AGÁLIA nº 102 / 2º Semestre (2010): 31 - 53 / ISSN 1130-3557 / URL: http://www.agalia.net

Poesia, Corpo da Potência. Poética e potência a partir de Anselm Kiefer e António Madureira Rodrigues

Francisco Saraiva Fino
Universidade de Évora (CEL)

Resumo
Partindo de alguns quadros e reflexões do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer e de poemas do poeta português António Madureira Rodrigues, o presente ensaio procura refletir sobre o lugar da potência e da contingência na atividade artística contemporânea, tomando como principal ponto de convergência o corpo enquanto espaço-limite de associação entre palavra e processo criativo.
Palavras-chave: Arte – Potência – Contingência – Corpo – Palavra – Nó.

Poetry, *Potentiae* Embodiment.
Poetics and Potence from Anselm Kiefer and António Madureira Rodrigues

Abstract
This short essay considers some German artist Anselm Kiefer´s works and thoughts and some António Madureira Rodrigues' poems in order to discuss possible connections between philosophical ideas of *potentia* and contingency in contemporary artistic work. As interface between two important artistic languages, this study will take body's representation as dynamic and symbolic space of possible exchanges between word and creative process.
Key words: Art – *Potentia* – Contingency – Body – Word – Node.

Receção: 30-06-2011 / Admissão: 02-08-2011 / Publicação: 01-09-2012
FINO, Francisco Saraiva: "Poesia, Corpo da Potência. Poética e potência a partir de Anselm Kiefer e António Madureira Rodrigues", *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 31-53.

1. *Sternenfall* (1995), Anselm Kiefer

> Há sítios, como aquele pedaço de parede a que se encoste um espelho, que, embora existam, estão mesmo à beira da absoluta irrealidade, a qual de tal maneira neles mergulha às vezes as raízes que quase os diríamos definitivamente transportados para o lado de que só deus pode apreender a luz.
>
> Luís Miguel Nava[1]

Vemos o espaço. No chão de lama seca, um homem inerte. Morto, adormecido, inconsciente, com uma das palmas abertas, sente-se o homem esmagado pela visão absoluta do *kósmos* que lhe é cartografia e distância. Alguns astros sobressaem em presença da matéria negra, convergindo ou divergindo, circum-navegando entre os interstícios das poeiras cósmicas, fazendo mover a noite que é agora enquadramento do que, apenas em potência, é uma cena de revelação. No manto estéril, o homem é parte da multitude de pó, desordem ordenada, parte do mesmo Cosmos que, em certo fragmento de Heraclito, equivale à ordem universal onde "o mesmo é vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se, são estes" (Heraclito, 2005: 146).

Inerte, o corpo-homem é natureza cósmica, centro e periferia, potência do que está vivo ou do que é morto ou, como poeticamente acrescentou Daniel Faria em *Homens Que São Como Lugares Mal Situados*, um ser despojado na "sua semelhança com um meteoro que cai / Uma fisionomia sem vocação para subir ao céu / O peso do seu corpo quando o nosso olhar o levanta" (Faria, 2003: 119). Manifestação visível de um antiquíssimo compromisso entre o universo e o humano, um fino traço irrompe das estrelas em direção aos olhos fechados e aproxima-se da superfície: homem, corpo, linha do horizonte, chão gretado e seco, dispo-

1- "Por trás do Espelho", poema de *O Céu Sob as Entranhas* (in Nava, 2002: 201).

sição horizontal, despojamento sobre a órbita do que não sabemos se é ordenado ou se, *ferido* na sua *raiz* (Faria, 2003: 177), busca no olhar do leitor uma extensão desse raio (Figura 1).

Obrigamos inicialmente o nosso olhar à habituação da claridade negra do quadro do pintor e escultor Anselm Kiefer para dele extrairmos a única verdade da arte que é a da dissipação de toda a verdade. As nebulosas estelares que ocupam a maior parte do espaço disponível do quadro abraçam-nos apenas na ilusão confortável do reconhecimento. Observá-las é orientar a nossa pulsação para o que retrospetivamente fará parte da nossa memória: a noite na estrada de Santiago, a geometria reconhecível nas constelações, as linhas astrológicas traçadas a branco formando os polígonos e retas das figuras zodiacais, a observação do que sentimos desde sempre ter feito parte de nós porque é parte do nosso reconhecimento. Trata-se, contudo, de algo – é o próprio Anselm Kiefer que o afirma numa reportagem publicada em *The Guardian* – que se deverá mensurar no seu caráter eminentemente contingente, uma vez que a ideia de impossibilidade se apresenta como uma das questões centrais no jogo artístico quando, por exemplo, se verifica que a geometria não consegue circunscrever o mar pelo seu carácter ilimitavelmente fluido; como concretiza adiante, "It's the same as us imposing constellations on the sky which, of course, are completely crazy and nothing to do with the stars" (Wroe, 2011: 2). Todo o ato de circunscrição conservar-se-á, por conseguinte, eternamente ilusório sempre que procure o ordenamento do caos com o propósito de manter um ponto de abertura para a integridade cósmica e para a tranquilizadora verdade do que é imanente e intemporal. Crer na validade de uma proposição como a anterior não nos impede a recordação das antigas cosmologias míticas em que a agitação das águas esteve na origem do Cosmos; pensamos no caos líquido inicial do *Enuma Elish*, narrativa babilónica (Lightman, 1996: 17), ou mesmo no *Génesis* onde, logo no segundo versículo, sabemos que, ainda antes da criação do mundo, já o espírito de Deus se movia sobre a superfície das águas (Gen 1, 2). A agitação contingente do elemento líquido antecede a geometria do Cosmos e re-

corda-nos um lugar de pertença donde, corpos mais efémeros e pouco dados a violentas metamorfoses elementares, estamos em permanente distanciamento. A nostalgia compreende, deste modo, parte desta relação desigual que Anselm Kiefer estende à arte; citando-o, "Art is longing. You never arrive, but you keep going in the hope that you will" (Wroe, 2011: 3).

2. "*Sprache, Sprache. Mit-Stern*" (Paul Celan)[2]

Tomar a arte como experiência do perecível e da ausência constitui, para Anselm Kiefer, uma importância criativa que aproximaríamos enquanto gesto reflexivo ao do poeta, o qual toma a palavra como nó entre o corpo e o silêncio da morte como processo de atenuação da experiência do vazio. As terríveis naturezas mortas de Anselm Kiefer são reconhecíveis e estritamente interpretáveis na variedade de materiais orgânicos (pele de cobra, palha, cinzas, detritos) que dispõe sem mediação ou atenuantes nas suas obras. As telas, muitas vezes de grandes dimensões, enxameiam-se de sinais que percorrem e se sobrepõem ao vazio, tecendo situações de conflito com os limites do espaço e formando o que T. S. Eliot (1999: 18) consideraria "a heap of broken images", em dança barroca que tende a alegorizar superior e expressivamente o profundo sofrimento da humanidade. O foco em muitas peças localiza-se, como por diversas vezes tem salientado, no pós-guerra e na redescrição da memória que nasce da crise, motivo obsessivo na sua *ars*, mas depressa compreendemos que a dor de que a sua obra é testemunha constitui um profundo ato de superação. Será este o sentido que melhor se poderá adequar às palavras de João Barrento a propósito da questão do sofrimento no cenário pós-moderno, contexto onde a espetacularização e banalização da dor e a sua exposição pública tiveram como resposta a indiferença do silêncio (conceito que associa à *Sigé* grega, o silêncio da transcendência) (Barrento, 2001: 70) face ao compreensível e esperado lamento da humanidade. O abandono do Homem à esfera da contingência do futuro, a sua mortalidade face ao insondável que deseja

2 - "Linguagem, Linguagem. Coestrela", in "A Rosa de Ninguém" (Celan, 1996: 114).

perscrutar mas sabe poder não estar ao seu alcance adquire a nota de falha quando, perante o abandono de Deus, encontra na incontinência da linguagem (e aqui incluímos a linguagem artística na sua generalidade) um meio de expressão da sua acomodação e da sua revolta. Do mesmo modo que o místico deseja a união silenciosa com o transcendente, mas não faz qualquer concessão à continência da linguagem – a indecibilidade da experiência mística não proíbe os volumosos textos que a testemunham e os grandes místicos souberam conferir à palavra parte importante no caminho de união com Deus –, o silêncio enquanto experiência absoluta pouco parece fazer sentido num período que se habituou a fabricar teias complexas de sinais e ruídos e hiperespaços cada vez mais exigentes da sua atenção e vontade de comunicar. A vibração circulante debaixo do manto estelar relegou a dor para o plano da iconicidade e manteve-a debaixo dos mesmos constrangimentos semiológicos que governam os *media*, a publicidade ou o entretenimento. João Barrento (2001: 72) observa a arte como local de exílio da capacidade de luto, perdida pela sociedade contemporânea, mas com um custo concreto para o artista:

> O Eu capaz de dor, que aceita esse silêncio de Deus e o desafia, num tempo que tende a excluir a dor e o luto, é um sujeito desamparado, despido, mas empenhado numa busca (do elementar e de si) que o pode levar, percorrendo todo o passado humano – esse imenso reservatório de dor que a nossa época sem memória quer ignorar –, ao encontro dessa dor original, que é a parte perdida de si próprio.

A poética de Anselm Kiefer faz precisamente da memória uma obsessão condicionada pela dor e pela relação concreta entre corpo e linguagem. Neste ponto, à semelhança de Francis Bacon na perspetiva de Gilles Deleuze, o artista não acredita no caráter imaculado da superfície em branco da tela por sabê-la de antemão preenchida com a mundividência que o cerca. Por ter "muitas coisas na cabeça", "o pintor não trata de preencher

uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície [...] pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela cujo funcionamento vai desmantelar as relações entre modelo e cópia" (Deleuze, 2011: 151). A profusão massiva nas suas obras, onde em várias telas se acumulam sedimentos e camadas de tinta e objetos variados, torna-as corpos carregados das memórias dos pedaços que se congregam. Ainda de acordo com a linguagem de Bacon e de Deleuze, o quadro transforma-se ele mesmo numa Figura e não em comum figuração de uma narrativa (Deleuze, 2011: 23), pois o trabalho age contra o reconhecimento imediato da História e prefere a memória mais complexa do jogo nascido entre sensação e obscuro. As múltiplas referências a contextos históricos específicos nos seus quadros e esculturas são incontornáveis, mas apenas preenchem alguns dos interstícios livres deixados após a limpeza da brancura original da tela, como os pontos brancos das estrelas puderam outrora ser vistos como buracos na infindável matéria negra do espaço[3].

*In*corporar a memória num suporte reconhecível e admirado pelas multidões significa ceder-lhes algumas das pontas das linhas que se enredam em nós de sentidos potenciais, sendo cada linha, em diversos casos, a citação recorrente de versos de poetas como Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Velimir Klebnikov ou do universo bíblico lido de acordo com a poesia de alguns dos nomes referidos. A citação torna-se essencial na sua arte por entender fazer participar nos seus quadros – onde por vezes as integra na Figura, não as confinando apenas ao papel de títulos – os fragmentos dos testemunhos que melhor retomam o eco da dor de um passado comum. O seu uso não aspira à ironia, antes à autoalienação que é característica de muitas outras poéticas contemporâneas que veem na citação uma prática, como notou Kevin Hart (2008: 49) a propósito de T.S. Eliot, de "to break down the integrity and

3 - Na sequência de muitos outros artistas contemporâneos, Anselm Kiefer em *L'art survivra a ses ruines* (2011) justifica a dissemelhança entre realidade e arte através de razões quase ontológicas: "parce que je me méfie de la réalité, tout en sachant qu'à leur niveau, les oeuvres d'art sont également illusion" (cf. Kiefer, 2011: 16).

authority of the lyric "I" to assemble fragments of culture in order to show that the unity and energy of western culture have been fatally compromised, and that we are spiritually exhausted".

A recorrência de Paul Celan em várias séries de trabalhos poderá ser encarada como uma associação determinada pela partilha de uma mundividência comum cujos nós de contato se situam na disseminação do sujeito num espaço e tempo hostis. Do mesmo modo que o poeta em composições de *Die Niemandrose* [A Rosa de Ninguém] canta o espanto de um universo onde a solidão absoluta do Homem corresponde à ausência de palavra que o nomeie – como em "Psalm", onde lemos "Ninguém nos moldará de novo em terra e barro, / ninguém animará pela palavra o nosso pó. / Ninguém" ou, mais adiante, "Um Nada / fomos, somos, continuaremos / a ser, florescendo: / a rosa do Nada, a / de Ninguém" (Celan, 1996: 103) – os trabalhos de Kiefer, mais do que a redenção desse nada, sugerem antes a reocupação do sujeito na cosmovisão do incerto. Apresentar o sujeito é comunicá-lo, mas não desvelá-lo inteiramente nem mesmo promover o reatamento dos nós. Nos seus trabalhos com finos ramos secos, em profusões caóticas como *In Rosenhaag* (1996-2005) (Figura 3) ou *Velimir Chlebnikow Schicksale der Volker* (2007) (Figura 2), a sobreposição dos materiais não sugere sequer a formação dessas religações.

No quadro *In Rosenhaag*, a agregação vegetal ocorre, algo que é uma constante na sua obra, em camadas de sentido sob as quais uma figura humana se deixa por momentos entrever. As múltiplas narrativas que potencialmente perpassam em cada fio coexistem independentes, apenas amalgamadas e amassadas como uma coroa seca (ou resplendor gasto), envolvendo o contorno visível mas algo fantasmático do sujeito anónimo. O cruzamento entre cada caule garante não apenas o que é tátil, mas igualmente o que se mantém isolado e independente; constitui-se objetivamente no quadro e expõe no seu todo a vontade de comunicação sem que imponha, todavia, um conteúdo único de verdade, concedendo à arte tornar-se enigmática no sentido atribuído por Adorno (2006: 149) e que apelidaríamos de contingente: "A zona de indeterminação entre o inaces-

sível e o realizável constitui o seu enigma. Têm e não têm o conteúdo de verdade. A ciência positiva e a filosofia dela derivada não o atingem".

Por outro lado, o envolvimento do espectador nas direções potenciais do sentido leva-o a procurar pela linguagem a verdade que Walter Benjamin consideraria a "essência espiritual da natureza", a qual sem nome, muda e sem acústica, necessita da intervenção humana como meio de resolução da sua incapacidade de comunicação. Como refere Benjamin (2000: 154)[4],

> Dieu n'a pas créé l'homme à partir du verbe, et il ne l'a pas nommé. Il n´a pas voulu le soumettre au langage, mais dans l'homme Dieu a libéré le langage qui lui avait servi, à lui, de "médium" de la Création. Dieu se réposa lorsque dans l'homme il eut déposé son pouvoir créateur. Vidé de son actualité divine, ce pouvoir créateur est devenu connaissance. L'homme est celui qui connaît dans le language même dans lequel Dieu est créateur.

Neste tempo de repouso infinito de Deus, terá restado a esperança, tal como no poema citado de Paul Celan, da reanimação da poeira humana através do ato de nomear todas as coisas que, para Walter Benjamin, é a essência linguística do homem e também a sua essência espiritual (Benjamin, 2000: 146). Do sopro inicial da criação divina conserva-se a capacidade de comunicar a sua essência, o seu próprio sofrimento, ponto de vista que Paul Celan e Anselm Kiefer compartilham e exploram através de diferentes meios nas suas obras.

4 - Para o autor, no ensaio em questão – "Sur le langage en général et sur le langage humain"–, a linguagem comunica a "essência espiritual" que nela (e não por ela) lhe corresponde (p. 144). Por sua vez, a linguagem de uma essência espiritual "est immédiatement ce qui en elle est communicable" (p. 145).

3. *Homo sacer*

A respiração muito diz ao artista e mais ainda ao poeta quando este se vê rodeado de atos e figuras onde reconhece a suprema grandeza e beleza do silêncio, mesmo sabendo não poder abdicar da sua parte na palavra. Escolhemos a este propósito uma voz contemporânea, António Madureira Rodrigues, que em 2009 publicou *A Potência do Meio dos Nós*[5], exemplo significativo e coerente tanto da reflexão benjaminiana sobre o lugar do homem na linguagem como da memória do corpo na arte, de que Anselm Kiefer é uma importante referência.

As quarenta jornadas que compõem este livro, destituídas de títulos ou citações, registam uma conversão já amadurecida ao enigma de Adorno a propósito da arte, quando a reflexão proposta sobre o corpo nomeado lhe confere a potência de simulacro aberto à contingência da criação. O mesmo pensador considera o conteúdo de verdade de cada obra de arte como fundamento próprio do seu enigma, contrariamente à sua composição (Adorno, 2006: 148), algo que António Madureira Rodrigues (2009: 65) assume nas "janelas estranhas à frente da cabeça", os seus longos poemas meditativos que raramente extravasam a zona de fronteira da interioridade do sujeito (Rodrigues, 2009: 25):

> Há dias em que o corpo se aproxima da abertura obscura de
> [tubos, não se
> fecha nada,
> o poema coincide com a perversão do ar entrar no corpo
> sozinho, descida turva, rouca,
> a exigência da solidão avançar Deus para aqui e eu parar, ficar
> mudo até tudo começar
> amolgado nos dedos, as mãos curiosas vão de papel em
> [papel procurar

5 - A obra recebeu a menção honrosa do Prémio Daniel Faria de 2009. Nascido em Braga em 1977, António Madureira Rodrigues frequentou o curso de escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e ingressou na Companhia de Jesus em 2006.

onde a tinta pode crescer dobrada,
como se a caneta entrasse pelas rugas, coisas alimentares,
arquitectónicas,
presenças físicas na voz, o espaço
subterrâneo da voz. [...]

A descrição do início da tarefa verbal do sujeito impõe-lhe a abertura à dor quando a escrita, simbolicamente tão orgânica e humana como o sujeito, exige o sacrifício do escriba que escolhe receber com violência o *pneuma* (aqui como 'alento', no sentido pré-socrático de Anaxímenes)[6] que está na origem da sua deflagração. Falamos neste caso de potência (*dynamis*), tanto na nomeação como em relação ao escriba, servindo-nos de Giorgio Agamben, que viu em Aristóteles a descoberta da mente como um ser de pura potência, conceito que implica também o seu contrário – "Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência de não ser e de não fazer" (Agamben, 2008: 13).

Se, para Agamben, a figura literária do escrivão Bartleby é a mais perfeita representação da potência como pura reivindicação do nada tanto donde procede a criação como da escolha do absoluto silêncio ("I would prefer not to", como habitualmente a personagem de Melville corresponde a todas as tentações da ação), a sua radicalidade sagrada, que não faz dele um intocável como oportunamente aludiremos, afasta-o da epopeia agónica do sujeito que, nos poemas de António Madureira Rodrigues, se reconhece como potência quando amarra o seu corpo ao desgaste imposto pelo seu trabalho de nomeação (Rodrigues, 2009: 55):

6 - Distinguindo-se de *aer*, o *pneuma* em Anaxímenes é visto como "alento do mundo", cuja origem era imorredoura, divina (Kirk e Raven, 1979: 114).

[...]
Há uma soma feroz da
desarrumação do chão usada pela língua, como quando as
[paredes
preferem o vermelho embalsamado, grosso, ou as dificuldades
[da boca com
as golfadas de ar e a saída do pânico. Eu posso
estragar-me, o texto des-
gasta o corpo, este, aqueloutro com tinta escura à volta dos
pulsos escritos,
a noite contínua usar só o quarto e toda a cartografia do interior
[das
nascentes entrar em cântaros de papel excitado.
Conhece como isto se faz devagar – que a participação tão forte
traga tudo –

Na aceção definida por Aristóteles na *Metafísica*, a potência revela-se neste contexto distante da experiência limite de Bartleby, definível como figura em oposição ao ato[7], dado que o sujeito do poema aceita a possibilidade de modificação e participa no princípio de movimento e mudança que lhe é colocado pela urgência da escrita (cf. Aristóteles, 1988: 149). A sujeição dinâmica que concede à sua participação impõe-lhe a dor e a violência de se ver simbolicamente, como nas telas de Kiefer, a matéria orgânica privilegiada para a inscrição do nome, "tinta escura à volta dos / pulsos escritos". Citando Agamben, "a tinta, a gota de trevas com que o pensamento escreve, é o próprio pensamento" (Agamben, 2008: 11). O toque, o corte, o derramamento,

7 - Aristóteles (1988: 237) define o ato em oposição à potência como "o ser que constrói, relativamente ao que tem a faculdade de construir; o ser desperto, relativamente ao que dorme; o ser que vê, relativamente ao que tem os olhos fechados, tendo este a faculdade de ver; o objeto que parte da matéria, relativamente à matéria; o que foi feito, relativamente ao que não foi. Atribuímos o nome de ato aos primeiros termos destas várias relações; os outros são a potência" (tradução nossa).

a festa da violência são gestos precisos da celebração do caráter sagrado do corpo, que a poética contemporânea, tal como este caso, tem reverenciado em momentos particularmente expressivos de que Daniel Faria constituirá porventura um dos mais significativos exemplos[8]. Distante de um apelo à morte, o grito, tal como na exegese deleuziana a propósito do pintor Francis Bacon, orienta-se no sentido de denúncia do lugar do obscuro fora do alcance da visão humana; como afirmou Deleuze (2011: 119), "A vida grita à morte, mas precisamente a morte já não é esse algo de demasiado-visível que nos faz fraquejar; é antes essa força invisível que a vida deteta, desaloja do seu esconderijo e dá a ver o ato de gritar":

> Sempre o meio é mais fundo, o grito no meio confia no fim,
> [sobre verde-
> muco seco,
> o corpo canibalesco fica
> inundado por outro corpo, gosta de ver
> o medo perto, muitas vezes, uma forma parecida
> entrar por ele e levantar
> ângulos novos, cantos, o exagero dos pontos –
> outros bicos sopram para lá da boca. Deus soube olhar para
> [a carne
> quando as pedras abriam
> a cabeça. O que está mais perto desta terra são as mãos e o
> [resto do corpo
> cortado.
>
> (Rodrigues, 2009: 38)

8- Referimo-nos concretamente a alguns poemas de *Homens Que São Como Lugares Mal Situados* (1998) e *Dos Líquidos* (2000); deste último, momento particular de reflexão sobre as coordenadas que apontámos no texto, selecionamos as duas estrofes que a seguir reproduzimos: "Numa porta que se fecha por dentro sem ninguém / É sempre possível abrir-se o pulso separado como um divórcio / Em litígio, suturado, o pulso costurado / Pela própria mão que o desune // Mas é sempre possível redigir com ele / Pensá-lo como uma ferida que se cura / E escrever como um homem que corre em pensamento / Escolhendo as paisagens ou as divisões da casa / Para o descanso" (Faria, 2003: 172).

Regressando a Agamben sem olvidarmos alguns versos deste último poema, procuraremos agora entender em que medida este sujeito poderá ser lido na mesma ambivalência que o pensador atribuiu à definição do *homo sacer*. As diversas ressemantizações do termo ao longo dos séculos não lhe apagaram os traços contraditórios daquele que é exposto à morte mas insacrificável, ainda que quem o mate não seja passível de condenação (Agamben, 1998: 83). Aparecendo num domínio intermédio entre o humano e o divino, o seu caráter sagrado não lhe advém da certeza mas da exposição concreta a um mundo de contingências onde a sua vida apenas se mantém como simulacro do transcendente. A consciência do sujeito como *homo sacer* é a de um sobrevivente: não sendo completamente intocável, sabe-se mortal e especialmente vocacionado para a morte. O seu corpo, como define Agamben (1998: 98), "na sua exposição à morte e insacrificabilidade, é o penhor vivo da sua sujeição a um poder de morte, uma sujeição que é absoluta e incondicional e não o cumprimento de um voto." Aquele que é insacrificável não se determina pela imortalidade, antes reatualiza a sua tangibilidade. Talvez seja o sujeito da poesia como *homo sacer* o que mais se aproxima da própria ideia contida na etimologia de "contingência", a que aludimos a propósito do quadro de Kiefer, como "o que entra em contacto", "o que toca" ou "o que se situa nas fronteiras" (Derrida, 1999: 177). O ângulo escolhido nesta relação de ambivalência em que o "corpo canibalesco" se multiplica nos seus resíduos aumenta a hipótese de tangibilidade através da contínua fragmentação: fazê-lo significa sublimar a *dynamis* de cada pedaço, que contém os poderes do que, de acordo com José Gil (1980: 20), participa no limiar de vários pares de disjunções, como interior e exterior, corpo vivo e inerte, natureza e cultura. Em Anselm Kiefer essa disjunção vê-se atenuada (mas não definitivamente resolvida) em algumas séries de quadros onde a promessa do contato entre homem e a natureza se concretiza entre a já citada incorporação de pedaços de sedimentos e a presença passiva da figura humana, como na grande tela *Sol Invictus* (Figura 4) e na polinização mágica do corpo passivo e vulnerável, em posição semelhante à que observámos

em *Sternenfall* (Figura 1), com grãos de girassol (alusão às estrelas e ao Cosmos), gesto que potencia a inscrição desta e de outras obras do artista na recuperação de uma visão romântica de aproximação entre o Homem, exausto pela civilização e pelas catástrofes do progresso, e a natureza (cf. a este propósito o estudo de Philippe Dagen, 2007: 36).

O *homo sacer* lê-se ainda no nó desses limiares do mesmo modo que outra figura do espaço, o umbigo, ocupa o centro do corpo humano e é assimilável à origem do que é tangível e, por conseguinte, do Cosmos. A cosmogonia hindu dá o deus Brama nascido de um lótus que brotara do umbigo do deus Vixnu enquanto este flutuava nas águas primitivas no dorso da serpente Ananta (cf. Lightman, 1996: 18); Estrabão em *Geographia* descreve o *omphalos* de Delfos como o centro do mundo, sinalizado por uma pedra cónica (Pereira, 1993: 326). Também como *topos* do enigma, o umbigo (*nabel*) foi ainda para Freud, de acordo com Jacques Derrida, o local do desconhecido absoluto do sonho, o inexplorável ou "un noeud-cicatrice gardant la mémoire d'une coupure et même d'un fil tranche à la naissance" (Derrida, 1996: 23-24). Neste sentido, sendo cicatriz, o nó umbilical adquire o simbolismo do que é um sinal da ligação do corpo ao sagrado tal como a circuncisão significou desde tempos ancestrais a aliança da carne a Deus. A sua simbologia, ainda de acordo com Freud, seria a da resistência a toda a análise por este se tratar de um nó que não podemos desatar – e *analuein* pode significar precisamente dissolução ou denodamento (Derrida, 1996: 33) – conceito que se manteve na literatura; Luís Miguel Nava referiu, em certo momento, que "Escrever é, para mim, tentar desfazer nós, embora o que na realidade acabo por fazer seja embrulhar ainda mais os fios [...]. Há, todavia, um momento em que as palavras são cuspidas, saem em borbotões, e o sangue e a saliva impregnam o sentido. É impossível separá-los." (Nava, 2002: 104).

Se o sentido umbilical evoca a análise que individualiza e distancia o sujeito da relação uterina com tudo aquilo que lhe pré-existe, o nó formado pertence já a um corpo independente com o qual a linguagem forma uma unidade. A concentração da *dynamis* neste ponto parece comportar,

deste modo, as vibrações da memória da uterodisseia (usamos aqui o termo de Peter Sloterdijk, 2008: 115) e as pulsações isoladas em torno da profundidade enigmática da linguagem do *homo sacer*. A sua potência ocorre precisamente na concentração substitutiva de espaços de linguagem que possam reverberar a memória anterior do *locus* primitivo. Para Anselm Kiefer, na senda das correspondências entre macrocosmos e microcosmos, entre o universo e o corpo humano, relendo a tradição poética e alquímica de acordo com Robert Fludd (1574-1637), para quem cada planta teria um equivalente nas estrelas (cf. Dagen, 2007: 20 e 45), a tela recupera enquanto espaço a profundidade da ligação com o Cosmos, constituindo-se na vontade de tornar estritamente necessária – ou pelo menos potenciar – a *religio* com o que ao humano é primevo e se encontra virtualmente esquecido. Para António Madureira Rodrigues, o poema é a imagem projetiva desse movimento, é fechado e enigmático como caixa de ressonâncias e de vibrações – "Os poemas também têm as suas caves, entram atados, a voz numa / caixa pequena / desviando a madeira amplificadora" (Rodrigues, 2009: 36). Em constante implosão, cumpre materialmente a recordação da uterodisseia e busca a analogia do regresso sabendo que, sem ela, como Peter Sloterdijk (2008: 115) defendeu, "as reflexões sobre a *conditio humana* ficam-se pela superfície – porque os homens são seres que vêm de dentro". O movimento da palavra como dança que transcende o peso do corpo, a religar as pontas dos nós, fá-lo no sentido regressivo até às fronteiras do eterno espanto que delimitam o espaço estranho da existência:

> [...]
> A areia da pedra melhorada a olhar para
> trás,
> contente, conhece o trabalho dos bicos desde os furos das
> [mãos, os anéis
> enrugados com o mesmo

círculo dos olhos, a mesma circunferência da cabeça
[irradiante e
nómada. Para
nada. Será no abandono do corpo que há-de aparecer
[o verdadeiro
movimento do poema.
dizem-me que os dedos estão nos ouvidos desde
[o nascimento.
conto quantas vezes me inclino na herança da luz vazia, o
[transporte tão
violento que chega para
a sombra ser metade do texto,
nó,
como um sinal a apertar o futuro dos cabelos presos no
[barulho disto.

(Rodrigues, 2009: 48)

4. "In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort" (Ingeborg Bachmann)

Em *L'art survivra à ses ruines*, lição inaugural do Collège de France proferida em 2010, Anselm Kiefer recorda a dado momento uma antiga lenda hassídica. Ainda durante o período de gestação no ventre, uma luz acende-se sobre a cabeça de cada criança de modo a ajudá-la a decorar toda a Tora. No momento do parto, porém, um Anjo surge e através de suaves palmadas na boca do recém-nascido, faz com que ele se esqueça de tudo o que aprendeu (Kiefer, 2011: 46). O artista conclui com este relato que por vezes se sente como a criança da lenda hassídica, procurando através das palavras o reacendimento dessa luz, e que no gesto de Sísifo da reaprendizagem de um conhecimento que já terá pertencido às esferas celestes encontra uma explicação para a necessidade de falar para si mesmo enquanto

9- "Coloca uma palavra / no vale da minha mudez", in "Psalm" (Bachmann, 1992: 58-59).

pinta. Como acrescenta, "Il est probable aussi que ce cycle de connaissances et d'oublis determine une parole sans fin" (Kiefer, 2011: 47).

Como essa luz que outrora ocupou as trevas da uterodisseia do ser, a arte mantém-se na fronteira da circularidade dinâmica entre a iluminação e a extinção provocada pela memória, estando em simultâneo por e contra si mesma sem que ocorra vera redenção ou completo aniquilamento. Surgindo da obscuridade ou, como acrescenta Kiefer, de uma espécie de urgência ou de palpitação, o artista tenta reacender-se no espaço (regressamos a *In Rosenhaag* como exemplo) e na matéria que escolhe, como vimos em todas as obras apontadas: "je suis alors dans la matière, dans la couleur, dans le sable, dans l'argile, dans d'aveuglement de l'instant, sans distance" (Kiefer, 2011: 45). Por sua vez – ou inclusivamente – o poeta reconhece na palavra um material imensamente abrasivo, pouco homogéneo mas diversificado, cheio de buracos, nós e cordas enigmáticas para a distância cósmica, tornando-o um pouco como uma criança, "torta a destruir a infância, / o começo da beleza quando encontra a fonte e a sede ao mesmo tempo" (Rodrigues, 2009: 10), que tentasse lutar, imóvel, por reacender o espanto.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Artur Morão (trad.). Lisboa: Edições 70, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O Poder Soberano e a Vida Nua – Homo Sacer*. António Guerreiro (trad.). Lisboa: Editorial Presença, 1998.

— *Bartleby – Escrita da Potência*. Manuel Rodrigues e Pedro A.H. Paixão (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Patricio de Azcárate (trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

BACHMANN, Ingeborg. *O Tempo Aprazado*. João Barrento e Judite Berkemeier (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

BARRENTO, João. *A Espiral Vertiginosa – ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*, vol. I. Maurice de Gandillac (trad.). Paris: Gallimard, 2000.

CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde – Antologia Poética*. João Barrento e Y. K. Centeno (trad.). Lisboa: Cotovia, 1996.

DAGEN, Philippe. "Histoires humaines, histoires naturelles", *Monumenta 2007 – Sternenfall/ Chutte d'étoiles: Anselm Kiefer au Grand Palais*. Paris: Éditions du Regard, 2007. 15-37.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica das Sensações*. José Miranda Justo (trad.). Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

— *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.

ELIOT, T. S. *A Terra Devastada*. Gualter Cunha (trad.). Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

FARIA, Daniel. *Poesia*. Vera Vouga (ed.). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

HART, Kevin. "A review of Anselm Kiefer/ Paul Celan: Myth, Mourning and Memory by Andréa Lauterwein", *Hyperion*, Vol. III, issue 3, June 2008. 46-51.

HERACLITO. *Fragmentos Contextualizados*. Alexandre Costa (trad.). Lisboa: IN-CM, 2005.

KIEFER, Anselm. *L'art survivra à ses ruines*. Paris: Collège de France/Fayard, 2011.

KIRK, G.S.; RAVEN, J. E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Carlos Alberto Louro da Fonseca, Beatriz Barbosa e Maria Adelaide Pegado (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

LIGHTMAN, Alan. *Luz Antiga*. Isabel Araújo (trad.). Porto: Edições Asa, 1996.

NAVA, Luís Miguel, *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RODRIGUES, António Madureira. *A Potência do Meio dos Nós*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *O Estranhamento do Mundo*. Ana Nolasco (trad.). Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

WROE, Nicholas. "A life in art: Anselm Kiefer", *The Guardian*, 19 de Março de 2011, 1-4. 2 de Junho de 2011 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>.

Anexo

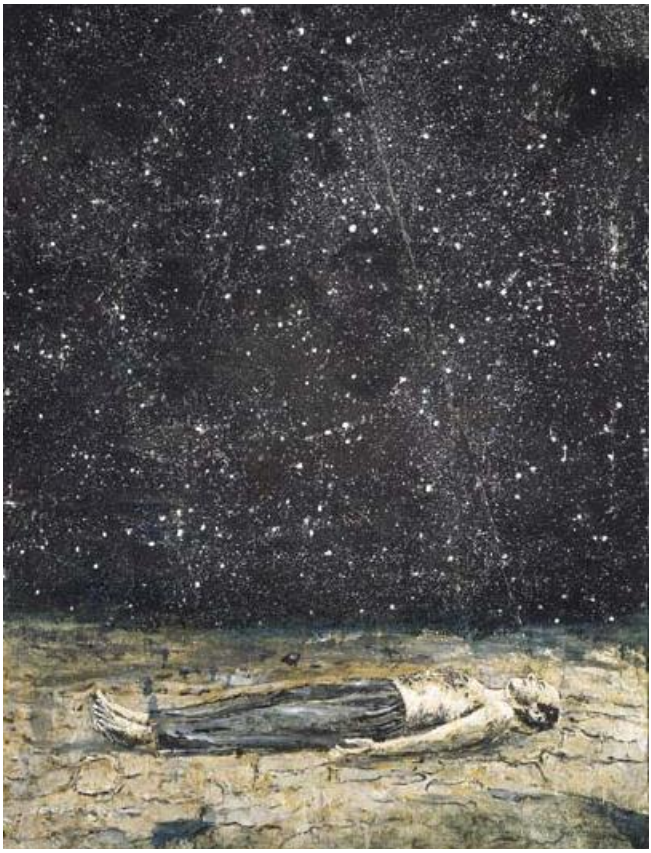

Figura 1 - Anselm Kiefer, *Sternenfall,* detalhe (1995)

Anselm Kiefer, *Sternenfall* (1995), <http://cartesensibili.wordpress.com/2009/10/23/gli-occhi-sebastiano-aglieco/>.

Figura 2 - Anselm Kiefer, *Velimir Chlebnikow Schicksale der Volker* (2007)
Anselm Kiefer, *Velimir Chlebnikow Schicksale der Volker* (2007), Gagosian Gallery, <http://colourweb.blogspot.com/2008_03_01_archive.html>.

Figura 3 – Anselm Kiefer, *In Rosenhaag* (1996-2005)

Anselm Kiefer, *In Rosenhaag* (1996-2005), Gallery Thaddaeus Ropac, <http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp>

Figura 4 - Anselm Kiefer, *Sol Invictus*, 1995

Anselm Kiefer, *Sol Invictus* (1995), <http://www.festival-automne.com/anselm-kiefer-show187.html>

Nota curricular

Mestre Francisco Saraiva Fino. Centro de Estudos em Letras (CEL - Universidade de Évora). Licenciado em Línguas e Literaturas Moderna, variante de Estudos Portugueses pela Universidade do Porto e mestre em Criações Literárias Contemporâneas, na área de especialização de Teoria da Criação Literária pela Universidade de Évora. Membro das Comissões de Espólio e de Edição do poeta Daniel Faria e investigador do CEL da Universidade de Évora. Tem artigos e ensaios publicados em revistas nacionais, internacionais e on-line, tendo ainda sido responsável pela edição de duas obras poéticas (Daniel Faria e Rodrigo Solano). As suas áreas de interesse são a teoria e crítica literária, edição crítica e genética; poesia portuguesa moderna e contemporânea e suas relações com outros discursos artísticos.

Contacto

Centro de Estudos em Letras, Universidade de Évora. Casa Cordovil, Rua da Mesquita, 7. 7000-651 Évora. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Ap.1013, 5001-801 Vila Real. http://www.centrodeestudosemletras.com; fmsfino@gmail.com