

# CULTURA E MODERNIDADE

António Guerreiro

O mapa da situação cultural da nossa época é um denso traçado de linhas e sinais que formam um desenho já conhecido, uma configuração que pode ter mais ou menos detalhes, um ou outro novo traço, mas sem que se altere de maneira significativa a cartografia de um território longamente explorado. Não há caminhos tão sinalizados como estes, que nos conduzem em termos teóricos e de análise conceptual pelos nossos limites históricos e pela experiência que deles fazemos. A auto-representação cultural do presente, de cujos pressupostos filosóficos nos deu Heidegger um precioso esclarecimento, é um espelho que nos devolve a imagem reflectida de um olhar melancólico ou apenas pairando à superfície do tempo, desencantado ou de aceitação afirmativa, horrorizado ou rejubilante, de abertura à novidade ou descobrindo por todo o lado os presságios do fim.

A nossa condição epocal é aquela em que proliferam os diagnósticos do presente e os critérios em função dos quais eles são reduzidos a valores. Esta pluralidade decorre de uma situação em que já não é possível a existência de uma teoria unitária, capaz de explicar todos os fenómenos, não apenas culturais, no sentido estrito, mas também económicos, sociais e políticos. Desta memória compósita, plural e até contraditória, não seria possível elaborar uma imagem global do desenvolvimento da cultura. Aquilo a que se poderia chamar a crise da cultura unitária (mas a palavra «crise» já indica uma perspectiva e uma tomada de posição perante ela, induzindo a uma resposta «crítica», precisamente, como a de um Georg Lukács), encontramos-a anunciada nas palavras de Nietzsche quando, no Caso Wagner, diz que a vida já não reside na totalidade, num todo orgânico e acabado. Num regime de globalização das imagens e dos signos, através de poderosos meios que já nada têm a ver com as formas de culturalização da sociedade herdadas do Iluminismo, o conceito de cultura dificilmente se deixa apreender, e é a própria possibilidade de uma teoria da cultura que hoje deve ser interrogada.

Mesmo uma concepção da cultura como aquela que foi elaborada pela crítica ideológica, integrando a tradição cultural como um elemento da evolução social e tornando-a assim acessível a uma explicação materialista, resolvendo, por redução, alguns problemas, jamais estaria em condições de responder às redobradas «subtilezas metafísicas» e «argúcias teológicas» (Marx) da nova mercadoria cultural produzida e difundida na sociedade da comunicação generalizada, na sociedade dos «mass media», como tem sido chamada.

Nestas condições, o ritmo e a temporalidade próprios das grandes sínteses resultantes dos diagnósticos do presente, deixaram de poder acompanhar o frenesi com que o nosso tempo se aplica a registar os sinais da mudança, tendo-se os jornais encarregado, com sucesso público garantido, de actualizar esses diagnósticos. Como é evidente, o diagnóstico cultural como reportagem jornalística obedece a meios que são muito mais os da mediação empírica do que conceptual.

Mas o diagnóstico do presente, por mais familiarizado que estejamos hoje com ele, não é uma característica exclusiva da nossa actualidade.

Neste século, as chamadas «filosofias da crise da civilização» surgidas, «et pour cause», depois da primeira Guerra Mundial, cumprem essa função de interpretar o presente e a história, fornecendo assim as bases para a definição de uma cultura epocal. Nos seus *Beiträge zur Philosophie* (contributos para a filosofia), os cursos de 1936-38, Heidegger desenvolve sistematicamente a análise das *Stimmungen* epocais, uma proposta que já aparecia no curso de 1929/30, *Die Grundbegriffe der Metaphysik* (os fundamentos da metafísica) (Sirvo-me aqui não da leitura directa destes cursos de Heidegger, que aliás só desde há pouco tempo é que estão disponíveis, mas da leitura que deles faz Franco Volpi no volume colectivo *Estética*, de 1991, com o título *Sul Destino*). Transpor a análise das *Stimmungen* para um plano epocal (recordemos que em *Ser e Tempo* elas foram elaboradas no horizonte da análise do ser individual) significa, para Heidegger, interrogar-se sobre a possibilidade de pôr em relevo uma «Stimmung» fundamental, adequada à nossa situação histórica contemporânea. Para identificar e suscitar uma tal «Stimmung», tornava-se necessário apreender e determinar previamente a nossa situação epocal nos seus traços específicos. Foi o que fez Heidegger, tomando em consideração quatro diagnósticos da época contemporânea tidos então, em 1929, como particularmente representativos: *Der Untergang des Abendlandes* (o declínio do Ocidente), de Spengler (1918), *Der Geist als Widersacher der Seele* (o espírito como o contrário da alma), de Ludwig Klages (1929), *Der mensch im Weltalter des Ausgleichs*, de Max Scheler (1929), e finalmente *Der europäische Geist*, de Leopold Ziegler (1929). Trata-se de quatro análises provenientes da «cultura da crise» que tinha florescido na Alemanha, onde podemos encontrar uma tradição do diagnóstico do presente que remonta ao Romantismo e mesmo a Kant. Recordemos aqui a resposta de Kant, em Novembro de 1784, à pergunta feita pelo jornal *Berliner Monatschrift*: «Was ist Aufklärung?» (o que é As Luzes?). Na célebre leitura que faz desse texto, Michel Foucault vê nele o modelo de uma «ontologia histórica de nós mesmos», isto é, uma ontologia da actualidade. E esta «ontologia histórica de nós mesmos» não serviria tanto para definir um período da história, mas mais uma atitude: a atitude moderna. Aproximamo-nos assim da ideia da autolegitimação da modernidade desenvolvida por Hans Blumenberg em *Die Legimität der Neuzeit* (A legitimidade da idade moderna), de 1966.

Se quiséssemos transpor para a nossa actualidade a doutrina heideggeriana das «Stimmungen», o nosso tempo seria aquele em que se vive a «Stimmung» dos fins: fim da modernidade, fim das ideologias, fim das utopias, fim da história, fim da razão, fim do político. O fim, o desaparecimento, a inexistência ensombream a nossa época e fornecem o quadro mais comum que ela encontra para se configurar na longa lista de análises conceptuais a que tem dado lugar. Uma época que só aparece sob a forma exclusiva do desaparecimento não pode ser verdadeiramente uma época histórica, e disso nos dão conta os vários «pós» a que o regime dos «fins» deu lugar: sociedade pós-industrial, pós-modernidade, pós-história, pós-filosofia, pós-cultura: o «pós» é a partícula mágica que



gens da época seguinte, esta surge misturada com elementos da pré-história, isto é, de uma sociedade sem classes».

Deixemos de lado o sentido messiânico desta sociedade sem classes prometida pelo «materialismo» histórico de Benjamin. O que aqui nos interessa verificar é que nesta concepção da história o passado é contemporâneo do presente e é toda a pré-história da humanidade que se actualiza em cada época da história. Daí o projecto de *O Livro das Passagens*, de reconstruir Paris do século XIX enquanto história primitiva da modernidade. Essa pré-história não é um ponto de partida da história, mas o que, em cada instante, a esclarece e a torna possível. A imagem adormecida do passado é transposta para o presente para aí aparecer transfigurada. Assim, o passado torna-se um «outrora», uma temporalidade verdadeira, liberta da servidão da sucessão cronológica, essa «invenção humana» que não diz nada da história enquanto tal. Só aquilo a que Benjamin chama «imagem dialéctica» pode arrancar o objecto histórico, isto é, o sonho colectivo, ao *continuum* do curso da história e revelar o «outrora de sempre», a pré-história inteiramente contida em cada época. Esta imagem onde se configura uma constelação que não é de natureza temporal é a «dialéctica em suspenso», tal como ela aparece ilustrada na 14ª tese da filosofia da história: «A história é o objecto de uma construção cujo lugar não é constituído pelo tempo homogéneo do tempo de Agora [Jetztzeit]. Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de tempo de Agora, um tempo que ele retirava ao *continuum* da história. A Revolução Francesa percebeu-se a si própria como uma Roma que regressa. Ela citava a antiga Roma». Daí esta afirmação incluída no Livro das Passagens: «Escrever a história significa citar a história».

Para Benjamin, as passagens parisienses são a manifestação onírica de uma época, o século XIX, onde se pode ler a época por vir. Recordemos que as passagens eram galerias comerciais que serviam também para dar acesso a outra rua. Aí, a exposição da mercadoria tem um efeito transfigurador e idealizante: ela produz uma ilusão a que Benjamin chama fantasmagoria. Temos de entender a noção benjaminiana de fantasmagoria como uma referência às análises marxistas (marxianas) do fetichismo da mercadoria. Neste sentido, elas são os factos modernos onde se produz ilusão e onde todo o valor de uso foi anulado pelo valor de troca, anunciando, em suma, o regime dos simulacros. Enquanto «imagens de desajo», as fantasmagorias revelam as ilusões, as imagens falsas e enganadoras que uma sociedade, num determinado momento, encontra para se representar. Elas são o reflexo das formas de vida e das produções materiais surgidas no século XIX, e conservam o estatuto ambíguo de aparência, de miragem, de ideal. Mas essas ilusões acabarão por ser capazes, num determinado momento, de revelar a verdade da sua ilusão, de se submeterem a uma «iluminação» que corresponde ao despertar do sonho colectivo que as transformou em imagens oníricas. A noção benjaminiana de fantasmagoria e a sua relação com o conteúdo de verdade sedimentado nas formas onde se sonha um tempo por vir é fundamental para compreendermos a nossa actualidade. Não é possível interpretá-la e

analisá-la senão como a actualização de um sonho. E esse sonho, como irei desenvolver mais adiante, é aquele que abriu um espaço de precariedade, um tempo crepuscular onde as palavras e as coisas se precipitam. Não é tanto um sonho, é mais um pesadelo de que não conseguimos despertar inteiramente e que as imagens do pensamento negativo, da crise da cultura e da tragédia do emudecimento elaboraram exaustivamente.

O cepticismo de Benjamin em relação à cultura manifesta-se no modo como nos convida a uma tarefa, eminentemente política, de pôr a nu a barbárie destruidora que em nome da Cultura devastou a terra. A sétima tese da filosofia da história conta-nos como a representação da história elaborada pelos vencedores é cúmplice dessa ambiguidade que faz da cultura não aquilo que se opõe à barbárie mas o que a promove: «Todo aquele que, até hoje, tiver alcançado a vitória faz parte do grande cortejo triunfal que passa por cima dos que juncam o solo. O saque, exposto como deve ser neste cortejo, tem o nome de herança cultural da humanidade. Esta herança encontrará na pessoa do historiador materialista um especialista algo distante. Ele, imaginando a proveniência desta herança não poderá evitar um arrepio. Porque tudo isso é devido não apenas ao labor dos génios e dos grandes investigadores, mas também à obscura servidão dos seus congéneres. Tudo isso não é testemunho da cultura sem ser ao mesmo tempo testemunho da barbárie. Essa barbárie revela-se até na maneira como, ao longo dos tempos, a herança foi passando das mãos de um vencedor para as mãos de outro. O historiador materialista é levado a afastar-se dela. É obrigado a escovar em sentido contrário o pelo demasiado luzido da história». Só cumprindo esta obrigação, o passado pode transmitir as promessas de redenção, de felicidade e de justiça. A responsabilidade em relação ao «património cultural» consiste em arrancá-lo das mãos daqueles que, em cada momento da história, consagram a sua vitória através da reivindicação da cultura, até ao limite extremo da esteticização da política que se manifestou da maneira mais sinistra nos últimos anos de vida de Walter Benjamin. Daí, essa profética denúncia feita em 1936, no final de *A Obra de Arte na Época da Sua Reprodutibilidade Técnica*, e que chega até nós como um dos avisos mais lúcidos deste século: «A humanidade, que outrora, em Homero, era um objecto de espectáculo para os deuses olímpicos, converteu-se agora em espectáculo de si mesma. A sua auto-alienação alcançou um grau que lhe permite viver a sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. Este é o esteticismo da política que o fascismo propõe. O comunismo contesta-o com a politização da arte».

Benjamin suicidou-se antes de poder confirmar as suas piores expectativas e assistir a esse momento da história, absolutamente novo, em que a humanidade não sobrevive à cultura, isto é, à barbárie. Quando George Steiner, em *No Castelo do Barba-Azul. Notas Para uma Redefinição da Cultura* (1971) introduz a noção de «pós-cultura» para sublinhar a cesura da história introduzida pela industrialização da morte, administrada como solução final, está longe dessa verdade radical que Benjamin revela na cultura. À pergunta que Steiner faz a *posteriori*: «Como é que

se pode conceber a clivagem entre a herança de Weimar e a realidade de Buchenwald, que fica a poucos quilómetros de distância?», respondeu Benjamin a *anteriori*. Uma resposta que, aliás, supõe que a pergunta não possa ser formulada exactamente desta maneira.

Mas a barbárie de que fala Benjamin como a outra face inseparável da cultura é também a da «pobreza da experiência». «Experiência e Pobreza» é precisamente o título de um ensaio que escreveu em 1933 e onde parte da verificação de que os soldados regressados das trincheiras da Primeira Guerra Mundial, em vez de regressarem mais ricos em experiência, não eram capazes de comunicar o que tinham vivido. O tema da pobreza da experiência, também desenvolvido em *O Narrador*, formula-o Benjamin nesta pergunta: «Quem é capaz de encontrar, hoje, pessoas que conheçam a arte de contar histórias?». A resposta é, hoje, ainda mais óbvia: Da pobreza da experiência deriva o silêncio que devemos entender como o mutismo trágico da modernidade. A nossa actualidade é ainda a desta pobreza da experiência diagnosticada por Benjamin como uma forma de nova barbárie. Barbárie?, pergunta Benjamin em «Experiência e Pobreza». E responde: «Assim é, de facto. Dizemo-lo para introduzir um conceito novo, positivo, de barbárie. Aonde é levado o bárbaro pela pobreza da experiência? É levado a começar desde o início: a começar de novo (...). A construir a partir de quase nada e sem olhar à direita nem à esquerda. Entre os grandes criadores sempre houve alguns implacáveis que o primeiro que fizeram foi tábuas raso». A reivindicação de uma barbárie positiva não nos deve espantar se pensarmos que é comum na análise benjaminiana uma coisa trazer consigo um paradoxo e tornar-se no seu contrário. Assim, o fim da arte, ou a decadência de que ela é acusada, poderá também ser o momento em que ela finalmente se alcança a si própria na sua essência e se dá a ver na sua função libertadora. Sem esta possibilidade de se transformar o fim num recomeço, de converter o negativo no positivo, não compreenderíamos o final do texto de Agamben, «Idea della Música». Citemo-lo novamente: «Privados de época, sem forças e sem destino, alcançamos o limiar feliz da nossa morada não musical no tempo. A nossa palavra alcançou verdadeiramente o começo».

Mas a própria experiência precisa de ser entendida na sua dupla realidade, para a qual a língua alemã tem também duas palavras: A primeira, «Erfahrung», designa um traço cultural enraizado na tradição, enquanto que a segunda, «Erlebnis», que é costume traduzir por «experiência vivida», se situa a um nível psicológico imediato. Para Benjamin, o sentido dessa crise que se chama modernidade está no facto de ela ter inventado o indivíduo, privando-o de toda a possibilidade de comunicar. A experiência vivida e indizível do eu, a «Erlebnis», veio substituir-se à experiência objectiva, transmissível, fundada na própria língua e, nesse sentido, pertencente à ordem da tradição e da vida colectiva, que é a «Erfahrung». Esta «experiência vivida» como negação da Erfahrung, da verdadeira experiência, foi a que Baudelaire, na análise de Benjamin, glorificou, ao trazer para o interior da sua poesia a experiência do «choque» como norma no mundo da grande metrópole moderna. A efemeridade e a con-

tingência como características da vida moderna submetem o poeta, o «flâneur», o homem que se perde na multidão das grandes cidades, a «choques» sucessivos, como um «caleidoscópio provido de consciência» (Baudelaire). Em termos benjaminianos, poderíamos dizer que Baudelaire sonhou com a prosa do mundo em que vivemos mergulhados.

O fim de toda a linguagem em que a experiência se possa dizer, garantia da inteligibilidade e da comunicabilidade do mundo foi declarada por Hofmannsthal num texto de 1901, *A Carta de Lord Chandos*. É esse o documento extremo do emudecimento, do silêncio aurático que percorre a escrita e o pensamento de toda uma geração vienense, e que a última proposição do *Tractatus*, de Wittgenstein, vem coroar, ao indicar os limites da linguagem: acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio».

A *Carta a Lord Chandos* é a narrativa da incapacidade de narrar. Espécie de «tard venu», Lord Chandos descobriu a irremediável cisão entre a vida e as formas, entre a realidade e a linguagem, em suma, o *nihilismo* que se revela na perda de todos os valores clássicos e na quebra de todos os elos da unidade simbólica que liga o Eu ao mundo. A constelação de que faz parte Hofmannsthal, Wittgenstein e toda uma geração vienense é aquela a que pertence também Carlo Michelstaedter, o filósofo de Gorizia, perto de Trieste, a extensão mediterrânica do império Austro-Húngaro, que se suicidou aos 23 anos, em 1910, um dia depois de ter acabado os apêndices críticos da sua obra, *A Persuasão e a Retórica*.

Carlo Michelstaedter tinha compreendido, na primeira década deste século, que a nossa civilização conduziu a uma alienação fundamental, a uma espécie de privação da possibilidade de viver plenamente o presente, na medida em que o indivíduo vai consumindo a sua vida na espera de algo que é sempre projectado no futuro e por isso nunca chega. A «sagesse» clássica deu lugar a uma complicada organização do saber, a uma engrenagem cultural que reduz o indivíduo a uma inconsciência infeliz e faz da vida um facto trágico — um viver-morrer. É a isto, a esta perda de nós próprios e do presente, que Carlo Michelstaedter chama retórica. A palavra tem aqui um emprego nada comum, conservando a conotação negativa que muitas vezes lhe está associada. Michelstaedter está próximo de uma noção de retórica como forma de esquecimento do ser e responsável por um hiato entre o mundo dos valores e o mundo dos factos. O homem entregue aos malefícios da retórica demite-se de uma vida verdadeira e do sentido da responsabilidade, entrega-se ao *nihilismo* que assume o rosto do futuro e lhe rouba a verdadeira vida. Este processo de alienação, segundo Michelstaedter, começou logo a partir de Aristóteles e desenvolveu-se hiperbolicamente na modernidade. Por oposição ao homem que vive segundo a retórica, o homem persuadido é aquele que vive a verdade do tempo, possuindo plenamente o próprio presente. Escapa assim à experiência da despossessão do tempo, de si próprio e do mundo, e adquire a capacidade de viver a fundo cada instante. Há em Michelstaedter um ódio, ou pelo menos uma desconfiança radical, em relação às palavras, que adquire uma dimensão trágica que

não tinha em Wittgenstein. Michelstaedter é o exemplo extremo da consciência trágica da cisão entre o indivíduo e a cultura, onde não há salvação para o eu: a cultura da «Finis Austriae», nascida de um mundo crepuscular, mas já sonhando o mundo saído desse crepúsculo e a que nós pertencemos. Viena poderia ser a capital do século XX.

O «tempo da pobreza», a negatividade do pensamento e a consciência trágica dos limites da linguagens que conduz ao silêncio produziram as formas artísticas e de pensamento que sonharam a época seguinte. A nossa. A herança que nos foi legada é a dos diagnósticos da crise que se sucederam ao longo do século. Alguns exemplos: *A Tragédia da Cultura*, de Georg Simmel, *O Declínio do Ocidente*, de Oswald Spengler, *A Crise das Ciências Europeias*, de Husserl, *A Crise do Espírito*, de Valéry, a «auto-destruição da Razão», de Adorno e Horkheimer, a *Crise da Cultura*, de Hannah Arendt. A lista poderia ser infinitamente ampliada, se não quiséssemos escolher apenas alguns títulos mais expressivos e os autores mais significativos. De qualquer modo, é ainda deste fundo cultural que multiplica os diagnósticos de crise que saíram obra como *A Mobilização Total* (1930) e *O Trabalhador* (1932), de Ernst Junger.

São muitas as metamorfoses da crise, mas o ponto para onde elas convergem, analisadas do ponto «crítico» em que nos encontramos, é aquele que Adorno definiu em 1966, na sua *Dialéctica Negativa*: «Auschwitz provou de maneira irrefutável o falhanço da cultura». Isto significa, nas suas palavras, que «Toda a cultura que se seguiu a Auschwitz, incluindo a sua crítica urgente, não é mais do que um monte de lixo (...) Quem advoga a manutenção de uma cultura radicalmente culpada e miserável transforma-se em colaborador, enquanto que aquele que recusa a cultura contribui imediatamente para a barbárie que a cultura se revelou ser. Nem mesmo o silêncio sai deste círculo.» Não basta dizer que a cultura do nosso tempo é contemporânea de Auschwitz; toda a cultura, anterior ou posterior a 1945, toda a cultura passada e por vir, é contemporânea de Auschwitz. Foi isto que nos disse Maurice Blanchot.

A ideia de que Auschwitz marca uma cesura absoluta na história e o sentimento de que toda a afirmação da positividade da existência é desde logo uma injustiça face às vítimas e uma quebra intolerável do silêncio a que ficamos obrigados pela eclosão do absolutamente irrepresentável, levou Adorno, em 1949, a escrever estas palavras, que de tão repetidas perderam a gravidade com que foram enunciadas: «Até a consciência mais radical do desastre arrisca-se a degenerar em tagarelice. A crítica da cultura vê-se confrontada com o último grau da dialéctica entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e esse facto afecta até o conhecimento que explica por que razão se tornou hoje impossível escrever poemas.» (Prismas, 1995). O que esta afirmação de Adorno tem de inaceitável é o facto de ela colocar a palavra poética ao nível da tagarelice e de ser incapaz de prever um poema que afirme a consciência do que é vir «depois de Auschwitz» sem ser cúmplice da cultura e da linguagem que aí foram irremediavelmente contaminadas. Paul Celan foi o poeta que desceu a esse abismo de silêncio:

Silêncio, fundido como ouro, em  
mãos carbonizadas  
Grande, cinzenta,  
forma-armã  
próxima como tudo o que se perdeu.

Todos os nomes, todos aqueles,  
nomes queimados  
juntamente. Tanta  
cinza por abençoar. Tanta  
terra garrida  
sobre  
os leves, tão leves  
anés  
da alma.

Grande Cinzenta. Sem  
escórias.

Tu, outrora  
Tu com a flor  
pálida, mordida.  
Tu na torrente de vinho

(Não é verdade que também a nós  
nus despediu este relógio?  
Hom,  
bom, como a tua alma passando por aqui morreu.)

Silêncio, fundido como ouro, em  
mãos carbonizadas,  
carbonizadas  
Dedos, finos como fumo. Como coroa, coroa de ar  
ao redor.

Grande Cinzenta. Sem  
rasto.  
Ré-  
gia

(«Quimicamente», de *Sete Rosas mais Tarde*, trad. João Barrento e Yvette Centeno, Cotovia, 1993).

A simples existência de um poeta como Paul Celan mostra o não fundamento das palavras de Adorno, de 1949. Ele próprio, mais de uma dezena de anos depois, fará a devida correcção: «O eterno sofrimento tem tanto direito à expressão como o torturado tem direito a gritar; é por isso que talvez tenha cometido uma falsidade ao afirmar que depois de Auschwitz não é mais possível escrever poemas. Em contrapartida, não é falsa a questão menos cultural de saber se depois de Auschwitz ainda é possível viver, se é concedido esse direito a todo aquele que por acaso escapou».

A tragédia da cultura de que falava Georg Simmel, o aspecto trágico inerente a toda a cultura mas que a modernidade teria tornado evidente e consciente, é a do conflito entre a vida do espírito e as obras estáveis que

ela produz necessariamente. Nesta perspectiva, a tragédia própria da cultura consiste no facto de as forças de aniquilação dirigidas contra uma essência serem provenientes das camadas mais profundas dessa mesma essência. A grande questão que se coloca em relação a Auschwitz é a de se saber se é ainda esse tipo de fatalidade trágica que o determina, o que nos obrigaria a aceitar a terrível revelação de que há uma lógica (do *nihilismo* moderno, da cultura ocidental, «tout court»?) que conduz directamente a Auschwitz. A questão é certamente indecível, mas qualquer que seja a relação que Auschwitz tem com tudo o que está antes, haja ou não uma lógica que a ele conduz, nenhuma palavra pode consentir esse hipotético encadeamento, e mesmo as palavras de um poeta em tempo de indigência – Hölderlin – tornar-se-iam num balbuceio indecifrável:

Olhos con-  
vertidos à cegueira  
A sua – «são um enigma as puras  
origens» – a sua  
memória de  
torres de Hölderlin flutuando no esvoaçar  
de gavotas

Marceneiros afogados visitando  
estas  
palavras a afundarem-se

Se viesse,  
se viesse um homem,  
se viesse um homem ao mundo, hoje, com  
a barba de luz dos  
patriarcas: só poderia,  
se falasse deste  
tempo, só  
poderia  
balbuciar balbuciar  
sempre, sempre  
só só

(*Pallaksch, Pallaksch*). (Tubingen, Janeiro, trad. João Barrento e Yvette Centenô, Livros Cótovia, 1993).