

PRIMAVERA/SPRING • 2022/2023

S.II • N.2

# estrema

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES  
INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF HUMANITIES



# FIAT LUX

U FLUL  
LISBOA FACULDADE  
DE LETRAS

CEComp  
Publicações  
Periódicas

fct  
Fundação  
para a Ciência  
& Tecnologia

**Director**

Francisco C. Marques

**Directora Adjunta | Assistant Director**

Teresa Líbano Monteiro

**Conselho Editorial | Editorial Team**

Alexis F. Viegas

Elisa Rossi

Maria Francisca B. B. de Alvarenga

Maria Rosaria Corvino

**Conselho Científico Consultivo | Scientific Advisory Board**

Ângela Fernandes

Ariadne Nunes

Carlota Pimenta

Claudia J. Fischer

Everton V. Machado

Federico Bertolazzi

Jennifer Goodlander

Inocência Mata

Luís Manuel Gaspar Cerqueira

Marta Pacheco Pinto

Nicola Ferrari

Santiago Pérez Isasi

# estrema

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES  
INTERDISPLINARY JOURNAL OF HUMANITIES

ISSN 2182-8040

**Capa & Design Gráfico | Cover & Graphic Design**

Lemos Design

**Tradução | Translations**

Maria Francisca B. B. de Alvarenga

**Revisão Linguística e Técnica | Linguistic and Technical Review**

Teresa Esteves da Fonseca

**Edição & Propriedade | Published by and Property of**

Centro de Estudos Comparatistas (CEComp)

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

[estrema.cec@gmail.com](mailto:estrema.cec@gmail.com)

**Direitos de Autor | Copyright**

Todos os artigos publicados são responsabilidade dos autores.

Este número da *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* encontra-se de acordo com a licença CC-BY 4.0.

Authors are responsible for published articles.

This number of *estrema: interdisciplinary journal of humanities* is published under a CC-BY 4.0 licence.



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDP/00509/2020.

This journal is funded by the FCT - Portuguese Foundation for Science and Technology, under the project UIDP/00509/2020.

# ÍNDICE

## TABLE OF CONTENTS

<b>Introdução (PT)</b>	i
<b>Introduction (ENG)</b>	v
<b>Quando a criança era criança: a luz da infância em <i>As Asas do Desejo</i>, de Wim Wenders e Peter Handke, e o poema VIII d’“O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro</b> Mariana Vaz de Almeida	1
<b>A pedregosa luz da poesia ou a estética da ruína em Carlos de Oliveira</b> Thalles Candal	21
<b>A representação da Aurora no cinema: <i>Captain EO</i> (1986) e a luz de açafreão</b> Sílvia Diogo	40
<b>Iris Murdoch: das sombras à luz</b> Pedro Franco	65
<b>A luz de um “Portugal Futuro”</b> Lucas Pessin	91
<b>From the Flame Imperishable to the Silmarils: The dimming of lights in J.R.R. Tolkien’s <i>The Silmarillion</i></b> Patrícia Passos de Sá	120
<b>Luzes da Cidade</b> António Seabra	141
<b>Sobre la luz como metáfora filosófica</b> Silvia Solas, Andrea Vidal	165
<b>The interface of samatha and vipassanā in the Insight Meditation methods of Goenka, Mahāsi, Mogok and Pa Auk</b> Otávio Vieira	186

## Introdução

*Fiat lux!* Quer compreendamos a forma que tomou a manifestação do começo do mundo através da religião, da física, da biologia, da literatura, ou de qualquer outro modo de saber e pensar, a imagética do começo é quase sempre uma imagética da luz. Por um lado, a luz rompe o plano do escuro, o plano daquilo que existe enquanto não-existência – o *imundo*, portanto; por outro, a luz move-se, expande o que ilumina a partir do ponto de foque, e, nesse movimento, revela e cria. A luz faz ver. Se, ao nível da linguagem, ao nascerem, todos os seres são *dados à luz*, na morte, ou em momentos de clausura, a luz empurra-nos para a transgressão: caminhamos para a luz, vemos a luz ao fundo de um túnel, procuramo-la.

Na natureza biológica, química ou mesmo teológica da sua experimentação, e mesmo para além disso, a luz é, possivelmente, o mais profícuo e universal dos símbolos humanos, e, enquanto ocorrência natural, até inter-espécies. Ela reporta-nos ao espaço intersticial que jaz entre um passado remoto e primordial e um presente que, marcado pelo passo da sua velocidade, traça possibilidades de futuro. O lugar que ocupa é, portanto, um não-lugar entre a agência da revelação e a ontologia do que está por ser revelado. A sua função é *desocultar*, no sentido da palavra grega *aletheia* – revelar o que está oculto, para evitar a queda nas sombras da morte (etimologicamente, *a-letheia* é a negação do Lethes, o escuro rio do esquecimento existente no Hades). Porém, ao desvelar o mundo desconhecido, a luz não deixa de criar sombras, seja projectando-as, seja evidenciando o negrume dos cantos recônditos.

Tendo isto em mente, a *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* lançou como desafio a ponderação ensaística sobre o tema. Desta resulta a presente publicação, que, em conjunto com o número anterior, seu par, enquadra no binómio *sombra-luz* variadas experiências de reflexão. A Equipa Editorial espera que estas reflexões venham enriquecer a forma como, nas humanidades em particular, e na academia, de forma mais generalizada, se

concebem, trabalham e teorizam, trans-disciplinarmente, formas, métodos e imagens tão arquetípicas quanto concretas. Apresentamos, de seguida, um breve percurso pelas diferentes reflexões que compõem este número.

Mariana Almeida, em “Quando a criança era criança: a luz da infância em *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders e Peter Handke, e o poema VIII d’«O Guardador de Rebanhos», de Alberto Caeiro”, explora as imprevisíveis ligações entre o filme de Wenders e Handke, lançado em 1987, e o célebre poema do heterónimo pessoano. O artigo foca-se essencialmente na importância que a infância e o primitivismo – de alguma maneira, a ideia de inocência que existe no início das coisas – têm nas duas obras, e analisa as respectivas idiosincrasias.

Segue-se “A pedregosa luz da poesia ou a estética da ruína em Carlos de Oliveira”, por Thalles Candal, que realiza um estudo sobre a paisagem literária da Gândara, uma região entre o Vouga e o Mondego, cuja referência atravessa a obra de Carlos de Oliveira. Neste artigo é analisada a interação desta geografia literária com o sujeito lírico em dois poemas: “Soneto” de *Cantata* (1960) e “Casa” de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968).

O artigo de Sílvia Diogo, “A representação da Aurora no cinema: *Captain EO* (1986) e a luz de açafrão”, aponta para a presença da figura clássica da Aurora na curta-metragem *Captain Eo*, dirigida por Francis Ford Coppola e protagonizada por Michael Jackson. Num exercício curioso, a autora mostra como, desde logo no título do filme, a deusa grega que tingia os céus da cor do açafrão, tal como a descrevem Homero e Sófocles, é convocada e actualizada num universo *pop* e absolutamente anos 80, com direito a danças sincronizadas, roupas metálicas e futuristas e a todo o imaginário que já havia sido criado pela fantasia científica dos filmes *Star Wars*.

Pedro Franco explora no ensaio “Iris Murdoch: das sombras à luz” a relação entre os preceitos filosóficos e literários da autora através dos romances *The Bell* e *A Severed Head*,

ligando-os com a alegoria da caverna de Platão, uma passagem das sombras para a luz em gestos de auto-descentramento. Entrecruzando com leituras paralelas, em particular dos princípios aristotélicos, Pedro Franco propõe-nos uma via interpretativa para uma ética da luz.

Já em “A luz de um Portugal futuro”, Lucas Pessin propõe uma leitura de dois poemas de Ruy Belo – “Portugal sacro-profano: lugar onde” e “O português futuro”, pertencentes à mesma colectânea, *Homem de Palavra[s]* –, leitura na qual a análise textual deslinda tanto uma perspectiva autobiográfica do autor quanto o contexto histórico-social do país, à procura das mais transversais visões de luz e sombra.

No texto “From the Flame Imperishable to the Silmarils: The dimming of lights in J.R.R. Tolkien’s *The Silmarillion*”, Patrícia Sá apresenta uma análise crítica do papel fulcral que a luz desempenha nos mundos criados por Tolkien. Demarcando-se da frequente leitura bíblica desta obra, Sá procura analisar a luz a partir da Filosofia Medieval. A autora estabelece que a luz no universo de Tolkien funciona de forma reflexiva, provocando tanto espanto, como desejo. Assim, esta não é inerentemente moral, alterando os seus efeitos consoante as intenções de quem a utiliza. Por fim, Sá relaciona a escuridão com a luz, afirmando que a penumbra não é o seu oposto, mas sim a sua corrupção.

Em “Luzes da Cidade”, António Seabra traz-nos uma leitura crítica comparatista de dois textos que não tinham sido ainda estudados juntos. Sempre ancorado na temática da Luz e do seu potencial criador e destruidor, Seabra faz uma análise de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e de *As Primeiras Coisas*, de Bruno Vieira Amaral. Este texto visita sociedades apocalípticas, o passado e a nostalgia, relacionando também o papel da sombra, indispensável à Luz.

Silvia Solas e Andrea Vidal, no artigo “Sobre la luz como metáfora filosófica: la no-filosofía merleau-pontyana y el cine documental de Patricio Guzmán”, assentam as suas

reflexões sobre a presença da filosofia fenomenológica, particularmente de Merleau-Ponty, na obra do cineasta chileno. Para explorar a filmografia de Guzmán, as autoras recorrem também a vários conceitos da história e sociologia das imagens avançados por Didi-Huberman, procurando uma “luminosidad más promiscua (sensible y provisoria)” no trabalho de memória levado a cabo pelas capacidades expressivas do meio cinematográfico.

Otávio Vieira propõe-nos uma leitura do esclarecimento (*insight*) nas práticas meditativas das tradições de quatro mestres budistas birmaneses pertencentes ao Movimento de Meditação *Insight*. O autor relaciona simultaneamente o contexto histórico-político da região com as abordagens dos mestres à meditação (*samatha* – concentração – e *vipassanā* – sabedoria).

Não de somenos e finda esta introdução, numa nota mais pessoal, a Equipa Editorial, que com este número fecha o seu mandato, gostaria de exprimir a sua gratidão para com todos aqueles que com ela colaboraram, tanto neste número quanto no anterior. Muito obrigado a todos os autores, avaliadores, membros do Conselho Científico Consultivo, ao Secretariado e à Direcção do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *designers*, revisores linguísticos e técnicos de informática. Agradecemos também, muito especialmente, a todos os que acreditaram neste projecto e, nos mais variados contextos, nos inspiraram e motivaram a torná-lo real.

## Introduction

*Fiat lux!* Whether we comprehend the form that the manifestation of the beginning of the world took through religion, physics, biology, literature, or any other way of knowing and thinking, the imagery of the beginning is almost always an imagery of light. On one hand, light breaks the plane of darkness, the plane of that which exists as non-existence – therefore the unclear; on the other hand, light moves, expands what it illuminates from the focal point and, in that movement, reveals and creates. Light makes things visible. If, at the level of language, all beings are enlightened when in the process of creation, in death, or in moments of seclusion, light pushes us towards transgression: we walk towards the light, see the light at the end of a tunnel, seek it.

In its biological, chemical, or even theological nature of experimentation, and even beyond that, light is possibly the most prolific and universal of human symbols, and, as a natural occurrence, even inter-species. It refers to the interstitial space lying between a remote and primordial past and a present that, marked by the pace of its speed, traces possibilities for the future. The place it occupies is therefore a non-place between the agency of revelation and the ontology of what is yet to be revealed. Its function is to unveil, in the sense of the Greek word *aletheia* – revealing what is hidden, to avoid the fall into the shadows of death (etymologically, *a-letheia* is the negation of Lethe, the dark river of forgetfulness in Hades). However, in unveiling the unknown world, light does not fail to create shadows, either by projecting them or by highlighting the darkness of hidden corners.

With this in mind, *estrema: an interdisciplinary journal of humanities* has posed the challenge of essayistic reflection on the theme. This results in the present publication, which, together with its previous number, its counterpart, frames various experiences of reflection within the shadow-light dyad. The Editorial Team hopes that these reflections will enrich the way, particularly in the humanities and more broadly in academia, archetypal and concrete



forms, methods, and images are conceived, worked on, and theorised in a transdisciplinary manner. We present a brief overview of the different reflections that make up this issue.

Mariana Almeida, in "Quando a criança era criança: a luz da infância em *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders e Peter Handke, e o poema VIII d'«O Guardador de Rebanhos», de Alberto Caeiro," explores the unpredictable connections between Wenders and Handke's 1987 film and Pessoa's heteronym's famous poem. The article focuses primarily on the importance of childhood and primitivism - in a way, the idea of innocence that exists at the beginning of things - in the two works and analyses their respective idiosyncrasies.

Next is "A pedregosa luz da poesia ou a estética da ruína em Carlos de Oliveira" by Thalles Candal, who conducts a study on the literary landscape of Gândara, a region between the Vouga and Mondego rivers, referenced throughout Carlos de Oliveira's work. This article analyses the interaction of this literary geography with the lyrical subject in two poems: "Soneto" from *Cantata* (1960) and "Casa" from *Sobre o Lado Esquerdo* (1968).

Sílvia Diogo's article, "A representação da Aurora no cinema: *Captain EO* (1986) e a luz de açafraão," points to the presence of the classical figure of Dawn in the short film *Captain Eo*, directed by Francis Ford Coppola and starring Michael Jackson. In an intriguing exercise, the author shows how, from the title of the film onwards, the Greek goddess who tinges the sky saffron, as described by Homer and Sophocles, is summoned, updated in a pop and distinctly 80s universe, complete with synchronised dances, metallic and futuristic clothing, and all the imagery created by the science fiction fantasy of *Star Wars*.

Pedro Franco explores, in the essay "Iris Murdoch: das sombras à luz", the relationship between the philosophical and literary precepts of the author through the novels *The Bell* and *A Severed Head*, connecting them with Plato's allegory of the cave, a passage from shadows to light in gestures of self-decentring. Interweaving with parallel readings, especially of

Aristotelian principles, Pedro Franco proposes an interpretative path towards an ethics of light.

In “A luz de um Portugal futuro,” Lucas Pessin proposes a reading of two poems by Ruy Belo - “Portugal sacro-profano: lugar onde” and “O Portugal futuro,” belonging to the same collection, *Homem de Palavra[s]*- in which textual analysis unveils both an autobiographical perspective of the author and the historical-social context of the country, searching for the most transversal visions of light and shadow.

In the text “From the Flame Imperishable to the Silmarils: The dimming of lights in J.R.R. Tolkien’s *The Silmarillion*,” Patrícia Sá presents a critical analysis of the crucial role that light plays in Tolkien's created worlds. Diverging from the frequent biblical interpretation of this work, Sá seeks to analyse light from the perspective of Medieval Philosophy. The author establishes that light in Tolkien's universe functions reflectively, causing both wonder and desire. Thus, it is not inherently moral, with its effects altered according to the intentions of those who use it. Finally, Sá relates darkness to light, stating that twilight is not its opposite but its corruption.

In "Luzes da Cidade," António Seabra brings us a comparative critical reading of two texts that had not been studied together before. Always anchored in the theme of Light and its creative and destructive potential, Seabra analyses Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* and Bruno Vieira Amaral's *As Primeiras Coisas*. This text explores apocalyptic societies, the past, and nostalgia, also relating the role of shadow, indispensable to Light.

Silvia Solas and Andrea Vidal, in their article "Sobre la luz como metáfora filosófica: la no-filosofía merleau-pontyana y el cine documental de Patricio Guzmán," base their reflections on the presence of phenomenological philosophy, particularly Merleau-Ponty's, in the work of the Chilean filmmaker. To explore Guzmán's filmography, the authors also draw

on various concepts of history and sociology of images advanced by Didi-Huberman, seeking a "more promiscuous (sensitive and provisional) luminosity" in the memory work carried out by the expressive capabilities of the cinematic medium.

Otávio Vieira offers a reading of insight in the meditative practices of traditions of four Burmese Buddhist masters belonging to the *Insight* Meditation Movement. The author simultaneously relates the historical-political context of the region to the masters' approaches to meditation (*samatha* - concentration - and *vipassanā* - wisdom).

Not least and concluding this introduction, on a more personal note, the Editorial Team, which, with this issue, concludes its mandate, would like to express its gratitude to all those who collaborated with it, both in this issue and the previous one. Thank you very much to all authors, reviewers, members of the Advisory Scientific Council, Secretariat, and the Directorate of the Centre for Comparative Studies of the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, designers, language reviewers, and IT technicians. We also thank, especially, all those who believed in this project and, in various contexts, inspired and motivated us to make it a reality.



**Quando a criança era criança: a luz da infância em *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders e Peter Handke, e o poema VIII d’“O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro**

Mariana Vaz de Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, pretendemos explorar as relações temáticas entre *As Asas do Desejo*, filme de Wim Wenders e Peter Handke lançado em 1987, e “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro (heterónimo de Fernando Pessoa), mais concretamente o poema VIII. Procurar-se-á explicitar de que forma ambas as obras desenvolvem o mito da infância de forma primitivista, encontrando na criança um mestre para o adulto, e na inocência um modo de vida.

**Palavras-chave:** Wim Wenders; Alberto Caeiro; Peter Handke; mito da infância; primitivismo

---

<sup>1</sup> Mariana Vaz de Almeida é licenciada em Estudos Portugueses pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e mestre em Ensino de Português e Latim pelo Instituto de Ensino da mesma Universidade; no âmbito da sua Prática de Ensino Supervisionada, desenvolveu um estudo comparativo entre textos de Maria Judite de Carvalho, Ricardo Reis e Lídia Jorge. Para além da investigação, ocupa-a a escrita, tendo sido uma das autoras publicadas no âmbito da 2.ª edição do Prémio Literário Luís Vilaça e estando integrada, de momento, no LAB – Laboratório de Dramaturgia do Teatro Meridional em parceria com o CETeatro da FLUL. E-mail: [marianasousaantao@gmail.com](mailto:marianasousaantao@gmail.com)

*Mariana Vaz de Almeida has a degree in Portuguese Studies from the Faculty of Humanities of the University of Lisbon and a Master’s degree in teaching Portuguese and Latin from the Teaching Institute of the same University; as part of her supervised teaching practice, she developed a comparative study between texts by Maria Judite de Carvalho, Ricardo Reis and Lídia Jorge. In addition to research, she also focuses on writing, having been one of the authors published within the scope of the 2nd edition of the Luís Vilaça Literary Prize and currently participating in LAB – Teatro Meridional Dramaturgy Laboratory, in partnership with FLUL’s Theatre Studies Center. E-mail: [marianasousaantao@gmail.com](mailto:marianasousaantao@gmail.com)*

**Abstract:** In this article, we explore the thematic connections between *Wings of Desire*, a 1987's movie by Wim Wenders and Peter Handke, and “O Guardador de Rebanhos”, more specifically poem VIII, by Alberto Caeiro (one of Fernando Pessoa's heteronyms). We aim to explain in what way both works of art develop the myth of childhood by proclaiming the child as the adult's teacher, and innocence as a way of living, thus conveying a primitivist worldview.

**Keywords:** Wim Wenders; Alberto Caeiro; Peter Handke; myth of childhood; primitivism

“O alívio de poder erguer a cabeça para a luz ao ar livre, o alívio de poder ver a cor dos olhos das pessoas, iluminada pelo Sol...” (Wenders 1987) – assim diz o primeiro pensamento que testemunhamos em *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders e Peter Handke, reflexão de um homem que carrega (simbolicamente) uma criança pequena às suas costas. A obra de 1987 desenvolve-se entre poema e imagem – entre texto, “monólitos celestes” (Wenders, s.d.) de Handke, e filme, de Wenders. A longa-metragem conta a história (uma história fragmentada, sem enredo claro na primeira metade do filme) de dois anjos, Daniel e Cassiel, que pairam sobre a cidade de Berlim, ouvindo pensamentos e registando a vida quotidiana. A certa altura na sua eternidade, o anjo Daniel começa a sentir um desejo: não um desejo de sentir, impossível de articular a quem não sente, mas um desejo de desejar (Oksiloff 1996, 32-47).

Também o Menino Jesus, a “Eterna Creança” (Pessoa 2016, 41-46) que encontramos no poema VIII d’“O Guardador de Rebanhos” de Alberto Caeiro, parece ter sentido este desejo, encetando, como o anjo Daniel, uma viagem vertical, descendo dos céus – onde o Jesus Menino “tinha que estar sempre sério” e o anjo apenas pode dizer “sim e ámen” (Wenders 1987) – e entrando no Mundo das sensações, como uma criança que nasce. Diz-nos Caeiro, num outro poema: “Sei ter o pasmo commigo/ O que teria uma creança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera deveras” (Pessoa 2016, 33-35). É este mesmo pasmo que encontramos no nascimento do anjo Daniel, que, caindo na Terra, prova pela primeira vez o seu sangue (“tem um sabor!”) e repara nas cores, vedadas aos seus olhos quando vivia de forma divina. A cor, como num mundo em que falta luz, está fora do alcance dos anjos.

Através deste trabalho, procuraremos clarificar a forma como o mito da infância é tratado tanto em Alberto Caeiro – mais concretamente no poema VIII d’“O Guardador de Rebanhos”, em que encontramos o arquétipo da criança eterna – como no filme *As Asas do*

*Desejo*, de 1987, desenvolvido por Wenders e Handke. Ao criar uma obra a partir do díptico imagem/poema, os dois últimos autores originam um filme em que a palavra escrita se inscreve no próprio tecido da obra, funcionando o poema “Canção de Infância” como *leitmotiv* do filme; desta forma, não seria profícuo separar filme e poema no desenvolvimento deste trabalho, pelo que os abordaremos como duas partes de um todo.

Traçaremos, pois, as semelhanças entre o filme de 1987 e a “filosofia” (se assim lhe podemos chamar, contra o que defende o próprio heterónimo pessoano<sup>2</sup>) que encontramos n’“O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro. Analisaremos, de forma mais aprofundada, o poema VIII, em que o Menino Jesus desce à Terra e ensina tudo a Caeiro, personificando o mito da “eterna creança”. No decorrer deste trabalho, serão referidas por vezes duas entidades – Alberto Caeiro e o Menino Jesus – como o mesmo termo de uma comparação, já que, sendo o segundo mestre do primeiro, que vive (palavras de Caeiro) sempre dentro dele, a sua mundividência é em tudo semelhante.

### A infância forjada

Exploremos, agora, o filme de Wenders. Toda a obra tem como *leitmotiv* literário um poema de Peter Handke, que também escreveu alguns dos pensamentos e dos diálogos: o poema “Canção de Infância”. Neste poema, Handke fala-nos das características da criança:

Quando a criança era criança  
não tinha opinião sobre nada,  
não tinha hábitos,  
sentava-se de pernas cruzadas,

---

<sup>2</sup> “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...” (Pessoa 2016, 33-35)



de repente começava a correr,  
tinha um remoinho no cabelo  
e não fazia caretas quando era fotografada.

“Quando a criança era criança” é o refrão deste poema, que funciona como um mito das origens, da infância da humanidade. Tal como Alberto Caeiro, o poeta das sensações, e como o seu mestre – o Menino Jesus humanizado, mestre do mestre, diríamos – esta criança mitificada não tinha hábitos, “não sabia que era criança” e “não tinha opinião sobre nada” (Wenders 1987). A criança divina de Caeiro desce pelos raios do Sol, enquanto a criança adulta de Wenders e Handke, o anjo Damiel, cai perto do muro de Berlim. Diz-nos Damiel imediatamente antes de nascer, num fragmento que lembra Caeiro: “olhar não é olhar de cima, mas olhar ao nível dos olhos”. Ora, o anjo, exactamente por ainda não ter nascido e ir fazê-lo agora, é também uma criança – pelo menos tanto quanto o é o Menino Jesus caeiriano, que depois de já saber tudo desce para o mundo.

Como sabemos, a infância de Alberto Caeiro é construída: o “poeta bucólico, de espécie complicada” (Pessoa 2016, 11) nasce de uma viagem não só de Lisboa para o Ribatejo, mas também de Fernando Pessoa para fora de si. Tal como o anjo Damiel e o Menino divino-humano do poema VIII, Caeiro é a procura de um mundo das sensações, de um ser simples através do “tornar-se”. Numa alusão ao nascimento artificial – ao nascimento depois da vida adulta – diz o anjo Cassiel a Damiel, quando este decide descer à Terra: “nada disso será verdade” (Wenders 1987); também o poderíamos dizer ao Menino Jesus de Caeiro, que embora seja agora criança já foi homem – já soube muito mais. Encontramos, pois, nos três casos aqui referidos – o do Menino Jesus do poema VIII, o de Alberto Caeiro e o do anjo Damiel – uma infância forjada, *topos* clássico do Primitivismo (Bell 1972).

**Primitivismo em *As Asas do Desejo* e Alberto Caeiro**

O primitivismo, que comumente associamos à viagem para um espaço virgem, intocado, relaciona-se também com a procura da infância do Homem e da Humanidade, com uma procura das Origens por parte do homem civilizado que é sempre paradoxal porque implica “desaprender” a civilização, isto é, aprender a “desaprender” (Pessoa 2016, 56).

Como base para este trabalho, usamos a aceção de primitivismo que veicula Bell (1972), afastando esta forma de pensar dos limites de um período específico:

Perhaps the most important point in an anthropological account of primitive man is that mythic sensibility refers to a way of feeling and thought, not to specific ideas or mental *objects*. (...) This distinction is of considerable importance since mythic sensibility not only implies therefore the most radical qualities of primitive mental life but in literature something of this ancient mode of thought and feeling can be recreated without necessary recourse to actual primitive objects or beliefs. (Bell 1972, 7)

Segundo Bell, o primitivismo constitui uma forma de pensar atemporal, uma espécie de regresso às Origens que permite a criação de novos mitos através da recusa de percursos mentais já existentes. Desta forma, o pensamento primitivista não requer a viagem para o lugar “cronologicamente remoto ou pré-civilizado”: pode tratar-se apenas de uma alteração da forma de pensar do sujeito. A partir do exemplo do romântico inglês William Wordsworth, Bell (1972, 59) refere:

The interest lies now in a merging rather than a polarization of qualities, and whatever his external situation an individual may possess or develop from himself the desiderated qualities of sensibility. There may, of course, be situations, such as that of

the peasant, or stages in life, such as childhood, which are peculiarly favourable to such a state of mind, but the accent now falls on the different mode of feeling and response as a universal potentiality of human nature.”

De acordo com o autor, não é, pois, necessário que o homem moderno ou pós-moderno se afaste da cidade para ter uma forma de pensar primitivista, já que este é um percurso interior e que pode ser conjugado com uma vida exterior cidadina. Existem, no entanto, idades e condições mais propícias a esta forma de vida, como a infância – pensemos na infância do anjo Daniel, que vem a nascer a meio do filme, e do Menino Jesus de Caeiro – ou a ausência de educação formal, conjuntura biográfica de Alberto Caeiro.

O caso de Fernando Pessoa difere do de outros artistas do modernismo, já que o poeta não procura a infância e a pureza em países distantes (África, por exemplo, é “tropa do desencantamento e secularização do mundo” [Serra 2006, 71]). Pessoa encontra, sim, a ausência de civilização naqueles que vivem no campo ou que não tiveram a educação que lhes levou a inocência. Destarte, o poeta modernista vai encontrar a Criança Eterna no mito do camponês, “figura de grande valor moral” (Kegler 2009, 19) que representa, tal como as viagens dos artistas de Pont-Aven e Worpswede (casos paradigmáticos do primitivismo modernista) a obsessão de ir embora: o ir embora de Pessoa para fora de si, isto é, o processo (também ele relacionado com a infância<sup>3</sup>) da criação dos heterónimos, e o ir embora da cidade para o campo, já que, como verificamos na biografia de Alberto Caeiro – que, não esqueçamos, foi construída para a sua obra – o poeta nasceu em Lisboa e foi viver, ainda cedo, para uma quinta no Ribatejo (Pessoa 2016, 338).

---

<sup>3</sup> A passagem pela infância, como refere Gil, constitui em Pessoa uma condição necessária ao devir-outro. (Gil 1999, 85)

Este heterónimo, que “não teve profissão e educação quase alguma”, é o paradigma do primeiro homem, já que, a crermos na sua biografia, não teria tido sequer de “desaprender” – nunca teria, em primeiro lugar, aprendido. Assim, é o homem que, como a luz do Sol, “não sabe o que faz/ E por isso não erra e é comum e bo[m]” (Pessoa 2016, 37-39). O mestre dos heterónimos, Alberto Caeiro, é – muito ao estilo primitivista – aquele que não reflete sobre o mundo, que apenas o sente, para quem tudo é sempre novo – uma verdadeira criança. Mas este mestre, afinal, aprende, já que tem também ele um mestre: o Menino Jesus descido à Terra. Diz-nos Caeiro (2016, 41-46):

A mim ensinou-me tudo.

Ensinou-me a olhar para as coisas.

Aponta-me todas as coisas que há nas flores.

Mostra-me como as pedras são engraçadas

Quando a gente as tem na mão

E olha devagar para elas.

Este Menino Jesus, farto da seriedade do céu, foge, num movimento descendente análogo ao do homem civilizado que se torna “selvagem”, como Gauguin, e ao do movimento protagonizado pelo anjo Damiel n’*As Asas do Desejo*, a que voltaremos em breve. Caeiro sente tudo “frescamente, matutinamente” (2016, 317-318) porque este Menino “de riso natural” vive dentro de si, em comunhão consigo, e é por isso que é “poeta sempre” (2016, 41-46). Encontramos aqui o mito da Eterna Criança, de uma infância que continua

sempre (e, neste sentido, como pode ser natural?<sup>4</sup>) e que representa o olhar eternamente fresco de Alberto Caeiro.

É um substrato primitivista que encontramos, tal como em Caeiro, no filme *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders e Peter Handke. Refere Wenders: “em primeiríssimo lugar trata-se de aprender e experimentar «viver». Respirar. Andar. Agarrar coisas” (Wenders 1990, 111), provar uma maçã ou uma salsicha de caril. “Todas estas «sensações»!”

Tal como Caeiro, que ao percorrer a estrada vê a cada momento o que nunca antes tinha visto, os anjos de Wenders têm a sua cidade, Berlim, que percorrem sempre de novo e com um olhar límpido, nítido: lembremos Bell, que refere que “o primitivo pode manifestar-se como uma assoberbante qualidade do sentir dentro da identidade civilizada” (Bell 1972, tradução nossa). Reparando naquilo que não parece ser o mais relevante (veja-se, por exemplo, o momento em que frente a um casal apaixonado, o anjo Cassiel regista o homem que olha por cima do ombro para o vazio), os anjos ajudam-nos a reaprender a visão, isto é, a “desaprender” o que interessa ou não olhar, tal como a criança, tudo como novidade.

Um outro indício da relação existente entre anjos e infância é o destaque dado às crianças no filme: são elas que quebram a barreira entre divino e humano, ao verem os anjos e conversarem com eles. São elas que compõem o circo, espaço de encantamento onde Daniel se apaixona por Marion: como aponta Wenders, o cenário tinha de ser um circo, local privilegiado pela presença de crianças (Wenders s.d.).

Tal como o Menino Jesus, o anjo Daniel decide descer à Terra não por amor a uma mulher, como no *remake* americano *Cidade dos Anjos*, mas por curiosidade infantil, por

---

<sup>4</sup> Importa referir que o próprio heterónimo reconhece a discrepância entre este poema e o resto da sua obra, apontando como sua génese uma irritação com um padre que tinha ouvido falar, afirmando “e tudo aquilo mesmo não é nada”. (Pessoa 2016, 353)

vontade de experimentar, de “chegar a casa cansado e alimentar o gato”, “ter febre” (Wenders 1987). Talvez de, como a criança do poema de Caeiro, limpar o nariz ao braço direito, chapinhar nas poças de água, colher flores, gostar delas e esquecê-las. Peter Handke fala da sua infância, em que sentia anjos da guarda (Kenny 2013); também para Wenders esta obra representa um regresso às origens, já que “as visitas a esta cidade [Berlim]” eram para si “as únicas e verdadeiras «experiências da Alemanha»” (Wenders 1990, 102), país natal onde volta após oito anos nos E.U.A.

### **Aprender a ver**

Ainda no que toca ao primitivismo, será interessante referir a postura didática de ambas as obras, que leva o espectador e o leitor a recuperarem a criança que vive dentro de si. Através de certas personagens, no filme de Wenders e Handke, o espectador é colocado no lugar de aluno: refira-se, por exemplo, o momento em que Peter Falk parece dirigir-se diretamente à audiência, afirmando o quão bom é viver, ou a própria existência da personagem Homero – já que, se ao perder o seu contador de histórias, a humanidade perde a sua infância, nós (espectadores) ainda não a perdemos, pois ouvimos as histórias do poeta imortal - ou, ainda, a personagem Marion, cujas reflexões (que também ouvimos) incitam Daniel a nascer, isto é, a experienciar pela primeira vez.

No poema VIII de Caeiro, bem como noutros poemas d’“O Guardador de Rebanhos”, é evidente o carácter didático, já que o poeta apela a uma nova forma de experienciar o mundo, colocando questões retóricas. A educação que Caeiro incute àqueles que o leem, que consiste em ver, a cada momento, aquilo que nunca antes tinham visto, é a mesma educação que lhe é dada pelo Menino Jesus do poema VIII: “A mim ensinou-me tudo./ Ensinou-me a olhar para as coisas./ Aponta-me todas as coisas que há nas flores.” Caeiro, poeta e mestre,

ao escrever sobre o Menino Jesus “a mim ensinou-me tudo”, traz autoridade a esta criança, mostrando ao leitor que também ele deve parar e aprender.

O caráter didático das obras estudadas volta, desta forma, a transportar-nos para essa idade formativa em que o Homem está aberto à aprendizagem. Ao colocar-nos no lugar de aluno, o sujeito poético de Caeiro e as personagens de Wenders e Handke recuperam em nós, leitores e espectadores, uma plasticidade própria da primeira idade; igualmente, o facto de assistirmos ao circo e vermos os anjos – atividades reservadas às crianças – colocam o espectador nesse lugar maleável da infância.

#### ***As Asas do Desejo* e o poema VIII: dualidade e resolução**

Centremo-nos agora no poema “Canção de Infância”, de Peter Handke, criado para *As Asas do Desejo*. Neste poema encontramos a repetição também característica de Alberto Caeiro (Ladeira 2019, 87-105), sendo o verso “Quando a criança era criança” várias vezes retomado. Tal como em Caeiro, a repetição é sintoma da “eterna novidade do mundo” (Pessoa 2016, 33-34), do olhar sempre novo para as coisas, conferindo à obra um tom oracular. O poema de Handke começa por descrever como a criança era, enquanto criança, em oposição a quem se torna ao crescer:

Quando a criança era criança

Engasgava-se com espinafres, com ervilhas, com arroz-doce,

E com couve-flor cozinhada,

E agora come todas estas coisas, e não só porque tem de comer.

A criança mitificada de Handke difere, porém, da criança que Alberto Caeiro pretende ser, visto que se questiona (Wenders 1987):

Quando a criança era criança

Era o tempo destas perguntas:

Porque é que eu sou eu, e porque é que não sou tu?

Porque é que estou aqui, e porque é que não estou ali?

Onde começou o tempo, e onde acaba o espaço?

Caeiro, repare-se, recusa este questionamento (paradoxalmente, já que também ele é natural): “O que penso eu do Mundo?/ Sei lá o que penso do Mundo!/ Se eu adoecesse pensaria nisso” (Pessoa 2016, 37-39). Reparemos que o Menino Jesus do poema VIII também não parece padecer do questionamento inerente às crianças.

Existe, entre a obra de Wenders e Handke e a poesia de Caeiro, uma outra diferença assinalável: ao contrário do que acontece n’“O Guardador de Rebanhos”, e mais concretamente no poema VIII, a Canção de Peter Handke resolve a dicotomia entre infância e vida adulta, consentindo a hipótese de um adulto civilizado que, apesar de ter crescido, mantém em si a criança que foi (Wenders 1987):

Quando a criança era criança,

Era suficiente para ela comer uma maçã, pão,

E assim é agora.

Quando a criança era criança,

Bagas enchem as suas mãos como só as bagas fazem,

E fazem ainda agora

Esta parte do poema, que o espectador começa a ouvir aquando da descida à Terra do anjo Damiel, cria uma ponte entre o adulto e a criança que continua a ser, entre o princípio da humanidade e o homem pós-moderno, revelando “o que há de infantil em cada homem”



(Erlich 1991, 243) – poderíamos dizer, o que há de primitivo em cada homem. A luz da infância, que permite ver melhor, sorrir, descobrir os sabores e escolher casacos coloridos, parece afinal manter-se no olhar do adulto. O Menino Jesus do poema VIII, por outro lado, recusa o crescimento e a idade adulta, tal como Caeiro rejeita a educação e a civilização – o crescimento da humanidade. Veja-se, a título de exemplo, o poema sobre Cesário Verde, “Que pena que tenho dele! Ele era um camponês/ Que andava preso em liberdade pela cidade” (Pessoa 2016, 34-35), ou, no poema II d’“O Guardador de Rebanhos”: “Creio no Mundo como num malmequer,/ Porque o vejo. Mas não penso nele/ Porque pensar é não compreender...” (Pessoa 2016, 34).

Centremos agora o nosso olhar em Homero, o poeta imortal de Wenders e Handke que encontramos, primeiramente, na biblioteca habitada por anjos. É este poeta – cujo nome só ficamos a saber nos créditos finais – que se preocupa com o futuro da humanidade, lembrando que “quando a humanidade perder o seu contador de histórias, perde a sua infância” (Wenders 1987). É este o poeta que reconta “como no início” (no início, lembremos, era o Verbo), num movimento análogo ao de Caeiro, que conta as histórias dos homens ao Menino que com ele vive (“Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens/ E ele sorri, porque tudo é incrível” [Pessoa 2016, 41-46]).

Homero assistiu ao dispersar dos seus ouvintes, agora leitores isolados (a fragmentação e o isolamento pós-modernos são *topoi* recorrentes no filme), e assiste à dispersão da humanidade numa Berlim dividida. Revertendo o *flanêur* de Baudelaire, que se aproxima do centro da urbe para aí mais intensamente a experienciar, Homero (tal como Peter Falk, anjo tornado humano) passeia pelo espaço marginal, pelo espaço vazio, experimentando aquilo que é normalmente negligenciado (Kaplan 2009). Ao passear com Homero ensaiamos um novo olhar sobre as coisas, sobre os espaços que normalmente

deixaríamos de lado na aceleração pós-moderna – tal como o transeunte que quando Daniel desce do céu lhe pergunta sobre as cores nos *grafitti* do Muro, parece vê-las (como talvez dissesse Caetano<sup>5</sup>, realmente vê-las) pela primeira vez desde há muito.

Voltemos ao que disse Wenders: *As Asas do Desejo* é um filme de dualidade: da dualidade Terra e Céu, infância e vida adulta, monocromático e cor. Mas é também um filme em que as dualidades são, até certo ponto, resolvidas (Caldwell e Rea 1991, 46-54), terminando a obra com uma mensagem de esperança (Harvey 1990, 320-321). No filme de Wenders e Handke, o poeta imortal continua o seu canto, apesar da velhice e da destruição, o anjo Daniel apaixonou-se, e o Homem continua a ser criança, mesmo que tudo isto aconteça custosamente. O circo, terminando naquele ano por dificuldades financeiras, continua a ser magia, e irá voltar.

No poema VIII d’“O Guardador de Rebanhos”, por outro lado, a dualidade não é resolvida, antes ignorada: o Menino Jesus nunca terá de resolver a dicotomia infância/vida adulta, porque nunca crescerá (é a “Eterna Criança”), tal como o seu companheiro poeta, que afirma que será criança mesmo quando morrer.

O Menino Jesus do poema VIII rejeita também a seriedade, a eternidade – como aquela de que quer escapar o anjo Daniel, que quer dizer “agora” em vez de “para sempre” e “ah!” em vez de “sim” e “ámen” – e a aprendizagem. O anjo Daniel, por outro lado, cedo começa a aprender. Nasce, toca com uma pedra na testa, prova o seu sangue, e, logo de seguida, num fragmento também escrito por Peter Handke, diz “Tem um sabor! Agora começo a *compreender*” (Wenders 1987, sublinhado nosso). É este *compreender* (criar

---

<sup>5</sup> Caetano é o poeta da descoberta, no seu sentido literal: é ele que des-cobre o mundo, é o homem “que um dia, ao abrir a janella, descobriu esta cousa importantissima: (...) que as arvores, os rios, as pedras são cousas que verdadeiramente existem” – assim nos diz numa entrevista por Alexander Search, (Pessoa 2016, 235)

hábitos) que Caeiro conscientemente recusa, vendo e sentindo sempre pela primeira vez, na decisão primitivista de permanecer na infância.

Há, ainda, uma outra discrepância assinalável entre a obra cinematográfica de Wenders e o poema de Caeiro: numa belíssima cena passada na biblioteca pública berlinense, encontramos homens, mulheres e crianças compenetrados no estudo, e vemos o poeta imortal subir, embora com dificuldade, a grande escadaria. “Preservado dos distúrbios do nosso tempo”, ao lado dos outros leitores, ele continua, tomando parte “numa liturgia em que não é preciso ser-se informado sobre o significado das palavras e das frases” (Wenders 1987). A biblioteca é o espaço onde estão mais próximos anjos e humanos, configurando assim as histórias e o conhecimento, a ascensão permitida.

A ascensão (viagem vertical em sentido inverso ao que vimos até agora) através do saber e da leitura é autorizada aos humanos de Wenders, criando-se entre os livros uma imagem quase religiosa, entre o divino e o humano. Caeiro, por outro lado, não acredita (alegadamente) no caráter salvífico da literatura, já que privilegia a visão face a outras formas de conhecimento (“Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,/ E a Natureza é bela e antiga” [Pessoa 2016,48]). Porém, será profícuo lembrar que também no poema VIII é permitida uma ascensão: ao descer dos céus, a “creança tão humana que é divina” escolhe o poeta para cuidar de si; isto significa, para Caeiro, ascender a essa divindade através da aprendizagem (“A mim ensinou-me tudo”). Crescer, é, para Caeiro, aprender a ver com a inocência de uma criança que nasce; para Wenders e Handke, crescer é subir a escada e, através do conhecimento, voltar a apreciar as bagas que enchem as mãos.

\*\*\*

Muito fica por explorar nesta relação entre filme e poema. Em pesquisa futura, será interessante estudar a forma como ambas as obras veiculam uma *Épica da Paz*, privilegiando

– e ensinando – uma alternativa à guerra e à violência, que se materializa na experiência das coisas simples, como a luz do Sol (Caeiro) ou a leitura de um jornal (Wenders e Handke). Numa obra (*As Asas do Desejo*) construída sobre os destroços da Segunda Guerra Mundial, e ainda em Guerra Fria, Homero questiona-se: “Ainda ninguém conseguiu cantar uma epopeia da paz. Que tem a paz, que a longo prazo não causa entusiasmo (...)?” (Wenders 1987).

Contar histórias sobre a paz, como Wenders refere numa entrevista sobre o tema, é um assunto que o ocupa: “se soubesse [como criar um cinema da paz]”, diz-nos, “dormiria melhor” (Wenders 2003). O Menino Jesus de Caeiro estranha, igualmente, a Épica da guerra (Pessoa 2016, 45):

E tem pena de ouvir falar das guerras,  
E dos comércios, e dos navios  
Que ficam fumo no ar dos altos mares.  
Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade  
Que uma flor tem ao florescer

Desta forma, acreditamos ser propositado explorar, em futura pesquisa, a forma como *As Asas do Desejo* e “O Guardador de Rebanhos” contrapõem à épica da conquista e da guerra, uma – de muito mais difícil execução – épica do quotidiano.

Reparemos, por fim, num ensinamento do poeta bucólico em entrevista a um dos seus discípulos: “Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. (...) Nós não fallamos em prosa. Fallamos em verso. Fallamos em verso sem rima nem rythmo” (Pessoa 2016, 236). Esta ideia lembra-nos de imediato, não só o poema em *voz-off* ao longo d’*As Asas do Desejo*, sem rima nem métrica, mas também os pensamentos dos humanos – que poderiam, muitas vezes, ser transformados em poemas de verso livre, e que foram em grande parte escritos por

Peter Handke. As relações formais entre o poema “Canção da Infância”, de Handke, e a poesia de Alberto Caeiro constituem, assim, um interessante objeto de futuro estudo.

Nesta reflexão, procurámos manter o foco na forma como o mito da infância é construído no díptico filme/poema de Handke e Wenders e no poema VIII d’“O Guardador de Rebanhos”, bem como nas afinidades entre as obras estudadas e o primitivismo. Ao explorar a maneira como este tema é trabalhado numa e noutra obra, esperamos contribuir para uma melhor compreensão do filme de Wenders e Handke e da obra maior (“O Guardador de Rebanhos”) de Caeiro, abrindo as portas a uma visão comparada de dois objetos artísticos que, embora distantes no tempo e no espaço, tanto têm em comum.

**Bibliografia**

Bell, Michael. 2015. *Primitivism*. Londres: Methuen & Co Ltd. Bell.

Caldwell, David e REA, Paul W. 1991. “Handke’s and Wenders’s Wings of Desire: Transcending Postmodernism”. *The German Quarterly* vol. 64, n. ° 1: 46-54. Caldwell.

Erlich, Linda. 1991. “Meditations on Wim Wenders’s *Wings of Desire*”. *Literature Film Quarterly* vol. 19, n. ° 4: 242-246.

Gil, José. 1999. *Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D’Água.

Harvey, David. 1990. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell.

Kaplan, Silia. 2009. “Technology and Perception in Wim Wenders’ Wings of Desire: A Reflection on Time, Space and Memory in the Postmodern Metropolis”. *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & The Arts* n. ° 8. Disponível em: <http://journals.ed.ac.uk/forum/article/view/617> .

Kegler, Eloah. 2009. “Aprender a ver – Alberto Caeiro e o Primitivismo Moderno”. Projecto de Licenciatura: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Kenny, J. M. 2013. *Wings of Desire: The Angels Among us*. Burbank, CA: New Wave Entertainment Television.

Ladeira, António. 2019. “Devo ser a Fernanda Pessoa, modéstia à parte”: diálogos com Alberto Caeiro em Adília Lopes”. *Elyra* n.º 14: 87-105. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/issue/view/18> .

- Moura, Joana. 2015. “Afinidades electivas: *A Repetição* de Peter Handke e *As Asas do Desejo* de Wim Wenders”. In *A Escrita do Cinema: Ensaaios*, José Bértolo e Clara Rowland (org.), 77-97. Lisboa: Documenta.
- Oksiloff, Assenka. 1996. “Eden is Burning: Wim Wenders's Techniques of Synaesthesia”. *The German Quarterly* vol. 69, n. ° 1: 32-47. Oksiloff
- Pessoa, Fernando. 1986. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas* (Introdução, organização e notas de António Quadros). Lisboa: Europa-América.
- Pessoa, Fernando. 2016. *Obra Completa de Alberto Caeiro* (edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari). Lisboa: Tinta-da-china.
- Ramos, Isaac. 2010. “O Sagrado e o Profano em Alberto Caeiro”. *Revista Desassossego* 2, n. ° 3: 26-38.
- Serra, Pedro. 2006. “Usos do «Primitivo» Africano na Cena de *Orpheu*”. In *Modernismo & Primitivismo*, Pedro Serra (coord.), 61-100. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- Strand, Torill. 2014. “Experience is Our Great and Only Teacher”: A Peircean Reading of Wim Wenders' *Wings of Desire*”. *Journal of Philosophy of Education* vol. 48, n. ° 3: 433-445.
- Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1467-9752.12084> .
- Wenders, Wim. 1987. *Der Himmel über Berlin*. Berlim: Road Movies Filmproduktion GMBH & Argos Films S. A, 1987.

Wenders, Wim. 1990. “Primeira descrição de um filme verdadeiramente indescritível.

Retirado de um primeiro treatment de *Der Himmel über Berlin* (As Asas do Desejo)”.  
In *A Lógica das Imagens*, 101-112. Lisboa: Edições 70.

Wenders, Wim e CAVE, Nick. 2003. “Entrevista a Wim Wenders e Nick Cave” por Jonathan

Freedland. *The Talk Show with Jonathan Freedland*, BBC FOUR, 2003.

Wenders, Wim. 2022. *Wim Wenders on Wings of Desire – Q & A*. Londres: British Film

Institute.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgsImCB9BFo> .

Wenders, Wim. S.d. *Commentaries on Wings of Desire: read by BBC Four*. Londres: BBC

Four. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oTaXIkfcUI8> .





**A pedregosa luz da poesia ou a estética da ruína em Carlos de Oliveira**Thalles Candal<sup>1</sup>

**Resumo:** Carlos de Oliveira fez da paisagem de sua infância, a Gândara portuguesa, o seu universo literário, escrevendo-a, descrevendo-a e repovoando-a incessantemente em sua obra. Diante de uma paisagem em constante ruína, memória e símbolo de um país, percebe-se, a partir do lançamento de *Cantata* (1960), um espelhamento radical dessa paisagem em sua obra. Partindo das ideias de Michel Collot a respeito da paisagem e de sua interação com o sujeito lírico e dos conceitos de estética da ruína em Sophie Lacroix, pretendo ensaiar uma análise de dois poemas do poeta português — “Soneto” de *Cantata* (1960) e “Casa” de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968).

Buscarei ressaltar, principalmente, a função dialética do fogo e da luz como construtores e destruidores de realidades, além da íntima aproximação desses elementos com a linguagem realizada pelo autor. Num processo de “espaçamento do sujeito”, Oliveira compreende o fim

---

<sup>1</sup> Licenciado em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa (2019) e Mestre em Letras Vernáculas com ênfase em Literaturas Portuguesa e Africanas (2022) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É aluno bolsista da CAPES de doutoramento em Letras Vernáculas com ênfase em Literaturas Portuguesa e Africanas pela mesma instituição, onde, sob orientação da Prof. Dr<sup>a</sup>. Luciana dos Santos Salles, desenvolve pesquisa sobre a obra de Carlos de Oliveira e suas revoluções literárias sob as lentes da semiologia e da ludologia. E-mail: [thallescandal@gmail.com](mailto:thallescandal@gmail.com)

*He was awarded his BA in Portuguese Language Literature, in 2019, and his Master's Degree in Vernacular Language with an emphasis on Portuguese and African Literatures, in 2022, by the Federal University of Rio de Janeiro. He is a CAPES scholarship student who is currently working on his PhD in Vernacular Language with an emphasis on Portuguese and African Literatures by the same institution, where, supervised by Professor Luciana dos Santos Salles, he develops research on Carlos de Oliveira's work and his literary revolutions from the perspective of semiology and ludology. E-mail: [thallescandal@gmail.com](mailto:thallescandal@gmail.com)*

do mundo diário da Gândara e de suas casas como uma linguagem primordial para entender a realidade em suas múltiplas possibilidades, principalmente na falta, e promove uma “estética do fragmento” em sua literatura, propondo fraturas formais e diluindo contornos entre sujeito, paisagem e poesia.

**Palavras-chave:** ruína; fragmento; paisagem; fogo; Carlos de Oliveira

**Abstract:** Carlos de Oliveira made the landscape of his childhood, the Portuguese Gândara, his literary universe, writing it, describing, and repopulating it incessantly in his work. Faced with a landscape in constant ruin, memory, and symbol of a country, one perceives, from the release of *Cantata* (1960), a radical mirroring of this landscape in his work. Starting from Michel Collot’s ideas about the landscape and its interaction with the lyrical subject and the concepts of aesthetics of ruin in Sophie Lacroix, I intend to analyze two poems by the portuguese poet — “Soneto” from *Cantata* (1960) and “Casa” from *Sobre o Lado Esquerdo* (1968). I will try to emphasize, mainly, the dialectic function of fire and light as builders and destroyers of realities, in addition to the close approximation of these elements with the language carried out by the author. In a process of “subject spacing”, Oliveira understands the end of the world that occurs every day in Gândara and in its houses as a primordial language to understand reality in its multiple possibilities, mainly in the absence, and promotes an “aesthetics of the fragment” in his literature, proposing formal fractures and diluting contours between subject, landscape, and poetry.

**Keywords:** ruin; fragment; landscape; fire; Carlos de Oliveira

## Introdução

Pode-se dizer que toda a obra de Carlos de Oliveira tem um cenário único, ou mais que isso, uma paisagem que é quase uma personagem comum que costura todos os seus romances e livros de poesia. A Gândara transforma-se, pela pena de Oliveira, em uma paisagem portuguesa importantíssima de se compreender para construir a atmosfera árida, breve, estéril e mineral da obra oliveiriana como um todo. Seu universo é a Gândara portuguesa. A paisagem que incessantemente descreve e repoeva — do grão de areia às dunas, da cal às grandes grutas — é essa região de clima e vegetação áridos, dunas, pinhais e lagoas lamacentas, e de camponeses que povoam e sobrevivem a ela. A paisagem de sua infância o marcou tão profundamente que há referências a ela por toda a sua obra, como explica no célebre texto “Micropaisagem”, também de *O Aprendiz de feiticeiro*: “Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação.” (Oliveira 1992, 586).

## A ruína como alicerce da paisagem

Fica evidente a tatuagem marcada na literatura oliveiriana, fartamente documentada e avalizada pelo próprio autor e pela crítica. A Gândara forjou a literatura de Carlos de Oliveira e é o ponto de partida de muitas análises críticas de forma e conteúdo de sua obra, partindo justamente das relações íntimas da literatura com a paisagem. Compreendendo a paisagem como o resultado sempre novo da percepção subjetiva de um local e suas representações, como postulado por Michel Collot (2013), mais que cenário, a Gândara tem estatuto de

personagem viva e comum a toda obra de Oliveira. As personagens criadas pelo autor, os sujeitos líricos de sua poesia e os narradores de suas ficções, assim como ele mesmo, se lançam à paisagem numa *relação* dialética que, ora se dissolvem em unidade material, ora são rejeitados por sua aridez inabitável, mas nunca se desprendem dela.

Ocorre na obra de Carlos de Oliveira o que Michel Collot chamou de “espaçamento do sujeito”, em que o sujeito escapa da definição de uma “substância sempre idêntica a si mesma” e revela uma “dimensão absolutamente outra: a do jato ou projeto, que o faz *ek-sistere* fora de si”: “O espaçamento designaria então sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência” (Collot 2013, 31). E essa ideia ganha contornos fortíssimos e quase literais (porque literários) na obra oliveiriana. Por sua ligação vital com a paisagem portuguesa de sua infância e os camponeses que a habitam, lançar-se à paisagem é, de fato, na poesia e na prosa de Oliveira, a condição de sua existência. Localizar, representar e ser esse pedaço esquecido do fim do mundo: “Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos. E disse sem querer uma palavra essencial para mim. Brevidade. Casas construídas com adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento. Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?” (Oliveira 1992, 588).

Rosa Maria Martelo, crítica e professora portuguesa, desenvolveu o paralelo dessa brevidade que compõe a Gândara, suas dunas, casas e vidas, com a obra do autor e sua temática árida, sua forma enxuta e sua reescrita constante. A respeito da palavra “brevidade”, ressaltada pelo próprio autor em “Micropaisagem”, Rosa Martelo aponta três significados correlatos que se estendem à essência da obra oliveiriana: carência, transformação e

precariedade. A primeira diz respeito a uma solidariedade com os “desapossados de si e do mundo” com os quais o autor teve contato desde sua infância na Gândara. A segunda relaciona-se a um princípio geral de emancipação revolucionária do pensamento dialético da perspectiva do materialismo histórico. E a terceira articula subjetivamente as duas primeiras, incluindo a dimensão pessoal do indivíduo em sua prática literária: “Na palavra *brevidade*, Carlos de Oliveira faz convergir uma opção no conflito de classes, reportando-a à memória da carência observada na sua infância rural na região da Gândara; mas dessa memória vem também a evidência da permanente transformação do mundo físico (“dunas modeladas, desfeitas pelo vento”), agora alargada a condição ontológica, e ainda a experiência da precibilidade, o entendimento da vida como um “rumor precário”. É este “o essencial” que a obra de Carlos de Oliveira permanentemente retoma, seja na poesia seja na ficção, primeiro apenas como tema, depois também como textura discursiva, através de uma linguagem que tende para a contenção, para a fragmentação e para a instabilidade inerente à reelaboração levada a cabo pela reescrita.” (Martelo 2000, 253-254).

De um lado, a precibilidade da paisagem da Gândara faz de um recorte geológico uma coleção de paisagens sobrepostas. Ruínas de eras empilhadas que revelam os “jogos violentos da terra, que produzem ao mesmo tempo a miniatura, a fragilidade”, como revela o capítulo XI de *Finisterra*: “Os terrenos hoje agricultados, onde a família construiu a casa de adobos (que as cantarias, os cunhais de pedra têm aguentado), eram dantes extensões maninhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele. Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha. A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. Durmo sobre florestas de pedra e púrpura.” (Oliveira 1992, 1053).

Entre camadas que vão de ambientes marinhos a desertos, passando por grandes florestas no deslocamento das eras, a Gândara exemplifica em sua história a brevidade, a precibilidade de que é feita na literatura de Carlos de Oliveira. Perante esse desfile de fósseis marítimos, florestas submersas e dunas modeladas pelo vento, “por milênios de paciência geológica” (1992, 1111) diversas paisagens encararam o fim do mundo que é reservado à Gândara de tempos em tempos. Retornando mais alguns anos na linha do tempo da produção oliveiriana, o primeiro parágrafo de seu primeiro romance, *Casa na duna*, de 1943, já anuncia tanto a aspereza das palavras que comporão cada uma de suas linhas quanto a associação da Gândara a essa zona esquecida, o fim do mundo, a *finis terrae*: “Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuvas e solidão. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres.” (1992, 603)

A paisagem arenosa que restou no horizonte é o símbolo da brevidade dessa paisagem, cujo fim do mundo agora é diário. Composta de dunas moldadas e desfeitas pelo vento, grutas calcárias ocas de estalactites, solo pobre e seco no estio ou inundado e apodrecido no inverno. Por outro lado, há as casas construídas pelas mãos dos trabalhadores da terra, com adobes feitos da lama pobre do solo gandarês, “que duram sensivelmente o que dura uma vida humana”, como disse o autor de *Uma abelha na chuva* em trecho já citado acima. Como a casa de sua infância, essas casas camponesas também nascem com a perspectiva de desmoronar, de não resistir à seca e às inundações pantanosas, assim como as vidas humanas, animais e vegetais. Restam sempre apenas as pedras, reduzidas a grãos nas dunas ou nas grandes encostas como exposição geológica de suas eras: “Dessa relação estreita entre o trabalho da escrita, o sujeito e a memória, a paisagem se forma como um denominador comum, pois é a um só tempo espelhamento da escrita, projeção do sujeito e matéria da memória.” (Gandolfi 2011, 30).

Essas casas, feitas dos mesmos materiais da paisagem, exemplificam, no espaço curto de uma vida humana diante das eras — grão de areia na duna —, a brevidade da intervenção possível do pobre espírito humano na Gândara. Nos termos de Georg Simmel, as forças e formas da vontade humana, que elevaram aquela construção, encontram rapidamente outras forças e formas, as da natureza, que lhe trazem de volta para baixo, numa espécie de “vingança da natureza pela violação que o espírito, ao criar sua imagem, lhe infligiu.” (Simmel 2019, 59). Por ser diretamente constituída pelos materiais da própria paisagem, suas forças e formas já começam a agir no momento imediato em que são erigidas as paredes da casa, sendo ruína desde o princípio até seu comprometimento final: “a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica” (2019, 60). A ruína começa, a partir das pinturas do século XVIII, a ser compreendida, não como a decadência do desabado, mas como a resistência do que se mantém (Lacroix 2020, 61). É essa estética do fragmento que construiremos junto à análise dos poemas de Carlos de Oliveira.

### **Uma casa arruinada pela linguagem e “a pedregosa luz da poesia”**

Estabelece-se na literatura oliveiriana a imagem da paisagem e da casa camponesa como símbolos da sua própria linguagem, como monumentos erguidos e erodidos, limados, arruinados até à perfeição formal. O acesso ao espólio de Carlos de Oliveira revela sua obsessão pela reescrita de sua obra. Antes de ser publicada passava por pelo menos cinco etapas básicas: “(i) produção de manuscrito; (ii) versão dactiloscrita do manuscrito (em rigor, versões); (iii) correção sobre o dactiloscrito; (iv) produção de provas tipográficas e correções escritas sobre elas; (v) produção do livro e reescrita sobre o texto do livro impresso.” (Silvestre 2017, 10); e mesmo depois de publicada, novas edições alteradas foram relançadas, desde as poucas alterações de alguns livros de poesia, como *Colheita Perdida* (1948), e de



romances, como *Casa na Duna* (1943), reeditado e republicado em 1964, passando por romances inteiros reescritos, como *Pequenos Burgueses* (1948), relançado em 1970, até retirar um livro da obra completa, depois de algumas tentativas de reescrita, por não mais compreendê-lo como parte dela, caso de *Alcateia* (1944).

A partir de 1960, ano da publicação de *Cantata*, obra que marca uma virada na literatura de Oliveira, a escrita das obras seguintes foi concomitante à reescrita das obras já publicadas. A revolução na linguagem que Carlos de Oliveira promoveu em seus livros escritos e reescritos passa de uma tentativa de “captar o rigor, a geometria do real” para “produzir esse rigor, essa geometria” (Cruz 2008, 87, grifo meu). O livro que inaugura essa nova fase “de uma confiança cada vez maior depositada na linguagem” (Cruz 2008, 84) é *Sobre o Lado Esquerdo* (1968). Para analisar mais a fundo essa virada na literatura oliveiriana, analisaremos dois poemas: o primeiro de *Cantata* (1960) e o segundo de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968).

### Soneto

Rudes e breves as palavras pesam  
mais do que as lajes ou a vida, tanto,  
que levantar a torre do meu canto  
é recriar o mundo pedra a pedra;  
mina obscura e insondável, quis  
acender-te o granito das estrelas  
e nestes versos repetir com elas  
o milagre das velhas pederneiras;  
mas as pedras do fogo transformei-as  
nas lousas cegas, áridas, da morte,

o dicionário que me coube em sorte  
folheei-o ao rumor do sofrimento:  
ó palavras de ferro, ainda sonho  
dar-vos a leve têmpera do vento.  
(Oliveira 1992, 181)

Considerado por Gastão Cruz a “mais poderosa e expressiva arte poética” (Cruz 2017, 124) de Carlos de Oliveira, este soneto estabelece solidamente toda a proposição revolucionária de uma linguagem poética marcada pelo rigor de seu trabalho. Estruturado em decassílabos heroicos, tipicamente camonianos, a forma rígida deste soneto reflete a própria intenção de seu conteúdo de erigir um mundo novo através do canto do poeta. Ressalta-se a rudeza, a brevidade e, principalmente, o peso das palavras.

Dá-se ao discurso o peso material de sua responsabilidade como construtor, ou reconstrutor da realidade. Seus versos decassílabos refletem o rigor da proposta em sua forma, uma torre sem rachaduras, bem estruturada. Quando muito, numa leitura mais atenta, um verso trunca a divisão silábica rítmica e perfeita do soneto: “mina obscura e insondável, quis”. Seu conteúdo traduz-se em sua forma, exigindo algumas tentativas de separação para que se encontre o decassílabo. Para além disso, a forma segue em sua estrutura rígida de pedra, ferro, laje, dicionário, e justifica o desejo final de tornar as palavras mais leves, maleáveis, fluidas.

Como a forma reflete o conteúdo, as palavras propõem alternativas à realidade porque têm seus alicerces nela: o “canto” e o “mundo” são feitos da mesma matéria, já que um pode recriar o outro. Alterar, portanto, a “têmpera” das palavras, da rigidez do ferro à leveza do vento, é buscar alterar a própria realidade: “A superação da contradição que é, para Carlos de Oliveira, o núcleo da própria criação poética [...] adviria, em última instância, da alteração da

própria realidade. [...] A cobertura imediatamente possível da distância é, porém, a perseguição da realidade pela poesia, em busca de uma coincidência” (Cruz 2008, 77-78). Se o espelhamento da vida na poesia guarda qualquer potência ou expectativa de uma reflexão, ou se há esperança ou probabilidade de o abismo da realidade olhar de volta para a literatura, a revolução deve começar na arte. No entanto, como o próprio desejo final do soneto denota, essa busca ainda não se concretizou. Ela vai se concretizar, talvez de outra forma, em seus próximos livros, de cujo poema seguinte é um bom exemplo.

### **Casa**

A luz de carbureto  
que ferve no gasómetro do pátio  
e envolve este soneto  
num cheiro de laranjas com sulfato  
(as asas pantanosas dos insectos  
reflectidas nos olhos, no olfacto,  
a febre a consumir o meu retrato,  
a ameaçar os tectos  
da casa que também adoecia  
ao contágio da lama  
e enfim morria  
nos alicerces como numa cama)  
a pedregosa luz da poesia  
que reconstrói a casa, chama a chama.  
(Oliveira 1992, 215)

Embora não se apresente em seu título como soneto, a exemplo do poema de *Cantata*, “Casa” se identifica desta forma no terceiro verso, num dêitico que já põe o próprio poema numa suspensão metaficcional em relação a si mesmo. Este autodeclarado soneto apresenta já em sua mancha gráfica uma erosão de alguns versos, contendo apenas nove decassílabos em seus quatorze versos. Dos cinco versos desgastados, quatro possuem seis sílabas métricas — encerrando o verso justamente na posição do primeiro acento dos versos heroicos — e um apresenta apenas quatro sílabas. Esses versos são chaves que articulam primorosamente forma e conteúdo.

O verso de abertura do poema, “A luz de carbureto”, ilumina o soneto de cima para baixo da mesma forma que as lâmpadas de carbureto produzem luz: se erodindo. O carbureto é uma pedra muito rígida que contém a particularidade de sublimar-se (portanto, passar do estado sólido ao gasoso) quando entra em contato com a água. Dessa reação química, é liberado um gás inflamável, que serve de combustível nessas lamparinas camponesas. Sobressai-nos uma primeira comparação com o “Soneto” de *Cantata*: “as pedras do fogo”, transformadas em “lousas cegas, áridas, da morte”, convertem-se na “luz de carbureto / que ferve no gasómetro do pátio”. Inflama-se “o milagre das velhas pederneiras” e a luz faiscante incendeia a torre que outrora erigiu. Já no primeiro decassílabo desgastado, a alquimia da linguagem converte a rigidez da pedra na fluidez, não do vento, mas do fogo.

A dualidade desse fogo enquanto luz e incêndio “envolve este soneto” com a potência de iluminar e corroer. O anúncio do soneto se dá neste outro verso de seis sílabas métricas, agora num claro aceno a uma desconstrução de sua forma, que se mostra muito mais profunda do que apenas uma ruptura com a tradição. Nos quatro versos seguintes os decassílabos parecem ter reestabelecido a ordem formal, mas, no centro do poema, a luz se torna “a febre a consumir o meu retrato”. O fogo alcança as paredes da casa que parecem portar um retrato do eu-lírico. No entanto essa imagem central unifica sujeito e paisagem,

homem e casa, na concretização do supracitado “espaçamento” collotiano. O incêndio da casa é o incêndio do sujeito, guardando o tom trágico que essa associação traz. Mas o incêndio vem da luz, e é a partir da febre do retrato que a casa começa a desabar, porque o que há é o inverso: o incêndio do sujeito é o incêndio da casa. E é então que se compreende o fogo como luz que corrói, mas purifica, como o amor é fogo camoniano: “[...] quando o conhecimento objetivo é o conhecimento objetivo do sujeito, quando descobrimos em nosso próprio coração o universal humano, quando, psicanalizando lealmente o estudo de nós mesmo, integramos as regras morais nas leis psicológicas! Então, o fogo que nos queimava de repente nos ilumina. A paixão reencontrada torna-se a paixão querida. O amor torna-se família. O fogo torna-se lar.” (Bachelard 1994, 147-148). Concomitantemente, se sujeito e paisagem se confundem, da mesma forma a própria poesia se unifica a esses dois, já que a luz não envolve apenas as paredes da casa ou o retrato, mas, antes, o próprio soneto. E então, os limites de forma, conteúdo e metaficção se diluem e a febre arde na pele, na parede e no papel.

A partir de então, há uma alternância entre decassílabos e versos de seis sílabas: os versos que se centram da força humana que aspira a ascender são decassílabos — “da *casa* que também adoecia” e “nos *alicerces* como numa cama” —, enquanto os versos que retratam a decadência dessa construção são erodidos — “a *ameaçar* os tectos”, “ao *contágio* da lama”, “e enfim *morria*”. Estes dois últimos versos chamam atenção por terem, respectivamente, seis e quatro sílabas métricas, como se o decassílabo que expressa o desabamento das estruturas dessa casa se partisse ao meio em dois versos, e a casa morresse no verso mais curto do soneto.

No entanto, os decassílabos retornam e fecham o poema com um dístico que resgata o discurso suspenso por um longo parêntesis que vai do quinto ao décimo segundo verso: “a pedregosa luz da poesia / que reconstrói a casa, chama a chama”. Entre a iluminação e a eliminação da casa, a fluidez da palavra pedregosa feita fogo marca a potência revolucionária

que a linguagem ganha na obra de Carlos de Oliveira. Os versos fragmentados iluminam de volta a realidade, assim como a luz de carbureto envolve esta casa-soneto em ruínas: “a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica” (Simmel 2019, 60).

Embora pareçam poemas antagônicos em suas propostas de forma e conteúdo, os dois sonetos convergem para a potência criadora e revolucionária da linguagem a que se referiu Gastão Cruz. Mesmo opostos, mais ainda por suas estruturas paralelas, “recriar o mundo pedra a pedra” passa pela possível necessidade de reconstruir “a casa, chama a chama”. E essa intervenção revolucionária passa, impreterivelmente, no caso de Carlos de Oliveira, pela forma: “L’amenuisement de la forme, et même sa disparition, n’est pas seulement destruction mais rupture avec ce qui délimite; et cet amenuisement est aussi croissance, libération. C’est ce paradoxe qui constitue le noyau essentiel du sentiment du sublime qui défie l’émotion esthétique.”<sup>2</sup> (Lacroix 2020, 68).

O estilhaçamento da forma é um recurso literário que se notabilizou em Carlos de Oliveira em sua última obra, *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), mas partes de suas raízes irromperam em suas páginas antes dela. Na comunhão com a paisagem que abriga um fim do mundo por dia, o poeta da Gândara compreendeu que é preciso atentar à pedagogia do fogo e sua dialética inevitável. Da faísca das pederneiras prometeicas ao domínio das lanternas de carbureto, a convivência com a luz mostrou aos homens e às mulheres que o fogo é a marca da revolução que corrói para construir, e constrói para corroer. E na luta contra a noite do fascismo que abateu a casa portuguesa no século XX, a luz camponesa resiste à escuridão: “Parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas uma luz

---

<sup>2</sup> “A redução da forma, e mesmo seu desaparecimento, não é apenas destruição, mas ruptura com o que delimita; e esta redução é também crescimento, libertação. É este paradoxo que constitui o núcleo essencial do sentimento do sublime que desafia a emoção estética.” (Tradução nossa)

bruxuleante. Um coração sensível gosta de valores frágeis. Comunga com os valores que lutam, portanto, com a luz fraca que luta contra as trevas.” (Bachelard 1989, 14).

Reafirmando a potência política e revolucionária da imensa obra do autor de *Pastoral*, o fim do mundo como o fim de um mundo convoca os camponeses da Gândara a porem em prática as ideias de Karl Marx, tão importantes para o movimento neorrealista. Endossadas por Friedrich Engels no prefácio à edição alemã de 1883 do *Manifesto Comunista*, a primeira após a morte do companheiro, como forma de não se deixar perder seu ponto crucial: “[...] toda a História tem sido a história da luta de classes, da luta entre explorados e exploradores, entre as classes dominadas e as dominantes nos vários estágios da evolução social; que essa luta, porém, atingiu um ponto em que a classe oprimida e explorada (o proletariado) não pode mais libertar-se da classe que a explora e oprime (a burguesia) sem que, ao mesmo tempo, liberte para sempre toda sociedade da exploração, da opressão e da luta de classes [...]”. (Marx e Engels 2010, 74).

Propõe-se como chave da revolução a destruição de um mundo e a construção de outro mais justo e equânime, “de cada um segundo suas capacidades, a cada um segundo suas necessidades” (Marx 2012, 33). E nesse aspecto, a linguagem tem sua função primordial de ameaçar tetos e retratos e de levantar torres e forjar mundos chama a chama. E é aqui que a literatura ilumina a realidade de volta, da mesma forma que “a pedregosa luz da poesia”, do verso cujo acento da sexta sílaba em “luz” acende-a e ilumina o soneto, agora não mais de cima para baixo como a “luz de carbureto”, mas de baixo para cima, num movimento que emula a luta das raízes, da base, como a revolução que há de vir do povo.

Ciente das problemáticas que parte dos neorrealistas encararam em relação às pontes entre literatura e realidade, Oliveira, poeta estigmatizado como “estilista”, faz da criação de mundos que a linguagem viabiliza, o seu mote. Ao superar qualquer pretensão de uma intervenção direta da literatura na realidade, *vide* as circunstâncias do próprio movimento

neorrealista à época, radicalizou seu estilo, indo às raízes mais finas e ao cosmos, e dedicou seu trabalho poético a alimentar sonhos de novos mundos, não tanto mais tentando recriá-lo. Na metonímia das personagens de *Finisterra*, “[...] será mais exacto falar de re-produção ou redescrição da paisagem do que de reprodução” (Martelo 1996, 224). De forma intensa, sua poesia passou a mostrar-se “como um desejo de mundo no próprio momento em que se figura como desejo de palavras” (Gusmão 2010, 326), delegando à ficção o papel de fazer-se notar enquanto palavra para aproximar a ideia das muitas realidades possíveis à própria percepção da realidade: “[...] A desrealização do real pode ser assim um meio de o libertar de uma rotina embotada e estéril, e de abrir no seu coração o espaço do possível. Que ele contém. A possibilidade do poema e da imagem. A possibilidade da vida ressurrecta.” (2010, 330).

Defendo aqui que Carlos de Oliveira estabelece em sua obra o que Sophie Lacroix chamaria de “estética da ruína” ou do fragmento. Ao apostar na fragmentação da forma como veículo crucial de revolução das estruturas poéticas e narrativas, para uma consequente revolução das estruturas políticas e sociais, o poeta da Gândara promove o fragmento ao patamar de uma linguagem. E como linguagem, cria e instiga a criar torres através do canto e incêndios caligráficos: “Ce qui dès à présent peut résulter de cette esthétique du fragment envisagée comme perte du tout initial, c’est le traitement de l’art comme expression de sentiments: le fragment peut être traité comme un langage puisque ce dont il nous entretient n’est pas là, et c’est ce fort pouvoir signifiant qui le met en résonance, voire en adéquation avec nos passions. Contre une théorie imitative de l’art, la peinture de ruines au XVIII siècle valorise la fonction fictive d’une imagination rêveuse capable d’être expression de nos sentiments.”<sup>3</sup> (Lacroix 2020, 64).

---

<sup>3</sup> “O que agora pode resultar dessa estética do fragmento, vista como perda do todo inicial, é o tratamento da arte como expressão de sentimentos: o fragmento pode ser tratado como uma linguagem, pois o que ele nos fala não está lá, e é esse forte poder significante que o coloca em ressonância, mesmo em adequação com nossas



Em sua perseguição do real, ao compreender que não pode captá-lo ou recriá-lo, Oliveira assume em sua literatura que “quanto maior é a deformação [...], mais profunda é a fidelidade ao real, quanto mais radical é a abstracção, maior a fidelidade ao concreto” (Cruz 2008, 88). A ruína se instaura como construtora de um novo real, um real que assume a falta como “doce melancolia” (Lacroix 2020, 63) e se reflete em narrativas lacunares em seu sentido e em silêncios poéticos: “Na combinação de todos os elementos em jogo, para que o movimento se realize, é necessário que existam espaços disponíveis, lugares vazios que permitam a deslocação das peças. São esses lugares que no poema estão representados pelo silêncio.” (Coelho 1972, 130-131).

Considerando o fragmento, o fractal (Martelo 1996, 253) ou o vestígio como uma nova unidade, melancólica sim, mas resiliente, reconsidera-se a ruína enquanto luz bruxuleante em meio à escuridão. Os sonetos erodidos em sua forma já simbolizam a resistência a um desabamento que rompe com a rigidez e abre espaços a leituras através do movimento e do silêncio reflexivo, justamente por fundar-se na ruína: “Parce qu’il est emblème d’une vie qui ne s’éteint pas, le fragment témoigne d’une résistance qui le distingue radicalement d’un sommaire amas de pierres.”<sup>4</sup> (Lacroix 2020, 61).

Quando se propõe a lançar-se à paisagem inconstante da Gândara e indiferenciar-se a ela, Carlos de Oliveira compreende a ruína como linguagem primordial para captar a realidade em suas múltiplas possibilidades, principalmente em suas ausências. Consequentemente, como sua literatura é feita da mesma matéria de sua terra infantil arenosa, instaura em sua obra uma estética do fragmento, em que sujeito, palavra e realidade são

---

paixões. Contra uma teoria imitativa da arte, a pintura de ruínas do século XVIII valorizava a função fictícia de uma imaginação sonhadora capaz de ser uma expressão de nossos sentimentos.” (Tradução nossa)

<sup>4</sup> “Por ser o emblema de uma vida que não acaba, o fragmento testemunha uma resistência que o distingue radicalmente de um amontoado sumário de pedras.” (Tradução nossa)

ruínas da mesma paisagem e estão abertos à intervenção de quem se propuser a lê-los e fazer sua revolução.

### **Considerações finais**

A obra de Carlos de Oliveira foi escrita e reescrita até o fim de sua vida. Os poemas aqui analisados funcionam como artes poéticas dessa obra inquieta e sempre incompleta que busca na realidade, notadamente fragmentária, seu espelho um tanto estilhaçado. Ao lançar-se à paisagem instável e transitória da Gândara, o poeta compreendeu que sua literatura precisava dessa estética da ruína para construir outras faces da realidade que fossem mais justas, ou, pelo menos, menos desiguais.

Abrindo lacunas em sua obra, instigou a leitura para que a movimentasse e continuasse sua escrita. Acendeu a pedregosa luz da poesia que consome e devolve realidades, atijando esse fogo da escrita e da leitura enquanto engenhos de movimento e revolução. Para, com a luz que não nega, fender a noite que o cercava como um muro, buscou derrubar as milenares estruturas rachadas que não admitem a ruína e construir em seu lugar uma casa gandaresa, que já prevê seu fim desde seu começo e sabe jogar com essa brevidade, conciliando o desabado e o sempre novo.

**Referências bibliográficas**

Bachelard, Gaston 1989. *A chama de uma vela*. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bachelard, Gaston 1994. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Coelho, Eduardo Prado 1972. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora.

Collot, Michel 2013. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.

Cruz, Gastão 2008. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cruz, Gastão 2017. “Carlos de Oliveira e o ofício de poeta”. *Colóquio/Letras*, no. 195 (Maio-Agosto): 9-33.

Gandolfi, Leonardo. 2011. “Carlos de Oliveira e o ofício de contar nas dunas grãos de areia”. In *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, organizado por Ida Alves e Luis Maffei, 27-44. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Gusmão, Manuel. 2010 “A arte da poesia em Carlos de Oliveira”. In *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, 315-338. Lisboa: Assírio & Alvim.

Lacroix, Sophie 2020. *Ce que nous disent les ruines: La fonction critique des ruines*. Paris: Harmattan.

Martelo, Rosa Maria. “A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira”. Tese de Doutorado, Universidade do Porto, 1996.

Martelo, Rosa Maria 2000. “Casas destruídas: A revisitação de Casa na Duna em Finisterra de Carlos de Oliveira”. *Revista de Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*. no. 17: 251-260.

Marx, Karl 2012. *Crítica do Programa de Gotha*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.

Marx, Karl, e Friedrich Engels 2010. *Manifesto Comunista*. Tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo.

Oliveira, Carlos de 1992. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho.

Silvestre, Osvaldo Manuel 2017. “A poesia póstuma de Carlos de Oliveira”. *Colóquio/Letras*, no. 195 (Maio-Agosto): 9-33.

Simmel, Georg 2019. “A Ruína”. Tradução António Sousa Ribeiro. In *Simmel: a ruína*, organizado por Carlos Fortuna, 55-65. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.



**A representação da Aurora no cinema:  
*Captain EO* (1986) e a luz de açafião**

Sílvia Catarina Pereira Diogo<sup>1</sup>

**Resumo:** A versão actualizada da Aurora na idade pós-moderna pode ser encontrada na curta-metragem *Captain EO* de Francis Ford Coppola, onde se alimentam muitas semelhanças com a divindade que lhe empresta o nome. Da Aurora (Eos) sabemos que dorme nas correntes do oceano (*Hymn. Hom. Ven.226*) e sobe ao céu quando acorda (*Mimn. fr. 12 West*). Em harmonia com o mitema transmitido pela tradição antiga, é conduzida pela Estrela da Manhã (*Ov. Met.4.629-30*) a fim de iluminar os céus com a luz de açafião para, enfim, dar lugar ao Sol e ao seu carro, porque a este compete melhor aclarar o dia. Do comandante EO se sabe que é incumbido de uma missão num planeta desolado e que falha em encontrar o transmissor (*homing beacon*) que deve orientá-lo nesse destino. Embora EO exiba as cores de uma Aurora falhada *ab initio*, consegue reclamar a sua fama e atrair o êxito da sua expedição, com a ajuda dos tripulantes que com ele emparceiram no bom sucesso da missão: trazer luz àquele planeta (e recuperar o significado da sua insígnia).

---

<sup>1</sup> Licenciada em Arte e Multimédia pela Universidade da Madeira (2013) e Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro pela Universidade de Lisboa (2016). Cursa doutoramento em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa sob orientação do Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues e do Prof. Dr. Pedro Lapa. É investigadora integrada não doutorada no Instituto de História da Arte (ARTIS) da mesma instituição. E-mail: [silviadiogo@campus.ul.pt](mailto:silviadiogo@campus.ul.pt)

*She was awarded her BA in Art and Multimedia by the University of Madeira, in 2013, and her Master's Degree in Art, Patrimony, and Theory of Restoration by the University of Lisbon, in 2016. She is currently working on her PhD in Art History at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, supervised by Professor Nuno Simões Rodrigues and Professor Pedro Lapa. She is an integrated researcher at the Institute of Art History (ARTIS) at the same institution. E-mail: [silviadiogo@campus.ul.pt](mailto:silviadiogo@campus.ul.pt)*

**Palavras-chave:** Eos; Deusa do Amanhecer; Recepção dos Clássicos no Cinema; Michael Jackson

**Abstract:** An updated version of Aurora for the postmodern age seems to be the one found in Francis Ford Coppola's short-film *Captain EO*, which incidentally bears many similarities to the deity it is named after. Aurora (Eos) is known to sleep in the ocean streams (Hymn. Hom. Ven.226). When she wakes up, Aurora rises to the skies (Mimn. fr. 12 West). In direct relation to the myth and ancient tradition, she is guided by the Morning Star (Ov. Met.4.629-30) to illuminate the sky with saffron light to finally give way to the Sun and his chariot, because it is the Sun's task to brighten the day. *Captain EO* is entrusted with a mission to a desolate planet, but he fails to find the light of the homing beacon that should guide him to this destination. Although *EO* displays the colors of a failed Aurora ab initio, he manages to claim back his fame and succeed in his expedition, with the help of his crew members who hope for a well-accomplished mission: to successfully bring light to that planet (and restore their once lost reputation).

**Keywords:** Eos; Goddess of Dawn; Reception of Classics in Cinema; Michael Jackson

O epíteto “de róseos dedos” (Hom. *Il.*I.77.707. *passim*), de Homero, descreve a Aurora, divindade grega que pinta os céus de açafrão todas as manhãs, também conhecida pelo nome de Eos. Não deve ser estranha aos leitores que pousaram os olhos nas palavras venerandas do bardo homérico, se é que se pode dizer que foi um e não vários indivíduos que deram a designação de ‘Homero’ a Homero, como tantas vezes ouvimos Maria Helena da Rocha Pereira dizer (Rocha Pereira 1997, 49; 2014, 66). Da Aurora se conhecem, portanto, mais generalizadamente, as entradas da epopeia, que nos informam, além do epíteto por que é mais conhecida, de que a deusa abala num “belo trono” (Homero 565). No mesmo *folio*, e como atrás se referiu, pelo céu “espalhava a Aurora o seu manto de açafrão” (*Il.* VIII.1), em cujos contornos descritivos o texto lança delicadamente os fundamentos de um quadro estético dentro de uma tradição de cenários de mito. Deste conjunto de descrições se pode dizer que a divindade que traz o começo do dia oferece um pano de fundo temporal à épica, com poucas delongas — o fim da noite. Aí reside, para o leitor, o começo da admiração pela figura divina que aqui nos ocupa. Penetrado de curiosidade, talvez ele se vá prevenindo contra a ignorância e procure em Hesíodo vestígios dessa deusa — com lógica irrepreensível folheia a *Teogonia*, porque o poema trata, embora não exclusivamente, da enumeração das divindades gregas. Com efeito, os testemunhos hesiódicos contam-nos que a Aurora é aquela “que brilha para todos quantos cobrem a terra e para os deuses imortais que habitam o vasto céu” (Hesíodo 373-73), não deixando de parte os jovens que veem “com os seus próprios olhos a luz da Aurora que tudo alumia” (Hes. 451). O interessado leitor poderá não conhecer, contudo, o poema da transição do século VII para o VI a.C. da autoria do poeta elegíaco Mimnermo (Pinheiro 2011, 63), cujo excerto se pode encontrar no opúsculo “Mitos das Origens – Rios e Raízes” de José Ribeiro Ferreira, podendo ainda ser descoberto na robusta *Hélade* da saudosa autora já aqui mencionada,



de onde aliás aquele colheu a referência, como indica na nota de rodapé (Ribeiro Ferreira 2008, 9 n. 16):

Ao Sol coube em sorte trabalhar todo o dia,  
sem ter descanso algum,  
para ele ou para os cavalos, desde que a Aurora de dedos  
[róseos  
abandona o Oceano, para subir ao céu.  
(...) vai célere, a dormir sobre as águas,  
desde as Hespérides à terra dos Etíopes,  
onde estão o carro veloz e os cavalos,  
até chegar a Aurora, filha da manhã

E outros exemplos, não menos notáveis, podem recolher-se da *Hélade*, que inspiram o cotejo poema a poema dos principais signos que identificam a soberana em apreço. Ora, sobre a temática da aurora, em termos fenoménicos, aparecem-nos três entradas. De Íbico, poeta de epinícios do século VI a.C., “Quando a gloriosa, insomne madrugada desperta os rouxinóis” (Frg. 22b Page), abalamos para os corcéis que transportaram Parménides de Eleia, contemporâneo daquele, aos portões da justiça, através de um extraordinário apontamento em primeira pessoa (se biográfico, fica a questiúncula), revelador de um estado meditativo em que a proximidade das filhas do Sol — o Sol é uma divindade que ligamos a Hiperíon, pai de Selene (Lua) e Eos, não raras vezes identificado com o próprio Sol, antes do filho, Hélios, o qual, por sua vez, se funde mais tarde com Apolo — conduzem o poeta por um caminho que se afasta da “mansão da Noite”. Nas palavras de Parménides, “(...) quando as filhas do Sol, apressando-se a levar-me para a luz, abandonaram a mansão da Noite, e com as mãos

retiraram das cabeças os véus que as ocultavam. Aí ficam os portões do caminho da Noite e do Dia<sup>2</sup>... Então as donzelas passaram, rápidas, com o carro e os cavalos” (Frg.

---

<sup>2</sup> A leitura que fazemos deve ser levada a cabo com alguma reserva. Dados como os caminhos da Noite e do Dia, aos quais conduzem as filhas do Sol, parecem apontar para que as figuras em apreço sejam identificadas com Selene (Lua) e Eos (Aurora), a assumir-se a possibilidade de que a construção de Parménides segue uma versão antiga do mito, em que Hipérion se assimila ao astro de fogo. Apesar do poeta, na versão que acolhe, remeter a paternidade das deusas que nos céus o orientam para o Sol, neste enquadramento específico, não se deve descurar a assimilação de Hemera, deusa do dia, com Eos, por serem divindades com funções parecidas. Ora, Hesíodo, na *Teogonia*, descreve a transição da Noite para o Dia com sobriedade leve, onde se pode ler (Hes. *Theog.* 746-57):

Diante dessa morada que o filho de Jápeto segura o vasto céu,  
de pé, com a cabeça e as mãos incansáveis,  
sempre firme, lá onde a Noite e Dia, mãe e filha, se encontram  
e se saúdam uma à outra, cruzando-se no grande caminho  
de bronze; uma recolhe ao interior, na altura em que a outra cruza  
a porta, e nunca se encontraram ambas ao mesmo tempo em casa:  
sempre que uma, fora de casa,  
percorre a terra, a outra, por sua vez, dentro de casa  
espera a hora da sua viagem, até que ela chegue;  
uma oferece aos habitantes da terra a sua luz penetrante,  
a outra traz pela mão o Sono, irmão da Morte,  
a Noite funesta, encoberta por uma nuvem de bruma.

É evidente que o passo do poeta de Eleia ecoa o de Hesíodo, tanto mais não seja pela descrição da mansão assinalada. A semelhança merece, portanto, ser apontada. Ao nível da iconografia, há um belíssimo *lekythos* em terracota, datado cerca de 500 a.C., atribuído ao pintor de Safo, que posiciona a Nyx (Noite) e Eos numa moldura a que preside Hélios no seu carro (Fig. 1, 2 e 3); na *mise en scène*, as deusas ombreiam diametralmente opostas uma à outra, cada qual devidamente legendada pela mão do pintor; por

1 Diels-Kranz). Para Safo de Lesbos, a Aurora é aquela que dispersa as coisas para, no fim do dia, o entardecer as vir recolher, sendo o seguinte sintagma particularmente simbólico: “Vésper [Hesperos], que reúnes tudo quanto a Aurora brilhante dispersou: trazes a ovelha, trazes a cabra, trazes à mãe o filhinho” (Frg. 104 Lobel-Page). Frederico Lourenço verte para a língua portuguesa o passo de outra forma, não menos radiosa, porém eivada de mais sobriedade: “Estrela da tarde, tudo reúnes o que a Aurora dispersou! Trazes ovelha, trazes cabrinha, trazes à mãe a criancinha” (apud Lourenço 2020, 93). De Sófocles nos chega uma antístrofe em elogio a Atenas, que pode apontar para o fenómeno cíclico do nascimento do dia:

Sob o rocio do céu, floresce  
  
sempre, em todos os dias, o narciso  
  
de belos cachos,  
  
das grandes Deusas grinalda vetusta,  
  
e o dourado açafraão. (Sófocles 681-84)

Portanto, a evidência do material não resolve a ameaça da ignorância, antes inspira o leitor a avançar humildemente diante das leituras milenares. Depois de conviver com as fontes antigas deve ele correr a buscar nos compêndios hodiernos informações sobresselentes, não vá ter escapado algum testemunho de importância capital. Por isso, o costumado *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* de Pierre Grimal deve estar à mão, assim como referências em português de filólogos conceituados da mesma língua. Na entrada de Eos do referido dicionário pode ler-se que

---

cima de cada uma das deusas, pesponta uma nuvem e aquela da Aurora parece dar corpo a linhas luminosas. Ver *infra*.

“Eos é a personificação da Aurora. Pertence à primeira geração divina, a dos Titãs (...) É filha de Hipérion e de Tia, e irmã de Hélio e de Selene; segundo outras tradições, seria filha de Palas (...) É representada como uma deusa cujos dedos róseos abrem as portas do céu ao carro do Sol.” O autor completa a genealogia com a vida amorosa da deusa, dizendo: “A sua lenda preenche-se com os seus múltiplos amores. Conta-se que um dia se enamorou de Ares, atraindo assim a cólera de Afrodite, que a castigou transformando-a numa eterna apaixonada” (Grimal 1951, 139), enumerando, de resto, a abundância de consortes da soberana e os episódios de rapto a que preside. A enciclopédia *Brill’s New Pauly* favorece a recolha de dados sobre Eos, como complemento em inglês à versão francesa de Grimal, nomeadamente quanto a uma interpretação das provas iconográficas e religiosas: “Goddess of the dawn, probably of Indo-European origin, frequently equated with Hemera, the daylight... The plastic arts have frequently depicted E. as winged since the 6th cent. BC. She scarcely emerges cultically (Ov. Met. 13,588); only libations are documented in Athens (Polemon fr. 42 FHG 3 p. 127)” (BNP 2004, 1010-11). Já o manual de *Mitos e Lendas da Grécia Antiga* de Marília Futre Pinheiro informa sumariamente que a deusa do amanhecer é chamada, em latim, de *Mater Matuta*, e é iconograficamente “representada a conduzir o carro da luz, guiando os cavalos, com uma tocha na mão”<sup>3</sup>. O tradutor das *Metamorfoses* de Ovídio, Paulo Farmhouse Alberto, oferece, em epílogo, um índice onomástico dos termos gregos que mais se destacam no poema ovidiano, donde sobressai Aurora — mas não mais abrange do que o resumo das informações que já conhecemos.

---

<sup>3</sup> Esta informação pode ser deduzida da assimilação de Hemera (o dia) com a Aurora, dado que, em Hesíodo, a deusa do dia sai da mansão do Tártaro — ou “mansão da Noite”, como pudemos ver em Parménides (*supra*)—, produzindo “aos habitantes da terra a sua luz penetrante”, cf. Hes. *Theog.* 755.

Da informação que reunimos, Eos é a deusa da manhã que abala num belo trono, munida de pelo menos dois cavalos. É ela quem traz a luz do dia para afugentar a noite, procedida pelo carro de Hélios, e não raro confundida com Hemera, a deusa do dia, de que as figuras 1, 2 e 3 *infra* são especialmente representativas<sup>4</sup>. A deusa — frequentes vezes relegada para o sopé das divindades menores, porque a sua importância, apesar de diária no funcionamento do ritmo circadiano, não é capital na acção da epopeia e contrasta com aquela de outros deuses, mesmo aqueles menos activos, como, a título de exemplo, Íris, mensageira dos deuses<sup>5</sup> — inclui-se, deste modo, num quadro mitológico em que a organização poética do mitema produz efeito imediato no leitor, ao nível da economia visual e descritiva.



Fig. 1 – Hélios, Nyx e Eos. Figura negra sobre fundo branco, *lekythos* em terracota, c. 500 a.C., Ática, atribuído ao pintor de Safo, The Metropolitan Museum de Nova Iorque.



Fig. 2 – Eos e cavalos de Hélios. Figura negra sobre fundo branco, *lekythos* em terracota, c. 500 a.C., Ática, atribuído ao pintor de Safo, The Metropolitan Museum de Nova Iorque.

---

<sup>4</sup> A facilidade de acesso a esta prova iconográfica através de uma rápida pesquisa no *Google* — a que a qualidade das legendas fornecidas pela instituição (The Met Museum) oferece um adicional atractivo pedagógico — não deve ser desprezada. De resto, muitas são as vezes em que vemos Eos representada nas versões amorosas dos mitos de rapto que encabeça. Ajuntamos o *link* para um *skyphos* que pode auxiliar visualmente essa característica da personalidade da Aurora: <http://www.limc-france.fr/objet/15510>.

<sup>5</sup> Pantel 2019, 84.



Fig. 3 – Hércules, Hélios, Nyx e Eos. Vista panorâmica de figura negra sobre fundo branco, *lekythos* em terracota, c. 500 a.C., Ática, atribuído ao pintor de Safo, The Metropolitan Museum de Nova Iorque.

E é neste embalo fosforescente que a bondosa Mnemósine faz cair sobre o leitor a recordação vaga de uma curta-metragem 3D de pouco mais de 15 minutos, da gesta de Francis Ford Coppola e George Lucas, produzida sob a alçada da Walt Disney Company, com Michael Jackson no papel principal. Denominada *Captain EO* (1986), a curta apresenta-se em dependência directa do mito da Aurora, como aliás o nome denuncia. Mais abaixo deixamos ao leitor um apêndice visual com uma série de fotogramas (figuras 4-8) que achámos merecedores de alguma atenção, uma vez que a afinidade de cores usadas na curta-metragem com aquelas a que a Aurora é convencionalmente associada nas várias versões do mito são de destacar.

A história começa com uma galáxia ao fundo e um cometa, ou meteorito, suspenso no éter, em velocidade supersónica, rodando sobre si próprio com alguma rapidez, em direcção ao plano, até que estaca ante a voz de um narrador *off*. Ao som de música grandiloquente, este último introduz o universo ali em apreço numa nota

breve<sup>6</sup>, muito à semelhança do tipo de produção de Ficção Científica de finais dos anos sessenta e na continuidade dos anos setenta e oitenta, cujo prólogo às histórias abre com o fundo negro e *voice over* ou texto de contextualização de eventos — reportamo-nos evidentemente à série *Star Trek* (Gene Roddenberry) e ao franchise *Star Wars* (George Lucas)<sup>7</sup> como produções soberanas que, como é sabido, fundeiam as bases deste tipo de género do audiovisual. O cometa é de seguida fulminado para dar entrada a uma nave espacial (Fig. 4). O resguardo interior da cabina espacial é imediatamente posto em evidência, com os membros da tripulação (seis no total) a comentar a vizinhança de um planeta matizado de azul, enquanto aguardam a chegada do comandante EO ao convés principal, onde a navegação é controlada. Nessa espera, a tripulação procura a localização via rádio de um sinal que pode ajudá-la na aterragem àquele planeta; porém, a pouco reflectida aproximação do veículo espacial ao sólido celeste leva a que os alarmes soem pela nave, mobilizando-a para o ataque com vários alertas de batalha. De acordo com um dos tripulantes, parece que aquela não seria a primeira vez que a nave espacial se debatia com sérias vicissitudes devido a movimentos imprudentes da parte dos tripulantes. Naquele momento, entra o comandante, que encoraja os membros da tripulação a levarem a cabo a exploração do planeta alheio, ao arrepio, numa investida a todos os níveis descuidada. A Fig. 5, *infra*, é sob vários aspectos, principalmente em relação à tonalidade quente e de efeito tentativamente *repulpant* do fotograma,

---

<sup>6</sup> Em inglês pode ouvir-se a imponente *overture* na voz de Percy Rodrigues: “The cosmos, a universe of good and evil, where a small group struggles to bring freedom to the countless worlds of despair. A rag-tag band lead by the infamous Captain EO”.

<sup>7</sup> Compare-se o genérico da série *Star Trek*, que pode ser visto aqui <https://www.youtube.com/watch?v=LIQsrvW6Ji4>, com o prólogo do primeiro episódio da trilogia que abrange os episódios IV, V e VI de *Star Wars*, a visualizar no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=r3MLQhWCgN0>.

evocativa, embora numa fase preparatória, dos signos que normalmente associamos à deusa do amanhecer; isto é tanto mais perceptível através da inclusão do amigo felpudo alaranjado e da composição da fatiota do próprio comandante — que mais tarde vamos analisar, como exige a *mise en scène*. Perante a algazarra, EO assume o controlo da nave e a descida ao planeta é atrasada por vários reveses que o comandante consegue, não sem dificuldade, superar: um ataque coordenado por diversas tropas extraordinárias; a ausência de um mapa espacial que teria sido engolido acidentalmente por um dos tripulantes; dificuldades acrescidas no amainar das velas e, por fim, a custosa entrada num túnel, que leva a que o veículo espacial se despenhe, sem ter encontrado o sinal de transmissão por rádio que a equipa fora instruída a localizar, às ordens do superintendente Bog. Depois da aterragem, na averiguação do estado da máquina, EO e os restantes membros da tripulação descobrem que se haviam despenhado de encontro ao *homing beacon* — o desejado transmissor, ou simbolicamente, farol de luz —, para gáudio do superintendente Bog, que os felicita, sob projecção holográfica, todavia alheio ao facto de que EO e os tripulantes ali estavam como intrusos. Restava à tripulação encontrar a “líder suprema” daquele planeta e dar-lhe um “presente” especial, cujo simbolismo iremos deslindar mais adiante. À medida que avançam à descoberta da soberana num planeta escuro, de aspecto industrial e distópico, mas ao mesmo tempo futurístico e ruinoso, EO e a tripulação são capturados e levados ao encontro daquela a quem procuram, para um ambiente descarnado, em que os “ossos” e a “carne” das máquinas — que é o mesmo que dizer os fios eléctricos e o esqueleto tecnológico de vários aparelhos de indústrias diversas — estão à vista, revolvidos, numa paisagem extensa e ruinoso, porém típica, como atrás dissemos, deste tipo de distopia futurística, como de resto atesta a Fig. 7. Este tipo de *mise en scène* é frequentes vezes encontrado em filmes que incorrem no género futurístico de Ficção Científica, com o acréscimo do



tropo do apocalipse tecnológico ou da sociedade pós-apocalíptica distópica, *cyberpunk*, acoçada pelo domínio opressor de hostes que semeiam a desordem e o caos *ex abrupto*<sup>8</sup>. *Captain EO* ombreia, sem dúvida, com os muitos filmes que na época seguiam no encalce da Ficção Científica de segunda e terceira vagas, se é que assim podemos apelidá-la<sup>9</sup>. Os engenheiros da curta-metragem em apreço explicam a escolha dos cenários: “It would seem that the kind of nightmare industrial world would be a good environment for Michael to play against, because they’re so completely cut off as to each other. So I started thinking about the way the world might look if industrialism and fascism and a lot of other unpleasant things would all somehow melt together in sort of an out of control, grey, awful society.”<sup>10</sup>

Seguindo esta linha de pensamento, a soberana deste mundo distópico é figurada num ser flutuante (Anjelica Huston) que sai de um soberbo casulo feito de máquinas,

---

<sup>8</sup> Exemplos fundamentais dessa mundividência são produções como os filmes *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *E.T. The Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982) e *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001), os franchises *Alien* (Ridley Scott et al., 1979-) e *The Matrix* (Lana Wachowski et al., 1999-2021), a série *Dark Angel* (James Cameron et al., 2000-2002), entre outros; no mundo da música, conhecemos a *opus* de Grimes, bastante afecta ao género do *cyberpunk* e, portanto, herdeira destas produções primevas. A tendência do *cyberpunk* tem também atraído a atenção de vários artistas musicais nos últimos anos, dos quais podemos destacar Lady Gaga e o álbum *Chromatica* (2020) e Doja Cat e o álbum *Planet Her* (2021). A referência musical mais antiga de que nos lembramos para este género, além de Grimes, remonta aos anos de 2010 e 2012 com a produção musical da cantora estoniana Kerli que, com as músicas *Army of Love* (2010) e *Zero Gravity* (2012) abraçava já antecipadamente uma forma que apenas dez anos mais tarde se ia desenvolver em pleno na indústria musical, na altura apelidada de *Bubble Goth* pela cantora.

<sup>9</sup> Estes e outros aspectos do género são oportunamente desbravados em Michelson 1969, 54-63.

<sup>10</sup> Ver minuto quatro do *Making of* da curta-metragem: <https://www.youtube.com/watch?v=hLew-TYg60I&t=115s>.

preso a raios tubulares ou cabos industriais que se agarram a espessos pilares, invocando a fusão de um aracnídeo com um réptil, leitura que é, aliás, reforçada pelos gestos sibilantes e voz medonha desta criatura alienígena (Fig. 6). Após serem escoltados diante da soberana pelas forças de segurança, os tripulantes são imediatamente condenados a vários tormentos. EO dirige-se então à “líder suprema” e aceita laconicamente aquele destino, confessando, para tanto, que até ali haviam chegado sem licença nem autorização, que tampouco haviam sido convidados ou dado parte daquela intromissão. Mas traziam um “presente”, que havia de ser entregue à monarca, nas palavras do comandante, dirigindo-se à rainha, “to someone as beautiful as you”. A soberana, incrédula, porém seduzida, indaga da verdade de EO achá-la bonita, ao que o comandante responde: “Very beautiful within, your highness. But without a key to unlock it, and that is my gift to you.” Com pressa irredutível, a “líder suprema” pede para ver o “presente” e EO redargue, “Not only see, your highness, but hear.” De rajada começam os tripulantes a metamorfosear-se em instrumentos de música, com banda sonora a acompanhar a transformação, numa fabulosa sequência de efeitos *stop motion*. Sucede, porém, um contratempo, e a transformação é suspensa, o que leva a que a soberana, impaciente, ordene a captura do grupo pelas tropas. EO vê-se, nesse instante, encurralado, mas a ocasião é oportunamente remediada por um dos seus tripulantes, de nome Hooter, que corrige uma falha num dos instrumentos musicais. EO consegue, através do poder que a música nele insufla, tocada aliás por Hooter num dos sintetizadores, rebater o ataque através de uma nova energia, ou poder especial, galvanizante, tingida de amarelos — de tons de açafrão, revelando a afinidade colorida com a deusa do amanhecer que pretendemos aqui realçar. Carregado do novo poder dos instrumentos, EO (Michael Jackson) executa uma série de piruetas — tão conhecidas do astro *pop* — ao mesmo tempo que transforma o saturnino exército da

soberana num grupo de dançarinos trajados a dourado e laranja, os tons do amanhecer, que, exibindo as marcas próprias de uma espécie de continência irrefreada e militarizante, segue atrás do comandante numa coreografia a todos imposta. Esta cena, reproduzida na Fig. 8, como que anuncia a chegada do sol, muito simbolicamente à semelhança dos exemplares de cerâmica atrás referidos nas figuras 1, 2 e 3. Perante este espectáculo, a soberana maléfica recua de medo, deixando-se, contudo, assistir à performance que inicia com uma música escrita propositadamente para aquele efeito, de nome “We are here to change the world”, e cuja coreografia antecipa a novidade dos movimentos utilizados na fase *Bad* (1987) de Michael Jackson, artista ali em evidência.

Munido de um exército de dançarinos e de música tocada pela tripulação, o comandante EO canta e dança um hino de paz que apela à benemerência da humanidade, de que os seguintes versos são especialmente ressoantes: “We’re on a mission in the everlasting light that shines”; “We’re sharing light brightest than the sun”; “We’re here to stimulate, eliminate, an’ congregate, illuminate”. A acrescentar à magia da romagem, o uniforme de EO refulge algumas vezes com uma pincelada dourada que ornamenta a fachada do seu peito — mais uma vez, uma das cores que reordenam a imaginação de volta para a figura da deusa Eos. Todavia, em repouso, a pincelada adquire a forma de um arco-íris, visível, quando, na coreografia, o comandante faz deslizar pelos ombros o casaco branco e o torna a compor, adequando os movimentos ao ritmo da canção. Além disso, a certa altura a agitação dos dedos de EO torna-se um evento inescapável: raspam uns dedos nos outros à cadência da coreografia e soltam faíscas ruborizadas de tons quentes — pormenor sob todos os aspectos delicioso, porque nos leva directamente ao epíteto da Aurora popularizado por Homero. Mas voltemos à diegese.

Embora os ventos parecessem favoráveis àquele comandante, dois soldados de porte raivoso emergem das grossas colunas que protegem a soberana, convocados aliás por ela, e EO debate-se com eles não sem alguma dificuldade. Por fim, imobiliza-os com a ajuda de um dos membros da tripulação, um animal alaranjado com asas de borboleta, de nome Fuzzball, e transforma-os, como de resto aos outros soldados dos pilares sucedâneos, em dançarinos seus, como que os libertando do jugo da servidão. Enquanto isto, o uniforme de EO, com as suas pedras douradas e avermelhadas, ressentente-se da magia ali praticada e adquire brilhos, assim como os róseos dedos, e o mesmo acontece com a fachada do uniforme. Depois destas vicissitudes, EO aproxima-se da soberana, flutuando ao encontro do corpo aracnídeo, e aplica-lhe a mesma magia, amplificada, de resto, pelo espírito do exército que reunira atrás de si.

À medida que EO desce daquela altitude, a “líder suprema” aguarda, em transe, a transformação. E surge da luz boreal uma silhueta feminina brilhante, que desliza de onde estava suspensa, sobre a fosforescência dos brilhos. O espectáculo de cores é feérico: a Aurora *pop* dos anos oitenta instala, naquela *mise en scène* plúmbea que a recebera, as vibrantes cores da alvorada e paisagens de um idílio que combina signos vários de inspiração greco-romana com uma atmosfera de tipo pré-rafaelita: os antigos pilares feitos de cabos e tubos mecanizados derretem para darem lugar a colunas de estilo greco-romano. Os efeitos de metamorfose que ali entram em gestação, carregados de raios galvanizantes de coloração quente, parecem, sob vários aspectos, não só lembrar os cenários de algumas das produções de *anime* de ficção científica e *cyberpunk* daquela década e da seguinte<sup>11</sup> como também evocar as cores do arco-íris, à semelhança

---

<sup>11</sup> O filme *Macross: Do You Remember Love?* (Noboru Ishiguro, Shoji Kawamori), de 1984, e a série homónima, de 1982, assim como a série *Magic Knight Rayearth* (Toshihiro Hirano), de 1994, entre muitos outros exemplos, são representativos do estilo visual que descrevemos.

daquelas na estampa peitoral no uniforme de EO; e tudo isto converge artisticamente para mais acentuar a semelhança dos signos visuais entre EO e Eos<sup>12</sup>. A “líder suprema” emerge assim das cores da alvorada exibindo uma veste que transita dos tons dourados para o roxo em *dégradé* — a imitar o horizonte e o céu por detrás dela quando estala o amanhecer—; na cabeça, um dourado diadema com diferentes aplicações. Depois, a soberana, renascida da aurora, como ilustram as figuras *infra*, vai ao encontro de EO para que este lhe beije a mão e dê por concluída a sua tarefa: EO regozija-se perante a líder e os súbditos satisfeitos. À medida que se vão afastando, o comandante e os dançarinos retomam a coreografia com gáudio e as colunas recentemente transformadas emergem como pano de fundo. EO encaminha-se para fora daquele “templo” com a sua equipa galáctica ao som de “Another part of me”. Com o amanhecer ao fundo, apenas vedado pelo pórtico de saída, EO reproduz alguns dos movimentos característicos do rei do *pop* e remata com o costumado deslizar do casaco por sobre os ombros a ostentar a pincelada de oiro no peito, pulsante de brilho. A sua satisfação nos movimentos e no rosto é evidente. De resto, a soberana e o seu povo saúdam ao longe os estrangeiros. A sequência final mostra a nave espacial numa paisagem bucólica e a retirada para o céu: ela desaparece, enfim, do espaço deixando apenas uma impressão brilhante que mistura os tons do amanhecer, com estrelas ao fundo.

---

<sup>12</sup> Agradecemos os esforços dos revisores que a esta investigação vieram dar fundamentais contribuições. De entre tantas, que aqui considerámos muito atentamente, pedimos a atenção do leitor para o simbolismo das cores a que temos feito referência, nomeadamente açafrão e amarelos, dourados e vermelhos. As obras *Amarelo* (2021) e *Vermelho* (2019) da autoria de Michel Pastoureau podem ajudar a cristalizar a importância do uso de paletas cromáticas cuidadas no cinema, além de em vários domínios da história da arte, bem como *The Secret Lives of Colour* (2016) de Kassia St. Clair.



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Não escapam, enfim, alguns pormenores do filme que podem ser comparados a aspectos do mito da deusa do amanhecer. Uma primeira semelhança parece existir ao nível da expectativa (quebrada) de uma postulada fiel tradução do mitema do quadro

antigo para o quadro pós-moderno: EO é incumbido de uma missão num planeta desolado e falha redondamente em obter as indicações do transmissor (*homing beacon*) que deve orientá-lo rumo ao destino pretendido. Assim, EO é apresentado em diametral oposição à divindade grega que obtém, sem quaisquer contrariedades, a instrução necessária da impaciente Estrela da Manhã, também conhecida pelo nome de *Eosphoros*, mal se levanta dos confins do oceano (Ovídio 629-30) para fazer a sua costumada ronda matinal. Em *Captain EO* espraia-se a imagem de uma Aurora falhada *ab ouo*, no entanto votada ao caminho da sublimação, contra todas as expectativas (de acordo com o *air du temp* que nos é dado ver na tela), mas que com empenho e ardor consegue redimir o seu nome e recuperar o valente significado da sua insígnia.

Outra semelhança — agora em dependência directa do mito, porque se vê um efeito de espelho da produção antiga para a contemporânea — pode ser a partilhada aptidão de ambos, Aurora e EO, para investirem sobre um destinatário que se não quer à partida assaltado: no caso da deusa, reportamo-nos aos vários amores sobre que derramou a sua possessão, como Títono, Oríon e Céfalo (Hes. *Theog.* 984-88. Hom. *Il.*11.1-2. Ov. *Met.* 13.576; *Hymn. Hom. Ven.*219-37; adicionalmente, Grimal 1951, 139); quanto ao comandante EO, apontamos para a investidura sobre o planeta desolado, tomado embora sob a égide do apuramento benfeitor do estilo de vida daquele povo, que, debaixo do jugo da opressão, não se conciliava com os preceitos judiciosos de liberdade da brigada galáctica<sup>13</sup>. Ainda a este respeito, não parece improvável que o

---

<sup>13</sup> Do mesmo modo que a Aurora rapta alguns dos seus consortes, tomando-os para si (amaldiçoada por Afrodite, lembre-se, vide Grimal 1951, 139), EO, como missionário do bem, insurge-se no planeta e disso resulta que expulsa a lixeira industrial daquele cenário — o lugar é devidamente higienizado com base num quadro benfeitor que executa uma forma de sublimação ou purificação dos *gens* ali nascidos, como convertendo ao bem ou transformando para a benignidade uma sociedade tiranizada. O mal contido na

sentimento de libertar aquele planeta da escuridão implique a promoção de ideais como o regresso a um estado mais conforme com um outro tempo mais simples, de horizontes menos trabalhados, onde os desafios trazidos pela industrialização ainda não existiam; como tal, uma forma de regresso à Antiguidade Clássica, como demonstram o cenário escolhido com as colunas de inspiração greco-romana e o diorama sobresselente, que atavam todo o *plateau* final.

Outro dos aspectos que estabelecem a ligação entre a divindade e o herói espacial é justamente a selecção das cores que acompanham a descrição de uma e a magia visual do outro: os epítetos que vimos associados à deusa do amanhecer aparecem reproduzidos visualmente em várias das cenas do filme em apreço, nomeadamente desde a pincelada dourada no peito do comandante aos dedos róseos, não olvidando também as tonalidades de açafião e dourados próprias do amanhecer que maviosamente ocupam os cenários logo após a renovação física e espiritual daquele lugar e o próprio uniforme de EO, que reflete ao arpejo da magia boreal que o sustenta. Ora, a Aurora tem o condão de trazer a luz do dia para afugentar a noite. Portanto, o tropo da aurora que traz a luz do dia com os seus cavalos pode ser aqui vertido para o comandante EO que, munido de uma *intelligentsia*, recupera a luminosidade para o planeta destituído de luz. A noite é devidamente representada pelo mal que avassala o planeta — o aterro industrial é o cenário perfeito para o horror — e a luz do dia, simbolizada na pessoa de EO e na comitiva espacial, pode ver-se antecipada nos versos atrás sublinhados da música de abertura à transformação auroral: “We are

---

“líder suprema” é assim facilmente vanescido e o bem libertado da carapaça opressora que o prendia; no fim das contas, a rainha é bela, assim como os súbditos que com ela privam depois da transformação.



here to change the world”<sup>14</sup>. Em última instância, a reunião destes atributos leva a crer que a luz esteja ali consignada no espaço limítrofe da transformação — que acaba por simbolizar uma espécie de apoteose, embora provocada pelo poder da música e do herói insuflado dessa bonomia.

Embora queiramos tornar não parcas as semelhanças entre mito e filme, através não só das fontes antigas como das provas iconográficas e da curta-metragem — que não raro busca perpetuar a semelhança através do uso em epígrafe do nome da deusa e da utilização pouco contida dos tons tão profusamente afeiçoados à soberana —, dificilmente conseguimos averiguar o que terá levado Lucas e Coppola a escolher a Aurora grega como pano de fundo para uma curta-metragem de natureza distópica e industrial de relevância para o género cinematográfico, também literário, de Ficção Científica, tantas vezes encarado como inferior e por isso relegado para os confins subsidiários do cinema. Talvez a retaguarda de um mito grego como o da Aurora (embora uma divindade menor de entre o panteão de estrelas gregas, e daí uma certa afinidade com o género da Ficção Científica) pudesse alavancar o género a maiores altitudes tal como patrocinadas pelo jugo da Antiguidade? É uma proposta que fica para reflexão. Podemos ainda acrescentar que depois de visto o *Making of* desta curta-metragem, e após consulta de uma das biografias de Coppola em que a produção não é desprezada, conclui-se que foi o realizador, com efeito, quem sugeriu para aperfeiçoamento da história o estandarte da deusa do amanhecer. Assim se pode ler, para o efeito pretendido, acerca da escolha do tema:

---

<sup>14</sup> Os versos “We’re on a mission in the everlasting light that shines”, “We’re sharing light brightest than the sun” e “We’re here to stimulate, eliminate, an’ congregate, illuminate” são, com efeito, visualmente descritivos do efeito que a Aurora ali pretende.

Both Lucas and Jackson preferred a story treatment called *The Intergalactic Music Man*, in which Jackson's character would arrive on a cold and passionless planet, where he could convince an evil queen — through song and dance — that things are better with warmth and color.” (Jay Jones 2016, 599-600). O mesmo autor explica a mudança para o mito da Aurora: “Coppola's first directive: change the title to *Captain EO*, an allusion to Eos, the Greek goddess of dawn or light — a decision that met with no objection from Lucas, Jackson, or Disney's handpicked line producer for the project, Rusty Lemorande (Jones 2016, 600).

Por outro lado, não nos parece despidendo dizer que muitos são os signos comuns a ambas as figuras. E não menos importante é o quadro do arco-íris, que oportunamente se subsume na família de cores visuais do herói. A presença do arco-íris sugere a influência de uma deusa menor já aqui mencionada — Íris, a mensageira dos deuses<sup>15</sup>. Embora esta questão nos pareça acessória, de acordo com a definição do fenómeno da natureza dado pelo dicionário *online* da Porto Editora, pode dizer-se que o arco-íris representa um “fenómeno atmosférico que consiste na formação de um grupo de arcos concêntricos onde se escalonam as cores do espectro solar, devido a fenómenos de refração e reflexão dos raios solares nas gotas de água da atmosfera”<sup>16</sup>. Pode, então, efabular-se que o efeito do sereno<sup>17</sup> das lágrimas de Eos — caídas devido ao choro pelo

---

<sup>15</sup> *Supra*, n. 2. Íris é a mensageira que leva aos destinatários as informações que as divindades pretendem dar a conhecer. É Íris quem, por exemplo, na guerra de Tróia, leva a Príamo a mensagem de Zeus Crónida para que aquele se deva encaminhar a Aquiles e recolher o corpo de Heitor, em segurança. Ver Homero, 144-88.

<sup>16</sup> Ver <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/arco-%C3%ADris>.

<sup>17</sup> Expressão madeirense para “orvalho da manhã”.

filho Mémnon (Virgílio 384; Ovídio 576) — se possa ter entrosado no “carro do Sol”, que atrai a luz para aquele planeta, e conduzido a uma feliz tessitura de fenómenos atmosféricos, assim produzindo o resultado do arco-íris que se ocasiona na curta-metragem.

Deste modo, com alguma satisfação, pode o leitor contemplar a viagem em que se lançou, de Hesíodo a Sófocles (para as fontes antigas principais) e o subsequente salto a Francis Ford Coppola e ao género da Ficção Científica, sob a espuma da Mnemósine benfeitora, que nele derramou os dons da memória.

**Bibliografia**

Brill's New Pauly. 2011. *Encyclopaedia of the Ancient World: Classical Tradition*.

Edição de Manfred Landfester. Leiden: Brill.

Grimal, Pierre. 1951. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Linda-A-Velha: Difel

Homero. 2022. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.

Hesíodo. 2014. *Teogonia. Trabalhos e Dias*. Tradução de José Ribeiro Ferreira e Ana

Elias Pinheiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Jay Jones, Brian. 2016. *George Lucas. A Life*. Nova Iorque: Little, Brown and

Company.

Lourenço, Frederico. 2020. *Poesia Grega. De Hesíodo a Teócrito*. Lisboa: Quetzal.

Michelson, Annette. 1969. "Bodies in Space: Film as "Carnaval Knowledge". *Artforum*

*International*. February 1969, pp. 54-63

Ovídio. 2007. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.

Pantel, Pauline Schmitt. 2019. *Uma História Pessoal. Os Mitos Gregos*. Coimbra:

Imprensa da Universidade de Coimbra.

Pereira, Maria Helena da Rocha. 1997. *Estudos de História da Cultura Clássica. I*

*Volume. Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

--- 2009. *Hélade: Antologia da Cultura Grega*. Lisboa: Guimarães Editores.

--- 2014. *Estudos Sobre a Grécia Antiga. Artigos*. Coimbra: Imprensa da Universidade

de Coimbra.

Pinheiro, Marília P. Futre. 2011. *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*. Lisboa: Clássica Editora.

Ribeiro Ferreira, José. 2008. *Mitos das Origens — Rios e Raízes*. Coimbra: FLUC Secção de Estudos Clássicos – Publicações Pedagógicas.

Welsh, James M. et al. 2010. *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*. EUA: Scarecrow Press.

### Webgrafia

Coppola, F. F. (realizador). (1986). *Captain EO* [filme em 3D]. EUA: Walt Disney Company. *Link* acessado a 17 de Janeiro de 2023 em <https://youtu.be/g4APNZZ7tKo>

Definição de Eos por «website» *Theoi*. *Link* acessado a 20 de Janeiro de 2023 em <https://www.theoi.com/Titan/Eos.html>

Definição de Arco-íris por «website» *Infopedia*. *Link* acessado a 19 de Janeiro de 2023 em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/arco-%C3%ADris>

Descrição do *lekythos* em terracota com representação da Aurora. *Link* acessado a 15 de Janeiro de 2023 em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254196>

Genérico de *Star Trek* [série]. EUA: NBC. *Link* acessado a 17 de Janeiro de 2023 em <https://www.youtube.com/watch?v=LIQsrvW6Ji4>

*Making of* de *Captain EO*. EUA: *Link* acessado a 4 de Maio de 2023 em <https://www.youtube.com/watch?v=hLew-TYg60I&t=115s>

Michael Jackson. (1986). “Another part of me” [faixa de música]. *Link* acedido a 18 de Janeiro de 2023 em <https://youtu.be/tKc3VcOyY2c>

Michael Jackson. (1986). “We are here to change the world” [faixa de música]. *Link* acedido a 18 de Janeiro de 2023 em <https://youtu.be/-VLYjTDttc8>

Prólogo a *Star Wars: A New Hope*, Episode IV [filme]. EUA: Lucasfilm Ltd. *Link* acedido a 17 de Janeiro de 2023 em <https://www.youtube.com/watch?v=r3MLQhWCgN0>

Roteiro para *Captain EO* [filme em 3D]. EUA: Walt Disney Company. *Link* acedido a 17 de janeiro de 2023 em <https://www.wdwradio.com/2010/07/captain-eo-scrip>



**Iris Murdoch: das sombras à luz<sup>1</sup>**Pedro Franco<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste ensaio, defendo que a imagem da luz é muito significativa na obra filosófica e literária de Iris Murdoch, e exploro as suas potencialidades, bem como as suas limitações. Estabeleço uma ligação entre dois romances de Iris Murdoch e suas ideias filosóficas, fazendo referência à sua obra filosófica como um todo. *The Bell* (1958) e *A Severed Head* (1961) representam respectivamente, na minha leitura, uma transição das sombras para a luz, sendo que o segundo romance reproduz de forma muito directa a alegoria da caverna de Platão. Nesta transição, a capacidade moral do auto-descentramento (*unselfing*) e da atenção particular ao indivíduo – ideias-chave do trabalho filosófico de Murdoch – são postas em causa. Ao atingir o estado de “iluminação”, alcança-se o que Murdoch entende ser o *amor*, um estado de verdade onde habita a bondade, e o exercício da atenção (como forma de auto-descentramento, inspirado na concepção de Simone Weil) é indispensável. Defendo que *The Bell* mostra a impossibilidade de alcançar esse estado, enquanto *A Severed Head* idealiza,

---

<sup>1</sup> Este artigo não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

<sup>2</sup> Pedro Franco é doutorando no Programa em Teoria da Literatura, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e Assistente Convidado na Faculdade de Economia da Universidade Nova de Lisboa. Concluiu o mestrado no mesmo Programa com uma tese sobre o desenvolvimento do carácter moral e a ideia de conversão. Agora, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, está a estudar a pertinência da ética de virtudes no mundo liberal, com destaque para três virtudes em particular: a autenticidade, a imaginação e a atenção. Bolseiro da FCT (SFRH/BD/146796/2019). E-mail: [pedro.franco@campus.ul.pt](mailto:pedro.franco@campus.ul.pt)

*Pedro Franco is a Ph.D. candidate at the Program in Literature Theory, at the Faculty of Arts of the University of Lisbon, and a Teaching Assistant of Ethics at Nova School of Business and Economics.. He completed his master's degree in the same Program with a thesis on the development of moral character and the idea of conversion. Now, with the support of the Foundation for Science and Technology, he is studying the relevance of virtue ethics in the liberal world, focusing on three virtues in particular: authenticity, imagination and attention. FCT scholarship holder (SFRH/BD/146796/2019). E-mail: [pedro.franco@campus.ul.pt](mailto:pedro.franco@campus.ul.pt)*



pelo contrário, essa possibilidade. Ao longo do caminho iremos notar algumas ideias murdochianas sobre as relações entre arte, filosofia e moral, nomeadamente que os seus romances questionam as suas próprias ideias filosóficas, em vez de apenas ilustrá-las; a irrelevância das fronteiras entre vida externa e interna; e como o trabalho de Murdoch beneficia de algumas ideias aristotélicas, principalmente uma concepção de como aprendemos a ser virtuosos.

**Palavras-chave:** Iris Murdoch; atenção; *The Bell*; *A Severed Head*; luz

**Abstract:** In this essay, I argue that the image of light is a very significant one in Iris Murdoch's work both philosophical and literary, and I explore its potentialities as well as its limitations. I establish a link between two novels by Iris Murdoch and her philosophical ideas, by making reference to her philosophical work as a whole. *The Bell* (1958) and *A Severed Head* (1961) respectively represent, in my reading, a transition from the shadows to light, with the second novel reproducing in a very direct way Plato's allegory of the cave. In this transition, the moral capacity of unselfing and particular attention to the individual – which are key Murdochian ideas from her philosophical work – are called into question. By reaching the state of “illumination”, one reaches what Murdoch understands to be love, a state of truth where goodness dwells, and the exercise of attention (as a way of unselfing, much inspired by Simone Weil's own conception of it) is crucial to reach that state. I argue that *The Bell* showcases the impossibility of doing just that, whereas *A Severed Head* idealizes the achievement of this state. Along the way we will notice some Murdochian ideas about the relationships between art, philosophy, and morals, namely that her novels question her own philosophical ideas, instead of just illustrating them; the irrelevance of boundaries

between external and internal life; and how Murdoch's work benefits from some Aristotelian ideas, most importantly a conception of how we learn to be virtuous.

**Key words:** Iris Murdoch; attention; The Bell; A Severed Head; light

## I

Iris Murdoch (1919-1999) é uma autora relativamente pouco estudada, e, por vezes, considerada datada. Em Portugal, a pouca bibliografia que encontramos sobre Murdoch centra-se principalmente na sua actividade enquanto romancista, e não enquanto filósofa.<sup>3</sup> Contudo, Iris Murdoch, foi não só uma romancista prolífica, contando com vinte e seis romances, como uma filósofa de enorme importância na segunda metade do século XX: introduziu o pensamento existencialista em Inglaterra; recuperou filósofas resistentes a sistematização, como Simone Weil; e desenvolveu uma ideia muito própria de ética das virtudes, distinta da das suas colegas Elizabeth Anscombe e Philippa Foot, por exemplo (duas filósofas primordialmente interessadas em Aristóteles, enquanto Murdoch se debruçava sobretudo sobre Platão). Murdoch ganhou o reconhecimento tanto de críticos literários como Harold Bloom<sup>4</sup> como de filósofos vivos de renome: Alasdair MacIntyre e Martha Nussbaum são exemplos que iremos referir. O estudo de Iris Murdoch reveste-se, portanto, de maior interesse ao atentar precisamente sobre essa sua carreira dupla como filósofa e romancista, imagem que a própria projectava em Platão.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Destaco o trabalho de Sofia Melo Araújo, do lado dos estudos literários, mas com um olhar atento à filosofia de Murdoch, e publicações várias de Maria Luísa Ribeiro Ferreira, do lado dos estudos filosóficos, sendo uma autora também atenta a Murdoch romancista. Ver Melo Araújo 2016 e Ribeiro Ferreira 2003.

<sup>4</sup> Diz Harold Bloom, numa crítica a *The Good Apprentice*: «*Murdoch thinks for herself theologically as well as philosophically, and her conceptual originality is difficult for readers to apprehend, particularly when it is veiled by her conventional forms of story-telling [sic] and her rather mixed success in the representation of original characters.* » (Bloom 1986) O peso da crítica de Bloom recai não tanto sobre a qualidade da forma literária, mas sobre a riqueza conceptual dos romances de Murdoch. Pela análise que se segue neste ensaio, tendo a concordar com esta perspectiva.

<sup>5</sup> Murdoch, aliás, tanto em “The Fire and the Sun” como em “Acastos: Two Platonic Dialogues”, retratou Platão como um poeta falhado e invejoso. Ver Murdoch 1999, 386-531.

Apesar de Murdoch ter insistido na distinção entre a sua obra filosófica e a sua ficção, existem ligações evidentes entre ambas. Os seus romances não são uma exemplificação acabada dos seus pontos de vista filosóficos, nem são filosóficos por fazerem referência ocasionalmente a Kant. Os romances de Murdoch são filosóficos porque encontramos neles uma constante mudança de perspectiva a respeito de questões filosóficas, sobretudo éticas, que surgem com naturalidade, como a relação do ser humano com a (in)existência de Deus ou a virtude e a vida boa. Alasdair MacIntyre entende, justamente, que “[o]s romances de Iris Murdoch são filosofia: mas uma filosofia que duvida de toda a filosofia, incluindo a própria. Murdoch é uma autora cujo projecto implica uma distância irónica não só das suas personagens, mas de si mesma.”<sup>6</sup> (MacIntyre 1982) Esta postura fundamentalmente socrática, resistente a qualquer tentativa de sistematização, viria a ser reafirmada por Murdoch até ao fim da sua vida: “A conquista da coerência é ambígua. A coerência não é necessariamente boa, e é preciso questionar os seus custos. Por vezes, é melhor permanecer confuso.”<sup>7</sup> (Murdoch 1992, 146-147) ou, diríamos talvez, permanecer nas sombras, sob pena de ficarmos sob uma luz ilusória e consoladora. Há, portanto, uma doura ignorância, uma certa iluminação neste reconhecimento da inevitabilidade das sombras, como tentarei argumentar.

*The Bell*, o quarto romance da autora (1958), é um bom exemplo desta constante mudança de perspectiva e distanciamento irónico. Dentre os primeiros romances de Murdoch, este colheu, aliás, a sua predilecção. *The Bell* conta a história de uma comunidade leiga anglicana que vive junto a uma abadia. Michael Meade foge a um passado atormentado pela

---

<sup>6</sup> “*Iris Murdoch’s novels are philosophy: but they are philosophy which casts doubts on all philosophy including her own. She is an author whose project involves an ironic distance not only from her characters but also from herself.*” Todas as traduções são da minha responsabilidade. Fica em nota de rodapé o texto original, quando traduzido no corpo do texto.

<sup>7</sup> “*The achievement of coherence is itself ambiguous. Coherence is not necessarily good, and one must question its cost. Better sometimes to remain confused.*”

necessidade de esconder a sua homossexualidade, e, depois de procurar conselho junto da Abadessa, forma esta comunidade na sua propriedade junto à abadia, Imber Court – um nome que, não por acaso, remete para a ideia de sombra (Giffin 2007). Nela reúnem-se outros membros pelas mais variadas razões, sendo que impera um silêncio sobre o passado de cada um. Os últimos membros a juntarem-se a esta comunidade são, excepcionalmente, visitantes: Paul Greenfield, que vem estudar manuscritos do século XIV sobre o sino da abadia, ao qual se junta a sua mulher, Dora, que regressa para junto do marido depois de uma aventura em que o abandonara. O papel de Dora enquanto alienígena nesta vida religiosa ajuda a revelar os excessos, o amor e o desamor que existem nesta comunidade experimental. No entanto, praticamente todos os membros da comunidade são confrontados com a sua imperfeição moral, até Catherine, a personagem aparentemente irrepreensível, o que contrasta com a tolerância e tranquilidade das irmãs da abadia. A tragédia terminará com a dissolução da comunidade leiga e absorção da propriedade pela comunidade monástica, ilustrando, de certa forma, a “soberania do Bem” ou do amor.

As imperfeições morais expostas em *The Bell* passam pela tendência constante de auto-ilusão, da tentativa de imposição de um padrão à vida, o que será um resultado da intolerância e indisponibilidade para aceitar o outro como ele é. Isso é claro, por exemplo, no fim do romance, com a reflexão de Michael, depois de viver a maior catástrofe da sua vida: “O padrão que Michael vira na sua vida apenas existira na sua imaginação romântica. Ao nível humano, não havia nenhum padrão.”<sup>8</sup> (Murdoch 2001, 289) Ainda assim, Michael concede que esse padrão possa simplesmente ser inacessível, como os pensamentos de Deus, o que se prende com outro factor importante nesta reflexão: a relação entre o ser humano e o transcendente, com Deus e com a ideia de Bem. Michael acaba por decidir que “Deus existe,

---

<sup>8</sup> “*The pattern which he had seen in his life had existed only in his romantic imagination. At the human level there was no pattern.*”

mas eu não acredito nele.”<sup>9</sup> (2001, 289), o que revela, acima de tudo, uma perda de confiança nos outros e na coerência da vida humana, de se poder estabelecer uma narrativa perfeita. Já Dora, a personagem aparentemente mais inconstante, é a única que parece fazer algum tipo de progresso moral, ao assumir a imperfeição. Dora toma a decisão final (ou provisória) de se libertar da imposição de um papel ao qual se submetera, mas termina também com um engano fundamental, que mostra a irrelevância da percepção errada que temos dos outros na construção da nossa própria narrativa: Dora decide-se a contar toda a história de Imber à amiga Sally, mas esse relato será sempre contaminado com a ilusão inócua que Dora tem sobre Michael, a saber, que ele casaria com Catherine, a jovem candidata à vida monástica. Essa preocupação por Michael não deixa de ser sinal de tolerância, disponibilidade ou mesmo amor que Dora nutre por Michael, mostrando-se invulgarmente descentrada de si mesma – ainda que de forma insuficiente, ao ponto de se deixar iludir sobre o objecto da sua preocupação.

*The Bell* sugere que este descentramento é o caminho da virtude, ainda que imperfeito, uma ideia que Murdoch reitera ao longo da sua obra filosófica, sobretudo na trilogia de ensaios *The Sovereignty of Good* (1970). Esta ideia nota-se no contraste entre a forma como Michael participa na missa, num dos capítulos finais, e como Dora reage aos quadros da National Gallery, desfamiliarizando-os: Dora tem uma “experiência mística” com a pintura (2001 283), enquanto Michael vive a missa, no final da história, “como um espectador” (2001, 290). Pode parecer que Murdoch exemplificou aqui o seu ponto de vista filosófico. Mas a verdade é que o que é ilustrado é uma contradição: vemos tanto as suas ideias (e as suas insuficiências) em Michael, sobre a preferência pela incoerência, como em

---

<sup>9</sup> “[t]here is a God, but I do not believe in Him.” Esta é justamente a posição que permeia *The Sovereignty of Good* e que Murdoch viria a explicar mais explicitamente em *Metaphysics as a Guide to Morals*, a sua última publicação. (1992)

Dora, acerca do auto-descentramento que não deixa de se iludir. A preferência pela incoerência, que deveria ser uma via para a tolerância e, portanto, para o amor, acaba por se revelar em auto-absorção no caso de Michael, e o auto-descentramento de Dora mostra-nos apenas um amor imperfeito, que não deixa de fantasiar e ver aquilo que quer, e não o outro como ele é. O romance mostra a imperfeição das ideias de Murdoch-filósofa.

Há, no entanto, outra personagem que parece representar melhor o amor sob a forma de auto-descentramento, em *The Bell*: a Abadessa que dirige a abadia e com quem Michael acaba por desabafar as suas dificuldades e perplexidades interiores, perto do final do romance. Parece-me, ainda assim, que temos de levar a conversa entre a Abadessa e Michael como a relação que Murdoch estabelece com o leitor simultâneo do romance e do ensaio filosófico: a filosofia (e talvez a arte) pode tornar alguns problemas compreensíveis, mas não pode ajudar a resolvê-los; ouvir a história concreta de alguém, pelo contrário, obriga-nos a exercitar esta virtude do amor – e daí se seguirá, talvez, a superioridade da arte, e sobretudo da literatura, em relação à filosofia. O que é certo é que, neste romance, surge alguma luz acerca do auto-descentramento proposto, mas permanecem ainda assim muitas sombras sobre as incoerências da vida moral e sobre o pouco que sabemos e o muito que nunca saberemos sobre os que nos rodeiam.

## II

Segundo estas leituras, amar (e, por extensão, a vida moral) parece ter muito mais a ver com uma maneira de olhar para o outro particular do que com uma acção determinada por princípio. Com efeito, numa secção de *Metaphysics as a Guide to Morals* (1992), o último livro de Murdoch, é proposta uma aproximação entre a actividade do romancista e a do leitor neste aspecto: ambas requerem ocasionalmente um esforço de distanciamento das próprias

crenças, no confronto inevitável entre as grandes concepções filosóficas ou convicções gerais e os detalhes da existência vulgar e privada. Isto relaciona-se com a distinção entre visão e acção, já proposta no artigo “Vision and Choice in Morality” (1956), e retomadas notavelmente no supracitado *The Sovereignty of Good*. Esta relação entre o confronto geral/particular e a articulação acção/visão é pertinente aqui na medida em que conceber ou compreender um romance é uma *acção* que pressupõe e eventualmente transforma a *visão moral* do romancista ou do leitor. Para Murdoch, a moralidade não diz respeito apenas a escolhas particulares e instanciadas, a acções explícitas decorrentes da vontade, ao *movimento*, mas também a uma visão moral, ou seja, uma forma de *ver* e compreender o mundo, as pessoas e os problemas em nosso redor. Em suma, numa iluminação, ao jeito platónico. Para Murdoch, isto implica necessariamente um conjunto de atitudes e disposições e um esforço para, por vezes, alterá-las, como sucede com a sogra em relação à sua nora, para retomar o exemplo de *The Sovereignty of Good* (mais precisamente, em “The Idea of Perfection”: Murdoch 1999, 299-336). De modo a melhorar as relações familiares, uma sogra tenta ver a sua nora de uma maneira diferente, não como “infantil e irritante!, mas como “jovial e divertida”, e há algo de moral nesse esforço, que não se traduz necessariamente numa acção. Murdoch reconhece algumas fragilidades neste argumento, nomeadamente a insuficiência de simples intenções, e tenta preveni-las ao afirmar que “acções explícitas são tanto o eixo como o estímulo da cena interior.”<sup>10</sup> (Murdoch 1999, 334), i.e., a vida interior e a vida exterior influenciam-se mutuamente. Quer isto dizer que uma pessoa poderá executar determinadas acções para mudar a sua perspectiva interior sobre uma pessoa ou sobre um assunto, numa forma de ascese ou treino. Mas assim, aproximamo-nos mais de uma visão aristotélica da ética, em que a habituação forma o carácter, reconhecendo e respondendo ao problema da acrasia (como é que agimos contrariamente ao que a razão mostra que é melhor),

---

<sup>10</sup> “[o]vert actions are the pivot and spur of the inner scene.”



ao contrário da visão intelectualista de Platão sobre as virtudes, que nos diz que quem conhece o Bem não resiste a procurá-lo e a segui-lo.

De todas as maneiras, o que é realmente central na filosofia de Iris Murdoch é a ideia de *atenção*, retomada de Simone Weil. Para Murdoch, a atenção é o exercício da virtude primacial, o amor, e consiste num “olhar justo e amoroso sobre uma realidade individual”<sup>11</sup> (Murdoch 1999, 327). Esse olhar exige a dissolução de ilusões provocadas por uma concentração excessiva em si mesmo e nos seus próprios problemas e preocupações. Exige, portanto, o “auto-descentramento” de que temos vindo a falar (“*unselfing*”: 1999, 369), desejável por razões até mais profundas do que a justiça interpessoal: porque aproxima as pessoas da realidade e da ideia de bom e belo. Se a ideia de justiça pressupõe um certo nível de desinteresse e impessoalidade, pelo contrário o amor envolve, por definição, uma preocupação particular por *esta* pessoa concreta, numa experiência semelhante à que temos com a arte e as suas personagens. Continuamos a ler um livro ou ver um filme não tanto porque queremos uma resolução de um conflito de justiça, mas porque nos preocupamos com o destino *desta* personagem, esquecendo-nos de nós mesmos. Ao confrontar-me com outra realidade na sua presença total, permito que o bem e o belo se apresentem, uma vez que eles se encontram, necessariamente, fora da minha subjectividade (apresentam-se à minha subjectividade, mas não se confinam nela). Assim, este exercício toma lugar numa psicologia moral que, de certa forma, não faz distinção entre arte e moral e, portanto, parece que Murdoch não faz distinção entre prestar *atenção* a uma pessoa ou a uma obra de arte ou a um romance, sendo que a arte, a religião e a literatura necessariamente “quebram o ego”, as noções ilusórias de unidade (Murdoch 1992, 104-105), e confrontam-nos com situações

---

<sup>11</sup> “[...] a just and loving gaze upon an individual reality.”

humanas mais complexas do que simplesmente o choque entre dois sistemas de pensamento, como pensara Hegel a propósito da *Antígona* de Sófocles<sup>12</sup> (1992, 100).

As cenas que referimos em *The Bell* exprimem bem estes pontos de vista. O episódio de Dora na National Gallery é um arrebatamento místico onde têm lugar considerações morais espontâneas da própria personagem. Ainda que o seu pensamento não seja claramente articulado e não veja uma relação entre a apreciação do quadro de Gainsborough e uma *moral* específica, a verdade é que Dora, neste momento de contemplação, toma consciência das imagens que criara do seu marido e do mundo à sua volta e, paradoxalmente, acaba por decidir regressar aos seus problemas *reais*. O que acontece é que na contemplação do quadro de Gainsborough, Dora apercebe-se de uma realidade diante dela que não o seu próprio “solipsismo”<sup>13</sup> (Murdoch 2001, 175-176), num movimento que parece contrário ao de Antoine Roquentin, o protagonista de *La Nausée*, de Sartre, quando visita a galeria de Bouville (Cf. Murdoch 1953, 12). Dora descentra-se e intui também que o Bem existe e pode ser encontrado no mundo, ainda que precariamente. Essa intuição ou *visão*, para retomar o termo, é o estímulo da sua acção. Pelo contrário, a confusão que Michael sente quando é interpelado pela Abadessa é uma confusão altamente centrada no seu problema e numa rigidez de regras morais, que provocam a dita “auto-piedade” (Murdoch 2001, 218-219). Intuindo este estado de espírito, o discurso da Abadessa, em resposta ao silêncio de Michael, exalta o amor, ainda que imperfeito, como procura e resposta ao Bem que transborda. A *atenção* que a Abadessa lhe dá, atentando no seu estado de espírito, parece contrariar a ideia

---

<sup>12</sup> Devemos ressaltar que esta equivalência entre pessoas, obras de arte e romances diz respeito apenas à exigência de atenção e não a uma hierarquia de valor de resposta óbvia, do género: salvar um bebé *versus* salvar a Gioconda.

<sup>13</sup> “[B]ut the pictures were something real outside herself, which spoke to her kindly and yet in sovereign tones, something superior and good whose presence destroyed the dreary trance-like solipsism of her earlier mood.”

de Michael, de que ela não teria tolerância para o seu tipo de situação. No final, quando Michael finalmente lhe conta a sua história, a Abadessa escuta, mas não consola (2001, 287), porque reconhece os limites da sua intervenção. Esta é uma ideia que, de resto, Murdoch valoriza sobre a arte: a arte boa é aquela que não consola, porque a realidade também não se preocupa em consolar-nos. De uma forma platónica, a arte não deve satisfazer os nossos afectos menos nobres, mas estimular a racionalidade (sem embargo, os afectos são em parte cognitivos, e por isso fundamentais tanto na vida como apreciação da arte, mas esse seria, de novo, um ponto aristotélico). A Abadessa está simultaneamente atenta a Michael e à comunidade e, diante da realidade concreta de Michael, inibe-se de impor as suas próprias ideias e preocupações. É, portanto, o caso paradigmático de auto-descentramento, do amor assim entendido, que Michael tenta experimentar, ainda que sem grandes conclusões, ao regressar à missa. Suspeito que esta situação se deva a ideia de que, no amor murdochiano, precisamente, não haja conclusões, mas um esvaziamento, tal como Simone Weil descrevera no seu texto que melhor captura a “atenção” weiliana, “Reflexões sobre o bom uso dos estudos escolares tendo em vista o amor a Deus” (1942). Para Weil a atenção consiste em:

suspending o nosso pensamento, deixando-o desamarrado, vazio e pronto para ser penetrado pelo objecto [...]. Se concentrarmos a nossa atenção a tentar resolver um problema de geometria, e ao final de uma hora não estivermos sequer mais perto de resolvê-lo do que no início, chegámos ainda assim a fazer progresso a cada minuto dessa hora numa outra dimensão mais misteriosa. Sem o sabermos ou sentirmos, este esforço aparentemente estéril trouxe mais luz à alma (Weil 1942)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> “*Suspending our thought, leaving it detached, empty, and ready to be penetrated by the object [...]. If we concentrate our attention on trying to solve a problem of geometry, and if at the end of an hour we are no nearer to doing so than at the beginning, we have nevertheless been making progress each minute of that hour*”

Para Weil e Murdoch, a luz surge quando existe espaço para o vazio de respostas ou princípios e teorias morais, e isso, como vimos, implica por vezes permanecer confuso ou sem compreender totalmente aquilo que se coloca diante de nós. Implica, de certa maneira, permanecer nas sombras. É isso que vemos acontecer com estas personagens de *The Bell*. Mas a imagem da luz, obviamente, ainda tem de passar por esse tropo mais antigo e complexo que Platão forjou: a alegoria da caverna.

### III

Em “The Fire and the Sun” (1976), um ensaio que evidentemente remete para a alegoria da caverna de Platão, Iris Murdoch fundamenta a sua posição relativamente à “querela entre filosofia e literatura” com uma leitura sistemática e original dos diálogos platônicos. Mais do que um comentário aos textos do filósofo, trata-se de um aprofundamento das ideias da própria autora, que já encontráramos nos ensaios compilados em *The Sovereignty of Good*; e avança, simultaneamente, entre outros comentadores, uma leitura mais ambiciosa sobre a posição de Platão relativamente aos artistas. Ainda que alguns críticos considerem esta leitura ilegítima, porque carente de consciência histórica (Atwell 1978)<sup>15</sup>, outros têm o cuidado de classificar as ideias de Murdoch como um “platonismo modificado” (Leff 1979). De todas as maneiras, estas desenvolvem-se autonomamente e merecem, por isso, a nossa atenção.

---

*in another more mysterious dimension. Without our knowing or feeling it, this apparently barren effort has brought more light into the soul.”*

<sup>15</sup> Diz Atwell, com razão, que a arte no tempo de Platão difere em muito da “arte” da idade contemporânea, desde a sua natureza até ao seu consumo e autoridade na sociedade. No entanto, é bastante duvidoso que Murdoch não estivesse ciente disso mesmo, o que mostra que o seu ponto é uma generalização ambiciosa.

Neste ensaio, que parte da sua palestra nas prestigiadas Romanes Lectures em Oxford, Murdoch reconhece, apesar de tudo, a separação entre a arte e a moral e concede que “a prática das relações pessoais é a escola fundamental da virtude” (Murdoch 1999, 453-454). Contudo, seguindo a pista platónica, a autora não deixa de assinalar como um determinado tipo de arte consegue orientar as pessoas para o Bem: a arte que conduz à beleza, a “*art-beauty*” (*ibidem*), que não é algo muito distinto do que é *real*, por oposição a arte *simpliciter*, no entender de Platão, meras *eikasía*, i.e., conjecturas.<sup>16</sup> Murdoch, aliás, acredita que a arte pode veicular a verdade, não ao imitar a linguagem e.g. dos médicos (para tomar o exemplo condenado por Platão, por ser cópia, por se afastar da verdade), mas ao apresentar, de uma determinada maneira, o *mundo* dos médicos através de um ou outro médico em particular (leia-se, a título de exemplo, a “Enfermaria nº 6” de Tchekhov): o particular permite-nos, portanto, aproximar-nos de uma ideia mais universal. Neste exercício, não só nos despojamos do egoísmo para entrar neste mundo, como apreendemos, no meio do absurdo da vida humana, o “ideal da harmonia” que o artista formou, sem exageros, à semelhança do que o Demiurgo do *Timeu* fez a partir do caos e da necessidade (ainda que imperfeitamente, pois não é onipotente).<sup>17</sup> É isto que permite que uma obra literária que nos apresente situações ficcionadas, por vezes abjectas, como as representadas nos contos de Tchekhov, nas *Bacantes*, na *Lolita* ou até em *A Severed Head*, da própria Murdoch, nos conduza, ainda assim, para a verdade, para a beleza e para o Bem: através do auto-descentramento, da universalidade de certas ideias e da apreensão do ideal de harmonia. Detenhamo-nos, então, sobre este último romance, que, como veremos, vai representar de forma muito clara (e alegórica) esta “iluminação”.

---

<sup>16</sup> Cf. Platão, 1969 (511e, 534a)

<sup>17</sup> Esta comparação é, aliás, o ponto mais original da interpretação de Murdoch (Atwell, 1978; Leff, 1979).

*A Severed Head* (1961) poderia parecer uma comédia superficial de elementos da alta sociedade, mais ou menos intelectuais enredados em dramas amorosos rocambolescos, um tema aliás recorrente nos romances de Murdoch, e por isso facilmente sujeito a paródia. A acção decorre numa bolha social irrealista, característica que a autora, por princípio, condenaria. Além disso, a velocidade estonteante do enredo e o foco narratológico no protagonista parecem descurar a psicologia moral das restantes personagens, o que parece também contrariar as ideias de Murdoch sobre o que é boa literatura. No entanto, o quinto romance da autora acaba por se revelar como uma das obras de ficção mais reveladoras do seu temperamento, até pela sua natureza experimental. Este drama contemporâneo, como nos ajudaram alguns críticos a compreender, é alusivo à sobejamente conhecida alegoria da caverna, d'A *República* de Platão. Como referem alguns desses críticos e se verifica pela planificação inicial da autora<sup>18</sup>, *A Severed Head* desenrola-se num movimento do protagonista desde o nevoeiro em direcção à luz, conduzido pela personagem que o fará reconhecer o Real.<sup>19</sup>

A par da clara inspiração na caverna platónica, a caracterização das personagens não deixa de ser igualmente alegórica, ou pelo menos significativa: sobretudo Honor Klein, a antropóloga; Palmer Anderson, o psicanalista, seu meio-irmão; Alexander Lynch-Gibbon, o escultor, irmão do protagonista; e o próprio protagonista, Martin Lynch-Gibbon, historiador a meio tempo (aliás, à semelhança de Paul Greenfield, em *The Bell*, e Antoine Roquentin, n'A *Náusea* de Sartre, romance referido anteriormente). Todos acabam por desempenhar uma função simbólica no enredo relacionada com a sua profissão. Para começar, por contraste

---

<sup>18</sup> Entre outros, Ann Gossman, Hilda Spear e Miranda Seymour (*apud* Melo Araújo 2015, 177). Mesmo nos manuscritos de Murdoch para *A Severed Head*, os lugares inicialmente pensados para o enredo já vinham associados a sombras e luz (ver Baldanza, 1973, 76).

<sup>19</sup> "I turned back and let her follow me in toward the light." (Murdoch 1961, 249)

com o movimento anabático, e seguindo a linha da alegoria da caverna, este romance parodia os excessos de egocentrismo provocados pelo Freudismo (cf. Murdoch 1999, 418-420), como bem vemos, incorporado e satirizado na figura de Palmer Anderson, que é tão manipulador quanto o escultor Alexander. Estas personagens invocam o momento em que o prisioneiro da caverna platónica se fascina com a fonte das sombras – não o sol (a Verdade, o Real) mas o fogo (uma reprodução fátua do sol). Por outras palavras, e para usar os termos de Murdoch, este fogo seria não mais do que uma fantasia consoladora sobre a vida – e a fantasia, ao contrário da imaginação, é um produto dessa faculdade humana, que não se consegue libertar do ego. Já Honor Klein, a antropóloga, representaria o esforço de compreensão do humano e Martin Lynch-Gibbon, o historiador, não tanto a procura de um padrão, de uma unidade para a contingência, mas a atenção à pessoa particular, que é agente do acontecimento igualmente particular. Estes últimos, em par, acabam por sugerir a união entre o geral e o particular, na absoluta individualidade de cada um, para lá dos estereótipos da psicanálise ou da idealização da escultura.

Vemos aqui um exemplo de como a filosofia e os romances de Iris Murdoch são mutuamente esclarecedores, quando lidos *pari passu*. Este enriquecimento mútuo entre literatura e filosofia, na própria obra da autora, permite-nos supor que Murdoch talvez beneficiasse de algumas ideias aristotélicas, até porque, ao contrário do que faz com Platão, Murdoch não teria de corrigir Aristóteles relativamente ao papel dos artistas. Já notámos alguns aspectos em que Platão parece falhar: o problema da acrasia, a teoria das emoções, e agora o papel dos artistas. A posição de Platão relativamente aos artistas precisamente decorre dos dois problemas anteriores: Platão bane os artistas da cidade porque afastam as pessoas da ideia de Bem e de verdade ao desregular as emoções. Os artistas “matam” o raciocínio. E por isso, Platão apenas autoriza aqueles artistas que seguem uma certa cartilha moral de temperança e justiça, com representações “adequadas” dos deuses, por exemplo.

Aristóteles, pelo contrário, acolhe toda a actividade poética de forma inteligente e articulada com uma moral que atribui um papel cognitivo às emoções. As emoções, na sua perspectiva, não nos afastam da verdade, aproximam-nos dela. Sentir terror e piedade, diante do trágico, é uma forma de clarificação do estado de coisas do mundo e das suas verdades necessárias, bem como dos nossos próprios compromissos éticos.<sup>20</sup> E isto está muito próximo da insistência de Murdoch com a aceitação da realidade que temos vindo a referir. Justamente, o pendor aristotélico de Murdoch faz-se notar em dois aspectos, que já tivemos oportunidade de entrever: em primeiro lugar, na distinção entre arte boa e arte má com critério na verdade, no sentido da verosimilhança que não consola (1999, 459) e da universalidade que a arte veicula, tal como Aristóteles propunha no capítulo 9 da *Poética*.<sup>21</sup> Aristóteles afirma que a “poesia é mais filosófica e mais séria que a História, pois a poesia fala de universais, enquanto a História fala de particulares”. Se para Aristóteles a universalidade consiste na probabilidade ou necessidade do carácter, para Murdoch o que é realmente importante num romance, como na ética, é a psicologia moral de cada personagem, na sua individualidade, e, portanto, o desenvolvimento e as manifestações dos seus

---

<sup>20</sup> Para Martha Nussbaum, a piedade e o temor são as «fontes de clarificação» sobre os compromissos e valores que fundamentam as respostas do espectador à tragédia. A escolha da palavra «clarificação», em vez da típica escolha «purificação», é justificada através de uma análise filológica da palavra *katharsis* que lhe dá respaldo. Ver Nussbaum, Martha, “Luck and the Tragic Emotions,” in *The Fragility of Goodness* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013 [1986])

<sup>21</sup> Fyfe (1932) traduz “*kathólou*” por “general truth” e Halliwell (1987) opta por “universal”. Sendo esta última a tradução mais habitual, não escapa a possíveis confusões filosóficas, como com o «problema dos universais», e talvez “general truth” seja uma tradução mais ajustada ao contexto. Ver Aristóteles 1987, 41(1451b8-9): “*It is for this reason that poetry is both more philosophical and more serious than history, since poetry speaks more of universals, history of particulars. A «universal» comprises the kind of speech or action which belongs by probability or necessity to a certain kind of character - something which poetry aims at despite its addition of particular names. A «particular», by contrast, is (for example) what Alcibiades did or experienced.*”



caracteres. É isto que legitima, por exemplo, não só leituras como a que fizemos de *A Severed Head* (porventura, neste sentido, menos perfeito que *The Bell*), mas também todas as leituras de romances que desenvolvam caracteres mais do que “ideias”, tal como Murdoch já defendera em *Sartre, The Romantic Rationalist* (1953)<sup>22</sup> e também no seu ensaio curto e conhecido, “Against Dryness” (1961. Ver Murdoch 1999, 287-295). É justamente isto que leva Murdoch a defender, por sua vez, num eco muito aristotélico, que “a arte lança a filosofia tal como lança a religião.” (1999, 463)<sup>23</sup>

O segundo aspecto aristotélico da filosofia de Murdoch que deveríamos considerar prende-se com a sua visão dos particulares, como aponta Martha Nussbaum (Nussbaum 2001). Este ponto é mais problemático, porque é onde Platão e Aristóteles divergem famosa e irremediavelmente: se Platão levanta o “problema dos universais”, avançando e retrocedendo com a existência “real”, externa e transcendente de um mundo das ideias, de que tudo o que observamos é degradação ou “cópia”, Aristóteles dissolve esse mesmo problema na sua teoria da substância e do hilomorfismo<sup>24</sup>, relegando as “causas formais” para uma dimensão terrena. Este problema põe-se também na ética, e enquanto Platão continua a postular a ideia de um Bem uno e transcendente, que deve ser contemplado, Aristóteles defende que o Bem “não corresponde a uma só ideia”, os bens são unos “por analogia”, e, portanto, só se encontra o Bem quando, de certa forma, algo cumpre a sua função (*ergon*. Ver Aristóteles 1985, 6-7 [1096b]). Esta é a base da sua ética e é o que ilumina a sua ética teleológica, e, portanto, a sua ideia de *virtude*, a diversidade de caracteres, que se aproximam ou se afastam da virtude, e

---

<sup>22</sup> Sobretudo o capítulo “Introspection and Imperfect Sympathy”. (Murdoch, 1958, 81-89)

<sup>23</sup> “[a]rt launches philosophy as it launches religion”

<sup>24</sup> Sumariamente, a Aristóteles interessava compreender a natureza e não a transcendência. Todos os corpos naturais consistiam numa substância, compreendida em matéria e forma (“hilomorfismo”). Cada substância teria uma essência ou «causa formal», o correspondente ao universal, à ideia platónica.

consequentemente, a sua complexa psicologia moral envolvida nesta diversidade. Nussbaum não hesita em dizer que os próprios instintos morais de Murdoch são aristotélicos, e isto faz todo o sentido, uma vez que Murdoch precisa de expor as vicissitudes da vida humana para explicar os problemas éticos e a vida interior de cada pessoa, onde o “Bem” se encontra em função da narrativa, e não em abstracto. E, claro, isto não se refere apenas aos romances.

Há ainda um aspecto aristotélico (ou um ponto de discussão sobre Aristóteles) que nos pode ajudar a resolver um impasse na filosofia de Murdoch. O “auto-descentramento” e a contemplação do Bem e do outro, propostos por Iris Murdoch, constituem uma parte importante de qualquer ética; é fundamental para expulsar a fantasia da visão moral, mas não parece ser suficiente para gerir a vida moral em sentido estrito. Por outras palavras, a visão moral proposta por Murdoch não é uma forma perfeita de racionalidade prática, e um certo fascínio com a proposta murdochiana pode-nos levar a uma ilusão: a de que apenas a contemplação basta. Essa distorção da perspectiva de Murdoch implicaria uma indiferença perversa diante da vida do outro, porque determinadas realidades que contemplamos exigem obviamente uma forma de participação ou intervenção (e exigem, portanto, uma presença das emoções do *eu*). O papel da racionalidade prática é saber como, em que medida, e porquê. É por isto que Aristóteles entra em contradições quando tenta afirmar qual é a forma de vida mais nobre: a vida política ou a vida contemplativa. A menos que acreditemos em eventuais poderes sobrenaturais da vida contemplativa (como é o caso, para algumas pessoas, da oração), a conversão de um agente moral em mero espectador é uma forma de anulação da moralidade.

Tanto Michael, em *The Bell*, como Catherine (cuja figura, curiosamente, desperta “temor e piedade”<sup>25</sup> a Dora e a Michael. [Ver Murdoch 2001, 62-63 e 269]) são o melhor

---

<sup>25</sup> “Temor e piedade” são os efeitos da tragédia referidos por Aristóteles na *Poética*.

exemplo do perigo que decorre de expectativas demasiado elevadas sobre a vida contemplativa. Contudo, este problema pode ser harmonizado se entendermos, como Gabriel Richardson Lear na sua leitura da *Ética a Nicómaco*, que a vida contemplativa também pode ser vivida na prática: isto é, o exercício das virtudes éticas (por oposição a virtudes intelectuais) podem realizar uma aproximação à vida contemplativa, que é a vida mais perfeita (Richardson Lear, 2004). Em chave murdochiana, isto significa que no exercício das virtudes éticas, como a coragem, a temperança ou a generosidade, se elimina o egoísmo que deturpa a visão da realidade. E a eliminação do egoísmo permite-nos, portanto, a contemplação, a actividade racional. Esta combinação de ideias pode ser promissora. Mas não terminam aqui os aspectos aristotélicos que nos podem ajudar a perceber melhor Murdoch. Há ainda aspectos relativos à aquisição da virtude, à iluminação da vida moral que têm de ser examinados.

#### IV

Retomando o filão do argumento de Nussbaum, um outro aspecto que liga Murdoch a Aristóteles desde logo é que, como diz Margarita Maurí, “[M]urdoch está mais interessada em perceber o que propicia a virtude – o que é preciso para que venha a existir – do que em examinar como um determinado acto pode derivar de uma virtude particular” (Maurí, 2008)<sup>26</sup>, sendo que Aristóteles também explica este segundo passo. Murdoch está mais interessada na visão do que no movimento, razão pela qual a sua filosofia moral toma um aspecto religioso, como propunha o seu Platão no diálogo “Above the Gods”<sup>27</sup> e como nos

---

<sup>26</sup> “Murdoch is more interested in understanding what prompts virtue—what it needs to come into being—than in examining how a given act might derive from a particular virtue.”

<sup>27</sup> Ver “Acastos: Two Platonic Dialogues” in Murdoch, 1999, 519

viria a explicar de forma definitiva em *Metaphysics as a Guide to Morals*. Na verdade, Murdoch acredita que, como já citámos antes, “acções explícitas são o eixo e o estímulo da cena interior”, mas também que “a formulação das crenças sobre outras pessoas procede, frequentemente, e deve proceder de forma imaginativa e sob a influência directa da vontade” (Murdoch 1999, 199).<sup>28</sup>

Este ponto parece-me relacionável com a ideia de disposição e habituação na ética aristotélica, já aludidos antes, e manifesta também uma certa ideia de religiosidade que poderia fomentar a virtude. Iris Murdoch, ao interessar-se pela ideia de carácter humano, parece aceitar a ideia aristotélica de que esse carácter é de natureza *disposicional*, isto é, um estado relativamente firme que nos leva a agir e a sentir de determinada forma; em suma, uma maneira de ser. Por um lado, Murdoch defende que este carácter se vai formando paulatinamente, ainda que de forma pouco clara, mas por outro, afirma que podemos contrariar as disposições que já formámos na nossa visão moral por acção da vontade, algo com que Aristóteles não concordaria de todo. Nem concordaria com a ideia de que a disposição virtuosa leva *infalivelmente* à resposta prática e emocional correcta, como uma lei física. Diz-nos Murdoch que “[q]uando chegam momentos de decisão, vemos e somos atraídos pelo mundo que já criámos em parte [...]; aquele que percebe o real também agirá correctamente.” Neste sentido, Murdoch usa uma metáfora curiosa: “[S]e o campo magnético está correcto, os nossos movimentos nele tenderão a ser correctos.” (1999, 200-201)<sup>29</sup> Contudo, esta teoria disposicionalista parece levantar, desde logo, dois problemas

---

<sup>28</sup> “*The formulation of beliefs about other people often proceeds and must proceed imaginatively and under a direct pressure of the will.*”

<sup>29</sup> “*When moments of decision arrive we see and are attracted by the world we have already (partly) made [...] one who perceives what is real will also act rightly. If the magnetic field is right our movements within it will*

gerais que decorrem de qualquer filosofia moral, mas especialmente daquelas que se baseiam na ideia de carácter humano.

O primeiro continua a ser o problema da acrasia, que não vemos propriamente tratado no seu ensaio mais explícito sobre o assunto, “The Darkness of Practical Reason” (1966), que acabámos de citar. O segundo, seria o problema da aprendizagem ou treino da virtude, que Murdoch relega para o “efeito” da arte, mas de forma espúria e sempre limitada a esta correcção na visão do real (1999, 461)<sup>30</sup>. De facto, Murdoch não explora suficientemente a ideia de habituação ou imitação e não só o exemplo da sogra que já referimos parece demasiado voluntarista, como a imagem do campo magnético parece escamotear o aspecto processual e gradativo do treino ou habituação da nossa visão moral, que de outro modo se intui quando nos fala do “mundo que já criámos em parte”. Como diz Maurí,

muitos dos textos de Murdoch parecem aceitar a noção de que o processo pelo qual um indivíduo se torna virtuoso permanece um mistério, uma mudança fundamental que desafia o entendimento. A presença de bondade nos nossos actos tem a ver com um acto de iluminação que tem lugar num momento que não conseguimos determinar ou designar. (Maurí, 2008)<sup>31</sup>

---

*tend to be right*”. Escolho “correcto” para traduzir “*right*” porque pressupõe-se uma tentativa de correspondência com o Bem.

<sup>30</sup> “*Art is far and away the most educational thing we have, far more so than its rivals, philosophy and theology.*”

<sup>31</sup> “[*m*]any of [*Murdoch*’s] texts appear to accept the notion that the process by which an individual is transformed into a virtuous being remains a mystery of sorts, a fundamental change that defies understanding. The presence of goodness in our acts has to do with an act of illumination that takes place in a moment we cannot determine or design.”

Na verdade, como dizia Murdoch em “The Fire and the Sun”, a questão da recuperação moral é uma das questões mais importantes na ética. Não nos podemos ficar pela conclusão pouco satisfatória do *Ménon* de Platão, segundo a qual a virtude é um dom divino (*theia moira*).<sup>32</sup> Ou, como aparece aqui, que a virtude se resume a momentos espúrios de “iluminação”. A resposta a estes problemas (da espuriedade da visão moral) passaria por uma ascese constante, que reconhece as falhas e imperfeições da aspiração humana ao Bem e o carácter irresolúvel de alguns embaraços humanos, mas que mesmo assim não desiste de se esvaziar para dar lugar ao outro, para contemplar, sem garantias de nada. Vemos este esforço de forma muito clara na figura da Abadessa em *The Bell* ou em Simone Weil, referência central para Murdoch (figura essa que, sem dúvida, provocou inúmeros embaraços nessas suas tentativas).<sup>33</sup> Por outras palavras, esta ascese constante seria uma forma de misticismo prático: misticismo porque confia num poder fora do controlo do agente, que não consegue definir, prático porque não deixa de ser exercitado em circunstâncias concretas. E, portanto, a virtude não seria assim tão espúria como diz Maurí. Pelo contrário.

Esta é, ao mesmo tempo, uma proposta mais razoável (menos ambiciosa, porém mais trabalhosa) para contrapor à expectativa ilusória de Platão de que quem vê a luz não se pode afastar dela, de que quem conhece o Bem não pode senão praticá-lo. Temos então, no temperamento literário e filosófico de Murdoch, um reconhecimento tácito de que, na ética, é necessária uma combinação do esforço humano e da graça que o transcende e realiza. Outras figuras da luz provindas do Cristianismo poder-se-iam aplicar aqui, até pela admiração que

---

<sup>32</sup> Reconheço que esta questão, em Platão, tem inúmeras leituras. Cinjo-me à conclusão textual evidente no diálogo.

<sup>33</sup> Basta lembrar a desastrosa participação de Weil na frente republicana da Guerra Civil espanhola, entre outras tentativas de heroísmo em que acabou debilitada, a pôr os outros em perigo ou a precisar de assistência.

Murdoch nutria pela ligação entre ética e estética na tradição cristã. Mas isso já seria o objecto de um outro ensaio.

**Referências bibliográficas**

- Aristóteles. 1985. *Nicomachean Ethics*, Translated by T. Irwin. Indianapolis: Hackett.
- Aristóteles. 1987. *The Poetics*, traduzido e comentado por S. Halliwell. Londres: Duckworth.
- Aristóteles. 1932. *Aristotle in 23 Volumes, Vol. 23*, traduzido por W.H. Fyfe. Cambridge, MA, Harvard University Press; Londres, William Heinemann Ltd. 1932.
- Atwell, John. 1978. "Review: The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, 4 (Summer, 1978), 490-493.
- Baldanza, Frank. 1973. "The Manuscript of Iris Murdoch's A Severed Head". *Journal of Modern Literature* 3, 1, Fevereiro, 75-90.
- Bloom, Harold. 1986. "A Comedy of Worldly Salvation". *The New York Times*. Disponível em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/12/20/specials/murdoch-apprentice.html>.
- Giffin, Michael. 2007. "Framing the Human Condition: The Existential Dilemma in Iris Murdoch's *The Bell* and Muriel Spark's *Robinson*". *The Heythrop Journal* 48, 5, 713-741.
- Melo Araújo, Sofia. 2016. *Ética e Literatura: Um Estudo dos Romances de Iris Murdoch (1958-1970)*. Porto: CITCEM.
- Maurí, Margarita. 2008. *Iris Murdoch on Virtue. Telos*, disponível em <http://www.telospress.com/iris-murdoch-on-virtue/>
- Murdoch, Iris. 1961. *A Severed Head*. Londres: Chatto and Windus.
- Murdoch, Iris. 1999 [1997]. *Existentialists and Mystics*. Nova Iorque: Penguin.
- Murdoch, Iris. 1992. *Metaphysics as a Guide to Morals*. London: Penguin.



Murdoch, Iris. 2001 [1958]. *The Bell*. Penguin.

Murdoch, Iris. 1953. *Sartre, The Romantic Rationalist*, Cambridge: Bowes and Bowes.

MacIntyre, Alasdair. 1982. “Good for Nothing – Review of Iris Murdoch: Work for the Spirit by Elizabeth Dipple”. *London Review of Books*, 3-16 de Junho, 15-16.

Nussbaum, Martha C. 2001. “When She Was Good”. *The New Republic Online*, 31 de Dezembro. Disponível em <<http://www.tnr.com/article/when-she-was-good>>

Nussbaum, Martha C. 2013 [1986]. “Luck and the Tragic Emotions”. In *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press.

Platão. 1969. *Republic in Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6* traduzido por Paul Shorey. Cambridge, MA, Harvard University Press; Londres, William Heinemann Ltd. Disponível em <[perseus.tufts.edu](http://perseus.tufts.edu)>

Ribeiro Ferreira, Maria Luísa. 2003. “Iris Murdoch, filósofa e romancista”. *Revista ex aequo*, 9, Filosofia e Literatura em textos de mulheres, coordenação de Fernanda Henriques, Lisboa, APEM. *Celta*, 55-67.

Richardson Lear, Gabriel. 2004. *Happy Lives and The Highest Good: An Essay on Aristotle's Nicomachean Ethics*. Princeton: Princeton University Press.

Weil, Simone. 2009 [1942]. “Reflections on the Right Use of School Studies with a View to the Love of God”. In *Waiting for God*, 57–65. HarperCollins.



## A luz de um “portugal futuro”

Lucas Pessin<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta a leitura de dois poemas de Ruy Belo, respectivamente, “Portugal sacro-profano: lugar onde” e “O portugal futuro”, ambos pertencentes ao livro *Homem de Palavra[s]* (1969) e à antologia *País Possível* (1973). Procuramos ver duas faces de Portugal presentes na obra de Ruy Belo: a da escuridão, caracterizada pelas consequências do salazarismo e pelos fatos da história; e a da luz, do sonho, na qual a felicidade será encontrada e um futuro renovado, longe das tragédias que tanto afligem o poeta. Veremos, por fim, a edificação de um país dos sonhos pela poesia, “aonde o puro pássaro é possível”.

**Palavras-chave:** Ruy Belo; Portugal; luz; história

**Abstract:** This paper presents a reading of two poems by Ruy Belo, respectively “Sacral-profane Portugal: the place where” and “The future portugal”, both belonging to the book *Man of Word[s]* (1969) and to the anthology *Possible Country* (1973). We seek to perceive

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro, encontrando-se a realizar uma investigação sobre o romance *Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires, com bolsa de pesquisa CAPES. Licenciado em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com monografia intitulada “*Portugal fica em frente*”: Ruy Belo em busca de um novo dia. E-mail: [lucaspereirapessin1@gmail.com](mailto:lucaspereirapessin1@gmail.com)

Master’s student in the Graduate Program in Vernacular Letters (Portuguese and African Literatures) at the Federal University of Rio de Janeiro, conducting research on the novel *Alexandra Alpha*, by José Cardoso Pires, with a CAPES research scholarship. Majored in Portuguese and Portuguese Language Literature at the Federal University of Rio de Janeiro, with an undergraduate thesis entitled “*Portugal fica em frente*: Ruy Belo em busca de um novo dia”. E-mail: [lucaspereirapessin1@gmail.com](mailto:lucaspereirapessin1@gmail.com)

two sides of Portugal present in Ruy Belo's work: the darkness, characterized by the consequences of Salazarism and by history facts; and the light, the dream, in which happiness will be found and a future renewed, away from tragedies that afflict the poet so much. We will analyze, in the end, the edification of a country through dreams of poetry, “where the pure bird is possible”.

**Keywords:** Ruy Belo; Portugal; light; history

## Introdução

Este texto é oriundo de uma investigação desenvolvida por mim nos últimos dois anos da minha graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro, entre 2020 e 2021, que resultou na minha monografia de conclusão de curso intitulada “*Portugal fica em frente*”: *Ruy Belo em busca de um novo dia*, orientada pela Professora Doutora Sofia de Sousa Silva. Nela, a partir de uma leitura do verso que dá título à minha monografia, presente no poema “Sexta-feira sol dourado”, de *Homem de Palavra[s]* e de *País Possível*, realizei uma leitura que tinha por objetivo apresentar a busca de Ruy Belo por um dia diferente, longe das sombras do regime salazarista, isto é, o movimento que o poeta faz em sua poesia a fim de chegar a um “Portugal dos sonhos” que, nas suas próprias palavras, “fica em frente”.

Durante a realização da pesquisa, direcionei meu olhar, especialmente, para a antologia *País Possível*, de 1973, e seus poemas que “obedecem a esta tônica da atenção moral e denúncia política, em poesia, face à ordenação fascista do cotidiano” (Magalhães 1981, 152). Com isso, selecionei e analisei quatro poemas, três pertencentes a essa antologia, são eles: “Desencanto dos dias”, de *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961), “Portugal sacro-profano: Lugar onde”, “Morte ao meio-dia” e, por fim, “O português futuro”. Neste artigo, trago, respectivamente, as leituras de “Portugal sacro-profano: lugar onde” e “O português futuro” para que vejamos duas faces de Portugal que aqui se apresentam, a da escuridão e a da claridade. Ademais, ao longo destas reflexões, mostrarei a importância que o país tem na poesia de Ruy Belo, indo ao encontro do que diz Manuel Gusmão: “o leitor de Ruy Belo sabe a seu modo a importância da «terra» ou da «pertença à terra» na sua poesia” (Gusmão 2010, 464).

Em “Lugar onde”, norteados pelos fatos históricos, veremos a presença de sentimentos muito negativos em relação ao tempo presente e ao estado de abandono em que o país se encontra. É importante ressaltar que Ruy Belo escreveu durante a ditadura do Estado Novo, regime político que emergiu em Portugal nos anos 30 e só terminou com a Revolução dos Cravos em abril de 1974. Na escuridão que trazem os versos, encontramos o deplorável cotidiano vivenciado pelos portugueses, fato que sustenta a condição de desistente assumida pelo poeta. Nesse poema, aborda-se temas como censura, emigração, abandono e morte. Nele, é sobretudo a alienação promovida pelo regime que ocupa uma posição de destaque.

A indignação com o seu presente faz com que Ruy Belo busque nos limites de sua poesia um Portugal dos sonhos, um país de claridade. Assim é que a última parte do trabalho se volta para a análise de “O Portugal futuro” e para o modo como o poema apresenta a construção de um lugar “aonde o puro pássaro é possível” pela imaginação da criança, através da pureza e da fragilidade de um desenho infantil.

### **As sombras de um país desencantado**

#### PORTUGAL SACRO-PROFANO

##### *lugar onde*

Neste país sem olhos e sem boca

hábito dos rios castanheiros costumados

país palavra húmida e translúcida

palavra tensa e densa com certa espessura

(pátria de palavra apenas tem a superfície)

os comboios são mansos têm dorsos alvos  
engolem povoados limpamente  
tiram gente de aqui e põem-na ali  
retalham os campos congregam-se  
dividem-se nas várias direcções  
e os homens dão-lhes boas digestões;  
cordeiros de metal ou talvez grilos  
que mãe aperta ao peito os filhos ao ouvi-los?  
Neste país do espaço raso do silêncio e solidão  
solidão da vidraça solidão da chuva  
país natal dos barcos e do mar  
do preto como cor profissional  
dos templos onde a devoção se multiplica em luzes  
do natal que há no mar da póvoa do varzim  
país do sino objecto inútil  
única coisa a mais sobre estes dias  
Aqui é que eu coisa feita de dias única razão  
vou polindo o poema sensação de segurança  
com a saúde de um grito ao sol  
combalido tiritito imito a dor  
de se poder estar só e haver casas

cuidados mastigados coisas sérias  
o bafo sobre o aço como o vento na água  
País poema homem  
matéria para mais esquecimento  
do fundo deste dia solitário e triste  
após as sucessivas quebras de calor  
antes da morte pequenina celular e muito pessoal  
natural como descer da camioneta ao fim da rua  
neste país sem olhos e sem boca

(Belo 2014a, 25-26)

O “lugar onde” delimita o espaço em que o indivíduo se encontra, um “país sem olhos e sem boca”, imerso numa grande escuridão. O verso que inicia e que finaliza o poema nos apresenta a situação alienante: sem olhos para ver, sem boca para falar, mas com ouvidos para ouvir. Um dado importante sobre o Estado Novo é a relevância da rádio para a prática doutrinária, pois era por esse meio que o poder visava construir uma unicidade na consciência da nação, o que significa que a rádio assumia um papel de reeducação dos portugueses (Rosas 2008, 31) por ser um instrumento de longo alcance da propaganda salazarista. Atribuía-se à rádio, então, a função de objeto mediador entre o “homem novo<sup>2</sup>” e a produção cultural portuguesa, pois as atrações tinham um caráter informativo e, sobretudo, cívico.

---

<sup>2</sup> Entende-se por “homem novo” o português submetido ao processo de reeducação proposto pela ditadura, isto é, ao projeto de alienação social que prezava pela orientação ideológica dos portugueses e pela unicidade



Ressaltamos que tudo isto era possibilitado por órgãos do Estado, como o Secretariado de Propaganda Nacional, que posteriormente foi renomeado como Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. Logo o rádio assumiu a posição de principal veículo para a doutrinação estadonovista, com foco para a Emissora Nacional, instrumento de radiodifusão própria do salazarismo. Ouvir era fundamental em Portugal, um país com ouvidos, pois era explorando esse sentido que o Estado Novo promovia a manipulação da informação, da sociedade e da mentalidade dos portugueses. Referimos a situação alienante de um país que, submetido à perseguição política, é incapaz de enxergar a realidade (“sem olhos”) e de criticar o próprio país (“sem boca”). Como explicita Rosas:

E o regime assim fará, a partir de 1933, com a criação do SPN, mas sobretudo desde meados dessa década, montando e orientando um vasto e diversificado sistema de propaganda e inculcação ideológica autoritária e monolítica, assente no Estado e desdobrando-se diversamente sobre o quotidiano das pessoas, na família, nas escolas, no trabalho ou nas «horas livres». Foram quatro os pilares principais desse dispositivo policêntrico e multifacetado. Dois deles integravam aquilo a que poderemos chamar o sistema de enunciação, isto é, de organização, padronização e divulgação da informação seleccionada, mas também das crenças, dos valores, da cultura, dos artefactos do «espírito» em geral: antes do mais o SPN, o centro unificador do discurso ideológico para o conjunto do dispositivo, directamente dependente da Presidência do Conselho; mas com função idêntica no campo específico da fixação e difusão da ideologia colonial, tanto na Metrópole como nas colónias do «Império», encontramos a Agência Geral das Colónias, organismo do Ministério das Colónias (de que aqui não trataremos) (Rosas 2008, 38).

---

política em Portugal (Rosas 2008, 31). Por assim dizer, o “homem novo” segue à risca os valores morais amplamente difundidos pelos veículos de informação e propaganda.

A partir desse norteamento pelos fatos históricos, o verso “neste país sem olhos e sem boca” é posto no início e no fim do poema para ratificar que tudo o que ali se revela ocorre dentro desse país. Em Ruy Belo, a diferença se encontra na carga ideológica que tais palavras apresentam: a palavra ‘país’ é mais adequada por não ter uma direta assimilação ao nacionalismo em comparação às palavras ‘pátria’ e ‘nação’. Ruy Belo ainda retoma essa contraposição no prefácio de *Homem de palavra[s]*, dizendo:

Por isso eu contraponho à palavra «pátria», que reputo arrogante, a evocar bandeiras desfraldadas e desfiles militares, quando em Portugal ainda não havia nada (estou, como é óbvio, a parafrasear um verso meu: «No meu país não acontece nada», do poema «Morte ao meio-dia», incluído em *Boca Bilíngue*) e hoje volta a parecer não acontecer nada, contraponho — dizia eu — à palavra «pátria» a palavra «país», humilde e discreta (Belo 1978, 17).

Retomando a leitura do poema “Lugar onde”, lemos:

os comboios são mansos têm dorsos alvos  
engolem povoados limpamente  
tiram gente de aqui e põem-na ali  
retalham os campos congregam-se  
dividem-se nas várias direcções  
e os homens dão-lhes boas digestões;  
cordeiros de metal ou talvez grilos  
que mãe aperta ao peito os filhos ao ouvi-los?

Esses versos referem metonimicamente outra grave consequência do regime: o abandono da terra, essencialmente pelos portugueses residentes no interior do País, nas pequenas aldeias

empobrecidas. Ruy Belo escreve sobre a migração e a emigração portuguesa, que atingiu o seu ápice nas décadas de 50 e 60.

Sabemos bem que os portugueses são um povo historicamente viajante: o nacionalismo lusitano tem como pilares a expansão de Portugal através do mar e a colonização de territórios no continente americano e no continente africano, remetendo-nos ao aprisionamento do país nas imagens do passado. Além de serem narrativas instrumentalizadas como recurso doutrinário pelo Estado Novo, a imaginária grande pátria dos “heróis do mar” tinha também a função de ser um minimizador dos problemas desse país esvaziado pelo povo, que se lança novamente ao mar ou aos caminhos da terra, para reconstruir a vida longe das ruínas em que o país se encontrava. Nenhum passado vale o dia a dia, nenhuma história vale a dor de ver os comboios lotados.

Em outro poema do conjunto “Portugal sacro-profano”, “Vila Real”, Ruy Belo usa o mesmo tema para construir o primeiro verso: “Nas cidades pequenas transformadas pela ausência” (Belo 2013a, 32), comunicando-se intratextualmente com “Lugar onde”, que personifica os comboios. A temática migratória não se limita à série em questão, e podemos observá-la ainda nos seguintes versos de “Pequena história trágico-terrestre”:

tudo é tão desgraçado como ter nascido  
amigos meus e de anto em portugal  
país que só existe em pensamento  
país morto no mar ou na memória  
ou mesmo mais na história obras de aqueles  
que só fora de cá o encontraram  
que mulheres e terras povoaram

e que nunca mais voltaram porque eram portugueses

(Belo 2014a, 72)

Nos versos acima, o poeta deixa muito clara a sua revolta com a realidade, define Portugal como um “país morto no mar ou na memória” e sinaliza a emigração a partir do verso 185, “ou mesmo mais na história obras de aqueles”, por conta da qual os portugueses são levados a abandonar a sua terra, a que paradoxalmente “nunca mais voltaram porque eram portugueses”, povoando outros lugares, em busca de um país “que só fora de cá [...] encontraram”. Os dados da pesquisa de Víctor Pereira, historiador que atua especificamente na investigação sobre a emigração portuguesa durante o regime salazarista, mostra-nos o seguinte:

De 1957 a 1974, com a emigração de cerca de um milhão e meio de cidadãos, ou seja, 47% da população ativa em 1970 e 17% da população total, Portugal foi o único país da Europa Ocidental que, não sofrendo a fome nem a guerra, viu a sua população diminuir, no século XX. De 1960 a 1970, a população passa de 8.851.289 para 8.568.703 habitantes. (Pereira 2014, 13)

No poema, os comboios, no plural, aparentam ser gigantescos e até monstruosos, alimentam-se de pessoas (“e os homens dão-lhes boas digestões”) e “engolem povoados limpamente”, modo metafórico de dizer que os comboios são tão poderosos que são capazes de esvaziar por inteiro uma aldeia e de estar em vários locais de Portugal, pois “dividem-se nas várias direcções”. Mesmo sendo “mansos” (e observemos que o termo pode significar ‘lentos’, mas ainda ganhar um sentido mais negativo ao apontar para um voluntário desejo de passar despercebido), Ruy Belo sugere que os comboios são uma espécie de praga, um animal

destruidor da terra: “retalham os campos congregam-se” e “que mãe aperta ao peito os filhos ao ouvi-los?”<sup>3</sup>

Esse último verso dialoga com os dados levantados por Victor Pereira: os comboios se alimentam preferencialmente de portugueses em atividade, ou seja, jovens e adultos, os 47% da população ativa que se evadiu de Portugal, sobretudo famílias com pais jovens e crianças. Vemos que o verso apresenta duas idades em uma metonímica relação de mãe e filho: a mãe representando a idade avançada e, por isso, definitivamente submetida ao pouco que a terra e o casamento oferecem; e o filho, uma pessoa mais jovem, em plena atividade, obrigado, contudo, a sair do país em busca de oportunidades longe da miséria.

A emigração, que é consequência da miséria do povo, torna-se, por outro lado, uma denúncia explícita da falência do regime político. O alto número de emigrados registrado nos 15 anos que antecedem a Revolução dos Cravos demonstra a insatisfação da população com o País, bem como a desesperança em um Portugal com melhores condições de vida e de governo.

Damos atenção a “*cordeiros de metal ou talvez grilos*” (itálicos nossos). Temos em mente toda uma tradição bíblica presente na vida e obra de Ruy Belo<sup>4</sup>, com efeito, os animais parecem representar, respectivamente, o sacrifício e a praga. A imagem do “cordeio imolado” é muito central no catolicismo, pois simboliza todo o sofrimento de Jesus Cristo na sua paixão, o que transmite a mensagem do sacrifício pelo bem maior. Por sua vez, os grilos não

---

<sup>3</sup> Esse verso é uma referência ao Canto IV d’*Os Lusíadas*: “E as mães, que o som terrível escutaram/Aos peitos os filhinhos apertaram” (IV, 28).

<sup>4</sup>Biograficamente, Ruy Belo teve uma sólida formação católica e também foi membro da Opus Dei durante dez anos. Publicou o seu primeiro livro, *Aquele Grande Rio Eufrates*, logo após deixar a prelazia. Em sua obra, o embate entre o homem e o divino se firma como um dos temas centrais.

ficam para trás. Se formos ao Velho Testamento, o Egito sofreu com a fúria de Deus em dez pragas, uma delas era a nuvem de gafanhotos. Os grilos (no plural) representam um movimento semelhante ao dos gafanhotos, portanto, um exame capaz de destruir a terra. Ressaltamos o som que os grilos fazem, que pode soar incomodativo se for escutado repetidamente; o mesmo acontece com o barulho dos comboios ao anunciar a partida dos portugueses. Assim, a construção do verso é uma alternativa entre esses dois simbolismos. Então, tanto pode ser um sacrifício quanto um castigo devastador, resultando ambos no prejuízo português de perder seus homens válidos para outros países do mundo.

Ao tirar o véu da propaganda ditatorial, trazer a emigração ao poema é uma forma de atacar politicamente o país que negligenciou o próprio chão e quem o habita. Afinal, o processo emigratório configurou uma resposta ao Estado Novo, que tentava esconder e negar tal realidade (Pereira 2010, 141). Como nos diz o historiador Victor Pereira, a emigração foi uma forma de votar com os pés.

Dessa forma, consciente da realidade que leva o português a emigrar – a ditadura, a fome, o atraso social e falta de oportunidade – Ruy Belo, ao comparar o comboio com um cordeiro, compreende o sacrifício pelo bem maior, a sobrevivência. No entanto, ao equipará-lo a um grilo, o poeta reconhece o prejuízo que para o País é gerado pelos comboios que engolem povoados e retalham os campos, um sentimento que pulsa entre o amor ao País, a preocupação com o futuro e a dor de ver um comboio ou um navio lotado de emigrantes.

Portugal perde, desse modo, a maior riqueza de um país: o seu povo, o próprio português. E o país se depara com o silêncio e a solidão, enfatizados nos versos subsequentes de “Lugar onde”:

Neste país do espaço raso de silêncio e solidão

solidão da vidraça solidão da chuva

país natal dos barcos e do mar do preto como cor profissional

dos templos onde a devoção se multiplica em luzes

Os quatro versos acima reforçam o vazio de Portugal ao perder seu povo, tornando-se num país “de silêncio e solidão”, onde nada acontece. Em “país natal dos barcos e do mar”, Belo caracteriza historicamente Portugal como o país dos barcos, isto é, de uma herança marítima. Em seguida, Belo sinaliza a cor preta como a “profissional dos templos”, referindo, à maneira de Cesário (“a nódoa negra e fúnebre do clero”), a presença de uma igreja castradora que tem grande influência em Portugal.

A cor preta está sempre relacionada com a escuridão e com o luto, tanto na religião católica, quanto na cultura ocidental em geral. Em ritos fúnebres, por exemplo, é cultural o uso do preto como forma de respeito ao(s) falecido(s), assim como, em aldeias portuguesas, era comum às mulheres viúvas usarem preto até os últimos dias de vida, simbolizando o luto perpétuo. A perda e o conseqüente sentimento de luto alimentam os valores religiosos através do desamparo, sentimento profissional dos portugueses, principalmente dos que sofreram ao ver familiares emigrarem em um comboio ou em um navio. Logo, Portugal fica sendo por extensão o país da cor preta, um país morto: “Tenho uma dor chamada portugal/país defunto talvez unto para nações vivas/portugal meu país de desistentes” (Belo 2014a, 70). Note-se que o país defunto é etimologicamente um país sem função (de+functus) que paradoxalmente, no jogo dos significantes do poema, passa a ser unto, isto é, gordura, capaz de acionar a economia das “nações vivas”.

O país defunto é também o “país do sino objecto inútil/ única coisa a mais sobre estes dias”. O sino tem várias significações, geralmente relacionadas com a tradição católica,

podendo até simbolizar a morte. De qualquer modo, o sino se sobressai como um indicador da passagem do tempo com as suas badaladas. Se Portugal está parado no tempo, o sino se torna um elemento “a mais” perfeitamente dispensável, porque ao marcar a passagem das horas só reafirma a inutilidade da sua função.

O tempo é um importante elemento na leitura dos poemas belianos, e isso pode ser confirmado nos versos seguintes: “Aqui é que eu coisa feita de dias única razão/vou polindo o poema sensação de segurança/com a saúde de um grito ao sol”. O poeta é ainda feito de tempo, isto é, um poema é o resultado de um processo de composição que demanda tempo. E é por via desse tempo que Ruy Belo explora a metalinguagem ao escrever sobre o processo de aperfeiçoamento do poema com a “saúde de um grito ao sol”, mostrando os efeitos dessa realidade no poeta, que afirma estar abatido (combalido) e trêmulo (tiritito).

Vejamos os 4 últimos versos: “após as sucessivas quebras de calor/antes da morte pequenina celular e muito pessoal/natural como descer da camioneta ao fim da rua/neste país sem olhos e sem boca”. Ruy Belo aponta a pequenina morte pessoal de um homem que está sendo corrompido aos poucos, cuja morte se vai acumulando ao ponto de ser tão “natural como descer da camioneta ao fim da rua”. Assim, a morte não é mais um evento, foi banalizada pelas sombras salazaristas “após as sucessivas quebras de calor”, ou seja, a falta de contato com o outro ou de empatia pelo outro, transformam gradativamente a alienada sociedade portuguesa dos anos 60 em um antro de frieza para os que morrem à margem dela.

“Lugar onde” apresenta três grandes momentos: a alienação, a emigração como um processo de abandono do miserável país, e a insatisfação sociopolítica. Aborda-se, por fim, a morte de Portugal como país e como sociedade, tornando-se um lugar vazio, silencioso e solitário, em síntese, um espaço de luto e de sombras.



**Depois das sombras, a luz.**

O PORTUGAL FUTURO

O portugal futuro é um país  
aonde o puro pássaro é possível  
e sobre o leito negro do asfalto da estrada  
as profundas crianças desenharão a giz  
esse peixe da infância que vem na enxurrada  
e me parece que se chama sável  
Mas desenhem elas o que desenharem  
é essa a forma do meu país  
e chamem elas o que lhe chamarem  
portugal será e lá serei feliz  
Poderá ser pequeno como este  
ter a oeste o mar e a espanha a leste  
tudo nele será novo desde os ramos à raiz  
À sombra dos plátanos as crianças dançarão  
e na avenida que houver à beira mar  
pode o tempo mudar será verão  
Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz  
mas isso era o passado e podia ser duro

edificar sobre ele o portugal futuro

(Belo 2014a, 27)

Diferentemente de “Portugal sacro-profano”, “O portugal futuro” é um lugar *aonde*, advérbio que indica direção e lugar de destino. Assim, esse país futuro é o ponto de chegada, fruto da busca de Ruy Belo por um Portugal dos sonhos, país em que se encontra a liberdade. Isso já nos aparece no primeiro verso, “O portugal futuro é um país” (grifos nossos), e lembramos que o poeta usa a palavra “país” indicando um espaço livre da ideologia nacionalista tão pregada por Salazar e seus apoiadores.

Observemos com atenção a flexão do verbo “ser” ainda nesse verso: ele está no presente do indicativo. Sintaticamente, o verbo de ligação, no verso, une o sujeito ao predicativo “um país aonde o puro pássaro é possível”, construindo uma imagem do lugar dos sonhos. Dessa forma, por mais que seja imaginária, “O portugal futuro” não é abstrato pois foi predicado por meio de uma figura concreta, o pássaro. Assim, tal palavra, além de contribuir para a aliteração da oclusiva /p/, dá concretude ao conceito de *liberdade*, tornando-a imaginável.

Nos versos seguintes, o poeta descreve a criação desse dia diferente:

e sobre o leito negro do asfalto da estrada

as profundas crianças desenharão a giz

esse peixe da infância que vem na enxurrada

e me parece que se chama sável

Os versos acima parecem retomar essa noção de caminho desenvolvida nestas páginas. O “leito” é polissêmico, mas, considerando as palavras “peixe” e “enxurrada”, vemos que se trata do corpo de um rio, isto é, o trajeto que é feito pela água. Sendo assim, o leito está relacionado com a extensão da estrada na qual as crianças brincam.

A rua tomada por crianças é uma imagem muito relevante para se pensar na obra de Ruy Belo. De certa maneira, o leito também pode ser atrelado à passagem do tempo, por se tratar de um caminho que direciona a água em movimento constante. As crianças, então, desenham em cima da linha temporal. Neste caso, elas funcionam como mediadoras entre os tempos: são elas que trazem o peixe do passado ao presente através do desenho e, a partir disso, edificam um futuro. Por isso, a criança desenha um país futuro com a ciência dos fatos ocorridos no passado e no presente, mostrando a necessidade de conhecer a história para construir um novo país.

Isso traz à tona a importância da infância em Ruy Belo, pois “O Portugal futuro” é edificado pela memória afetiva que a imagem da criança traz consigo. O futuro se comunica ao passado e ao presente pelas brincadeiras de crianças representadas pelo desenho na rua e pela dança à sombra dos plátanos. Portanto, o protagonismo do poema recai sobre as crianças cuja representação está condicionada à pureza, à verdade e à transparência. Enfim, à luz.

Desse modo, o poeta deixa uma mensagem: a nova geração é responsável pelos rumos de um país. Tendo em vista a imagem infantil que Ruy Belo utiliza, podemos considerar que o poeta deposita uma certa esperança em dias melhores na figura da criança, o que remete para o sentimento de desistência em relação à sua realidade uma vez que o país futuro está nas mãos de uma geração posterior que ainda não está corrompida pela realidade, que ainda está por vir.

O giz, por sua vez, é usado para desenhar “esse peixe da infância que vem na enxurrada”. Além de ser um recurso muito usado nas brincadeiras infantis, o giz é um instrumento de desenho que dá contornos frágeis, ou seja, o peixe da infância e o novo país são delicados porque são também facilmente apagados. Nesse sentido, a infância presente no peixe edifica o “portugal futuro”, país que advém da fragilidade, da inocência e da pureza de um desenho infantil.

Ao chegar ao dia diferente, encontra-se um país tão mudado que o perímetro geográfico já não importa, como vemos:

Mas desenhem elas o que desenharem

é essa a forma do meu país

e chamem elas o que lhe chamarem

portugal será e lá serei feliz

Poderá ser pequeno como este

ter a oeste o mar e a espanha a leste

O poeta deposita uma confiança tão evidente na pureza do trabalho dessas crianças que resulta numa total despreocupação com a forma do país, pode tanto manter os mesmos limites quanto mudar totalmente. O importante é justamente o país ser edificado pela criança, ato que proporciona a plenitude uma vez que a edificação do país é a utopia, o lugar que não há (etimologia) mas que poderá haver: “portugal será e lá serei feliz”. Com a volta dos que foram e com a imaginação da criança, esse país imaginário constitui-se de mudanças dos ramos à raiz.

No prefácio à segunda edição de *Homem de palavra[s]*, Ruy Belo indica que essa despreocupação com a forma e o tamanho do novo país é fruto de um processo de descolonização (Belo 1978, 22). A história pode auxiliar na exposição dessa afirmativa sobre “O português futuro”. Na análise que fizemos do poema “Lugar onde”, apontamos para a alienação da sociedade portuguesa através de recursos radiofônicos sustentados pelo Estado Novo. A propaganda salazarista insistia em afirmar que Portugal não era um país pequeno, pois tinha as colônias em África que expandiam o território lusitano para além da Europa. Vale lembrar que, no ano de publicação do poema, o País já se desgastava com a Guerra Colonial, fato determinante para a Revolução dos Cravos anos depois.

Com efeito, a extensão territorial do “império” era tópico importante para manter a propaganda de um Portugal grandioso. Dessa forma, Ruy Belo, ao apontar que a extensão geográfica não importa, e que o país futuro “pode ser pequeno como este”, vai contra a alienação proporcionada pelo Estado Novo, enfatizando que Portugal é um país pequeno e sem territórios fora da Europa. Logo, “O português futuro” é um país descolonizado de si mesmo, da sua própria história, deixando para trás toda a saga de conquistas, colonizações e navegações dos heróis do mar.

Isso se prova no verso seguinte: “tudo nele será novo desde os ramos à raiz”. Certamente, trata-se de um dos versos mais importantes, senão o mais importante, de todo o poema. O verso deixa bem claro o desejo de mudanças radicais em Portugal, de modo que a transformação não seja apenas nos ramos (aparente), mas que também seja capaz de alterar radicalmente a história (a raiz). Por serem dos ramos à raiz, as mudanças são obrigatoriamente internas, fruto de reflexões acerca de elementos fundamentais da história e da cultura portuguesa. Com isso, o desejo do poeta rompe com a sua própria realidade e procura atribuir um novo rumo ao País. No entanto, mesmo buscando uma nova história, o

poeta ainda se comunica com a tradição literária portuguesa, como se nota nos versos subsequentes:

À sombra dos plátanos as crianças dançarão  
e na avenida que houver à beira mar  
pode o tempo mudar será verão

Sofia de Sousa Silva observa que os versos acima remetem às cantigas galego-portuguesas, momento iniciático da literatura portuguesa: as crianças que dançam sob as árvores podem bem vir de uma cantiga medieval, onde três amigas bailam “so aquestas avelaneiras frolidas” (Silva 2012, 124). É pertinente que as cantigas galego-portuguesas apareçam após o poema indicar mudanças dos ramos à raiz, pois indica a revisitação das origens, como se o país realmente nascesse novamente.

Torna-se necessário chegar às origens para edificar um futuro, isto é, voltar à gênese do país e do ser humano — a criança — para reconstruir a história de Portugal e possibilitar um país onde “o puro pássaro é possível”. Assim, o tempo mudará e será verão. Logo, a luz reinará. Em “O português futuro”, notamos um país a ser construído pelo conhecimento, distante das sombras. O poema simboliza, por fim, a liberdade. Com efeito, ao romper com a escuridão da história, o verão significa a renovação, um dia diferente em que a alegria e a felicidade sejam predominantes, totalmente contrário ao tempo visto em “Lugar onde”. Portugal, enfim, se encontraria livre nesse país imaginário.

Por um sonho, fazemos sacrifícios. Assim aparece nos últimos versos:

Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz  
mas isso era o passado e podia ser duro  
edificar sobre ele o português futuro

No percurso da poesia beliana, especialmente desde *Boca Bilíngue*, a relação com a Igreja se demonstra muito estremeada e, por muitas vezes, magoada. O poeta tece em seus versos claras críticas à Igreja sempre utilizada como instrumento político para manter e para justificar as abusivas relações de poder.

Nos versos, o passado está ligado à matriz<sup>5</sup> que marca a passagem do tempo. O verso “Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz” aparenta ser uma alusão histórica aos tempos inquisitoriais. Por conta disso, lembramos do poema de Cesário Verde:

E eu desconfio, até, de um aneurisma  
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;  
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,  
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.  
  
A espaços, iluminam-se os andares,  
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos  
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;  
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.  
  
Duas igrejas, num saudoso largo,  
Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero:  
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,  
Assim que pela História eu me aventuro e alargo.  
  
(Verde 2005, 87)

---

<sup>5</sup> Nesta leitura, “matriz” faz referência à Igreja matriz.

No passeio por Lisboa, Cesário Verde viaja no tempo. Ao adentrar a escuridão da “noite fechada”, o poeta depara-se com as perturbadoras imagens da Inquisição, período em que a Igreja Católica perseguia, julgava e eliminava brutalmente aqueles considerados hereges. As imagens das prisões, da velha Sé, das cruzes e do inquisidor severo, por exemplo, deixam o poeta abismado com a tamanha violência que assinala a história ocidental. Sobretudo, essas imagens reconstituem os eventos que se passaram em Lisboa, tornando-se parte da raiz que Ruy Belo tanto quer mudar.

Observe-se que a Inquisição se encontra na segunda parte do “Sentimento dum Ocidental”, a “noite fechada”. Assim, tal período encontra-se oculto nas ruas de Lisboa, pertencente às sombras que envolvem a história trágica da repressão em Portugal. Cesário Verde chega à Inquisição por haver vestígios na paisagem urbana que fazem parte desse tempo, sendo estas as memórias da triste cidade. E a matriz representa isso. A igreja do poema de Ruy Belo não só está diretamente ligada à decepção religiosa, mas está vinculada a todas essas imagens postas por Cesário Verde, aos vestígios de uma instituição que controlou os dias no Ocidente e ainda pesa no tempo da escrita do poema.

Nos estudos de Fernando Rosas, são apontados cinco fatores para a durabilidade do regime salazarista, respectivamente, a violência da repressão política, controle das Forças Armadas, a cumplicidade política e ideológica da Igreja Católica<sup>6</sup>, o corporativismo e, por fim, o investimento totalitário no “homem novo” salazarista. Sobre a Igreja,

após a institucionalização do Estado Novo, em 1933, e apesar da nova Constituição consagrar inicialmente o caráter laico do Estado e o regime de separação deste com a igreja, se inicia um processo – com consagração constitucional – de progressiva

---

<sup>6</sup> Não nos esqueçamos que nem todos os integrantes da Igreja eram apoiadores do regime, dentro da hierarquia eclesiástica havia oposição ao autoritarismo.



confessionalização do Estado e, simultaneamente, de crescente integração da Igreja católica nos propósitos ideológicos do novo regime. Uma «união moral» entre ambos com o fito comum de «recristanizar» a nação, uni-la e integrá-la a uma «nova ordem» e, dessa forma, estabilizar mais o seu Chefe, como obra e instrumento da providência divina. (Rosas 2014, 257)

Ao voltarmos a ler esses três versos, o tempo é demarcado pela igreja, isto é, o instrumento que marca as horas está sob a posse da entidade religiosa, metaforicamente, como forma de demonstrar toda a sua influência sobre o tempo presente (“relógio da matriz”). Nesse sentido, falamos de um Portugal imerso numa visão conservadora e retrógrada de mundo, assim como Cesário viu ao viajar pelas ruas da cidade. Quando o poeta afirma, então, as mudanças na raiz, ele se dirige à história política e ao modo como ela se apropriou da cultura e da tradição portuguesa (e isso inclui a religiosidade) para justificar e fundamentar os abusos de poder. Nesse tempo do verão e de dias luminosos de sol, Portugal está, de certo, livre e afastado dessas memórias da triste cidade.

Com efeito, essa procura pelo “lugar *aonde*” enfatiza o compromisso ético de Ruy Belo com o seu país, configurando-se como um poeta muito consciente “da inquietude e da fragilidade da existência cotidiana, mostra bem a importância que o poeta atribui ao ato de escrita como enfrentamento da angústia gerada pela incompletude e catástrofe que marca nossa humanidade” (Alves 2006, 141). O seu ofício se direciona para dar a Portugal uma nova história e um novo rumo, livre da ideologia de um regime ditatorial que alienou e humilhou o seu povo. Ruy Belo se dá o direito de sonhar.

De fato, edificar, sobre o passado sombrio e o presente obscuro, um país futuro onde a luz do verão se torne predominante, é desafiador. Ainda mais porque esses tempos estão condicionados à memória reacionária diante da qual Ruy Belo se define como um vencido no

poema “Nós os vencidos do catolicismo”. Para tanto, é preciso renunciar ao passado, e também ao presente dilacerado, como uma condição de um futuro renovado (Belo 1978, 22).

Os últimos versos apontam, portanto, para o sacrifício da história. O “gostaria de ouvir” revela um desejo ingênuo que é logo suprimido pelo bem maior, um país justo e livre para todos. Nesse novo país, é possível talvez encontrar a felicidade. Nele, ao contrário do angustiante cenário de evasão do Portugal salazarista, o sonho se caracteriza por ser o ambiente do reencontro e da chegada. Tudo isto desenhado delicadamente a giz pelas mãos das crianças.

O país dos sonhos é construído através da pureza e da verdade que a imagem da criança evoca. Com efeito, objetiva-se não só a criação de um novo lugar e de uma nova história, mas também o ingresso no universo lúdico da criança, sendo isto a verdadeira origem da felicidade e da liberdade. O dia diferente só existe por conta da imaginação, logo, Ruy Belo se “aventura na linguagem”<sup>7</sup> (Belo 1972, 22) para atingir também a infância na qual “tudo [é] possível, é só querer” (Belo 2014b, 101).

### Considerações finais

Ruy Belo faleceu em agosto de 1978, deixando uma esposa, três filhos e uma obra poética que, em muitos casos, parece ser uma procura frequente pela liberdade. Isso se comprova com a assídua repetição de elementos como o pássaro, a infância e a criança no decorrer da sua poética, figuras que estiveram presentes em “O português futuro”, cujos versos retratam um processo de libertação. Neste trabalho, demos atenção especial à importância de

---

<sup>7</sup> No prefácio à segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates*, Ruy Belo define poesia como “uma aventura na linguagem, por muito que os significantes possam significar” (Belo 1972, 22).

Portugal para o poeta que parte em busca de um futuro renovado a partir da extrema indignação com a realidade sociopolítica que tanto o sufocava.

É importante reiterar que o país futuro é uma utopia restrita ao texto, isto é, um país que não existe no mundo real e ganha corpo somente no plano imaginário para o qual a literatura é o instrumento de acesso. Para Ruy Belo, portanto, a literatura vai muito além do cotidiano e serve como porta para um mundo de sonhos e de liberdade, iluminado pelo verão. Em suas palavras, “quando um artista recorre à sua disponibilidade e a põe em exercício, essa palavra [poética] cria uma realidade diferente da realidade. A arte transfigura a vida” (Belo 1984, 80).

O trabalho com a palavra poética é, em Ruy Belo, a fonte de permanecer em vida. Como diz a última estrofe do poema “Tristeza branda”, de *Homem de palavra[s]*:

Mas agora que cantei da tristeza  
não observo já os mais leves traços  
e a minha maneira de me matar  
é deixar cair ambos os braços

(Belo 2014b, 61)

O alento de estar vivo reside na escrita, no canto. Podemos observar que o cantar a tristeza é uma forma de libertação, mesmo que temporária, desse sentimento. Sendo assim, uma forma de morte é estar impossibilitado de escrever. A própria ação de escrever, para Ruy Belo, configura um caminho para a liberdade. Assim ocorre em “O português futuro”, a edificação de um sonho por meio do texto, o que ressalta a literatura beliana como um espaço da libertação e da mudança.

A sua poesia é definida como uma “aventura na linguagem”, tratando-se de uma procura por aquilo que não se tem. Além disso, a própria ideia de aventura também pressupõe a liberdade, de tal modo que a poesia é a maneira de transgredir a realidade e de enfrentar o presente (Prigent 2017, 22) ao transpassar a dor que deveras sente para a escrita. Nesse sentido, o poema “Lugar onde”, assim como outros emblemáticos como “Morte ao meio-dia”, tem um espaço fundamental no discurso da poesia beliana e no caminho que há de ser feito para chegar às luzes do verão, pois eles também representam uma forma de se libertar da dor que os versos carregam.

No país da imaginação, a história é recriada com os valores éticos que permeiam a literatura beliana. Principalmente, sabe-se que, para Portugal seguir em frente, tem de abrir mão de uma história gloriosa que funcionou como “máscara” para a sua própria decadência. Libertar-se dessa história é abdicar de toda a narrativa que envolve navegações, conquistas, impérios, alienação e, principalmente, a ditadura. E a história também se torna livre desses discursos.

Nesse sentido, a poesia de Ruy Belo se configura como um terreno fértil para a metamorfose e para a discussão sobre problemáticas que atravessam não só o cotidiano, mas a existência humana. Por excelência, a poesia de Ruy Belo é a própria mudança (Belo 2014b, 78).

Habitante de um país cujo luto é a “cor profissional”, Ruy Belo põe em evidência Portugal como uma fonte de reflexão e, por amar o País, busca um lugar onde a liberdade se tornará concreta. Um país, por fim, de luz. O *país futuro* é a representação de um sonho que está sempre à frente, isto é, sempre teremos de caminhar para o alcançar, cabendo sempre às novas gerações (as crianças) a responsabilidade de desenhar um projeto de país que jamais

sucumba novamente às sombras e que seja perpetuamente iluminado pelo verão e pela liberdade, enfim, onde “o puro pássaro é possível”.

**Bibliografia**

- Alves, Ida Ferreira. 2006. “Fugitivo da catástrofe: a escrita poética de Ruy Belo”. In: Duarte, Lélia Parreira (org.). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporânea* Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 136-150.
- Belo, Ruy. 2014a. *País possível*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- 2014b. *Homem de palavra[s]*. Rio de Janeiro 7 Letras.
- 2013a. *Boca Bilíngue*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- 2013b. *Aquele Grande Rio Eufrates*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
1978. “De como um poeta acha não se haver desencontrado com a publicação deste livro”. In: ---. 2014. *Homem de palavra[s]*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
1972. “Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição”. In: ---. 2013. *Aquele grande rio Eufrates*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
1984. *Na senda da poesia*. Lisboa: Editorial Presença.
- Gusmão, Manuel. 2010. “Aprender poesia com Ruy Belo” In: *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 449-469.
- Magalhães, Joaquim Manuel. 1981. “Ruy Belo” In: *Os dois crepúsculos: sobre poesia actual e outras crónicas*. Lisboa: A regra do jogo, 145-163.
- Pereira, Victor. 2010. “Do povo à comunidade: os emigrantes no imaginário português” In: Neves, José (org.). *Como se faz um povo: ensaios de História contemporânea de Portugal*. Lisboa: Tinta da China, 2010, 139-153.

Pessin, Lucas Pereira. 2022. “Portugal fica em frente”: Ruy Belo em busca de um novo dia.

Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras.

Monografia de Conclusão de Curso.

Prigent, Christian. 2017. *Para que poetas ainda?* Trad. Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

Rosas, Fernando. 2008. “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo nos anos 30 e 40”. In: Torgal, Luís Reis; Paulo, Heloísa. *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 31-48.

2014. *Salazar e o poder: a arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China.

Silva, Sofia de Sousa. 2012. “Ruy Belo: harmonia de forças opostas”. *Revista FronteiraZ*, n. 9, 118-126. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/441455>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

Verde, Cesário. 2005. *Poemas de Cesário Verde*. Seleção e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Global.





**From the Flame Imperishable to the Silmarils: The dimming of lights in J.R.R. Tolkien's *The Silmarillion***

Patrícia Sá<sup>1</sup>

**Abstract:** In J.R.R. Tolkien's *The Silmarillion*, Light permeates the world from its prime to its dimmest hues. Authors such as Lisa Coutras, Verlyn Flieger, and Reno E. Lauro have expertly explored the role of light in Eä, and, in this essay, I draw on their theories to investigate the way light and darkness are portrayed from the beginning of creation to the making of the Silmarils. Recalling Lauro's allusion to medieval theories of light, I suggest a look at Eä as a world built on refractions of a pure, all-encompassing light that grows progressively dimmer, until its encapsulation in three jewels, going from a source of wonder

---

<sup>1</sup> Patrícia Sá é mestre em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), com uma dissertação sobre ecos literários de Frankenstein, monstruosidade e transumanismo. É [membro integrado](#) do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL e autora na antologia *Sangue Novo* (2021), que venceu o Grande Prémio Adamastor de Literatura Fantástica Portuguesa de 2022. O seu conto «Amor» foi finalista do Prémio Adamastor de Ficção Fantástica em Conto de 2022. Colabora no website [Fábrica do Terror](#), coorganizou a jornada [“Nosferatu: 100 Anos de Terror”](#) e coeditou o volume homónimo a ser publicado em 2023. E-mail: [patricia.p.sa@edu.ulisboa.pt](mailto:patricia.p.sa@edu.ulisboa.pt)

*Patrícia Sá has an MA in Comparative Studies awarded by the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon, with a dissertation on literary echoes of Frankenstein, monstrosity, and transhumanism. She is a [full member](#) of the Centre for Comparative Studies of the same university, and an author in the anthology *Sangue Novo* (2021), which won the Great Adamastor Award of Portuguese Fantastic Literature of 2022. Her short story “Amor” was a finalist for the Great Adamastor Award of Fantastic Fiction in Short Stories of 2022. She writes for the website [Fábrica do Terror](#), she has co-organized the event [“Nosferatu: 100 Anos de Terror”](#), and co-edited the homonymous book to be published in 2023. E-mail: [patricia.p.sa@edu.ulisboa.pt](mailto:patricia.p.sa@edu.ulisboa.pt)*

to an object of desire. Light, in *The Silmarillion*, is synonymous with good, beauty, and truth, but it scorches and punishes those who misuse it. Furthermore, in this essay I corroborate the theories that darkness – not the primeval darkness, but Morgoth’s evil, consuming darkness – is a deformation of the light that gave shape and life to Ilúvatar’s creation. As such, I aim to briefly examine Arda’s initial lights and their waning as not only a reflection of the increasing separation from their primary principle, but also a result of both the entrance of evil in the world, and Fëanor’s hybris, which sealed the Elves of his house’s fate.

**Keywords:** J.R.R. Tolkien; *The Silmarillion*; Light; Medieval Philosophy; Darkness

**Resumo:** Em *O Silmarillion*, de J.R.R. Tolkien, a luz permeia o mundo, desde o seu esplendor máximo, à sua luminosidade mais ténue. Autores como Lisa Coutras, Verlyn Flieger e Reno E. Lauro exploraram eximamente o papel da luz em *Ëa* e, neste ensaio, servimo-nos dessas teorias para averiguar o modo como a luz e a escuridão são representadas desde o começo da criação ao fabrico dos Silmarils. Lembrando a alusão de Lauro às teorias medievais acerca da luz, sugerimos uma perspetiva sobre *Ëa* enquanto mundo feito de refrações de uma luz totalizante e pura, que se atenua progressivamente até ao seu enclausuramento em três jóias, deixando de ser encarada como fonte de encanto e passando a ser objeto de desejo. A Luz, n’*O Silmarillion*, é sinónimo de *bom, belo e verdadeiro*, mas queima e castiga quem a usar indevidamente. Além disso, neste ensaio corroboramos as teses de que a escuridão – não a escuridão primordial, mas a escuridão malvada e absorvente de Morgoth – é uma deformação da luz que deu forma e vida a toda a criação de Ilúvatar. Assim, procuramos examinar, brevemente, as luzes iniciais em Arda e o seu enfraquecimento, não só como um reflexo da separação progressiva do seu princípio

primário, mas também como resultado da entrada do mal em Arda e da *hybris* de Fëanor, que selou o destino dos Elfos da sua casa.

**Palavras-chave:** J.R.R. Tolkien; O Silmarillion; Luz; Filosofia Medieval; Escuridão

*Ēa!* Let these things Be! And I will send forth into the Void the Flame Imperishable, and it shall be at the heart of the World, and the World shall Be [...].

(Tolkien [1977] 2013, 9)

In his famous letter to Milton Waldman, J.R.R. Tolkien lays down key elements for an interpretation of his *legendarium* as a mythology for England, which he felt his country lacked. According to him, the main lenses from which to look at his literary work are as follows:

[...] Mortality, especially as it affects art and the creative [...] desire which seems to have no biological function, and to be apart from the satisfactions of plain ordinary biological life, with which [...] it is indeed usually at strife. This desire is at once wedded to a passionate love of the real primary world, and hence filled with the sense of mortality, and yet unsatisfied by it. It has various opportunities of ‘Fall’. It may become possessive, [...] the sub-creator wishes to be the Lord and God of his private creation. He will rebel against the laws of the Creator—especially against mortality. Both of these [...] will lead to the desire for Power, [...]—and so to the Machine (or Magic). [...] Their [the Elves’] magic is Art [...]. And its object is Art not Power, sub-creation not domination and tyrannous reforming of Creation. [...] The Enemy [...] is always ‘naturally’ concerned with sheer Domination [...]; but the problem: that this frightful evil can and does arise from an apparently good root [...] is a recurrent motive (1951, xiii-xiv).

While it is tempting to invoke Tolkien’s Catholicism, I highlight instead the quality he found in the stories of peoples such as the Greeks, the Celtic, and the Scandinavian, which he favoured: “Myth and fairy-story must, as all art, reflect and contain in solution elements of

moral and religious truth (or error), but not explicit, not in the known form of the primary ‘real’ world” (Tolkien 1951, xi). It is suggested here that these stories ought to speak of a primeval, universal *truth*, and that the art produced by humans (what Tolkien viewed as sub-creations of a primary reality created by God) should express that truth. As such, Tolkien wrote of a ‘fall’ and a separation from a creator figure, which occurs due to a challenge or a revolt against the laws of this creator, and the desire of the created to become creator. This desire does not translate a mere aim to build secondary worlds, but to usurp the primary creator, to ‘play God’, and submit others to one’s will. What is more, Tolkien’s sub-creation relies on the premise that the world sprouted from an ultimately *good, true, and beautiful* principle, and that evil is a corruption of it. Light is the initial thread from which the world created by Eru Ilúvatar, in *The Silmarillion* (1977), takes shape, while darkness – not the primeval darkness, but Morgoth’s evil, consuming darkness – is a deformation of that light.

*The Silmarillion* tells of the creation of Eä (the world that is) and Arda by the thought of Ilúvatar, turned into music by his Ainur and Valar, the equivalent of angelic figures in Tolkien’s *legendarium*. It also tells of a fall, not only of the Vala Melkor, but that of the Elves, the first Children of Ilúvatar, as well. As Tolkien states in his letter to Waldman: “The main body of the tale, the *Silmarillion* proper, is about the fall of the most kindred of the Elves, their exile from Valinor (a kind of Paradise, the home of the Gods) [...], their re-entry into Middle-earth, [...] long under the rule of the Enemy, and their strife with him [...]” (1951, 16). Before this fall, the world of Arda was illuminated by the light of the Lamps, then by that of the Two Trees, and, lastly, by the Sun and Moon, which, in Tolkien’s world, stand for “a fallen world, and a dislocated imperfect vision” (1951, 17).

My essay will concern the first lights in Arda, from the Flame Imperishable to the Silmarils, as well as the first shadows of evil brought by Melkor, such as the Unlight of

Ungoliant. I will stray from a biblical interpretation and follow a line of thought already explored by Reno E. Lauro, anchoring the presentation of light in *The Silmarillion* in medieval theories of light. I will also examine how the Silmarils have been regarded, namely by authors such as Verlyn Flieger, as jewels symbolizing human desire, and how their maker's attempt to capture Light for himself is the catalyst for the fall of the Elves. Finally, I aim to illustrate how even though Ilúvatar's Light is meant to be regarded with admiration it nevertheless generated dissatisfaction, namely in the Vala Melkor and the Elf Fëanor, which led to the fostering of perverse feelings and thoughts that resulted in the two main falls in Tolkien's story. However, despite these catastrophes, *The Silmarillion* retains a hopeful tone, as any fairy-story ought to, in Tolkien's view. In "On Fairy Stories", he argues that fairy-stories provide "the Consolation of the Happy Ending" (Tolkien [1983] 1997, 153). No matter how bleak they may be, fairy-stories should guide their readers towards a joyful turn, a response to hope, and the assurance that strife is not permanent. In fact:

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous 'turn' (for there is no true end to any fairy-tale) [...]. In its fairy-tale—or otherworld—setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of *dyscatastrophe*, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief (Tolkien [1983] 1997, 153-154).

In writing *The Silmarillion*, Tolkien set to create a fairy-story of such quality, and he achieves this hopeful turn through Light. It permeates *The Silmarillion* from its prime to its dimmest hues. As Asli Bulbi points out,

[L]ight is involved in every aspect of the secondary world by being physical, transcendental, and symbolical. It is physical because it visibly illuminates places to bring life, it is transcendental as each artefact containing Ilúvatar's light serves the purpose of bringing good into Arda by fighting against evil and echoing his perfection. It is symbolical by being the representation of hope (2022, 36).

Light is the visible manifestation of the music sung by the Ainur, which gave shape to the world. As it is described in the beginning of the *Valaquenta*, the second book of *The Silmarillion*,

[...] Ilúvatar made visible the song of the Ainur, and they beheld it as a light in the darkness. And many among them became enamoured of its beauty, and of its history [...]. Therefore, Ilúvatar gave to their vision Being, and set it amid the Void, and the Secret Fire was sent to burn at the heart of the World [...]. (Tolkien 2013, 15)

In this passage, it is revealed that, before Eä, besides Ilúvatar, there was darkness and a void, and that the Secret Fire is the life force of creation, present in each of its elements. The biblical resonances have been highlighted by authors like Susan Robbins (2018, 175), who recalls the beginning of the world as portrayed in the Genesis, commencing in darkness and chaos, before God's command, "Let there be light" (Gn. 1: 3). Furthermore, the Secret Fire, or the Flame Imperishable, is associated with the Holy Spirit (Robbins 2018; Juričková 2015) since it is "needed to give life to the created things. It burns in them and without it the things would die" (Juričková 2015, 17).

Nevertheless, as Martina Juričková points out, "[i]n spite of the general likeness, the *Ainulindalë* [first book of *The Silmarillion*] is not simply a retelling of the Genesis story of creation with just substitute names and different environment" (2015, 15). Despite any religious motivation on Tolkien's part, *The Silmarillion* ought to stand on its own, and the

differences between the two tales abound enough for a more independent reading. For instance, if one pays close attention to the words used at the start of the *Valaquenta*—“light”, “beauty”, “Being”—, Tolkien’s narrative seems to exude a medieval quality of thought, like Reno E. Lauro has suggested. In fact, he defends that, while it is unclear whether Tolkien retrieved his theory from medieval considerations of light, he

draws on the medieval aesthetics of light – an aesthetic sensibility which drew on the ancient tradition of relating light to things divine – to express his own aesthetic vision. Inversely, Tolkien uses the privation of light to represent horror and evil (2008, 55).

Bulbi corroborates this idea, stating that “[i]n his world-building, Tolkien continues to present light imagery with Neoplatonic features which reached full expression through the medieval aesthetics of light” (Bulbi 2022, 52). Indeed, echoes of Neoplatonism and the theories of theologians such as St. Thomas Aquinas and St. Augustine of Hippo reverberate throughout Tolkien’s *legendarium*. According to Umberto Eco, “philosophers and mystics alike were enthralled by luminosity in general [...]” (Eco 1986, 46) and they “developed the philosophy of light in two ways – as a kind of physico-aesthetical cosmology, and as an ontology of form” (1986, 48). Eco (as well as Lauro) cites the theories of Grosseteste, to whom *light* was “the greatest and best of all proportions, as proportionate with itself” (1986, 48-49), thus inherently beautiful, and *it* conceived

the image for a universe shaped by a unique flux of light-giving energy, at once the source of beauty and of being. It was next door to Emanationism. Out of the unique Light, progressively condensing and diminishing, came the astral spheres and the elements of nature, and thence the infinite gradations of hue and the volumes and activities of all things (1986, 49).



Beauty was crucial in medieval thought, particularly for the Scholastics, who viewed it as an attribute of God. It was equated to ‘good’, and both concepts were regarded as reflections of a primary principle. Indeed, according to Eco, Dyonisius the Areopagite’s *De Divinis Nominibus* (1265-1266) describes the universe “as an inexhaustible irradiation of beauty, a grandiose expression of the ubiquity of the First Beauty, a dazzling cascade of splendours” (1986, 18). This theory heavily influenced St. Thomas Aquinas, who went further and considered that

the beauty we find in all things is a participation in (rather than a mere reflection of) a beauty which is identified with the First Good and therefore with Being. [...] He [God] is beautiful in himself and not in respect of anything else [...]. God, then, is the creator of beauty in the world. And he creates it by means of consonance and light. [...] God, the Supreme Beauty, creates all things in accordance with the order and the effulgence which are constitutive elements in the value which he shares with others. The divine beauty is creative because it produces order and harmony [...]. Furthermore, beauty is the effective cause of being, and the final and the exemplary cause of the created world (Eco 1988, 27-28).

Thus, Aquinas’s thought retains Neoplatonic qualities, with an absolute principle which encompasses the totality of *being*, *beauty*, and *good*, and from which the rest of the universe emanates. It is similar to Tolkien’s world, with Ilúvatar as the absolute primary principle, the First Light from which the entire universe radiates, yet it is beyond all being, like the Neoplatonic Absolute<sup>2</sup>. As Aquinas further elaborates, the created things

---

<sup>2</sup> “The Absolute does not allow itself to be assembled with Being in a totality which encompasses both of these, Being and the Absolute, but rather it always transcends any such horizon of totality” (Halfwassen 2014, 417-418).

have their being in beauty and goodness [...]. And they turn toward beauty and goodness and desire them as their end . . . And all things are and all things become because of beauty and goodness, and all things look to them, as to an exemplary cause, which they possess as a rule governing their activities. (Aquinas *apud* Eco 1988, 29)

To Aquinas, God was at once *being*, *goodness*, and *beauty*, and what is deemed *beautiful*, insofar as it is desired, expresses what is *true* (Eco 1988, 32). As a matter of fact, in *The Silmarillion*, the inhabitants of Arda are forever attracted to the sources of light, though not any light: specifically, the Light of Valinor, where the Valar dwell. Therefore, I find Lauro's argument that "it does not require a great leap of imagination to see how the metaphysics of light serves as a source for Tolkien's mythopoeic conception of the human imagination's work refracting the originary light of creation" (Lauro 2008, 61) highly persuasive.

Indeed, if we look at Eä as a world built on light refractions, we may begin to understand the central role of light. As Lisa Coutras upholds,

light is a defining feature of Tolkien's ancient paradise, holding little to no distinction from transcendental beauty, for this primeval light is the unsullied radiance of created reality. [...] All things that exist are connected by the common act of existing; they share an ontological light (Coutras 2016, 55).

This idea of transcendental beauty has medieval origins as well, as proposed by the Scholastics, who sought to determine that

transcendental properties were 'concomitant conditions' of being. If it were established that the values of unity, truth, and goodness are not actualised sporadically

and accidentally, but adhere rather to being as co-extensive metaphysical properties, then it would follow that all existence is one, true, and good (Eco 1986, 19-20).

Eä was first foretold by Ilúvatar, who delegated the making of it to his Ainur. They were to go to the world and become its sources of life. The Ainur that went into the world were named Valar, the Powers of the World, and they were tasked with building Arda for the arrival of the Children of Ilúvatar, the Elves and Men. They bring lights into Ilúvatar's creation, lights which, by virtue of their distance from their origin, grow dimmer. The first lights in Arda are those of the Lamps, Illuin and Ormal, positioned at opposite ends, to the north and the south of Middle-earth, "so that all was lit as it were in a changeless day" (Tolkien 2013, 27). Therefore, the first lights brought no night with them. However, Melkor, the Ainu who made dissonance in the Ainur's Music, breaks the Lamps, and "[t]he first light is quenched and cannot be renewed" (Flieger [1983] 2002, 63). Albeit, in *The Silmarillion*, what is destroyed cannot be rebuilt as it first was, this does not mean that light is erased from the world. The Vala Yavanna then makes the Two Trees of Valinor, Telperion and Laurelin, yet, instead of an unchanging light, their glow wanes, shining intermittently, and providing Valinor with "a gentle hour of softer light when both trees were faint and their gold and silver beams were mingled" (2002, 31-32), thus marking the counting of days in Arda.

Furthermore, light, in *The Silmarillion*, is not only a life force, a creative and organizing principle, but also a source of attraction. Its progressive dimness does not alter its pull, as Elves and Men alike are constantly drawn West, to Valinor. As Flieger writes,

In fulfilling his [Ilúvatar's] purpose, the Valar are already at one remove from his wholeness, for they bring to the world not light but lights, a variety of lights of differing kinds and progressively lessening intensities. Each light that comes is dimmer than the one before it, splintered by Tolkien's sub-creators. [...] Increasingly

as the story progresses, we are shown, through character, deed, and word, that Elves and Men are in their different ways drawn to the light and yet separated from it. The whole work is permeated by an air of deepening sorrow, a sense of loss, of estrangement, and ever-widening distance from the light and all that it signifies (2002, 60).

This feeling mirrors that of humans after being cast out of Eden, in the Bible, forever seeking a reunion with God. Nevertheless, it is noteworthy that, while Elves have seen the lights of Valinor and were brought there by the Valar, Men have not seen them, yet feel a pull towards the West, an innate instinct that there they will find the light they seek—“Westwards our hearts have been turned, and we believe that there we shall find Light” (Tolkien 2013, 164).

Interestingly, the enemy figure in *The Silmarillion*, Morgoth, is also drawn towards light. He is not portrayed as an opposite force on the same level as Ilúvatar’s Light, but rather a warped product of it. Tolkien’s world appears to follow a similar logic to St Augustine’s theory that “evil has no existence except as a privation of good, down to that level which is altogether without being” (St. Augustine *apud* Bergen 2017, 108). Indeed, Tolkien, according to authors such as Tom Shippey and Richard Angelo Bergen, “held the view that good and evil are not evenly matched because evil is merely *privatio boni* [...]. The implication is that all beings are created good but exercise their free will to choose evil” (Bergen 2017, 108). This interpretation seems to hold up, as, before the Light of Ilúvatar, there was Void, and darkness as a synonym for evil only appeared once Morgoth set to corrupt Arda with his hatred, jealousy, and greed. Morgoth was once Melkor, the most powerful of the Valar, before rebelling and separating from Ilúvatar, moved by a desire to become, himself, a creator, not merely a sub-creator like his kin, meant to mould Æa in accordance with Ilúvatar’s design. However, he can only make use of what was created by Ilúvatar and

profane his light. Authors, such as Juričková, have equated him to Satan in Christianity, who, like Melkor, “was the greatest and cleverest angel” (Juričková 2016, 24), but

cannot create anything of his own, no matter how big his power was. [...] They can only *make*, that is only transform and disfigure things that were created by the Creator. [...] Only God can *create* in the true sense of the word, because he is the only one who can give life to non-living things. The Evil simply cannot give life for he has not been given the power (2016, 25-26).

Melkor’s attraction to light becomes even more apparent when he learns of the Silmarils, jewels created by the Elf Fëanor, which held the light of the Trees of Valinor. Melkor intends to steal the Silmarils and gathers the help of Ungoliant, a being of unknown origins but with a unique characteristic: “she hungered for light and hated it” (Tolkien 2013, 77). It is said that Ungoliant was once Melkor’s servant and has the shape of

a spider of monstrous form, weaving her black webs in a cleft of the mountains. There she sucked up all the light that she could find and spun it forth again in dark nets of strangling gloom, until no light more could come to her abode; and she was famished (Tolkien 2013, 77).

Ungoliant is another example of an enemy character attracted to light, though in a more visceral level, as she feels an unending hunger for it, all the while loathing it. However, she defiles all light that she devours, regurgitating it as terrible darkness. Truly horrific is the possibility of light, the source of creation, to be so altered as to become something other, deathly, poisonous, not merely disappearing. Indeed, Lisa Coutras asserts that “[i]n Tolkien’s world, horror is evoked by the profaning of transcendence” (Coutras 2016, 130). Meanwhile, Flieger considers that

The introduction of Ungoliant [...] is further evidence of Tolkien's continuing concern with the theme of light perverted. [...] Ungoliant needs light; she craves it more fiercely than Melkor, or Fëanor, or any other creature in Tolkien's world. [...] She feeds on light, quite literally sucking it in and belching it forth as darkness, a ghastly perversion of nourishment and a perversion also of the light. Meant to shine, it is now ingested, turned in on itself and given out again as its opposite. [...] This Darkness, the Unlight of Ungoliant, is not just darkness in the place of light; it is darkness made out of light [...] (Flieger 2002, 108).

Melkor uses Ungoliant to poison the Trees of Valinor—"the poison of Death that was in her [Ungoliant] went into their [the Trees'] tissues and withered them, root, branch, and leaf; and they died. [...] Ungoliant belched forth black vapours as she drank [...]" (Tolkien 2013, 80)—, and a great darkness descends upon the Blessed Realm. As previously stated, this darkness was greater than a mere absence of light: "the Darkness that followed was more than loss of light. In that hour was made a darkness that seemed not lack but a thing of its own: for it was indeed made by malice out of Light [...]" (2013, 80). Flieger defends that this is not the same as the primeval darkness, which was neutral—"the darkness of creation before the light of the Lamps is not to be seen as a negative but as a neutral" (Flieger 2002, 108). The darkness that appeared after the death of the Trees not only revealed the failure of the Light of Valinor, but the birth of evil as well. It is absence made present, seemingly alive, with a will of its own. However, as formerly mentioned, it is not an opposite equal to Light; it is its twisted offspring. As Coutras points out, "its 'being' remains dependent on the reality of light, yet it has taken light and created 'Unlight'" (Coutras 2016, 128). Thus, "[e]vil is a privation of the good yet possesses a force and power of horror that renders it a reality onto itself" (2016, 127). Nonetheless, Ungoliant's Unlight retains the void from which it

originated, “in which things seem to be no more, and which eyes could not pierce, for it was void” (Tolkien 2013, 77).

Although light, having been created by Eru Ilúvatar, is supremely good, beautiful, and true, giving shape and life to all of creation, it can also be used for evil. In fact, its variant – fire – was used by Morgoth to make his abode and wage war – “[...] and fire came from the fissures in the earth, and the Iron Mountains vomited flame” (2013, 131). What is more, Flieger suggests that fire “has in itself the immediate potential either to help or to harm, to warm or to consume” (Flieger 2002, 102). As such, fire is also the mark of Fëanor, considered the most gifted of the Noldor Elves, and viewed by Flieger as a representative for humanity, gathering both its positive and negative attributes. She relates Fëanor to the figure of Prometheus, arguing that

we can see in the stories of both [...] the time-honored mythic theme of the overreacher, the figure whose excess is punished yet whose accomplishments succeed in bringing a spark to humanity that can elevate it above its original condition and carry it forward (2002, 103).

It is Fëanor who makes the Silmarils, great jewels infused with the light of Telperion and Laurelin, which are coveted by both himself and Melkor. The Silmarils, according to Flieger,

embody light as a physical reality [...]. As jewels, they are a metaphor for the desire of humankind for beauty and for the negative of this desire — possessiveness, covetousness, selfishness, and lust. [...] They are the embodiments of Tolkien’s theme of the power of light. It is through the Silmarils that he makes his clearest statement about the need for light, the impulse to seek it or turn toward it, and the perversion of that impulse into lust and hatred as desire turns in on itself and

possession masters the possessor. The story becomes an exploration of the various effects of light and the terrible way in which this light, wholly good in itself, can yet lead into darkness, can even in the ultimate inversion of its quality become that darkness (2002, 107-108).

Truly, Fëanor embodies many characteristics of alchemists before the coming of modern science, who were “solitary workers – and the fruit of their labours has been their own experience and exploration” (Ramsay [1997] 2017, 16). Likewise, Fëanor was “driven by the fire of his own heart only, working ever swiftly and alone; and he asked the aid and sought the counsel of none [...]” (Tolkien 2013, 67). In making the Silmarils, Fëanor sought to find a way to permanently preserve the light of the trees (arguably a Promethean, hubristic wish, aiming to surpass what his condition allows for), and so “began a long and secret labour, and he summoned all his lore, and his power, and his subtle skill; and at the end of all he made the Silmarils” (2013, 68). The Vala Varda, who made the stars, blessed the jewels, “so that thereafter no mortal flesh, nor hands unclean, nor anything of evil might touch them, but it was scorched and withered” (2013, 68-69), and Mandos, the Vala of justice, “foretold that the fates of Arda, earth, sea, and air, lay locked within them” (2013, 69). So, the Silmarils both harboured the light of the Trees of Valinor and became the symbol of the fate of the world, destined to fall as a creation tarnished by evil and *hybris*. Varda’s blessing touches Melkor once he steals the jewels and his hands “were burned black by the touch of those hallowed jewels, and black they remained ever after” (2013, 86), a mark of Light’s punishment to those who intend to misuse it. On the other hand, according to Flieger, Fëanor is similar to the fire contained in the Silmarils, and even to the light of the Lamps, as his own “fire is of such fierceness and intensity that when not properly contained and used, it scorches and destroys what it touches” (Flieger 2002, 109). Fëanor’s tale thus suggests that covetousness ultimately corrupts and destroys. Flieger argues that



We cannot but see in Fëanor's appropriation and hoarding of the Silmarils a perversion of desire for the light and as ruinous misuse of its essential quality.

Light is not to be held or flaunted as personal adornment or locked away from the sight of all. Light is not to be the property of any person, and those who seek to possess it exclusively have lost sight of it altogether. Loving too well the work of his hands, in his very need to treasure and hoard the light, Fëanor has given up his capacity to see it clearly. All of his subsequent actions stem from this need, which will ultimately send him on a disastrous journey outward to dim and starlit Middle-earth and on an equally disastrous journey inward and downward into a psychological darkness at once real, metaphoric, and spiritual (2002, 107).

The closer one gets to the light, the blinder one becomes. Fëanor seals his fate and that of his descendants with an oath to seek out the Silmarils,

vowing to pursue with vengeance and hatred to the ends of the World Vala, Demon, Elf or Man as yet unborn, or any creature, great or small, good or evil, [...] who so should hold or take or keep a Silmaril from their possession (Tolkien 2013, 89).

This oath brings misfortune and tragedy to both Fëanor's house and Middle-earth at large, thereby fulfilling Mandos's prediction. I am once more reminded of Tolkien's words to Milton Waldman, as he highlights that dissatisfaction can lead to a fall, inasmuch as it may inspire selfish desires: Fëanor, indeed, became possessive of his Silmarils, a sub-creator who wished "to be the Lord and God of his private creation" (Tolkien 2013, xiii). However, he never quite reaches the heights of Morgoth's fall, who, by rebelling "against the laws of the Creator", began nurturing "the desire for power [...], domination and tyrannous reforming of Creation" (2013, xiii-xiv). Therefore, Fëanor can indeed be seen as a character who exemplifies human ambition and skill, capable of the biggest achievements, and the most

terrible destruction, or, as Flieger puts it, we “see in him [Fëanor] humanity’s potential poised always on the edge, balanced between light and darkness”. (Flieger 2002, 109)

In *The Silmarillion*, light is not only the connecting thread of the narrative, but also of the entirety of Ilúvatar’s creation. All creatures, good or evil, share an innate light, a primeval fire that burns within and gives them life. Thus, it is not surprising that the Children of Ilúvatar are drawn towards it and aim to reach Valinor, where Light shines in all its splendour, whereas Middle-earth is filled with night and marred by an evil darkness. The despair they find the more distant they are from the light is related to a feeling of displacement, and of estrangement from oneself. Something seems to be missing, and, where Elves know the answer, Men can only instinctively guess. Yet, they still seek light, even more so than the eldest Children of Ilúvatar, who chose to return to Middle-earth and turn their backs on Valinor. Thus, although Light encompasses all that is *good, beautiful, and true*, it can also blind, and those who bask in its glow unsatisfied may foster nefarious thoughts that pervert the feelings of joy and fulfilment that Light inspires. Evil darkness is not an equal partner to Light; it begins where there is an ill use of it. After the death of the Trees, the only ‘pure’ light left is in the Silmarils, which end up lost forever, one in the depths of the ocean, one in the earth, and one as a star in the sky. Ultimately, Light cannot be contained or kept selfishly for oneself; it is meant to shine for all. The greatest punishment, truly, is the tainting of Ilúvatar’s light. As Lisa Coutras argues,

In corrupting the cosmic design of creation, evil and corruption become inevitable. [...] After the first rising of the sun, “the breath of growth and mortality” fills all of Middle-earth. This suggests that creation is now in breach of its original design: it is now mortal and subject to decay. This theme of a damaged creation pervades the

legends and history of Arda, showing a world that rises to splendor only to pass away, falling further into decline with every age of the earth. (Coutras 2016, 58)

Although the Flame Imperishable is eternal, its radiances progressively lose their glow, until the only light possible—besides that of the Silmarils—is the poisoned light from the Trees used to make the Sun and the Moon. With the entrance of Evil in Arda, Ilúvatar’s creation is forever affected, and like the lights, the world dims, and becomes mortal. Consequently, in *The Silmarillion*, Light guides and fuels its characters, but burns and punishes them if they exploit it.

Although the dimming of the lights and the disappearance of Valinor from the eyes of the Children of Ilúvatar at the end of *The Silmarillion* are the consequences of the fall of Melkor, Elves, and Men, the story is nonetheless infused with a feeling of hope in the manner of the *eucatastrophe*, the ‘good catastrophe’, that Tolkien favoured; there is a certainty that, ultimately, good will triumph, and, even in a fallen, imperfect world, light still shines. This hope manifests in men such as: Beren, who found light in his love for the elven maiden Lúthien; and Eärendil, who, in possession of a Silmaril, chose not to covet it, but to take it with him into Valinor with the intent to ask the Valar to forgive the Elves and Men of Middle-earth, and to aid them against Morgoth’s armies. Thus, *The Silmarillion* seems to carry its own sort of light, and, like any good fairy-story, offers consolation to its reader by denying universal final defeat.

## References

- Bergen, Richard Angelo. 2017. “‘A Warp of Horror’; J.R.R. Tolkien’s Sub-creations of Evil.” *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 9 (1): 103-121.  
<https://dc.swosu.edu/mythlore/vol36/iss1/7>.
- Bulbul, Asli. 2022. *Light: The Diegetic World-builder in J.R.R. Tolkien’s Secondary World*. MPhil(R) thesis, University of Glasgow. <https://theses.gla.ac.uk/83198/>.
- Coutras, Lisa. 2016. *Tolkien’s Theology of Beauty: Majesty, Splendor, and Transcendence in Middle-earth*. London: Palgrave Macmillan.
- Eco, Umberto. (1959) 1986. *Art and Beauty in the Middle Ages*. Translated by Hugh Bredin. New Haven & London: Yale University Press.
- . 1988. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Translated by Hugh Bredin. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.
- Flieger, Verlyn. (1983) 2002. *Splintered Light: Logos and Language and Tolkien’s World*. 2nd Edition. Kent & London: The Kent State University Press.
- Halfwassen, Jens. 2014. “The Metaphysics of the One.” In *The Routledge Handbook of Neoplatonism*, edited by Pauliina Remes and Svetla Slaveva-Griffin, 395-432. London & New York: Routledge. E-book.
- Juričková, Martina. 2016. “The Myth of Creation in Tolkien’s *The Silmarillion*.” Project, University of Constantinus the Philosopher in Nitra. PDF file.  
<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.5058.3448>.

- Lauro, Reno E. 2008. "Of Spiders and (the Medieval Aesthetics of) Light: Hope and Action in the Horrors of Shelob's Lair." In *The Mirror Crack'd: Fear and Horror in Tolkien's Major Works*, edited by Lynn Forest-Hill, 53-79. Cambridge: Cambridge Scholars Press.
- Ramsay, Jay. (1997) 2017. *Alchemy: The Art of Transformation*. United Kingdom: Bluewave Publishing. E-book.
- Robbins, Susan. 2017. "The Biblical Symbol of Light in J.R.R. Tolkien's *The Silmarillion* and *The Lord of the Rings*." In *Societal Studies* 9: 171-186. <https://doi.org/10.13165/SMS-17-9-2-05>.
- Tolkien, J. R. R. (1977) 2013. *The Silmarillion*. Edited by Christopher Tolkien. London: Harper Collins Publishers.
- . (1983) 1997. "On Fairy Stories." In *The Monsters and the Critics and Other Essays*, 109-161. London: Harper Collins Publishers.



**Luzes da Cidade<sup>1</sup>**António Seabra<sup>2</sup>

**Resumo:** Em *Fahrenheit 451*, romance distópico do falecido Ray Bradbury (1920-2012), os bombeiros de uma cidade anónima usam o fogo para extinguir o conhecimento e apagar o passado. Em *As Primeiras Coisas*, do vivo Bruno Vieira Amaral (n. 1978), uma série de *coisas* fogosas – passadas num bairro fictício – são reavivadas por um narrador nostálgico e de sensibilidade apocalíptica. A primeira obra, publicada em 1953, reflecte sobre o futuro da humanidade e a relação que ela estabelece com dois objectos que emitem luzes distintas; a segunda, dada a lume em 2013, convida o leitor a deambular por tempos pretéritos, na companhia de uma câmara fotográfica. Perspectivando a comparação entre os dois textos, analisá-los-ei a partir da dicotomia luz/sombra, focando-me em alguns reflexos reveladores.

**Palavras-chave:** memória; morte; esquecimento; imagens; palavras; revelação

---

<sup>1</sup> Este artigo não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

<sup>2</sup> Nasci em Lisboa, em 1991, e vivi no Algarve até 2004, ano em que tornei à capital. Hoje sou açoriano. Aportámos, *vomitado[s] das ondas*, numa ilha *fresca e bela*. Cursei Línguas, Literaturas e Culturas (FLUL, 2013), tornei-me Mestre em Ensino de Português (FCSH, 2015) e concluí uma pós-graduação em Estudos Clássicos (FLUL, 2018). Sou professor; e pai. E-mail: [antonioseabral@gmail.com](mailto:antonioseabral@gmail.com)

*I was born in Lisbon in 1991 and lived in the Algarve until 2004 - the year I returned to the Portuguese capital. Today, I am an Azorean. "Propelled by waves", we've come to a "beautiful and fresh island". I majored in Language, Literature, and Culture at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon (2013). I became a Master in Portuguese Language Teaching at Nova University's Faculty of Social & Human Sciences (2015). In 2018, I did a post-graduate degree in Classical Studies at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. I am a teacher and a father. E-mail: [antonioseabral@gmail.com](mailto:antonioseabral@gmail.com)*

**Abstract:** In *Fahrenheit 451*, a dystopian novel written by the late Ray Bradbury (1920-2012), the firemen of an unnamed town set blazes that erase the past and extinguish knowledge. In *As Primeiras Coisas* - written by Bruno Vieira do Amaral (born 1978) - an array of racy events in a fictitious neighbourhood comes to life thanks to the memory of a nostalgic narrator with an apocalyptic sensibility. The former oeuvre - published in 1953 - reflects upon the future of humankind and its relationship with two objects which shine very different lights. The latter work - ignited in 2013 - exhorts the reader to wander into past times, always accompanied by a camera. I will compare these two works. Indeed, I will analyse them considering the light/shadow dichotomy, focusing on some revealing reflections.

**Keywords:** memory; death; oblivion; pictures; words; revelation



## 0. Era uma vez a luz

“Once upon a time!” Beatty said. “What kind of talk is that?”

(Bradbury 2008, 47)

Em *As Primeiras Coisas* (2013), de Bruno Vieira Amaral, o narrador embarca numa peregrinação ao passado, regressando à terra a que virara as costas no final do anterior milénio. Para tal, faz-se acompanhar de um homem que o guiará nos corredores escuros de um tempo tão real quanto imaginado, tão perdido quanto reencontrado, num espaço familiar e estrangeiro onde pululam espectros dantescos de toda a sorte aguardando a visita do escritor que os salvará da boca sôfrega de Cronos. Esse mestre chama-se – só poderia chamar-se – Virgílio: resgatado do mundo antigo (e emprestado do submundo medieval), conduzirá o discípulo Bruno pelos quintos dos infernos do Bairro Amélia.

Tal como os canais de Amesterdão lembram a arquitectura do Inferno dantesco<sup>3</sup>, o Bairro da Margem Sul do Tejo é pródigo em criaturas que sofreram – ou perpetraram – as vilezas hierarquizadas nos nove círculos: há pagãos de coração puro e espírito sofisticado, proto-profetas pseudo-vingativos, suicidas bem-sucedidos, princesas fechadas em sétimos andares e salvas do tédio por pintores de paredes ou imperdoáveis traidores que nunca chegam a responder à mais excruciante das perguntas – *Eli, eli, lama sabactani?* A este Bairro não faltam, portanto, elementos bizarros e tétricos que convocam o universo fantasmagórico da epopeia: as ruas e os lugares e os seres e o ar e o pó são notas de rodapé – tão dignas de nota quanto o texto principal – que Bruno acrescenta ao último canto desencantado da primeira parte da *Comédia*. No romance moderno, contudo, visto que a

mundividência greco-romana já não está condenada ao morno limbo, o leitor depara com uma humana tragédia: é a queda fatal de Ícaro que fecha a obra – e não o êxtase redentor diante da luminosa face de Deus.

Pese embora uma certa soturnidade melancólica que perpassa a obra, a luz e os seus múltiplos símbolos estão presentes desde a primeira página. Um dos elementos mais relevantes a este respeito prende-se com a profissão (chamemos-lhe vocação) da personagem acima referida: Virgílio é o magistral fotógrafo que *gravou* no papel, que *grafou* num mural inexistente fragmentos de uma memória colectiva que o narrador pretende emoldurar em palavras. Detentor de um baú valiosíssimo, Virgílio é, portanto, o único guia turístico certificado do Bairro, que conhece como ninguém *as primeiras coisas* da vida do autor-narrador porque as imortalizou em fotografias. À medida da curiosidade do narrador ou do mais simples acaso, o Mestre dos Mortos vai revelando as imagens do seu vasto acervo para que o narrador possa, por sua vez, comentar, questionar, analisar, enfim, *ler* aquilo que vê. Ao contrário do guia de Dante, este Virgílio fornece apenas o material em bruto que o discípulo Bruno, superando o Mestre, vai decifrando através do filtro da sua fértil imaginação, irmã gémea e cúmplice daquele conjunto difuso e caótico de impressões mais ou menos reais a que, à falta de palavra mais precisa, vamos chamando *memória*. Embrenhado na selva obscura do seu passado, caminha no sentido da luz.

No caso de *Fahrenheit 451* (2008), a importância da luz insinua-se no título, que indica a temperatura a que o papel arde. Logo na primeira página, o leitor percebe que está mergulhado num universo distópico em que a função dos bombeiros não é apagar o fogo, mas

---

<sup>3</sup> Ver *A Queda*, Camus (2008). O autor situa a narrativa alegórica na capital holandesa (composta por canais concêntricos), com o intuito de estabelecer uma analogia entre o itinerário centrípeta do protagonista e o trajecto de Dante rumo ao coração do Inferno.

ateá-lo; eles são, literalmente, homens do fogo ('fire men'). O lema que norteia a sua profissão, "[f]ire is *bright* and fire is *clean*"<sup>4</sup> (Bradbury 2008, 78, itálicos meus), tem tanto de vertiginoso quanto de poético, dado que a mais *brilhante* personagem se chama Clarisse McClellan<sup>5</sup>. O título da primeira parte da obra, "The Hearth and the Salamander"<sup>6</sup>, evidencia a oposição entre a luz perversora (da máquina, da Técnica) e a luz que emana do rosto de Clarisse ou das cãs do ancião Faber<sup>7</sup> – luz frágil e pura, ou sábia e madura, e por isso capaz de alumiar o que não está à vista. Daí que o título da terceira parte se revista de uma reveladora duplicidade semântica: "Burning Bright".

Não sendo possível afirmar que Vieira Amaral tenha um exemplar de *Fahrenheit 451* na sua mesa de cabeceira, a verdade é que os dois romances analisados neste ensaio evidenciam um conjunto de preocupações semelhantes. Qual o valor – e a função – da memória? Para que serve a escrita, se as palavras são ambíguas? Quantas *luzes* existem e qual a diferença entre *luz* e *lume*? O que distingue um ser aparentemente vivo de outro

---

<sup>4</sup> Ou, em adaptação livre, 'o que arde cura' (para o bem e para o mal).

<sup>5</sup> O apelido da personagem é quase um anagrama do adjectivo utilizado no lema ("Fire [...] is clean"), donde o destaque das quatro letras.

<sup>6</sup> A tradução de 'hearth' para 'fornalha' é desadequada, porque as proporções bíblicas que essa palavra comporta não condizem com a abrangência semântica do termo na língua original: além de designar um espaço onde se acende o lume, 'hearth' também pode ser um sinónimo de *lar* – e daí que a opção *lareira* seja mais apropriada, já que a última palavra em itálico deriva da anterior e remete para as funções primárias do lume, no contexto acolhedor da casa: cozinhar, aquecer, iluminar.

<sup>7</sup> Faber é uma espécie de vigário de Virgílio na distopia americana, na medida em que, sendo professor (*magister*, mestre), ajudará Montag a levar a cabo a sua missão civilizadora. A escolha do nome é explicada de forma simplista por Bradbury, num texto adiante citado. Será rebuscado associá-lo à expressão latina *homo faber*, "o homem fazedor"? Se é legítima a leitura, ele é um criador *em potência*, leitor assíduo, mas derrotado por um mundo pérfido. Para se tornar *actor* dessa empresa, precisa da audácia de Montag que, talvez por ser mais jovem, ainda não perdeu a esperança de mudar o mundo.

aparentemente morto? Se a verdade existe, onde podemos encontrá-la? De formas diferentes, desde logo porque uma lente é *retrospectiva* e a outra *prospectiva*, os dois autores procuram responder a estas perguntas, fazendo-se valer dessa dicotomia tão plástica quanto genesíaca: claro-escuro, dia *versus* noite. Este ensaio procurará, à luz desse contraste, comparar as duas obras, identificando pontos de divergência e convergência entre as mesmas.

### 1. No princípio era o nome

*appellavitque lucem diem et tenebras noctem*

(Gn. 1:5)

Começemos por atentar na densidade semântica das palavras escolhidas pelos autores para baptizar algumas personagens no instante em que foram dadas à luz: da distopia americana destacam-se o protagonista Guy *Montag* e a figura enigmática *Clarisse McLellan*; já no romance português, o leitor consulta o índice dos capítulos – composto maioritariamente por nomes de personagens – e saltam-lhe à vista dois nomes particularmente luzidos: Lúcia e Luzinira<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Em notas de pé de página, encontramos ainda dois apontamentos onomásticos reveladores: a propósito de Abel, cujo nome cinzento não vai além do simples «nada», o narrador lembra que este fantasma é conhecido por Ho Chi Minh, cognome bem mais ilustre, que significa «aquele que ilumina» (Amaral 2013, 51). Eis o homem: português, de nome hebraico, aforismos latinos sempre na ponta da língua, alcunha chinesa. Num capítulo sugestivamente intitulado “Nomes”, em que o autor faz um inventário caótico de nomes avulsos, encontramos a seguinte nota: “<sup>78</sup> Significado do nome Jairo: o que ilumina, o iluminado. Cf. Nota 20, significado do nome Ho Chi Minh” (2013, 222). No caos verbal, a ordem e o sentido; na diversidade babilónica das sombras, uma centelha unificadora: a própria *luz*.

O protagonista de *Fahrenheit 451* é-nos apresentado, no início da narrativa, como um homem vulgar entre os seus pares (um simples e despersonalizado ‘Guy’, igual a qualquer outro ‘tipo’ da sua casta), cuja vida rotineira, mecânica e absurda não gera no sujeito qualquer ímpeto filosófico, nem sequer suscita uma leve indagação acerca do sentido das suas ações. Um homem comum, portanto. E, no entanto, esta ideia de uma aparente falta de individualidade sugerida pelo nome próprio contrasta com a densidade etimológica do apelido. Se é verdade que a palavra alemã ‘Montag’ indica, num plano mais imediato, a segunda-feira (correspondendo ao primeiro dia da semana, porque aí recomeça o trabalho embrutecedor e alienante), o étimo redirecciona o leitor para um outro símbolo: ‘Moon... Tag’: o dia da lua, o dia da luz nocturna, o dia do astro iluminado que surge depois do sol (‘Sonntag’) para destronar a bola de fogo e ocupar, ainda que por tempo determinado, o lugar cimeiro. Se, a princípio, Montag é apenas um funcionário do fogo cujo único entusiasmo resulta de desempenhar eficientemente as suas funções e assistir, deslumbrado, à festa das chamas (“[i]t was a pleasure to burn”, Bradbury 2008, 9), a personagem cedo descobre uma vocação: a de, tal como a lua, reflectir a luz alheia no meio da escuridão.

Qual é o gatilho que põe em marcha a metamorfose espiritual de Montag? O momento em que entabula conversa com uma jovem de dezasseis anos, considerada louca, que surge no meio da noite contrastando com o cenário:

[h]er face was slender and *milk-white* [...] It was a look of *pale* surprise [...] Her dress was *white* and it whispered [...] He almost thought he heard [...] the *white* stir of her face turning [...] (Bradbury 2008, 12; itálicos meus).

Mais adiante, a descrição da personagem adquire contornos simbólicos ao pôr em confronto dois tipos de luz – a artificial e a natural –, dicotomia que atravessará toda a obra:

[h]er face, turned to him now, was fragile milk crystal with a soft and constant light in it. It was not the hysterical light of electricity but – what? But the strangely comfortable and rare and gently flattering light of the candle<sup>9</sup> (Bradbury 2008, 14).

A clarividência da personagem revela-se também na sua discreta capacidade de interpretar o sentido dos nomes: “[w]hen I said something about the moon, you looked at the moon, last night. The others would never do that<sup>10</sup>” (Bradbury 2008, 24).

Antes de ser *reflector* do que quer que seja, Montag terá de *reflectir*, intransitivamente. Uma questão tão essencial como “[a]re you happy?” deixa Montag desarmado, não porque não saiba a resposta (causa legítima para hesitar), mas porque nunca se havia debruçado sobre tal conceito. A lunática e esclarecida Clarisse vê *claramente visto* [um outro] *lume vivo*, desencadeando na mente de Montag um conjunto de perguntas filosóficas elementares que irão aproximá-lo da literatura, da poesia, de Platão, de *Walden*, em busca daquilo que os meros elementos (ar, terra, água... fogo) jamais nos poderão dar.

As personagens femininas de Vieira Amaral, além da já mencionada afinidade semântica dos seus nomes reluzentes, têm ainda uma outra característica partilhada com Clarisse McLellan: nenhuma delas completou dezoito anos; estão, portanto, na flor da idade, no degrau da vida em que as sombras tendem a escurecer em demasia mas as luzes, em contrapartida, resplandecem electricamente.<sup>11</sup> E se Luzinira é apenas um elemento

---

<sup>9</sup> As palavras ‘candle’ e ‘candura’ têm a mesma raiz etimológica.

<sup>10</sup> Num texto ensaístico de carácter autobiográfico, o autor pratica uma espécie de anamnese, ao fingir que desconhece o étimo da palavra Montag, atribuindo a escolha do nome a um prosaico fabricante de papel (Bradbury 2019, 81). O mesmo artifício retórico é usado, aliás, pelo narrador Bruno, que declara que as poucas “partes” que leu da *Divina Comédia* “não acrescent[aram] grande coisa à [sua] vida” (Amaral 2013, 56).

<sup>11</sup> Goethe definiu a ‘claridade’ como “uma justa repartição de sombras e luz”; e o adolescente é aquele que ainda não é – mas vai, em breve, ser – adulto.

decorativo<sup>12</sup>, Lúcia desempenha um papel relevante na construção de identidade do narrador, que sente pela moça um misto de fascínio juvenil e aversão adolescente: o primeiro derivando da peculiaridade da donzela, a segunda decorrendo das suas inclinações intelectuais (prefere, lamentavelmente, o nauseado Sartre ao desportivo Camus). E essa contradição sentimental ilumina o remate filosófico do retrato, a que não faltam luzes de platonismo:

a minha atenção desviava-se [...] para aquela cartografia singular. Talvez Lúcia fosse um mapa que me cabia decifrar e no fim dessa indagação repousasse Lúcia-inteira, Lúcia-sem-Sartre, Lúcia-só-Lúcia a luzir. Mas essa Lúcia eu já não conheci (Amaral, 2015, 190).

Jamais poderia conhecê-la, se essa Lúcia não é deste mundo.

## 2. A luz da máquina

*Ao contrário das fotografias, a realidade tem pouca luz.*

(Amaral 2013, 29)

A procura incessante de brechas de luz no meio das trevas em *As Primeiras Coisas* não se manifesta apenas no deslumbramento do narrador diante da potência luminal dos nomes, mas também (tal como já foi dito acima) na construção da personagem que faz as vezes do Mestre da *Divina Comédia*. Mantêm-se o nome e a vocação de guia por mundos subterrâneos; a pena é substituída pela câmara fotográfica. E todos os valores simbólicos

---

<sup>12</sup> Embora se possa interpretar de outro modo a inclusão desta criatura bizarra no Bairro, se tivermos em conta que a vizinhança no dicionário onomástico reflecte uma coincidência etimológica: tal como não há diferença entre nomes comuns como ‘compaixão’ e ‘simpatia’ (feita a devida transliteração), também não é diferente chamar-se Teodora ou Doroteia, Lúcia ou Luzinira.

associados à arte da fotografia – o desejo de combater a voracidade do Tempo, o poder revelador (ou ilusório) de um *flash*, a imortalização de seres e espaços... – são trabalhados pelo autor nesta obra inclassificável<sup>13</sup>.

Desde logo, a extensão irregular dos capítulos sugere precisamente que a análise de cada personagem é feita de acordo com o ritmo dionisiaco e arbitrário da memória, que teima em escapar aos ditames rígidos da racionalidade<sup>14</sup>. Consciente disso, o narrador não se propõe contar a história completa de cada personagem, mas sim apontar a lente para detalhes, focando aquilo que a Memória, deusa suprema e implacável, considera relevante. O autor é um instrumento da vontade da sua própria memória – e não o contrário<sup>15</sup>. Além disso, a

---

<sup>13</sup> Não se trata propriamente de um romance, no sentido tradicional do termo, mas também não é disruptivo ao ponto de fazer tábua rasa das convenções do género; não corresponde a uma compilação de contos, embora alguns capítulos apresentem uma certa autonomia narrativa; tem ingredientes de tragédia clássica, de crónica medieval, de epopeia anti-épica, de ensaio ficcional sobre História e Memória.

<sup>14</sup> Bem ilustrativo desta irregularidade é o flagrante contraste entre o capítulo “Pastor Joaquim”, em que o narrador se espraia por umas convencionais cinco páginas, e aquele que lhe sucede, intitulado “Paula (a maior puta do Bairro Amélia)<sup>82</sup>”. Esta microbiografia de uma senhora de aluguer apresenta zero caracteres no corpo da página e apenas uma nota de rodapé na qual o autor, recriando parodicamente um conhecido aforismo de Octavio Paz sobre poetas, abre e fecha o minúsculo capítulo: “As putas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia” (Amaral 2013, 233).

<sup>15</sup> Essa submissão do autor ao fluxo de consciência está também plasmada no jogo que se constrói entre texto principal e notas de rodapé: as segundas são muitas vezes mais longas que o primeiro e frequentemente contêm informações ou “dados” absolutamente cruciais, maiúsculos; além do mais, o autor-narrador (Bruno-Bruno) aproveita o texto secundário para recheiar a narrativa de referências a estudos das Ciências Sociais e Humanas, com dois intuitos que se vão tornando claros ao longo da leitura: por um lado, pretende esbater as fronteiras entre realidade e ficção, ao aproximar a objectividade científica da subjectividade criativa; por outro, a convocação de textos e autores académicos funciona como mais um freio – emparelhando com o recurso à



escolha da ordem alfabética para ordenação dos capítulos concorre para firmar as palavras como um meio, ainda que falho, de ordenar o caos mental, de dar uma forma orgânica ao caleidoscópio de imagens sobrepostas. Se os limites da linguagem delimitam o mundo interior, a opção de organizar a informação mimetizando um dicionário responde ao anseio de conferir algum tipo de coesão àquilo que, por natureza, não a tem. Cada capítulo corresponde, assim, a uma fotografia – etimologicamente, um pedaço de *luz* (φωτός) *desenhada* (γραφειν); o livro reúne, como num álbum, súbitos *flashes* que invadem a consciência do narrador; e as palavras são o mecanismo de construção de sentido daquela deambulação onírica. Sucedendo-se no ecrã mental como os fotogramas de um filme (talvez a uma velocidade inferior à clássica 24:1), os lampejos da memória contrapõem-se aos registos da câmara fotográfica, fornecidos por Virgílio.

Assumindo-se como um investigador do seu passado que arquivou um conjunto de “fichas” (2013, 59), o narrador convoca o universo policial<sup>16</sup> – não apenas mas também – pelo facto de este ser paradigmático da apropriação da fotografia como ferramenta colocada ao serviço da pesquisa e da investigação, cujo objectivo é o falacioso apuramento da verdade. Pressupondo que as imagens são elementos comprovativos, o detective procura nelas as pistas que lhe permitirão responder às perguntas essenciais: Quem? Como? Onde? Quando? De olhos tão iludidos como os do espectador de cinema do século XIX<sup>17</sup>, o homem

---

ordem alfabética – que visa contrabalançar os delírios da imaginação com a cientificidade do conhecimento livresco. E assim a ficção, ancorada na realidade, converter-se-á na única verdade que se pode alcançar.

<sup>16</sup> “No fundo, a pergunta de base da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para o saber (para julgar que se sabe) é necessário conjecturar que todos os factos têm uma lógica, a lógica que lhes impôs o culpado” (Eco 2018, 598).

<sup>17</sup> O episódio burlesco – e talvez espúrio – ocorrido na exibição do filme dos irmãos Lumière não se repetiria nos nossos dias: um espectador deste iluminado século não se desviaria de um comboio para evitar a própria morte. É cada vez mais difícil ‘enganar o olho’. A invenção do formato 3D, ou do ainda mais excêntrico *himax*,

contemporâneo crê que uma imagem parada vale mais do que mil palavras em movimento e *imagina* que a fotografia é um documento “histórico”, indelével, uma prova do crime que lançará luzes sobre o mistério a desvendar.

No entanto, a investigação a que se dedica o narrador de *As Primeiras Coisas*, ao passar em revista o tempo passado, aponta noutra sentida: as fotografias – como diria Gombrich (1977) a propósito da pintura – não *descrevem* a realidade, apenas *sugerem*; não são um *testemunho*, mas uma pálida e frágil *representação*; fornecem pistas para a nossa interpretação, mas não constituem acervos de informação fidedigna e inequívoca acerca do acontecimento que cristalizaram; porque, enfim, a leitura que se faz de uma imagem depende mais do *sujeito* que a observa e menos do *objecto* fotografado ou do instrumento utilizado para a dita *gravação*<sup>18</sup>. Numa crónica intitulada “A arte da nostalgia, a arte da morte”, o autor afirma que “a fotografia sugere muito mas afirma muito pouco, é evocativa mas não é narrativa, é um fragmento de vida mas não a sua explicação” (Amaral 2018, 224).

Assim, ciente de que a fotografia nos mostra uma parcela muito reduzida da realidade (porque a luz artificial da máquina é sempre acrescentada; porque o espaço e o tempo estão em permanente movimento e a fotografia incorre na insolência de os congelar<sup>19</sup>), o narrador

---

talvez nasçam deste anseio: devolver ao cinema a capacidade de proporcionar uma *experiência*, emancipando-se da mera *projecção*.

<sup>18</sup> Não é por acaso que a palavra ‘imaginação’ designa a capacidade de criar imagens mentais que não existem no mundo empírico e cuja construção depende da memória, esse arquivo que peca por falta de rigor histórico. A máxima de Mário Quintana é certa: “A imaginação é a memória que enlouqueceu”.

<sup>19</sup> Sobre as limitações da arte fotográfica, ver *Ensaio Sobre Fotografia* (2012), de Susan Sontag – obra citada no artigo de Vieira Amaral – ou *Modern Culture* (2014), de Roger Scruton, particularmente o capítulo em que o autor compara a fotografia à pintura, desvalorizando a primeira em favor da última: “Painting aims to capture the sense of time, and to present its subject as extended in time. Portraiture is not an art of the momentary . . .

questiona a fiabilidade dessas imagens impressas em pequenos rectângulos de papel mole. No longo capítulo introdutório, sugestivamente intitulado “Prólogo”<sup>20</sup>, o narrador demonstra estar mais preocupado em propor uma interpretação do passado do que em encontrar a verdade derradeira e irreduzível<sup>21</sup>. É precisamente nesse contexto que Bruno se refere, não sem ironia, àqueles que obsessivamente patrulham a realidade, quais polícias briosos, em busca da pretensa “verdade dos factos”, terminando a sua reflexão filosófica, numa elucidativa “Advertência ao Leitor”, com o apotegma de Pilatos: “*Quid est veritas?*” Pergunta à qual, por sabê-la retórica, Cristo não responde; e o narrador também não. Desse ponto de vista, as imagens que Virgílio disponibiliza mais não são do que catalisadores da imaginação de Bruno, que vai reconstruindo o passado com o auxílio desses aglomerados de informação visual que, mais do que iluminarem, encandeiam.

Já na recta final da leitura, concretamente no epílogo (antípoda do prólogo), dá-se uma revelação um tanto pungente para o leitor imerso no enredo e familiarizado com as personagens: o nosso narrador-protagonista toma consciência (ou simplesmente confidencia, fingindo que não se apercebera antes de tal delírio?) de que o próprio Virgílio é, à semelhança dos homens e mulheres retratados nas fotografias, mera *sombra*<sup>22</sup>, talvez o

---

[A] photograph may give us signs of what is permanent, despite the fact that it cannot express it. Expression, however, is what we need in a worthwhile portrait. We can never rest content with a photo of our friend” (Scruton 2014, 101).

<sup>20</sup> Ao traçar o seu *ethos* de “historiógrafo” do Bairro Amélia, ressoam nas palavras de Vieira Amaral ecos de uma preocupação de cronistas antigos: corrigir os antecessores, propondo uma abordagem heterodoxa e distinta.

<sup>21</sup> O narrador padece daquilo a que Antonio Tabucchi chamou a “propensão para a mentira” (2016, 10), assumindo-se como um mitómano que prefere “viver nos interstícios felizes do improvável” (Amaral 2013, 50), onde talvez a verdade se refugie.

<sup>22</sup> O episódio final do Canto XXI do *Purgatório* de Dante (2006) parece ter influenciado (mesmo que a um nível subconsciente) esta revelação sombria: ao aperceber-se de que está diante de Virgílio, o poeta latino Estácio

fantasma-mor da Torre da Margem Sul, que só existe, no fim de contas, dentro da nossa cabeça. Sendo a fotografia, como advoga o autor, uma “arte funerária” (Amaral 2018, 222-230), ninguém melhor do que um morto-vivo para a representar.

### 3. O último clarão

Ambas as obras são atravessadas pela insinuação latente de que uma destruição apocalíptica e total está prestes a acontecer. As personagens (do bairro ou da cidade incógnita) encontram-se à beira do abismo; e o leitor, espectador espantado, pressente esse cataclismo colectivo, que se vai tornando cada vez mais evidente à medida que o enredo se aproxima do seu desfecho. O resultado é, no entanto, divergente: se na distopia americana o leitor vê cumprir-se – ainda que parcialmente – a profecia da desgraça, em *As Primeiras Coisas* deparará com uma espécie de *anticlímax*, uma vez que o fim do mundo daquele bairro é de outra natureza.

Em *Fahrenheit 451*, a obliteração da alma humana culmina no extermínio da cidade. Elimina-se primeiro a perniciosa metafísica; domesticado o animal, resta apagar o espaço físico, a *polis*. Tal como em outras distopias célebres do século XX<sup>23</sup>, o leitor acompanha o

---

tenta, instintivamente, abraçá-lo; mas o Mestre, com a serenidade própria do sábio, lembra que não é possível abarcar os ossos de um ser incorpóreo: “Já se inclinava indo abraçar os pés / do meu doutor, mas ele diz: «Confrade, / o não faças, que és sombra e sombra vês.» / E ele a erguer-se: «Agora a quantidade / já vês do amor que por ti tenho ardente, / quando eu esqueço a nossa vanidade, / vendo nas sombras cousa consistente»” (Alighieri 2006, 487).

<sup>23</sup> Um caso paradigmático seria *1984*, de George Orwell, publicado em 1949. O título, já de si sugestivo, é acompanhado por um ponto de interrogação invisível: por que leis se regeria o mundo, caso o totalitarismo casasse com a tecnologia? O que aconteceria ao *indivíduo*, se toda a esfera da vida privada fosse convertida num

processo de anulação do indivíduo, transformado em servo obediente de um regime despótico, orientado por uma lógica perversa onde não há espaço para o juízo crítico ou para a discórdia. De modo a uniformizar o pensamento, o primeiro alvo serão os livros, extintos através de um lança-chamas eficiente, usado por operários da ignorância que sentem um prazer vertiginoso ao ver as labaredas – clarões mortíferos – consumir os papéis pintados com tinta. A frase que inaugura a distopia (“[i]t was a pleasure to burn”) introduz o leitor ao carácter romântico e lunar daqueles bombeiros peculiares, cujo cérebro é bombardeado por um estímulo dopaminérgico que só o fogo, destruidor de bibliotecas e mundos, pode acender com o seu espectáculo sublime.

No espaço doméstico, uma outra luz, aparentemente mais inócua, faz as vezes do fogo. Embora actue de forma mais silenciosa, como uma doença sem sintomas, é tão mortífera quanto a primeira: em vez de eliminar o corpo, vai debilitando a mente até à sua erosão. Os ecrãs gigantes que se estendem pelas paredes da sala *bombardeiam*<sup>24</sup> os olhos esbugalhados daquelas ovelhas sem alma e sem memória, que se entretêm com programas rápidos e alienantes, como o Palhaço Branco ou os Cinco Minutos de Romance de Clara Dove. A brancura “divertida” do palhaço e a “clareza” do amor fugaz são sintetizadas por um Montag já consciente e lúcido, que descreve aquele *modus vivendi* superficial e frívolo recorrendo a uma expressão que é tão coloquial como lírica: “maybe it’s best not to face things, to *run*,

---

quadrado *comum*? O protagonista é funcionário do Ministério da Verdade, responsável por *reescrever* a História, *cancelando* os desvios da ortodoxia vigente que não se alinhem com o pensamento do Grande Irmão, o deus (quase) omnipresente que Winston Smith deverá amar sobre todas as coisas.

<sup>24</sup> Num momento em que Mildred tenta partilhar com o marido o seu êxtase pelas virtualidades televisivas, o narrador descreve o efeito que aquela “pure cacophony” (Bradbury 2008, 61) teve em Montag: “Music *bombarded* him” (Bradbury 2008, 60; *italico meu*). O uso do sentido metafórico do verbo funciona como um indício trágico, prenunciando o acontecimento final – esse, literalmente bombástico.

have *fun*” (Bradbury 2008, 134; itálicos meus). Velocidade estonteante e entretenimento estéril, providenciados por uma fonte de luz maligna: eis o duplo motor que põe em marcha fúnebre os alucinados, até ao último clarão<sup>25</sup>.

Revisitando a galeria de personagens de Vieira Amaral e submetendo-as a um teste diagnóstico, são vários os casos clínicos de personagens que padecem da freudiana pulsão de morte ou de uma mais genérica atracção pelo abismo e pela catástrofe. O romance está povoado de referências a várias formas de destruição (incêndios, homicídios, matricídios, suicídios...) que, embora surjam na narrativa como situações aparentemente fortuitas, contribuem para a criação de uma atmosfera de morte e negrume que se adensa à medida que as letras do alfabeto se vão sucedendo. Nesse sentido, cada infortúnio particular torna-se presságio de uma desventura maior, colectiva, que se abaterá sobre todos os moradores. Bem significativa é a descrição que o errante Bruno faz de um verão tórrido no Bairro Amélia, lembrando uma cidade à beira do colapso:

o sol brilha durante 266 dias se as chaminés da fábrica de amoníaco não expelirem o veneno alaranjado com fedor a couves cozidas que empresta ao céu uma cor de fim de

---

<sup>25</sup> Numa tetralogia denominada *O Reino* (2007) (à qual também já foi atribuído o subtítulo *Livros Pretos*), Gonçalo M. Tavares propõe-se estudar o comportamento humano e a origem do Mal, assentando a construção dos romances sobre dicotomias como Luz/Sombra, Espírito/Matéria, Babel/Sião. No epílogo do quarto livro, num capítulo intitulado “A luz”, o protagonista está deitado, olhando a televisão; do ecrã vem uma luminosidade estranha, forte, prazerosa e protectora. As últimas palavras são uma espécie de vaticínio ‘anacrónico’ do destino das personagens de *Fahrenheit 451*, morrendo lentamente às mãos da Técnica luciferina: “Há muito que esperava por aquilo, pensou, e veio-lhe à cabeça que em breve seria bom pedir que enchessem aquele quarto de televisões. [...] Depois talvez tenha existido uma pausa e de novo da televisão veio uma luz forte que o chamou pelo nome. E agora ele foi; deixou-se ir.” (Tavares 2007, 375).

mundo, caindo sobre nós, pecadores, como uma praga bíblica e industrial. [...] O Bairro Amélia arde (Amaral 2013, 208).

Este manancial de alusões e indícios trágicos consubstancia-se numa referência, explícita numa obra e implícita na outra, às bombas atômicas de Hiroxima e Nagasaki. Embora tais cidades japonesas nunca sejam mencionadas em *Fahrenheit 451*, o fenómeno do bombardeamento que ocupa as páginas finais do romance, bem como as inúmeras referências a guerras (inclusive duas atômicas, travadas e vencidas), não pode deixar de remeter imediatamente o leitor para essa horrenda calamidade, que ocorrera, aliás, oito anos antes da publicação do livro de Bradbury.

No caso de *As Primeiras Coisas*, a relação é mais evidente: uma das epígrafes do romance de Vieira Amaral é extraída da obra *O Último Comboio de Hiroxima*, de Charles Pellegrino: “Por toda a Hiroxima, as paredes e outras estruturas que permaneceram de pé preservaram sombras de pessoas ou de objectos. Todas elas na direcção do clarão de luz.” (Pellegrino, *apud* Amaral 2013, 7). O súbito jacto de luz emitido pela bomba atômica inscreveu nas paredes brancas *o negativo da fotografia* daqueles aglomerados de átomos, antes da sua desintegração. Eis a ironia tragicómica: a pretensa eliminação daqueles seres vivos acabou por imortalizá-los. E, desse modo, aquelas silhuetas são equiparáveis aos fantasmas de Dante: apesar de diferentes na substância e no recorte, são *sombras*, vultos fugidios que uma luz intensa, em forma de epitáfio, gravou na pedra. Nos interstícios das palavras, o autor parece sugerir que o disparo de uma câmara fotográfica é como uma bomba atômica: não cristaliza um instante da realidade, somente desenha numa superfície mais ou menos maleável a sombra de um ser, um fragmento de existência. Sendo a *cor* da fotografia apenas *aparência*, é a ficção que, ressuscitando os mortos, revela a sua verdadeira *essência*, à luz das palavras registadas na página, a preto e branco.

#### 4. A luz do mundo que há-de vir

Numa crónica reveladora, Bruno Vieira Amaral elege o Apocalipse como o seu livro bíblico favorito. A predilecção do autor por um documento “estranho, escatológico, profético, visionário, psicadélico, caleidoscópico, aterrorizador” (Amaral 2022, 83) fica patente no seu romance de estreia, que aliás partilha com o texto bíblico algumas das características enumeradas: trata-se de um *ovni* literário, objecto *estranho* que escapa às categorias canonizadas; *visionário* e *psicadélico*, porque Bruno, à semelhança de João na ilha de Patmos, é visitado por criaturas fantasmagóricas que lhe segredam na língua dos mortos<sup>26</sup> a verdade relativa ao seu primeiro mundo; *escatológico*, porque a própria obra, simbólica de um juízo final, corresponde à tentativa de propor uma versão definitiva, ainda que inevitavelmente incompleta e amputada, sobre o tempo passado naquele Bairro imaginado. Os pontos de contacto entre os dois livros são inúmeros e as referências abundantes: quando, por exemplo, se presente a chegada triunfal do mítico Roberto, ouvem-se as “trombetas do Apocalipse” (Amaral 2013, 245), porque não é um pai qualquer que se aproxima, mas o próprio Cavaleiro da Morte, empunhando um moderno lança-chamas – qual bombeiro distópico –, a fim de “reclamar a sua quota de sangue” (2013, 246).

Analogamente, o protagonista de *Fahrenheit 451* sente nascer em si o mesmo ímpeto destrutivo depois de uma altercação com Beatty em que este, numa linguagem contraditoriamente lírica, acusa os livros de gerarem melancolia e perturbarem a clarividência<sup>27</sup>. Colérico, apocalíptico, Montag é arrebatado por um desejo indefinido de

---

<sup>26</sup> Ao contrário de Dante, que pretendia desvulgarizar a língua vulgar, Vieira Amaral faz um exercício simétrico, em tributo aos mortos: vulgariza a língua invulgar, colocando adágios latinos na boca de plebeus excêntricos, em lugar dos previsíveis – e demasiado vivos... – provérbios portugueses.

<sup>27</sup> “Don’t let the torrent of melancholy and drear philosophy drown our world [...] books say *nothing!* Nothing you can teach or believe. They’re about non-existent people [...] All of them running about, putting out the stars



transformar radicalmente a ordem das coisas (“an awful feeling I want to smash things and kill things”, [Bradbury 2008, 84]), mesmo sem saber ao certo que transformação será essa: “I don’t even know what yet, but I’m going to do something big” (Bradbury 2008, 85).

De onde virá este desejo informe de *pôr termo a tão vil tormento*? Vieira Amaral deixa uma pista no texto já citado, ao recordar que os dois sentidos da palavra – o etimológico e o atual, *revelação* e *destruição* – estão intimamente ligados: “[a] ideia de aniquilação é estranhamente fascinante porque traz com ela uma promessa de recomeço e renovação” (Amaral 2022, 84). No Bairro como na cidade ignota, a morte é ainda sinal de uma nova vida, de uma nova era, em que todas as trevas verão a Luz. Não é por acaso que os dois textos estão repletos de elementos que remetem para a ideia de ciclo: a lua de Montag surge depois do sol; o dicionário do Bairro recomeça na letra A; ao fim do mundo terreno sucederá o início de outro; a Fénix, que renasce das próprias cinzas, está gravada nos capacetes dos bombeiros de Bradbury e dá nome a um centro comercial do Bairro de Bruno. E *As Primeiras Coisas* são passadas do título para a página derradeira.

Não se trata, no entanto, de um desesperado e nihilista eterno retorno. Na mundividência partilhada pelos autores, a humanidade não está condenada a empurrar uma pedra monte acima que invariavelmente torna ao sopé, deitando por terra o *sentido* das nossas obras. Apesar do desencanto que assombra os dois romances, Vieira Amaral e Bradbury optam por apresentar aos leitores uma visão fundamentalmente otimista da existência, mesmo quando, em situações-limite, as trevas parecem absorver o mais débil resquício de luz. Reagindo contra o disseminado pessimismo contemporâneo, desenham-se em ambas as obras caminhos distintos para uma redenção possível.

---

and extinguishing the sun” (Bradbury 2008, 81). Os livros são, naquele mundo, extintores: não apagam o fogo, mas a luz.

No caso de *Fahrenheit 451*, é a sobrevivência do conhecimento através da memória que dará à luz o Novo Mundo. O bombeiro habituado a queimar livros converte-se num furtivo protector do maior tesouro da humanidade, que seria seu dever profissional destruir. Numa terra de ninguém, anónima e sombria, na orla da cidade bombardeada, Montag junta-se a uma comunidade de eremitas que aprenderam de cor livros inteiros<sup>28</sup> e que pretendem transmitir o conhecimento neles contido às gerações vindouras. Ao contrário dos homens do fogo, os homens da fogueira são arautos de um património cultural que urge preservar: “We’re remembering” (2008, 209). Ante a destruição iminente e o fim inevitável, resta aos homens nobres valerem-se do poder das palavras: não salvam da morte, mas dignificam a experiência terrena e perpetuam, pelos séculos dos séculos, o que há de mais humano no humano – o espanto, a interrogação e o desejo de transcendência.

Em *As Primeiras Coisas*, o narrador Bruno responde ao apelo endereçado a João – “Escreve, porque estas palavras são dignas de fé e verdadeiras”<sup>29</sup>. Uma só palavra, justa e verdadeira, pode redimir o homem da sua miserável condição, da sua grande perda? Para o

---

<sup>28</sup> De entre os vários livros mencionados, destacam-se quatro: o *Eclesiastes*, grande tratado do pessimismo (e presumivelmente o livro de cabeceira de Beatty), contrastando com o mais luminoso *Apocalipse*; a *República* de Platão, que descreve os “termos e condições” de uma cidade ideal (para onde se dirigem os homens-livro?); *Walden*, de Thoreau, vem rimar com o versículo do Evangelho citado por Montag no metro, ao fazerem ambos apologia do despojamento e de uma vida modesta mas feliz: “Consider the lilies, the lilies, the lilies...” (Bradbury 2008, 103). Note-se que este momento epifânico dá-se num transporte subterrâneo (dantesco?), depois de soarem as trombetas da Revelação: “Trumpets blared. ‘Denham’s Dentifrice.’ Shut up, thought Montag. Consider the lillies of the field” (Bradbury 2008, 102). Daquele grupo de ‘vagabundos por fora e bibliotecas por dentro’ poderia fazer parte Adalberto, profeta ignorado de *As Primeiras Coisas* que sabia de cor uma peça de Shakespeare.

<sup>29</sup> *Bíblia Sagrada – Para o Terceiro Milénio da Encarnação*, Coord. de Herculano Alves, Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica, 2006, Apoc. 21:5.

narrador da ficção, a escrita do livro é a forma de se salvar das trevas do seu passado; para o autor das crônicas, cuja voz tantas vezes se confunde com a do anterior, a literatura é como um ritual de celebração dos mortos: embora não traga os corpos de volta, salva as almas do esquecimento – essa, sim, a morte definitiva – e “ajuda os vivos a sobreviver num presente partido, mais que imperfeito” (Amaral 2016, 280). Tratando-se de um imperativo ontológico e humanista, a escrita está para Bruno como a inscrição fatal para Pilatos<sup>30</sup>: «*Quod scripsi, scripsi*». Que é como quem diz: *Tenho dito*. Uma primeira pessoa singular redige um livro ‘memorialístico’ que versa sobre a primeira etapa da *nossa* escabrosa peregrinação terrena, vulgo infância. Tendo como mote uma dor individual, como Dante, é seu intento falar não apenas da pequena Margem Sul onde cresceu, mas de todos os pontos cardeais. Aquilo que poderia parecer um mero artifício literário alcança uma dimensão moral e filosófica, justificando-se assim o manancial de referências (literárias, históricas, culturais, etnográficas) incorporadas num texto que só aparentemente nos descreve uma realidade estranha e particular. Nas palavras do autor, o exercício da escrita ficcional consiste num “jogo muito sério de ver o mundo pelos olhos do outro: isto já não é só literatura porque a grande literatura não é só literatura, figuras de estilo, referências literárias, pontuação, é moral, é filosofia, é sempre, na sua expressão máxima, um humanismo.” (Amaral *apud* Ribeiro 2015, 248). Tal como o sofrimento e o meio da vida de Dante<sup>31</sup> são também *nossos*, por metonímia, o Bairro Amélia é o mundo inteiro.

---

<sup>30</sup> Pilatos também é evocado na distopia, quando Montag toma consciência do “pecado” que cometeu com as suas mãos que pareciam “gloved with blood” (Bradbury 2008, 136), de tal modo que, à semelhança de Lady Macbeth, lava-as obsessivamente, sem as lavar jamais: “Twice in half an hour, Montag had to rise from the game and go to the latrine to wash his hands. When he came back he hid his hands under the table.”

<sup>31</sup> O autor português nasceu em 1978 e publicou o seu livro em 2013, *[n]el mezzo del cammin...*

Formando um díptico, os romances de Bradbury e Vieira Amaral desenham o arco da vida moral, ao traçarem o percurso do penitente em busca de redenção: a água da chuva que Clarisse bebe no início da distopia é feita da mesma substância catártica que, na página derradeira, purga o narrador Bruno dos fantasmas que o perseguiram ao longo do livro e da vida. E ambas as narrativas terminam com referências ao Livro da Revelação: os homens livres encaminham-se para essa Cidade maiúscula onde “não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor” (Amaral 2013, 301), porque já o mundo das sombras terá desaparecido.

**Bibliografia**

Alighieri, Dante. 2006. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Trad. de Vasco Graça Moura.

Lisboa: Bertrand Editora.

Amaral, Bruno Vieira. 2013. *As Primeiras Coisas*. Lisboa: Quetzal Editores.

---2022. *O Segundo Coração*. Lisboa: Quetzal Editores.

---2018. *Manobras de Guerrilha*. Lisboa: Quetzal Editores.

---2009-2019. *Circo da Lama*. “Criar Personagens”.

<https://circodalama.blogs.sapo.pt/2013/05/>.

*Bíblia Sagrada – Para o Terceiro Milénio da Encarnação*. 2006. Coord. de Herculano Alves.

Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica.

Bradbury, Ray. 2008. *Fahrenheit 451*. Londres: Harper Collins.

---2019. *O Zen e a Arte da Escrita*. Trad. de Miguel Romeira. Amadora: Cavalo de Ferro.

Camus, Albert. 2008. *A Queda*. Trad. de José Terra. Carnaxide: Livros do Brasil.

Eco, Umberto. 2018. *O Nome da Rosa*. Trad. de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Gradiva.

Gombrich, E. H. 1977. *Art and Illusion*. Londres: Phaidon Press.

Platão. *A República*. Introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa:

Fundação Calouste Gulbenkian.

Ribeiro, Eunice. 2015. *Colóquio/Letras*. N.º 188. “Recensão crítica a 'As Primeiras Coisas',

de Bruno Vieira Amaral”. Pp. 247-250.

Sontag, Susan. 2012. *Ensaaios sobre Fotografia*. Trad. de José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal Editores.

Scruton, Roger. 2014. *Modern Culture*. Londres: Bloomsbury Publishing.

Tabucchi, Antonio. 2016. *Mulher de Porto Pim*. Trad. de Maria Emília Marques Mano. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Tavares, Gonçalo M. 2007. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Alfragide: Editorial Caminho.

Thoreau, Henry David. *Walden ou A Vida nos Bosques*. Trad. de Astrid Cabral. Lisboa: Antígona.



**Sobre la luz como metáfora filosófica: la no-filosofía merleau-pontyana y el cine documental de Patricio Guzmán<sup>1</sup>**Silvia Solas<sup>2</sup>; Andrea Vidal<sup>3</sup> (UNLP-Argentina)

---

<sup>1</sup> Este trabajo resulta de la reelaboración de una presentación realizada en las XV Jornadas de Comunicación de Investigación en Filosofía (JOCOINFI) organizadas por el Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral llevadas a cabo en la ciudad de Santa Fe, de Argentina, los días 13, 14 y 15 de octubre de 2022.

<sup>2</sup> Profesora y Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente-Investigadora del Instituto de Investigación (IdIHCS) y del Centro de Investigación en Filosofía (CieFi), Facultad de Humanidades-UNLP. Profesora titular de Introducción a la filosofía y Adjunta a cargo de Estética, FaHCE-UNLP. Ha dictado seminarios, de grado y posgrado, en Universidades de Argentina (UNLP; Universidad de Quilmes) y del exterior (Paris 8, Francia; Universidad de Cuenca, Ecuador, Facultad de Filosofía, Joao Pessoa-Brasil. Ha dirigido -y dirige- varios Proyectos de investigación sobre el pensamiento de Merleau-Ponty y la imagen visual (IdIHCS-UNLP). Entre 2014 y 2022 fue Directora del Departamento de Filosofía de la FaHCE-UNLP y, como tal, Presidenta de las Jornadas de Investigación y de la Revista de Filosofía de dicho Departamento. E-mail: [silvia\\_solas@yahoo.com.ar](mailto:silvia_solas@yahoo.com.ar)

*Professor and PhD in Philosophy from the National University of La Plata (UNLP). Professor-Researcher at the Research Institute (IdIHCS) and the Center for Research in Philosophy (CieFi), School of Humanities-UNLP. Professor of Introduction to Philosophy and Adjunct Professor of Aesthetics, FaHCE-UNLP. She has given undergraduate and graduate seminars at universities in Argentina (UNLP; University of Quilmes) and abroad (Paris 8, France; University of Cuenca, Ecuador, Faculty of Philosophy, Joao Pessoa-Brazil. She has directed -and directs- several research projects on Merleau-Ponty's thought and the visual image (IdIHCS-UNLP). Between 2014 and 2022 she was Director of the Department of Philosophy of the FaHCE-UNLP and, as such, President of the Research Conferences and the Journal of Philosophy of that Department. E-mail: [silvia\\_solas@yahoo.com.ar](mailto:silvia_solas@yahoo.com.ar)*

<sup>3</sup> Profesora en Filosofía por la UNLP y doctoranda en Facultad de Humanidades (FaHCE-UNLP) (tesis en estado de redacción sobre la noción de naturaleza en Merleau-Ponty y su relación con el arte y la ciencia). Docente-investigadora del Instituto de Investigación (IdIHCS) y del Centro de Investigación en Filosofía (CieFi), ambos de la FaHCE-UNLP. Actualmente desempeña su función docente como Profesora adjunta de



**Resumen:** Frente a la metáfora que ha usado la filosofía – echar “luz” (a través de la pura racionalidad) sobre nuestra realidad – dos pensadores contemporáneos, Merleau-Ponty y Didi-Huberman, consideran que nuestro mundo contingente solo puede interpretarse en términos de luces y sombras. Proyectaremos estas disquisiciones sobre una práctica artística contemporánea – un “afuera” de la filosofía, según Merleau-Ponty – cuya realización es, básicamente, producto de la luz: el cine. Tomaremos como referencia la obra tríptica del realizador chileno Patricio Guzmán (2010-2019) para sostener que en estos filmes se pone en juego la *dialectización* del mirar propuesta por Didi-Huberman y que mantienen ecos de la mirada en Merleau-Ponty, confirmando que el filosofar también se desenvuelve en la “no filosofía” (esto es, por fuera del sistema y la argumentación canónicos). Así, no es la luz como sucedáneo de lo racional (metáfora que opera en la tradición filosófica) lo que ofrece respuestas a las incógnitas de nuestra existencia, sino una luminosidad más promiscua (sensible y provisoria) que nos permite – a diferencia de una supuesta verdad establecida – la búsqueda de respuestas nuevas e incluso nuevos interrogantes. Como sucede en los filmes de Guzmán.

---

Introducción a la filosofía, FaHCE y en sede Chivilcoy de la Facultad de Psicología, UNLP; y es Jefa de Trabajos Prácticos de Filosofía de las Ciencias, FaHCE-UNLP. Es integrante de dos proyectos de investigación acreditados en IdIHCS-UNLP (sobre Merleau-Ponty y sobre Filosofía de las ciencias). E-mail: [vidalav@yahoo.com.ar](mailto:vidalav@yahoo.com.ar)

*Professor of Philosophy at the UNLP and doctoral candidate at the Faculty of Humanities (FaHCE-UNLP) (thesis being written on the notion of nature in Merleau-Ponty and its relationship with art and science). Professor-researcher at the Research Institute (IdIHCS) and the Center for Research in Philosophy (CieFi), both at the FaHCE-UNLP. She currently teaches as Assistant Professor of Introduction to Philosophy, FaHCE and at the Chivilcoy branch of the School of Psychology, UNLP; and is Head of Practical Works of Philosophy of Sciences, FaHCE-UNLP. She is a member of two accredited research projects at IdIHCS-UNLP (on Merleau-Ponty and on Philosophy of Sciences). E-mail: [vidalav@yahoo.com.ar](mailto:vidalav@yahoo.com.ar)*

**Palabras clave:** Cine; No-filosofía; Patricio Guzmán; Merleau-Ponty; Didi-Huberman

**Abstract:** As opposed to the metaphor that philosophy has used – to shed “light” (through pure rationality) on our reality – two contemporary thinkers, Merleau-Ponty and Didi-Huberman, consider that our contingent world can only be interpreted in terms of light and shadow. We will project these disquisitions on a contemporary artistic practice – an “outside” of philosophy, according to Merleau-Ponty – whose realization is, basically, a product of light: cinema. We will take the triptych work of Chilean filmmaker Patricio Guzmán (2010-2019) as a reference to argue that these films bring into play the dialectization of looking proposed by Didi-Huberman and that they maintain echoes of the gaze in Merleau-Ponty, confirming that philosophizing also unfolds in “non-philosophy” (that is, outside the canonical system and argumentation). Thus, it is not light as a substitute for the rational (a metaphor that operates in the philosophical tradition) that offers answers to the unknowns of our existence, but a more promiscuous (sensitive and provisional) luminosity that allows us – unlike a supposedly established truth – to search for new answers and even new questions. As it happens in Guzmán's films.

**Keywords:** Cinema; Non-philosophy; Patricio Guzmán; Merleau-Ponty; Didi-Huberman

(...) el cine es particularmente apto para mostrar la unión del cuerpo y el espíritu,  
del espíritu y el mundo y para expresar uno en otro.

He aquí por qué no debe sorprender que la crítica pueda,  
a propósito de un film, evocar la filosofía. (Merleau-Ponty 2000, 104)

En su texto póstumo e inconcluso, editado en 1964, Maurice Merleau-Ponty, sostiene que “no es solamente la filosofía, es en primer lugar la mirada [la] que interroga a las cosas” (Merleau-Ponty 2010, 97).

De esta manera, en todo su recorrido filosófico – que va desde el abordaje fenomenológico en una primera etapa, hasta el giro ontológico de sus últimas reflexiones –<sup>4</sup> se acentúa la potencia de la percepción como instancia originaria de nuestro encuentro con el mundo y que resulta preeminente respecto de las operaciones de índole puramente racional.

Esa experiencia de relación con lo real no ha podido, según nuestro filósofo, ser abordada en toda su dimensión por los medios que se ha dado la filosofía: el pensamiento tradicional, es decir aquél que ha intentado determinar sus objetos de estudio con la ilusión de establecer un pensamiento transparente, ha entrado en crisis.

---

<sup>4</sup> En una primera etapa, conocida como etapa fenomenológica, el pensamiento merleau-pontyano gira en torno a la *Phénoménologie de la perception* (1945), signada por un enfoque propiamente fenomenológico y que incluye la recopilación de artículos *Sens et non-sens*. A partir de *L'oeil et l'esprit* (1961), e incluso algo antes, se produce un desplazamiento hacia el enfoque ontológico que es el propósito explícito del texto póstumo que aquí citamos. Buena parte de los comentaristas de la obra de Merleau-Ponty coincide en sustentar la idea de que tal desplazamiento no implica una ruptura o quiebre en su pensamiento, sino más bien el intento por profundizar cuestiones que quedaron difusas en la primera etapa.

Desde el *dictum* platónico según el cual solo se alcanza la verdad cuando se abandona la oscuridad de la caverna y se contempla la luz del sol, hasta la identificación ilustrada de la Razón con la “Luz” – a la base de ese movimiento también denominado, precisamente, “Iluminismo”– el pensamiento occidental se ha atribuido la cualidad de iluminador de la verdad, que se volvería, así, transparente.

Pero pensar – considera Merleau-Ponty en otro texto<sup>5</sup>– es no tanto determinar objetos pensables sino fundar un espacio a ser pensado, reflexionar sobre los límites y aperturas de la filosofía, señalar sus imposibilidades. Al mismo tiempo que tal constatación constituye una clausura de las vías por las cuales la filosofía ha establecido sus respuestas, inaugura un ámbito de reflexión aun inexplorado. El itinerario que impulsa la reflexión del filósofo francés sería – en términos metafóricos – el de comprender que es necesario abandonar el supuesto filosófico del saber cómo iluminación de la verdad, y aceptar que habitamos un mundo que debe ser interpretado en términos de luces y sombras.

En los inéditos merleau-pontyanos<sup>6</sup> se aprecia con mayor vigor de qué manera esa crisis abre la oportunidad para recrear la ontología: una ontología de lo visible, ya anunciada en el texto póstumo e inconcluso *Lo visible y lo invisible*, pero que su muerte repentina no permitió profundizar,<sup>7</sup> y que lo inclina a plantear la necesidad de tomar en consideración el “afuera” de la filosofía, una suerte de *no filosofía*, que incorpore a la reflexión filosófica, aspectos vitales de nuestra experiencia en el mundo.

---

<sup>5</sup> “[pensar] (...) no es poseer los objetos de pensamiento, es circunscribir por ellos un dominio a pensar que aún no hemos pensado.” (1960, 159)

<sup>6</sup> Se trata de textos y notas en torno a los cursos dictados por nuestro filósofo entre el año 1952 y 1961 (año de su muerte) en el Collège de France.

<sup>7</sup> Merleau-Ponty muere inesperadamente en 1961 cuando estaba empezando a dar forma al texto que se publica - naturalmente de forma incompleta- tres años después.

Precisamente, esta noción de “no filosofía”, ligada a este período ontológico de su obra, alude a los ámbitos no tradicionalmente filosóficos en los que también se manifiestan cuestiones de índole filosófica (el arte, particularmente): como en la dimensión del arte, el ser se revela en la no transparencia del mundo y, de manera paradójica, en la resistencia de lo sensible.

Es la pintura la que adquiere la función de “modelo” para la filosofía que busca Merleau-Ponty, especialmente la pintura contemporánea, cuya mirada asume una “visibilidad inminente”, esto es, la no transparencia constitutiva del mundo, y pone de manifiesto esa resistencia de lo sensible: los objetos de la investigación pictórica, “no son por completo seres reales: solo tienen, como los fantasmas, existencia visual. (...) la mirada del pintor les pregunta cómo se toman entre sí para hacer que de pronto haya alguna cosa, (...) para hacernos ver lo visible” (Merleau-Ponty 1986, 23).

Se advierte, así, una frontal contraposición con la metáfora que canónicamente ha usado la filosofía para dar cuenta de su propósito más elemental: echar “luz” (a través de la pura racionalidad) sobre las incógnitas de nuestro “ser en el mundo”.

En particular, según lo consigna Stephanie Ménasé,<sup>8</sup> encontramos en una nota manuscrita que Merleau-Ponty apunta poco antes de su muerte, en 1961, la referencia a los dos sentidos en los que podemos interpretar el término “luz” [*lumière*]: como sinónimo de “claridad” [*clarté*] o como sinónimo de “chispa” [*étincelle*].

Así, el pensamiento que es movimiento constante y que Merleau-Ponty ha interpretado como pasividad, encuentra, cada tanto en ese movimiento, una suerte de obstáculo: una *luz* que, a la manera de una chispa, interrumpe el curso pasivo para “iluminar”

---

<sup>8</sup> En el dossier correspondiente a la preparación del curso sobre la ontología cartesiana de 1961. Mss. Vol 19 (63 v.). cf. S. Ménasé (2003), p. 131, nota al pie 2.

– en clave de sorpresa – lo novedoso o inesperado: “(...) el *cogito*-luz se desdobla en un *cogito* pre-reflexivo que es la chispa, semilla de verdad – sentimiento sin idea, inconsciente – , pasividad y espontaneidad”; sería una especie de “comprendo lo que no comprendía”<sup>9</sup>. No es, entonces, la luz de la evidencia o de la claridad, sino la que fugazmente interrumpe el curso pasivo del pensar, a la manera de un chispazo, la que parece jugar un papel decisivo en el comprender merleauPontyano del mundo.

Por otro lado, la mirada fenomenológica merleauPontyana es asumida por un pensador más cercano a nuestros días, el estudioso de la historia de las imágenes Georges Didi-Huberman, de diversos modos y en varios de sus escritos. En uno de ellos, *Lo que vemos, lo que nos mira*, rescata – en consonancia con el pensamiento de Merleau-Ponty – particularmente la referencia a la visión nocturna en la que experimentamos cierta privación de visibilidad, de desestabilización en el plano de lo visual. Es, precisamente, una experiencia enriquecida, no por la iluminación, sino, por el contrario, por la oscuridad. Contra la claridad y la distinción cartesianas como atributos indispensables de la verdad (es decir, de la evidencia), la indefinición de la mirada que propone Didi-Huberman retomando una imagen merleauPontyana, enriquece las posibilidades del saber: esa experiencia respecto de lo indefinido (que sería lo contrario de aquello que, por definido, queda clausurado) produce la oportunidad de una apertura de la visualidad en una suerte de dialéctica que, al mismo tiempo, implica esa experiencia y la supera. Hay allí una privación, una deconstrucción o distorsión –en tanto la definición visual se desvanece, se esfuma – que abre la posibilidad del propio develamiento de las posibilidades del mirar. (1997, 64)

En el presente trabajo nos proponemos proyectar estas disquisiciones de los dos pensadores franceses tomados como referencia, hacia una de las prácticas artísticas

---

<sup>9</sup> Cita de Merleau-Ponty en S. Ménasé, 2003, p. 131; la traducción es nuestra.

contemporáneas - una suerte de “afuera” de la filosofía del que habla M. Ponty - cuya realización es, básicamente, producto de la luz: el cine.

Tomaremos como ejemplo al realizador chileno Patricio Guzmán, más precisamente, lo que estimamos su obra cumbre: la trilogía conformada por los films *Nostalgias de la luz* (2010); *El botón de Nácar* (2015); y *La cordillera de los sueños* (2019).

Sostenemos que en ellos se pone en juego la *dialectización* del mirar propuesta por Didi-Huberman y que mantiene ecos de la mirada en Merleau-Ponty, confirmando, al mismo tiempo, que el hacer filosófico también se desenvuelve en la “no filosofía” (esto es, por fuera de los tratados sistemáticos de la historia filosófica).

Según Didi-Huberman, deben descartarse dos tipos de miradas “inadecuadas” (podríamos decir, insuficientes o, más bien, distorsivas): la mirada tautológica que solo ve “lo que se ve” y que así se queda en lo superficial, y la mirada creyente que pone en lo que ve concepciones extravisuales y, por tanto, contamina lo visto con idealizaciones abstractas. Entre ambas, una que opera por defecto y la otra por exceso, la mirada crítica es la que sintetiza “lo que vemos” y lo que, desde la propia imagen “nos mira”.<sup>10</sup> Una mirada que, sin desatender lo que se presenta a nuestra visión, lo reactualiza desde la propia experiencia del mirar.

El éxtasis que nos produce la contemplación de las imágenes de Guzmán, tan poéticas y, al mismo tiempo, tan crudas, no impide, - diríamos que más bien promueve -, la experiencia de “ser mirados” por ellas: como espectadores, somos involucrados en la promoción de nuevas asociaciones que las que simplemente surgen en la vista espontánea; pero, al mismo tiempo, se resisten a someterse por completo a una interpretación explicativa,

---

<sup>10</sup> Cfr. Didi-Huberman 1997.

calificadora o, simplemente, descriptiva. Nuestra mirada se deconstruye, porque se ve envuelta en cierta privación de definiciones, como si fuéramos compelidos a la experiencia “nocturna” de la que habla Merleau-Ponty y que Didi-Huberman hace suya: más allá de las posibilidades narrativas de “lo que pasa” en el film, lo que experimentamos es una pérdida de los límites – de los márgenes - de nuestra visión, para abrir, como una suerte de contrakantismo, la experiencia a la indeterminación.

Desde la experiencia cinematográfica – una experiencia lumínica por excelencia – nos adentramos en una experiencia filosófica, que, según la consideración de Merleau-Ponty, no es la experiencia de lo transparente – como ha sostenido la tradición filosófica – sino una experiencia que intenta moverse en el terreno de la contingencia y de la ambigüedad, en tanto la realidad es, ella misma, ambigua y contingente.<sup>11</sup>

Es allí donde surge lo más genuino del hacer filosófico, que es la pregunta, la renovada interrogación sin fin, que no solo no se origina exclusivamente en el ámbito de la reflexión racional, si no que no podría ejecutarse sin el ineludible acceso a lo sensible. Pero no a un sensible determinado o circunscripto, sino a un sensible experimentado como en la nocturnidad... Un sensible difuminado, envuelto en un flujo de luces y sombras, de espacios indeterminados, que se experimenta con la ineludible sensación de inacabamiento.

---

<sup>11</sup> En un artículo muy breve sobre la novedad que representa la filosofía de Merleau-Ponty respecto de Heidegger y de Sartre, y que se constituyó, a partir de la segunda edición francesa, en el prefacio a uno de los primeros textos de la obra merleaupontyana, *La estructura del comportamiento*, Alphonse de Waelhens acuña la fórmula que describe el pensamiento del filósofo francés (y le da título al artículo): “La filosofía de la ambigüedad”.



Como sostiene Merleau-Ponty, la filosofía “está en todas partes”<sup>12</sup>. Y, en tanto que desde que la filosofía ha tenido lugar, dar cuenta del Ser es su propósito, encarar la tarea filosófica implica reconocer que el Ser no tiene límites:

(...) la filosofía se siente en su casa en aquellos lugares donde [la relación con el ser] tiene lugar, es decir *en todas partes*, tanto en el testimonio de un ignorante que ha amado y vivido como pudo, en los ‘trucos’ que inventa la ciencia, sin vergüenza especulativa, para sortear los problemas, en las civilizaciones ‘bárbaras’, en las regiones de nuestra vida que antes no tenían existencia oficial, más que en la literatura, en la vida sofisticada, o en las discusiones sobre la sustancia y el atributo.

(Merleau-Ponty 1960, 156; traducción y destacado son nuestros).

La mirada enriquecida por las imágenes fílmicas de Patricio Guzmán se nos aparece aquí como un espacio privilegiado en el que la filosofía no puede sino habitar; pero no solo en su dimensión ontológica, sino también en su dimensión política.

---

<sup>12</sup> La expresión de Merleau-Ponty, “la philosophie est partout” es una formulación resumida del título del capítulo V de *Signes* (1960), “Partout et Nulle part”, en el que compendia los prefacios dedicados a los filósofos célebres. En el apartado que inicia el capítulo, *La philosophie et le “dehors”*, afirma a propósito de la filosofía de Hegel: “Il n’y a pas une philosophie qui contienne toutes les philosophies ; la philosophie tout entière est, à certains moments, en chacune. Pour reprendre le mot fameux, son centre, est partout et sa circonférence nulle part.” (1960, 116). Y unos párrafos más adelante intenta clarificar esta afirmación : “La philosophie est partout, même dans les “faits” - et elle n’a nulle part de domaine où elle soit préservée de la contagion de la vie.” (ídem, 63). Así, esta fórmula del “être partout” de la filosofía, pretende dar cuenta de su interés por los aspectos filosóficos en terrenos no habituales para la filosofía; en el texto citado anteriormente sostiene: “L’humanité instituée se sent problématique et la vie la plus immédiate est devenue ‘philosophique’” (1960, 156).

Por otra parte, Stefan Kristensen relaciona el cine de Godard con el pensamiento de Merleau-Ponty, y establece que el cine implica no solamente la dialéctica de lo visible y lo invisible propia de la pintura, como imagen vibrante, sino que incluye además la dialéctica de la existencia, de los destinos, la imagen moviente, es decir que involucra la realidad compleja sociohistórica (Kristensen 2006, 1-24). Es lo que intentaremos mostrar en la obra de Guzmán que, a través de la luz (la proyección fílmica, pero también la imagen lumínica que emana de la pantalla y receptamos como espectadores) pone de manifiesto los clarososcuros de cierta realidad social en una suerte de “mirada crítica”, esto es, filosófica, involucrándonos como espectadores en la no transparencia, tanto del mundo cuanto del pensamiento.

### **El nuevo documental como interrogación**

Guzmán dice en una entrevista que en su trilogía documental él no ha querido hacer una descripción del paisaje desértico, marítimo o cordillerano, ni dar una explicación de lo que ha sucedido en su Chile natal. Ya luego del estreno de la primera parte de la trilogía, afirma que este tipo de documental intenta crear ideas singulares, atípicas, renovadoras, no para explicar sino para continuar haciéndose preguntas: “No quiero explicar sino más bien interrogar (...) La materia misma del film nace (...) de una serie de metáforas que existen mucho antes de que yo llegara. Las metáforas ya estaban ahí, yo solamente las filmé”<sup>13</sup>. Resuena en esa afirmación de Guzmán la idea merleauPontyana de un mundo que ya contiene - en silencio - una suerte de significación implícita. Como dice en *Lo visible y lo invisible*: “El filósofo habla, pero en él es una debilidad, y una debilidad inexplicable: debería callarse, coincidir en silencio, y alcanzar en el Ser con una filosofía que ya está hecha allí” (Guzmán 1960, 109).

---

<sup>13</sup> Conversación con Frederick Wiseman, París, 23/03/11, en [www.patricioguzman.com](http://www.patricioguzman.com)

Ahora bien, esas metáforas estaban allí, dice Guzmán, pero aparecen al interrogar el pasado: es el pasado el que habla a través de las capas sensibles de las luces y sombras del desierto, el mar y las rocas. En las tres películas asistimos a un entrecruzamiento entre lo metafísico, lo místico, lo astronómico, lo etnográfico y lo político. Pero ese entrecruzamiento no es generado por el film: las búsquedas de arqueólogos, astrónomos y mujeres de desaparecidos en *Nostalgias de la luz*; así como de antropólogos, indígenas, detenidos desaparecidos y peritos judiciales en *El botón de nácar* y de historiadores, escritores, artistas y documentalistas amateurs en *La Cordillera de los sueños*, se hallan ya en relación en la naturaleza misma de los elementos. En *off*, la voz del director nos advierte: “Se dice que el agua tiene memoria. Este film muestra que también tiene voz”.<sup>14</sup>

Las imágenes sensibles de la geotrilogía poética de Guzmán, que mezclan el tiempo cósmico con el tiempo histórico chileno y el tiempo íntimo del propio realizador, son una búsqueda de esas voces de la naturaleza y, a la vez, una búsqueda de la luz en la noche: la luz de la memoria viva en la oscuridad del presente amnésico, la luz de la esperanza en el porvenir de una historia dolorosa.

La profunda relevancia política de este documental – poética en movimiento, filosofía en acto o *no filosofía* – se deja ver en el tiempo mismo de su realización. Como en el caso de

---

<sup>14</sup> En *El botón de nácar* (voz en off de P. Guzmán). La frase aparece también en la presentación del film (síntesis de la trama: “El océano contiene la historia de la humanidad. El mar guarda todas las voces de la tierra y las que vienen desde el espacio. El agua recibe el impulso de las estrellas y las transmite a las criaturas vivientes. El agua, el límite más largo de Chile, también guarda el secreto de dos misteriosos botones que se encuentran en el fondo del océano. Chile, con sus 2670 millas de costa y el archipiélago más largo del mundo, presenta un paisaje sobrenatural. En ella están los volcanes, montañas y glaciares. En ella están las voces de los indígenas patagones, los primeros marineros ingleses y también los prisioneros políticos. Se dice que el agua tiene memoria. Este film muestra que también tiene una voz”).

Merleau-Ponty, filosofía y política son estrechamente solidarias.<sup>15</sup> Cuando termina de completarse la tercera parte de esta trilogía documental, *La cordillera de los sueños*, corría el año 2019. Su estreno fue prácticamente simultáneo con el estallido social de octubre de ese año, con la juventud interrumpiendo la impotencia social, ganando las calles de Chile y haciendo volar por los aires el modelo impuesto por la dictadura pinochetista. Del acontecimiento del golpe, al acontecimiento de los estudiantes rebelándose en los metros de Santiago. La represión de esos días nefastos en los que agonizó el régimen impuesto 45 años antes, mutila los ojos de quienes, quedándose ciegos, hacen visible lo invisible, de quienes toman en sus manos los sueños de Guzmán e iluminan la noche del presente amnésico e impotente desde el que filmaba. No podemos más que pensar en el documentalista – uno de los protagonistas de esta última parte de la trilogía – quien, a diferencia del propio Guzmán que filma desde el exilio, se quedó en Chile esas décadas, registrando de manera anárquica, casera y desesperanzada, cada acto de resistencia social y atesorándolo como el archivo obligado de la memoria.

---

<sup>15</sup> Si bien sería interesante remitir a la obra “política” de Merleau-Ponty (*Humanismo y Terror* (1947); *Las aventuras de la dialéctica* (1955); *los artículos sobre el marxismo* (1948), por nombrar las más significativas), tal empresa excede los límites y propósitos de este trabajo. Podría aclararse que para Merleau-Ponty el propio pensamiento político debe construirse a medida que se van dando los hechos políticos; de ahí la contingencia -en la filosofía y también en la política- tanto de la acción como del pensamiento: “(...) sería dar pruebas de un falso rigor si esperáramos disponer de principios perfectamente elaborados para hablar filosóficamente de política (...) La política (...) no es un capítulo de una historia universal que estuviese ya escrita. Es una acción que se inventa” (*Les aventures de la Dialectique*, París, Gallimard, 1955, p. 7-8)

**Cine y memoria**

Por otra parte, podemos relacionar la mirada propia de la trilogía de Guzmán con la mirada y la potencia del poeta astrólogo al que refiere Silvia Rivera Cusicanqui (Cfr. 2010,15 y 32-33; mención en 2015: 39 nota I.). Guzmán nos hace creer que, por ejemplo, un botón en el fondo del mar es el centro del Universo. Que en un punto de materialidad diminuta confluyen de manera sensible las capas más diversas de experiencia en ese trozo de mundo que es Chile: la memoria insobornable del mar, la muerte violenta ocultada y la emergencia del ocultamiento, la colonización y genocidio de *yágnas* y *selknam*, las estrellas en el cielo y en las pinturas de los cuerpos de los indígenas, el golpe de estado de Pinochet y las torturas y desapariciones de la dictadura. La sedimentación del olvido y la impotencia social frente al modelo chileno impuesto luego del golpe se concentran en un botón de nácar lleno de musgo en un riel en el fondo del mar. Del botón por el cual se llevaron la vida de la cultura centenaria *yánaga*, al botón testigo de cómo arrojaron a las aguas desde el cielo la vida de jóvenes que apostaban a una diferente forma de organización social en los 70.

En un texto de 2010 (el mismo año del estreno de *Nostalgia de la luz*), Silvia Rivera Cusicanqui presenta una metodología para el análisis histórico basada en una sociología de las imágenes, partiendo del supuesto de que las imágenes y las culturas visuales tienen, más que la cultura letrada y las palabras, la fuerza *poiética* capaz de, por un lado, desenmascarar (o “hacer ver”) las formas diversas que asume el colonialismo, y por otro, captar los sentidos olvidados, bloqueados, encubiertos, por la lengua oficial. (Cfr. 2010, 5-6)

Si tomamos como valiosos sus procedimientos de problematización visual (que ella aplica a imágenes del siglo XVII), podemos relacionarlo con la puesta en escena, el montaje, la rica asociación que producen las imágenes de la obra de Guzmán que analizamos.

Estos tres documentales evitan, como las imágenes analizadas por Rivera Cusicanqui, ser una descripción de la historia oficial o del presente objetivo; por el contrario, hacen hablar a las piedras, al agua, a la luz y a la arena del desierto para, en una tarea de arqueólogo, conectarnos con “una historia viva que pugna constantemente por irrumpir, sometida a un juego de fuerzas que la actualiza” (Cfr. 2010, 6).

Hay, creemos, también en Guzmán una puesta en práctica de la metodología señalada por Rivera Cusicanqui, que es al mismo tiempo resistente y pedagógica: en el film (en cada uno de ellos) asistimos a un tránsito continuo entre la imagen y la palabra (la voz en *off* del propio realizador, especialmente, pero también la de algunos entrevistados) que revela la impotencia de la palabra frente a la experiencia visual, y cómo descubren esas mismas imágenes sentidos censurados por la historia oficial. Esto no es sorprendente, pues la misma autora aplica nociones del cine (como las de secuencia, *flashback*, etc) para su propuesta metodológica. El “efecto *flashback*” alude principalmente a “la mirada al pasado capaz de encender las chispas de rebeldías futuras” (Cfr. 2010, 32), que es la esperanza con la que Guzmán cierra su trilogía documental y, al mismo tiempo y de manera independiente, el acontecimiento de la historia reciente de Chile.

Por ello es que consideramos que la figura del *poeta astrólogo*, analizada por Rivera Cusicanqui puede ser aplicada en este caso: en su análisis de la visión sombría de las rebeliones indígenas del siglo XVIII (con el descabezamiento de la cultura colonizada), la contraposición se da con la imagen del indio poeta astrólogo, que es un poeta creador de mundos, de alimentos en el desierto. Relacionándolo con la noción poética de comunidad que analizamos anteriormente, es la *poiesis* de mundo que se realiza en la mirada y prácticas del poeta-astrólogo la que “registra la memoria y las regularidades de los ciclos astrales”, y que, por ello, resiste al caos y a la destrucción del presente. Es el poeta-astrólogo, en el texto de

Cusicanqui, quien puede “revelar la trama alternativa, subversiva, de saberes y de prácticas, capaces de restaurar el mundo y de volverlo a su propio cauce” (Cfr. 2010, 33), o en términos de Guzmán, devolver la alegría al pueblo chileno, hacer de Chile nuevamente su casa.

Como hemos señalado en otro trabajo<sup>16</sup>, es la “filosofía espontánea” de Guzmán la que se presenta como una deformación coherente, creadora y mediadora del pasado y de la memoria, obstinada presentación de ausencias que se necesitan presentes, o de invisibles que se tornan visibles, para vernos (“para iluminar la noche del presente invisible y amnésico”). Esa deformación coherente es el requisito, según Merleau-Ponty, del pensamiento fundamental del arte, del estilo propio de ciertos artistas, que no describe (no representa) sino que expresa la profundidad, es decir, la silenciosa lógica del mundo sensible.

La elección del formato del “nuevo” documental no es casual: el lenguaje cinematográfico está al servicio, en la obra de Guzmán, de esas voces e imágenes, de ese logos del mundo sensible. Está al servicio, no de la representación (al menos en su convencional sentido de presentación por semejanza o analogía), sino de la creación de nuevas visibilidades, es decir, de hacer ver diversas capas de nuestro mundo, tan invisibles como actuales, mediante una renovación de la percepción. Es, en términos de Merleau-Ponty, *expresión*;<sup>17</sup> expresión del logos sensible que hace emerger al ser, que no reproduce, sino que hace visible.

---

<sup>16</sup> Ver: Andrea Vidal 2020.

<sup>17</sup> Todo acto humano, el más elemental gesto, implica para Merleau-Ponty un acto de expresión. Y toda expresión está anclada en la experiencia originaria, esto es, en la percepción. Jean-Yves Mercury sostiene respecto del término expresión en el filósofo francés: “Si la obra de Maurice Merleau-Ponty está incontestablemente centrada sobre la dimensión de la expresión y sobre el incansable cuestionamiento de su emergencia, de sus modos de ser y de su encarnación tanto en la corporeidad como en y por la palabra y/o la

### A modo de conclusión

Como ya hemos señalado anteriormente, acordamos con Stefan Kristensen en que la lógica cinematográfica, al suponer una ontología moviente y relacional del mundo sensible, es más adecuada que la lógica estética de las imágenes pictóricas.<sup>18</sup>

Tomando como antecedentes a Aby Warburg y a Walter Benjamin,<sup>19</sup> Didi-Huberman pondrá el concepto cinematográfico de *montaje* en el centro de sus estudios sobre la historia de las imágenes:

El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. (...), el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino. (Didi-Huberman 2013, 5)

---

pintura, es, nos parece, para poner en valor la imposibilidad humana del silencio que, por el contrario, ya está cargado de significaciones.(...)” (Mercury 2000, 17; la traducción es nuestra)

<sup>18</sup> Puede esto ser discutido, y Merleau-Ponty da espacio y espesor para el desacuerdo. Ver Kristensen 2006.

<sup>19</sup> Uno de los objetivos de Didi-Huberman (como lo explicita en su texto *Ante el tiempo*), contra los métodos tradicionales de la Historia del Arte y los historiadores del arte ya canonizados, principalmente Panovsky y su definición de la historia del arte como disciplina humanista y, naturalmente, a la tradición que se inicia con Vasari, será reivindicar la figura de tres pensadores que intentaron repensar, “reinventar”, esa tradición humanista y que, por ello, han sido excluidos de la academia canónica: Aby Warburg, Walter Benjamin y, con menor énfasis, Carl Einstein. Cfr. D. Huberman 2011.



Por su parte, la aproximación ontológica que pretende Merleau-Ponty siempre se da en un campo simbólico abierto y dinámico, cuyo sentido (vivo, latente, no fijado) siempre es divergente, no fijo, en deformación potencial sin ser, ni arbitrariamente construido, ni esencialmente determinado; en resumen, en constante interrogación. Si esto es así, entonces dicha aproximación posee en su centro la percepción en un medio histórico. Y ese medio histórico se engendra relacionando la verdad, la memoria, el pasado, en una historia intersubjetiva con muchas entradas posibles. Y, creemos, para hallar esta verdad de la historia salvaje – “historia viva” la llama Cusicanqui (Cfr. 2010, 6 / 2015, 77-78)<sup>20</sup> – o de la trama del mundo percibido es necesario leer el *logos* del mundo sensible<sup>21</sup> que es un mundo estético. Esa lectura, metafórica por supuesto, se da en una experiencia perceptiva no estática, sino integrada en el mismo movimiento que la constituye.

El cine documental de Guzmán se embarca en esta experiencia y en este movimiento de aproximación ontológica. Como tal, es representante del estilo filosófico que Merleau-Ponty reconocía en el pensamiento fundamental del arte. También lo es de la actividad propia de los poetas astrólogos que expresan y relacionan el tiempo humano, natural y cósmico y crean mundos presentes, según Cusicanqui (Cfr. 2010, 32-33)<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> ofrece una lectura del pasado, “no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación”, sino como un tiempo reversible, es decir, “un pasado que puede ser futuro” (Cusicanqui 2015, 78) y “Los significados plurales de la historia son recreados a través de un contrapunto entre voces de hombres y mujeres, obreros y campesinos, empleados y trabajadores manuales, que lejos de integrarse en una visión lineal y progresiva de la historia, permanecen como hilos sueltos de un tejido inconcluso” (2015, 77-78)

<sup>21</sup> Para una ampliación de esta cuestión, ver: Vidal 2020, 41-42

<sup>22</sup> “la imagen del Indio Poeta y Astrólogo, aquel que sabe cultivar la comida, más allá de las contingencias de la historia. Éste es un poeta, en el sentido Aristotélico del término: creador del mundo, productor de los alimentos, conocedor de los ciclos del cosmos” (Cusicanqui 2010, 32-33)

En todo caso, este tipo de cine tiene un fundamento ontológico y una aspiración política, o como sostendría Kristensen, es este tipo de arte documental el que pone de manifiesto la cuestión central del arte actual: “la de su virtud performativa, la de su pertinencia política, brevemente, la de su inserción en el mundo socio-histórico”.<sup>23</sup>

Desde la práctica fílmica de Guzmán – que, como toda obra artística, no lo es sino por su indispensable correlato receptivo – se advierte la potencia filosófica desde lo que Merleau-Ponty concebía como el “afuera” de la filosofía. Potencia que podrá ser afrontada por una mirada crítica que – como reconoce Didi-Huberman – no pretende iluminar en forma determinante lo que se le enfrenta, sino buscar, en medio de los claroscuros de lo real, alternativas posibles.

Si, repitiendo las propias palabras de Merleau-Ponty, el pensamiento supone, por un lado, una suerte de pasividad o de movimiento inercial, pero, por la otra, cada tanto se ve sorprendido por una especie de *chispa* que lo conmueve y obliga a generar, creativamente, esas lecturas nuevas para hacer aparecer lo no-visto, entonces, el pensamiento filosófico debe reinventarse. Y atreverse a comportarse como lo han hecho otros ámbitos, como en este caso el cine, donde habita la no-filosofía.

Así, no es la *luz* como sucedáneo de lo racional lo que ofrece respuestas a las más elementales incógnitas de nuestra existencia, sino una luminosidad más promiscua (por ineludiblemente sensible y, por tanto, provisoria) que opera entre sombras y que nos permite – a diferencia de una supuesta verdad establecida – seguir en la búsqueda de respuestas nuevas.

---

<sup>23</sup> Cf. Kristensen: “(...) ce qui à l'évidence constitue la question centrale de l'art actuel : celle de sa vertu performative, de sa pertinence politique, bref, de son insertion dans le monde social-historique” (Kristensen 2006, 23)

**Bibliografía**

Didi-Huberman, Georges. 1997. Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial.

Edición original: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. 1992. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2011. Ante el tiempo. Trad. A. Oviedo. Buenos Aires: Adriana

Hidalgo. Edición original: Devant le temps. 2000. París: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. y Cheroux, C. 2013. Cuando las imágenes tocan lo real. Disponible en:

[http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf); (Fecha de consulta: 5/01/2017).

Kristensen, Stefan. 2006. Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement, en *Archives*

*de Philosophie* 69. 2006/1 (Tome 69), p. 123-146. DOI: 10.3917/aphi.691.0123. URL: <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm>

Ménasé, Stéphanie (2003). *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*. Paris: PUF.

Mercury, Jean-Yves. 2000. L'expressivité chez Merleau-Ponty. Du corps à la peinture. Paris:

L'Harmattan.

Merleau-Ponty, Maurice. 2000. Sentido y sinsentido. Buenos Aires: Península. Edición

original: Sens et non-sens. 1948. Paris: Nagel.

Merleau-Ponty, Maurice. 2010. Lo visible y lo invisible: Buenos Aires: Nueva Visión.

Edición original: Le visible et l'invisible. 1964. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1960. Signes. Paris: Les Éditions Gallimard. Collection NRF

[Édition numérique réalisée le 20 juin 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec].

Merleau-Ponty, Maurice. 1986. *El Ojo y el Espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós. Edición original: *L'Oeil et l'Esprit*. 1961. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *Eloge de la philosophie et autres essais*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1997. *Parcours 1935-1951*. Lagrasse : Verdier.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxima. Una reflexión sobre prácticas y discursos colonizadores*. Buenos Aires: Retazos-Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Solas, Silvia (2006) Contingencia y ambigüedad en la filosofía de Maurice Merleau-Ponty.

Fenomenología, ontología, arte, política. [En línea] *Revista de Filosofía y Teoría*

Política, (37). Disponible en :

[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.170/pr.170.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.170/pr.170.pdf)

Vidal, Andrea. 2020. Insistencia y expresión de la memoria: una lectura desde Merleau-Ponty a partir de Nostalgias de la luz, en *Das Questões*, v. 8, n. 1, p. 40-51, 21 abr. 2020. *Revista Das Questões*, UnB (Universidad de Brasilia), publicación on line disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/index>



**The interface of samatha and vipassanā in the Insight Meditation methods of  
Goenka, Mahāsī, Mogok and Pa Auk**

Otávio Vieira<sup>1</sup>

**Abstract:** This article traces interface among four renowned Burmese masters of the Insight Meditation Movement, its political-historical context, and their distinct theoretical understandings and practical ways of dealing with two interrelated aspects of meditation: samatha (concentration) and vipassanā (wisdom). Two main approaches are found: samatha as a preparation for vipassanā, and vipassanā without samatha as a prerequisite. Whereas Goenka and Mogok promulgate a short practice of samatha, Pa Auk focuses on achieving the four jhanās (deep samatha absorption) before vipassanā can be practiced. By contrast, Mahāsī teaches vipassanā without preparatory samatha (dry insight), as momentary concentration develops the required level for insight practice.

**Keywords:** vipassana; insight meditation; Goenka; Mahasi; Mogok; Pa Auk

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil, com foco no Budismo Theravāda. Mestre em Estudos de Turismo pela Mid Sweden University (MIUN) e em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Bacharel em Turismo pelas Faculdades Rio-Grandenses (FARGS), Brasil.

*PhD in Science of Religion at Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brazil, with focus on Theravāda Buddhism. Master in Tourism Studies at Mid Sweden University (MIUN) and in Geography at Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brazil. Bachelor in Tourism at Faculdades Rio-Grandenses (FARGS), Brazil.*

## Introduction

The Insight (*Vipassanā*) Meditation movement is a meditation revival Buddhist movement of the Theravāda tradition from Myanmar which has started in the mid XIX century in response to the pressure of the implementation of the English language and Christianity, under British colonization. In order to reorganize the Buddhist communities, in 1871 the 5<sup>th</sup> Buddhist Council was organized, in which, different from all the other councils, just Burmese monks attended. On that occasion the monk Ledi Sayādaw (1843 – 1896) stood out and in the following decades he has implemented relevant changes in the way meditation was being taught, many of them regarding to the spread of the meditation among lay people. Although the first meditation center had been constructed in 1911 by the other main monk of the meditation revival in Myanmar, Mingun Zetawun Sayādaw (1869-1954), the movement came to perceive a relevant development just after the II World War, mainly after the organization of the 6<sup>th</sup> Buddhist Council in 1954.

In the monastic traditions up to the time of Ledi, devotional practices, reciting the Suttas and following the Vinaya<sup>2</sup> (the code of conduct) were the main practices, and, hence, achieving *Nibbāna*<sup>3</sup> at that specific time was no longer strongly believed among the community members, as states Braun: “The believe that attaining *Nibbāna* was impossible in these degenerate days was a common one at the Theravāda world at the time”. (Braun 2013,

---

<sup>2</sup> The Theravada Buddhist canon is composed by three series of books: (i) Sutta Piṭaka, composed by five speech collections (*nikāya*), attributed to Siddharta Gautama, the historical Buddha; (ii) Vinaya Piṭaka, which is the ethical code, composed by two books; (iii) and the Abhidhamma Piṭaka, composed by seven books, which are later teachings, more technical and analytical than the sutras, considered the Buddhist metaphysics.

<sup>3</sup> The transliteration of Pali and Sanskrit words follows IAST (International Alphabet of Sanskrit Transliteration).

29)<sup>4</sup> In contrast, one of the main characteristics of the *vipassanā* movement was putting back the meditation as the main practice, as it can be noticed by comparing the timetables of the monasteries before and after the revival.<sup>5</sup> (Bond 1992, 153). Furthermore, a long and deep previous theoretical knowledge was no longer required to begin the meditation practice, although the learning of the Abhidhamma as the students advance in the practice was advocated (Braun 2013, 137).

In this *vipassanā* tradition, there are two main types of meditation, or we should say, interrelated practices: concentration or tranquility meditation, known as *samatha*, and insight or wisdom meditation, known as *vipassanā* (Houtman 1990, 176). Whereas in *samatha* the concern is in developing concentration, focusing on just one object and ignoring all the others, therefore calming the mind, *vipassanā* the attention and the awareness are directed to whatever objects arise in mind, developing wisdom by seeing and known the Three Marks of Existence (*tilakkhaṇa*): impermanence (*anicca*), suffering or unsatisfactoriness (*dukkha*) and egolessness or non-self (*anattā*) in the inseparable relation of the mind-matter (*nāma-rūpa*) phenomena (Mahāsī 1991, 202).

---

<sup>4</sup> It must be noted that *Nibbāna* is understood in two moments: the *saupādisesa* (in-life enlightenment or *Nibbāna* with a reminder – meaning the five aggregates or *kandhā* are still present), which is attained during life, and the *anupādisesa-nibbāna* (post-life enlightenment or *Nibbāna* with no reminder), related to *paranibbāna*. According to the author, at the time before the modern *vipassanā* schools and mass meditation movement – beginning of XX century – the monks believed that the only option to achieve *Nibbāna* was to perform enough merits to be reborn in the presence of the future Buddha, called Maitreya. (Braun 2013, 2) Therefore, it can be inferred that, in general, the monks did not expect to attain any of those *Nibbāna* stages.

<sup>5</sup> Although Bond's (1992) analysis is on the Insight Movement in Sri Lanka, both countries faced similar phenomena.



The relationship between both practices also faced some changes with the Insight Movement, and not so much time was given to the practice of *samatha* techniques, or none in some cases. Such change in the approach responded to the needs to suit it to the political and social demands of spreading the meditation among the laity and diving deeper into it among the monks and nuns (Houtman 1990, 184). The result was the spread of the *vipassanā* meditation to the point that presently it is called in some circles as ‘the mass insight meditation movement’ (Jordt 2017).

Presently there are a various<sup>6</sup> masters who teach *vipassanā* in Myanmar and worldwide and who have different approaches regarding the relationship between *samatha* and *vipassanā*. Based on the method of some prominent and renowned masters of the movement, there are two main approaches worth taking into consideration: first the hierarchical and most widespread, which the *samatha* practice serves as a base for *vipassanā*; and second the practice of *vipassanā* without previous *samatha* techniques, known as dry-insight, supported by the view that the *vipassanā* itself develops the required concentration (Nimala 2007; Analāyo 2012; Wen 2009; Oosterwijk 2014; Kornfield 2007).

It is a common practice in Myanmar, both for monks and lay people, to experiment and debate about different methods, thus adding new knowledges from each one and, at some point, choosing which one best fits to them, or perhaps developing their own way of practice. Inspired by such tradition, this article aims to compare the relationship between *samatha* and *vipassanā* among four renowned masters of the Insight Movement, not just stating the focus, amount of time and effort spent in each meditation – which has been greatly shown by

---

<sup>6</sup> Oosterwijk (2012) describes twenty-one *vipassanā* methods from different teachers.

several scholars<sup>7</sup> – but describing and analyzing their methods as well the organizational aspects of the retreats. Then, as far as it is possible, I wish to draw some conclusions outlooking the interfaces among them.

Based on the recognition in Myanmar and abroad and on the different approaches regarding the relationship between both aspects of the meditation, the four following masters seem to be the most appropriate for this study:

(1) Mahāsī Sayādaw (1904 – 1982), from the lineage of Mingun Sayādaw, is the most known and influential in Myanmar, and teaches pure *vipassanā* without a previous *samatha* preparation, with focus on postures.

(2) S.N. Goenka (1924 – 2013), from the lineage of Ledi Sayādaw, although not so influential in Myanmar, is definitely the most known throughout the world, and teaches some *samatha* before starting with *vipassanā*, and the focus is on feelings.

(3) Mogok Sayādaw U Vimala (1899 – 1962), whose *vipassanā* teachings are based on the Law of Dependent Origination and gives just a slight attention to *samatha*,

(4) and Pa Auk Sayādaw Bhaddanta Ācinna (1934 -), who stands out from the *vipassanā* movement for having a great focus on *samatha* meditation, aiming at developing the four *jhānas* before moving on to *vipassanā*, with focus on the elements.

In order to accomplish this task, it will be presented: (i) *samatha* and *vipassana* and the two main approaches towards them; (ii) the method of the four masters, giving a special

---

<sup>7</sup> Houtman 1990; Analāyo 2012; Cousins 1996; Nimala 2007; Wen 2009; Boddhi 2012; Ñāṇaponika 1992; Ariyajyoti 2017.

attention to the relation between both aspects of the meditation; (iii) possible interfaces among the methods.

### 1 – The interrelations between *samatha* and *vipassanā*

The words *samādhi* (concentration) and *paññā* (knowledge) are commonly used in place of *samatha* and *vipassanā* respectively and may be considered synonymous. From another point of view, one can understand that *samatha* (serenity) leads to *samādhi* (concentration) and that the practice of *vipassanā* (insight meditation) leads to *paññā* (knowledge or wisdom). Therefore, we understand that although *samatha* \ *samādhi* and *paññā* \ *vipassanā* are taken as synonyms, they are used in different contexts. (Gombrich 2006, 113). Meditators who follow *samathabhāvanā* are called *samathayanika* (one who makes serenity his vehicle), whereas meditators who follow *vipassanābhāvanā* are called *vipassanāyanika* (one who makes insight his vehicle), the two systems being approaches to the development of insight.

Hence, it is possible to summarize the various objects and methods of meditation expounded in the Theravāda Buddhist scriptures in two interrelated systems: one called the development of serenity or tranquility (*samathabhāvanā*) or the development of concentration (*samādhibhāvanā*); and the other the development of insight (*vipassanābhāvanā*), or wisdom (*paññābhāvanā*) (Gunaratana 2015, 1). Both can be accompanied by the word *bhāvanā*, which can simply be understood as meditation, though etymologically means ‘to become’, ‘grow’ or ‘cultivate’ (Nyanatiloka 2004, 35-36), for no matter what the quality of the ground is, it can always be cultivated and developed. The terms *keto-vimutti* are also used for the practice of *samatha* and *paññā-vimutti* for the practice of

*vipassanā*, where *vimutti* means release from the bonds, fabrications, or mental conventions (*āsavas*) (2004, 226).

The practice of tranquility meditation (*samathabhāvanā*) is about developing concentration by focusing on one point (*ekaggatā*), and aims at developing a calm, sharp, luminous mind as a means of experiencing inner peace and serves as a basis for the development of wisdom (*paññā*). Therefore, *samatha* can be understood as “the steadying, settling, and unifying of the mind” (Sujato 2012, 136). Forty objects (*kammaṭṭhāna*) can be used as a basis for developing concentration, which should be indicated accordingly to the personality of each meditator. In general, the most common object is the breathing, which stands for a meditation known as *ānāpāna*, explained in the *Ānāpānasati Sutta* (2006). The practice of *samatha* leads to the progressive attainment of ever deeper levels of concentration, passing through Access Concentration (*upacara samādhi*) – when the Five Hindrances (*pañcanīvaranā*)<sup>8</sup> are eliminated - and reaching Absorption Concentration (*appana samādhi*) – when the Five Factors of *Jhāna* (*jhānangani*)<sup>9</sup> are fully developed. Besides, there is one more type of concentration called Momentary Concentration (*khanika samādhi*) – in which attention shifts from object to object.

In turn, the practice of insight meditation (*vipassanābhāvanā*) aims to achieve a direct understanding of the true nature of *nāmarūpa* phenomena (mentality \ materiality). (Gunaratana 1995, 3). In the etymology of the term *vipassanā*, there are *vi* = in a special way, from within, through or intense, and *passanā* = see<sup>10</sup>; therefore, the term can be translated as

---

<sup>8</sup> (i) Sensory desire (*kāmacchanda*); (ii) ill-will (*byāpada*); (iii) sloth and torpor (*thīna-middha*); (iv) restlessness and worry (*uddhacca-kukkucca*); (v) and doubt (*vicikicchā*).

<sup>9</sup> (i) applied thought (*vitakka*); (ii) sustained thought (*vicarra*); (iii) rapture (*pīti*); (iv) happiness (*sukha*); and (v) one-pointedness (*ekaggata*).

<sup>10</sup> Author’s research and understanding. Can also be found on Nyanatiloka (2004, 231).

“seeing clearly, seeing from within or in a certain and special way”, thus denoting a direct perception, opposed to the knowledge derived from reasoning or argument. Therefore, *vipassanā* is to observe, explore and discern something clearly and precisely, seeing each component as distinct and penetrating deeply to perceive the most fundamental reality (impermanent, painful, and non-self) of the *nāmarūpa* phenomena as well as their causes and effects.

*Vipassanābhāvanā* was taught in the *Satipaṭṭhāna Sutta* (MN 10)<sup>11</sup>, considered the most important discourse on daily meditation and practice, and the basis for all Insight Meditation Tradition techniques. In *satipaṭṭhāna* there are *sati* = memory, remembering, mindfulness, awareness of what is happening and *paṭṭhāna* = that which continually plunges or penetrates.<sup>12</sup> Memory is related to remembering the Buddha's teachings and using them at the crucial moment (Sujato 2012, 131), whereas awareness to every phenomenon, one by one, that goes on within the frame of the body is essential to plunges into it. The *Satipaṭṭhāna Sutta* is divided into four *anupassanā* (observation of body, feelings, mind and mental contents)<sup>13</sup>, as *anu* means a ‘very small particle’, an ‘atom’, ‘subtle’, therefore the term can be understood as “seeing a very small and minute particle”, and points more to a practice.<sup>14</sup> Thus, all these terms (*bhāvanā*, *satipaṭṭhāna* and *anupassanā*) are closely related to *vipassanā* and can be considered synonyms.

After shortly describing the basic concepts of the *samatha* and *vipassanā* practices, now let us see the two main relations between them: the hierarchical one, where *samatha* is a

---

<sup>11</sup> The *Mahā-satipaṭṭhāna Sutta* (2000) is a sutra of equal content, with the addition of the Four Noble Truths presentation at the end of the discourse.

<sup>12</sup> Author’s research and understanding. Can also be found on Nyanatiloka (2004, 194).

<sup>13</sup> Respectively in Pāli: *Kāyānupassanā*, *vedanānupassanā*, *cittānupassanā* and *dhammānupassanā*.

<sup>14</sup> Author’s research and understanding. Can also be found on Nyanatiloka (2004, 18).

prerequisite for *vipassanā*, and the practice of *vipassanā* without *samatha*, called *suddha-vipassanā* or bare insight (Wen, 2009).

The first and most obvious perspective, widely found in the sutras, is the hierarchical relation or the “gradual training” (*anupubbasicchā*), where the development of *samatha* is a prerequisite for *vipassanā* practice. This is probably the most widespread approach, which suggests that both methods should be employed, but without giving priority to either. (Gombrich 2006, 114). From this perspective, the degree of concentration required – meaning types (access or absorption) and levels (*jhānas*) of absorption concentration – to be attained to begin practicing *vipassanā* is a controversial topic among the different masters. While some say it requires a deep level of concentration, which means attaining the four *jhānas* (Pa Auk’s approach) or, as according to Oosterwijk (2012, 86), at least the first, as most scholar-monks state, to then shift to *vipassanā*, others defend that reaching an initial level of concentration (Goenka’s and Mogok’s approach), meaning the Access Concentration, is already enough to start the insight meditation. (Analayo 2012, 29). Still, the level of concentration needed before beginning the development of insight is, according to the sutras, undetermined, although they point to the need of attainment of the first *jhāna*. (Oosterwijk 2012). Saying that, it must then be stated that for the meditator who first attains a deep level of concentration (*jhānas*), it is required emerging from such states of absorption to practice *vipassanā*, for only with a mind aware of the six senses can one discern the characteristics of each phenomenon and uses it as a basis for cultivating insight.

The second approach refers to the possibility of practicing *vipassanā* without a previous practice of *samatha*, known as dry or bare insight. This perspective leads to the understanding that the former is superior to the latter, as it develops concomitantly concentration – therefore there is still a connection with *samādhi* – and insight, and that the

practice of *samatha* alone would never be sufficient to reach *Nibbāna* (Gombrich 2006, 115). Regarding to the *Satipaṭṭhāna Sutta*, although some meditation practices can induce the *jhanās*, most of them are oriented towards the insight (Bodhi 202).

Therefore, whereas *samatha* aims at alleviating lust – which stands for all emotional aspects – and refers to the emotional aspects of our minds, the heart qualities such as peace, compassion, love, and bliss; *vipassanā* aims at eliminating ignorance, and refers to the wisdom qualities such as understanding, discrimination and discernment (*Vijjabhagiya Sutta*, 2020, 1). Thus, although there is a clear conceptual distinction, they cannot be considered as two separate baskets or two different types of meditation, but rather a pair of mental qualities to be developed by means of the Eightfold Path, as to say, two complementary aspects of meditation (Sujato 2012, 137). Furthermore, it is also possible to relate the two systems of meditation to the Second Noble Truth, the origin of suffering, where the development of concentration (*samatha*) eliminates desire \ passion \ greed \ greed (*rāga* or *lobha*) and aversion (*dosa*), whereas the practice of wisdom (*paññā*) eliminates ignorance (*avijjā* or *moha*)<sup>15</sup>, which is the root cause of the other two, thus justifying such relation.

---

<sup>15</sup> Both terms are synonyms and frequently used interchangeably. One has ignorance, or delusion, when one sees the mind-body phenomenon as the opposite of the Three Marks of Existence (*tilakkhaṇa*): *anicca* (impermanence), *dukkha* (suffering) e *anattā* (non-self).

## 2 – Four *vipassanā* methods and their approaches to *samatha* and *vipassanā*

Having understood both techniques, we now proceed to analyze and then trace interface among the four methods of the Insight Meditation Movement, taking into account the two approaches stated above: the hierarchical relation, and practicing *vipassanā* without previous development of *samatha*, known as dry or bare insight.

### 2.1 The Mahāsi's method

Mahāsi Sayādaw's technique (Mahāsi 1991) or the New Burmese Method is known as 'dry or bare-insight', because *samatha* is 'moistened', which means that the meditators since the first minute practice pure *vipassanā* without previous experience with *samatha*. However, *samādhi* (concentration) is not neglected, as it is achieved with the practice of the Momentary Concentration (*khanika samādhi*). Its characteristics is that it does not fix in just one object, but it shifts from object to object, always to the one that most calls one's attention. The primary objects of meditation are the 'rising' and 'falling' movements of the abdomen, which must be mentally noted as 'rising' and 'falling', and the secondary ones are all the five senses as well as the mind. The meditations are practiced in the sitting and walking postures; as for the latter, the main objects of awareness are the movement of the foot and the sensations. All six senses (the five ones and the mind) are liable to be noted. While hearing a sound 'hearing, hearing', while seeing 'looking, looking', while thinking 'thinking, thinking', and so on, as well as for any posture, 'standing, standing', 'lying, lying', 'walking, walking' and 'sitting, sitting'.

Mental 'noting' is the main technique, and not just at the time of the formal meditations but all daily actions must be noted, from waking up to the time before sleeping.



In order to do that in a proper way, the meditator is stimulated to perform the daily activities in slow motion, and therefore it is said that the slower one moves, the faster he progresses. The aim of the noting technique is to distinguish mind (*nāma*) from matter (*rūpa*), which is the First (Analytical Knowledge of Body and Mind) of sixteen Insight Knowledges (Mahāsī 1995), and it is also based on the mental ‘noting’ technique that the meditator will develop throughout all the following Insights. Regarding the First Insight Knowledge just mentioned, while the movement of the abdomen is *rūpa* or materiality / body, the awareness of it and the noting are *nāma* or mentality / mind.

After this brief explanation of the Mahāsī technique, it can be noticed that, as there can be no profound observation and no insight without sustained concentration on the object, concentration (*samatha*\samādhi) is developed together with the progress of the Insight Knowledges, therefore although pure concentration is not practiced it is surely not neglected. Moreover, as *samatha* is mostly practiced in the sitting postures and the laities do not spend so many hours of the day practicing sitting meditation, the *vipassanā* as taught by Mahāsī fits to their needs, as it develops constant awareness in the daily activities. And to help remembering to maintain *sati* (mindfulness) along the day, the walking meditations are of great aid, as by noting the movements and the sensations awareness is brought to the mind-body relationship at all times.

## 2.2 The Goenka’s method

S.N. Goenka’s (1924 – 2013) *vipassanā* technique is based on his teacher’s method, Sayagyi U Ba Khin, who is said to have shaped it the way it is presently taught. The lineage goes back to two more teachers, Saya Thetgyi and Ledi Sayādaw, and just the latter was a monk. Therefore, it is said to be a non-sectarian tradition directed to lay meditators, and

although monks do take the retreats, they do not get ordained in it. The technique follows the Noble Eightfold Path, which is divided in (1) *sīla* (morality); (2) *samādhi* (concentration) based on *ānāpāna* (mindfulness of breath); (3) and *paññā* (wisdom) based on the contemplation of feelings (*vedanānupassanā*) through the scanning or sweeping of the body; the teaching is completed by a short practice of *mettā* (loving-kindness) meditation<sup>16</sup>.

In order to learn the technique, the meditators must firstly take the ten-day retreat; after this they are allowed to take the three-day or one-day retreats, as well as serve as volunteer. After taking three ten-day retreats and serve once as volunteer, the meditators can take the 8-day *Satipaṭṭhāna* retreat, which follows the same schedule but with evening *dharmā* talks on the Mahā-satipaṭṭhāna Sutta (2000). Thereafter there are 20, 30, 45 and 60-day retreats, each one with specific demands to be accepted. The meditations are all guided with few instructions, and at the end of each day there is a *dharmā* talk, both with recorded audios. Interviews are held twice a day for those who wish to ask questions. As seen, the retreats are all very well-structured and regulated, making it easy for the practitioners to learn and to keep the practice, which is one of the reasons why it is the most widespread *vipassanā* meditation tradition around the world.

The meditators must follow the five precepts as a way to practice (1) *sīla*; for those who take the second retreat onwards it is not allowed to eat after noon, although they do not take the eight precepts. In all retreats one third of the time is devoted to the practice of (2) *samatha* meditation based on the *ānāpāna* technique. It starts focusing on the flow of the air, and then on the sensation of the air touching the upper lip. Besides aiming at calming down

---

<sup>16</sup> This section was written based on the author's own experience. However, regarding the bibliography of Goenka's tradition, the following two books can be considered the main ones for the theoretical understanding: Hart (2009) and Goenka (1997). Besides, a great range of material can be found on the website of the Vipassana Research Institute.

and preparing the mind to the practice of *vipassanā*, another benefit of it for the beginners is that they start experiencing subtle sensations on this part of the body, similar to the ones they will find on the framework of the body.

From the fourth day onwards (3) *vipassanā* practice starts by observing (scanning) sensations (touch sense) in the body, from head to toe, from toe to head, without leaving any part out. The foundation of the practice is to see the truth of impermanence (*anicca*), and from this understand *dukkha* and *anattā* will be naturally realized. The realization of *anicca* is undertaken by contemplating the change and formation of matter (*kalāpas*) through the body-feeling (sensation and feeling are terms used interchangeably), the touch sense. Feelings are generated by the awareness of the contact (*phalla*) of an object with the touch or any other five sense, and their arising and passing away must be thoroughly and equanimously observed. According to the *Mahā-satipaṭṭhāna Sutta* (2000), there are three types of feelings: pleasant, unpleasant, and neutral.

There are at least two reasons for taking the body-feeling as the main object for *vipassanā* meditation, and not any of the other five sense doors. First, although *anicca* can be realized through all other five senses, the touch sense covers the biggest area for introspective meditation. Besides, “it is more tangible than other types of feelings and therefore a beginner in *vipassanā* meditation can come to the understanding of impermanence more easily through body-feeling” (U Ba Khin *apud* Kornfield 2007, 258). Second, it is said that everything that comes up to the mind flows into the body through *āsavas* (influx) and appear as sensations. Therefore, there is no need to give attention to the mind process, but just be equanimous (*upekkhā*) to the feelings in the body, in order to not generate craving (*taṇhā*). According to the Law of Dependent Origination: ‘Dependent on contact, sensation arises; dependent on

sensation, craving (greed – *lobha* – or aversion – *dosa*) arises'<sup>17</sup>. Once there is equanimity to the sensations, the chain is broken down and there is no more craving. By such process, the old *saṅkhāras* (formations) come up to the surface and get purified and no new ones are generated.

Seeing that, it can be noted that Goenka delivers a simple and structured method, with a short but relevant time and effort of *samatha* practice. He recommends the meditators to practice two hours per day, morning and evening, giving as much time as it is needed for *samatha* meditation to calm down the mind, though usually it is practiced for around ten minutes in each session. Starting to feel the sensations in the framework of the body takes some time, and, on the other hand, goes away quite fast; probably one of the reasons why two hours of practice per day is recommended, which is an intense schedule for the laity, and therefore seems to be hardly followed by most of the practitioners.

### 2.3 The Mogok's method

Mogok Sayādaw U Vimala (1899 – 1962) is a monk who has been trained in Mahāsī's and Ledi Sayādaw's methods but then developed his own well-structured way of practicing *vipassanā*. (Mogok 2018). His teachings stand out by presenting how the *yogi* can experience the process of the Law of Dependent Origination (*paṭiccasamuppāda*) in his own body.

The method can be divided in three steps, and the first one is to grasp the practice by means of intellectual understanding, which goes with the first of the Eightfold Path, Right View (*sammā-ditthi*), which preaches that one must understand the entire path before

---

<sup>17</sup>*Phassa-paccayā vedanā; Vedanā-paccayā taṇhā.*

engaging in the actual meditation practice. During the retreat there can be up to three<sup>18</sup> *dhamma* talks in just one day, quite often explaining the Dependent Origination based on a well-known diagram developed by him and called “Mogok’s Dependent Origination diagram” (Mogok 2021, p.25).

The onset theoretical understanding is to clearly differ Ultimate Reality (also called Ultimate Dhammas) vs Conceptual Reality. The latter are ideas, concepts, notions or names of a situation, which he gives nine possibilities, whereas the former are aspects of our reality that can be directly experienced without concepts, and consists of the focus of the *vipassanā* contemplation. The Ultimate Reality is broken down in four categories: Consciousness (89 kinds which are narrowed down to 13), Mental Factors (52 narrowed down to 13), Material Aggregates (28 narrowed down to the 4 elements), and *Nibbāna*. Then it is taught (1) the five aggregates (form, feeling, perception, mental factors and consciousness); (2) the six sense bases and the understanding on how consciousness arises depending on two causes, the sense organ and the object; (3) the four elements and their respective characteristics; and finally relate all these previous knowledges to (4) the Law of Dependent Origination (Kornfield 2007, 219).

To calm down the mind and prepare it to *vipassanā*, the second step of his practice starts by giving some time, 20 to 25 minutes<sup>19</sup>, to *samatha* meditation as a way of focusing on the incoming and outgoing air on the tip of the nostril. Although the initial theoretical teachings as well as the following ones given by Mogok are mostly concerned to *vipassanā* and very little to *samatha*. Mindfulness of breath on the tip of the nose is the main object of

---

<sup>18</sup> Author’s own experience.

<sup>19</sup> Author’s own experience.

meditation, which the practitioner, after being aware of whatever calls the attention to (6 sense doors), must always get back to (2007, 216).

Hence, the second step consists of contemplating either the feelings (*vedanānupassanā*) or the mind (*cittānupassanā*). Mogok explains that both will reach the goal, insight into the characteristics of *anicca*, *dukkha* and *anattā* of the body-mind phenomena, although he states that the meditation on the process of the mind is more straightforward and beneficial, in the view to eliminate the false idea of an 'I', which he stresses greatly as a way to develop Right View (Kornfield 2007, 226-228).

As meditation develops, the third and last step will come when the yogi perceives nothing else than the arising and vanishing of the phenomena, and not even the content of them. At this stage, the realizing of the three signs becomes clear, and the yogi becomes more disgusted with the impermanence of the aggregates, developing the desire for them to vanish. *Nibbāna* is within reach when the observation of impermanence has no intruding defilements or distraction, and the yogi can have the experience of cessation of cravings, breaking up with the Dependent Origination cycle (Kornfield 2007, 239-240).

As seen, Mogok formulated a practical and easy method to practice insight meditation but without missing its deepness and thoroughness. Although he does not neglect the traditional practice of *ānāpāna* (mindfulness of breath), he gives great emphasis on *vipassanā* meditation, having the breath as the main object. Regarding the practice of *vipassanā*, he is not extreme on focusing on just one *anupassanā*, based on the understanding that choosing one does not mean to not contemplate the others, though he does recommend *cittānupassanā*.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Author's own understanding.

## 2.4 The Pa Auk's method

Pa Auk Sayādaw Bhaddanta Ācinna (1934 -) bases his method (Pa Auk 1998) on the *Vishuddhimagga* commentary and its Seven stages of Purifications, as well as on the Suttas and all categories enumerated in the *Abbhidhamma* to discern mentality and materiality. In general, his method can be divided in five steps: (1) morality; (2) the development of *samatha*; (3) the practice of *vipassanā* by discerning matter and mind based on the four elements; (4) seeing the cause and effect of the Dependent Origination cycle by seeing past lives; (5) and the development of *vipassanā* or insights meditation.

Morality (1) (*sīla*) is practiced by following the precepts that are based on right speech (*sammā-vācā*), right actions (*sammā-kammanta*) and right livelihood (*sammā-ājīva*). Then, the process gets started by developing *samatha* (2) on mindfulness of breath. The key to the practice is to experience the *nimitta*, which are signs that appear and are used for deepening the concentration. There are three levels of *nimitta* (preparatory, taken-up and counterpart): the first sign is usually a smokey grey around the nostrils, the second is a white like cotton wool and the third is clear, bright, and radiant - like the morning star - though such signs change from person to person (Pa Auk 2003, 96). After experiencing the third *nimitta*, the yogi may reach Absorption Concentration and, based on the *nimitta*, he enters in the *jhāna* states up to the fourth, and from there the meditation on the four elements starts. The time needed to experience the *nimitta* varies greatly, from two weeks up to two years, and if the yogi never comes to experience it there is the alternative to start the meditation on the four elements with Access Concentration.

To see the Ultimate Reality or Truth (*paramattha-sacca*) is to be able to see the “individual types of materiality of individual *rūpa-kalāpas*” (2003, 12), and that requires a strong and powerful concentration. This is when the *vipassanā* practice (3) starts, and it is

based on the elements of materiality using the four elements (*catu-dhātu vavatthāna*). There are two reasons for teaching the contemplation of materiality before mentality: first because it does not change as fast as mentality and second because mentality depends on materiality. Initially, one sees the characteristics of the four elements, and then the *rūpa-kalāpas*. Just after seeing the Ultimate Reality of materiality and having the actual experience of *annica* (impermanence), the yogi proceeds to meditate on mentality, because Ultimate Mentality is far subtler than the Ultimate Materiality.

By seeing materiality-mentality as they are, now there must come the understanding of the Second and Third Noble Truths of the Origin of Suffering and of the Cessation, seen through the Dependent Origination cycle (4), and for that, the object of meditation now goes to the brightness of the heart (2003, 21). It is just when one sees the past (it is indicated to go back to 5 previous lives) and future lives (which can be viewed up to know but might change depending on the future actions) that the Second Noble Truth of the Origin of Suffering is understood. Last, the *vipassanā* meditation (5) is practiced by seeing the Truth of Suffering, the Origin of it and the mentality-materiality as impermanent, which leads to the realization of *anattā* (void of self) and *dukkha*.

From all methods, Pa Auk's is the only that teaches how to achieve the four *jhānas* (Absorption Concentration), and just after a long practice of *samatha*, which develops powerful concentration, the yogi proceeds to *vipassanā*. He follows very strictly the Suttas, the Abhidhamma and the commentaries, and therefore delivers a complex and profound practice. *Samatha* meditation usually leads to the development of mental powers (*abhiññā*), like reading people's minds, wherefore it is common to hear unusual experiences among the meditators and their masters. Although there are short-term yogis, those who are willing to spend a long time in a meditation retreat, from fifteen days, which is the minimum



recommended, up to one or two years, are surely the ones who can take the best of it. Last, I should say that by this short description it is not possible even to scratch the complexity of Pa Auk's teachings, no wonder why a great number of serious monks from Myanmar and worldwide are now following his technique.

### 3 – Tracing Interfaces

“Many roads lead up to the same mountain.”

(Houtman 1990, 187)

The divergent issues chosen to trace some interfaces are: (1) the need and level of *samatha* practice to ‘cross over’ to *vipassanā*; (2) the primary object; (3) the contemplations (*ānupassanā*); (4) other aspects such as the teachings, the practice of morality (*sīla*) and the retreats.

As presented along this article, one of the major debates is concerned to the need and level of *samatha* practice, although an agreeable point is that *vipassanā* is methodologically dependent on a foundation in concentration. Before the rise of the Insight Movement (mid XIX<sup>th</sup> century), there didn't seem to be such distinction, in the monastic scene, between both practices, as they were taken as two complementary techniques. Taking the two main masters of the Insight Movement to understand such approaches, Ledi Sayādaw and his disciples (U Ba Khin, Goenka and others) emphasize the need for some practice of *samatha*, although not for so long, whereas Mingun Sayādaw and his pupils (Mahāsī Sayādaw and others), advocate a development of concentration in the context of *vipassanā* techniques. The master that clearly stands out from these two approaches is Pa Auk, for being the only one who emphasizes the imperativeness to achieve the Absorption Concentration, and the four

*jhānas*, in order to start investigating matter and mind. In general, the modern Insight Movement masters as well as the political leaders who support the movement do not seem to be so receptive to *samatha* meditation, as it is seen as a more mystical and longer practice than *vipassanā*, although this seems to be changing with the arise and growth of Pa Auk's method. Therefore, whereas Mahāsī and Pa Auk go for the two extremes, the former practicing pure *vipassanā* and the latter preaching the need to achieve the deepest level of concentration before crossing over to *vipassanā*, Mogok and Goenka give an equipoised time to the practice of *samatha*.

Regarding the choice of the primary meditation object, whereas Mogok, Goenka and Pa Auk have it on the tip of nose, Mahāsī, on the other hand, have it on the movement of the abdomen. The reasons for that seem to be clear, the first three aim at developing concentration, and the smaller the area the sharper is the concentration; and Mahāsī, unlike the others, by starting straight with the *vipassanā* practice demands an attentive mind since the beginning, in opposite to placing the mind into deep states of concentration (Absorption Concentration), and getting into these states is less common when there is a bigger area as a meditative object such as the abdomen.

Concerning the focus on different contemplations (*ānupassanā*), Mogok teaches both feelings and mind, but recommends the mind contemplation (*cittānupassanā*), for what comes up to the mind is easier to observe and is what will eliminate the false idea of an 'I'. On the other hand, Pa Auk strongly states that according to Vishuddhimagga, the body contemplation (*kāyānupassanā*), by way of the four elements, must be first undertaken, as mind is dependent on matter, and just then the mind must be contemplated. But before that, aiming at attaining the four *jhānas*, there is the focus on *dhammānupassanā*, by analyzing the five hindrances (*pañcanīvaranā*) and the 52 mental factors (*cetasikas*). As for Mahāsī, by

having the movement of the abdomen as the main object aiming at getting insight as the way of seeing and knowing the *vāyo* (air) element, there is also a strong base on *kāyānupassanā*. But it is not limited to it, as the noting of the states of the mind and the intention of the movements (walking meditation and daily activities) bring a certain attention to the mind, entailing thus the contemplation of the mind (*cittānupassanā*). Lastly, Goenka has a strong focus on *vedanānupassanā*, mostly leaving aside the other contemplations.

As for the teachings, Mogok emphasizes the importance of the theory (*pariyatti*), especially the doctrine of the Dependent Origination. Similarly, Pa Auk, for having such a complex method, also pays great attention to it, emphasizing different aspects of the Buddhist doctrine, specially the *paramathadhammas* (minimum element mind-matter), as presented in the Paṭṭhāna. Therefore, these two follow the theoretical based meditation practice. Goenka delivers a simple theory through daily and progressive evening *dhamma* talks. It is also the only method that has guided meditations, although it is usual for all of them to have recorded *dhamma* talks. As for Mahāsī, although there are deep teachings in his method, he argues that knowing all the Sixteen Insight Knowledges may confuse the meditator's experiences, who may take the intellectual knowledge by direct experience. Thus, we may conclude that the last two are mostly based on non-theoretical meditation practice. As for *sīla*, except for Goenka, who asks for the meditators to take and follow five precepts in the first retreat, all the other three methods follow since the beginning the eight precepts tradition. Furthermore, all retreats are free of charge and the activities are funded by the donations (*dāna*) of the meditators.

Based on the Insight Meditation Movement, it can be inferred that a tradition, composed not just by its scriptures – which are mainly static – but also by the occasional changes of the community (*saṅgha*), and the meditation methods adjusted by the masters. It

is not static but redesigns itself to the need of the present moment. If we take as an example the four<sup>21</sup> masters' lineage of Goenka, and the four masters here presented, we see that, just as Buddha used to give different discourses to different publics, each one of them adapted the practice to fit to the needs of the time and space. Although some methods may be 'slower', 'more painful', or 'more suitable to monks' than others, they are all uniform in purpose, and lead up to the same intuitive realization of suffering, impermanence, and non-self, climbing the same ladder to cessation. (Houtman 1990, 187). Presently, more than two dozen different *vipassanā* methods are taught in Myanmar, Thailand, Sri Lanka and world-wide, and the four masters presented here are just an example of such wide range of practices.

---

<sup>21</sup> Ledi Sayādaw (1843 – 1896), Saya Thet Gyi (1873 -1945), Sayagyi U Bah Khin (1899 – 1971), S.N. Goenka (1924 – 2013).

**Bibliography**

- Analāyo, Bikkhu. 2012. *The Dynamics of Theravāda Insight Meditation. Buddhist Meditation Traditions: An International Symposium*. Kuo-pin Chuang (ed), Taiwan: Dharma Drum Publishing Corporation, 23-56.
- Ānāpānasati Sutta. 2006. “MN 118”, in *Mindfulness of Breathing*. Trans. from the Pali by Thanissaro Bhikkhu. <https://www.accesstoinsight.org/tipitaka/mn/mn.118.than.html>
- Ariyajyoti, Bhikkhu. 2017. *A Short Introduction of Buddhist Meditation Lineages in Myanmar: From late 19th Century to Present*. Unpublished work. <https://www.google.com/amp/s/ariyajoti.wordpress.com/2016/04/03/a-short-introduction-of-buddhist-meditation-lineages-in-myanmar-from-late-nineteen-century-to-present/amp/>
- Bond, George D. 1992. *The Buddhist Revival in Sri Lanka: Religious Tradition, Reinterpretation and Response*. University of South Caroline. 1st Indian Ed: Delhi.
- Bodhi, Bhikkhu. 2002. “The Jhānas and the Lay Disciple”, in *Buddhist Studies, Essays in Honour of Professor Lily de Silva*. Ed. P. D. Premasiri. Sri Lanka: University of Peradeniya, Department of Pali and Buddhist Studies, 36-64.
- Braun, Erik. 2013. *The Birth of Insight: Meditation, Modern Buddhism, and the Burmese Monk Ledi Sayadaw*. Buddhism and Modernity Series. Chicago: University of Chicago Press.
- Cousins, Lance S. 2012 (1996). “The Origins of Insight Meditation”. *The Buddhist Forum*, Vol IV. Ed. Tadeusz Skorupski. Berkeley: The Institute of Buddhist Studies. 35-58.

- Gombrich, Richard F. 1996. “Retracing an Ancient Debate: How Insight Worsted Concentration in the Pali Canon.”, in *How Buddhism Began, The Conditioned Genesis of the Early Teachings*. London: Athlone, 96-134.
- Gunaratana, Henepola. 1995. “The Jhanas in Theravada Buddhist Meditation”.  
<https://www.accesstoinsight.org/lib/authors/gunaratana/wheel351.html> .
- Goenka, S.N. 1997. *The Discourse Summaries talks from a ten-day course in Vipassana Meditation condensed by William Hart*. Vipassana Research Institute.  
<https://thienvipassana.net/wp-content/uploads/2021/04/The-Discourse-Summaries-In-10-Day-Vipassana-Course.pdf> .
- Hart, William. 2009. *The Art of Living: Vipassana Meditation: As Taught by S. N. Goenka*. Ed. Harperone. p.176.
- Houtman, Gustaaf. 1990. *Traditions of Buddhist Practice in Burma*. PhD diss. School of Oriental and African Studies, London University.
- Jordt, Ingrid. 2017. *Burma’s Mass Lay Meditation Movement: Buddhism and the cultural construction of power*. Ohio University.
- Kornfield, Jack. 2007. *Modern Buddhist Masters*. Kandy: Buddhist Publication Society Inc.
- Mahā-satipaṭṭhāna Sutta. 2000. “DN 22”. *The Great Frames of Reference*. Trans. from the Pali by Thanissaro Bhikkhu.  
<https://www.accesstoinsight.org/tipitaka/dn/dn.22.0.than.html>
- Mahāsī, Sayādaw. 1991. *Fundamentals of Vipassanā Meditation*. Translated by Maung Tha Noe. Edited by Sayādaw U Silananda. Rangun: Dhammachakka Meditation Center.

\_\_\_\_\_. 1995 *The progress of insight. A modern treatise on Buddhist Satipatthana Meditation*. Translated from the Pali with Notes by Nyanaponika Thera. Kandy: Buddhist publication society.

Mogok, Sayādaw U Vimala. 2018. *The Cyclic Teaching of Venerable U Wimala of Mogok Aggamaha Pandita and the teaching of meditation on mind and feeling*. Translated by U Tin Aung and U Than Daing. Society for the Propagation of Vipassanā. Yangon, Myanmar <https://www.holybooks.com/wp-content/uploads/Meditation-On-Mind-And-Feeling.pdf> .

Ñāṇaponika Thera. [1962] 1992. *The Heart of Buddhist Meditation, A Handbook of Mental Training Based on the Buddha's Way of Mindfulness*. Kandy: Buddhist Publication Society.

Nimala, Daw. 2007. *Various Ways of Dealing with Sensation by Different Meditation Traditions in Myanmar*. Department of vipassanā, Faculty of Paṭipatti.I.T.B.M.U., Myanmar. <https://atbu.org/files/Sayalay%20Nimala.pdf> .

Nyanatiloka, Mahathera. 2004. *Buddhist Dictionary. Manual of Buddhist Terms and Doctrines*. Colombo: Buddhist Publication Society and Silkworm Books

Oosterwijk, R.C. van. 2014. *Doctrinal Backgrounds of Vipassana-meditation. Insight in Current Methods and According to Canonical Sources*. Groningen: Barkhuis.

Pa Auk Sayādaw. 1998. *The Practice which Leads to Nibbāna. Part I*. Compiled and Translated by U.Dhamminda. Free Domain <https://www.yumpu.com/en/document/read/29853083/the-practice-which-leads-to-nibbana-a-buddhist-library> (last accessed February 1st. 2021).

\_\_\_\_\_. 2003. *Knowing and Seeing (Revised Edition)*. Kuala Lumpur: Wave Publications

Sujato, Bikkhu. 2012. *A History of Mindfulness How insight worsted tranquility in the Satipaṭṭhāna Sutta*. Taipei: The Corporate Body of the Buddha Education Foundation, Santipada.

Vijjabhagiya Sutta. 1998. “AN 2:30”. *A Share in Clear Knowing*.

<https://www.accesstoinsight.org/tipitaka/an/an02/an02.030.than.html> .

Wen, Tzung-Kuen. 2009. *A Study of Sukkhavipassaka in Pāli Buddhism*. PhD diss. Brisbane: University of Queensland.







# FIAT LUX

**U**  
LISBOA  
UNIVERSIDADE  
DE LISBOA  
**FLUL**  
FACULDADE  
DE LETRAS

**CEComp**  
Publicações  
Periódicas

**fct**  
Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia