



Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

ANTERO DE QUENTAL: MÉTODO PARADOXAL, PONTUAL.

PIMENTA, Alberto

Ano: 1992 | Número: 102

Como citar este documento:

PIMENTA, Alberto, Antero de Quental: Método Paradoxal, Pontual. *Revista de Guimarães*, 102 Jan.-Dez. 1992, p. 249-266

Casa de Sarmento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães
E-mail: geral@csarmento.uminho.pt
URL: www.csarmento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Antero de Quental: Método paradoxal, pontual

Alberto Pimenta

Revista de Guimarães, n.º 102, 1992, pp. 249-266

ANTERO DE QUENTAL

Inscrição original

Considerações ex tempore

A minha relação com a poesia, apresentada aqui com palavras tão bem pesadas e medidas pelo Dr. Santos Simões e por Carlos Poças Falcão, não foi nunca coisa pacífica, nem óbvia. Uma das primeiras questões que se me puseram quando comecei a ler poesia foi a de saber se o poema era monólogo ou um diálogo e, neste último caso, um diálogo com quem? Comigo, com certeza, não: nunca me senti claramente destinatário de poema nenhum (cúmplice sim, mas isso é outra coisa), e isso talvez por ter a intuição de que os poemas são estruturas discursivas fora do tempo real e do espaço concreto, discursos que estão antes de mim e depois de mim, antes de cada um de nós e depois de cada um de nós, e, claro, também ao mesmo tempo que cada um de nós, mas com mais coesão. Levei tempo a resolver (pelo menos provisoriamente) este

incómodo. Resolvi-o entretanto aderindo à perspectiva dos que entendem que não se chega ao conhecimento estético pela porta do conhecimento semântico. O conhecimento estético é justamente a substituição do conhecimento semântico por algo que, sendo revelador, lhe é superior: revelador daquilo que o semântico oculta, ou daquilo a que não chega. Daí, para mim, o descrédito das leituras poéticas que se situam a nível semântico, e que põem questões semânticas ao poema: "que é que o poema quer dizer?" Ora, se o poema fosse um discurso que "quisesse dizer", não era um poema.

Ninguém se dá ao trabalho de tão complexas organizações rítmicas e harmónicas só para transmitir uma ideia: isso seria uma aberração comunicativa. O que semanticamente é uma antítese é, poeticamente, um trabalho de harmonização, ou melhor: pode ser o próprio trabalho poético. Como postula Siegfried Schmidt: "O estético não é uma super-forma dum significado recorrente. Todo o elemento de significado conhecido perde, ao entrar numa obra estética, o seu carácter recorrente e adquire uma semanticidade própria, esteticamente determinada." Assim, o que semanticamente é antitético pode juntar-se em coerência orgânica estética.

Isto parece-me uma chave para a poesia de Antero de Quental mais ainda que para tantas outras, e ele, Antero, tinha perfeita consciência disso. Na "Defesa da Carta Encíclica", tematizando outros pontos importantes e interessantes, refere-se explicitamente a isto. Começo, portanto, por aí:

"Servir a Deus e servir o mundo — ter um corpo para as venturas da terra, e uma alma para as recompensas do céu — a liberdade na vida para nos afagar o orgulho de homem e, além da morte, a fé que dissipe os terrores do crente — ser cristão quanto baste para iludir a rectidão do Juiz na hora do julgamento e, em tudo o mais, pagão no viver, pagão na prática de cada dia, de cada hora — aceitar de Deus a segurança da salvação da alma, e de Satanás o gozo

da carne — será isto um belo sonho para quem não comprehende o valor desta palavra sacrificio, será este o ideal da nossa sociedade sensual e burguesmente comodista, mas é infelizmente um sonho impossível... para não dizer um desejo ímpio [...].

Que imaginação de poeta colossal fora precisa para criar estas antíteses violentas e disformes!"

É um passo importante, que tematiza em primeiro lugar uma ideia de sacrificio que culminou no auto-sacrificio, e que eu julgo que haveria de entender-se como forma de expressão e revelação do que os limites proíbem ao indivíduo e reservam ao sagrado, tal como o entende Georges Bataille, dentro da sua concepção de existência como descontinuidade, e morte como restituição ao contínuo. À revelação da morte da vítima no sacrificio, como revelação da passagem para a continuidade, chama Bataille o sagrado. Desse espaço, em nível menor, é também o erotismo. Transgressão semântica por meio do próprio corpo, indução estética: o auto-sacrificio de Antero é um limite pensado e tematizado a muita distância.

O segundo ponto de interesse na citação com que abri dá conta dessa desorientação existencial e filosófica dos homens que se seguiram às Luzes e à Revolução Francesa, desorientação conhecida pelo nome de Romantismo, e entende-se bastante bem partindo duma observação dum dos guias espirituais de Antero: Hegel.

Na "Filosofia da História", Hegel refere-se à questão da perda da capacidade de comprar a salvação eterna, de garantir a salvação eterna em troca de bens materiais, como um momento determinante na orientação da vontade do homem. Desaparecida a possibilidade desse tráfico, o homem vai ter de escolher, e de escolher sozinho: ou a salvação eterna com renúncia à salvação no mundo, ou a salvação no mundo com renúncia à salvação eterna. Por outras palavras: o homem passou a ter de optar entre uma salvação interior, ou uma salvação exterior, uma vez que se cindiu a si mesmo em duas metades irreconciliáveis: corpo e espírito.

Se olharmos para a civilização de hoje, para esta nossa civilização, vemos que foi definitivamente consagrado o bizarro

casamento a que Antero se refere como "desejo ímpio". A salvação interior passou a vir definitivamente de fora: a divindade incorpora-se não apenas com cada hóstia, portanto metaoricamente, mas sobretudo com cada objecto que se adquire, ou seja, metonimicamente: o culto é o do objecto, e o ritual é a sua publicidade.

Não há nisto em si mesmo mal nem bem, mas apenas uma opção clara, generalizada e aceite, que pouco lugar deixa para dramas interiores: quando muito exteriores, ou de aquisição. Já na época de Antero a tónica era a consciência desse drama, ou: a tónica da consciência era esse drama. Drama esse — cisão entre mundo interior e mundo exterior — que Antero exprime não argumentativamente, mas por meio duma clara opção discursiva: poesia e prosa, que são respectivamente discurso da vida interior e discurso da vida exterior, embora não no sentido clássico de discurso lírico e discurso épico.

A poesia para Antero é só uma, e o que ela é ficou bem definido, por oposição à prosa, na citação anterior. Se a prosa é o discurso da vontade socialmente orientada, portanto bem inserida no sentido geral do código (isto porque é acima de tudo comunicação e lugar de interacção de ideias), a poesia é o discurso do conhecimento íntimo, o qual só pode formar-se, ou seja, formar o seu sentido, independentemente do sentido geral do código: por isso esse trabalho, dum ponto de vista semântico prosaico, é considerado uma criação de "antíteses violentas e disformes".

Portanto, a distinção que Hegel faz, na III parte da "Estética" (que é dedicada à Poesia, portanto uma Estética poética, ou simplesmente uma Poética), a distinção que faz entre "poeta lírico" e "poeta épico", que continua a ter o seu cabimento, não serve de todo no caso de Antero. Para Antero há uma única poesia (estética) e uma única prosa (ética, lógica, crítica). Não há em Antero discurso épico.

Querendo definir o discurso épico, pode dizer-se que se trata dum *discurso relatado pelo discurso do poeta*, ou seja, o discurso do poeta discorre sobre outro discurso, é um discurso referencial, remete para uma realidade exterior a si, só que essa realidade é por sua vez

também só discurso. É o discurso de personagens que de objecto passam a sujeito do discurso, naturalmente não só quando falam, mas quando agem também, porque agem só discursivamente.

O discurso lírico esgota-se em si mesmo, é ele mesmo sujeito e objecto, não é um discurso transitivo, é um discurso reflexo, e daí a fórmula radical de alguns teorizadores modernos: *a poesia não quer dizer, a poesia diz*. O discurso poético diz, diz-se a si mesmo, a principal informação que dá é sobre si mesmo, é uma informação estética. O discurso pode dizer "mar", ou então dizer "montanha"; antes disso, e mais importante que isso, é dizer p. ex. "soneto", dizer isso de si mesmo, dizer que é o que quis ser, e um soneto só é um soneto se quiser em primeiro lugar e acima de tudo ser isso mesmo: um soneto.

Assim, podemos dizer que o poético é o que é graças à sua estrutura, não ao seu significado. Não há significados poéticos, porque a poesia, como se sabe, pode fazer a apologia da vida, ou a apologia da morte, etc, etc: o que há é discursos poéticos, organizações discursivas que são poéticas. Aquilo que são chama-se "poético". Chama-se poético ao discurso que fala de si, falando seja do que for; mas falando seja do que for, está a falar do seu ritmo, da sua organização, da sua estrutura, que é métrica, ou tem rima, ou outro jogo qualquer que o aproxima exteriormente da impressão musical.

Dizer que a dama é branca *como* a neve, ou que é *mais* branca que a neve, ou então que a neve é *mais branca* que a dama (como o fez p. ex. Shakespeare, invertendo o *topos*), vem a dar no mesmo, ou seja, numa impressão produzida pela mera contiguidade das imagens, porque isso é que interessa, isso e não o confronto semântico, ao qual, pela incoerência, nenhuma dama resistiria... e nenhuma neve!

Há por conseguinte na poesia (digamos ainda e pela última vez "lírica") um fenômeno discursivo que pode ser designado por *dessemantização*, ou perda do nexo semântico convencional e próprio do discurso pragmático. Por isso, a questão de saber o que "*a poesia quer dizer*", a questão do significado, é uma questão que se desvia da própria razão de ser do discurso poético, e ao mesmo tempo o desvia do que ele é. E nem se torna necessário evocar Lessing e a sua lúcida

observação (que tem mais de 200 anos) de que o encanto da descrição do rosto de Alcina não está no rosto em si mas nas palavras e no seu ritmo, e que ao fim da leitura nenhum de nós está em condições de reproduzir concretamente o dito rosto, isto ao contrário do que sucede com o discurso pragmático (a descrição à polícia do rosto do assaltante, p. ex.), discurso esse de que fica o significado indutor do referente, e não fica ele, discurso.

As mais conhecidas interpretações da poesia de Antero de Quental operam semanticamente e atribuem-lhe a expressão do irreconciliável dos dualismos conceptuais axiomáticos, do tipo *vida/morte*, *sombra/luz*, *terra/céu*, *homem/deus*, etc, com a complicação de algumas destas pontas do eixo se poderem inverter: a morte que é a vida, o homem que é Deus, etc.

Assim se dá normalmente conta da poesia de Antero, fazendo dela expressão duma meditação sobre os opostos comuns, ou melhor, sobre a trivialidade das oposições lexicais com pretensões ontológicas. Ora se algo é comum à poesia de todos os tempos e de todas as escolas, para além da criação de *ritmos* discursivos, é a tentativa de anular os contrários conceptuais nesse *ritmo*, e Antero referiu-se especificamente a isso ao falar da função da estrutura do soneto: dessa função faz parte operar toda a espécie de sínteses com os paradoxos semânticos (a tal "ferida que dói e não se sente", o "gosto amargo de infelizes", a morte que é "mais rutilante/Na sua noite do que a luz do dia", Antero *dixit*, claro).

O trabalho de análise semântica é um trabalho de transformar matéria em energia, mas neste caso não dá, porque a energia estética é dum grau superior. Há uma dualidade anterior à da lexicalização do mundo segundo eixos de opostos, que é inherente ao processo de constituição de sentido do mundo, e portanto anterior, ou superior, ou alternativa aos códigos estabelecidos. Mas que método tentar para chegar lá, ou para colocar essa questão no início de tudo? Que método tentar?



QUAL TENTAR E ONDE?

Primeira alteração anagramática da inscrição

Max Bense considera que os estados estéticos se distinguem dos físicos e dos semânticos por apresentarem uma organização superior, embora materialmente se sirvam também de códigos e de elementos físicos, uma vez que só na realidade material adquirem existência. A produção dum objecto estético realiza-se por conseguinte através de elementos físicos e de códigos semânticos, mas manifesta-se em oposição e como oposição ao estado que havia antes, ao estado físico ou semântico que havia antes. Quer dizer, tem de haver previamente um reportório de elementos materiais determinados física ou semanticamente (cores, sons, fonemas, letras), os quais são selectivamente transformados, tornando-se portadores de estados estéticos, isto é, novos em termos de conhecimento e de consciência. Selectivo corresponde aqui a criativo: é o que traz consigo a inovação, a ordem nova que altera o conhecimento facultado pela semântica, pelo código pré-estabelecido por uma certa consciência que não passa dum *mínimo* denominador comum.

O acto estético (ou acto criador de conhecimento estético) consiste exactamente em dar ordem a uma falta de ordem, ou a uma desordem, ou a uma ordem diferente do reportório. A ordem semântica é uma ordem menor, é uma ordem estática (dito isto sem intenção de fazer jogo de palavras). O reportório em si, como diz Bense, encontra-se num estado caógeno, que tende para o caos, ou gerador de caos em si mesmo: através da selecção e estruturação, o acto estético confere-lhe uma certa ordem, dotada duma energia superior. Isto é homólogo do que se passa com a vida em termos biológicos, que pode definir-se como uma estrutura que se mantém coesa por dispor dum grau de energia superior ao do ambiente. Assim o acto estético cria um estado que permite o conhecimento estético, ou seja, um estado com um grau de energia superior ao da energia do reportório e dos objectos que o constituem, que são físicos ou

semânticos, ou as duas coisas. Por isso, os nossos discursos triviais se desagregam; cumprida a sua missão semântica regressam ao caos do reportório, não dispõem de energia superior à do ambiente, que lhes dê coesão própria e os mantenha vivos, isto ao contrário p. ex. dos poemas de Antero de Quental que, graças à energia estética própria, não se desagregaram, continuam vivos. Claro que os ameaça no tempo a tal interpretação semântica, quer dizer, a redução a um estado de energia mais simples. De facto, que razão de permanência poderá ter um discurso que se lê como uma divagação sobre o conflito decorrente da existência física de opositos, ou da existência oposta física e metafísica? Por este processo, fica-se num "trabalho de Penélope", que é como o próprio Antero define a história: desfaz de noite o que faz de dia.

Num sector de pesquisa muito diverso do de Max Bense, um psiquiatra também alemão, Henning Albers, define o conhecimento como uma projecção no objecto da ordem interior do sujeito, e define loucura como o estado interior de caos que se projecta no mundo exterior.

Ora bem: a perspectiva objectiva de Max Bense e a perspectiva subjectiva de Albers podem combinar-se com resultados surpreendentes. A tradição antiga atribui ao poeta uma "divina loucura", a fonte de inspiração que preside ao tal acto selectivo, ou criativo, do material que passa do caos, do estado informe, para a forma estética. Combinando as duas reflexões, talvez possa admitir-se com muita plausibilidade que o que sucede na organização de estados estéticos é tanto do domínio interior como do exterior, ou digamos: a selecção operada com os elementos exteriores que produz a passagem do caos a uma ordem superior é reflexo duma selecção homóloga operada a nível interior. Falo em selecção operada com elementos "exteriores", porque a selecção estética implica não os ter interiorizado, não ter interiorizado a semântica convencional.

Há que admitir que a ideia antiga da "divina loucura" do poeta tem a sua razão de ser. O poeta não está imerso ou submerso no caos interior chamado loucura; se assim fosse, não lhe seria possível

proceder a nenhuma espécie de ordenação de materiais de conhecimento ou, ainda que o fizesse de modo auto-satisfatório, permaneceria ininteligível, o que não é o caso. De resto, como exemplo dessa situação, temos as poesias da fase da loucura de Hölderlin.

Por outro lado, ele também não está imerso, não interiorizou o código pré-estabelecido (no sentido de o aceitar plenamente); se assim fosse, todo o seu discurso, crítico ou não, se daria a nível semântico. O acto criativo no sentido estético parece pressupor um contacto qualquer com o caos. É portanto plausível que o poeta se move, no que toca ao seu conhecimento interior do mundo, exactamente na fronteira do caos (da chamada loucura) com a ordem semântica do código pré-estabelecido. Ele é então aquele que conhece os dois lados, e que por isso tem capacidade, está em condições de apanhar dum lado elementos desconhecidos e os ordenar do outro, de modo novo, inovador, mas ainda inteligível, embora não no sentido semântico restritivo. Porque "estética", não esqueçamos, etimologicamente é conhecimento físico, sensorial. Devolver aos sentidos o que a razão lhes roubou, sem que no entanto com isso resolvesse os problemas de consciência do mundo, os problemas de conhecimento.

Conheci a Beleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre;
Assim eu vi o mundo e o que ele encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr do sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
Tropeço em sombras na matéria dura,
E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o baptismo dos poetas,
E assentado entre as formas incompletas
Para sempre fiquei pálido e triste.

Podia pôr-se ao lado de Camões, do último verso do soneto que começa "Transforma-se o amador...", o qual é: "Como a matéria simples busca a forma". Aqui é "pedindo à forma a ideia": matéria, forma, ideia, ou caos — ordem.

Isto são "Tormentos do ideal" (é o título do soneto), não do real, isto não tem nada que ver com a vidinha de cada um, está além de pessoas, épocas e escolas, porque isto é a poesia a falar de si mesma-poesia, da necessidade da sua presença na sua presença, da sua ordem na sua ordem, etc. E qualquer análise semântica ficaria pendurada num só ramo, caso esquecesse o outro soneto em que "a ideia" haveria de ser coisa palpável para ser coisa que satisfizesse:

Mas a Ideia quem é? quem foi que a viu,
Jamais, a essa encoberta peregrina?
Quem lhe beijou a sua mão divina?
Com seu olhar de amor quem se vestiu?

Pálida imagem que a água de algum rio,
Reflectindo, levou... incerta e fina
Luz que mal bruxuleia pequenina...
Nuvem que trouxe o ar... e o ar sumiu...

Estendei, estendei-lhe os vossos braços,
Magros da febre dum sonhar profundo,
Vós todos que a seguis nesses espaços!

E, no entanto, ó alma triste, alma chorosa,
Tu não tens outra amante em todo o mundo
Mais que essa fria virgem desdenhosa!

Reducir por conseguinte estes tormentos, que são explicitamente do ideal, a tormentos existenciais e pessoais, a graus de sofrimento psicológico, é mero trabalho de legendagem para quem não quer ou não pode chegar à língua original.

Conclui-se, de modo muito comezinho

QUANTA DOR ELE TEN

Segunda alteração anagramática da inscrição

e depois, talvez para acertar a ortografia, e por *transfert*

E QUANTA TER LENDO

Terceira alteração anagramática da inscrição

E trata-se apenas de pura consciência, consciência da debilidade da ordem de todo o ser, ameaçado de desintegração e de regresso ao caos na sua ordem temporal e semântica. Deus não é solução, porque já não é finalidade, a finalidade é o homem e está no homem. O problema não é metafísico, não há problema metafísico pela simples razão de que o problema é da ordem física na sua base, no tempo e no espaço. Pessoal também não é, porque embora "só os males sejam reais", "Meus dias vão correndo vagarosos/Sem prazer e sem dor"... Digamos que a consciência de si mesmo, portanto a consciência de existir, é simultaneamente a consciência de ter de deixar de existir, e é nesse espaço ínfimo e infinito que se desenrola o drama inteiro em termos estéticos, ou seja, numa tentativa de lhe conferir uma ordem superior de conhecimento, já que a trivial não resolve nada.

Se "o mal pior é ter nascido", como conclui o soneto a Germano Meireles, então claro que

Pois não era melhor na paz clemente
Do nada e do que ainda não existe,
Ter ficado a dormir eternamente?

Mas Antero não está levantando nenhum caso pessoal! E então Fausto, e Hamlet, ou Fernando Pessoa?

Oh, não ser nada, ser uma figura de romance
Sem vida, sem morte material, uma ideia...

E a falta de resposta, isto é, de *sentido* (do mundo), que se patenteia no último terceto de "Oceano Nox", tem também um perfeito paralelo em Camões:

OCEANO NOX:

Mas na imensa extensão, onde se esconde
O Inconsciente imortal, só me responde
Um bramido, um queixume, e nada mais...

CAMÕES:

Ninguém lhe fala; o mar de longe bate;
Move-se brandamente o arvoredo;
Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.

São *topoi* muito gerais da ordem lírica, do estado de consciência poético, são a enunciação da própria situação poética no seu *status nascendi*, são ordenação estética do caos silencioso para que o homem encontrou uma falaciosa arrumação semântica. E por isso este discurso poético não é niilista, apenas questiona o sentido do sentido trivial, e quem lê nele niilismo lê apenas a falta do seu querido sentido trivial pré-estabelecido.

Fariam bem os autores destas interpretações em procurar nesta poesia todos os elementos que não só não vieram reduzir o mundo a nada, nem torná-lo mera abstracção, mas, pelo contrário, vieram acrescentá-lo com a sua presença. Algo que não existia passou a existir.

Num artigo de 1861, Antero tematiza tudo isto, fala dum "sentimento confuso" que vem do "fundo da alma" e se eleva até tornar-se ideia, "ideia de sentimento": é um modo de descrever o processo de selecção e organização dos elementos do caos, não dentro da sua semantização pré-estabelecida, mas numa unidade superior a que Antero chama "Forma", e a qual para ele tem a sua manifestação mais pura no soneto.

Antero, que além do terceto do soneto também usou o terceto por si, não devia ignorar as razões numerológicas das organizações estético-discursivas que assentam em certas qualidades do 3 e do 7. *Rythmus/Arithus...*

A unidade dividida por 3 tem como resultado 33333333, numa recorrência infinita; a soma do outro terço, ou dois terços da unidade são a recorrência infinita do 6 e, juntando o último terço, obtemos o número 9 em sequência infinita. É por isso que o 9 é usado como símbolo da unidade, e o 3 e o 6 como as suas partes constituintes. A "Divina Comédia" tem 3 Partes, cada uma das quais tem 33 Cantos, aos quais se junta um, excedente e não excedente. E ao último terceto de cada Canto junta-se um verso, excedente e não excedente.

Mas se dividirmos a unidade por 7, cifra mágica do soneto, obtemos uma recorrência infinita do grupo 142857, no qual se dá a progressiva duplicação do 7 inicial, excepto no último duplo (57), porque as divisões da unidade por 7 excluem sempre, sistematicamente, o 3, o 6 e o 9. Assim, dois sétimos da unidade são exactamente os mesmos algarismos em recorrência infinita, mas noutra ordem: 285714. Três sétimos são a recorrência infinita de 428571, e assim sempre. O soneto encerra todo o mistério desta ordem, em conjunto com o mistério do 3 e do 6, porque assim o determinam os tercetos. São leis tão exactas como as que presidem

aos intervalos das notas musicais e suas relações. Não se chega à razão expressiva do soneto desconhecendo estes factores, e ainda alguns mais.

Como é possível traduzir uma organização tão complexa e misteriosa apenas nas suas partes e elementos semânticos, como se construir um soneto (um soneto, ou outra forma poética qualquer) fosse apenas mais um modo possível, ainda que bizarro, de comunicar? Mas não é: não é forma de comunicar, contraria mesmo todas as leis da inteligibilidade desejável da comunicação, e não tem destinatário expresso. Assim como o actor realiza o seu texto perante um público que está na penumbra, portanto sem saber quem o ouve, portanto para um destinatário concretamente ignorado, assim o produtor da ordem estética discursiva tem, para além de si e do reportório com que trabalha, o desconhecido, a penumbra. O diálogo do poeta é com esse reportório, é com a língua.

Digamos que cada soneto é a tentativa ou proposta de solução estética para a percepção dum estado caógeno. É uma tentativa de criar coesão e continuidade rítmica para estados de conhecimento não resolvidos. Porém a solução não é semântica: quem dá soluções semânticas a esses estados de conhecimento não resolvidos é a filosofia. Por isso estes sonetos não se apresentam como resposta, ou como solução filosófica ou moral, nada disso. Eles são só solução estética, informam por uma impressão decorrente da sua ordem própria. É como se o caos do mundo pensado de organizasse de cada vez numa ordem estética (concretamente num soneto), e depois desse sacrifício recaísse no seu estado caógeno, e tivesse de ser reerguido por novo esforço selectivo e organizador, numa eterna tarefa de Sísifo...

Cada soneto é uma ordem que não responde, não resolve semanticamente, pragmaticamente, por isso não é definitivo, a não ser em si mesmo. As aparentes contradições de soneto para soneto (contradições a nível semântico, bem entendido), e refiro-me a enunciados sobre a existência de Deus, sobre a não existência de Deus, sobre a morte como termo da vida, ou sobre a morte como

começo da vida, etc., são hipóteses de trabalho estético, projectos, lances dum inacabado jogo de xadrez, jogado contra um adversário invisível, cujos lances desconcertam sempre. Porque esses lances desconcertam, porque estão fora da lógica e da semântica triviais, é que não é razoável aplicar esses princípios de conhecimento ao conhecimento da poesia, qualquer que ela seja, e muito menos a esta, que o é em estado nascente, ou puro.

Antero, quando se ocupa do caos exterior, social, aparentemente organizado, e organizado com força e poder, fá-lo sim num discurso semântico e semanticamente coerente, marcado a esse nível até ao mais ínfimo pormenor: é o seu discurso em prosa. Aí não se trata de resolver o caos esteticamente, porque não se trata do caos ininteligível inerente ao espírito humano e ao seu modo de conhecer; esse é um caos que não transcende a ordem lógica, antes decorre dela; é um caos exterior, cuja solução só pode passar pela análise e pela crítica. Tudo à vista aí. Uma inexcedível lucidez e uma coerência linear levadas ao limite. Argumentação em estado puro, discurso pragmático, o oposto do anterior. Aqui sim, não pode haver contradições, porque já não seriam só aparentes, seriam da própria ordem do discurso.

O que pode dar que pensar, sim, o que dá mesmo que pensar é que este discurso semântico, portanto referido à realidade na sua ordem aparente, espaço-temporal, referido ao seu tempo e ao seu espaço, possa ser lido hoje como se fosse contemporâneo.

Perfeitamente actual! Riqueza de Antero ou pobreza do tempo? Exemplifico; da "Carta ao Presidente do Conselho de Ministros":

"Portugal, dizia-se há anos, é o país mais liberal da Europa! A Europa, diziam os correspondentes dos jornais provincianos, inveja a nossa sorte, e acha-a única! A Europa, diziam no Grémio os jogadores de bilhar, estuda com afinco as nossas instituições, e duvida se chegará a imitá-las! A Europa quase que não comprehende a nossa fenomenal liberdade de pensamento! Somente, meus senhores, ninguém se lembrava de pensar. Um dia decidiu-se alguém a pensar livremente. O Sr. Marquês de Ávila pôs logo o seu chapéu ensebado em cima da liberdade de pensamento!"

Por isso, e não só por causa da efeméride, este ano é

ANO DE TER QUENTAL

Quarta e última alteração anagramática da inscrição

Siegfried J. Schmidt, *Ästhetische Prozesse*, Berlim 1971 (Kiepenheuer & Witsch).

Georges Bataille, *O Erotismo. O proibido e a transgressão*, Lisboa 1968 (Moraes Ed.).

Max Bense, *Pequena Estética*, São Paulo 1975 (Ed. Perspectiva).

Henning Albers, *Die Leidensgeschichte als Kunstwerk*, in: Wahn und Sinn (org. Eva-Maria Knapp), Frankfurt 1991 (Haag + Herchen).