



**O Resíduo como Resistência da Matéria:
a (re)materialização do mundo
através da poesia e da fotografia**

Mariana de Carvalho Nascimento

**Dissertação de Mestrado
em Estética e Estudos Artísticos**

Fevereiro, 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, área de especialização em Fotografia e Cinema, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Luís Mendonça e coorientação científica do Professor Doutor Pedro Eiras.

Declarações

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Mariana Nascimento

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de de

O coorientador,

Lisboa, de de

Agradecimentos

O meu sincero agradecimento aos meus orientadores, o Professor Doutor Luís Mendonça e o Professor Doutor Pedro Eiras, pelo sentido crítico, acuidade e cuidado, com que acompanharam este trabalho que muito lhes deve.

À Professora Doutora Golgona Anghel, pela discussão profícua que os seus seminários sempre suscitaram.

Ao Professor Doutor Fernando Guerreiro, pela imensa simpatia com que sempre disponibilizou a sua biblioteca com bibliografia que se revelou essencial para a realização desta dissertação.

Resumo

Esta dissertação debruça-se sobre imagens de William Mumler e William Kühne e sobre uma selecção de textos de Alberto Pimenta, Herberto Helder e Fernando Guerreiro. Com base nas hipóteses teóricas formuladas por Baudrillard, Fredric Jameson, Jonathan Crary e Mark Fisher, pretende-se sustentar a ideia de que, ao entrecruzar análise imagética e análise textual, é possível demonstrar o poder da representação para produzir resíduos, reconhecendo a sua capacidade de contrariar a tendência niveladora da cultura hiper-realista contemporânea.

Nesse sentido, pelo cruzamento de estudos de textos e imagens, procuro comprovar uma similaridade nos moldes como poema e imagem redefinem a relação entre observador e memória, recolocando o problema da representação como modo enigmático de aproximação à realidade. Esta proposta investigativa consolida-se a partir de uma teorização do espectral que vê no resíduo o mote para a produção de uma narrativa analítica actuante.

Palavras-chave:

Alberto Pimenta, Fernando Guerreiro, Herberto Helder, poesia, fotografia espírita, optografia, erro, fantasma, ilusão, materialidade, realismo, resíduo, fantasma

Abstract

This dissertation offers a comparative analysis of images from William Mumler and William Kühne and of texts from Alberto Pimenta, Herberto Helder and Fernando Guerreiro. Drawing on the theoretical frameworks proposed by Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Jonathan Crary e Mark Fisher, I argue that representation is capable of producing vestiges which counter the homogenizing tendency of contemporary hyper-realist culture.

Through an analysis of both textual and imaged objects, I try to prove the existence of a similarity in the ways in which poem and image redefine the relationship between observer and memory, by reframing the problem of representation as an enigmatic mode of approaching reality. This investigative proposal grows out of a theorization of spectrality that finds in the notion of vestige the pretext for the production of a new analytic narrative.

Key words:

Alberto Pimenta, Fernando Guerreiro, Herberto Helder, poetry, spirit photography, optography, mistake, ghost, illusion, materiality, realism, remnant

Índice

INTRODUÇÃO.....	1
I	
RESÍDUOS QUE SÃO RESISTÊNCIA.....	6
os materiais no tempo do realismo capitalista [p. 6] porque pensar não é um acto imaterial [p. 13] como rematerializar [p. 17]	
II	
MEMÓRIA MATERIAL.....	22
memória: resíduo do acontecimento [p. 22] antigo, novo e eterno [p. 24] fotografar (escrever com luz) [p. 26] a matéria do tempo fotográfico [p. 27] corporalizar o observador [p. 29] povoar o mundo de fantasmas [p. 30] médiuns e seus espíritos [p. 33] imagem per-feita [p. 37] recomeço e interrupção - matéria do tempo poético [p. 38] repor enigmas [p. 40]	
III	
PRODUZIR RESÍDUOS, PRODUZIR MATÉRIA.....	43
descobertas ociosas [p. 43] olho-máquina [p. 46] observador e observado [p. 47] verdade infalsificável [p. 48] o enigma contínuo [p. 49] desvio e crime [p. 51] morte e excesso [p. 53] ver o próprio rosto [p. 55] o erro está no coração do acerto [p. 56] nomear é fazer enigmas [p. 58]	
IV	
NOTAS PARA UMA TEORIA RESIDUAL.....	61
ser permeável [p. 61] literatura fantástica [p. 62] duplos e fantasmas [p. 63] materiais fantasmáticos [p. 64] morte e poesia [p. 65] crer no fantasma [p. 67] o que foi feito da vanguarda [p. 69] Teatro Dubrowka – implosões [p. 71] tempo-real [p. 72] ser prega do acontecimento [p. 74]	
CONCLUSÃO.....	78
BIBLIOGRAFIA.....	83
ANEXOS.....	87

Introdução

todo o real é residual,
e tudo o que é residual está destinado a repetir-se indefinidamente no fantasmal
(Baudrillard, 1991: 179)

Investigar, mais do que explicar uma tese e defendê-la, significa sobretudo pensar em conjunto: desestruturar teias de pensamentos e construir, com elas, outros corpos de sentido capazes de se interpenetrar. Para isso, é preciso partir dos *materiais* que formam as imagens e as palavras para entender as várias hipóteses de contacto que as permeiam. Isto significa adoptar uma postura concreta: reconfigurar o modo como olhamos para os objectos, reconfigurando também o modo como lemos os contextos que os rodeiam; significa reconhecer o poder dos objectos representativos face à realidade material.

As palavras e as imagens não existem alheias à materialidade do mundo. Movem-se numa malha de relações que as adstringe e afecta, mas que também as torna efectivas, não apenas enquanto objectos representativos, mas enquanto objectos actuantes.

Para encontrar um método de pensar em conjunto, convoco uma história de José Gomes Ferreira, cujo início relembro. É a história de *João Sem Medo* (Ferreira, 2018: 10), um rapaz, natural de uma aldeia cujos habitantes eram tristes e pesarosos, que decide explorar uma floresta fantástica, onde passa por tremendas provações e peripécias, enquanto procura uma realidade mais viva, mais verdadeira. Ora, no muro que cerca a floresta mágica, está inscrito um conjunto de palavras: «É proibida a entrada a quem não andar espantado de existir» (*ibidem*).

Este espanto *por existir*, já experimentado por Aristóteles, que na sua *Metafísica* lhe chama *thauma* (o estado de espírito face ao mundo que permite principiar o questionar filosófico), talvez seja a condição necessária a qualquer investigação. É, sobretudo, um eixo indispensável para despertar o sentimento de falta de consistência da realidade que marca a actualidade.

Nesse sentido, recupero as palavras de Jonathan Crary, na obra *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, que, discorrendo sobre a poder do sonho e do sono para a construção de um pensamento original e partilhável, afirma:

As atitudes contra-sistémicas em relação ao sono e ao sonho persistiram certamente nas franjas de um Ocidente modernizado, ainda que tenha havido uma vasta expropriação e enfraquecimento nos séculos XVIII e XIX, quando o sonho foi amputado de quaisquer associações residuais a um enquadramento mágico-teológico. [...] A modernização não podia prosseguir num mundo povoado de grande número de indivíduos que acreditava no valor ou na potencialidade das suas próprias visões ou vozes internas. (2018: 111)

Sonhar, imaginar (que no fundo é criar imagens), escrever (que no fundo talvez também seja criar imagens) e investigar podem ser, muitas vezes, acções geradoras de atrito, capazes de resistir a uma tendência redutora e simplificadora face à arte, ao tempo e às relações interpessoais. É pôr a nu os resíduos de uma realidade complexa, mais ampla do que aquela cujo acesso nos é permitido.

Assim, no enalço de Jean Baudrillard, Jonathan Crary, Fredric Jameson e Mark Fisher, persigo o processo de transformação dos objectos e acontecimentos em imagem, que estes autores identificam como elemento basilar do capitalismo tardio. A evidenciação da falta de espessura da matéria (ou seja, do esboroamento de uma memória individual e colectiva), a par do reconhecimento da potencialidade da poesia e da fotografia para resistir a essa falta de espessura, permite recolocar o problema da representação e da figuração enquanto problema determinante da interpretação textual e imagética. Posto isto, urge compreender de que forma os modelos de representação artística se relacionam com a ideia de *realismo capitalista* de Mark Fisher:

O realismo capitalista só pode ser ameaçado se o seu carácter inconsistente ou insustentável for revelado; ou seja, se o realismo ostensivo do capitalismo se mostrar enquanto falso. Escusado dizer que, aquilo que conta como ‘realista’, aquilo que parece possível a qualquer momento no campo social, é definido por um conjunto de determinações políticas. Uma posição ideológica não pode nunca ser verdadeiramente bem-sucedida antes de ser naturalizada, e uma posição ideológica não pode ser naturalizado enquanto ainda for pensada como um valor e não um facto. (2009: 16)¹

O que Mark Fisher pretende demonstrar, com este conceito, é que o *estado das coisas* que define o mundo contemporâneo funciona pela afirmação de um quadro de verosimilhança que exclui qualquer alternativa à estrutura económica, social e cultural do capitalismo tardio. O termo *realismo capitalista* produz ainda outro pressuposto: aquilo que entendemos como

¹ «Capitalist realism can only be threatened if it is shown to be in some way inconsistent or untenable; if, that is to say, capitalism’s ostensible ‘realism’ turns out to be nothing of the sort. Needless to say, what counts as ‘realistic’, what seems possible at any point in the social field, is defined by a series of political determinations. An ideological position can never be really successful until it is naturalized, and it cannot be naturalized while it is still thought of as a value rather than a fact.» (Fisher, 2009: 16).

realista é determinado por um conjunto de determinações políticas, que só podem ser ameaçadas a partir do momento em que, através de outras formas de ação e discurso, demonstrarmos a inconsistência desse mesmo quadro de verosimilhança.

A ideia de realismo, na verdade, não se prende somente a uma questão estilística, mas a uma mundivisão que determina o que é real e o que não é, e que se espelha também nos objectos artísticos. Penso num conceito de realismo próximo do conceito de verosimilhança: aquilo que, dentro de determinado contexto específico, pode ser concebível. Quando os objectos artísticos, ou mesmo as próprias palavras, obedecem a este quadro de verosimilhança, perdem o seu poder sobre o mundo. Este desempoderamento ameniza, afinal, a sua potência representativa, assumindo os objectos artísticos como representações inócuas de si mesmos. Reconfigurar estes objectos a partir da sua relação com a realidade devolve-lhes a sua potência alterante, a sua capacidade de alargar os contornos do verosímil. É evidente que os objectos artísticos não bastam para mudar o paradigma ideológico pós-moderno, mas são parte integrante de uma política de resistência.

O *resíduo* é o conceito central desta pesquisa: entendo como *resíduos* todos os objectos (materiais ou imateriais) que denunciam o carácter fragmentário de uma unidade. «Residual» e «espectral» são termos próximos na nossa pesquisa: aquilo que é residual é pensado em oposição àquilo que é uno, uma parte da realidade que nem sempre é visível, mas que estrutura o funcionamento do mundo. Os resíduos geram resistência a uma tendência aplanadora da realidade. Tomo este conceito na sua dimensão metafórica – a presença residual em qualquer texto ou imagem, de outras vozes – mas também na sua condição material – resíduos de líquido fotográfico, textos interrompidos, optogramas irreconhecíveis.

Assim sendo, parto da análise de objectos pertencentes a categorias diferentes – imagem e palavra, fotografia e literatura – de forma a orientar a investigação, convocando objectos que resistam à interpretação, capazes de gerar atrito, e imaginando em conjunto com estes objectos linhas de pensamento, ou futuros, possíveis. Todos estes objectos se articulam com a realidade de um modo residual, ou seja, mesmo quando os consideramos face a um referente real, a relação que produzem com o referente é sempre inconclusa, fragmentária, imperfeita. Este percurso organiza-se em 4 capítulos: em que se entrecruza poemas e imagens, num esforço por colocar em evidência características comuns relativamente ao modo como ambos se apropriam da realidade material.

O primeiro capítulo, «Resíduos que são resistência», caracteriza o contexto histórico actual a partir do conceito de *realismo capitalista*, explicando em que moldes a relação residual entre as fotografias de William Mumler e William Kühne, bem como os textos de Alberto Pimenta, Herberto Helder e Fernando Guerreiro, e os seus «referentes» pode funcionar como uma prática de resistência face a esse mesmo contexto histórico.

O segundo capítulo, «Memória material», debruça-se sobre duas fotografias de William Mumler, «Master Herrod e os espíritos da Europa, África e América» e «Master Herrod num transe», e um conjunto de poemas do livro *Nove Fabulo, o Mea Vox / De Novo Falo, a Meia Voz*, de Alberto Pimenta. Neste capítulo, procura-se demonstrar em que moldes este poema e esta imagem apresentam um conjunto de similaridades no modo como, através do seu carácter residual, reconfiguram a relação que o observador/leitor estabelece com o tempo.

O terceiro capítulo, «Produzir resíduos, produzir matéria», incide sobre um optograma, obtido por William Kühn, a partir do olho de um coelho, bem como sobre alguns textos presentes em *Photomaton & Vox*, e *Cobra* de Herberto Helder. Neste capítulo defende-se a existência de um método de investigação poético/imagético que se concretiza através da proposta constante de enigmas, que estreitam a relação entre corpo, matéria e objecto artístico, valorizando o pensamento mágico como força propulsora da investigação enigmática do mundo.

Por fim, o quarto e último capítulo, «Para uma teoria do fantasma» traça um método de investigação e produção artística que parte dos resíduos para analisar o mundo, a partir do livro *Teoria do Fantasma* de Fernando Guerreiro, e da plaquete *Teatro Dubrowka* que o acompanha. Ambos os textos formulam uma resposta actuante face ao momento cultural que vivemos, materializando uma metodologia residual de análise e transformação da realidade.

Escolhi estes casos de estudo, pois foram aqueles que se afiguraram capazes de operacionalizar uma relação residual entre objecto representativo e realidade em torno, relação tanto mais abrangente ao entrecruzar texto e imagem. Estes objectos, graças também ao contexto material que os encerra, permitem uma abrangência no escopo da investigação, sendo particularmente férteis para perspectivar o tempo do realismo capitalista, cobrindo-o de novas valências. Efectivamente, se as fotografias de Mumler e Kühne pertencem a um período histórico que marca as fronteiras entre real e simulação, os poemas de Alberto Pimenta e Herberto Helder transportam estas fronteiras para os dias de hoje, ao passo que Fernando Guerreiro concretiza a sua teorização.

Estes textos e imagens constituem-se como propostas enigmáticas; são todos convites à interpretação de um enigma encerrado no próprio poema ou imagem. Por outro lado, são também tentativas de decifrar a realidade tomando-a, por sua vez, como um enigma. Esta ambivalência entre enigma e resolução é determinante para compreender a posição destes objectos face à realidade. Assim, recuperando o conceito de representação nos moldes em que Jameson o concebe, compreende-se que há e deve haver lugar para uma relação entre um objecto artístico e uma realidade global, mesmo que a representação que qualquer objecto artístico consegue dessa realidade seja sempre fragmentária.

I – Resíduos que são resistência

Sois agora
fantasmas sem representação. Feitos
toda a paisagem.
Ou feitos da matéria
da paisagem?

(Manuel Gusmão, 2013: 95)

os materiais no tempo do realismo capitalista

Há um conceito que quero mobilizar desde logo, capaz de criar um espaço comum, onde os objectos a analisar podem funcionar como agentes operacionais, é o conceito de *realismo capitalista*. Exprime a ilusão colectiva e institucionalizada de que não há nenhum sistema político que seja uma alternativa viável ao sistema capitalista: ou seja, que qualquer mudança que possa ser produzida no mundo só será possível dentro dos parâmetros definidos pela sociedade global capitalista.

A expressão *realismo capitalista* identifica também um programa estético da contemporaneidade, caracterizado pela reutilização e reapropriação das formas criadas pelas várias correntes artísticas modernistas, e, sobretudo, pela apresentação dessas formas como novidades, que Fisher ilustra, por exemplo, através da absorção de técnicas surrealistas pelas produções publicitárias.

A interpretação que Mark Fischer faz do momento histórico que vivemos centra-se em torno deste conceito, que condiciona também os moldes em que se olha para os objectos estudados, nesta dissertação. É com este conceito em mente que leio as seguintes palavras de Fredric Jameson, sobre a produção estética actual:

O que aconteceu foi que a produção estética actual foi integrada na produção geral de comodidades: a urgência económica frenética em produzir ondas frescas de cada vez mais bens aparentemente inovadores (de roupa a aviões), a cada vez maiores taxas de facturação, atribui agora cada vez mais uma função e posição estrutural à experimentação e inovação estética. Estas necessidades económicas vêm-se

posteriormente reconhecidas nos mais variados tipos de suporte institucional disponível para a arte mais recente, desde fundações e subsídios a museus e outras formas de mecenato. (1991: 5)²

A urgência em produzir novidades em série e rentabilizá-las caracteriza a produção industrial, o desenvolvimento tecnológico, a comunicação social e os padrões estéticos institucionais. A lógica de mercado neo-liberal, que hoje parece ser a lógica dominante, não se limita a estruturar o mundo do trabalho, da produção e da comercialização, mas visa dominar um conjunto bastante mais amplo de práticas sociais, culturais e artísticas.

A estrutura deste sistema não se alterou radicalmente, ao longo dos tempos: na verdade, esta urgência é apenas o aprofundamento de métodos de controlo sempre exercidos pela sociedade capitalista. Crary, na sua obra *24/7 - O capitalismo tardio e os fins do sono*, explicita claramente esta expansão tentacular do capitalismo tardio para lugares que lhe resistiam. O autor desvela um conjunto de características basilares deste sistema: aponta a concretude material dos métodos repressivos de domínio capitalista e mostra que estes métodos de domínio se estendem a outros campos, nomeadamente os tempos livres, a actividade associativa e a produção artística. A exposição constante à luz, à informação e às novidades, com que o sistema capitalista nos bombardeia, persegue e domina a relação que estabelecemos com o tempo, através de um esquema de supressão sensorial, e isolamento dos indivíduos.

A constante produção de novidades tecnológicas, rapidamente obsoletas e substituídas, que caracteriza o comércio global neoliberal que sustenta a sociedade capitalista, serve sobretudo para veicular um programa ideológico: os vários produtos (por vezes caracterizados enquanto revolucionários) visam todos o mesmo objectivo: produzir um observador permanente, visam «integrar mais inteiramente o utilizador nas rotinas 24/7» (*ibidem*: 91).

Segundo Crary, esta ofensiva ideológica funciona através do «parcelamento e fragmentação de zonas partilhadas de experiência em micromundos fabricados de afectos e símbolos». Efectivamente, o universo imagético e informativo que nos rodeia, apesar de apresentar conteúdos distintos, denota uma estrutura esquemática que tende para repetir sempre os mesmos padrões. A quantidade de hipóteses de filtragem e personalização que são activadas assim que acedemos a este universo (através da televisão, dos telemóveis ou de outros dispositivos de reprodução imagética à nossa disposição) produz um efeito específico: a

² «What has happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of evermore novel-seeming goods (from clothing to airplanes), at ever greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation. Such economic necessities then find recognition in the varied kinds of institutional support available for the newer art, from foundations and grants to museums and other forms of patronage».

distanciação e o isolamento de indivíduos fisicamente próximos que, através do consumo de conteúdos muito personalizados, acabam por habitar «universos incomensuráveis e não-comunicantes».

Neste quadro, o universo imagético ao nosso dispor serve os objectivos da ideologia dominante (o realismo capitalista) que, apresentando uma oferta ilimitada de símbolos, simula a possibilidade de escolha, enquanto impossibilita a escolha efectiva de alternativas ao isolamento dos indivíduos em nichos de experiências individuais. É nesse sentido que o realismo capitalista se esforça por anular qualquer esperança de comunidade e cooperação: o indivíduo é glorificado, exaltando-se o seu poder de escolha (sempre ilusório) enquanto se dissolvem os antigos modelos de assistência mútua e partilha. Trata-se da transfiguração de um quadro de valores, tendo em vista «eliminar ou financeirizar» as disposições sociais cooperativas. Gera-se assim um imaginário comum que exclui todas as «alternativas à desoladora insularidade da experiência individual no seio dos mecanismos competitivos da sociedade capitalista» (*ibidem*: 119-120) tornando as possibilidades de vida não-monadista ou comunitária impensáveis.

A redefinição de valores como a liberdade, a partir da lógica neo-liberal que regula o mundo capitalista, significa a extrapolação do universo interior dos indivíduos para um contexto isolado, impedindo a existência de um mundo partilhado. A nossa sujeição física, mental e emocional aos «livres mecanismos dos mercados» parece não interferir com a nossa ideia de liberdade: embora condicione significativamente a nossa vida, esta sujeição parece inevitavelmente constitutiva do nosso universo.

Posto isto, é preciso compreender que função os objectos a analisar, reunidos sob o termo *resíduo*, podem ter face à conjuntura produzida pelo sistema capitalista. Perseguindo a análise que Jonathan Crary faz relativamente ao mundo estruturado segundo os moldes 24/7 – 24 horas por 7 dias da semana –, o resíduo evidencia-se como uma defesa da obscuridade e um entrave à iluminação constante, compreendendo-se quer obscuridade, quer iluminação nos seus sentidos literais, mas também nas suas acepções metafóricas.

Um mundo 24/7 é desencantado na sua erradicação de sombras e obscuridade e de temporalidades alternadas. É um mundo igual a si mesmo, um mundo com o mais superficial dos passados, por isso à partida sem espectros. Mas a homogeneidade do presente é consequência do resplendor fraudulento que se assume estender-se a toda a parte e esvaziar qualquer mistério ou incognoscibilidade. Um mundo 24/7 produz uma equivalência aparente entre o que está disponível, acessível ou utilizável no imediato, e o que existe. O spectral é, em certa medida, a intrusão ou ruptura do presente por algo fora de tempo e

pelos fantasmas do que a modernidade não eliminou, das vítimas que não serão esquecidas, da emancipação por cumprir. (*ibidem*: 27)

A mundivisão que a narrativa neoliberal preconizada pelo sistema capitalista propõe é a de um mundo sem espectros, sem enigmas, que faz coincidir o que existe com o que é imediatamente visível e apreensível. Pretende-se contrariar esta mundivisão a partir de objectos que produzem enigmas, que obscurecem uma realidade simples, seriada, sem mistérios, que se constituem como resíduos e marcas de um cenário mais amplo. Procura-se descobrir que possibilidades restam no mundo artístico para encontrar um movimento que escape à tendência do sistema capitalista para nos isolar e individualizar.

Para contrariar a tendência realista-capitalista à formulação de um mundo sem espectros, mobilizo o conceito *hantologia*, termo que Mark Fisher utiliza para trabalhar sobre o tempo pós-moderno. O termo *hantologia*, criado por Derrida, junta duas palavras: «hanter», que significa assombrar, e ontologia. O termo significa uma intersecção temporal de memórias e projecções, descrevendo os efeitos que espectros metafóricos, pairando sobre o passado ou sobre o futuro³, produzem no presente. Este termo foi, sobretudo, utilizado para caracterizar um género musical mas, extraíndo-o para um plano mais abrangente, como Mark Fisher o concebe, pode ser ressignificado como um modo de povoamento do mundo capitalista, pelos fantasmas de todos os futuros possíveis, mas não concretizados:

Será pois a hantologia uma tentativa de ressuscitar o sobrenatural ou será apenas uma figura de retórica? A saída desta oposição inútil é pensar a hantologia como a *ação do virtual*, entendendo-se o espectro não como algo natural, mas como aquilo que age sem (fisicamente) existir. (Fisher, 2020: 48)

O espectral, como o residual, serve de resposta à imagem simples e redutora do mundo produzida pelo realismo capitalista. Precisamos de nos imbuir de um espírito hantológico para nos dedicarmos ao estudo dos resíduos. Os resíduos, como os espectros, agem sobre a realidade: existem fora da narrativa unitária e simplificada do realismo capitalista, capazes de perturbar essa mesma narrativa. Por outro lado, se os espectros não existem fisicamente, os resíduos podem existir nesses moldes, valendo pelo seu poder concreto (ao mudar materialmente um objecto, como os resíduos na placa fotográfica) e pelo seu poder metafórico (os resíduos de expectativas goradas de futuro). O poder daquilo que é residual, em oposição ao que é uno, talvez seja também recuperar a tendência imperfeita (inacabada) do mundo material: o resíduo torna possível resistir à interpretação imediata: «todo o real é residual, e tudo

³ Penso, por exemplo, nas narrativas alternativas que imaginamos sobre os acontecimentos históricos ou nas perspectivas que criamos para o futuro que nunca se chegam a concretizar.

o que é residual está destinado a repetir-se indefinidamente no fantasmal» (Baudrillard, 1991: 179). Os resíduos são algo que sobeja do real: um conjunto de factores, situações e objectos que *assombram* a realidade, que, excluídos da narrativa dominante sobre o mundo, o afectam e condicionam, possibilitando uma alternativa.

Quando Jean Baudrillard, no livro *O Crime Perfeito*, diz que «se não houvesse as aparências, o mundo seria um crime perfeito (...) um mundo do qual a verdade se teria retirado para sempre, e cujo segredo não seria nunca desvendado, por falta de marcas» (1996: 23), pressupõe dois níveis de realidade: um visível e evidente (embora não necessariamente verdadeiro) que seria o mundo aparente, e outro invisível (presentido através do primeiro, que simultaneamente revela e esconde esse mundo invisível). Desvelar o mundo invisível só é possível porque existem marcas, resíduos da realidade, que a *representação* ilusória do mundo denota.

A ilusão radical é a do crime original, pelo qual o mundo é alterado à partida, nunca idêntico a si mesmo, nunca real. O mundo não existe senão por essa ilusão definitiva que é a do jogo das aparências o próprio lugar da desapareição incessante de toda a significação e de toda a finalidade. (Baudrillard, 1996: 31)

Talvez seja, assim, possível compreender a imperfeição do mundo como um vestígio da existência material do próprio mundo, gerando-se uma proposta de ação: procurar o que causa a imperfeição – o que impede que o mundo esteja *perfectum* (no seu sentido literal, já completamente realizado). Com base na teoria baudrillardiana de erosão do real e sua substituição pelo simulacro, esta pesquisa organiza-se considerando aquilo que nestes objectos poderia escapar a uma superficialização da realidade.

Se a época em que vivemos é marcada por uma concepção de real serializada – uma repetição constante das mesmas formas, produzida através da multiplicação de esquemas comunicacionais, multiplicação essa sustentada por uma cultura massificada e simplificada – procuro um conjunto de caminhos que possam reconfigurar esta concepção. As fotografias espíritas, as técnicas falhadas (como a optografia) e a poesia, significam uma resistência a essa concepção da realidade. Quando Silvina Rodrigues Lopes toma a poesia como possibilidade de resistência à consolidação de uma «ordem que seja o lugar comum a todas as coisas», valoriza, precisamente, esta concepção do poema como estrutura de resistência:

Talvez nada exista imune ao preço, à economia como força de apropriação que demarca o círculo do comum como círculo retirado à estranheza do desconhecido. Mas há, como diz Foucault, no prefácio a *As Palavras e as Coisas*, aquilo que mina secretamente a linguagem, as heterotopias que desencadeiam uma dispersão infinita do sentido e impedem a consolidação de uma ordem que seja o lugar comum a

todas as coisas. Por não ter lugar no lugar comum, mas instaurar o lugar, a poesia participa de um movimento semelhante àquele. A sua condição é errância. (Lopes, 2003: 95)

Os poemas a analisar, assim como as fotografias, pertencem a esta categoria de objectos que «minam secretamente a linguagem», é pela sua dispersão do sentido que se descobre um sentido que funciona deixando resíduos.

Quando Baudrillard discorre sobre a dissolução de qualquer forma de referencialidade, afirmando o esboroamento da realidade (trocada por um conjunto de simulacros planos, sem atrito), opõe este sentimento de hiper-realidade e virtualidade do mundo a um conjunto de objectos representativos que mantêm um potencial diferenciador: um poder poético-imagético de rematerialização da realidade.

Antes de mais, é necessário clarificar o que se entende por realidade material: Tim Ingold, num ensaio chamado «Materials against materiality», crítica um discurso sobre a materialidade do mundo que não tome em consideração as características concretas dos materiais. Numa passagem particularmente interessante, Ingold reflecte sobre o desaparecimento conceptual dos materiais dentro dos objectos humanamente produzidos:

Neste momento os materiais parecem desvanecer-se, engolidos pelos próprios objectos a que deram origem. Por isso é que comumente descrevemos materiais como ‘crus’ mas nunca como ‘cozinhados’ já que desde que foram congelados em objectos os materiais desapareceram. Assim sendo, são os próprios objectos que capturam a nossa atenção, e não mais os materiais de que eles são feitos. É como se o nosso envolvimento material só começasse quando o estuque estivesse já compactado na casa ou a tinta já estivesse seca na página. Vemos o edifício, mas não o gesso das suas paredes, as palavras e não a tinta com que foram escritas. Na realidade, claro, os materiais ainda estão lá e continuam a reagir e misturar-se como sempre fizeram, ameaçando sempre com a dissolução ou mesmo «desmaterialização» das coisas que compõem. (2007: 9)⁴

Os materiais, ao serem condensados em objectos, são percebidos como coisas estanques, imóveis e sólidas. Percebemos os objectos, escamoteando o carácter transformador, relacional e vibrante dos materiais que os constituem. Ademais, estes objectos, que escondem (e até oprimem) os materiais de que são feitos, partilham uma característica: são

⁴ «At this point materials appear to vanish, swallowed up by the very objects to which they have given birth. That is why we commonly describe materials as ‘raw’ but never ‘cooked’ for by the time they have congealed into objects they have already disappeared. Thenceforth it is the objects themselves that capture our attention, no longer the materials of which they are made. It is as though our material involvement begins only when the stucco has already hardened on the house front or the ink already dried on the page. We see the building and not the plaster of its walls, the words and not the ink with which they were written. In reality, of course, the materials are still there and continue to mingle and react as they have always done, forever threatening the things they compromise with dissolution or even «dematerialization».

acabados (perfeitos, diz Baudrillard), unos, habitualmente funcionais: sem nada de residual, excedente.

Da mesma forma que congelamos em objectos os materiais que os constituem, reduzimos ao seu funcionalismo os materiais que nos rodeiam, mas também os textos, as imagens, transformando-os segundo uma lógica de domínio. Os resíduos são materiais libertados, que escapam a esta lógica de domínio: o resíduo é parte de uma resistência à solidificação das coisas nas suas simplificações e funciona *rematerializando*. Mas, para descobrirmos os resíduos, precisamos de transformar o modo como lemos e vemos as imagens, deslocá-las dos seus lugares habituais e estabelecer outras relações entre elas.

Ora, lendo Tim Ingold lado a lado com *Literatura Defesa do Atrito*, de Silvina Rodrigues Lopes, sobrevém um ponto em comum: uma filosofia de resistência à tendência simplificadora, redutora e generalizante, que a redução da vida à esfera do económico e social produz, pela simplificação das formas artísticas, das relações sociais e dos materiais que produzem o mundo. O resíduo revela a matéria, recusando-se ao controlo conceitualizante do humano e tornando a matéria evidente; permite também à matéria resistir: complexificando os moldes de apropriação do mundo que temos ao nosso dispor, adensando a nossa relação com o que nos rodeia.

Esta densificação das relações produz-se através de um excesso. Excesso não significa aqui a produção ilimitada de repetições do mesmo esquema, mas a criação de um processo de diferenciação infinita, capaz de acolher o exterior sem o reduzir a um «ser como». Assim, expandir-se-iam todas as possibilidades de relação que a abertura ao excesso permite. O excesso será um resíduo capaz de causar atrito entre a poesia e os processos de multiplicação de equivalências que povoam a modernidade.

Este acolhimento do exterior produz uma dimensão fantasmagórica da poesia, não como substituto do real, nem sua fantasia, mas como outra coisa: que produz lugares outros, acontecimentos outros, mas que ocupa um mesmo espaço, que modifica esse espaço, e o transgride. Mais do que uma interpretação do mundo, através do resíduo, poemas e fotografias configuram-se como métodos de reposição de enigmas, capazes de tornar a realidade mais densa, compreendê-la na sua complexidade.

A lógica da comunicação que tende a dominar a nossa época, concretiza uma muito antiga aspiração ontoteológica à transparência. Visando a perfeição absoluta, a aspiração à universalidade visa a ultrapassagem de todo o conflito e divisão, de toda a negatividade. Em nome da realidade e do exercício de uma racionalidade sem falha elimina-se qualquer resistência ao conhecimento apropriante, através do

qual o presente e o futuro, o real e o virtual, o bem e o mal, o eu e o outro, se indiferenciam. (Lopes, 1996: 10)

A recusa de uma concepção dos objectos como espelhos congelados de si mesmos convoca, de novo, o prefácio de Silvina Rodrigues Lopes ao livro *O Crime Perfeito* de Jean Baudrillard, onde leio as seguintes notas sobre a perfeição, o acabamento e o congelamento da matéria em objectos fixos:

A perfeição elimina o acontecimento é esse o seu crime, o de desencadear a reprodução, a obediência a uma necessidade. Como é óbvio, não se trata de um crime assinalável, apenas os seus efeitos o são. Baudrillard mostra neste livro como a exigência de cada vez maior fidelidade, ou a vontade do hiper-real dá lugar à conversão de objectos e fenómenos em cópias de si mesmos. Mas embora a ideia de que estamos numa época dominada pela reprodução seja hoje largamente aceite, raramente se coloca a hipótese de a perturbação desse destino corresponder à impossibilidade de perfeição. (Lopes, 1996: 9-10)

Assim, a impossibilidade de perfeição pode constituir-se como uma escapatória ao domínio da realidade pela reprodução, pela transformação dos objectos e acontecimentos em «cópias de si mesmos». Talvez seja possível extrapolar das palavras de Silvina Rodrigues Lopes a potencialidade do resíduo como elemento (re)configurador do acontecimento, como uma alternativa à perfeição, nos termos de Baudrillard.

Uma técnica como a fotografia nunca pode escapar à materialização e evidenciação do resíduo, mesmo que toda a obra de arte seja pensada como resíduo ou fantasma do real. No caso da fotografia, esta condição torna-se inevitável: há sempre um resíduo maior ou menor que se instaura e que tem de ser gerido. Talvez, por isso, o fantasma (figura híbrida entre o material e o imaterial, o real e o imaginário, o vivo e não vivo) abra caminhos para a compreensão daquilo que na fotografia e na poesia significa um desvio. Não se pretende encontrar uma metáfora totalizante, antes pelo contrário, descobrir aquilo que, na poesia e na fotografia, se desvia da unidade: procurar o que há de residual, aquilo que quebra uma concepção una e irredutível da arte que, efectivamente, a alienaria do mundo.

porque pensar não é um acto imaterial

Em 1988, na conferência *Marxism and the interpretation of culture*, Fredric Jameson serviu-se do termo «cognitive mapping» para propor um novo tipo de relação entre objecto figurativo e seu referente. Neste artigo, Fredric Jameson problematiza a questão (muitas vezes tomada como ultrapassada) da relação entre objecto artístico e objecto representativo. No

pensamento crítico actual, as noções de figuração e representação são muitas vezes associadas à vontade de um discurso panfletário ou utilitário; contudo, através destes conceitos torna-se possível explorar a relação entre um objecto artístico e a realidade material do mundo. Também será pela valorização do potencial figurativo das obras de arte, e do potencial científico da análise destas obras, que se pode extrair delas conhecimento sobre um mundo mais amplo do que aquele que a ideologia vigente narra. Leia-se Jameson:

Para mim, «representação» é sinónimo de figuração, independentemente da forma histórica e ideológica deste termo. Assumo assim, que todas as formas de produção estética consistem numa luta com e pela representação e isto quer sejam de um carácter perspectival, quer sejam ilusões *trompe l'oeil*, quer sejam os modernismo mais reflexivos, diacríticos, iconoclastas ou *form-breaking*. Assim, pelo menos na minha linguagem, o apelo a novos modos de representação não implica o regresso de Balzac ou Brecht, nem se destina a qualquer tipo de valorização do conteúdo sobre a forma (outra distinção arcaica que ainda sinto ser indispensável (...)).⁵ (1988: 348)

Não se visa dotar a literatura e a fotografia de um objectivo estritamente funcional, mas compreender onde se situam estes objectos no plano de um mundo material. Recuperando as palavras de Silvina Rodrigues Lopes, ao defender a poesia enquanto resistência a «uma ordem que seja o lugar comum a todas as coisas», fazendo da sua condição a errância, procura-se compreender os lugares produzidos por estes objectos, e descobrir que outros lugares podemos desvelar ao colocá-los em diálogo.

Estes excertos clarificam o método de investigação preconizado, esclarecendo de que modo o texto de investigação se deve apropriar dos seus objectos de análise:

É na relação com o outro, no ser-em-comum que se afirma, o não-comum da singularidade, aquilo que não depende de nenhum modelo, critério ou valor, mas é a única garantia de não sucumbirmos diante do «império da necessidade», isto é, da redução da vida à esfera do económico e social. Trata-se de através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um «ser como», sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem. (Lopes, 2003: 12)

Se Silvina Rodrigues Lopes pensa exclusivamente no plano literário quando discorre sobre o potencial de diferenciação absoluta de um objecto, a relação com o outro e o

⁵ «For me «representation» is, rather, the synonym of «figuration» itself, irrespective of the latter's historical and ideological form. I assume, therefore, in what follows, that all forms of aesthetic production consist in one way or another in the struggle with and for representation and this whether they are perspectival or *trompe l'oeil* illusions or the most reflexive and diacritical, iconoclastic or form-breaking modernisms. So, at least in my language, the call for new kinds of representation is not meant to imply the return to Balzac or Brecht; nor is it intended as some valorization of content over form-yet another archaic distinction I still feel is indispensable (...).»

acolhimento do exterior podem implicar a justaposição de objectos díspares como os poemas de Alberto Pimenta e Herberto Helder, o texto de Fernando Guerreiro, a fotografia de William Mumler e a optografia de William Khüne. Para estabelecer estas relações, é preciso conceber a linguagem, mesmo a linguagem dita científica, a partir da sua construção errática e relacional.

O problema da corporalização do imaterial, que estes objectos colocam, posiciona-se num conjunto de contextos históricos, em que a relação entre a percepção e o corpo é radicalmente conturbada, e que não se prende apenas às formas artística, mas a toda uma conjuntura técnica, científica e social que produz transformações no sujeito.

Os anos 1872, 1877, 1979, 2011 e 2016 – são as datas de produção de objectos que, inseridos na rede de contextos e sentidos que lhes são adjacentes, produzem um descontínuo numa concepção simples e una da História, e abrem espaço para um tipo de pensamento estético diferente. Estes objectos, díspares no tempo e no espaço, reúnem-se em torno de um eixo – a ideia de resíduo – que permite interrogar a poesia e a fotografia enquanto agentes de rematerialização do mundo.

Regresso a Jameson:

Quero introduzir outro conceito que é essencial ao meu argumento a que chamo «jogo da figuração». É basicamente um conceito alegórico que supõe o óbvio, nomeadamente, que estas novas e enormes realidade globais são inacessíveis a qualquer sujeito ou consciência individual – nem Hegel, nem mesmo Cecil Rhodes ou a Rainha Vitória – o que quer dizer que essas realidade fundamentais são em última instância irrepresentáveis (...) são qualquer coisa como uma causa ausente, algo que nunca emerge à presença da percepção. No entanto, esta causa ausente consegue encontrar figuras através das quais se exprime através de modos simbólicos e distorcidos. De facto, uma das nossas tarefas mais básicas como críticos de literatura é detectar e tornar as realidades e experiências designadas por essas figuras conceptualmente disponíveis, as quais a mente leitora inevitavelmente tende a reificar. (1988: 350)⁶

Efectivamente, a interpretação textual e imagética não precisa de significar um corte abrupto com a representação. Existem, nos objectos artísticos, vestígios de uma realidade mais

⁶ «At this point I want to introduce another concept that is basic to my argument, that I call the «play of figuration.» This is an essentially allegorical concept that supposes the obvious, namely, that these new and, enormous global realities are inaccessible to any individual subject or consciousness – not even to Hegel, let alone Cecil Rhodes or Queen Victoria, which is to say that those fundamental realities are somehow ultimately unrepresentable or, to use the Althusserian phrase, are something like an absent cause, one that can never emerge into the presence of perception. Yet this absent cause can find figures through which to express itself in distorted and symbolic ways: indeed, one of our basic tasks as critics of literature is to track down and make conceptually available the ultimate realities and experiences designated by those figures, which the reading mind inevitably tends to reify and to read as primary contents in their own right.»

abrangente, fragmentária, que embora nunca se exponha na sua totalidade se deixa entrever através daquilo a que Jameson chama o jogo da figuração.

Jonathan Crary, por exemplo, em *Técnicas do Observador*, enuncia um conjunto de técnicas e conjunturas que alteram o regime do observador. Crary descobre também alguns encontros entre o período imediatamente anterior à invenção e generalização da fotografia e o período que vivemos, marcado pela imagética virtual e computadorizada que caracteriza o regime de imagem vigente:

Assim, para Baudrillard, a modernidade está vinculada à capacidade de as novas classes e grupos sociais superarem a «exclusividade dos signos» e iniciarem uma proliferação de «signos a pedido». Imitações, cópias, falsificações e as técnicas que as produzem (que incluíram o teatro italiano, a perspectiva linear e a *camera obscura*), todas elas foram desafios ao monopólio e controlo aristocrático dos signos. Aqui o problema da mimese não era de estética mas de poder social, um poder fundado na capacidade de produzir equivalências. (2017: 35)

O problema da imitação, da cópia, pode assim ser configurado não como problema estético, mas como parte de um complexo paradigma sócio-cultural: onde as relações de poder de ambas as épocas ganham um papel dominante na construção do estatuto do observador.

Crary, ao analisar o estatuto do observador a partir de dispositivos de percepção imagética, desenvolvidos no século XIX, permite pensar a imagem a partir do corpo humano, mais especificamente do olho, da percepção visual e tátil e de como esta mesma percepção foi modificada no século XIX. Crary discute os instrumentos ópticos que analisa «não pelos modelos de representação que implicam, mas como lugares de saber e poder que operam directamente no corpo do indivíduo» (2017: 30).

Talvez segundo essa perspectiva a relação entre os resíduos e o modelo de sociedade que nos domina, fique mais clara, como diz Crary, ao analisar o sono:

O sono precisa obviamente de ser entendido numa relação com as distinções entre privado e público, entre indivíduo e colectivo, mas reconhecendo sempre a permeabilidade e proximidade delas. Onde pretendo chegar na minha argumentação é que, no contexto do nosso próprio presente, o sono pode significar a durabilidade do social, e que o sono pode ser análogo a outros limiares nos quais a sociedade poderia defender-se ou proteger-se. Enquanto o mais comum e vulnerável dos estados comuns, o sono depende fundamentalmente da sociedade para ser preservado. (2018: 32)

Esses limiares, que furtam a sociedade a uma interpretação binária e redutora, não são só o sono, mas todos os elementos que escapam a uma cultura mercantilizada dominada por um regime de trocas e equivalências peremptoriamente categorizadas. Os objectos escolhidos situam-se nesses limiares: entre poesia, imagem e realidade.

como rematerializar

Para resistir a esta tendência neutralizadora face ao texto e à imagem escolhi analisar algumas imagens. A primeira, «Master Harrod com os espíritos da Europa, África e América», de William Mumler, é uma fotografia do fim do século XIX, em que vemos quatro figuras humanas: Master Harrod, muito nítido, ladeado por três outras figuras, mais esbatidas, a que William Mumler na legenda da fotografia chama os espíritos da Europa, África e América; a segunda, conseguida por William Kühne, é a última imagem captada pelo olho de um coelho, um optograma, uma imagem captada directamente de um olho, sem mediação: vemos um gradeamento e focos de luz, enquadrados pela forma redonda do olho do coelho.

Nas duas imagens, o elemento dissonante, que provoca o atrito entre realidade e ficção, é o carácter residual: na fotografia «Master Herrod com os espíritos da Europa, África e América», as figuras dos espíritos são produzidas usando um resíduo de uma exposição anterior da placa sensível, à qual foi sobreposta a figura de Master Herrod; no caso da imagem obtida por William Kuhne, deparamo-nos com um dos poucos vestígios da história da optografia, uma técnica descontinuada que pretendia retirar da retina de um morto a última imagem percebida.

Para além do fantasma literal visível nas fotografias espíritas, a génese destas imagens é inseparável dos resíduos utilizados na revelação da fotografia. Há, por isso, nestas fotografias, um redobramento de intensidades fantasmáticas, que as tornam lugar ímpar do regime de existência do resíduo, colocando sob um prisma particular a relação entre resíduo, matéria e resistência. A fotografia de William Mumler, onde o espírito é causado por um resíduo na placa sensível, serve-se de uma ideia da fotografia que a toma como prova, ou testemunho da realidade, neste caso falsificada. A fotografia é colocada em relação estreita com uma coisa imaterial, com um fantasma, que é fixo nesse suporte material.

A história da optografia, por outro lado, enquadra-se, como sugere Margarida Medeiros em *Fotografia e Verdade*, não na história das conquistas da fotografia, mas na história dos seus resíduos, do que restou e ficou para trás, na ciência das técnicas falhadas. As esperanças de obter uma imagem directamente captada do olho humano, sem a mediação da máquina, rapidamente se provam impossíveis, apesar de breves experiências feitas em condições laboratoriais permitirem captar a última imagem do olho de um coelho. A história da optografia rapidamente se transforma na história de uma ficção. Uma história que se prende aos acidentes de laboratório, ao misticismo e a uma curiosidade popular permeável à especulação.

A optografia procura eliminar a distância entre a imagem e a realidade material, transformando o corpo, os olhos, no suporte físico da imagem, retirando qualquer tipo de mediação:

Não se trata de uma confiança nos olhos; estes são, desde o início do século, o lugar do engano e do erro. Os estudos sobre percepção salientam a capacidade do ser humano em ser enganado e, de um modo geral, as diferentes correntes filosóficas da segunda metade do século XIX configuram o que Michel Foucault designou como «filosofias da suspeita». A imagem retida no olho, que é repetida na *fotografia do olho*, não é uma imagem dependente de um sistema de percepção-consciência; ela pode ser verdadeira porque é uma *imagem pulsional*, instintual, proveniente do campo obscuro do ‘interior’ do sujeito, essencialmente involuntária e marcada pela dimensão automática. Vem ao encontro de uma ideia de verdade confinada ao território da não-evidência, uma verdade obtida pela ultrapassagem das ‘rugos da superfície’ e que o dispositivo fotográfico permitiria revelar. (Medeiros, 2012: 109)

As duas imagens provocam um atrito entre verdadeiro e falso, real e virtual, que se manifesta quer pela figuração de espectros e imagens impossíveis, quer pelo resíduo na placa sensível, ou pela impossibilidade de reproduzir a última imagem captada por um olho humano. Como em todas as fotografias, estas duas imagens constituem-se simultaneamente como a prova da ausência de um objecto, e a prova de que esse objecto esteve lá⁷, mas nestes dois casos ora o objecto ora a imagem são prova de uma impossibilidade.

No plano da fotografia, esta relação com o resíduo torna-se ainda mais evidente, dada a situação de presença/ausência do objecto fotografado, da qual a fotografia é simultaneamente prova e resíduo. Jean Baudrillard vê no objecto fotografado a materialização de um crime quase perfeito, a possibilidade de construir um enigma insolúvel:

Cada objecto fotografado não passa de um vestígio da desapareição do resto. É um crime quase perfeito, uma resolução quase completa do mundo que só permite à ilusão de um objecto brilhar, objecto esse cuja imagem se torna então um puzzle irresolúvel. A partir desta excepção radical, ganha-se uma visão sem paralelo do mundo. A questão não é a produção. Está tudo na arte de desaparecer. (Baudrillard, 2008: 147)⁸

Talvez por isso seja possível encontrar nestas fotografias outra perspectiva face ao modo como nos apropriamos do mundo. Para tal, confronto-as com um conjunto de poemas

⁷ Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, discorre precisamente sobre o valor de verdade do *médium* fotográfico, caracterizando a fotografia como «uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo» (2019: 126).

⁸ «Each photographed object is only the trace left by the disappearance of the rest. It is an almost perfect crime, an almost complete resolution of the world that only allows the illusion of an object to shine, an object whose image then becomes an unsolvable puzzle. From this radical exception, you have an unparalleled view of the world. Production is not the question. It is all in the art of disappearing.»

que se debatem de um modo particularmente incisivo com o sentimento de falta de espessura e consistência do real. Penso, por exemplo, em «Misterioso», de Alberto Pimenta, um poema que não se consegue concretizar, sempre interrompido por outras vozes, sempre permeável ao resíduo, que o contamina e o invade, e onde a própria construção morfológica se coaduna com a contaminação literal que o poema expressa (um ovo contaminado por formigas). Leia-se o excerto:

Pegou, a tua amiga
no ovo atrasado
encostou-o ao ouvido
e pareceu-lhe
que vinha lá de dentro
uma espécie de marulhar
como nos búzios.

(...)

Ela, a tua amiga, não se deve
ter lembrado,
Senão tinha ficado a ouvir,
e a ouvir, e a ouvir,
mas decidida, começou a tentar abrir o ovo;
depois de três ou quatro tentativas,
estalou, e logo fendeu e abriu.
Parece que deixou cair tudo das mãos,
aterrada,
o pinto estava negro
coberto dum enxamear de formigas.

Caiu
ou deixou-se ela cair,
não percebeste bem, de joelhos,
não virada para o céu
mas para a terra.
Parece

que ficou algum tempo
em estado de choque, e foi dali com vontade de vomitar;
passou o dia
sem poder comer.

**– Ou é o progresso
ou é a intervenção do homem,
que é o mesmo,
que destrói a esperança
da perfeição, não é?**

Mas qual perfeição?...
isso é invenção da nossa
mente,
que mente, mente, mente...
(2016: 17-22)

No poema, a estrofe destacada a negrito aparece num tipo de letra menor, ligeiramente afastado para a esquerda, é outra voz que interrompe a voz principal do poema e produz um desvio de sentido – cria uma disrupção, uma linha de fuga. A ideia de perfeição, que esta voz enuncia, é desmentida pela primeira voz do poema, sublinhando-se também o seu tom residual, causador de atrito.

E convoco os poemas de *Photomaton & Vox* e *Cobra*, de Herberto Helder, em que a verdade é pensada enquanto «reposição permanente dos enigmas» face a um «crime perfeito». Ao confrontar alguns destes poemas com *O Crime Perfeito* de Jean Baudrillard possibilita-se uma leitura da relação entre a poesia e a verdade, que toma o resíduo como método de resistência poético face a uma tendência pós-moderna de desmaterialização do mundo.

O poder reconfigurador destes objectos torna-se visível, precisamente, quando os colocamos em diálogo. Servindo-nos de poemas para interrogar as imagens e de imagens para interrogar os poemas, podemos repensar os regimes de real que estes objectos partilham. Estes objectos recuperam os restos – aquilo que aponta para uma falta de consistência do real –, tornam clara esta perplexidade face a uma falta de espessura da realidade, num esforço por densificá-la.

Também será essa produção de sentido que caracterizará *Teoria do Fantasma*, bem como a plaquete *Teatro Dubrowka* de Fernando Guerreiro, em que o autor escreve sobre um conjunto concreto de fotografias do teatro Dubrowka, aquando do atentado terrorista. Em *Teoria do Fantasma*, Guerreiro desvela um método novo de teorizar o mundo e a literatura, compreendendo-os a partir da noção de fantasma. As imagens que servem de mote a *Teatro Dubrowka* pertencem a um regime de imagens reconstruídas *a posteriori*, a partir da sua reconfiguração discursiva: imagens escondidas, desaparecidas, a cujo original nunca temos acesso, no livro, já que a realidade destas imagens é uma realidade virtual, afastada do material que captou. A escolha destas fotografias não é inocente, invoca uma implosão: uma destruição virada para dentro que significa, simultaneamente, a assunção de um temor face à falta de espessura e consistência do real que não deixa de estar, contudo, imanente nestas imagens.

II – Memória Material

Escolhe entre os erros
que tens à tua disposição,
mas escolhe certo.
Talvez seja errado
fazer o que está certo
no momento errado,
ou esteja certo
fazer o que é errado
no momento certo?
Um passo ao lado,
impossível de corrigir.
O erro certo,
uma vez desaproveitado,
não é fácil que volte a surgir.

(Hans Magnus Enzensberger, 2019: 137)

memória: resíduo do acontecimento

Demoremo-nos na leitura de *Fantasma da Minha Vida: escritos sobre hantologia, depressão e futuros perdidos*, de Mark Fisher, em que o autor começa por contar o último episódio da série televisiva *Sapphire and Steel*. Neste episódio, os dois protagonistas ficam presos num lugar atemporal: o tempo pára num espaço onde marcas anacrónicas de um passado recente disputam o presente. O anacronismo da estação de serviço, onde Sapphire e Steel ficam prisioneiros, tem um valor metafórico para Fisher: exprime a relação que a cultura do século XXI estabelece com o tempo.

A convicção deste livro é de que a cultura do século XXI é marcada pelo mesmo anacronismo e pela mesma inércia que atormentaram Sapphire e Steel na sua derradeira aventura. Porém, essa estase foi enterrada, soterrada sob um frenesi superficial de «novidade», de movimento perpétuo. A «baralhação do tempo», a montagem de épocas anteriores, deixou de ser digna de comentário; é tão predominante hoje em dia que já ninguém repara nela sequer. (2020: 33)

O modo como nos apropriamos do passado e do futuro, hoje em dia, manifesta efectivamente alguns dos parâmetros que determinam o mundo de Sapphire e Steel. A repetição das fórmulas modernas no espaço artístico, a par da dissolução de uma possibilidade de futuro

no imaginário colectivo, funciona como sintoma, confirmação e generalização de um quadro ideológico determinado pela cultura realista-capitalista.

O lento cancelamento do futuro – expressão generalizada por Mark Fisher para explicar a anulação da nossa capacidade de imaginar futuros diferentes, no contexto do realismo capitalista – é precedido por um processo mais complexo de confusão temporal. A homogeneização do presente, pela simplificação do passado, depende da incapacidade de rememorar: da incapacidade de lidar com acontecimentos que já decorreram, no quadro de uma reformulação da memória individual e colectiva.

Esta reformulação fez-se, ao longo dos últimos anos, através da substituição da memória pelo anacronismo, e do novo pela novidade, através de um longo processo de invocação e imitação das formas do passado. Este processo funda-se no esboroamento de um sentido coerente do tempo histórico:

Por um lado, esta é uma cultura que privilegia apenas o presente, apenas o imediato, o desaparecimento do *a longo prazo* estende-se regressiva e progressivamente no tempo (por exemplo, histórias mediáticas que monopolizam a atenção por uma semana, aproximadamente e que depois são instantaneamente esquecidas); por outro lado, é uma cultura excessivamente nostálgica, entregue à retrospecção, incapaz de qualquer novidade autêntica. (2008: 59)⁹

A cultura que domina o mundo 24/7 é uma cultura atemporal, onde tudo acontece em simultâneo; lembremos as histórias mediáticas reproduzidas televisivamente, no momento exacto em que acontecem. Se o passado está constantemente a ser actualizado, dispensando-se a última versão que tínhamos dele, a possibilidade de futuro anula-se pela repetição de fórmulas existentes, que impede o aparecimento de algo efectivamente novo.

A constante actualização do passado produz uma sensação de falsidade face ao real, em que a coexistência de narrativas contraditórias provoca a inexistência de um tempo passado sólido.

A ideia de que o mundo que experienciamos é uma ilusão solipsista projectada a partir do interior das nossas mentes consola-nos, ao invés de nos perturbar, já que se adequa às nossas fantasias infantis de onnipotência; mas a ideia de que a nossa auto-proclamada interioridade deve a sua existência a um consenso ficcionalizado vai carregar sempre uma carga insólita. Esta estratégia aceitar o incomensurável e o absurdo sem o questionar sempre foi uma técnica exemplar de sanidade, mas desempenha um papel

⁹ «On the one hand this is a culture that privileges only the present and the immediate the extirpation of the long term extends backwards as well as forwards in time (for example, media stories monopolize attention for a week or so and then are instantly forgotten); on the other hand, it is a culture that is excessively nostalgic, given over to retrospection, incapable of any authentic novelty.»

especial no quadro do capitalismo tardio, aquela «coleção heterogénea de tudo o que alguma vez foi» cuja imaginação e descarte de ficções sociais é quase tão rápida como a sua produção e eliminação de comodidades. (Fisher, 2008: 56)¹⁰

No mundo 24/7, a própria resistência ao anticapitalismo está englobada no modelo de domínio capitalista: é preciso acreditar nas vicissitudes deste sistema para continuarmos a agir como se nada fosse. O cinismo da disparidade entre crença e ação, hoje, determina também o nosso alheamento temporal.

A crença partilhada de que não há alternativa ao capitalismo determina assim a nossa relação com o tempo e a memória: a realidade, no tempo do capitalismo tardio, perdeu o seu estatuto factual para se assemelhar a uma teia de hipóteses equivalentes e intermutáveis, onde o que é verdadeiro está em constante mutação.

Fisher defende uma analogia entre a realidade e a «multiplicidade de opções disponíveis num documento digital, onde nenhuma decisão é final». A contradição em torno da qual se estrutura o discurso, a par da constante mutabilidade do que consideramos enquanto verdadeiro, toma contornos esquizofrénicos: a instabilidade perpétua do capitalismo implica uma construção sempre mutável das narrativas que fabricamos sobre o mundo e sobre nós mesmos. A postura de consentimento face à autoridade, a completa obediência marcada apenas por um travo de cinismo, num momento em que a autoridade é frequentemente contraditória, provoca um descontínuo entre o presente e o passado, que, em vez de rememorado, passa a ser actualizado constantemente, consoante as necessidades sistémicas do capital. A relação que estabelecemos com o passado transforma-se a partir da instabilidade de um presente sempre actualizado e actualizável.

antigo, novo e eterno

Também os valores se reorganizam hierarquicamente: a relação entre obra de arte e tempo no capitalismo tardio, determina as categorias *novo*, *antigo*, *eterno* como pontos estruturantes da cultura pós-moderna.

¹⁰ «The idea that the world we experience is a solipsistic delusion projected from the interior of our mind consoles rather than disturbs us, since it conforms with our infantile fantasies of omnipotence; but the thought that our so-called interiority owe its existence to a fictionalized consensus will always carry an uncanny charge. (...) This strategy of accepting the incommensurable and the senseless without question has always been the exemplary technique of sanity as such, but it has a special role to play in late capitalism, that ‘motley painting of everything that ever was’, whose dreaming up and junking of social fictions is nearly as rapid as its production and disposal of commodities.»

Recuperemos o que Alberto Pimenta escreve em *O Silêncio dos Poetas*. O autor define três conceitos históricos que determinam uma escala de valores organizativa das obras artísticas consoante a relação que estabelecem com o tempo. Neste quadro, importa, sobretudo, o estatuto do que não é eterno, ou seja, do que se encontra fora da escala de valores consagrados:

O antigo (...) refere e delimita tanto aquilo que já não é *integralmente* aceite, como aquilo que já se tornou inaceitável. Deste modo, além de serem conceitos históricos, ‘antigo’ e ‘moderno’ constituem categorias apriorísticas de valoração. Nesta sua função, ambos são considerados espaços periféricos da dimensão depositária dos valores consagrados: o ‘eterno’. (Pimenta, 1978: 53)

Quando pensamos naquilo que está fora dessa escala de valores, (re)perspectivamos, por um lado, o que entendemos por moderno (segundo Alberto Pimenta, algo que ainda não é completamente aceite, mas que, de certa forma, configura uma ruptura face ao *estado da arte* anterior) e, por outro, aquilo que entendemos por antigo (definido por Alberto Pimenta como algo que novas invenções, práticas ou filosofias tornaram obsoleto). De um e outro lado, torna-se evidente um desvio face ao conceito de eterno, que, segundo Pimenta, configura aquilo cujo valor é consagrado, aquilo que é aceite, mesmo quando são esgarçadas as suas relações com o seu contexto de produção temporal. Este desvio do *eterno*, porém, não é só um desvio temporal, mas também um desvio na narrativa histórica que define o que é importante e o que não é. Os poemas e fotografias escolhidos fogem a uma unidade da história, constituem-se como resíduos de uma outra verdade que não é a dominante.

Nesses moldes, faz sentido colocar lado a lado a fotografia «Master Herrod e os espíritos da Europa, África e América» e o poema «Misterioso». A suspeita, partilhada por Crary, de uma interpenetrabilidade entre o pensamento mágico do século XIX e o pensamento pós-moderno ganha outro sentido se pensarmos também na relação que estes objectos produzem entre alta cultura, baixa cultura e cultura de massas. A relação entre produção, capital e objecto artístico não pode ser escamoteada nestes objectos, quer por funcionarem enquanto produto disruptivo num mercado de massas, quer por produzirem uma reflexão sobre esta relação.

A partir de uma concepção materialista da História – nos moldes em que Jonathan Crary, em *Técnicas do Observador*, recoloca o olhar face aos objectos ditos relevantes – a análise destes textos e imagens, em simultâneo, pode levantar algumas questões face à nossa relação com a ideia de matéria. Quando Delfim Sardo, no prefácio a *Técnicas do Observador*, discorre sobre o método de pesquisa de Crary ao dar «novos sentidos materiais» a «dispositivos obsoletos», abre espaço para se resgatar à história um conjunto de imagens e dispositivos que,

parecendo obsoletos ou ultrapassados, foram descurados pela História de Arte dominante, mas que podem fazer ecoar, no presente, valências e métodos para reconfigurar a investigação face à relação entre a poesia, a fotografia e a realidade material.

Este regime de imagens, como qualquer outro, tem de ser integrado e pensado no contexto de um sistema de produção capitalista para, como Jonathan Crary, podermos encontrar os «pontos de intersecção onde discursos estéticos, científicos e filosóficos se sobrepõem a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconómicas»:

A modernização é um processo por que o capitalismo desenraíza e torna móvel o que está arraigado, desobstrui ou oblitera o que impede a circulação e torna intermutável o que é singular. Isto aplica-se tanto a corpos, signos, imagens, línguas, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades quanto a mercadorias, riqueza e força de trabalho. A modernização torna-se uma criação auto-perpétua e interminável de novas necessidades, novo consumo e nova produção. O observador, como sujeito humano, é-lhe completamente imanente. (Crary, 2017: 35)

Como Crary desvela, o processo de modernização concretizado pelo sistema capitalista visa tornar tudo intermutável: produzir um fluxo contínuo de produção e consumo que se aplica a todas as esferas da vida. O desenraizamento e intermutabilidade próprio deste contexto produz uma lógica teleológica e auto-suficiente de interpretação da realidade.

fotografar (escrever com luz)

Fotografar significa *escrever com luz*, uma forma de escrita produzida por materiais como sais de prata, papel sensível, obliterador. A poesia e a fotografia coabitam num movimento rememorativo que implica escrevente, observador, texto e imagem. Estabelecem uma relação entre memória e percepção imediata que produz uma resistência à tendência niveladora da cultura pós-moderna.

A relação que um poema estabelece com a memória alicerça-se sobretudo num processo de rememoração activa, produzindo uma relação diferente com o tempo. A relação entre poema e mundo é a da criação de uma recordação; não a recordação de um momento ou acontecimento concreto, mas a criação de um vestígio da realidade, de uma aparição, de um fantasma. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes,

Que a memória se desencadeia pela recordação, isso só vem reforçar a ideia de uma divisão original: a recordação é no poema o vestígio do acontecimento. Mas um vestígio de uma ordem diferente da cinza como vestígio do fogo, um vestígio que é potência ritmizante, é o modo da *aparição*, aquele em que consiste a *forma*. O sentido, infinito e em potência na faculdade da memória, actualiza-se quando se

interrompe, quando é posto-em-suspensão pelo sentir, e é nessa qualidade de suspensão que se dá. (2003: 62)

Este vestígio aparece como a evocação de uma parte da realidade, sempre incompleta, mas actuante. O poema evoca a recordação como um modo de ação. O «vestígio que é potência ritmizante», que Silvina Rodrigues Lopes identifica, significa que a memória posta em ação pelo poema é uma memória actuante, que se transforma sempre em presente.

Quando Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, afirma que «aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente» (Barthes, 2006, 17), estabelece-se uma aproximação entre Silvina Rodrigues Lopes e o autor, através da valorização do poder da recordação enquanto um vestígio de um acontecimento, enquanto algo em suspensão.

Uma fotografia, tal como um poema, «não pode ser transformada (dita) filosoficamente» (Barthes, 2006, 17), existe num instante presente, carregada da contingência que nela se manifesta. Uma fotografia não se distingue imediatamente do seu referente: o seu referente está sempre lá, visível, pronto a prestar-se a novos sentidos.

a matéria do tempo fotográfico

Uma fotografia é também uma reação entre materiais diferentes que, em inter-relação, reproduzem num papel a incidência da luz sobre outros materiais, num momento concreto. Qualquer fotografia analógica implica uma densa correlação de corpos sensíveis: o corpo humano do fotógrafo, a incidência luminosa sobre os corpos em frente à lente, o papel em que se revela o negativo. Como escreve Barthes,

[O] noema «Isto foi» só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata) permitiu captar e imprimir directamente os raios luminosos emitidos por um objecto diferentemente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. (...) Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar, a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (2017: 91)

Quando Barthes chama ligação umbilical à interpenetração da *coisa fotografada* e do olhar do observador, confere à fotografia uma dimensão corporalizada, que interage com o corpo do observador.

O momento de maior produção da fotografia espírita desenvolve-se paralelamente a um sentimento de desconfiança nos olhos e nos sentidos, e acompanha a solidificação da crença na

fotografia enquanto mediador de uma certa realidade: capaz de tornar visível o invisível. O estatuto da fotografia como técnica de investigação da realidade é ambíguo, já que o seu valor factual é facilmente manipulável. Também é nesse sentido que se desenvolve o interesse popular pelo valor factual da imagem fotográfica, que se torna significativo para compreender os moldes em que a relação entre fotografia e investigação da realidade se produzem.

As fotografias espíritas estão envoltas num contexto social alargado, independente das elites culturais, e ocupam um espaço de convergência entre arte, informação e produção científica que se manifesta nos correios de leitores, nas conjecturas científicas, na produção imagética. Este contexto configura também um tipo de observação específico, desvelando uma forma particular de aproximação à realidade material – aproximação envolta num enigma, sediada numa desconfiança nos sentidos – numa vontade ambivalente de revelação e ocultação. Não esqueçamos ainda a opacidade específica da tecnologia fotográfica, que neste período está reservada a um número restrito de especialistas, capazes de produzir as fotografias. Não será o caso da relação do observador com muitos dos restantes dispositivos ópticos, manuseáveis por qualquer pessoa, ou cujo manuseamento é facilmente aprendido.

Esta opacidade da técnica fotográfica cria um terreno fértil à construção de narrativas místicas sobre a fotografia que se alia também a uma alteração e complexificação do sentimento religioso, manifesta sobretudo nos Estados Unidos da América, com o aparecimento de correntes espiritistas de inspiração cristã. A ideia de *fantasma* ganha uma valência específica que se liga ao funcionamento da visão e da consciência:

Um ‘fantasma’ denota uma imagem que vacila entre o material e o imaterial e que foi usada pela filosofia e ciência pré-moderna para explicar o funcionamento da visão e da consciência, especialmente da imaginação (fantasia). Embora seja um conceito descreditado e inoportuno quer na filosofia quer na ciência, o fantasma providencia uma ferramenta para pensar sobre os media também o ‘novo’ moderno. Acredito que no ambiente dos novos media, baseado na proliferação das imagens virtuais, o conceito de fantasma ganha uma nova valência como elemento do imaginário cultural. (Gunning, 2013: 211)¹¹

A ideia de *fantasma* apresenta um conjunto de semelhanças ao conceito de *resíduo*: no entanto, é capaz de remeter a sensação de falta de materialidade da realidade (que marca o quotidiano pós-moderno) para o imaginário popular. Assim, para compreender o advento da

¹¹ «A «phantasm» denotes an image that wavers between the material and immaterial and was used by premodern philosophy and science to explain the workings of both sight and consciousness, especially the imagination (phantasia). Although a discredited and untimely concept in both philosophy and science, the phantasm provides a tool for thinking through modern—including «new»—media. I believe that in the new media environment based in the proliferation of virtual images, the concept of the phantasm gains a new valency as an element of the cultural imaginary.»

fotografia espírita, entendo este conceito no contexto de um conjunto de técnicas, crenças e filosofias que alteram o estatuto do observador no século XIX, determinando a relação estabelecida entre imagem e observador. Assim, compreende-se a dimensão material da fotografia espírita como um conjunto de materiais em contacto, captados e reproduzidos por instrumentos técnicos, em estreita relação com o corpo humano (tanto ao fotografá-lo como ao serem manipulados por ele).

As fotografias de William Mumler estão incorporadas numa rede de produção altamente complexa, que passa pela sua apresentação nos jornais, pela sua venda no estúdio de William Mumler e pela sua mediatização (aquando da sua discussão e desmistificação nos meios de comunicação). São objectos de fronteira, difíceis de caracterizar enquanto produto cultural: objectos artísticos, objectos de culto, produtos dos media? Vejamos a relação de poderes em torno das fotografias de Mumler: o julgamento por fraude toma as dimensões de um espectáculo,

A pressão da opinião pública, que integrava muitos adeptos do movimento espírita menos fáceis de convencer quanto à possibilidade de fotografar os espíritos, seguiu o seu caminho e, pouco tempo depois, Mumler foi preso por fraude, por ordem do Presidente da Câmara de Nova Iorque. O julgamento foi um acontecimento na cidade. (Medeiros, 2010: 159)

A opinião pública face às fotografias de William Mumler expressa um sentimento de revolta que, segundo Margarida Medeiros, não se basta pelas camadas mais cépticas da população, englobando também um conjunto de ‘adeptos do movimento espírita’ que não reconhecem a Mumler a capacidade de fotografar fantasmas.

corporalizar o observador

O tom residual da imagem fotográfica deve ser observado também do ponto de vista de uma estrutura residual do olhar do observador, que Crary também analisa em *Técnicas do Observador*. A análise da duração, natureza e formato das imagens residuais no olho humano, a par da invenção de dispositivos capazes de se apropriarem do espaço visual destas imagens, para a produção de novos regimes imagéticos, pode revelar uma caracterização do observador do século XIX. Se Crary retira a maioria das suas conclusões do estudo do estereoscópio (dispositivo binocular, que provoca a ilusão de uma imagem tridimensional, a partir de duas imagens bidimensionais) e do fenacístoscópio (instrumento óptico sob a forma de um disco segmentado em 8 ou 16 partes, cada uma contendo uma figura num estágio de uma sequência;

colocado em frente a um espelho, simulava o movimento da figura – fundamento a teoria da persistência retiniana), procuraremos transpor algumas das suas notas para nos acercarmos das fotografias de William Mumler.

Se o fenacístoscópio era, claro, um modo de entretenimento popular, um produto que podia ser comprado por uma classe média urbana em expansão, também era paralelo do formato dos dispositivos científicos usados por personalidades como Purkyne e Plateau no estudo empírico da visão subjectiva. Quer isto dizer, uma forma com a qual um novo público consumia imagens de uma «realidade» ilusória era isomórfica dos aparelhos usados para acumular conhecimento de um observador. Na verdade, a própria posição física que o fenacístoscópio exige ao observador evidencia uma confusão de três modos: um corpo individual que é ao mesmo tempo espectador, sujeito de investigação e observação empírica e elemento de produção mecânica (Crary, 2017: 169).

Como Crary propõe, ao debruçar-se sobre o fenacístoscópio, as novas invenções produtoras de imagem uniam dois aspectos que tendemos a separar – o entretenimento popular e o estudo científico da visão. Esta união produz uma confusão identitária que terá paralelos com a confusão identitária entre observador, fotografado e fotógrafo, no caso das fotografias espíritas.

Comecemos por analisar o processo de produção destas fotografias:

O fotógrafo fixa o lugar onde quer que o fantasma apareça. Quando o retrato da paisagem ou do apartamento está quase pronto, a pessoa que representa o anjo ou o fantasma coloca-se rapidamente no lugar onde é suposto aparecer. O seu retrato fica então, tapando paredes ou árvores, ou outros objectos que estejam por trás. Quando a fotografia está pronta, o anjo ou fantasma surgirá transparente, porque a parede ou outras partes já estavam impressas na placa, e consequentemente podem ser vistas através do corpo da aparição. (Brewster, 1856: 203)

Brewster, na sua obra sobre o estereoscópio, investiga também os métodos de fabrico das fotografias espíritas, desmistificando o seu processo de produção e associando o «anjo ou fantasma» à presença de resíduos na placa fotográfica.

As fotografias de William Mumler, embora o próprio o desminta, são similarmente provocadas por um resíduo na placa sensível e localizam-se no plano concreto dos resíduos da história da fotografia, por provocar um atrito no regime imagético que marca o século XIX.

povoar o mundo de fantasmas

O observador das fotografias espíritas mantém uma relação corporal com os dispositivos ópticos. A fotografia espírita do século XIX situa-se num plano assaz heterogéneo, que engloba produção mediática, obra artística e crença religiosa.

Não é o sentimento de falta de espessura do real que invade estas fotografias. Pelo contrário, estas fotografias são feitas por uma vontade de densificar o mundo material, povoando-o de outros materiais, invisíveis a olho nu mas desvelados pela máquina fotográfica. Este povoamento do mundo por fantasmas não se basta numa mistificação da realidade face aos avanços científicos. As imagens produzidas por William Mumler, por exemplo, são manipuladas intencionalmente para produzir um efeito fantasmagórico.

É essencial pensar as características da visão para compreender o invisível e sobretudo os resíduos entre visível e invisível. Se o acto de ver produz resíduos (imagens abstractas que se fixam no olhar, muitas vezes provocadas pelo foco continuado num mesmo objecto), a compreensão da visão como independente dos objectos (concebendo-se o olho humano como elemento produtor de imagens) obriga-nos a repensar o estatuto da visão oitocentista.

Repensar a fotografia, mas também o estereoscópio, como modos de produzir uma relação diferente entre observador e objecto, obriga-nos a recusar uma perspectiva da fotografia como técnica realista e representativa, tomando-a antes como elemento reformulador do regime de visão moderno.

O estereoscópio dependia claramente de um envolvimento físico com o aparelho que se tornou cada vez mais inaceitável, e nunca podia ser ocultada por inteiro a natureza compósita e sintética da imagem estereoscópica. Um aparelho que se baseava abertamente num princípio de disparidade, num corpo «binocular» e numa ilusão obviamente derivada do referente binário do cartão estereoscópico de imagens emparelhadas abriu caminho a uma forma que preservava a ilusão referencial de forma mais total do que dantes. (Crary, 2017: 194-195)

Jonathan Crary compreende a potência criativa do estereoscópio como elemento gerador de ilusão (e não simulacro, caso queiramos mobilizar um conceito baudrillardiano), ao preservar a disparidade de um corpo binocular.

Já a fotografia, visando abolir a união entre o observador e a *camera obscura*, faz da câmara um objecto independente do espectador, suplantando o modo de consumo visual preconizado pelo estereoscópio. As fotografias, obedeciam estritamente a um conjunto de convenções que a restringiam, limitando as técnicas por si usadas, parecendo uma «continuação de códigos pictóricos naturalistas» (Crary, 2017: 196). O aparelho fotográfico mascara-se como

«intermediário incorpóreo e transparente entre observador e mundo» desbravando um terreno imagético novo:

A pré-história do espectáculo e a «pura percepção» do modernismo alojam-se no território recém-descoberto de um espectador totalmente corporizado, mas o eventual triunfo de ambas depende da negação do corpo, das suas pulsões e dos seus fantasmas, como terreno de visão. (Crary, 2017: 196)

A assunção de que a fotografia tem um carácter lógico-referencial inerente aproxima-a da poesia, no momento em que subverte esse carácter, em que se desvirtua a lógica referencial do dispositivo, para obter algo que se desvincula de uma função pragmática. Como Alberto Pimenta propõe: face à poesia «não só se admite como se espera e exige uma perda desta veracidade convencional dos signos e da sua conexão, sendo portanto esta perda que universal e substancialmente a define» (1978: 60). É precisamente pela *despragmatização* que se retira à linguagem a sua «veracidade lógica convencional» e se lhe atribui uma «veracidade quando muito analógica». A similitude desta perda de veracidade convencional e sua conversão numa veracidade analógica obriga à densificação do poema e da fotografia. O seu valor está numa mutação do sentido, pela obrigação à analogia, à metáfora, ao resíduo.

Ora, a fotografia espírita presta-se ao contrário: ao invés de negar o corpo, suas pulsões e fantasmas, assume a imagem como instância reveladora desses mesmos fantasmas. Situando-se num campo obscuro entre o positivismo pragmático-científico e o pensamento mágico – que acompanha o desenvolvimento da investigação científica em torno de fenómenos invisíveis (electricidade, magnetismo) –, a fotografia espírita presta-se à construção de uma semiologia do duplo.

Mumler subtrai-se às suas fotografias, finge-se mero mediador entre o fantasma e a imagem revelada. Da mesma forma que Alberto Pimenta teoriza a linguagem como algo que escapa ao controlo humano (revertendo-se a relação de poder que exercemos sobre a linguagem), Mumler finge-se controlado pelo *medium* fotográfico, que se serve dele para produzir os seus fantasmas, para os revelar aos olhos do mundo. Leia-se as seguintes estrofes de Alberto Pimenta, retiradas do poema «Cartoon»:

Como os comentadores,
os comentadores de tudo
em todo o lugar
onde se comenta:
têm as diferenças dentro,

armazenadas num disco mole,
e elas saltam para as palavras
como animais amestrados,
à primeira,
à segunda
ou terceira chicotada:
salta, primeiro argumento,
segundo argumento, salta,
vá, terceiro argumento...
saltas ou não saltas? (2018: 24)

A imagem suscitada pelo poema «Cartoon» – palavras amestradas, dominadas pelos *comentadores de tudo*, para serem usadas a seu intento – exprime uma relação de poder entre quem produz o discurso (os comentadores, mas também o escritor e o fotógrafo) e a linguagem *utilizada*. Alberto Pimenta, com esta imagem, visa contrariar este uso prepotente da linguagem, visa demonstrar a aridez desse uso, aridez que se verifica também relativamente à fotografia, quando é concebida unicamente como prova (*ou comentário*) da realidade. Os fantasmas de Mumler, como as palavras de Alberto Pimenta, invertem a relação de poder entre dispositivo e operador.

A deturpação e experimentação em torno dos preceitos técnicos da fotografia exclui, efectivamente, uma ideia de fotografia que a toma como prova de um facto. Nesse sentido, esta técnica passa a ser concebida como um espaço fértil para os fantasmas, pela disrupção dos códigos pictóricos «naturalistas», criando-se outro tipo de referencialidade. O fotógrafo espírita escusa-se a dominar as imagens que capta, afirma-se como simples mediador entre o suporte fotográfico e o *mundo oculto*: desempenharia apenas o papel de captar a imagem do espectro, já que a condição que produz o contacto entre o mundo material e o mundo oculto é a própria máquina, que convoca os espíritos (por vezes com a ajuda de um *médium*).

Quando Cray descreve a pintura *Luz e Cor (Teoria de Goethe): A Manhã após o Dilúvio*, de William Turner, mostra outros moldes de corporalização da investigação relativamente ao visível e ao invisível:

Numa das grandes pinturas do final da carreira de Turner, *Luz e Cor (Teoria de Goethe) A Manhã após o Dilúvio (1843)*, o desmoronamento do modelo antigo de representação é total: a vista do Sol que dominara tantas das imagens anteriores de Turner tornava-se agora a fusão de olho e Sol. Por um lado,

afirma-se como imagem impossível de uma luminescência que só pode ofuscar e que nunca fora vista, mas assemelha-se igualmente a uma imagem residual dessa iluminação que nos devora. Se a estrutura circular desta pintura e de outras do mesmo período imita a forma do Sol, corresponde também à pupila ocular e ao campo retinal em que se desdobra a experiência temporal de uma imagem residual. Através da imagem residual, o Sol torna-se pertença do corpo, e o corpo assume-se de facto como fonte dos seus efeitos. Talvez seja neste sentido que se possa dizer que os sóis de Turner sejam auto-retratos. (2017: 207-208)

A importância conferida à materialidade do resíduo imagético permite a Turner captar a realidade residual que vê. Esta ligação entre fotógrafo, médium, jornal e atelier que vende as fotografias gera o complexo contexto social, económico, religioso e artístico que talvez abra a porta para se ler a correlação entre esta fotografia e os poemas de Alberto Pimenta.

médiuns e seus espíritos

«Master Herrod e os espíritos da Europa, África e América» não é apenas um exemplo de uma fotografia contaminada pelo resíduo. Estamos perante um objecto singular. Vemos com nitidez uma figura central, Master Herrod, vestida com roupa de época. Master Herrod, como aliás a grande maioria dos fotografados por Mumler, está sentado ao centro (as fotografias de Mumler são todas bastante similares, enquadram-se num modelo bastante estrito de fotografia de estúdio) e vê-se ladeado por três figuras esbatidas, que seriam os fantasmas.

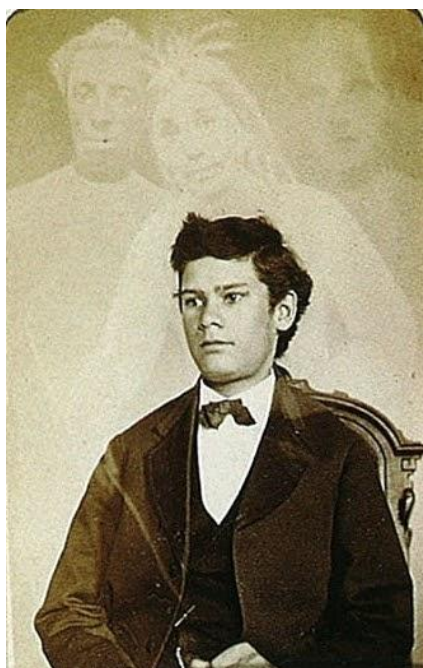


Fig. 1: William H. Mumler, Fotografia de *Master Herrod e os espíritos de África, América e Europa*, 1869.

Os espíritos de África e da América são exageradamente caracterizados na imagem, representando, sem fidelidade antropológica, uma concepção estereotipada de um «índio africano e americano». Os espíritos, como em todas as fotografias produzidas por Mumler, surgem num tom esbranquiçado e menos nítidos que a fotografia do humano vivo – mesmo que Herrod, na sua dimensão imagética, também se apresente mais perto do campo dos espíritos, como elemento revelador destes últimos.

Três formas de domínio interagem, provocando uma complexificação das relações de poder. A primeira será o poder exercido por Mumler sobre os espíritos, quando o fotógrafo os torna visíveis. A segunda será o poder de convocação de Herrod (nos restantes casos o espírito aparece livremente, no caso de Herrod ele é convocado, obrigado a aparecer). A última será uma relação de domínio de um povo colonizador face a um povo colonizado.

Já a fotografia «Master Herrod num transe» concebe esta relação de poderes de modo diverso, dado que o espírito visível na imagem é apresentado como o duplo de Herrod.



Fig. 2 William H. Mumler (1868) «Master Herrod in a Trance. His Spiritual Body Withdrawn and Appears Behind»

Sobre esta fotografia, Margarida Medeiros recolhe o seguinte testemunho do jornal *The Religio-Philosophical Journal*:

Este jovem é um médium. Antes de posar para esta fotografia, três espíritos surgiram-lhe, aparecendo representados como a Europa, a América e a África. Como podemos ver na fotografia, esta promessa foi

cumprida. Foi também tirada uma fotografia durante o transe, mostrando o seu duplo. (Medeiros, 2010: 159).

Esta fotografia organiza o espaço imagético de um modo diferente de «Master Herrod e os espíritos da Europa, África e América»: vemos o médium, em transe, ladeado por outra figura, indiscernível e esbranquiçada. A figura que representa Herrod constitui-se como duplo fotográfico do homem, mas a imagem esbranquiçada constitui-se como duplo do médium.

As duas fotografias de Mumler que gravam *Master Herrod* têm um aspecto particular: a primeira capta espíritos que alheios ao médium, a segunda capta o seu duplo. Há uma certa desordem na organização da visibilidade do mundo espiritual, onde convivem espíritos, duplos, e pessoas fotografadas. Os duplos ocupam o espaço das fotografias, quer sejam os dois duplos de Herrod, na fotografia «Master Herrod in a Trance», quer sejam os espíritos domesticados, que se constituem como uma representação (ou duplicação) falsificada da realidade.

Mantém-se ainda um mistério face às fotografias de Mumler – a discussão em torno das imagens não consegue ainda decifrar um ponto, que Margarida Medeiros recolhe:

Nós próprios somos capazes de produzir fotografias espíritas facilmente, e de muito melhor qualidade, mas só o podemos fazer a partir de negativos que estejam na nossa posse; como é que o Sr. Mumler consegue fazê-lo de um modo que escapa aos especialistas que assistem a todo o processo de fabrico das fotografias é ainda mais intrigante do que o facto de que ele dever conhecer intimamente os seus modelos e os familiares já mortos. (Medeiros, 2010: 162).

A produção das fotografias de Mumler não é totalmente conseguida: as fotografias espíritas de William Mumler (que nem era espírita, nem fotógrafo) poderiam facilmente ser recriadas. Os defeitos de execução, patentes nestas imagens, demonstram que o seu processo de produção não é perfeito, pelo contrário. Embora seja evidente que as fotografias de espíritos não são verdadeiras (conhecendo-se vários métodos de criar fotografias semelhantes às de Mumler) é interessante ter em conta que Mumler nunca foi desmascarado. O julgamento ilibou-o. Esse resultado coloca em evidência a dificuldade de definição das fronteiras entre verdadeiro e falso, relativamente aos objectos representativos, mas sobretudo delinea as linhas que dividem crime e representação.

imagem per-feita

No caso de Mumler, o enigma é uma premissa metodológica: o fantasma apresenta-se como indecifrável e impossível, metodicamente presente em todas as suas fotografias. Já no

caso de Alberto Pimenta o resíduo complexifica-se, seja pela voz que interrompe vários poemas de *Nove Fabulo, o Mea Vox, De Novo Falo, a Meia Voz*, seja pela construção de um sentido fragmentado, contaminado de forma desigual por várias componentes.

Lê-se no poema «Espelho... Nosso?», de Alberto Pimenta, os seguintes versos:

Será

que me duplicaram a identidade?

Agora?

Isso já aconteceu

mas foi há muito,

e por muito pouco tempo. (...)

Isso acontece a todos.

Ah sim?

E que fazem eles?

(Alberto Pimenta, 2016: 34)

O poema começa por um desconjuntamento: «olho para o espelho/ e sai de lá a cara doutro...»; a isto segue-se uma longa interrupção. A voz *doutro* evoca uma passagem de Ovídio das *Metamorfoses*, à qual a primeira voz põe termo, iniciando-se a passagem que transcrevemos acima. A criação dos duplos cria um lugar de incerteza identitária, comum à voz poética de «Espelho... Nosso?» e às fotografias de Mumler.

No poema de Alberto Pimenta multiplicam-se as interrogações, há uma estrutura poética dialógica que configura o carácter dúplice do poema. Duplicar algo significa retirar-lhe a sua unicidade, no poema, duplicar a identidade, coloca este mesmo problema: o que significa ter identidade, depois de ela ser duplicada? A criação de duplos perfeitos de nós mesmos, cópias fiéis da nossa identidade, destrói o carácter único e diferenciador que faz de qualquer característica uma característica identitária.

Estamos perante a criação de uma ilusão que é capaz de se denunciar enquanto ilusão, embora isso não signifique que se livre dos enigmas. Pelo contrário, a ilusão, ao denunciar-se como tal, consegue manter o enigma da sua produção, do seu acontecimento ilusivo.

recomeço e interrupção - matéria do tempo poético

No poema «Percebo», Alberto Pimenta reconhece o poder da memória para a resistência e a existência em relação. Leia-se o excerto:

É isso que se diz
revelar ocultando...
ou é cultivar ocultando,
como os espargos?

A memória instaura-se como instância visual, sob a forma do binómio revelar/ocultar. A relação entre visão e ilusão estabelece um ponto de contacto entre subjectividade e matéria, passado e presente, que permite gerar excessos e ilusões. Como escreve Silvina Rodrigues Lopes,

Por contraposição à perspectiva sacralizante expressa por Heidegger, importa pensar o excesso de memória como inapropriável, fora de qualquer vínculo a uma missão ou efeito. Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura como constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória, e não apenas um conjunto de recordações que se transcendem, que abrem corredores para as emoções (...). (2003: 74)

Em «Percebo», a voz que interrompe (a *itálico*, e uns centímetros mais avançada relativamente à margem da página) expressa: «É isso que se diz/ revelar ocultando.../ ou é cultivar ocultando, / como os espargos?».

Como na fotografia de Mumler, o estatuto de real com que o poema lida é ambíguo, bem como o seu posicionamento face aos materiais: quer-se revelar ou ocultar? A fotografia «Master Herrod e os espíritos da Europa, África e América», simulando a transparência do aparelho fotográfico, torna o espaço fotografado opaco, ao preenchê-lo com figuras que falsificam o momento fotografado. Já o poema de Alberto Pimenta problematiza essa falsificação, discutindo enigmaticamente um programa de representação que se desdobra em possibilidades mutuamente exclusivas: «revelar ocultando» ou «cultivar ocultando». Em ambas as propostas a ocultação é sempre método inevitável que ora se *revela*, ora se *cultiva*, nas múltiplas valências que cada um dos termos pode assumir.

Os espargos do poema, ao serem ocultados, revertem a ideia de visibilidade como fenómeno revelador da matéria, possibilitando a ocultação como forma de transfigurar o ângulo pelo qual pensamos a poesia. Tim Ingold, numa passagem do ensaio «Materials against materiality»,

escreve sobre o modo como perspectiváramos a realidade se vivêssemos numa sociedade com valências parecidas com a nossa, mas que não fosse constituída por homens, mas por toupeiras.

Leiamos:

Imagina que eras um animal escavador, como uma toupeira. O teu mundo seria feito de corredores e câmaras em vez de artefactos e monumentos. Seria um mundo de compartimentos cujas superfícies circundariam o médium em vez de objectos desligados cujas superfícies são circundadas por eles. Pergunto-me se caso as toupeiras fossem dotadas de imaginações tão criativas quanto as humanas, seria possível terem uma cultura material. Toupeiras treinadas antropologicamente, com uma inclinação filosófica, insistiriam, sem dúvida, que a materialidade do mundo não é culturalmente construída mas sim culturalmente escavada isto, é claro, não no sentido arqueológico de recuperar antigos objectos sólidos, separados desde que foram enterrados na substância da terra, mas no sentido de que a forma das coisas é oca a partir de dentro do que impressa a partir de fora. Aos seus olhos, se elas pudessem ver, tudo o que é material consistiria para lá das coisas da cultura, no lado distante da suas superfície viradas para dentro. Apesar destas coisas só poderem estar fenomenalmente presentes na cultura das toupeiras como ausência material não como objectos concretos mas como volumes de espaço vazio externamente encerrados. A própria ideia de cultura material será uma contradição de termos. (Ingold, 2007: 6)

Ocultar ou revelar, num mundo social organizado por espaços vazios circundados por superfícies, tornam-se conceitos inoperantes. O conhecimento não se constrói pela categorização dos objectos em planos facilmente organizáveis, mas pela observação das interacções entre complexas redes enigmáticas de sentido que se impõem resistindo, precisamente, à simplificação e ao aplanamento da realidade. O sentido não é qualquer coisa que se desvela, mas um enigma irresolúvel que tentamos configurar de formas várias e que conjuga tipos diversos de conhecimento.

O poema «Misterioso», em anexo, exemplifica paradigmaticamente a construção de uma proposta enigmática. Propõe-se, efectivamente, um enigma irresolúvel: «*Mas as formigas, / pensou ela, / não entram na casca do ovo, / já lá têm de estar dentro!*»; ou pelo menos o poema não se presta a resolvê-lo, integrando-se o problema precisamente como é, pelo seu poder enigmático.

Este poema começa com um recomeço: *Contaste, / que a pessoa que te contou, / creio que foi ainda em Abril, / uma velha amiga de infância / mais velha do que tu, / decidiu recomeçar a história.* Recomeçar a história significa também misturar tempos: entrosar tempos de registo, multiplicar as vozes que contam, cruzar o tempo efectivo do acontecimento, o da sua rememoração no poema e o da sua leitura (por nós). Permite-se a abertura do poema a uma interpenetrabilidade de sujeitos diversos, a criação de uma comunidade que partilha um conjunto de palavras.

Há um conjunto de intromissões de diferentes vozes no poema, e de elementos em meios que lhes são estranhos, na verdade instaura-se um duplo da voz narrativa que interpela, responde ou mesmo paira sobre o texto como um seu fantasma. Mas esse duplo não é o único elemento fantasmático no poema, a duplicidade espectral também se verifica na repetição de contadores da história referidos no poema. Talvez este movimento seja inverso ao do espelho: em vez de cópias iguais do mesmo objecto, temos um objecto que não pode deixar de ser compósito, que se desdobra em diferenças.

O resíduo está presente no ovo que sobra, «o ovo atrasado» que se exclui, que a galinha suspeita como alheio e afasta, expondo-o à intervenção humana. A *amiga* decide investigar, e parte o ovo, onde encontra as formigas. Há uma história que se tenta contar, mas o sujeito poético não é a testemunha original desta história. Também nós não a testemunhámos. Mesmo a voz deste poema é uma voz sempre interrompida, obrigada a denunciar o roubo de uma narrativa antecedente, forçada a mostrar-se criminosa.

Está patente, neste poema, um processo de rematerialização das palavras através da convocação de materiais distintos para dentro do poema, pela assunção de diversas vozes que agem no poema, pela recolocação do olhar do observador face ao texto denunciando-o enquanto texto, pela produção de uma relação representativa entre palavra e matéria. A construção de um sentido narrativo instaura uma percepção do tempo poético em relação com o tempo físico, tornando-os interpenetráveis.

repor enigmas

Tanto o poema «Misterioso» como a fotografia «Master Herrod e os espíritos da Europa, África e América» repõem um enigma: a existência de um duplo, denunciado por deixar lastro, deixar resíduos. A presença deste duplo mostra que é impossível congelar e solidificar tudo em conceitos e que é a imperfeição que gera o acontecimento e o tempo. Também demonstra que o discurso não é algo abstracto, nem algo exclusivamente pragmático: é qualquer coisa que, nas suas manifestações concretas (barulho, tinta em papel, sais de prata em relação com a luz e com um papel sensível), produz um sentido, cria outro tipo de relação até aí inexistente, como se lê no poema «Não Chega», em anexo¹², veja-se o excerto:

Ainda falta o resto

¹² Os poemas citados encontram-se transcritos integralmente, em anexo.

como

nas operações de aritmética.

Não será

de ritmética?

A matéria sobrevém, neste excerto do poema «Não Chega», em que se colocam três problemas: por um lado, o ritmo, matéria sonora dos textos, por outro, o resíduo, aquilo que sobra como nas operações de aritmética; por fim, o problema da unidade: como compreender a unidade a partir do carácter dúplice do poema de Alberto Pimenta.

A produção de fantasmas tem um poder simbólico forte e constitui-se como um modo de resistência ao aplanamento do mundo. Recolocando os objectos que analisámos no discurso que produzimos sobre a imagem, os duplos e os fantasmas, podemos servir-nos deles para rematerializar o mundo presente, esse mundo 24/7 onde o sono, o espectral e o inútil são dos poucos pontos de fuga à lógica de equivalências. Trata-se sobretudo de subverter uma relação de domínio que estabelecemos com o mundo, a natureza e as obras, quando lhes retiramos o seu enigma, como diz Silvina Rodrigues Lopes, ao caracterizar o pós-modernismo:

a nossa vontade de domínio segrega o desejo de plenitude e com ele a ideologia que retira às palavras o seu enigma: transforma a verdade e o desejo que a habita em vontade de verdade, força reactiva ao serviço de uma Ordem, uma asfixia. (2003: 98)

A dimensão fantasmagórica e residual patente em ambos os casos confere uma potência alterante a ambos os objectos, através dos quais podemos reconfigurar o mundo como algo denso.

A permeabilidade da imagem e do poema ao resíduo produz o seu carácter disruptivo e confere-lhe a possibilidade de rematerialização: de devolução ao mundo da sua densidade. Esta densidade implica que se tome o poema ou a fotografia como um enigma que se lança e que não se pretende resolver. Esse enigma deve ser imperfeito, sempre inacabado, sempre passível de reconstrução: precisa de ser sempre habitável pelo resíduo. É nesse sentido que os poemas de Alberto Pimenta e as Fotografias de Mumler interagem, reconfiguram a relação temporal que estabelecemos com a memória, constituindo-se como espaço para uma rememoração activa, rememoração que transporta os fantasmas para o tempo presente, sem os desempoderar da sua condição fantasmática.

Posto isto, cabe-nos perseguir agora como esta relação fantasmática com o tempo se configura nos nossos corpos. Para tal convocamos os poemas de Herberto Helder, a par de um optograma de William Kühne, para deslindar que linguagem se desdobra na escrita poética e na optografia e em que moldes essa linguagem transforma a representação numa metodologia criminosa de investigação, que analisa o mundo propondo enigmas.

III – Produzir resíduos e produzir matéria

Mas/ eles não costumam usar
essas fantasias literárias,
não gostam...
isto embora o seu próprio saber
seja também uma metáfora,
como todo o saber,
como o próprio termo «metáfora».
(Alberto Pimenta, 2016: 59)

descobertas ociosas

Quando Jonathan Crary, discorrendo sobre o filme *Elogio do Amor*, de Godard, fala na esperança de uma «possibilidade de imagens que não teriam nenhuma utilidade para o capitalismo» (2018: 42), distingue dois modos de compreender o espaço visual que nos rodeia: por um lado, faz notar que este espaço se insere numa lógica de utilidade e funcionalidade imediata, quantificável e mercantizável; por outro, propõe uma possibilidade de imagens diferentes – que escapariam à tendência neutralizadora do regime imagético vigente.

Por entre a amnésia colectiva que a cultura do capitalismo global mantém, as imagens tornaram-se um de muitos elementos esgotados e descartáveis que, no seu carácter intrinsecamente arquivável, acabam por nunca ser totalmente eliminadas e contribuem para um presente cada vez mais coagulado e desprovido de futuro. Por vezes Godard parece oferecer esperança numa possibilidade de imagens que não teriam nenhuma utilidade para o capitalismo, mas, tanto quanto outra pessoa qualquer, nunca sobrestima a imunidade de uma imagem à recuperação e neutralização. (Crary, 2018: 42)

Repensar as narrativas que construímos sobre a história visual implica também voltar a olhar para um conjunto de objectos, que se considerou, até então, improdutivos: ou seja, inúteis à narrativa histórica dominante sobre a cultura visual, que Crary desmonta.

Um desses objectos, raramente mencionado na história da fotografia dominante, é o optograma: uma imagem extraída de um olho morto, através de uma técnica chamada optografia. A optografia continua ainda hoje a ocupar um espaço na cultura popular; várias narrativas ficcionais continuam a usar a optografia para explorar uma dimensão fantasmagórica

das técnicas fotográficas ligada ao *crime* e ao *oculto* (mesmo nos finais do século XX, foi produzido um episódio de *X-Files* em que se descobre uma imagem no olho de um morto).



Fig. 2: Wilhelm Kühne, Optograma a partir do olho de um coelho, 1878.

Ora, a história da optografia enquadra-se, como sugere Margarida Medeiros, não na história das conquistas da fotografia, mas na história dos seus resíduos, das técnicas falhadas. Apesar de breves experiências em condições laboratoriais permitirem captar a última imagem do olho de um coelho, a história da optografia rapidamente se transforma na história de uma ficção. Uma história que se prende com acidentes de laboratório, e com uma curiosidade popular permeável à especulação.

A optografia procura eliminar a distância entre a imagem e a realidade material, transformando o próprio corpo numa máquina fotográfica, eliminando também qualquer necessidade de mediação:

Não se trata de uma confiança nos olhos; estes são, desde o início do século, o lugar do engano e do erro. Os estudos sobre percepção salientam a capacidade do ser humano em ser enganado e, de um modo geral, as diferentes correntes filosóficas da segunda metade do século XIX configuram o que Michel Foucault designou como «filosofias da suspeita». A imagem retida no olho, que é repetida na *fotografia do olho*, não é uma imagem dependente de um sistema de percepção-consciência; ela pode ser verdadeira porque é uma *imagem pulsional*, instintual, proveniente do campo obscuro do 'interior' do sujeito, essencialmente involuntária e marcada pela dimensão automática. Vem ao encontro de uma ideia de

verdade confinada ao território da não-evidência, uma verdade obtida pela ultrapassagem das ‘rugas da superfície’ e que o dispositivo fotográfico permitiria revelar. (Medeiros, 2012: 109)

A história da optografia remonta a 1877, ano em que Franz Boll descobre um pigmento vermelho brilhante na retina dos sapos, a que terá chamado púrpura visual. Entre 1877 e 1878, William Kühne estudaria também esse pigmento, procurando confirmar a possibilidade de fixar uma imagem a partir de uma retina (desde que fosse a última imagem vista pelo olho).

A técnica de Kühne busca constituir um laboratório fotográfico completo no olho; o seu objectivo seria fazer fotografias com o olho, ao contrário do mito generalizado, que imaginava a optografia como uma técnica capaz de revelar, no olho de uma vítima, as provas que incriminassem o seu assassino.

a retina, enquanto mantiver as ligações com este epitélio os bastonetes com a púrpura visual ou rodopsina assemelha-se não tanto a uma placa fotográfica como a um *laboratório fotográfico completo*, no qual o operador, ao trazer novos materiais sensíveis, está sempre a renovar as placas, e, ao mesmo tempo, a limpar a imagem anterior. (Kühne, 1878: 12)

Ao associar a técnica da optografia não à placa fotográfica mas ao funcionamento de todo um laboratório, Kühne abre espaço para se pensar a optografia enquanto espaço de produção e decifração de enigmas.

Margarida Medeiros, antes de referir William Kühne e suas experiências no olho de um coelho, começa por contar a história de Ayres, um cientista que, depois de levar a cabo experiências visando recuperar de um olho morto a última imagem percebida, desistiu da sua pesquisa, dedicando-se a outros estudos:

É difícil compreender porque é que Ayres não continuou os seus testes usando um negativo menos denso, maior intensidade luminosa na transmissão, exposições mais prolongadas e por aí adiante. Talvez que esta pequena experiência, não mais que uma ideia romanesca, interferisse com um trabalho de laboratório mais sério... qualquer que fosse a razão, Ayres falhou; a sua conclusão foi que, se certas imagens eram difíceis de obter mesmo em condições excepcionais de laboratório, acreditar que seria possível registar imagens na retina por ocasião de uma morte repentina era ‘completamente ocioso (Medeiros, 2012: 44)

As conclusões de Ayres coadunam-se com as de Kühn, no momento final da sua investigação. Embora fosse possível reproduzir a última imagem registada pela retina, em condições laboratoriais, as experiências de ambos os cientistas revelaram ser impossível registar a última imagem captada pela retina, no momento de uma morte repentina. A ociosidade (ou mesmo a inutilidade que parece acompanhar estas experiências) faz destes objectos, ou desta ciência, um eixo de resistência ao sistema capitalista de redução utilitária e aplanamento da realidade.

O esforço por tornar a optografia um método possível ultrapassa a utilidade do seu uso efectivo: nas imagens obtidas a partir de olhos humanos a representação do espaço não é fidedigna, para reconhecer nela os elementos que os cientistas colocaram frente ao olho do morto é preciso esperá-los à partida (aproxima-se muito do que Fernando Guerreiro escreve sobre a morte: «para aí ver alguma coisa é preciso alucinar»).

olho-máquina

A optografia materializa uma vontade científica de anular a mediação entre sujeito e realidade, de tornar a realidade de tal forma transparente que seria possível retirar do olho de um morto a última imagem vista. Traduz-se numa vontade de domínio das aparências que visa suplantar a percepção humana enquanto experiência subjectiva, transformando-a em algo apropriável.

A relação entre o corpo humano e a reprodução imagética ganha novos contornos: pela recusa da mediação do aparelho fotográfico, a optografia propõe transformar o olho num acessório maquinal da revelação da imagem. O conhecimento do olho humano, que neste período se torna acessível a uma camada mais alargada da população, associa-se à confusão entre técnica, máquina e corpo:

Com a fábula da optografia, o caso inverte-se: o olho funciona agora *como* a placa sensível de uma câmara. Assim parece estar aqui em jogo uma tentativa de transferência recíproca entre os poderes do corpo e os poderes configurados na máquina, uma fusão indiferenciadora que denota a fragilização das fronteiras entre interior e exterior, morte e vida, animado e inanimado que configuram o homem moderno. (Medeiros, 2012: 70)

Nesse sentido, importa-nos uma percepção da visão como um processo fisiológico que não repete a realidade mas que se produz enquanto método de conhecimento, largamente condicionado por factores físicos.

A partir do século XIX, a visão e a percepção das cores não são compreendidas só como um processo dos olhos mas como uma manifestação cerebral. As experiências levadas a cabo por Goethe (*Zur Farbenlehre*), ao analisar o dispositivo da câmara obscura, espelham a transição de um plano antagonizado de interior/exterior, observador/objecto para passar a analisar uma forma de visão sem correlação com o dentro e fora, mas fundindo observador e objecto, ao assumir o observador como produtor de imagens.

A cor e a imagem são sempre, segundo Goethe (*Zur Farbenlehre*) uma mistura de luz e sombra, assimilada pelo corpo do observador, corpo que, inevitavelmente, se situa em relação a um exterior. Embora se estabeleça sempre uma relação entre visão e objecto, ao afastar o estudo da visão de uma análise objectiva do mundo exterior, para passar a considerá-la independente da interpretação e representação dos objectos (permitindo a análise das formas abstractas sem referente que se geram nas experiências de Goethe), é possível compreender um novo estatuto do observador.

Altera-se, assim, o modo de compreender a relação entre olho e realidade, valorizando-se a opacidade em oposição à transparência. Esta mutação tem implicações férteis no caso da optografia, que, por um lado, é inseparável de um período de confusão identitária entre olho e câmara, entre biológico e mecânico, e, por outro, marcado pela incerteza em relação ao outro, em relação à ciência.

A imagem de Kühne é uma imagem bastante simples, se não mesmo pobre: não tem qualquer cuidado estético no enquadramento nem importância enquanto objecto estético; o seu valor consiste em ser um objecto que molda o estatuto do observador, objecto mundano, que implica uma efabulação.

observador e observado

Um optograma constitui-se a partir dos olhos que o vêem: a imagem vista pelo coelho só é um optograma porque outros olhos vêem a última imagem que o coelho viu, e a imagem que vemos só é um optograma porque, antes de a vermos, já o coelho a tinha visto, no instante anterior à sua morte. Para construir um sentido em torno de um optograma, não basta, como noutros objectos poderia bastar, vê-lo fora do seu contexto: é preciso pensá-lo a partir dos corpos que o manipulam. A imagem que Kuhne obteve é relevante por ser um optograma, pela crença de que é uma reprodução *verdadeira* da última imagem que alguém viu. Esta crença implica ainda a confiança numa narrativa que engloba todo o processo de fabrico da imagem.

O estatuto de verdade do objecto depende quase exclusivamente das circunstâncias da sua produção, da relação entre observador e observado. O interesse da imagem está subordinado à narrativa construída em torno da sua produção: à sua verosimilhança. As preocupações na construção destas imagens são estritamente funcionais: o objectivo é criar uma imagem inteligível que denote uma grande proximidade face ao seu referente – a imagem percebida pelo morto. A optografia desconsidera, contudo, as particularidades do cérebro

animal que fazem da visão algo independente do seu referente: a optografia reduz simplesmente a luz e sombra aquilo que é captado pelos olhos. Na verdade não temos a certeza de que a imagem que vemos é a mesma que foi vista pelo seu observador original. A necessária incerteza face à fidelidade de reprodução da imagem faz com que a interpretação funcione sempre como um modo de construção de sentido.

verdade infalsificável

Impulsionada pela vontade de uma generalização *mágica* dos processos de observação científica, a optografia torna-se uma técnica permeável ao pensamento mágico. A opinião pública aproxima os processos científicos (que caracterizam a técnica) a um conjunto de práticas místicas. A informação sobre a optografia, na época, é divulgada de modo caótico, traduz um desejo de domínio sobre a visão, deixa transparecer a vontade de tornar a realidade de tal modo transparente que não seria preciso nenhuma mediação para aceder à sua imagem.

A magia, seus truques, são no entanto impossíveis de *falsificar*, uma vez que há sempre uma explicação *circular* para o seu falhanço. O caso da fotografia espírita possui muitos pontos de contacto com as práticas da magia «primitiva» e surge assim também como oportunidade para reflectir sobre pensamento mágico tal como ele (re) emerge na cultura oitocentista.

Toda a série de invenções técnicas e descobertas científicas que decorrem do novo regime experimental da ciência do século XIX são sempre recebidas simultaneamente como algo científico e mágico; ou seja apesar do conhecimento dos mecanismos naturais (e teoricamente explicados) que regem determinados fenómenos e invenções vindas à luz neste período, sobressai o seu potencial lúdico recreativo e o seu desafio a uma compreensão racional. (Medeiros, 2010: 146)

A relação que se estabelece entre cada indivíduo e a sociedade transforma-se, criando-se uma perspectiva nova face ao desconhecido. O universo das grandes cidades permite a criação de redes de contacto entre desconhecidos, que se manifestam nos correios de leitores dos jornais, onde proliferam mitos como o da optografia. Este contexto permite um alargamento do espaço entre cultura *lowbrow* e *mediumbrow*: se o estudo aprofundado da optografia só é acessível aos cientistas que se dedicam ao estudo da luz e da visão, a optografia produz um imaginário que se embrenha nas estruturas judiciais, na imprensa na polícia e na cultura popular. Estes objectos são factores constitutivos da obscuridade do mundo: as narrativas em torno da optografia a par do potencial mágico-científico que caracteriza a recepção das «invenções técnicas e descobertas científicas que decorrem do novo regime

experimental da ciência do século XIX» permitem desvelar um potencial ilusório do mundo, que Baudrillard desenvolve:

Portanto, o mundo é uma ilusão radical. É uma hipótese como qualquer outra. De qualquer modo é insuportável. E para a conjurar é preciso realizar o mundo, dar-lhe força de realidade, fazê-lo existir e significar a qualquer preço, retirar-lhe todo o carácter secreto, arbitrário, acidental, expulsar-lhe as aparências e extrair-lhe o sentido, subtraí-lo a toda a predestinação para o devolver ao seu fim e à sua eficácia máxima, arrancá-lo à sua forma para o devolver à sua fórmula. Este gigantesco empreendimento da desilusão literalmente: de extermínio da ilusão do mundo em proveito de um mundo absolutamente real é isso que é propriamente a simulação. O que se opõe à simulação não é portanto o real, que dela não é senão um caso particular, é a ilusão. (1996: 39)

Crer na ilusão, sabendo-a ilusão, é o modo de devolver ao real a sua espessura; é o modo de compreender que a optografia traduz uma forma de realidade que produz sentidos, por mais que seja uma técnica falhada. A assunção de que podemos, a qualquer momento, cair no engano obriga-nos, contudo, a compactuar com a ilusão, a acreditar que a hipótese que temos em mãos é verdadeira.

o enigma contínuo

O pacto que a optografia estabelece com o engano (e que permite a continuidade do sentido enigmático do mundo) coaduna-se com o programa poético herbertiano. Referimo-nos a uma metodologia poética que se constrói pela produção de enigmas: pela dissolução de uma unidade de sentido única para o estabelecimento de redes de sentido móveis.

Persigo dois planos de análise: primeiro, uma concepção da antropofagia herbertiana enquanto programa de produção e destruição cíclica de sentidos, que Rosa Martelo e Ana Lúcia Guerreiro exploram, e, depois, uma dimensão investigativa da poesia herbertiana face ao mundo: não um método de produção, mas de recolha, observação e análise – um tipo de olhar que a poesia exige a quem escreve, mas também a quem lê. Estas duas linhas de investigação problematizam a relação de Herberto com a investigação. Através da interpenetrabilidade entre mundo, corpo e técnica, aproximo a optografia, enquanto processo de investigação científica, e a poesia herbertiana, como produção de enigmas irresolúveis.

Para encontrar um método de investigação conciliável com o programa herbertiano de proposição de enigmas, coloco lado a lado excertos de *Photomaton & Vox* de Herberto Helder e excertos de *O Crime Perfeito* de Jean Baudrillard.

Há sempre um crime percebem. (...) Imagine-se agora que pretendo **apresentar-me o meu próprio rosto**. Estou logo metido num caso policial. Colecciono pormenores e suspeitas, sigo uma pista que abandono, volto ao começo que já não é o mesmo começo, mas o começo de outros começos. Uma confusão. Evidentemente: não se chega a descobrir coisa alguma. Todos os crimes são **crimes perfeitos. A verdade é a reposição permanente dos enigmas**. Porque não há unidade. Mas enquanto se fez o esforço das inquirições manteve-se um nó central: a **energia das hipóteses**, a sua força propulsora, os mitos da verdade. Ouçam: é bom mexer nas palavras, organizá-las num espaço, estabelecer-lhes movimentos de rotação e translação umas com as outras. Cria uma tensão que evita a **fuga completa da vida interior**. (Helder, 2013, 130)

A identificação do mundo é inútil. Mesmo **o nosso rosto, não podemos identificá-lo** dado que a simetria lhe é alterada pelo espelho. Vê-lo tal como ele é seria loucura, visto que não teríamos mais segredos para nós próprios, e seríamos portanto **aniquilados pela transparência**. Não terá o homem evoluído para uma forma tal que o seu rosto é invisível e que ele se torna definitivamente não identificável, não apenas no segredo do seu rosto mas em qualquer dos seus desejos. Mas isso acontece com qualquer objecto, que só chega até nós **definitivamente alterado**, inclusive no ecrã da ciência, inclusive no espelho da informação, inclusive no ecrã do nosso cérebro. **Todas as coisas se oferecem assim sem esperança de serem outra coisa senão a ilusão de si próprias. E está bem assim.** (Baudrillard, 1996: 29)

Que crime é este, que Herberto Helder persegue? O crime, na óptica herbertiana, constitui-se como a força propulsora da poesia, aquilo que o processo poético visa desvendar. O autor descreve este processo como um caso policial – coleccionar pormenores e suspeitas, seguir pistas, recomeçar a investigação no encalço de novos indícios e, no final, não descobrir coisa alguma – contudo, a verdade está no recomeço constante da investigação – a reposição permanente dos enigmas.

Esta acepção de crime problematiza o conceito de crime perfeito, delineado por Baudrillard. Efectivamente as aparências impedem que o crime contra a realidade – a sua destruição e troca pela ilusão – seja perfeito (*sem criminoso, sem vítima e sem móbil*). Qualquer obra de arte, deixando vestígios a decifrar – o artista é alguém que «resiste com todas as suas forças à pulsão fundamental de não deixar marcas» (Baudrillard, 1996: 23) – é um crime irresolúvel – talvez por isso Herberto Helder afirme que «todos os crimes são perfeito» –, mas que deixa vestígios, para que se possa, a partir dele, manter viva a energia das hipóteses.

Estes vestígios são aquilo que torna impossível apresentarmos o próprio rosto. Ambos os autores demonstram que a duplicidade perfeita (entre o nosso rosto e o seu reflexo no espelho, entre a realidade e a sua apresentação ilusória) é impossível. A transparência é algo

aniquilador: o nosso modo de percepção dos objectos implica a sua alteração, conceptualização e perspectivização, assente num olhar subjectivo, que, a partir das marcas da realidade patentes na ilusão, precisa de se esforçar para descobrir a realidade. É precisamente por causa da tendência anuladora da transparência que os resíduos se constituem como factores constitutivos de opacidade, capazes de devolver ao mundo a sua espessura enigmática.

Destaquei, em ambos os textos, alguns conceitos – crime, transparência, enigma, vida interior, ilusão, hipóteses, invisibilidade, espelho e alteridade. Estas palavras produzem um encontro entre a realidade material e os resíduos que a tornam apreensível, são pontos de convergência entre Herberto Helder e Jean Baudrillard a partir dos quais o poder da escrita como método de rematerialização do mundo se desvela.

Quer em Herberto Helder, quer em Baudrillard, se verifica uma tomada de posição: por um lado é bom reorganizar as palavras, colocá-las em relação, por outro é bom que as coisas se apresentem enquanto ilusões de si mesmas para que a *força propulsora das hipóteses* mantenha um movimento que permita a continuidade de uma vida interior.

A capacidade de atribuir uma identidade a algo, de identificar um objecto, é uma capacidade linguística: conceptualizamos o mundo para o tornar apreensível. Contudo, a linguagem não se basta nesta função: a sua ambiguidade, a sua capacidade de criar significados múltiplos cria um espaço de resistência à tendência da língua em direcção à transparência dos signos, à dissolução da opacidade.

Os dois autores valorizam a alteridade, em oposição a um processo de simplificação, que concebe o *outro* como se fosse *o mesmo*. A defesa da ilusão é uma defesa da alteridade entre as coisas e a sua representação: mexer nos signos, entendendo-os sempre enquanto signos imperfeitos, permite alargar a vida interior, multiplicar hipóteses de real.

desvio e crime

Um crime, no seu sentido herbertiano, é um enigma a decifrar: um resíduo, uma dobra da realidade que mostra a inconsistência do mundo material. Compreendo a poesia de Herberto através de um programa *criminoso*; deixar marcas e perder unidade é o que faz do mundo um lugar possível e imperfeito: é este programa que abre espaço à poesia para configurar outros mundos.

A relação entre a optografia e estes textos também passa pela noção de crime: sobretudo no que diz respeito à relação entre produtor do texto ou imagem, observador/leitor e objecto (texto ou imagem) em si. A assunção de que a escrita tem algo de criminoso confere-lhe uma potência destruidora, as palavras ganham uma capacidade de produzir e destruir o mundo: «Apesar de tudo há ainda as palavras que nos metem medo. Delas irrompe a cega proliferação de imagens. Porque se ao princípio era o nome, foi dos nomes que nasceram as coisas» (Helder, 2006: 55).

A «cega proliferação de imagens», que Herberto Helder diz irromper das palavras, confere-lhes uma independência face ao autor, atribui às palavras um poder sobre nós, que nos *mete medo*. As palavras têm uma dimensão enganadora, que produz ambiguidades; os textos de Herberto navegam numa duplicidade entre escrita e rasura; poeta e leitor partilham a duplicidade constante de dois estatutos: o do criminoso e o do detective. A recusa da autoridade de uma língua consensual propõe uma poética da dúvida, do desconcerto: o mundo existe, é certo, porque quem o escreve configura-o pelo erro.

O amor e a palavra são crimes sem perdão. E quem pode amar o crime senão o criminoso e, por vezes, devido a um ainda mais apurado talento, ou a uma espécie de acerto no extravio, a sua vítima? O autobiógrafo é a vítima do seu crime. Mas a única graça concedida ao criminoso é o seu próprio crime. (Helder, 2006: 32)

Acertar no extravio é escolher o erro como metodologia para estudar a realidade, escolher a ilusão como método de interpretação. A palavra está contaminada pela sua origem criminosa: o seu primeiro impulso é nomear erroneamente o mundo, transmutá-lo, roubar a sua essência.

Passa-se que

o caçador vai à procura de cabeças. Que é como quem diz. Traz cabeças faz um monte.

Um monte de cabeças intempestivas, vociferantes, cabeças rebarbativas.

Arruma tudo, limpa o ar só para elas, um monte grande luzindo, sibilando assim, o vídeo turbilhona.

(...)

É como que se faz aos textos: toda a destruição. Pensamos que interessa varrer tudo muito bem: não é nada com a atmosfera, não é nada que não seja com destruir por conta da paisagem escrita que começa sempre à volta de um orifício

a fruta toda os buracos os ovos as víboras os astros as pedras

tudo

faiscando.

(Helder 1977: 65-66)

O canibalismo de Herberto Helder é este: cortar as cabeças alheias, para as englobar no próprio corpo até as regurgitar e colocar noutros corpos. Qualquer texto será (re)organizável noutros conjuntos, com outras cabeças, outros pés, outros órgãos. A paisagem escrita é material; começa em torno de um orifício: um espaço vazio rodeado de matéria. As palavras, como os materiais, existem em relação e têm poder, existem segundo os mesmos parâmetros que as víboras, os astros e as pedras. A ambiguidade entre culpa e inocência prende-se, quiçá, a um esforço emancipatório quer do poema/texto, quer do escritor, quer do leitor. Transgredir é afirmar uma emancipação, uma liberdade que implica responsabilidade sobre esse crime, que implica assumir o assassinio ou o suicídio. A *espécie de crime* que é escrever produz uma confusão identitária na própria noção do crime: escrever é um crime, mas quem é o criminoso? E quem é a vítima? A frase/pessoa/crime/escrita situa-se num mesmo plano diegético, constitui-se como identidade fragmentada e actuante. Não esqueçamos também que, materialmente, os livros de Herberto Helder foram sujeitos a uma prática autofágica de destruição, desaparecimento e aglutinação, textos anteriores de livros anteriores são excluídos, rescritos, aglutinados em novos conjuntos de textos.

morte e excesso

Rosa Maria Martelo, no ensaio «*Uma espécie de cinema das palavras* (relações de intermedialidade em *Cobra*, de Herberto Helder)», presente no livro *Falso Movimento*, desvela uma correlação entre morte e escrita: segundo a autora, a poesia de Herberto Helder concretiza-se como um fantasma do acto da escrita:

O poema herbertiano pretende-se de facto antropofágico, isto é, alimenta-se de imagens emendadas, faz-se das imagens que constituíam o homem que supostamente morreria no acto de escrever para renascer como escrita, como forma. A isto chamou Herberto Helder antropofagia. (Martelo, 2016: 219)

O poema tem de existir com um grau mais ou menos profundo de independência face ao escritor, mas também face ao leitor: sobrevive organicamente, com uma vida própria, em interacção (fatal) com o escritor e com o leitor, que assume o papel ambivalente de cúmplice e vítima. Esta sobrevivência orgânica do poema implica que ele se insira numa rede de objectos que afecta e modifica o mundo em torno, interpenetrando-se em moldes rizomáticos de domínio, aglutinação, aglomeração.

A matéria da poesia tem sempre uma parte cadavérica que denuncia o homicídio de outra língua. Este homicídio é feito pela reescrita errônea da linguagem, através de equívocos, através da «prática agressiva do erro, que acontece a nível semântico e a nível sintáctico» (Guerreiro, 2009: 16) na poesia herbertiana.

O **fim** estava encontrado talvez até desde o começo. Felizmente. Agora ocupamo-nos nos **apocalipses**, e principia a perversa alegria de **escrever mal**, o gosto de **coçar**. Estamos a pôr não precisamente o problema do suicídio, a nível de linguagem, mas a ver o suicídio de vários lados. **Inventariamos o suicídio, a sua área total**. (Herberto Helder, 2006: 127)

O que podemos acrescentar pela **destruição artificial** está já inscrito na revolução incessante do mundo, na trajectória irónica das suas partículas e nas turbulências caóticas dos sistemas naturais. E o **acidente final** não depende mais de nós do que o acidente inicial. Também quanto a isso não devemos sonhar. (Baudrillard, 1996: 33)

O mais interessante, ao cruzar estas passagens, é que se estabelece um movimento de abertura ao mundo, ao acaso, que se manifesta pela nossa relação inevitável com a realidade, pela nossa condição de elementos em relação com outros elementos. Não procuro fazer confluir as duas noções de apocalipse: Herberto Helder e Baudrillard imaginam apocalipses diferentes, com graus, também eles, diferentes de agência humana. O fim, o acidente final, se não estava determinado desde sempre, é tão complexo e múltiplo quanto o acidente inicial. *Escrever mal* exprime uma pulsão demoníaca, apocalíptica mas inconcretizável.

É nesse plano que faz sentido a palavra *excesso*. O excesso é produzido pela criação de resíduos: a acumulação de objectos que constrói a poesia, mas que também constrói o pensamento mágico (ou louco) e a alteridade. Acumular excessos e recombina-los implica duvidar da unidade e confiar numa ciência dos excessos como método de conhecimento. Procuremos definir este excesso. Confrontando agora textos ensaísticos (um excerto de *Literatura: defesa do atrito*, de Silvina Rodrigues Lopes, e outro de *O Crime Perfeito*, de Jean Baudrillard), torna-se possível definir excesso como aquilo que produz uma diferenciação, que impede o controlo humano sobre o mundo, dificultando uma narrativização simples e nivelada deste último.

É na relação com o outro, no ser-em-comum que se afirma, o não-comum da singularidade, aquilo que não depende de nenhum modelo, critério ou valor, (...) Trata-se de, através da construção de formas discursivas ou outras, preservar o potencial de mudança, de diferenciação infinita, acolher o exterior sem o reduzir a um «ser como», sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nele se abrem. (Silvina Rodrigues Lopes, 2003: 12)

O excesso do mundo é aquilo a que só temos acesso pela construção de formas capazes de preservarem a alteridade dos discursos, que reconhecem o outro «sem o reduzir a um ‘ser como’». O excesso ultrapassa o controlo humano sobre o mundo: ao tornar o mundo excessivo, torna-o também *soberano*, impossível de dominar completamente, impossível de domesticar.

O Excesso é o do mundo, não é o nosso. É o mundo que é excessivo, é o mundo que é soberano. (...) A nossa vontade é como uma gravidez nervosa, ou uma prótese inervada artificialmente. Como o sofrimento «virtual» do membro fantasma, que se segue à amputação do membro real (toda a realidade virtual resulta assim de uma operação cirúrgica do mundo real). (Baudrillard, 1996: 34)

ver o próprio rosto

Lembremos a passagem de *Photomaton & Vox*, transcrita no subcapítulo «o enigma contínuo». Apresentar o próprio rosto começa por ser criar um duplo do rosto que temos, um enigma. O problema é que todas as pistas nos (re)conduzirão ao início de outros enigmas a resolver: cada pergunta nunca pode ser desvelada, pode-se apenas reorganizar os problemas: acrescentá-los, reconhecê-los no seu estatuto desintegrado, não unitário. Este duplo nunca poderá ser especular. Os mitos da verdade são isso mesmo: o esforço constante por manter as inquirições em movimento.

A poética de Herberto Helder talvez seja uma proposta para o leitor, leitor que *Photomaton & Vox* parece recusar. O «sincretismo entre poesia e poética», que Pedro Eiras desvela em «Scherzo com helicópteros», rasga no horizonte da leitura (ou da investigação) uma nova possibilidade, olhar *helicopterianamente* os poetas, confirmando uma nova rivalidade entre texto, mundo, leitor e poesia. Esta implicação do leitor no *poema-crime* é ambígua. Herberto refere-se poucas vezes ao duplo que se materializa no leitor. Em *Photomaton & Vox* lê-se que «nenhum poema se destina ao leitor», mas este leitor é simultaneamente tido como cúmplice no *crime poema*, e como rival, representante da realidade:

O leitor é tido então como um cúmplice superlativamente adequado ao texto da solidão. Imagino que tal adequação suposta – advinda de que perícia, de que faculdade subtil para induzir experiências, de que

estranho talento de receptividade? – implica logo a sabedoria inocente de aceitar como absoluto o universo da solidão, a inconvertível razão do autor. Da indiscutibilidade dessa razão partiria o talento de fruir para o «amor inteligente». Mas desde que se obste à total legitimidade da razão de autor, fere-se o verídico, a sua força e origem, a liberdade que se executa num largo mapa de pequenas liberdades contínuas. (Helder, 2006: 145)

É o tom criminoso da poesia que cria esta tensão: deixar marcas, resíduos, perder unidade, faz do mundo um lugar possível. Há um sistema de duplos e dobras da realidade, que a escrita produz, ao tornar escritor e leitor, criminoso e vítima entidades intermutáveis e interpenetráveis. Este sistema entrosa todas estas categorias, aglomerando perguntas, perguntadores e respostas. Sempre que se rompe um destes enleios, outros o substituem.

Quando Baudrillard justifica a existência do mundo pela impossibilidade da perfeição de um crime original (sempre denunciado pelas marcas da continuidade do nada), produz-se uma concomitância entre o poema, na óptica de Herberto, e uma ontologia mais alargada do real.

Posso exprimir-me deste modo: escrevi cem poemas para desorientação policial. O meu prestígio estava inscrito nas zonas criminais, mas: é fácil rebentar cabeças a tiro ou estrangular gente com gravatas fulgurantes, segundo a lição hitchcockiana. Embora seja menos provavelmente abusivo cometer dois ou três homicídios do que cometer cem poemas. (Helder, 2006: 36)

Também o artista está sempre próximo do crime perfeito, que é o de não dizer nada. Mas separa-se dele, e a sua obra é a marca desta imperfeição criminosa. O artista é, segundo Michaux, aquele que resiste com todas as suas forças à pulsão fundamental de não deixar marcas. (Baudrillard 1996: 23)

Escrever é a concretização pulsional de uma resistência à transparência, implica obscurecer e densificar a realidade, deixando marcas, impedindo a unicidade das aparências. *Cometer* um poema é deixar a marca de uma imperfeição criminosa, denunciar a indecifrabibilidade do mundo, a impossibilidade de o captar. O pensamento louco e o pensamento mágico também são pensamento. A loucura enquanto fragmentação do sujeito, seu alheamento a si mesmo, devém da criação de um duplo, um sujeito e um outro. que confunde as várias vozes que intercedem nos poemas.

o erro está no coração do acerto

A poesia de Herberto Helder manifesta um impulso em direcção ao erro: «dor e estilo, quando são canhotos, / Não os há mais vivos» (Helder 2014: 587), cuja pulsão maligna e impura Rosa Maria Martelo destrinça, ressaltando no termo *canhotos* «uma certa dose de impureza,

de imperfeição, que, de resto, Herberto Helder sempre integrou e valorizou, e à qual atribuía um poder luciferino, demoníaco» (Martelo, 2016: 218).

A errância devém uma poética sempre imprecisa: «Não tenciono ser demasiado claro a respeito de coisa alguma» (Helder, 1968: 43). O autor constrói uma língua «libertária», capaz de captar o potencial errático da literatura e do mundo, escrevendo *contra* a língua portuguesa.

A língua portuguesa, «acerba e funda», não sabe (não pode?) caminhar no «erro», que é o seu uso libertário, lírico, seu único e rigoroso acerto. O erro, o potencial de erro que a língua contém mas rejeita, é já, então, o campo de uma outra língua criada «dentro da própria língua» (...) Houve sempre em Herberto Helder um nexó profundo entre poesia e «erro». «[O] erro está no coração do acerto» (Martelo, 2009: 158)

Os termos *canhoto*, *desarticulado*, *luciferiano* denunciam um tom impuro, imperfeito, da poesia herbertiana, que o autor valoriza, como nota Rosa Maria Martelo, ao mobilizar a ideia de *irrealidade objectiva*: «palavra objectiva inventada, significando um espécie de *phasma* ou aparição».

Esta espectralidade da poesia verifica-se enquanto molde de aproximação entre o poema ou o texto e o cinema:

Qualquer poema é um filme, o único elemento que importa é o tempo, o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (Helder, 2006: 140)

Não deixa de ser estranho pensar um filme enquanto ressurreição de um instante: associamos normalmente a rapidez temporal, o instantâneo, à fotografia, não ao cinema (aliás a rapidez foi uma busca constante da fotografia, desde os seus primórdios). O poema, que Herberto define tantas vezes como *cinema*, na nossa óptica será mais como um *still*: uma imagem parada e momentânea que faz o *filme* desenrolar-se, posteriormente, por trás dos nossos olhos. A montagem do poema é, para Herberto, «uma cuidada maneira de receber a memória, assistir à ressurreição do que foi morrendo, e morre, e vai morrer» (Helder, 1977: 11).

Comprendemos uma ideia da poesia que se sustenta, não na construção temporal de uma narrativa – isto acontece depois, quando nós (os projectores) a projectamos –, mas na organização no espaço de objectos, de materiais, todos inevitavelmente presentes.

Pense-se ainda que os substantivos não são palavras mas objectos distribuídos;

e os adjectivos, por exemplo: as qualidade e circunstâncias da colocação dos objectos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos eles mesmos objectos rompendo pela sua pressão as membranas

morfológicas: são substantivos inventados por circulações imprevistas, por pesos novos. (Helder, 1977: 13)

A relação que o poema estabelece com o cinema talvez se possa estender à que estabelece com determinado tipo de olhar, que, como Crary analisa, caracteriza o estatuto do observador. A relação que podemos estabelecer entre os poemas e a optografia alicerça-se na noção de um tipo particular de visão ou, até mesmo, uma forma específica de observar o mundo.

Os conceitos memória e montagem expressam a organização de uma memória presentificada que nos convida a penetrar um universo alheio, que cria a possibilidade de «mostrar o tempo» (Rosa Martelo). Não é só uma perspectiva diferente, mas uma perspectiva que coordena momentos diferentes, sob lógicas diferentes.

Tudo se expõe através do ritmo: o poeta escreve-se hermeticamente no poema não porque invente uma nova linguagem a decifrar, mas porque constrói uma forma, um «idioma demoníaco» em que se sela, dispersando-se, ou por outras palavras, em que responde à injunção do verso de Píndaro «torna-te aquilo que és» **sendo aquilo em que se torna**. O que importa aqui é que a escrita do poema não é um processo pelo qual aquele que escreve caminha para o desvelamento de uma verdade anterior, mas também não é a anulação de uma existência para dar lugar à suposta força criadora de uma linguagem pura. Ela é assinatura, afirmação da existência como devir, ou seja da capacidade de tocar/ser-tocado pelo pensamento, pelas coisas. (Lopes, 1998: 10)

O idioma demoníaco de Herberto, como nota Silvina Rodrigues Lopes, não é apenas uma proposta à investigação ou um convite a decifrar, é uma forma que cria algo contíguo, impuro, afectado e passível de afectar. É a injunção em que se balança entre a confiança e a descrença.

nomear é fazer enigmas

Atribuir um nome a um objecto (que, por sua vez, não passa de um conjunto de materiais em relação) significa criar um enigma, já que a correspondência entre nome e *coisa* é sempre imperfeita. O jogo da (re)significação, levado a cabo por Herberto Helder, passa por subtrair a esses objectos os seus conceitos, trocar os invólucros que obscurecem a matéria, criando novos caminhos entre as palavras, atribuindo-lhes um potencial inventivo.

O que se pede à cena é apenas o delírio de uma coisa exacta

através das armadilhas –

porque a vertigem é um acesso às últimas possibilidades de equilíbrio

entre a verdade que é outra e a outra verdade que é
uma verdade de uma nova verdade continuamente –
(Helder, 1977: 61)

São as regras do espectáculo que explicam a ilusão capaz de gerar possibilidades novas, de responder à vontade humana de ilusão que Baudrillard trata em *O Crime Perfeito*. Errar torna-se um programa metodológico em que o pensamento e a escrita se transformam numa substituição rápida de palavras que gera um movimento de incerteza.

A teorização poética do mundo, encetada por Herberto Helder, funciona pela subversão de uma lógica racional e causal. Os textos não se submetem a um sentido hegemónico, produzem sentidos que não obedecem a essa lógica racional, mas a uma lógica residual (mágica ou louca) que estabelece as suas próprias regras, fora da natureza, da sociedade e da linguagem, subvertendo-as e manipulando-as fora da sua lógica totalizante.

Por isso, talvez escrever poesia seja um acto marginal, entre uma negação ontológica das coisas e sua afirmação. Será nesse campo que se produz a potência criminosa da poesia de Herberto:

É com este sistema de imagens fundamentais, onde se vão enxertando novas constelações de outros lucros da experiência, que se enfrentam as hipóteses do mundo. O imaginário, sempre aberto e crescente, apodera-se de todas essas hipóteses reais e converte-as na muito astuta e operante realidade do imaginário. O mundo acaba por ser uma matéria residual inactiva, aquilo que não pôde ser integrado na coerência energética do espírito. É quando o mundo já não consegue propor hipóteses que inquietem, suscitem, movam, comovam. (Helder, 2006: 22-23)

Herberto não idealiza imagens isoladas ou estanques. São imagens desarticuladas, incoerentes até, mas capazes de se combinar, capazes de, interligando-se em organizações várias, propor hipóteses de enigma, que inquietam face ao mundo, ao real, à matéria. Quanto ao mundo, se o pensarmos segundo os termos «matéria residual inactiva», compreendemo-lo segundo uma lógica *afuncional*, enigmática, que faz a sua divisibilidade e multiplicidade, num conjunto de fragmentos que se interligam, que propõem hipóteses. O resíduo é um elemento configurador do mundo, mas também configurador da poesia. Como a optografia, os poemas de Herberto estabelecem uma relação excessiva com o corpo, extraindo do corpo coisas que não lhe pertencem, acrescentando-lhe outras: os órgãos em questão são sempre transmutáveis, *recombináveis* em moldes diferentes.

Optograma e poema interpenetram-se, ao construir um campo opaco de sentido: ambos convocam resíduos da realidade, vestígios para a resolução de um crime. Escrita e optografia

confluem na construção de uma linguagem excessiva que tem um valor científico, que produz uma forma de apreensão da realidade material, na sua condição imperfeita e residual.

Prosseguindo este percurso em torno da materialização do mundo, debruçar-nos-emos, de seguida, sobre o conjunto *Teoria do Fantasma*, de Fernando Guerreiro, obra que vacila entre três categorias – poesia, ensaio e imagem. Terminada a análise sobre a relação que os objectos representativos estabelecem com o corpo e o tempo do observador, trabalharemos na construção de uma metodologia de investigação do mundo e da literatura, visando uma teoria residual de interpretação.

IV – Notas para uma teoria residual

A minha visão confiante é a alucinação.

(Herberto Helder, 2006: 22)

ser permeável

Até agora, ensaiei uma relação residual entre representação poético-imagética e realidade. A sobreposição de imagens, a interrupção de uma voz poética, a criminalização de um texto ou a crença no impossível fundamentaram esta proposta. Estes factores levam-me a crer que o resíduo, ao desconcertar o sentimento de impotência colectivo que caracteriza o realismo capitalista, se constitui como uma forma de empoderamento dos objectos representativos.

Quando entramos em contacto com um texto ou uma imagem, somos confrontados com a permutabilidade entre a nossa capacidade de afectar e a nossa propensão a sermos afectados – afectamos pelo modo como transformamos texto e imagem, quando nos apropriamos deles, e somos afectados pelo modo como texto e imagem nos modificam. O carácter residual dos casos de estudo desta dissertação aprofunda o poder desta ambivalência entre afectar e *ser afectado*.

Persigo uma perspectiva anti-heideggeriana de análise do mundo, que, em vez de hierarquizar a relação que cada entidade estabelece com a realidade, o pensa como uma rede de agentes que afectam e interagem. Nesse plano, reconhecermos a nossa potência actuante, a par da nossa suscetibilidade a sermos afectados, permite-nos ver um mundo onde proliferam os resíduos, os excessos: onde estes nos afectem tanto quanto a nossa capacidade de espanto nos permita.

Regresso ao paradigma aristotélico inicial – o espanto (*thauma*). Este espanto é a predisposição necessária para responder à falta de espessura da realidade. É uma questão de permeabilidade: somos capazes de nos espantar pois somos permeáveis ao exterior, deixamo-nos contaminar pelos objectos, acontecimentos e indivíduos que nos rodeiam. Ora, a permeabilidade entre texto e imagem, poema e teoria, que marca a obra *Teoria do Fantasma*, produz um programa activo de transformação do mundo, a partir da criação de resíduos (a que

Fernando Guerreiro chama fantasmas). A obra perfaz uma nova metodologia poético-imagética de rematerialização, fundada na capacidade de nos deixarmos *tocar* pelos fantasmas.

Teoria do Fantasma organiza-se em quatro momentos. O primeiro, «Literatura Fantástica», é um conjunto de breves parágrafos numerados, sobre a possibilidade de uma teorização da poesia e do mundo, a partir da ideia de *fantasma*. O segundo, «Teoria do Fantasma», é um conjunto de dois longos textos em verso intitulados «Poesia» e «Prosa». O terceiro, «O que fazer das Vanguardas» debruça-se sobre a relação entre a arte contemporânea e o mundo material; e o quarto, «Políticas do Terror», engloba um texto em torno das fotografias do teatro Dubrowka, aquando do atentado terrorista. Estes momentos estão materialmente separados em dois *objectos-livros*: os dois primeiros encontram-se no corpo do livro propriamente dito *Teoria do Fantasma*, já o terceiro e o quarto encontram-se na plaquete *Teatro Dubrowka*, uma separata associada ao livro.

literatura fantástica

«Literatura fantástica», o texto que abre o volume *Teoria do Fantasma*, organiza-se em 70 breves conjuntos, constituídos por um ou dois parágrafos, separados e numerados; corresponde à defesa de uma ideia da poesia como forma de teorização do espectral:

Na sua abstracção essencializante – que a estranheza, faz caminhar no sentido do estranho, da proximidade estranhante que resulta da descoberta desse totalmente outro em nós, alienígena –, a poesia é, podemos-lo dizer, Fantástica. Apresenta o «fantástico» como o domínio por excelência da Literatura. Uma «ausentação» que produz *real* - esse real totalmente outro, discordante e mutante que constitui a matéria prima dos sonhos (Poe) e da sua teoria, como literatura. (Guerreiro, 2011: 8)

O *fantástico* é o domínio da literatura, nas palavras de Fernando Guerreiro, porque a escrita é um processo de abstracção: ao converter a matéria em palavras (porque as palavras nunca espelham a totalidade da matéria que referenciam) substitui essa totalidade por aspectos que lhe eram alheios, abstraindo-a de alguma das suas valências concretas para as trocar por uma significação múltipla. A poesia é fantástica porque provoca uma «ausentação que produz *real*», porque nos obriga a descobrir no mundo, mas também em nós, um *outro*. É uma forma de produzir algo que, sendo estranho, onírico ou fantasmático, contém em si uma verdade particular sobre o mundo e sobre aquilo que no mundo se estrutura sobre a sua condição enigmática, estranha, difícil de apreender.

Duplos e fantasmas

O Fantasma, figura estruturante da teoria poética de Fernando Guerreiro, é uma metáfora profícua deste efeito da literatura sobre o mundo. O terreno do sonho, do inconsciente, da literatura é o lugar onde se manifesta um tipo de real que tendencialmente desconsideramos. Esta relação entre literatura e realidade é uma relação entre duplos, em que este real residual (dos sonhos, da ilusão) se manifesta. Efectivamente, o fantasma altera sempre o seu referente original, é sempre excessivo: um resíduo irreduzível do seu referente.

O carácter enigmático dos poemas de Herberto Helder e Alberto Pimenta e das imagens de Kühne e Mumler encontra a sua configuração teórica no texto de Fernando Guerreiro: o autor reconhece à literatura a capacidade de corporizar a dimensão fantasmática da realidade. O poema tem um funcionamento próprio, é algo que está em ação, que produz fantasmas.

O poema, como operação (aparelho, máquina) produz o seu outro, o *autor*, seja ele um seu duplo ou um fantasma. A Literatura apresenta-se assim como uma máquina de produzir fantasmas. Daí o poder dizer-se que, no que tem de mais essencial, a literatura (o seu corpo sideral, espectral) é sempre *fantástica*. (*ibidem*: 7)

O poema/operação é uma máquina de produção de resíduos. Estes resíduos não são inócuos, afectando quem quer que passe pelo texto, produzindo um fantasma «alterado» de quem lê, mas também de quem escreve. Este fantasma – «nervura de um palimpsesto memorável, aí inscrita para depois ser (re)evocada pela leitura» (*ibidem*: 7) – será sempre um nosso duplo alterado: o modo que o texto encontra para modificar o mundo em torno. O *corpo sideral* da literatura tem duas valências: a primeira é ser múltipla, existe na interação entre milhões de textos, a segunda é ser alienígena, constituir-se a partir daquilo que é alheio a nós.

Quando o autor escreve que «qualquer encontro com o texto é assim, também, com o seu fantasma» (2011: 7), esta duplicidade entre texto e fantasma torna-se ambivalente: se o texto se constitui como fantasma do autor, o texto produz um fantasma do leitor.

3. O próprio autor surge como fantasma do seu texto, sua projeção espectral ou fantasmática. Por um lado, o *duplo* resultante da sua construção – diz-se o fantasma do texto como o da casa –, por outro, a reevocação imaginária na leitura de um outro – é-se sempre o fantasma de *um outro* ou o *outro do fantasma* (...). O leitor surge no texto como a antecipação do encontro, no futuro, com o nosso fantasma. (*ibidem*: 7)

Autor e texto mantêm uma relação fantasmática, constituindo-se como resíduo um do outro. Ambos os fantasmas desenvolvem uma rede de interações que move outros textos, leitores e autores. É preciso que o autor morra (mesmo que figurativamente) para se tornar

fantasma, e que o poema morra para se tornar resíduo de linguagem, projectado posteriormente pelo leitor.

materiais fantasmáticos

O carácter fantasmático da literatura está também nos materiais de que se serve para pôr em funcionamento os seus poemas-operação. A matéria sobre a qual a literatura se debruça é a do imaginário, do ilusório e do sonho, que a literatura corporiza em texto.

A Literatura é Fantástica porque trabalha directamente sobre a espessura corpórea (e escultórica) do Imaginário, a que ela comunica realidade (materialidade) objectivando e corporizando o Fantasma, tornando-o (à e pela letra) visível. A realidade do Fantasma do que lemos como literatura restitui-nos nesse espaço outro, interior ou lateral, de detrás da morte, do inconsciente ou da cabeça, que profundamente nos (re)desenha e estrutura. O efeito de estranheza (de *unheimliche*) da Literatura vem assim de, através dela do seu universo real de simulação –, nos reconhecermos em *nós próprios* os visitantes de uma casa que nos é desconhecida (revelação do *Horla* de Guy de Maupassant). (*ibidem*: 9)

O imaginário tem uma valência material, que lhe é concedida a partir do momento em que a literatura reorganiza a sua espessura corpórea. A literatura, segundo Fernando Guerreiro, é um modo de corporizar o fantasma – o imaginário – sem o alhear da sua condição imaginária, do seu potencial de estranhamento. A literatura devolve-nos a nossa condição de visitantes furtivos, que decifram o enigma de uma casa que não lhes pertence.

O imaginário ganha poder ao ser materializado, torna-se perceptível quando o corporizamos. O sentimento de estranheza traduz uma opacidade do nosso próprio mundo interior, faz-nos reconhecermo-nos como outros, faz-nos compreender a alteridade de um mundo do qual não nos conseguimos desvincular.

Mais adiante, Fernando Guerreiro reitera «poesia: *escavações do Fantasma*» (*ibidem*: 9). A poesia não é apenas o lugar em que o fantasma se manifesta, mas um trabalho de construção, apreensão e produção deste fantasma: é o lugar em que se apresenta um imaginário anterior, mas também onde esse imaginário se transforma. A escavação do fantasma parte de dois pressupostos – primeiro, implica produzir uma terra permeável, um lugar onde fantasma e humano se possam interpenetrar; segundo, significa que procurar o fantasma é uma tarefa de investigação, a procura de uma realidade a desvelar.

morte e poesia

Por outro lado, a experiência imaginária, convocada pela poesia através da sua capacidade produtora de imagens, estabelece uma relação ambígua com a morte. A escrita faz-se a partir de palavras cujos inventores já morreram, cada texto produz-se sobre a morte de todos os textos anteriores. Por outro lado, numa perspectiva hantológica, o imaginário carrega todo o conjunto de futuros perdidos, de futuros sonhados que ficaram por cumprir.

Não se escreve sempre de um campo lavrado pela morte? Um cemitério de sonhos, a literatura?!

10. A morte é um espelho opaco, cheio de lama e terra, matéria a decompor-se. Para aí conseguir ver qualquer coisa para que um rosto apareça é preciso *alucinar*. Como na poesia. (*ibidem*: 9)

Ao associar a literatura a «um cemitério de sonhos», Fernando Guerreiro permite uma interpretação hantológica de *Teoria do Fantasma*, em que a literatura materializa quer o pensamento passado, desactualizado, quer as expectativas futuras goradas. A alucinação, nos termos de Guerreiro, constitui-se como uma forma de repovoar o mundo, de tornar visíveis os seus fantasmas.

Aquilo que *Teoria do Fantasma* propõe não é só uma arte poética mas uma cosmogonia: um programa para que o mundo continue, para que o mundo não se dissolva num seu simulacro.

12. Se através do seu trabalho de representação (simbolização), o estatuto do objecto na linguagem é o do «morto» (o de um significante disponível), não é de estranhar que do «real» (do «mundo»), a linguagem não produza (evoque) mais do que *fantasmas* (Poe). (...) Duplo trabalho, portanto, da Literatura: o de coveiro (cavar túmulos, lavrar ruínas) e o de médium (que evoca e permite a circulação dos espíritos). Deste modo, se a linguagem é um *exercício de luto* (cobrir palavras com significados), não constitui a poesia nisso se aproximando do trabalho do sonho uma alucinação das palavras dos outros, uma comunicação do além-túmulo? Em vida, na maior ignorância (nescience: desconhecimento) substituiríamos uma teoria de fantasmas à fossilização (tumulização) do mundo. (*ibidem*: 9-10)

Até a interrupção constante pelos parênteses, que propõem alternativas de leitura, bem como a enunciação de nomes de outros autores, no corpo do texto, se constituem como elementos fantasmáticos, resíduos de outros textos (reais ou imaginários), que assaltam o parágrafo, que o interrompem. A polifonia que marca este texto produz constantemente outras hipóteses narrativas que se sobrepõem às enunciadas em primeiro lugar, outros autores que, como as citações segundo Benjamin, funcionam como salteadores na margem da estrada.

O terror que Fernando Guerreiro lê na literatura, ao associá-la à morte inevitável que gera os fantasmas, consiste na dupla condição de duplos e originais de nós mesmos, paradigma que Baudrillard também explica em *O Crime Perfeito*, quando, comparando a abstração do

espectáculo (que Debord explora em *Sociedade do Espectáculo*) à virtualidade imagética do mundo contemporâneo, diz que já não somos espectadores mas *actores de uma performance*.

Enquanto podíamos defrontar a irrealidade do mundo como espectáculo, estamos sem defesa diante da extrema realidade deste mundo, diante desta perfeição virtual. De facto, estamos para lá de toda a desalienação. É a nova forma do terror, em comparação com a qual as aflições da alienação não eram nada. (Baudrillard, 1996: 51)

A condição pós-moderna já não se prende aos estados de alienação ou despossessão, identificados por Debord: estamos, agora, «na posse de toda a informação»; ainda assim, a realização incondicional dos simulacros de realidade está fora do nosso controlo. O terror que Baudrillard identifica é a nossa subjugação completa à perfeição virtual do mundo.

Esta mudança de paradigma é uma resposta autofágica, o pensamento crítico vira-se sobre si mesmo, sobrevivendo pela criação constante de um simulacro, um solipsismo de falsa autocrítica: «as rodas dentadas do pensamento estão em desemprego técnico» (*ibidem*: 52). Baudrillard chega a enunciar um exemplo mais evidente desta hiper-realidade:

E se é possível a partir de agora fabricar um clone de certo actor célebre, que será posto a representar em seu lugar, é porque ele já se tinha tornado desde há muito tempo, sem o saber, na sua própria réplica, no seu próprio clone antes de ter sido clonado. (*ibidem*: 52)

Esta clonagem materializou-se no século XXI, quando, no filme *Star Wars: The Rise of Skywalker* (2019), a voz e imagem da atriz Carrie Fisher foram clonadas, depois da sua morte (2016). O comportamento simulado já é a tal ponto pré-determinado pelas circunstâncias, pela informação mediática tentacular que se torna impossível não existir como réplicas de nós mesmos, tão perfeitamente alteradas, que a alteração se torna imperceptível:

O crime perfeito é o de uma realização incondicional do mundo pela actualização de todos os dados, pela transformação de todos os nossos actos, de todos os acontecimentos em informação pura em resumo: a solução final, a resolução antecipada do mundo, por clonagem da realidade e extermínio do real pelo seu duplo. (*ibidem*: 49)

O perigo que Baudrillard prevê para a sociedade – a eliminação do excedente, das falhas, da discrepância – é a anulação da diferença entre acontecimento e informação, entre pensamento e interface (ou inteligência artificial). Quando Baudrillard diz que o pensamento, longe de ser uma *gama de reflexos operacionais*, é «uma retórica das formas, da ilusão movente e das aparências, uma anamorfose do mundo, e não uma análise», mostra que há algo na teoria

que pode escapar a esta aglutinação e produzir pensamento não virtual, e que para isso tem de ser necessariamente imperfeito, excedente.

O autor reconhece um conjunto de substituições analógicas, em que os simulacros se sobrepõem a uma representação enigmática do mundo, desmantelada nesta sobreposição, do mesmo modo que «a ilusão da imagem desaparece na sua realidade virtual (...) a inteligência (sobre)natural do mundo como jogo, como ludíbrio, como maquinação, como crime» (Baudrillard, 1996: 57) é substituída pela inteligência artificial da tele-realidade. A nossa tentativa de domínio face ao real é o que destrói a realidade, é o que transforma tudo no seu duplo virtual, inoperante, pré-determinado.

25. Se caímos dessa «falha» do tempo, o nosso estatuto é o do dejecto, do real que se produz da própria impossibilidade de se poder vir a realizar (mesmo Imaginariamente) como plenitude. É essa a nossa (ir)realidade, sermos o *dejecto* (resto) do fantasma da mesma forma que ele constitui o corpo glorioso do nosso delírio (sonho?) de infinitude. (Guerreiro, 2011: 15)

A impossibilidade de realização é paralela entre ser e poema; o humano também é um resíduo, vestígio do corpo fantasmal que constitui o mundo. A referência ao sonho talvez siga a linha de uma poética do exagero, do que excede os limites colocados.

A queda é um dos traços inauguradores deste espanto, é aquilo que estabelece a relação intertextual da poesia; não se trata de auto-reflexividade, mas de uma relação de multiplicação de perigo, de alteração radical das condições: «cada poema é exemplo de uma retórica própria, mas não há, fora dele, a retórica própria de que ele é exemplo, e por isso, como exemplo de retórica própria» (Silvina Rodrigues Lopes).

crer no fantasma

Que significa fazer sentido, num mundo em que os critérios de verosimilhança são ditados pelo realismo capitalista? Os dois longos poemas que estruturam a segunda parte de *Teoria do Fantasma* recusam estes critérios. Os fantasmas, como a literatura, são fantásticos, ou seja, são incríveis, não obedecem a uma noção de verosimilhança: «À medida que escrevia, e que/ na sequência de palavras/ parecia esgotar-se o pitoresco do assunto, / compreendeu que não conseguiria/ dar credibilidade ao fantasma» (Guerreiro, 2011: 35).

Os fantasmas não têm a vivacidade do pitoresco. A sua representação raramente é credível. Dar credibilidade ao fantasma significa sobretudo estabelecer um pacto entre escritor, texto, fantasma e leitor que transforma o inverosímil numa possibilidade credível, dentro da

sua potência analógica e metafórica. O fantasma é tão real quanto o mais pitoresco dos cenários, salvaguardando a sua característica mais importante – não é realista (ou *realista-capitalista*).

Mais adiante lemos: «O que é mais difícil de fazer entender:/ **a realidade do fantasma**». A partir destes versos descobrimos a nossa proposta de investigação inicial: de que materiais são feitos os fantasmas, que tipo de materialidade se revela pelos resíduos? Estes materiais são palavras, cor e luz, mas também fala, pensamento: são as configurações de uma ação movida pelo desejo de descobrir, pelo desejo de compreender a realidade. Esse desejo é habitado por todos os fantasmas (todas as possibilidades de compreensão do presente e de imaginação do futuro) que nos assolam e que ora recusamos ora defendemos: «São mortos/em nós deixados pela presença/ dos outros (ou de nós como *outras*/ possibilidades) sob o estado/ de palavras, larvas. Mas presentes,/lá. Possuem a realidade, em nós, de uma coisa *outra*».

A realidade do fantasma é ser uma *coisa outra*, é ser capaz de manter uma presença larvar que afecta o modo como agimos e pensamos. A aproximação das palavras a larvas significa essa potencialidade dos fantasmas. São algo sempre prestes a eclodir.

A presentificação quer do passado, quer dos futuros perdidos, que Fernando Guerreiro configura no fantasma, recupera o que Mark Fisher desenvolveu a partir do conceito de hantologia. O texto estimula uma prática hantológica de recuperação de nós mesmos, a partir da capacidade de reimaginarmos possibilidades. Os fantasmas, mas os textos também, constituem-se como larvas, futuros em potência que se efectivam pelo contágio: «Daí também/ que a sensação de que se *é*/verdadeiramente de que/ o *real* aconteceu coincida/ com o regresso do fantasma/ que o assola e estrutura» (*ibidem*:).

Segundo Fernando Guerreiro, o fantasma é o que dá contornos ao real, é o que o torna apreensível. É a revitalização de uma memória, que não se presentifica de modo nostálgico, imitando as formas do passado, mas de modo hantológico, assombrando o tempo presente: uma forma de convocar todas as outras possibilidades de futuro e passado que escaparam a uma simplificação narrativa do mundo. A poesia servirá, deste modo, para renovar as incertezas, repor o enigma que possibilita a produção de um novo *estado das coisas*:

Ao seu lado
alguém referia-se à poesia como uma fonte
capaz de renovar as incertezas que lhe vinham
do fundo(...)

Aquele de quem falas já morreu
e é enquanto morto que a sua palavra
participa da energia onde permanece
como fantasma mesmo depois de
ter desaparecido o ritmo da poesia
que nele dava corpo a uma celebração
embrutecida do mundo

(*ibidem*: 38)

É preciso compreender esta dimensão fantasmática da poesia para analisar a capacidade virológica da linguagem, a sua capacidade para introduzir no corpo algo que lhe é alheio e nisso transformá-lo. É a potencialidade da poesia para produzir resíduos que lhe confere poder sobre a realidade, não só como modo de apreensão do mundo material mas também para permitir formas outras de agência, de reunião entre pessoas e mundo. Trata-se de produzir em nós o estado necessário para nos deixarmos afectar pelas palavras e, através das palavras, por tudo.

É nesta ambivalência, em que afectamos os outros e nos deixamos afectar, que a poesia e a imagem funcionam, e que podemos reestruturar o nosso modo de investigação do real: assumindo a literatura não como algo inócuo, exterior ao mundo, mas como comunicação passível de ser levada a sério, capaz de conter informação que nos diz algo de verdadeiro.

O que foi feito da vanguarda

Dentro da plaquete *Teatro Dubrowka*, deparamo-nos com outro texto, «O que é feito da vanguarda? Se já sabe porque ainda pergunta?». Este texto encontra-se dividido em conjuntos de um ou dois parágrafos numerados, intercalados por *apartes* entre parênteses. Trata-se de um texto polifónico, em que uma voz diferente interrompe, frequentemente, o texto.

Se, até agora, a prática das formas punha em conflito antigos e modernos, hoje vemos uma multiplicação das frentes artística: já não há uma só direcção, nem inimigo claro, mas uma conflitualidade constante, disseminada e (des)direccionada, que ocupa todos os lugares (deixa de haver espaços neutros), por causa da trivialização e banalização das artes:

A convicção de termos sido roubados, violados na nossa liberdade, oprimidos na vontade de tudo fazer (nomeadamente o impossível) com as formas e os signos, leva-nos a usar a violência não só como uma retórica ou poética mas como a matéria primeira (...) dos nossos actos e discursos. (Guerreiro, 2011: 10)

Este *uso da violência*, quer nas artes quer no *real*, implica duas condições: a falta de confiança nas formas existentes, e a crença na restauração da pureza dos signos, no retorno a um recomeço absoluto, que pauta uma perspectiva formalista da arte contemporânea.

O terror está nas imagens e nos signos: se um signo é uma unidade de representação e significação que impõe um sentido (não esqueçamos: só um) ao significante, segue uma lógica de domínio e supressão. O problema da representação, da relação entre signo e realidade material, está longe de estar resolvido, apesar de a cultura pós-moderna se esquivar a este problema, e o discurso formalista o desvalorizar. A relação entre a arte e o real, a importância da figuração, são questões que determinam a nossa relação com o mundo material.

Para Bataille (que Krauss também convoca no seu estudo sobre A. Giacometti), o impasse dos formalismos seus contemporâneos residia no facto de eles terem perdido a *ligação* com o real um real entendido precisamente como um factor de obstrução, de emperro (Américo Lindeza Diogo) e de problematização (crítica) das linguagens e estruturas. (...) Mas o *real*, no sistema de valores de Bataille, é ao mesmo tempo o *baixo*, o termo que resiste a todas as tentativas de sublimação, ou de salvação, tradicionais ou modernas, pela «arte». (*ibidem*: 12)

O real, segundo Fernando Guerreiro, não é sublimável: constitui-se sempre como algo que deixa marcas, resíduos, é «factor de obstrução, de emperro». Estabelecer uma relação com o real, faz com que a literatura seja capaz de transpor estas marcas. Cabe à *arte* prosseguir a problematização da representação, desmistificar «o logro da unidade de criação e da forma».

Fernando Guerreiro, ao citar Uri Eisenzweig, vê uma relação entre o terror e os moldes em que a literatura o exprime:

De um lado, ter-se-ia uma crise de representação, a desconfiança (num tempo moral e positivista em relação aos poderes da linguagem nomeadamente os seus poderes de representação (mimética, política) e de simbolização -, do outro, a descrença nas modalidades de legitimação pelo consenso, o contrato e a delegação da sociedade e do Estado, que surgem cada vez mais como «convenções» (ficções) assentes apenas na violência do poder. (*ibidem*: 13)

Em resposta temos um processo de contestação em que «*fazer* (propaganda pelo acto) é *dizer* (melhor: designar, significar)» (Fernando Guerreiro); mas este processo transforma também o acto de dizer em *fazer*; produz uma contaminação do discurso pelo terror do acto, da acção sobre o mundo / o outro / tudo.

Por um lado, o dispositivo TV (...), substituindo-se ao meio mais activo do vídeo, parece instalar socialmente (e socializar) o Fantasma: em particular, os medos de agressão e de impotência dos indivíduos e da sociedade face a um real monstruoso porque globalizado (...). Por outro lado, efeito de *desertificação* último com passagem do ecrã virtual, saturado de potencialidade das imagens, ao *ground*

zero da imagem -, a ilusão do directo, ao anular o corpo como agente de transformações (...) parece restringir-se à revelação do seu nada (vazio) estruturante (...). (*ibidem*: 17)

O lugar impotente do sujeito no mundo do capitalismo tardio – um mundo imagético, imaterial, onde o corpo parece ser anulado como *agente de transformações* – coloca o observador perante um vazio, uma ausência a partir do qual se fabricam os fantasmas. A simulação que Baudrillard e Fernando Guerreiro encontram no mundo provoca uma efectiva perda do real que o esconde por trás de um conjunto de simulações imagéticas.

Teatro Dubrowka – implosões

O texto «Teatro Dubrowka» (inserido na *plaquette* com o mesmo nome) abarca um conjunto de curtos parágrafos, onde Fernando Guerreiro reconstitui textualmente duas fotografias do atentado terrorista ao Teatro Dubrowka. As imagens surgem unicamente em forma de texto:

Há imagens que passam e repassam e que já não sei onde as vi pela primeira vez: se na televisão, no *replay* do vídeo, ou em pesadelos, sonhos, como fantasmas.

Refiro-me às imagens dos corpos dos terroristas tchetchenos no teatro Dubrowka, em Moscovo: ali recostados nas cadeiras ou sobre elas debruçados, com as bocas abertas, alguns com óculos escuros (porquê?, quem lhos pôs?), como se se tivessem esquecido de acordar uma vez o espectáculo acabado. (Guerreiro, 2011: 3)

O autor refere-se a um conjunto de imagens reais e concretas, transmitidas televisivamente (e disponíveis *online*). Nesta investigação, omito a versão *original* das fotografias, de modo a relevar as suas restantes dimensões, porque a origem das «imagens que passam e repassam», no texto de Fernando Guerreiro, é mais obscura do que a primeira fotografia revelada: são imagens que vêm da *televisão*, ou do *replay do vídeo*, ou de *sonhos/pesadelos*. Esta dúvida confere às imagens uma presença fantasmagórica: faz com que cada origem imagética seja um resíduo de outra, como sonhar uma imagem que vimos no *replay* do vídeo, ou rever no *replay* do vídeo uma imagem que vimos na televisão.

A existência textual destas imagens (que se efectiva no parágrafo que transcrevemos) produz um conjunto alargado de duplos: a imagem descrita pelo autor, a imagem real dos terroristas tchetchenos, e as várias imagens televisivas, sonhadas, revisitadas que se interpõem entre a imagem descrita e a fotografia dos terroristas. Todas estas imagens têm uma existência material: a partir do momento em que são concebidas produzem efeitos no mundo, já que são tão poderosas quanto as primeiras imagens captadas pelas câmaras no teatro.

Estas imagens marcam o momento de uma implosão, do desabamento da separação entre níveis distintos da realidade, da dissolução das fronteiras entre o familiar e o estranho. Digo implosão porque, na reconstituição de Fernando Guerreiro, as imagens não denotam o terror do atentado; pelo contrário, estão esvaziadas desse terror, contendo-o sob a aparência de uma normalidade.

Um Horror que explode para dentro, por implosão e que produz o efeito de uma bomba de neutrões que, destruindo a vida física, o organismo o interior das casas ou dos corpos -, deixa visíveis no exterior todos os sinais de um corpo limpo, mecânico e desligado, pronto para recomeçar o seu ofício de todos os dias. (*ibidem*: 3)

A implosão do real nestes objectos mostra o que existe neles de inorgânico, mesmo que estas fotografias se tornem cada vez mais um objecto familiar. Os corpos do teatro Dubrowka, depois de serem limpos, despojados dos seus resíduos, integram uma máquina sempre pronta a recomeçar: a inorganicidade destes corpos integra-se na construção de um simulacro hiper-real, que lida com a violência como algo reversível e intermutável. O horror – materializado no «estranho», na morte, no sangue – passa a fazer parte do quotidiano. A partir do momento em que se cria uma ambivalência entre o terrorista e o espectador (Fernando Guerreiro) o espaço comum passa a integrar «todas as virtualidades de um terror sem qualidades».

Este processo de limpeza e aplanção transforma estas imagens num tipo de terror específico: aséptico e virtual – como Fernando Guerreiro reconhece ao referir-se a um terror «sem qualidades, ordinário, trivial» que transforma a realidade das fotografias de Dubrowka numa realidade virtual. A violência espelhada nas fotografias de Dubrowka é asséptica, não vemos sangue nem morte, apenas uma mudança de estatuto (do vivo para o morto) que se efectiva a um nível superficial na imagem.

Esvaziados, os corpos do teatro Dubrowka, cumprida a sua missão, revelam a falta de espessura e de consistência do real, expondo o vazio da sua essência (o humano?) ou estrutura (o social?, o político?).

Não só porque o seu efeito parece indissociável do dispositivo saturador da sua constante repetição televisiva, até à anestesia, à habituação e viciação no seu gosto insípido apenas salpicado por uma ténue amargura -, mas também porque aquilo que elas realizam é a hipótese do horror e da violência do real: o fantasma que nele já se encontra como possibilidade, factor que estrutura o nosso quotidiano e comportamento a vir, futuro. (*ibidem*: 3)

O vazio desvelado por estas imagens não pode ser separado da sua repetição; é esta saturação do terror que eclipsa a realidade. São mais uma estrutura de cancelamento do futuro: uma premonição do fim do mundo, de que não há mais futuro a imaginar.

tempo-real

Os moldes em que poema e imagem reconfiguram a memória, num tempo onde o passado é constantemente actualizado, tornam-se claros a partir das palavras de Fernando Guerreiro sobre as imagens de Dubrowka, que se coadunam com a definição baudrillardiana do tempo-real.

As imagens do Teatro Dubrowka por um lado encontram-se fora do tempo, são constantemente actualizadas e repetidas, por outro encontram-se sempre presentes, de um modo interiorizado: nos sonhos ou pesadelos. Esta multi-presença das imagens provoca o seu carácter fantasmático, sem tempo, nem espaço, e por isso sempre presente. Estas imagens são aterrorizantes por serem reais (os terroristas tchetchenos existiram e morreram), por serem imagens sonhadas, por serem repetidas em simultâneo até à exaustão, e por se constituírem a partir dum tipo específico de familiaridade, como espectadores que se esquecem de acordar no fim do espetáculo.

O Tempo Real: proximidade instantânea do acontecimento e do seu duplo, na informação. (...) Cada parcela do tempo concentra a informação total relativa ao acontecimento, como se o dominássemos em miniatura por todos os lados ao mesmo tempo. Ora a réplica instantânea de um acontecimento, de um acto ou de um discurso, a sua transcrição imediata, tem qualquer coisa de obscuro, porque o atraso, a retransmissão, a suspensão, são essenciais à ideia e à fala. Todas estas trocas imediatamente contabilizadas repertoriadas, armazenadas, tal como a escrita no tratamento de texto, tudo isso testemunha uma compulsão interactiva que não respeita nem o tempo nem o ritmo da troca (não falando já do prazer), e conjuga na mesma operação a inseminação artificial e a ejaculação precoce. (Baudrillard, 1996: 56)

O *Tempo Real*, que Baudrillard caracteriza enquanto algo que anula a discussão e a partilha, é o tempo em que estes objectos se manifestam: pura informação instantânea, capaz de se infiltrar nos vários domínios da observação / percepção. Fernando Guerreiro desvela nestas imagens, sejam reais ou o reflexo de uma emissão, da reprodução síncrona e mediática da informação sobre o atentado no teatro Dubrowka, um novo tipo de horror. Estas imagens são reproduzidas em directo: mas, no momento da sua enunciação, a distinção entre elas, a sua evocação e a sua reprodução, esbate-se. São imagens refabricadas, que, por não se saber de onde vêm, existem paralelas ao acontecimento em si, sem distância temporal.

ser prega do acontecimento

No momento em que a fotografia já não funciona representando, mas tornando presentes os acontecimentos, constitui-se enquanto duplo perfeito que substitui o original. As imagens traduzem a falta de espessura deste real e da sua violência. A explosão ou implosão do real depende da presença de um vazio e sobretudo da ausência de uma relação activa entre observador e imagem. O olhar face a estes objectos deve ser implicado, engajado, para que se torne possível agir face a este vazio.

Ao contrário dos que defendem uma ocultação ou maior «pudor» na exposição dos testemunhos da violência, consideramos que não só não há que recuar face aos horrores da guerra (na medida do possível, aplicar-lhes o olhar mecânico amoral mas implicado que esses acontecimentos reclamam), como devemos deixar-nos trabalhar por eles de modo a nos constituirmos como a sua *prega*, desdobramento-réplica sensível e visível. (Guerreiro, 2011: 6)

A condição de *prega do acontecimento* é necessária ao observar estas imagens, sob o olhar preconizado por Fernando Guerreiro; implica uma contaminação entre observador, imagem e acontecimento. As fronteiras físicas destas fotografias já estão esbatidas: são imagens digitais, físicas, mentais, e estão dentro do corpo do observador; implicam uma forma de agência.

Quando Fernando Guerreiro fala sobre a exposição internacional dos terroristas tchetchenos e da projecção mediática da resposta do poder de Estado russo, demonstra a contaminação entre acontecimento, imagem e espectador que se produz. A transformação dos acontecimentos em imagem pura, a par da constante produção de conteúdos informativos que determinam os factos concretos, geram uma brecha na realidade onde discursos fictícios igualmente verossímeis competem por estatutos de realidade equivalentes.

A narrativa final em torno dos acontecimentos de Dubrowka é organizada a partir da reconstituição imaginária do que se passou. A percepção global dos acontecimentos constitui-se como um espectro que paira em cima do próprio acontecimento, e que se constitui enquanto seu fim.

A situação de polifuncionalidade dos objectos e signos, no entanto, devido a uma lógica de esbatimento das singularidades e do descontínuo dos acontecimentos uma nivelção do real que não se processa apenas no sentido da sua des-materialização e des-semantização mas também no da interiorização do desregramento da violência obedece a uma dinâmica de inversão e reversibilidade indicadora de que tudo se tende sobretudo a passar a um *primeiro nível* de articulação por contiguidade (na extensão: horizontal) das superfícies. O segundo nível, mais discreto na vertical, no plano da clareza dos valores e dos

significados, tende a esbater-se e a disseminar-se, de acordo com uma lógica de propagação viral, perdendo a clareza de uma configuração (rostro) ética ou política. (*ibidem*: 7)

O desdobramento da situação da polifuncionalidade dos signos em dois níveis de articulação com a realidade – um contíguo e superficial, outro sistémico e profundo – possibilita dois planos de análise: por um lado, explica a reversibilidade dos valores morte e vida, terrorista e espectador, passado e presente, longínquo e contíguo, por outro explica um cenário onde as singularidades se esbatem, numa lógica de contágio. Por fim, sugere a possibilidade de resistência de re-significação dos signos, pela re-materialização das palavras e das imagens.

Se a violência e o terror se interiorizam e disseminam em consonância com o mimetismo hipertélico das superfícies, isso quer também dizer que um *princípio de fingimento*, de ficção e mimetismo, passa a estar inscrito no próprio real, reabrindo uma nova época de suspeita em relação à fiabilidade dos signos.

A porosidade entre mistificação e verdade, virtual e real, não torna sí as imagens (ontologicamente) falsas, torna-as a todas mesmo as que elaboram o seu «real» no plano da mistificação (vd, *Redacted* de Brian de Palma) lugares de uma *certa verdade* e de uma *modalidade e formas de real* com que passamos a ter de lidar. (*ibidem*: 7)

O nivelamento dos acontecimentos, que produz a sua des-materialização e des-semantização, transforma cada coisa numa possível falsidade, tornando o valor da transmutabilidade o único valor irreversível. A transformação das fronteiras entre verdadeiro e falso, entre realidade material e mistificação provoca um estado das coisas em que todas as imagens constituem um *tipo de verdade* de valor equivalente. Quando os signos, pela sua polifuncionalidade, deixam de ter ligação com o real, produz-se a interiorização e o desregramento da violência.

Em Fernando Guerreiro, o terror aproxima-se de uma violência intrinsecamente ligada à capacidade de intervir no mundo: de transformar o estado das coisas. Por isso lemos que «a Lei e o real são *terror*»; porque impõem violentamente uma conjuntura particular. Quando o autor afirma que «a política produz horror», é porque a sua intervenção é sempre redefinidora, produzindo-se à margem do consentimento do indivíduo. Este modo de estruturação social será sempre definido por Fernando Guerreiro enquanto uma forma terrorista.

A hipótese do Terror está já inscrita, entretecida com o real, na sociedade, sob a forma da decisão (violenta) que nos coloca, enquanto sujeitos, no lugar do *detido* – de alguém sempre sob vigilância e cuja liberdade é sempre provisória e condicionada. É isso o estatuto radiografado pela objectividade policial e criminal da fotografia (*ibidem*: 4)

Os moldes desta vigilância são aqueles que Crary já antes desvelara, ao descrever os modos de controlo aplicados no mundo capitalista. A conjugação do controlo policial e da informação publicitária para a formalização do poder efectivo sobre a população é um aspecto optimizado na pós-modernidade. Como explica Jean Baudrillard, «aquilo que noutros tempos, teríamos vivido como controlo policial, hoje vivemo-lo como promoção publicitária» (1996: 50).

Nesse sentido, cada um de nós desempenha hoje um papel dúplice na sociedade, simultaneamente prisioneiro e criminoso:

Cada um de nós é e vem nesse duplo lugar institucional: o do prisioneiro e o do criminoso. As duas faces, intercambiáveis, do sujeito em sociedade.

No quadro do que talvez se possa designar por fatalidade à compulsão do acto terrorista, oscilamos ([não-]somos) entre essas duas posições possíveis.

Da mesma forma, perpetrado o acto (...) o terrorista, através da dissimulação e da camuflagem, reintegra o registo comum do real enquanto terror adormecido.

A questão que se nos coloca é a de saber como acordar. Como, na estreita faixa de alucinação (e de horror) do que tomamos por vida, passar do pesadelo (adormecido) ao sonho (acordado). (Guerreiro, 2011: 5)

A oscilação entre estes dois estatutos, prisioneiro e criminoso, a par da camuflagem (ou transparência) do terrorista, alicerça-se sobre um real que escamoteia o seu carácter violento. O terreno comum que habitamos contém toda a potencialidade de um terror adormecido, um horror escondido, que pressentimos a todo o momento.

Quando Fernando Guerreiro procura «saber como acordar», mostra-nos como ler estas imagens, na sua dimensão total – sonhadas, reais, representativas – e como responder.

Confrontamo-nos assim com uma imagem não só sintoma da «falha» do real (e da sua crise) mas, sobretudo, icónica do real e das suas próprias condições de produção. Uma imagem alucinada metabólica e criacionista que visa menos cobrir uma lacuna do que indiciá-la, objectivá-la no movimento em devir da sua presentificação. Algo que provisoriamente caracterizamos do ponto de vista dos tropos (punções de configuração de uma matéria-forma-significação), como uma *hipotipose catacrética*, uma forma-imagem parte integrante do trabalho do real que também ela continua a guerra e a política pelos meios que vai buscar à partogénese (a acontecer) da própria História. (*ibidem*: 8)

A sensação de irrealidade e desconfiança que marca a actualidade relaciona-se com o estatuto do observador inaugurado pela transformação do mundo pelos mercados capitalistas, pela reestruturação de forças de poder, mudando apenas os moldes ou contornos em que essas forças se efectivam. Com a assunção de que somos *estrangeiros na nossa própria língua*,

Fernando Guerreiro mostra o resto sob outra luz: o fracasso de um possível objectivo poético faz aparecer uma linguagem outra, contaminando e destruindo: uma língua-crime. Como diria Nemésio, «uma casa do ser que lá não mora», desabando o preceito heideggeriano da linguagem como «casa do ser».

Figura de fronteira, e portanto do Terror, a combatente tchetchena é simultaneamente um agente da Lei (da religião) e aquele(a) que a transgride.

Claro que a lei e o real são terror, assim como viver, procurar intervir e alterar o estado das coisas exige sempre violência uma violência vital, como forma de resistir ou sobreviver, muitas vezes sem qualquer justificação ou atenuante. (Guerreiro, 2011: 4)

As fotografias do Teatro Dubrowka têm algo em comum com as fotografias espíritas e ainda mais com as optografias: se por um lado estamos em presença de uma imagem, por outro estas fotografias tornam visível a sua realidade enquanto matéria.

A vontade que temos de uma fotografia sem ilusão, uma literatura sem ilusão, cria o perigo de acreditarmos que seja possível uma fotografia sem ilusão, de acreditarmos que os objectos apresentam directamente a realidade, ou pior ainda: de acreditarmos que existe real sem ilusão, para a humanidade.

Assim a questão hoje talvez seja a de mudar por completo o campo de trabalho a partir da constatação da diversidade dos meios, das técnicas e das práticas das formas (...) produzir a *nova realidade* de híbridos de palavras-imagens com bocados de coisas (real) incorporados e movendo-se no quadro de instalações-ambiente em devir que interferem e se intersectam com o próprio plano do quotidiano, o estado material e político do mundo.

Dito de outro modo: *pela realidade psicótica da imagem*, não só representar mas **transformar** o mundo. (*ibidem*: 8)

O caminho a seguir é este: «não só representar mas transformar o mundo». Trata-se de ver a realidade na sua inconsistência imperfeita – ver os híbridos, as palavras-imagem, os pedaços de coisas, sem tentar simplificá-los e enquadrá-los num esquema narrativo que nos convenha. Os meios ao nosso alcance são imperfeitos e mutáveis, mas isso não deve torná-los inactivos, basta servirmo-nos deles na sua componente analógica, como um híbrido entre o real em si e a sua representação.

Conclusão

Apontar caminhos, quando todas as hipóteses de movimento parecem inverosímeis, aprender a ler, quando poema e imagem surgem como objectos solipsistas, implica (re)conceber o modo como investigamos.

Ao longo desta dissertação, esforcei-me por ler imagens e poemas tomando-os como o lugar onde se manifesta certo modo de verdade, concebendo-os como figuração de uma realidade concreta e material. Recapitulo, agora, em jeito de epílogo, os enigmas propostos ao longo deste percurso.

Os resíduos – objectos que impedem a manutenção de uma unidade (categoria em que colocamos as fotografias de William Mumler, o optograma de William Khüene e os textos de Alberto Pimenta, Herberto Helder e Fernando Guerreiro) – revelaram-se capazes de rematerializar a realidade. A sua condição residual verificou-se como um factor de empoderamento dos objectos artísticos, face ao universo redutor que os critérios de verosimilhança realistas capitalistas impõem. Defendi que os resíduos, valorizando a obscuridade, significam uma resistência à transparência dos signos, mostrando a dimensão espectral e enigmática do mundo.

A relação residual que as fotografias de Mumler e os poemas de Pimenta estabelecem com a realidade é prova disso, ao criar fantasmas que invadem os objectos representativos. Poemas e imagens repuseram um enigma: a duplicidade da realidade, duplicidade essa visível pelos seus resíduos, pelos seus fantasmas. Ambos se constituem como espaços de rememoração activa, capazes de presentificar os fantasmas, sem enfraquecer a sua condição fantasmática.

Na esteira de Margarida Medeiros reconhecemos assim a capacidade da imagem fotográfica para estruturar a relação pós-moderna entre ser humano e realidade.

Se o discurso sobre o «outro mundo» e as suas almas visa o contacto com o mundo do incorporal e pressupõe a desmaterialização/descorporalização do sujeito, a fotografia surge, por outro lado, com uma função muito clara: tornar o incorporal corporalizado, tornar visível o invisível. Sendo uma das suas vocações testemunhar a «realidade», constituir-se como «prova», como documento, a fotografia manteve desde o início uma relação muito forte com o invisível, já que ela fornecia sempre ao olhar um sem-número de detalhes que escapavam – e escapam – à observação normal e directa. (Medeiros, 2010: 147)

O reconhecimento de uma capacidade destes objectos para a formulação de um pensamento místico dota-os de uma capacidade representativa, que se aproxima da poesia, na

sua capacidade de produzir elementos de resistência a uma narrativização homogénea e nivelada do real. A correlação entre poema e imagem, a sua potência alterante, estruturou a nossa pesquisa. É através da inscrição do leitor no texto que se produz uma possibilidade de contacto: *de tocar/ ser-tocado*.

A potencialidade do pensamento mágico para evidenciar esta duplicidade da realidade manifesta-se também no contexto social em torno da optografia. Esta técnica manifesta uma vontade de tornar o pensamento mágico científico, de ao eliminar a necessidade de qualquer tipo de mediação entre sujeito e realidade, tornar o mundo transparente.

O programa herbertiano de produção de enigmas concretiza a potência investigativa do pensamento mágico, pela dissolução da unicidade do sentido, estabelecendo, como a optografia uma relação com o impossível, com o engano.

Quando, a propósito da poesia de Herberto Helder, Silvina Rodrigues Lopes diz que «escrever com o sangue» conduz à «acentuação da materialidade de certos usos da linguagem, os quais, carregando-a de afectos, se tornam maximamente opacos» (2003: 11), sustenta que a linguagem tem um poder rematerializante, precisamente a partir da sua opacidade, quando cria uma possibilidade de interacção, de vulnerabilização de quem escreve e de quem lê.

O último capítulo «Para uma teoria do fantasma» consolidou a nossa proposta de investigação, *Teoria do Fantasma* propõe uma nova forma de construção teórica a partir de texto e imagem, partindo da nossa capacidade de nos constituirmos enquanto *prega do acontecimento*, ou seja, propõe um método poético-imagético de análise e interpretação do mundo.

Se num primeiro momento estes objectos nos pareceram evidenciar o papel do resíduo para o processo de rematerialização do mundo, hoje, cremos que o conjunto de objectos que partilham este programa será muito mais vasto. Estes textos e fotografias, providenciais para responder à questão «Que relação texto e imagem estabelecem com a realidade material?», não deixam de evidenciar uma insuficiência, que merece ser colmatada num estudo mais abrangente, que transporte a análise de objectos específicos para um contexto geral do mundo artístico.

Este processo não se esgota aqui; pelo contrário, são os primeiros passos de uma pesquisa, a ser aprofundada, que visa explicar como o resíduo pode abrir chaves de interpretação capazes de rematerializar e (re)empoderar os objectos artísticos. Caber-nos-ia, agora, aprofundar de que forma o pensamento metafórico se coaduna com o pensamento

mágico, adensando a pesquisa em torno da obra de Fernando Guerreiro, particularmente fértil para a elaboração de uma teoria residual de interpretação do mundo.

No capítulo «Resíduos que são resistência», convoquei o ensaio «Cognitive Mapping», de Fredric Jameson, agora urge retomá-lo noutra perspectiva. Este ensaio, além de demonstrar a importância da figuração para manter o pensamento em movimento, desvela a ausência de uma correlação lógica entre as narrativas redutoras do realismo capitalista e a realidade concreta que experienciamos. Esta incongruência provoca a proliferação de sistemas místicos de compreensão do mundo, mas estimula também uma teoria investigativa que a contrarie, que torne evidente a discrepância entre estas narrativas e a realidade, que produza resíduos.

Quase diria, que as teorias da conspiração são o modo de mapeamento cognitivo acessível às camadas mais vulneráveis da população; trata-se de uma figura degradada da lógica total do capital tardio, uma tentativa desesperada de representação do seu sistema, cujo falhanço é marcado pelo seu resvalamento no tema e conteúdo puro. Conseguir generalizar o mapeamento cognitivo será uma questão de forma, e, espero eu, ter demonstrado como esta será uma parte integral de uma política socialista, embora a sua possibilidade possa estar dependente de uma abertura política anterior, cuja tarefa seria então um alargamento cultural. Ainda assim, mesmo que não consigamos imaginar os produtos de essa estética, pode haver, contudo, como acontece com a própria ideia de Utopia, algo positivo no esforço por manter viva a possibilidade de imaginar algo assim. (Jameson, 1988: 356)¹³

A expressão «mapeamento cognitivo», nos termos de Jameson, apresenta similaridades relativamente à proposta que desenvolvi a partir de *Teoria do Fantasma*, de Fernando Guerreiro, que consiste na produção e desenvolvimento de uma teoria residual de interpretação do mundo.

Cruzar objectos de tempos diferentes, entendendo-os na sua especificidade temporal, também é o modo de produzir uma teoria *hantológica*, onde, ao invés de presentificar objectos do passado, retirando-lhes a sua aura espectral, conseguimos pensar as possibilidades que os imaginários do passado criaram para o futuro e ver de que modo eles interagem com os fantasmas que hoje podemos produzir, para recriar as possibilidades de futuro no nosso

¹³ «Conspiracy, one is tempted to say, is the poor person's cognitive mapping in the postmodern age; it is a degraded figure of the total logic of late capital, a desperate attempt to represent the latter's system, whose failure is marked by its slippage into sheer theme and content.

Achieved cognitive mapping will be a matter of form, and I hope I have shown how it will be an integral part of a socialist politics, although its own possibility may well be dependent on some prior political opening, which its task would then be to enlarge culturally. Still, even if we cannot imagine the productions of such an aesthetic, there may, nonetheless, as with the very idea of Utopia itself, be something positive in the attempt to keep alive the possibility of imagining such a thing.»

presente. Estes fantasmas de futuros imaginados obscurecem o mundo, tornam-no mais denso, impedindo que a realidade seja transparente. Para isso é preciso que a hiper-realidade do mundo seja apreendida na sua versão aterradora, é preciso que os objectos artísticos no-la devolvam, não numa representação fidedigna, mas fazendo pressentir o seu terror.

Fazer sentir o terror implica tornar vulnerável. Materializar é uma espécie de crime contra a realidade: é destruir a sua narrativa simplificada para fazer emergir as vertentes enigmáticas que concretizam o mundo. Também é uma espécie de crime contra o leitor ou o observador, já que o torna um desenvolvimento desta realidade, fá-lo parte integrante dos acontecimentos que se desdobram nos objectos representativos: obriga-o a deixar-se afectar. Esta permutabilidade entre observador, objecto e produtor obriga a que o objecto artístico seja sempre imperfeito: nunca pode estar acabado, já que o seu fim só se materializa a partir do momento em que se gera este contacto entre cada interveniente na obra. Isso faz com que o objecto representativo, para além de inacabado, só funcione pelo contágio pela transmissão a outros.

A extrema categorização valorativa dos objectos no mundo capitalista através do seu preço de mercado esbate as fronteiras entre objecto artístico e objecto de consumo e produz uma escala valorativa (entre alta cultura e cultura de consumo) com enorme rigidez. Faz sentido, agora, convocar outros autores, que talvez possam ajudar a repensar esta escala valorativa, e que alargariam esta pesquisa a outros campos. Penso, por exemplo, em Donna Haraway, no livro *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, que recolocaria a questão de uma relação anti-heideggeriana face ao mundo, espelhada em *Teoria do Fantasma*.

As espécies companheiras estão engajadas na velha arte de *formar-terra*; são as intervenientes na equação SF a equação que descreve Terrapolis. Terminada, de uma vez por todas, a cosmopolítica de globalização Kantiana, bem como o excepcionalismo humano mal-humorado preconizado pela mundivisão Heideggeriana, *Terrapolis* é um mundo mestiço comporta a partir da micorriza de raízes gregas e latinas e seus simbioses. Nunca pobre em mundo, Terrapolis existe na rede de conexão sempre-excessiva das FS, onde responsabilidade (response-ability) tem de ser sempre interligada, não a partir da distância só, existencialista e sem vínculos, teorizada por Heidegger e seus seguidores. Terrapolis é rica em mundo, inoculada contra o pós-humanismo, mas rica em composto, inoculada em excepcionalismo humano, mas rico em húmus: maduro para narrativas multiespécies. (Haraway, 2016: 11)¹⁴

¹⁴ «Companion species are engaged in the old art of terraforming; they are the players in the SF# equation that describes Terrapolis. Finished once and for all with Kantian globalization cosmopolitics and grumpy human-exceptionalist Heideggerian worlding, *Terrapolis* is a mongrel word composted with a mycorrhiza of Greek and Latin rootlets and their symbionts. Never poor in world, Terrapolis exists in the SF web of always-too-much connection, where response-ability must be cobbled together, not in the existentialist and bond-less, lonely, Man-making gap theorized by Heidegger and his followers. Terrapolis is rich in world, inoculated against

Perseguir o problema (*Staying with the trouble*, o título do livro de Donna Haraway) corresponde, afinal, à nossa proposta metodológica: produzir narrativas que façam convergir a resistência a uma vontade aglutinadora do capital, a partir dos objectos representativos: pensar o modo como olhamos as imagens a partir da relação que estabelecemos com o corpo e o dispositivo óptico e atribuir ao poema uma função criminal de obscurecer o mundo.

Um caminho possível seria, por exemplo, pensar que relação o resíduo estabelece com o pensamento mágico, que a cultura neo-liberal, garantida pelo realismo capitalista, procura eliminar. O pensamento mágico está hoje mercantilizado e tipificado, balizado pelos parâmetros do realismo capitalista: o terreno do sonho e da imaginação integra a lógica de consumo que rege o sistema capitalista. Ora, urge reintegrar o pensamento mágico e ilusório na sua condição original – o poder de espanto e invenção – mas, sobretudo, como meio de produção de novos sentidos.

O método de investigação deve passar pela experimentação destas metáforas: pôr em prática o pensamento mágico, conduzindo-o sobre os objectos que pretendemos analisar. O poder metafórico do resíduo para explicar a necessidade de uma investigação permeável está, sobretudo, na sua capacidade para mobilizar objectos provenientes de técnicas e campos diferentes, bem como na sua eficácia para demonstrar que o conhecimento não é uno, mas um conjunto de fragmentos que nunca podem ser completamente resolvidos. Trata-se de subverter uma lógica racional e unificada, valorizando o poder do pensamento metafórico.

posthumanism but rich in com-post, inoculated against human exceptionalism but rich in humus, ripe for multispecies storytelling.»

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1977), *Ensaaios Críticos* (trad. António Massanos e Isabel Pascoal). Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1984), «O efeito do real» in AA.VV, *Literatura e Realidade. Que é o Realismo?* (trad. Tereza Coelho). Lisboa: D. Quixote, p. 87-98.
- BARTHES, Roland (2006), *A Câmara Clara* (trad. Manuela Torres). Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean (1987), *A Troca Simbólica e a Morte* (trad. João Gama). Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *Simulacros e Simulação* (trad. e pref. de Silvina Rodrigues Lopes). Lisboa: Relógio d'Água.
- BAUDRILLARD, Jean (1996), *O Crime Perfeito* (trad. e pref. de Silvina Rodrigues Lopes). Lisboa: Relógio d'Água.
- BAUDRILLARD, Jean (2008), «Because illusion and reality are not opposed» in Jean Baudrillard and Marc Guillaume, *Radical Alterity* (trad. Ames Hodges). New York: Semiotext(e).
- BERGER, John (2020), *Fotocópias* (trad. Inês Dias). Lisboa: Antígona.
- BENNETT, Jane (2020), *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.
- BÉRTOLO, José (2013), *Imagens em Fuga: os Fantasmas de François Truffaut*. Lisboa: Documenta.
- BÉRTOLO, José (2019), *Sobreimpressões*. Lisboa: Documenta.
- BLOOM, Harold (1991), *A Angústia da Influência – uma teoria da poesia* (trad. Miguel Tamen). Lisboa: Edições Cotovia.
- BREWSTER, sir David (1856), *The Stereoscope / Its History, Theory, and Construction*. London: John Murray.
- CRARY, Jonathan (2000), *Suspensions of Perception*. October books: MIT press ltd.
- CRARY, Jonathan (2017), *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX* (trad. Nuno Quintas, pref. Delfim Sardo). Lisboa: Orfeu Negro.

- CRARY, Jonathan (2018), *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* (trad. Nuno Quintas). Lisboa: Antígona.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI, Felix (2016) *Rizoma* (trad. Sousa Dias). Lisboa: Sistema Solar.
- DILLON, Brian (2020), *Ensaísmo* (trad. Nuno Quintas). Porto: Bazarov Edições.
- ECO, Umberto, e CARRIÈRE, Jean-Claude, (2009), *N'Espérez pas Vous Débarrasser de Vos Livres*; ed. ut.: *A Obsessão do Fogo*. Conversas conduzidas por Jean-Philippe de Tonnac, Lisboa, Difel.
- EIRAS, Pedro (2005), «Scherzo com helicópteros: A metáfora do voo em Herberto Helder» in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, pp. 151-184.
- EIRAS, Pedro (2013), *Constelações: estudos comparatistas*. Porto: Afrontamento: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (2019), *66 Poemas* (trad. Alberto Pimenta). Lisboa: Edições do Saguão.
- FREITAS, Manuel de (2001), *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*. Lisboa: & etc.
- FISCHER, Mark (2009), *Capitalist Realism: is there no alternative?*. London: Zero Books.
- FISCHER, Mark (2021), *Fantasma da minha vida: escritos sobre depressão, hantologia e futuros perdidos* (trad. Vasco Gato). Lisboa: VS.
- GOMES FERREIRA, José (2018), *As Aventuras de João Sem Medo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GUERREIRO, Ana Lúcia (2009), «A «Antropofágica festa». Metáfora para uma ideia de poesia em Herberto Helder» in *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº 23/3, pp. 9-22.
- GUERREIRO, Fernando (1988), *Negativos*. Porto: UNICEPE.
- GUERREIRO, Fernando (1991), *A Sagrada Família*. Lisboa: Black Sun.
- GUERREIRO, Fernando (1994), *Art Campbell*. Porto: Edições Mortas.
- GUERREIRO, Fernando (1997), *Teoria da Literatura*. Lisboa: Black Sun.

- GUERREIRO, Fernando (2001), *Teoria da Revolução: poesia*. Braga: Angelus Novus.
- GUERREIRO, Fernando (2011), *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
- GUERREIRO, Fernando (2019), *Ventos borrascosos*. Lisboa: 100 Cabeças.
- GUERREIRO, Fernando & BÉRTOLO, José (orgs.) (2019), *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*. Lisboa: Húmus.
- GUIBERT, Hervé (2011), *La photo, inéluctablement*. Paris: Éditions Gallimard.
- GUIBERT, Hervé (2014), *Ghost Image* (trad. Robert Bononno). Chicago: Chicago University Press.
- GUNNING, Tom (1995), «Phantom images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's Uncanny» In Petro, P. *Fugitive image, From Photography to Video*. Bloomington e Minneapolis: Indiana University Press.
- GUSMÃO, Manuel (2013), *Pequeno Tratado das Figuras*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (1968), *Apresentação do rosto*. Lisboa: Ulisseia.
- HELDER, Herberto (1977), *Cobra*. Lisboa: & Etc.
- HELDER, Herberto (2006), *Photomaton & Vox* (4.^a ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2014), *Poemas Completos*. Porto: Porto Editora.
- HELDER, Herberto (2015), *Poemas Canhotos*. Porto: Porto Editora.
- HARAWAY, Donna J. (2016), *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press.
- INGOLD, Tim (2011), *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. New York: Taylor & Francis e-Library.
- JAMESON, Frederic (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- JAMESON, Frederic (1988), «Cognitive Mapping» in Cary Nelson e Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- JAMESON, Frederic (1991), *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- MARTELO, Rosa Maria (2009), «Em que língua escreve Herberto Helder?» in *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº 23/3, pp. 151-168.
- MARTELO, Rosa Maria (2012), *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta.
- MARTELO, Rosa Maria (2016), «Uma espécie de cinema das palavras (relações de intermedialidade em *Cobra*, de Herberto Helder)» in *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*, Clara Rowland & Tom Conley (eds.). Lisboa: Cotovia.
- MEDEIROS, Margarida (2010), *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MEDEIROS, Margarida (2012), *A última imagem: (fotografia de uma ficção)*. Lisboa: Sistema Solar.
- MENDONÇA, Luís (2019), *História da fotografia: ao encontro das imagens*. Lisboa: Edições Colibri.
- PIMENTA, Alberto (1978), *O silêncio dos poetas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- PIMENTA, Alberto (2014), *Autocataclismos*. Lisboa: Pianola 07.
- PIMENTA, Alberto (2016), *Nove fabulo, o mea voz, De novo falo, a meia voz*. Lisboa: Pianola 07.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *Literatura Defesa do Atrito*. Lisboa: Edições Vendaval.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003), *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval.
- LOPES, Silvina Rodrigues (2009), «Investigações poéticas do terror» in *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*, nº 23/3, pp. 169-177.
- ROWLAND, Clara & BÉRTOLO, José (orgs.) (2015), *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta.
- ROWLAND, Clara & CONLEY, Tom (orgs.) (2016), *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia.
- SCHEFER, Jean Louis (1998), *Origine du crime*. Lonrai: éditions P.O.L.
- SCONCE, Jeffrey (2000), *Haunted Media: Electronic Presence from telegraphy to Television*. Durham & London: Duke University Press.
- SONTAG, Susan (1986), *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

TSING, Anna Lowenhaupt (2017), *The Mushroom at the End of the World*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Anexos

1.

Misterioso

Contaste,
que a pessoa que te contou,
creio que foi ainda em Abril,
uma velha amiga de infância
mais velha do que tu,
decidiu recomeçar a história,
Não esmagando crânios
e rebentando queixos
como em Turkana,
e atenção, isto não disse a tua amiga,
digo eu,
mas,
pelo contrário,
preparando um ninho tosco
de palhas
onde colocou em cima de uns ovos férteis
uma galinha
com gerações de aviário,
mas que pelos jeitos
parecia estar mesmo
com algum desejo de maternidade
que nelas se dá
não dentro
mas com o calor de dentro.

Deixou-lhe estar um pouco as mãos
em cima das penas do dorso,
porque até as galinhas
destinadas à cabidela ou sabedoras disso,
gostam de carinho, e a carne
fica melhor.

Todos os dias
lhe levava água com uns pingos
de aguardente,

por causa das epidemias,
e punha-a fora do ninho
a espanejar um pouco.

Dali a três semanas,
com breves intervalos,
os rolos de penugem
quebraram a casca e começaram logo
a fazer o gesto de esgravatar.

Todos menos um, contaste
que ela disse, e
que estava atrasado.

A galinha não pensou assim:
inquieta
com a presença do tal atrasado,
repuxou-o com o bico
e tirou-o do ninho,
como faz o cuco
nos seus assaltos,
e abrigou
os outros
ao seu fofo calor.
Pegou, a tua amiga,
no ovo atrasado
encostou-o ao ouvido
e pareceu-lhe
que vinha lá de dentro
uma espécie de marulhar,
como nos búzios.

«Ó concha marinha,
filha da pedra e do mar espumoso,
tu és o encanto da mente das crianças.»
Alceu, único
sim, único aliado poético de Safo,
a quem chamou «Décima Musa»:
«Coroadada de violetas, doce,
ridente, divina Safo»...

a mim, agora,
só me lembra isso.

Ela, a tua amiga, não se deve
ter lembrado,
Senão tinha ficado a ouvir,
e a ouvir, e a ouvir,
mas decidida, começou a tentar abrir o ovo;
depois de três ou quatro tentativas,
estalou, e logo fendeu e abriu.

Parece
que deixou cair tudo das mãos,
aterrada,
o pinto estava negro
coberto dum enxamear de formigas.

Caiu
ou deixou-se ela cair,
não percebeste bem,
de joelhos,
não virada para o céu
mas para a terra.

Parece
que ficou algum tempo
em estado de choque,
e foi dali com vontade de vomitar;
passou o dia
sem poder comer.

– Ou é o progresso
ou é a intervenção do homem,
que é o mesmo,
que destrói a esperança
da perfeição, não é?

Mas qual perfeição?...
isso é invenção da nossa
mente,
que mente, mente, mente...
e eu, ouve,

e agora conto eu,
passou-me também o apetite
quando te ouvi contar isto;
eu ia fazer uma *omelette*,
em vez disso
fui buscar um vinho velho,
era bom, muito bom.

À janela,
vejo as as ciladas luminosas da cidade,
e vou bebendo;
vieram-me à ideia
ovos duros,
ovos moles,
e pensei nos do alto da casa de Dali
e Dali na minha estante
está ao lado do Bataille, e
isto tudo provocou-me
uma levíssima e gostosa erecção
como há muito não sentia.

Levantei-me
para ir buscar Dali e Bataille,
vi que o vinho estava no fim,
outra garrafa...
«aquelas glândulas, da grossura
e da forma dum ovo»,
ia exactamente aqui...
quando tropecei não sei como
e acabei
desconchavado em cima do tapete.

Fiquei lá muito, minutos e minutos,
atordoado, tonto, a apalpar em volta,
sem conseguir levantar-me.

Passado algum tempo
vi uma formiga no chão
avançar em direcção a mim:
grande merda, pensei e

com a ajuda da perna da mesa,
que é de pau,
e das minhas,
que o não são,
lá encontrei maneira
de me ajoelhar
e levantar.

Mas as formigas,
pensou ela,
não entram na casca do ovo,
já lá têm de estar dentro!

Sim, isto contaste tu
que ela contou,
e eu agora também conto,
este delírio da natureza, mas a quem?

Vou-me deitar.

(Alberto Pimenta, 2016: 17 a 22)

2.

Não Chega

Nuvens espessas,
parecem pesadas como chumbo.
O vento empurra-as
para cá.

Haverá
quem ainda saiba
e possa desviá-las?
E queira?

– Mas tu próprio queres?

O querer
foi a primeira coisa
a esmorecer em mim.

– Então
por que escreves!?!

Não adianta.

– Não adianta quê?

Não adianta
tentar perceber.

– Ainda falta o resto
como
nas operações de aritmética.

Não será
de ritmética?

– Não,
é de aritmética:
um mais um mais
um mais um mais
um...

Mas aí
há rythmo!

– Não,
são arithmos.
Mais um...

Não achas que chega?

– Não, não chega.
Já pensaste
por que é que um
faz a unidade?

Não,
nem me seduz.

– É raro
mas pode ser feita por dois,
a unidade. Dizem alguns poetas!

Não sei
como a matemática
resolve isso... e
pôr assim
essa questão...
só tem uma resposta:
dois nadas é nada.

(Alberto Pimenta, 2016: 79-81)