

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA



O ENCONTRO:
A OBRA DE ARTE E A NOÇÃO DE ENCONTRO

CATARINA DOMINGUES

MESTRADO EM PINTURA
LISBOA
2013

FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA



O ENCONTRO:
A OBRA DE ARTE E A NOÇÃO DE ENCONTRO

CATARINA MARIA MARQUES TRAFARIA DOMINGUES
6206

MESTRADO EM PINTURA
DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR TOMÁS MAIA

LISBOA

2013

3

Resumo

A presente investigação – O Encontro – debruça-se, primeiramente, sobre a noção de um outro: o encontro com um “outro” interior, evocado por Paul Celan no seu texto *O Meridiano*. Este “outro” – que se revela como a mais íntima interioridade – é um desconhecido. Um tal entendimento preciso da natureza do “outro” permite-nos redefinir a obra enquanto poema (entendido no seu sentido abrangente a toda a criação, *poiesis*): a obra é o encontro com esse desconhecido interior. No apuramento desta redefinição, solicitamos alguns desenvolvimentos sobre Celan contidos no livro *La poésie comme expérience* de Philippe Lacoue-Labarthe.

Num segundo momento, trata-se de compreender o encontro na obra e no amor. À luz de uma leitura de *O Amor e o Ocidente* de Dennis de Rougemont, abordamos então o fenómeno inverso que entendemos aqui por “encontro”: o fenómeno do amor fusional cujo modelo se encontra no mito de *Tristão e Isolda* e que julgamos detectar alguns ecos distintos na novela *A Morte em Veneza* de Thomas Mann. Este contra-exemplo permite-nos aclarar o sentido de êxtase em S. Teresa De Ávila, bem como, por um lado, a exigência de amor activo de Rougemont e, por outro, a violência da experiência amorosa, analisada por Maria Zambrano.

Nesta sequência surge enfim, num terceiro momento, a possibilidade de nos confrontarmos com uma obra de arte concreta, *Água Viva* de Clarice Lispector. Aqui o encontro é associado à procura incessante da vivência do instante.

Por último, apresenta-se aquilo que, de certo modo, esteve na origem desta investigação: um breve capítulo sobre os meus desenhos, os quais não cessaram de acompanhar intimamente a experiência do encontro.

Palavras-chave: paixão, amor, vida, criação, encontro

Abstract

The following investigation - The Meeting - initially concerns the notion of an other: the meeting with an internal "other", as evoked by Paul Celan in his text *The Meridian*. This "other" - which reveals itself as the most intimate interior - is an unknown. Such an understanding of the nature of the "other" permits us to redefine the work of art as a poem (as understood in a broader sense, encompassing all forms of creation, *poiesis*): the work of art is a meeting with this unknown interior. In this redefinition, we cite some developments regarding Celan contained in the book *La poesie comme expérience* by Philippe Lacoue-Labarthe.

Secondly, it attempts to understand this meeting in the work of art and in love. In light of a reading of *O Amor e o Ocidente* by Dennis de Rougemont, I will treat the opposite phenomenon understood here as love fusion, found in the myth of *Tristan and Isolde*, and of which I also detect a distinct echo in the novel *Morte em Veneza* by Thomas Mann. This counter example allows us to clarify the meaning of ecstasy in S. Teresa De Avila, as, on the one hand, the demanding active love of Rougemont and on the other, the violence of the love experience as analyzed by Maria Zambrano.

Subsequently I deal with the possibility of a confrontation with a concrete work of art, *Água Viva* de Clarice Lispector. Here the meeting is associated with the incessant search for the living of the instant.

Lastly, I present that which, in a sense, was the origin of this investigation: a brief chapter about my drawings, which never ceased to accompany intimately the experience of the meeting.

Keywords: passion, love, life, creation, meeting

Aos meus pais.

Agradeço ao professor Tomás Maia por me ter acompanhado nesta viagem de
inquietações.

Agradeço ao Tiago e à Joana,
E agradeço também as conversas intermináveis à Sílvia, à Ana e à Sofia.

Índice

Introdução.....	8
1 A noção de encontro a partir de Celan	10
1.1 O Outro.....	10
1.2 Lenz.....	14
2 O encontro na obra e o encontro no amor	18
2.1 Encontro criador	18
2.2 Tristão e Isolda	20
2.3 A Morte em Veneza.....	23
2.4 Santa Teresa D'Ávila.....	26
2.5 O Encontro no Amor.....	29
2.5.1 O amor activo.....	29
2.5.2 O conflito amoroso.....	32
3 O encontro em Clarice Lispector	36
4. Os desenhos	41
Bibliografia	49

Introdução

A presente dissertação, *O Encontro*, começa por, no primeiro capítulo, se dedicar ao texto *O Meridiano* de Paul Celan, onde o autor evoca um encontro com o outro de si mesmo, um outro que não reside no exterior mas que é precisamente interior. O outro, essa interioridade tão íntima, é um desconhecido. E o poema, aqui entendido no seu sentido abrangente a toda a criação, *poiesis*, é o encontro com esse desconhecido interior.

Para a compreensão deste encontro foi necessária uma aproximação ao livro *La poésie comme expérience* de Philippe Lacoue-Labarthe que é, neste primeiro capítulo, mencionado.

Esta noção de encontro atravessa todas as obras aqui analisadas. No primeiro capítulo, e seguindo o texto *O Meridiano* de Celan, faz-se uma introdução a *Lenz* de Büchner, obra literária que aborda o esquecimento de si necessário à criação. Então deparamo-nos com o homem que transporta em si um excesso de vida, a obra em potência, o desconhecido iminente. E deste modo a proximidade à própria morte, essa vivência de um extremo.

No segundo capítulo, a noção de encontro virá a título de contra-exemplo. Em primeiro lugar, será evocado o mito de *Tristão e Isolda*, matriz de todos os amores fusionais (ou impossíveis) no Ocidente. Num segundo momento, e partindo da compreensão deste mito, será proposta uma leitura de *A Morte em Veneza* de Thomas Mann, novela na qual assistimos a uma relação de idolatria e idealização que acaba por auto-destruir um dos seus termos.

A relação entre mística e paixão surge-nos, numa primeira abordagem, através de Dennis de Rougemont e, depois, numa outra aproximação através de Bataille, este sub-capítulo sendo dedicado a S. Teresa de Ávila e à sua vivência do êxtase: essa procura exaltada do amor de deus e da sua força divina.

Posteriormente, e segundo Rougemont, segue-se a exigência do amor activo, em extrema oposição aos amores fusionais: com efeito aquele vive, não da unidade, mas da

diferença entre os amantes, desse confronto constante com a diferença entre si mesmo e entre os dois. Dessa alteração permanente dos seres que se amam e se colocam em movimento.

O amor activo surge-nos, deste modo, como forma de ascender humanamente.

De seguida, ainda relativamente à experiência amorosa, Maria Zambrano introduz-nos à violência do amor, esse transitar entre zonas antagónicas, à necessidade de destruir para criar. A autora demonstra-nos o vazio assustador que persiste entre os amantes, esse abismo aterrador. A incapacidade de agarrar o amor, de o objectivar. Porém, é nessa incapacidade, como veremos, que surge a importância do conflito como episódio criador na vida humana.

No terceiro capítulo procura-se, através da leitura de *Água Viva* de Clarice Lispector, mostrar como a ideia de encontro trabalha a materialidade de uma obra. Neste caso, o «encontro» dependerá da procura incessante do instante.

Por último, no quarto capítulo, aquilo que constituiu o ponto de partida desta dissertação — e que é, necessariamente, parte integrante desta: uma breve reflexão sobre os meus desenhos e a sua origem.

1 A noção de encontro a partir de Celan

1.1 O Outro

Paul Celan aborda, na sua noção de encontro, a existência de um outro. Mas este “Outro” não é aquele que, convencionalmente, poderíamos chamar “exterior”. O encontro do eu — de que Celan nos fala — é o encontro com o outro de si mesmo. Quando Paul Celan evoca o Outro não se refere portanto a uma presença exterior mas, antes, ao interior mais íntimo que a própria interioridade do ser singular. Ao outro não é conferida uma identidade, muito pelo contrário: ele é um desconhecido. O ser que transporta em si mesmo um outro de si, um outro criador e em movimento.

«Mas penso - e esta ideia dificilmente vos poderá surpreender agora - penso que desde sempre uma das esperanças do poema é precisamente a de, deste modo, falar em causa *alheia* – não, esta palavra já a não posso usar agora -, é a de, deste modo, falar *em nome de um Outro*, quem sabe se em nome de um *radicalmente Outro*.»¹

O poema será a evidência do outro, o momento em que o invisível do outro se apresenta, tornado linguagem. O poema fala em nome do outro; em nome do desconhecido. O «radicalmente Outro» é aquele eu interior que se revela sem compreensão. O ser que cria está em contacto com este seu outro, o poema ocorre deste momento de escuta, de um descentramento de si mesmo.

«Até no aqui e agora do poema – e o poema dispõe sempre apenas deste único e pontual presente - , até nesta imediaticidade e proximidade ele deixa falar aquilo que é mais próprio dele, desse Outro: o seu tempo.»² Este é um *encontro* marcado no tempo e no espaço, um momento delineado.

O encontro com o outro exige assim uma atenção particular, um silêncio, que já é o poema em potência.

¹ Paul Celan, *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 58.

«O que aqui temos parece-me ser, se não a obscuridade congénita, pelo menos aquela obscuridade atribuída à poesia, em nome de um encontro, a partir de uma distância ou de uma estranheza – que porventura se inventaram a si próprias.»³

A voz deste outro que com cuidado e atenção se ouve, surge como um estranhamento, algo que, sendo alheio, nos é infinitamente familiar. A sensação de pertença a algo que é inerente mas distante.

«Encontraremos agora o lugar que era o do estranho, o lugar onde a pessoa conseguia libertar-se enquanto Eu – um Eu de estranhamento? Encontraremos um tal lugar, um tal passo?»⁴

Paul Celan fala-nos desse lugar, em que o eu se liberta de si, se esquece de si mesmo para deixar ouvir a voz de um outro. Para aprofundar este estranhamento que Celan aborda, Lacoue-Labarthe convoca o conceito freudiano *Unheimlich*⁵. Este termo remete para um sentimento assustador, que suscita no ser a sua própria obscuridade e solidão, estando intimamente ligado àquilo que é reconhecido como familiar. É, portanto, um estranhamento familiar, um sentimento que o intelecto não domina. *Unheimlich* significa também algo de íntimo que deveria ser deixado em segredo.

Freud condensa-o nestes termos: «Assim, esse *Unheimlich* não é, na realidade, algo novo ou desconhecido, mas sim algo há muito familiar da vida psíquica, que apenas dela ficou arredado através do recalçamento.»⁶

Um estranho que vive dentro do ser e que vive no poema a possibilidade de libertação do seu eu. Retomando o texto de Celan, poderíamos dizer que isto «significa uma retirada da esfera do humano, uma saída para um domínio voltado para o humano e inquietante [...]»⁷

³ *Ibid.*, p.53.

⁴ *Ibid.*, p.53.

⁵ Conceito Freudiano patente no texto “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, do volume: *Textos essenciais sobre a literatura, arte e psicanálise*, Publicações Europa- América.

⁶ Sigmund Freud, *op cit*, p. 228.

⁷ Paul Celan, *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, p. 49.

A poesia nasce desse encontro, dessa audição – voz distante e frágil acolhida num lugar sem espaço definido, cuja existência apenas se sente dentro de um interior, interior a todo o humano e que toca timidamente na força que o sustenta. Este outro do mesmo é, nos termos de Lacoue Labarthe (autor cuja obra, *La poésie comme expérience*, será mais tarde convocada), o inumano, o mais interior do humano, que lhe é simultaneamente exterior: algo que sai da «esfera do humano», como escreve Celan, mas que permanece na sua direcção.

Àquele que se distrai de si para definir uma outra direcção, a do indizível, a esse resta-lhe a força desta procura. «Põe a questão do silêncio e do Verbo, do Verbo que se retrai quando a experiência vivida se torna impossível de dizer.»⁸

Fala-se de um lugar, sem que seja um lugar pré-estabelecido, onde há a possibilidade poética. Essa possibilidade de contacto com o mais recôndito, a tentativa de dizer o desconhecido. Faz-se uma viagem, uma viagem de mistério, onde o ser, ao voltar a si, depois de se ter esquecido de si mesmo, traz consigo o indizível sob formas ocultas, uma linguagem desconhecida.

Para Celan a poesia é a interrupção da arte, é a «contra-palavra»⁹, aquela que rompe o estabelecido, o instituído. A poesia é a palavra que rompe o previsível. Dotada de uma forma, ela re-apresenta a força da vida. O espírito humano munido do seu intelecto e da atenção necessária dá forma, cria, re-apresenta a força da vida inerente a qualquer ser.

Chegados aqui poderia dizer-se que, para haver poema, tem de existir um encontro. O poema resulta do tal encontro do si consigo mesmo (enquanto outro). É o eu que se depara com o outro em si. Deste modo, é a separação que origina o encontro, o imperativo da atenção à vida, a tudo quanto vive. É neste sentido — como veremos — que Lacoue-Labarthe nos demonstra que o outro (em Celan) não pode ser absoluto, que existe sempre em relação com o ser, e que é, portanto, relativo.

«Talvez aqui, com o Eu – este Eu surpreendido e liberto aqui e deste modo - talvez aqui se liberte ainda um Outro.»¹⁰

⁸ Y. K. Centeno in Paul Celan, *Sete Rosas Mais Tarde*, p.18.

⁹ Paul Celan, *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, p.45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

Que se compreenda o ser humano como integração de vários eus, a impossibilidade de uma identidade estática e estável, dando lugar a todas as metamorfoses possíveis, todas as que a atenção necessária, a força da vida, possibilitem.

Este é um momento gerador: em primeiro lugar, ele gera dentro de si, redefinindo aquele que nunca será definitivo, o eu. Assim, poder-se-ia falar de uma constante pregnância, de uma constante receptividade à vida, sob todas as suas formas, da iminência da criação. Esta sensibilidade abre o caminho a todas as inscrições, à *poiesis*.

Procura-se em seguida aprofundar uma obra de Büchner, *Lenz*, que Paul Celan evoca no seu texto *O Meridiano* e relacioná-la com o descentramento de si necessário à criação artística.

1.2 Lenz

Para a compreensão da noção de encontro, Celan evoca no seu texto *O Meridiano* uma obra de Büchner, *Lenz*. Lenz – a personagem – é o homem que transporta o outro em si até ao limite, embriagado de vida, submerso nela, sentindo em cada pulsar a iminência da criação; a obra em potência.

«[...] Busco também aqui, nesta obra de Büchner, a mesma coisa, busco o próprio Lenz, vou em busca dele como – pessoa –, busco a sua figura: em nome do lugar da poesia, em nome da libertação, em nome do passo em frente.»¹¹

Lenz confunde-se com a natureza, dilui-se nas montanhas, sempre em atenção constante, num temor mortal. A sua inquietação não tem limites, o abismo da criação na sobrevivência. Lenz é o ser que se depara com o desconhecido, que vê o movimento constante da vida e que se funde nela. Parece não existir fuga possível, apenas a dissolução do seu ser na natureza.

«(...) Mas mal podia, mal ousava respirar, a flexão do seu pé ressoava como um trovão por debaixo dele, teve de sentar-se; foi invadido neste nada por um temor indizível, estava no vazio, ergueu-se e desceu pela encosta abaixo. Tinha escurecido, céu e terra fundidos num só. Era como se alguma coisa o perseguisse, e como se alguma coisa de terrível tivesse de o apanhar, algo que um homem não seria capaz de suportar, como se a loucura fosse a galope no seu encalço.»¹²

Lenz ultrapassa a existência vulgar, verificando-se a impossibilidade de uma tranquilidade, assumindo a inquietação de existir, num excesso de vida confronta-se com a própria morte. Deste modo Lenz encontra-se permanentemente num estado de *pregnância*.

¹¹ *Ibid.*, p. 51- 52.

¹² Georg Büchner, *Lenz*, p. 9.

Lenz está perante o seu ser mais verdadeiro, o interior mais íntimo, ouvindo atentamente os ruídos da vida, temendo-a, incorporando-a.

Paul Celan escreve: «Lenz falou longamente, “ora sorridente, ora sério”. E agora que a conversa chegou ao fim diz-se dele, daquele que se ocupa das questões da arte, e ao mesmo tempo também do artista Lenz: “Tinha-se esquecido completamente de si.”»¹³

Todos os dias no interior de si, por alguns instantes esquecia-se de si. O esquecimento de si mesmo acordando a voz do desconhecido, eis o momento do fazer, o momento da criação. Sair de si, sair da esfera do humano, porém na sua direcção, tocar o impalpável que se inscreve. Este é o momento em que a força da vida se sobrepõe a qualquer identidade estabelecida, é o momento do esquecimento da identidade.

Esse momento está particularmente bem condensado numa passagem que passo a citar:

«(...) ser assim tocado pela vida própria de todas as formas; possuir uma alma para as rochas, os metais, a água e as plantas; acolher deste modo em si cada ser da natureza, como num sonho, como fazem as flores com o ar, de acordo com o crescimento e com o minguar da lua.»¹⁴

De seguida aponto para outra passagem que desenvolve duas ideias essenciais:

«Para isto é preciso apenas abrir os olhos e os ouvidos. Ontem, ao subir pelo vale, vi duas raparigas sentadas sobre uma pedra, uma prendia os cabelos, a outra ajudava-a; e o cabelo dourado ficou suspenso, e um rosto rígido e pálido, e contudo tão jovem, e a roupa escura, e a outra tão cuidadosamente empenhada. (...) Por vezes desejar-se-ia ser uma cabeça de Medusa para transformar em pedra um conjunto assim, e fazer acorrer as pessoas. Levantaram-se, o belo conjunto ficou desfeito; mas à medida que desciam tinha surgido de novo entre os penhascos uma outra imagem. Os quadros mais belos, os sons mais difusos, agrupam-se, dissolvem-se. Só uma coisa resta, uma infinita beleza que passa de uma para outra forma, eternamente percorrida, transformada, mas nem sempre é possível segurá-la e colocá-la em museus, e fixá-la e chamar velhos e jovens, e deixar que os gaiatos e os anciões se deixem maravilhar e impressionar por ela. É preciso amar a humanidade para entrar no ser mais próprio de cada um, nenhum pode ser para nós demasiado trivial, repugnante, só então é possível compreendê-los; o rosto mais insignificante causa uma

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

impressão mais profunda que a simples sensação do belo, e pode-se deixar que as figuras saiam para fora de si mesmas, sem para isso terem de copiar algo do exterior, no lugar onde não se agita e não palpita para nós nenhuma vida, nenhum músculo, nenhuma pulsação.»¹⁵

Este excerto de Lenz aponta para duas ideias: A representação artística é muitas vezes inferior à experiência estética representada. Em todas as imagens que a própria vida apresenta, há algo de mais profundo do «que a simples sensação do belo», aquelas em «que as figuras saem para fora de si mesmas», revelando algo que lhes é interior e singular, contrariando os modelos exteriores que correspondem a ideais de beleza. E para se aceder a este íntimo, a esta interioridade de cada ser, ao «ser mais próprio de cada um», há que amar a humanidade, ter a humildade de amar cada ser compreendendo a sua significância e unicidade, algo que transcende o valor estético do belo.

A imagem das duas raparigas que Büchner evoca através de Lenz é também abordada por Celan no texto *O Meridiano*. O que se pretende é a transmissão da força vital de um ser. Pretende-se o encontro com o que de mais íntimo existe em cada ser. Dando, encontrando uma forma, não necessariamente coincidente com a forma exterior, mas evocando a força da vida dos seres. Aquela que anima a «pulsação», assim como o Lenz de Büchner desejaria.

«É-me mais caro o poeta e o criador que me oferece a natureza do modo mais real, até ao ponto de me fazer sentir algo para além da sua imagem, tudo o resto me aborrece.»¹⁶

O que está na essência dos seres, o que lhes é mais íntimo e profundamente inexplicável é esse desconhecido. A poesia faz este caminho, percorre esta viagem indo ao encontro do desconhecido em tudo quanto vive.

A expressão utilizada por Büchner é: *vida própria de todas as formas*.

Paul Celan evoca a ideia de um *diálogo*:

«Quando assim falamos com as coisas, confrontamo-nos sempre com a questão de saber de onde vêm e para onde vão elas: uma questão “em aberto”, “que não leva a conclusão nenhuma”, que aponta para um espaço aberto e vazio e livre – estamos muito longe, “lá fora”. O poema, creio, procura também este lugar.»¹⁷

¹⁵ Lenz, op. cit, p. 20-21.

¹⁶ Georg Büchner, *Lenz*, p. 21.

¹⁷ Paul Celan, *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, p. 58.

Trata-se, então, de um diálogo com os seres e com as coisas, parafraseando Lacoue-Labarthe referindo-se ao *Meridiano*.¹⁸ Este diálogo tem como base aquele descentramento de si, aquela *atenção* à vida, através de uma linguagem singular, dando lugar ao absurdo, no sentido de uma «interrupção da linguagem», um sentido (sem sentido objectivo) que diverge da própria comunicação. É necessário definir que o outro da comunicação diverge do outro da arte: com efeito, não se trata, neste último caso, da ocorrência de um movimento circular de retorno ao mesmo de si, trata-se, antes, do encontro com o outro de si mesmo, o encontro com o desconhecido. O outro da comunicação, é o eu, o sujeito: ser constituído pelas suas experiências afectivas e sociais, pelo seu organismo biológico. O encontro com o outro implica a aceitação de uma dimensão desconhecida na vida que altera tudo em que toca. Deste modo, o encontro com o outro dilata o espírito, fá-lo expandir-se.

Digamos que o encontro que ocorre, na arte, toca um inominável, e num regresso, as palavras, ou as imagens trazem consigo esse mesmo inominável, não desvendável mas intrínseco.

A «interrupção da linguagem», é a própria poesia, esse momento suspenso na linguagem em si. Aqui revelar-se-ia o sopro, a «mudança na respiração»¹⁹, a «suspensão anti-rítmica»²⁰, o «espasmo ou a síncope da linguagem»²¹.

Seguindo Lacoue-Labarthe, não há nada que se possa comparar ao ser.²² Trata-se de imitar o inimitável das coisas. A poesia, necessita incansavelmente de se desconstruir, conduzindo-se *ad absurdum*, a poesia relaciona-se com a sua própria impossibilidade, tendo lugar num abismo.

¹⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, p. 62.

¹⁹ Paul Celan, *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, p. 54.

²⁰ Hölderlin citado por Lacoue-Labarthe, p.74.

²¹ Jean-Luc Nancy citado por Lacoue-labarthe, p.74.

²² Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, p. 100.

2 O encontro na obra e o encontro no amor

2.1 Encontro criador

Neste capítulo será evocado, através da leitura de Dennis de Rougemont, o mito de *Tristão e Isolda*, evidenciando a origem de todos os amores fusionais (ou impossíveis). *A Morte em Veneza* de Thomas Mann é uma obra que se insere na evolução (ou, neste caso, na degradação ou na alteração) deste mito. Deste modo, *Tristão e Isolda*, assim como *A morte em Veneza*, serão compreendidos, a título da noção de encontro entendida nesta dissertação, como *contra-exemplo*.

De seguida, e primeiramente através de Rougemont e depois de Bataille, surge a relação entre mística e paixão na poesia de S. Teresa de Ávila assim como a sua vivência do êxtase: o estar-fora-de-si, que já pressentimos também em *Lenz* de Büchner.

Finalmente, entendendo o encontro criador, Rougemont confronta-nos com a consciência do amor activo, esse amor que exige a diferença entre os seres por oposição ao amor fusional que anseia a unidade. Também María Zambrano, no seu livro, *A Metáfora do Coração*, nos remete para uma oferenda, um coração que se oferece a um outro, oferecendo o seu íntimo, a sua interioridade oculta. Zambrano prepara-nos para a ambiguidade do amor, a sua vivência contraditória, que necessita de destruir para dar nascimento à consciência.

Todavia, para compreender a noção de encontro amoroso, importa começar por uma breve evocação d’*O Banquete*, de Platão. Ora, Platão demonstra-nos, sob o discurso de Diotima, que todos os homens são fecundos, potenciais criadores, seja através de *eros*, seja através da *poiesis*.

Com efeito, segundo Platão todo o ser humano aspira a gerar. Uns pela união amorosa entre homem e mulher, entendendo-se já aqui a dimensão divina em cada ser mortal, que visa a imortalidade através da fecundidade e da procriação. Outros,

possuindo almas ainda mais fecundas que o próprio corpo aspiram a gerar sabedoria, entre estes encontram-se todos os poetas e seres de «espírito inventivo».²³

²³ Platão, *O Banquete*, p. 80.

2.2 Tristão e Isolda

Denis de Rougemont, autor de *O Amor e o Ocidente*, revê o mito de *Tristão e Isolda*, de modo a compreender o amor-paixão tão cultivado no Ocidente. Neste mito assiste-se à exaltação da paixão, concebendo-a como a promessa de nossas vidas, a possibilidade de viver grandiosamente, eloquentemente. O escape ao infernal da repetição: o tédio dos dias; a insatisfação humana. A paixão está intensamente ligada à pulsão de morte, essa necessidade de abismar-se, de conhecer o limite, o extremo dos sentidos, essa loucura que permite aceder a uma outra vida, mesmo que à custa da morte.

«Paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. Amar o amor mais que o objecto do amor, amar a paixão por si mesma, do *amabam amare* de Santo Agostinho até ao romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo que nos magoa e nos aniquila pelo seu triunfo. É um segredo cuja confissão o Ocidente jamais tolerou e que não cessou de recalcar – de preservar! »²⁴

Tristão e Isolda são a figuração de um amor impossível, são a fantasia da inesgotável paixão alimentada através do obstáculo, do sofrimento, da ausência. Este mito demonstra a atracção irresistível pelo limite. A tentação de tudo se sentir na iminência da destruição, da morte. É a morte, tentação última que estimula a exaltação.

«Marquemos aqui uma incidência que merecerá mais tarde o seu desenvolvimento: é a ligação ou a cumplicidade da paixão, do gosto da morte que ela dissimula, e de um certo modo de conhecer que só por si definiria a nossa psyché ocidental.

Porque é que o homem do Ocidente quer sofrer essa paixão que o fere e que toda a sua razão condena? Porque é que quer esse amor cujo fulgor não pode ser senão o seu suicídio? É porque ele se conhece e se põe à prova sob a acção de ameaças vitais, no sofrimento e no limiar da morte. O terceiro acto do drama de Wagner descreve bem mais que uma *catástrofe essencial* do nosso génio sádico, esse gosto reprimido da morte, esse gosto de se

²⁴ Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, p. 44.

saber no limite, esse gosto da colisão reveladora que é, sem dúvida, a mais inextirpável das raízes do instinto da guerra em nós.»²⁵

Denis de Rougemont, demonstra todo o processo irreal deste mito, a sua apetência pelo que transcende e pelo desprezo do comum, pela realidade da vida, recriando todos os conflitos para que a passividade da vida não se revele:

«Dupla infelicidade da paixão que foge do real e da Norma do dia, infelicidade essencial do amor: o que se deseja, não se tem ainda – é a Morte – e perde-se o que se tinha – o prazer da vida.

Mas essa perda não é sentida como um empobrecimento, muito pelo contrário. Julga-se que se vive bem mais, mais perigosamente, mais magnificamente. É que a proximidade da morte é o aguilhão da sensualidade. Agrava, no pleno sentido do termo, o desejo. Agrava-o mesmo, por vezes, até ao desejo de matar o outro ou a si próprio ou de soçobrar num comum naufrágio.»²⁶

Pensando a ideia de encontro, aqui se revelaria o seu oposto. Dois amantes que amam o amor em si, e sem nunca saírem de si mesmos entregam-se ao fustigar da sua própria paixão. Dois amantes que recusam ser dois, nessa sede de unidade, tão destruidora do encontro e do seu potencial criador. O seu fim foi a morte.

«Amor *recíproco* no sentido de que Tristão e Isolda “se amam entre si”, ou pelo menos de que disso estão persuadidos. É um facto que eles são, um para com o outro, duma fidelidade exemplar. Mas a *infelicidade* é que o amor que os “treslouca” não é o amor do outro tal como ele é na realidade concreta. Eles amam-se entre si mas cada um só ama o outro *a partir de si, não do outro*. A sua infelicidade baseia-se assim numa falsa reciprocidade, máscara dum duplo narcisismo. A tal ponto que em certos momentos se sente transparecer, no excesso da sua paixão, uma espécie de ódio do amado. Wagner viu isso bem antes de Freud e dos modernos psicólogos.»²⁷

Tristão e Isolda vivem um amor cego, terrivelmente concentrados em si mesmos, tão apegados à sua própria exaltação, à paixão dilacerante, que não ousam encontrar o outro, nunca se distraem de si mesmos para se embeber na essência do outro. Na

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁷ *Ibid.*, p. 46.

verdade, eles rejeitam a essência do outro. Defendem, sem limites, a vivência de uma emoção que parte de si e se fecha em si. Aquilo que une estes amantes é, pois, um círculo fechado.

É que, como temos vindo a sustentar, o movimento do amor evidencia-se por um esquecimento de si, uma distração de si, que leva o ser ao encontro de um outro, no regresso a si mesmo algo terá sofrido uma alteração. Precisamente porque ocorre um encontro entre o outro de cada um, esse íntimo escondido que apenas se revela em fenda para se oferecer embora se conserve sempre como interioridade obscura.²⁸ Ora, no mito analisado, assiste-se a um aprisionamento, cada amante encarcerado na sua existência, na sua obsessão de sentir e de se elevar perante os outros seres humanos através do amor, não se tratando, assim, de um encontro amoroso mas precisamente da vivência de um desencontro provocado, estimulado. O amor, neste mito, é a experiência de um circuito fechado sobre si mesmo. Só a morte conjunta o poderia selar.

Eis o amor que apenas pode ser vivido em morte, no obstáculo último e derradeiro.

A recusa do ser-dois, a negação desse diálogo implica a diluição do encontro. O encontro vive desse movimento, dessa diferença íntima entre dois seres, desse conflito prolongado, gerador.

«Tristão e Isolda não se amam, eles o dizem e tudo o confirma. *O que eles amam é o amor, é o próprio facto de amar.* E agem como se tivessem compreendido que tudo o que se opõe ao amor o garante e consagra em seus corações, para o exaltar até ao infinito no instante do obstáculo absoluto, que é a morte.

Tristão gosta de sentir amar, muito mais do que ama Isolda a Loira. E Isolda nada faz para reter Tristão junto de si: um sonho apaixonado lhe basta. Têm necessidade um do outro para arderem em paixão, mas não um do outro tal como cada um é; e não da presença do outro, mas bem mais da sua ausência!»²⁹

O que se assiste neste mito (que é também uma tragédia) é precisamente a negação do outro em si, exaltando-se apenas aquilo que os uniria sem nunca chegar a fazê-lo, porque isso seria o fim do romance, a entrega. A negação do outro é o fechar-se em si mesmo, sem essa abertura ao exterior.

²⁸ Maria Zambrano, *A Metáfora do Coração*, p. 23.

²⁹ Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, p. 36.

2.3 A Morte em Veneza

Propõe-se neste sub-capítulo a leitura de *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, a partir da análise de Denis de Rougemont do mito de *Tristão e Isolda*, considerando esta obra de Thomas Mann como uma derivação daquele amor fusional.

A Morte em Veneza relata a história de uma viagem, a de um escritor, Aschenbach, que procurava a possibilidade de se transformar, ultrapassar a paralisia, insatisfação, a intranquilidade do tempo, a passividade da existência. Uma viagem a Veneza impunha-se, como o desejo de «uma infusão de sangue novo».³⁰

Note-se a necessidade que o ser humano tem de se exaltar, de se perder, de procurar o abismo e nele se deslumbrar, um apetite pelo devaneio, esse mergulho no absurdo. E Thomas Mann muito sublinha a atração do artista pelo abismo, reflectindo sobre as heranças dessa relação no próprio ser. «Mesmo considerada individualmente, a arte é uma vida de exaltação. Abençoa mais profundamente, mais velozmente consome. Grava na face de quem a serve os rastros de aventuras imaginárias e espirituais, e mesmo quando a vida exterior flutua no silêncio monacal, engendra com o passar do tempo a ruína, a fadiga, a curiosidade e o refinamento dos nervos, como nem sequer as vidas de paixões e prazeres desregrados chegam a conhecer.»³¹

Assim, recém-chegado a Veneza, Aschenbach deixa-se invadir pela beleza de um jovem rapaz, e nesse processo (sempre) obscuro de auto-descoberta é conduzido ao desespero. «A solidão é propícia ao original, ao estranhamento e ousadia do belo, à poesia. Mas gera também o perverso, o monstruoso, o absurdo e o ilícito.»³² O adolescente tão atentamente observado e seguido torna-se na própria obra, uma idealização construída por Aschenbach, que na sua própria esterilidade e preso em si elabora a ideia de um Deus. O adolescente é o divino, uma estátua, reúne a beleza

³⁰ Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 26.

³² *Ibid.*, p. 40.

absoluta num ser. Assiste-se a uma vontade de fusão. O homem preso a si mesmo, incapaz de criar, elaborando um ser imaginário, percorrendo o caminho da própria morte.

«Pois, confuso, não pensava nem queria nada mais do que seguir o objecto que o inflamava, sonhar com ele na sua ausência e dedicar palavras ternas à sua sombra, como fazem os amantes. Solidão, terra alheia e a fortuna de um arrebatamento profundo e tardio davam-lhe ânimo e encorajavam, já sem pejo, os actos mais impensáveis, como uma vez sucedeu que, regressando tarde de Veneza, parou em frente ao quarto do adolescente no primeiro andar e em completa embriaguez encostou a testa à porta, aí se demorando longamente, incapaz de se afastar, mesmo correndo o risco de ser surpreendido naquele gesto de loucura.»³³

Essa terá sido a sua decisão, a de se entregar ao passional, deslingando-se do tempo e do espaço, abstraindo-se da realidade concreta, vivendo em função da paixão, em devaneios morais e emocionais, deixando-se absorver, esquecendo-se do próprio corpo em direcção à sua suposta criação: o ideal de um adolescente belo, perfeito.

Ora, o que esta novela nos ensina é que esta direcção é a mesma que o conduz à própria morte. Todo o ambiente (todo o cenário da acção) são o prenúncio disso mesmo. Paralelamente à sua paixão “imoral”, Veneza definhava em doença, um vírus feroz afastava os visitantes da cidade.

«Ao mesmo tempo, porém, seguia com uma atenção inquiridora e obstinada os acontecimentos sujos no interior de Veneza, aquela aventura do mundo exterior que se fundia obscuramente com a aventura do seu coração e alimentava a sua paixão com esperanças indefinidas e sem lei.»³⁴ .«Pois a paixão, como também o crime, encontra-se à margem da ordem estabelecida e da bonomia do quotidiano, e todas as desordens da estrutura social, todas as perturbações que ameaçam o mundo lhe são bem-vindas, porque mesmo vagamente se poderão revelar em seu proveito.»³⁵

A noção de encontro envolve um sair de si em direcção ao outro, uma saída da sua esfera íntima em direcção ao exterior. Que se compreenda este momento, como um

³³ *Ibid.*, p. 87.

³⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁵ *Ibid.*, p. 83.

sair de si para se concentrar num outro, dando lugar a um movimento interior, gerador, modificador. Aquele que se altera, se torna outro, por intermédio de um ser.

Mas neste caso em particular, no caso de Aschenbach, assistimos ao inverso do encontro. Há um corpo exterior, sim, o de Tadzio, mas cuja exterioridade tende a ser anulada, pois Aschenbach procura fundir-se nele. Deste modo a relação consiste numa idolatria em que o corpo do adolescente é visto como uma estátua tão perfeita como inatingível. Desta relação de idolatria, não pode surgir obra, nem sequer dois seres em movimento, apenas um que idealiza o outro, e a destruição de um dos termos da relação. O escritor procurou o limite, a aventura final, deixando-se sugar por ela, uma perdição, abandonando a palavra, enclausurado na sua solidão, de alma hermética perante a doente Veneza, recebendo no corpo essa doença, acolhendo-a, acolhendo paixão e vírus, acolhendo, inevitavelmente, a própria morte, momento final.

2.4 Santa Teresa D'Ávila

De um outro modo, Rougemont evoca a poesia de S. Teresa de Ávila no seu texto sobre Paixão e Mística.

Desta vez, não se trata de um contra-exemplo na nossa argumentação: entende-se aqui a paixão como um meio, um intermediário, para algo de mais humano. S. Teresa vive a paixão, não para se alienar mas para ascender humanamente. Neste sentido a exaltação do que experienciava iria em direcção a uma construção, a de si mesma, não se encarcerando no seu interior, nem cedendo ao limite da cegueira da paixão, essa cegueira que, quando ultrapassa o limite, é destrutiva, a cegueira que encarcera o apaixonado numa solidão inconsciente, em que a vida exterior é consumida através de uma agressiva alienação porque se apresenta como inexistente. Para S. Teresa, essa experiência de uma cegueira, resultaria na possibilidade de, posteriormente, ver melhor.

Toda a exaltação do espírito a ensinava a amar.

«Os grandes místicos, pelo contrário, insistem na necessidade de ultrapassar o estado de transe, de aceder a uma lucidez cada vez mais pura e audaciosa, de verificar mesmo as mais altas graças pelas suas repercussões *na vida quotidiana*. Santa Teresa só considerava boas as visões que a levavam a agir melhor, a melhor amar. Sobretudo os grandes místicos estão de acordo em ver o termo da sua ascensão na liberdade soberana da alma»³⁶

Da paixão de Santa Teresa resta-nos a sua poesia. Rougemont pergunta-nos se não será típico da paixão aquela vontade de se exprimir, de ser descrita, de forma a ser melhor vivida, e Santa Teresa queixava-se de não ter novas palavras «para louvar as obras de Deus tais como as que vivem em sua alma. E os silêncios foram mais reais que as suas palavras.»³⁷

A paixão é esse escape da vida, no seu sentido comum; da trivialidade; da repetição infinita dos dias, esse estado tresloucado. A cegueira da paixão corre o risco

³⁶ Dennis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, p.153.

³⁷ *Ibid.*, p. 145.

de intoxicar o espírito, levando à exaltação do narcisismo. A paixão tem esse movimento de sair de si, de levar o espírito para fora de si e é esse movimento tão singular e encantador que deve ser preservado, levando, assim, à criação. Como é o caso da poesia de S. Teresa, que é fruto desse movimento, desse sair de si em direcção ao desconhecido.

A paixão é um impulso que vai para além do instinto, é um estado espiritual, Rougemont diz-nos até que o espírito mente ao instinto porque o instinto fica-se pelo necessário e satisfatório.

A frase de S. Teresa: «Morro por não morrer!» é evocada no estudo V da obra *O Erotismo* de Georges Bataille, mencionando a morte para si próprio que os místicos exigem na sua vida. A morte do ego, do orgulho, da vaidade e de todas as tentações que possam desviar o místico da vida divina que ele deseja. Primeiramente, Bataille diz-nos que o ser humano vive no desejo íntimo de «soçobrar, de perder o pé»³⁸. Uma sensação que se assemelha à própria morte, e que leva o ser não a morrer mas a viver mais violentamente, tratando-se assim do desejo de uma ambiguidade: morrer – ou ir até ao limite da morte – para que se viva mais fortemente. Essa vertigem de se ficar no limiar do abismo.

«Com efeito, é o desejo de morrer mas é também o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade maior. É o desejo de viver deixando de viver, ou de morrer sem deixar de viver, um desejo de um estado extremo de que talvez só Santa Teresa nos deu com suficiente força a descrição, com estas palavras: «Morro por não morrer!» Mas a morte por se não morrer, precisamente, não é a morte, é o estado extremo da vida; se eu morro por não morrer, é com a condição de viver. É a morte que, vivendo, eu conheço, continuando a viver. Santa Teresa soçobrou mas não morreu, realmente, do desejo que tinha de soçobrar. Perdeu o pé, mas mais não fez que viver mais violentamente, tão violentamente que pôde dizer que estava à beira de uma morte, mas duma morte que, exasperando-a, não a fazia deixar de viver.»

O estado de êxtase vivido por S. Teresa atravessa uma auto-descoberta que procura os limites do ser. S. Teresa procurava a força divina, procurava invadir-se desta força, foi-lhe pois necessário um abandono de si mesma, um esquecimento de si para que aquele soçobrar se apoderasse do seu corpo. Bataille diz-nos que todos os seres desejam, no seu íntimo, este desfalecimento, esta perda de controlo de si próprio que

³⁸ Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 211.

envolve uma enorme excitação, que é a profunda alegria de se estar vivo e de se sujeitar a essa experiência limite. No caso de S. Teresa, a alegria de ser, segundo Bataille deve ser remetida concretamente para o «*amor de Deus*»³⁹ assemelhando esta infinita busca ao «erotismo sagrado»⁴⁰. Bataille condensa esta busca nestes termos:

«Estes transe, estes êxtases e estes estados teopáticos que são descritos por místicos de todas as crenças (hindus, budistas, muçulmanos ou cristãos – sem falar dos outros, mais raros, que não pertencem a nenhuma religião) têm o mesmo sentido. A verdade é que se trata dum desapego em relação à vida, da indiferença a tudo aquilo que tende a assegurá-la, da angústia experimentada nessas condições até ao momento em que as forças vitais soçobram, e finalmente está comprimido e se liberta subitamente no transbordar de uma infinita alegria de ser.»⁴¹

Diria que se trata de uma explosão à qual sucede um abandono ambíguo, de sensações diametralmente opostas, confundindo-se com a própria paixão: querer morrer que torna o viver mais intenso. É necessário a sujeição do ser a este desapego do mundo, da matéria, à violência desta entrega, para que o soçobrar, o desfalecimento aconteça.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ Embora Bataille assumia todo o erotismo como sendo sagrado, porque todo o erotismo procura a continuidade do ser.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 217-218.

2.5 O Encontro no Amor

2.5.1 O amor activo

O ser humano nasce “incompleto”, o que implica o desejo idealizado de uma plenitude. Platão já refere n’*O Banquete*, pela voz de Aristófanes, a reconquista da «unidade perdida». Trata-se do mito das metades, o mito que justifica esta incompletude humana, pois os seres foram divididos em dois pelos deuses e cada um, direccionado para a parte de si que lhe foi retirada brutalmente, vive na esperança e anseio principal de encontrar a sua outra metade. Ao encontrá-la, uma «impressão de amizade, de parentesco, de amor»⁴² conduz os amantes a esse desejo de se fundirem num só. Esta breve referência ao mito das metades surge no sentido de complementar o mito de *Tristão e Isolda* que, adiante, Dennis de Rougemont volta a referir.

Há, assim, uma insatisfação premente que resulta numa constante procura e em alguns encontros, se estivermos atentos. O que Denis de Rougemont vem demonstrar é que é necessário aceitar a diferença em nós mesmos, é necessário aceitar a incompletude, para que aceitemos o ser. A paixão leva a essa ilusão de plenitude, há um vazio em si que parece ser preenchido pelo vazio do outro. A paixão distingue-se do amor, precisamente pela manutenção da diferença entre os amantes que o amor exige. O amor exige que se aceite a integridade do ser do outro e leva a esse desafio: aceitar-se a si mesmo.

Aqui devo fazer uma longa citação:

«À luz que o conhecimento do mito primitivo faz incidir sobre a nossa psicologia, os êxitos dos romances e dos filmes surgem como sinais seguros duma decadência da pessoa nos modernos e duma espécie de doença do ser. Quase todas as complicações que servem de intriga aos nossos autores reduzem-se ao esquema monótono das artimanhas que a paixão utiliza para se «manter» - artimanhas duma paixão débil com o fim de inventar obstáculos mais *secretos*. Penso na psicologia do ciúme desejado, provocado, insidiosamente favorecido e já não apenas no outro – a *coquetterie* é um pouco simplista – porque se acaba por desejar que o ser amado nos seja infiel para de novo o perseguirmos e

⁴² Platão, *O Banquete*, p. 55.

sentirmos outra vez o amor... tudo isso significa, mais uma vez, que o mito dos amantes «deslumbrados» se degradou ao perder a sua mística. O deslumbramento não é mais que uma sensação – não leva a nada. Caímos sem cessar no mundo das comparações que é o mundo do ciúme. «*Homens e mulheres que transponham o seu próprio limiar sofrem o ciúme*» diz um poema tibetano. É que transpondo o «seu limiar», saindo de seu ser próprio e do presente tal como lhes é dado, incapazes de aceitar o outro tal como ele é, porque precisavam primeiro de se aceitar a si próprios, em toda a parte só vêem coisas desejáveis, qualidades de que se sentem privados e motivos de comparação que resultem em seu detrimento. O marido sofre com a beleza que vê noutras mulheres e que a sua não possui (mesmo se toda a gente a achar linda). Porque ele já não sabe possuir nem amar o que existe realmente. A fidelidade é a aceitação decisiva de um ser em si, limitado e real, que é escolhido não como pretexto para a exaltação ou como «objecto de contemplação», mas como existência incomparável e autónoma a seu lado, uma exigência de amor activo.»⁴³

É precisamente este amor activo que pretendo abordar. O amor, do ponto de vista de Denis de Rougemont, necessita de uma consciência. É preciso reconhecer o outro precisamente pela sua diferença. Entende-se o amor como algo que resulta numa constante alteração e não numa unidade sufocante. A unidade destrói a diferença, aniquila o encontro, enquanto que o amor cresce dessa diferença. Ele será esse lugar activo em que os seres vão beber para se transformar mutuamente. Dir-se-ia até que o amor existe enquanto os dois seres se alterarem através dessa força constante.

Rougemont atenta-nos para um facto: um ser não deve procurar no outro a resolução de si próprio, e é precisamente este fenómeno que acontece na paixão, a ilusão de que o outro irá sarar a ferida de existir, fazê-lo viver, aliás, para além dessa ferida, completando-o. No amor, existem as duas feridas, dois seres incompletos mas em movimento. O movimento é o de aceitação do outro, de novo, o sair de si para ir ao encontro do outro, de novo, aquela atenção necessária para ver, ouvir ou sentir o outro.

O amor activo de que fala Rougemont, necessita do agir para com o outro. O amor entre dois seres «oferece a oportunidade de construir uma obra»⁴⁴. Aquilo que se procura será o domínio do real, nas palavras de Rougemont: a fidelidade entre os dois seres é precisamente a possibilidade «de ascender ao plano da pessoa»⁴⁵. A vivência do amor requer uma atenção particular ao que de mais íntimo existe no outro. Essa

⁴³ Denis de Rougemont, *O Amor e o Ocidente*, p. 257.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 275.

intimidade do outro é, sim, a verdadeira possibilidade de viajar, esse lugar no outro, que apenas o amor permite descobrir e que é fonte de infinitas viagens. São viagens de um esquecimento de si, de alma em movimento, de transformação.

Observe-se a enigmática recusa da transformação, o preconceito em relação à mudança: esta recusa é uma idealização, e, mais ainda, uma forma de preservar errada. O amor, em contrapartida, será uma aventura, porque envolve um destino oculto, um movimento, uma força transformadora, que traça caminhos imprevisíveis, caminhos esses que edificam o humano.

«Na analogia da fé, pode-se então conceber que a paixão, nascida do mortal desejo de união mística, só pode ser ultrapassada e realizada pelo *encontro de um outro*, pela admissão da sua vida alheia à nossa, da sua pessoa, para sempre distinta mas que oferece uma aliança sem fim, iniciando um diálogo verdadeiro.»⁴⁶

É esse diálogo, de que por vezes escapam as palavras, que desenrola a constante transformação, esse meticuloso renascer junto de outro ser. Este renascer proveniente para além da necessidade, do inevitável de viver.

«Estamos sempre, incessantemente, perante o combate da natureza e da graça. Sempre e incessantemente infelizes e depois felizes. Mas o horizonte já não é o mesmo. Uma fidelidade que se mantém em Nome do que não muda como nós, revela pouco a pouco o seu mistério: é que *para além da tragédia há de novo a felicidade*. Uma felicidade semelhante à antiga mas que já não pertence à forma do mundo porque é ela que transforma o mundo.»⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁷ *Ibid.*, p.289.

2.5.2 O conflito amoroso

I

María Zambrano coloca-nos perante o maior desespero, a própria inabilidade do amor, abordando-o como o agente de destruição mais poderoso. Porque quando o ser descobre no outro este nada, o vazio apercebido é aterrador. Porque o amor, o impalpável, não se agarra, não tem corpo. O paradoxo (da experiência amorosa) consiste então nesta necessidade de identificar o amor com o ser amado, e de, por susto, se encontrar o nada. O nada será esse abismo, esse vazio entre os seres, essa zona onde tudo é possível, toda a passagem do não ser ao ser. Todo o espaço invisível à espera de ser inscrito.

Viver a ambiguidade do amor, nessa impossibilidade do absoluto parece ser o desafio do humano, a promessa de uma humanização. «A acção do amor, o seu carácter de agente do divino no homem, conhece-se sobretudo nesse aperfeiçoamento do ser que o sofre e o suporta.»⁴⁸ Seguindo Zambrano, é o amor que conduz o futuro, não se remetendo à eterna repetição da vida mas precisamente à força que altera a vida. Assim, evocando Rougemont, o amor não faz parte da forma do mundo porque é este que transforma o mundo.

A ambiguidade, as “zonas antagónicas” que Zambrano menciona, surgem dessa vivência aterradora de sentir o extremo, o abismo, e novamente, desse desejo de procurar os limites. Poder-se-ia dizer que no amor se vive toda a experiência limite. Experimenta-se o absurdo de não se distinguir o que se sente, esse transitar inconstante.

«E se o amor descobre o lado negativo do mais vivente da vida – de acordo com a sua condição intermediária de realizar o contraditório –, é ele quem torna a morte vivente, mudando-a de sentido.»⁴⁹

⁴⁸ Maria Zambrano, *A Metáfora do Coração*, p.58.

⁴⁹ *Ibid*, p. 57.

O amor, essa força indizível, percorre um caminho instável descobrindo os dois lados opostos da sua própria vivência: criar e destruir. Porque a vivência do amor aproxima o ser da morte, revela-lhe o nada.

Como assumir que amar envolve não-amar? Depois da paixão, a impossibilidade do absoluto abre o caminho de todas as incertezas. Mas, por estranheza, reside no conflito o renascer do próprio amor.

Assim nos concentramos na essência radical de amar. O amor vive nessa exigência de se superar, de se ultrapassar a si mesmo, ele aspira a ser mais. E nessa instabilidade, destrói, atravessa essa necessidade de destruição para que se possa criar ou re-criar. Viver incessantemente perante a necessidade de “ir para lá do ser”⁵⁰, sendo-se preso ao ser.

A paixão faz deslocar o “centro da gravidade”⁵¹ da pessoa para o ser amado diminuindo o peso de ser, de existir, de se estar fixo, e quando aquela termina, resta o movimento desta deslocação, deste ponto de partida para voos incertos. “Viver fora de si”. «Viver disposto para o voo, pronto para qualquer partida»⁵². Neste momento, Zambrano evoca Santa Teresa de Ávila: «Vivo já fora de mim».

Retomando o termo *Unheimlich*, o amor provoca essa estranheza familiar, não identificável, apenas lugar sem lugar de um acontecimento. Sentir que um ser despoleta no outro aquilo que lhe é mais estranho e ao mesmo tempo mais obscuramente familiar, sendo que esta sensação procura todos os extremos desde a criação à destruição. Esta força sem forma possível devolve-nos ao reconhecimento infinito de nós mesmos. A possibilidade de nos metamorfosearmos. Assim, um ser é, para o outro, uma oferenda, contém em si uma unidade que se oferece sem limites, Zambrano acolhe a ideia de um sacrifício que antecipa a morte. «O que verdadeiramente ama, aprende a morrer.»⁵³

Encontrar no outro o desconhecido, deparando-nos com a morte em vida. Apercebendo-nos, pouco a pouco de que se ama o nada do outro. O reconhecimento do nada não implica que se possa identificá-lo ou compreendê-lo, implica, muito antes, aceitar que o desconheceremos para sempre.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

⁵² *Ibid.*, p.58.

⁵³ *Ibid.*, p. 57.

O encontro implica a «sede de uma intimidade»⁵⁴. «A secreta vida do coração» que Zambrano torna visível, mostra-nos um coração, cavidade obscura, escondida e recôndita que se oferece à vida, oferece-se a interioridade do coração sem que este se torne superfície. Este abrir-se de algo fechado e restrito e que, no entanto, oferece a sua «força e o seu tesouro»⁵⁵. Ser-se passivamente activo, uma oferenda que está a actuar perante si própria. A intimidade definir-se-ia por este gesto paciente que entrega interioridade sem que deixe de ser interioridade. Imagine-se o desvincular do pensamento, a autonomia desta interioridade que apenas se oferece, e oferece, mais ainda, o que não tem, o que não domina.

«A profundidade impõe tanto e é tão misteriosa porque é o espaço que sentimos criar-se, pela acção de algo que está a ponto de trair o seu ser para oferecê-lo numa entrega suprema, como é toda a entrega daquilo que não se tem primariamente e se adquire para entregá-lo a quem somente assim pode ir a quem o chama. O profundo é uma chamada amorosa. Por isso, toda a gruta atrai.»⁵⁶

II

O conflito amoroso resulta dessa diferença essencial entre os seres, e é necessário esse confronto, proveniente de uma tal intimidade, para que haja uma transformação. A experiência amorosa coloca o ser nesse limite, à beira de um abismo, e existem momentos cruciais, os momentos de alteração em que apenas o conflito, o confronto violento entre os seres determina o caminho da construção do amor. Deste modo, o amor é criador dos seres, ele encaminha-os numa determinada direcção em que é impossível voltar atrás, e o futuro exige algo de novo. Então, surge essa força transformadora que, do íntimo dos seres, revoluciona as suas vidas.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24.

«E assim, o amor faz transitar, ir e vir entre as zonas antagónicas da realidade, penetra nela e descobre o seu não-ser, os seus infernos. Descobre o ser e o não-ser, porque aspira a ir para lá do ser; de todo o projecto. E desfaz toda a consistência.»⁵⁷

Como se o amor fosse esse transitar entre zonas, mas encaminhando-se sempre, tragicamente, para esse momento de transformação. E esse momento designa o renascer ou a morte do amor. O conflito é a possibilidade de dar uma outra vida ao amor. É o lugar onde se destrói, para que se crie. E Bataille muito concretamente nos diz que os amantes se unem pelas feridas que causam um ao outro. A forma de sarar essas feridas é essa nova vida do amor.

«Esse fogo sem fim que respira no segredo de toda a vida. O que unifica com o voo do seu transcender a vida e a morte, como simples momentos de um amor que renasce sempre de si mesmo. O mais escondido do abismo da divindade. O inacessível que desce a toda a hora.»⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*, p.58.

3 O encontro em Clarice Lispector

Depois da tentativa de apreender a noção de encontro num sentido essencial, seguindo o pensamento de Celan, no capítulo 1, e depois do esforço de definir, no capítulo 2, o âmbito dessa noção em dois espaços contíguos, mas distintos — o da obra e o do amor —, torna-se agora possível, à luz destes desenvolvimentos, fazer uma breve leitura da ideia de encontro numa obra de arte concreta.

Procura-se, com este breve capítulo, evocar excertos do livro *Água Viva* de Clarice Lispector que anunciem aquela ideia. Ora, neste livro, o «encontro» vai estar subordinado à procura incessante do instante, e, mais precisamente, à vivência desse instante.

Os excertos que serão apresentados definem um pouco essa procura de algo desconhecido, essa abertura à essência do ininteligível que a poesia transporta em si. Digo «procura» porque há neste livro uma busca que se depara constantemente com a violência da ausência da verdade confrontando-nos, assim, com o desconhecido.

«Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa.

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim.»⁵⁹

Compreende-se já neste excerto que a poesia, no momento em que se está a fazer, nesse instante, se depara com o desconhecido, todas as perguntas sem resposta e o silêncio acutilante de quem espera. Como se a poesia detectasse todo o absurdo da vida, e o sublinhasse, o fizesse ser visto. Qual o sentido da «veia que pulsa»?

Se, nos capítulos anteriores, se referiu toda a essência passional no ser humano, também aqui se ergue essa necessidade de compreender os limites:

⁵⁹ Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 13.

«Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? Sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano vão os meus passos de vida. E doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvarios me sufocam de tanta beleza.»⁶⁰

Há, nesta escrita, aquela entrega passional que procura os extremos do ser, criar nesse limite da vida, a proximidade com a morte, nesse encontro com o que de mais recôndito e secreto existe. E Lispector atropela anseios com anseios, procurando tocar o impalpável. Se há uma tentativa de captar a vida o que lemos é essa impossibilidade. Como se se tratasse do maior abandono, a recriação de uma linguagem.

«Sim, esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr feroso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita.»⁶¹

Ao mesmo tempo há uma rebeldia contra as próprias limitações do ser humano, como se fosse essa entrega amorosa à poesia a única forma de visitar esses extremos opostos que, imagina-se, tocá-los seria a libertação. Mas afinal a liberdade existe na própria viagem, experiência interior, que se encaminha para os limites.

«Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror, então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho pareências erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de lembrança do bom senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa salva-me.»⁶²

Poderia aproximar a experiência de S. Teresa a este momento, a violência de se submeter a um abismo, uma queda, a proximidade da morte que leva não à própria

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 18.

morte mas a viver mais violentamente. Passar-se para o outro lado, o outro lado da vida, que se encaminha para a tragédia, «Morro por não morrer».

«Mas o outro lado, do qual escapei mal e mal, tornou-se sagrado e a ninguém conto o meu segredo. Parece-me que em sonho fiz no outro lado um juramento, pacto de sangue. Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente que fica entre mim e eu.»⁶³

Revê-se aqui, com Lispector, à semelhança de Paul Celan, a ideia de um encontro: um tal desprendimento, abandono, que faz um caminho, o caminho da poesia, ao encontro do desconhecido, restando-nos o segredo, a experiência dessa liberdade interior.

«Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.»⁶⁴

A “não-palavra” remete-nos para a “contra-palavra” de Celan, aquela que rompe o instituído, a palavra que absorve em si uma qualquer essência, que por acaso a encontra e “incorpora-a”.

O encontro com o instante, em Lispector, é a revelação de uma voz impessoal.

«E se digo “eu” é porque não ousou dizer “tu”, ou “nós” ou “uma outra pessoa”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu.»⁶⁵

Gerando a invenção de uma sintaxe através de uma pontuação inesperada, aponto dois exemplos:

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

« Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? A resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! mas eu me grudo a mim e inextricavelmente forma-se uma tessitura de vida.»⁶⁶

«Eu estou – apesar de tudo oh apesar de tudo – estou sendo alegre neste instante-já que passa se eu não fixá-lo com palavras.»⁶⁷

A distribuição da escrita por fragmentos interrompe e suspende uma lógica narrativa convencional. Com efeito, a formulação das suas frases não serve uma narrativa comum: serve, sim, a possibilidade de expor a inquietação e dor humanas, essa consciência de que estamos perdidos numa realidade sem resposta. Um exemplo:

«De novo estou de amor alegre. O que és eu respiro depressa sorvendo o teu halo de maravilha antes que se finde no evaporado do ar. Minha fresca vontade de viver-me e de viver-te é a tessitura mesma da vida? A natureza dos seres e das coisas – é Deus? Talvez então se eu pedir muito à natureza, eu paro de morrer? Posso violentar a morte e abrir-lhe uma fresta para a vida?»⁶⁸

E muitas vezes Lispector aponta que o mais importante é o que fica por dizer ou o que ficou nas «entrelinhas».

Escrever distraidamente seria escrever esquecido de si, à luz desse esquecimento de si que Paul Celan evoca, esse distanciamento de si.

«A verdadeira incomensurabilidade é o nada, que não tem barreiras e é onde uma pessoa pode espriar o seu pensar-sentir.

Essa beatitude não é em si leiga ou religiosa. E tudo isso não implica necessariamente no problema da existência ou não-existência de um Deus. Estou falando é que o pensamento do homem e o modo como esse pensar-sentir pode chegar a um grau extremo de incomunicabilidade – que, sem sofisma ou paradoxo, é ao mesmo tempo, para esse homem, o ponto de comunicabilidade maior. Ele se comunica com ele mesmo.»⁶⁹

Escrever nesse encontro com o outro de si mesmo, em diálogo com esse outro, re-descobrimo a palavra como “não-palavra”, como uma “contra-palavra”. Não a

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

linguagem mas aquilo que ela permite: uma re-criação da própria linguagem. A sua constante procura, em busca da resposta, da palavra absoluta, do impossível, resulta nessa invenção da linguagem.

«Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo. É o que existe. Eu rezo para o que existe? Não é perigoso aproximar-se do que existe. A prece profunda é uma meditação sobre o nada. É o contacto seco e eléctrico consigo, um consigo impessoal.»⁷⁰

Clarice Lispector parece evocar esse mesmo encontro com algo que escapa ao humano mas que permanece na sua direcção, parafraseando Celan, o encontro com o desconhecido e depois, a oração, proveniente desse contacto com o outro, o impessoal. Entendendo a poesia, neste caso, escrita, como esse diálogo com o desconhecido da vida.

«Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito. Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, precível, periclitante. Vida de matéria elementar.»⁷¹

Revê-se nesta última citação a noção de um desconhecido interior, e essa procura dolorosa, encontrar a morte para que se volte a nascer, a constante recriação de um ser. Ainda apontando para a consciência de um diálogo interior, que vem à luz através da escrita.

⁷⁰ *Ibid.*,p. 26.

⁷¹ *Ibid.*,p. 37.

4. Os desenhos



“Sem-título”, 150x175cm, tinta-da-china sobre papel, 2012



“Sem-título”, 150x195cm, tinta-da-china sobre papel, 2012

I

Os desenhos, indissociáveis desta dissertação, adoptam uma ideia de repetição que se diferencia, uma disposição para o espaço em branco que acolhe inúmeros conflitos, momentos de erupção que se sucedem. O branco, espaço puro à espera, acolhe a violência do movimento e do desenho que se forma e transforma constantemente. Procura-se, então, o ritmo instável da sucessão da vida e o inesperado tem aquele lugar e aquele tempo, como se o registo de todas as horas fosse necessário, talvez em algum segundo o ritmo da própria vida ousasse contagiar o desenho dando forma, a forma. Como se pudesse o batimento cardíaco ser registado em forma de desenho, a própria forma treloucada dessa «cavidade obscura» que por vezes se abre em fenda, em interioridade, ao exterior. A possibilidade de uma gruta.

O que o desenho apresenta é uma terrível exigência de ser, ele tem de acontecer, explodir, rebelar-se, descansar e tornar a agir e quando termina é o registo de uma experiência interior, a aventura. O desenho termina por acidente para tornar a acontecer por acidente, cada desenho antecede já o seu final para anteceder já um outro princípio. E assim, poderiam estes desenhos ser viagens, viagens de um mundo interior e desconhecido que se abarca em segredo e em silêncio. Entre o que se principia e o que se termina há a viagem que se repercute em si mesma.

Para que o desenho tenha início há que aceitar a incerteza da experiência, afinal aquilo que sucede não tem projecto, assim, como qualquer acontecimento na vida, o inesperado tem lugar, essa vertigem do que se segue fica impressa no branco, o branco maculado pela acção do desenho, da vida.

O inesperado é, assim, o termo que melhor condensa a experiência do encontro nos meus desenhos. Estamos, assim, perante um paradoxo: para viver o inesperado é necessário esperar por ele, no entanto, a espera não pode ser excessivamente dominante ou consciente porque se corre o risco de não nos apercebermos ou surpreendermos por nada (pelo inesperado). Compreender este momento, este paradoxo, no desenho é, também, compreender o ritmo da própria vida e de todos os encontros possíveis. Como esperar a acção sem que a ansiedade se aproprie da consciência? A necessidade de usufruir passivamente de um momento que será criador.

O desenho, ditado por esse acontecer improvisado, é uma vivência. De acordo com esta última afirmação remeto, à semelhança do capítulo anterior, para *Água Viva* de Clarice Lispector:

«Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca.»

O vazio branco – à semelhança do instante em Lispector – ultrapassa a folha de papel onde a escrita ou o desenho acontecem, é um intervalo de preparação para o que se sucede, para receber o que se sucederá graças a essa atenção particular. Como se o que se recebe estivesse sempre a acontecer mas nem sempre a capacidade de o interiorizar se desse. O espaço em branco é assim, o vazio, momento pausado que já antecede algo. Mas este momento significa também o espaço para a entrega.

Cada novo desenho é esse renovar-se a si mesmo.

«As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me.»⁷²

O desenho acompanha essa «fúria de impulsos», parece ter de se desorganizar, desmoronar, desmanchar, para de novo ser mancha. O desenho acompanha todos esses passos de inconstância das entranhas, ele é um acidente, erro, mas simultaneamente um acto de liberdade. O desenho nasce do movimento de uma liberdade efémera.

⁷² Clarice Lispector, *Água Viva*, p. 55.



“Sem-título”, 150x180cm, tinta-da-china sobre papel, 2012



“Sem-título”, 150x110cm, tinta-da-china sobre papel, 2012

II

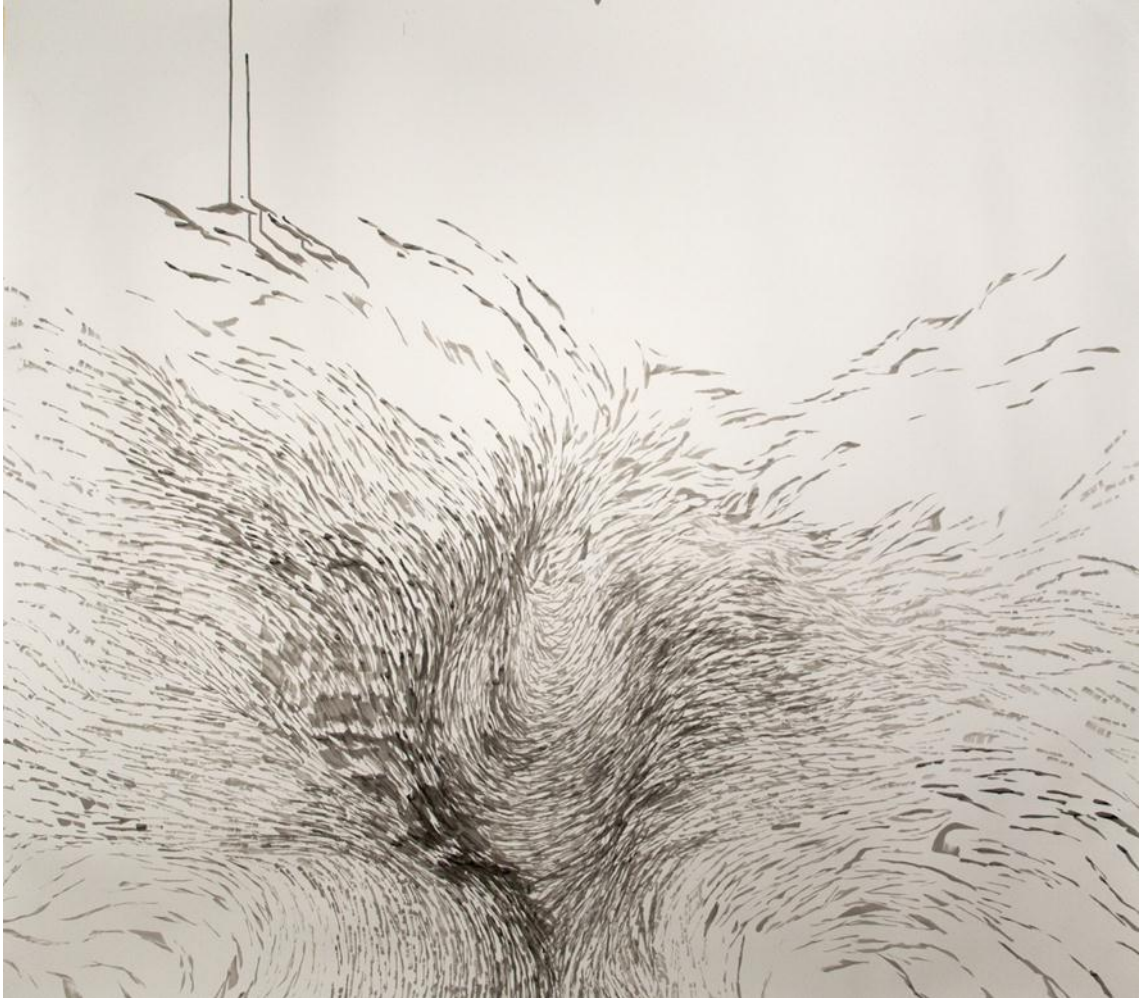
As imagens são conseguidas através de diferentes dissoluções da tinta da china, estes graus de dissolução conferem um carácter imprevisível e incontrolável aos desenhos apontando, no fundo, para uma vida própria do desenho. Pois a tinta, o material, escorre, desenha manchas não controladas: é o erro, a falha, que ficam inscritos na folha de papel. A superfície, a folha, o lugar do desenho é também o lugar do erro e da forma de acolher o erro, esse momento acidentado.

A sobreposição, das linhas e das manchas, desenha o movimento. É possível pensar numa fragmentação de partículas, como se ocorresse uma explosão e fossem os estilhaços perceptíveis. As formas, mesmo se leves, encontram-se em tensão, o manifesto conflito. Antecedem ou precedem uma explosão. Se evoco a ideia de uma explosão é porque identifico no momento em que o desenho acontece e na sua forma a violência de um momento que se expande subitamente, um momento ruidoso. Formalmente, o desenho assume um ou mais pontos de erupção que se estendem na folha. O inesperado ocorre, também, no momento em que o desenho delinea esta explosão.

O inesperado vive, em potência, na folha de papel, assim, o espaço branco acolhe também o movimento suspenso, a forma informe que paira no espaço. Todos os conflitos gravados adquirem uma dimensão de leveza, a possibilidade do sem-peso.

Voltando à ideia de vida própria do desenho, sublinho que esta vida ocorre no descontrolo, no momento que ultrapassa o previsto. É o segredo do próprio desenho.

Se há uma liberdade interior imanente a este processo ela reflecte-se também numa imensa liberdade do corpo, do gesto, que é também parte constituinte do desenho. Todo o corpo é desenho, porque todo o corpo se movimenta criando o movimento do desenho. No agir da imagem há uma relação de movimento entre o gesto do corpo e o gesto do material, os dois influenciando-se, os dois criando-se: o momento do encontro, da alteração.



”Sem-título”, 150x180cm, tinta-da-china sobre papel, 2012

Bibliografia

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Tradução de João Bénard da Costa , Lisboa, Antígona, 1988.

BÜCHNER, Georg, *Lenz*, Tradução de Bruno Duarte, Lisboa, Edições Vendaval, 2006.

CELAN, Paul, *A Morte é uma Flor*, Tradução de João Barrento, Lisboa, Cotovia, 1998.

CELAN, Paul, *Arte Poética: O Meridiano e outros textos*, Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro, Lisboa, Edições Cotovia, 1996.

CELAN, Paul, *Sete Rosas Mais Tarde: Antologia Poética*, Tradução de João Barrento e Y.K. Centeno, Lisboa, 2ª edição, Cotovia, 1996.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

MANN, Thomas, *A Morte em Veneza*, Tradução de Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D'Água, 2004.

PLATÃO, *O Banquete*, Tradução de Maria Teresa Nogueira Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70, 2010.

ROUGEMONT, Denis, *O Amor e o Ocidente*, Tradução de Anna Hatherly, Lisboa, Vega, 2ª edição, 1999.

ZAMBRANO, Maria, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*, Tradução de José Bento, Lisboa, 2ª edição, Assírio & Alvim, 1993.