

REITORIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO
GOVERNO CIVIL DO PORTO

I CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO

Actas

I VOLUME



PORTO · 1991

SORTILÉGIO: A METAFÍSICA DA VISUALIDADE EM HERBERT

JOSÉ LUÍS GONÇALVES DE ARAÚJO LIMA
Universidade do Porto

Nem sempre os poetas «metafísicos» ingleses do século XVII fizeram autêntica poesia metafísica. Por vezes os seus poemas foram fortemente carnavais, no limiar do erotismo, tratando com ousadia aspectos físicos. Mas há casos em que a apetência pela materialidade das coisas se transfere para o próprio objecto que o poema constitui enquanto forma, enquanto configuração gráfica posta em movimento por um arquitecto de duas faces, a daquele que o concebeu e a daquele que o recebe, como se nos dessem uma casa já feita, que no entanto vamos ser nós próprios a moldar ao nosso gosto, aos nossos desejos de mudança parcial, às flutuações das nossas ênfases. É o mistério das formas flexíveis, que o barroco explora mais do que a poética renascentista no sentido em que lhe empresta uma dimensão nova, mais dramática no sentido literário do termo, por nela se praticarem mais os sistemas de interlocução. Se bem que ambas as estéticas se fundamentem no princípio da mimese, o barroco pensa o poema menos como grelha do que como molde, menos rigidamente, não tanto porque as formas não sejam concretas mas antes porque elas são concrecríveis —o poema não está feito de uma vez por todas, é um fermento que se molda, aos olhos-mãos do leitor-oleiro, nos aspectos do real a que alude ou representa. E o leitor torna-se uma presença mais actuante, mais interveniente no texto, é menos espectador do que estava habituado a ser — é obrigado a acordar.

Como se sabe, estas coisas não acontecem por acaso, e convém pelo menos lembrar, embora com a ligeireza das sínteses ultra-rápidas, que a Inglaterra vivia, ao tempo de George Herbert¹, um ambiente parti-

¹ George Herbert viveu de 1593 a 1633.

cularmente propício à exploração intelectual e à renovação artística: a incerteza cosmológica, a questionação filosófica, a controvérsia religiosa, a insegurança política, obrigam os homens a pensar, a tomar posição, a descobrir novos ângulos de visão, a relativizar, a medir consequências relacionadas com a própria perspetivação dos actos. Por outro lado, o avanço notável no que respeita à experiência psicológica do tempo — uma das questões fundamentais da vida, que a poética barroca vai explorar insistentemente—, leva a que este seja considerado não tanto como conceito, mas como uma presença, uma realidade interiorizada, por isso mesmo susceptível de manifestações artísticas diversas, mais consentâneas com um tratamento em formas fluidas do que no discurso linear das coisas abstractas.

É claro que há poemas e poemas; poemas barrocos e poemas barrocos; poemas escritos na época do barroco e que não são barrocos; poemas de poetas «barrocos» que não são barrocos; poemas dos «metafísicos», que cabem na época do barroco mas a que os críticos ingleses evitam designar como tal e, dentro dos «metafísicos», os poemas de George Herbert, uma das personalidades poéticas mais fortes e definidas que a Inglaterra nos deu e que, como muitas vezes acontece com os grandes poetas, não é claramente rotulável, nem sequer como barroco. Praticando frequentemente uma estética da simplicidade e da contenção que não se coaduna bem com a da complexidade e da exuberância do barroco, Herbert é no entanto barroco na temática, na dialéctica do físico-espiritual e do visível-invisível, no prazer da(s) forma(s), na qualidade dramática² dos seus poemas.

Enquanto objecto que se constrói, dotado de um poder sortilego que estimula a percepção visual, o conhecimento racional e o envolvimento intuitivo com o que está a mais do que o eu, o poema ensina, por um lado, a ler a poesia e, por outro, a ler o real de um modo ao mesmo tempo eficaz e sedutor, «útil e doce». Que muita da poesia de Herbert ultrapassa, no jogo das formas, a tonalidade e a intenção lúdicas de alguma poesia barroca, creio que é um facto, e esta ultrapassagem verifica-se aí mesmo, no campo das formas e no sentido de jogo, que no caso de Herbert são utilizados com finalidades metafísicas, em serviço do homem que escreve, dos homens para quem se escreve e, finalmente, em serviço de um contacto

² No sentido literário.

assinalado a uns e outros como essencial à vida, à escrita e aos seus receptores: o contacto com Deus. Esta finalidade, marcada com o vigor, a simplicidade e a eficácia características de Herbert, pareceria à primeira vista afastar os leitores dos seus poemas, neste século vinte predominantemente agnóstico que é o nosso³. No entanto, é George Herbert um dos poetas do século XVII inglês que os estudantes de literatura mais apreciam, mesmo aqueles que não são crentes, e este fascínio decorre fundamentalmente da capacidade técnica do poeta, do modo como desenha o poema, do modo como constrói um edifício poético que ele deseja que atinja visualmente o leitor, que possa funcionar como um hieróglifo, um emblema, o sinal configurado de uma ideia, um sentimento, uma necessidade: um percurso para a acção.

Esta capacidade de fazer ver, por meio da configuração gráfica, liga esta face da estética barroca, em que Herbert se integra⁴, a caminhos da poética do nosso século, como os seguidos pela poesia concreta, a qual pensou exaustivamente a questão das formas e da forma, da configuração gráfica, da forma como conteúdo. É no entanto neste último ponto que Herbert se diferencia, quer de alguma estética barroca mais interessada no jogo da forma pela forma, quer de uma certa poesia concreta que me parece bem representada pela curiosa construção de José Lino Grünewald:

vai e vem
e e
vem e vai

De facto em Herbert, se bem que a forma, como configuração gráfica, manifeste visualmente que de um jogo se trata (e este aspecto, como se sabe, é particularmente apreciado na estética do nosso século), ela é intencionada e realizada com o objectivo de fazer ver algo de mais fundo, que jamais se limita ao prazer das formas pelas formas, numa perspectiva lúdica ou numa óptica limitada à «fiscalidade» do texto; antes anuncia metafisicamente que a própria vida é um jogo e que no jogo da vida se tem que dar entrada àquele que melhor o joga, porque o controla e

³ Vivemos agora, também sob o ponto de vista religioso, uma época de revivalismo, mas este é um fenómeno da década de oitenta e portanto não suficientemente representativo para caracterizar o nosso século.

⁴ Embora não inicie.

termina: Deus. Sem esta presença o poema, que é obviamente o jogo que o poeta melhor conhece, também se «desarranja» (como se verifica nalguns textos de Herbert), assinalando um desnorte microscópico que reflecte a confusão geo e macrocómica — uma relação afirmada numa poética de correspondências entre o homem, a terra e o universo, com o poema funcionando no lugar de microcosmos e espelhando o arquitecto que é o poeta, ele próprio reflexo, no seu espírito criador, da ordem divina ou do caos.

Assim, se se pode francamente falar na visualidade de muitos poemas de Herbert — embora a categoria de «texto-visual», tal como Ana Hatherly a aceitou no seu livro *A Experiência do Prodígio*⁵, só possa aplicar-se com rigor a «The Altar» e «Easter Wings» —, é fundamental reconhecer que essa visualidade tem um objectivo metafísico e que se pode falar, portanto, em «metafísica da visualidade».

The Altar.

A broken ALTAR, Lord, thy servant reares,
 Made of a heart, and cemented with teares:
 Whose parts are as thy hand did frame;
 No workmans tool hath touch'd the same.
 A HEART alone
 Is such a stone,
 As nothing but
 Thy pow'r doth cut.
 Wherefore each part
 Of my hard heart
 Meets in this frame,
 To praise thy Name:
 That, if I chance to hold my peace,
 These stones to praise thee may not cease.
 O let thy blessed SACRIFICE be mine,
 And sanctifie this ALTAR to be thine.

⁵ Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Easter-wings.

LOrd, who createdst man in wealth and store,
 Though foolishly he lost the same,
 Decaying more and more,
 Till he became
 Most poore:
 With thee
 O let me rise
 As larks, harmoniously,
 And sing this day thy victories:
 Then shall the fall further the flight in me.

My tender age in sorrow did beginne:
 And still with sicknesses and shame
 Thou didst so punish sinne,
 That I became
 Most thinne.
 With thee
 Let me combine
 And feel this day thy victorie:
 For, if I imp my wing on thine,
 Affliction shall advance the flight in me.

No tempo disponível para cada comunicação neste Congresso, seria difícil referir todos os aspectos relevantes dessa metafísica. Centrar-me-ei, portanto, nos dois «poemas visuais»⁶ de George Herbert, «The Altar» e «Easter Wings»⁷, deixando para futuro trabalho aspectos «menos visíveis» da visualidade.

⁶ A designação inglesa que me parece mais estabelecida é «pattern poem», mas «shaped poem» também não é invulgar.

⁷ O tratamento dos dois poemas limita-se aqui aos aspectos que me parecem mais adequados ao âmbito deste Congresso e ao tempo marcado para as respectivas comunicações; mas qualquer dos poemas justificaria uma abordagem bastante mais ampla, quer numa perspectiva diferente da seguida aqui, quer mesmo naquela que orienta este trabalho, que pode ser francamente desenvolvida.

Qualquer dos textos evidencia a seriedade que o poeta põe na busca da configuração gráfica mais adequada ao estabelecer das relações desejadas. Não há versos partidos arbitrariamente no único propósito de se poder desenhar a figura pretendida; não se verifica a intenção de desenhar levemente uma figura à custa do sentido, quer maltratando a organização sintáctica correcta, quer forçando exageradamente as significações dos vocábulos, quer desprezando relações quase «naturais» de expressão e conteúdo. Ao invés, quer num como no outro poema se confirma que Herbert trabalha mais no molde do que na grelha, por parecer serem os versos a desenhar a figura, e não a figura a fixá-los. Acresce que, tanto em «The Altar» como em «Easter Wings», é frequente que cada verso constitua uma unidade de sentido, o que também contribui para que as configurações obtidas assumam um carácter de necessidade que as aproxima do sagrado, do misterioso, por ser difícil modificar (modificar seria corromper) aquilo que é perfeito, ou que pelo menos parece sê-lo. Acresce ainda que, embora Herbert não seja o inventor de textos visuais em forma de altar ou asas, estes poemas seus, pela simplicidade da linguagem utilizada, pelos ritmos naturais de que é investida, pela concisão da estrutura, assumem o poder das coisas importantes, que são normalmente as mais simples, diferenciando-se assim daqueles poemas que, talvez excessivamente «engenhosos», cansam o leitor na decifração de enigmas os quais, uma vez resolvidos, fazem cessar também a capacidade transfiguradora da poesia. Ao adequar de modo singular os processos do pensamento, do sentimento e da forma, George Herbert «enxerta» (para empregar o termo fundamental de «Easter Wings»), em cada leitor, sementes de transfiguração. Os seus poemas visuais, moralizantes no sentido mais fértil do termo porque o propósito didáctico que investe a sua poesia não é verdadeiramente referível a um processo unívoco que não seja o Amor ou um Deus de face humana, trazem-nos um género de texto devocional eficaz pela clareza da arquitectura, a transparência das motivações, o poder do chamamento.

Chamamento que vem sobretudo da voz do coração, órgão que é em Herbert o alicerce das emoções mais puras, e por isso mais referíveis ao Transcendente, e que também por isso mesmo se configura hieroglificamente como altar, anunciando a solidez necessária ao sacrifício de se ser humano, à dádiva total. O poema «The Altar», cheio de alusões e ressonâncias bíblicas, colocado em situação proeminente no *Templo* de Herbert⁸, à entrada da Igreja — «The Church»⁹—, estabelece, no seu

⁸ *The Temple* é publicado em 1633, depois da morte do poeta.

próprio percurso interior, os passos da transfiguração e marca, entre o altar quebrado do verso inicial e o altar santificado do verso culminante, o conjunto de relações com o autor, o livro e o leitor que a configuração gráfica suporta visual e semanticamente de forma esclarecedora. Ao poeta se assinala a necessidade do seu sacrifício, como *eu*, à obra de arte enquanto manifestação de uma linguagem superior, desinvestida do egoísmo da mundanidade vã; ao livro se confere o propósito de estrutura sempre próxima da sinceridade que vem do coração; e ao receptor se ensina, na disciplina da leitura e dos seus semáforos, os caminhos da generosidade susceptível de o santificar. Os três vectores dirigem-se, confluindo, para Deus, em cujo serviço a poesia de Herbert claramente se define, como aliás o primeiro verso logo anuncia. E a culminar esta experiência de tripla moldura entra em jogo a metafísica da visualidade, uma vez que o altar que o poema desenha e que constitui o seu primeiro plano de significação, é atravessado de alto a baixo por uma diagonal traçada por quatro termos destacados em versaletes e iniciados por versal: ALTAR, HEART, SACRIFICE e ALTAR, como se uma viga suportasse o altar, uma lança atravessasse o coração, e assim desse à vida e ao poema a solidez de um alicerce¹⁰. É preciso olhar para o poema, senti-lo na sua forma visual, e aí verificamos também que a parte QUEBRADA do altar se encontra fora desta linha que em diagonal cimenta a lição metafísica do poeta George Herbert.

Não se pense, contudo, que, pelo facto de ficar fora do alicerce do poema, a parte QUEBRADA do altar vá ser desprezada, tal como o coração que representa¹¹. Uma viga também aguenta peso para além dela, um

⁹ A Igreja — «The Church» — é uma das partes constitutivas da obra *The Temple*. A colocação do poema «The Altar» na organização interna do livro, à entrada da Igreja, é assim um indicio seguro da importância que, em mais do que um plano, lhe é atribuída pelo poeta.

¹⁰ A ideia da lança que atravessa o coração, salvando-o em vez de o matar, integra-se na filosofia cristã do sofrimento redentor, que por sua vez tem origem no drama da Paixão, este apontando para a Ressurreição de Cristo como sinal do fim in-finito do homem. A concepção está representada na iconografia cristã e também na emblemática seiscentista, e é comum que um coração trespassado, a sangrar, seja apresentado como aquele que mais possibilidades tem de ultrapassar a finitude; o coração que está fisicamente fraco, que se esvai para os valores do mundo, abre-se para Deus, está forte para a Eternidade.

¹¹ O adjectivo «broken» (de «broken ALTAR») também se encontra impresso, nalgumas edições, em versaletes (sem versal, naturalmente, por se tratar de um adjectivo), mas a hesitação tipográfica não tem implicações semânticas relevantes. Creio que a utilização dos versaletes em BROKEN só torna visualmente mais perceptível a intenção do poeta, uma vez

coração partido está mais aberto ao outro, a sua ferida é, sobretudo no século XVII, o sinal emblemático de uma maior receptividade: tal como a árvore que deve ser fortalecida, ele está pronto para o enxerto, uma ideia querida a Herbert, que nos lança para o voo das asas na Páscoa.

Sangrando no Altar, o coração está no fim do poema santificado, e a lição proposta no percurso pelo Templo atinge em «Easter Wings» o momento visualmente mais brilhante da concepção de poesia de Herbert. Apresentado, na edição de 1633, atravessado na página, isto é, com os versos na vertical, de modo a tornar mais perceptíveis as asas e o seu movimento, o poema, quando «rodado» para a horizontalidade tipográfica que permite a leitura, sugere visualmente os ritmos cardíacos da diástole e da sístole e as sensações psico-somáticas de esvaziamento e exaltação, esvaimento e energia. Estes ritmos e percepções são graficamente insinuados pelo alongamento e contracção simétricas dos versos, que «concrecibilizam» o impulso provocado pelo abrir e fechar das asas de um pássaro, isto é, o voo, a que a horizontalidade tipográfica e o efeito de leitura emprestam uma direcção mais ambiciosa —meta-física (para cima)—, do que a impressão dos versos na vertical, que é mais neutra no plano do conteúdo (por sugerir o voo em linha recta, sem subir nem descer¹²).

Se o altar havia sido o hieróglifo do coração do homem e das suas possibilidades de transcensão, agora são as asas que emblematicamente anunciam a sua possibilidade de salvação, homóloga da Ressurreição de

que a parte QUEBRADA do ALTAR do 1º verso desaparece totalmente no verso final, em que a recuperação moral está feita. A intenção de salvar o coração só «parece» mais transparente.

¹² Está visualmente representada no poema a ideia, sempre presente no seu conteúdo e também patente no misticismo ocidental (lembramos T.S. Eliot e S. João da Cruz, *Ash-Wednesday* e *Four Quartets*) e até oriental, de que para subir é preciso descer primeiro, de que o homem necessita de se esvaziar para se poder preencher com um sentido novo. Mas de facto as marcações tipográficas de descida e de subida, ou de queda e ascensão, só se insinuem eficazmente com os versos na horizontal, isto é, na posição em que se exerce o acto de leitura. Por outro lado, como o voo de pássaro é fisicamente mais «visível» com os versos na vertical, poder-se-ia dizer que o poema ganha em conteúdo ao ser «rodado» de uma para a outra colocação na página, sobretudo se for «visto» primeiro na vertical (como na edição de 1633) e depois na horizontal. Esta «mobilidade» do poema também é desejada, e por vezes realizada, no barroco, só que em Herbert se desenvolve em dois planos, o «exterior» e o «interior», e assim o poeta faz «mais» do que alguma poesia barroca, por um lado, e do que muita poesia concreta, pelo outro.

Cristo na Páscoa, em quatro lançamentos poéticos que, tendo como referente genético a História do Homem, fazem com que esta história se encolha toda no coração do poeta e que deste se transfira para o leitor, a entidade que sopra a vida para o poema, concretizando a expressão física e o alcance semântico do texto e que o percorre, de cima para baixo e de baixo para cima, expirando e inspirando. Se o cansaço vem da respiração ou do bater das asas não se sabe bem ao certo; de qualquer modo, ele vem do coração, que se esgota nas contracções fortíssimas do texto, e é de novo concordante com a concepção de Herbert a ideia do enxerto. O coração está pronto, as asas precisam de enxertia, e é este reforço, fundamentado na ansiedade e na aflicção do homem e procurado em Deus, que dá novo e definitivo impulso ao voo da ascensão.

Nos dois poemas, a «fiscalidade» expressa nas formas que desenham não se limita, assim, à construção de uma visualidade pobre, ou oca de conteúdo. Em ambos os textos essa visualidade funciona como um factor determinante de uma estética existencial e escatologicamente metafísica, que parte da aceitação plena dos recursos da palavra, e conseqüentemente também da riqueza da linguagem poética como veículo do ser e do transcender, mas que demonstra que não é pela complexificação dessa mesma linguagem e sim pelo seu desnudamento (em vários planos)¹³, que o poeta e o leitor se inscrevem, através do texto, num percurso genético comum, vocacionado para Deus. A visualidade tem a função de tornar ainda mais claros os passos desse percurso, ajudando a entender aquilo que discursivamente possa não transparecer, apesar do esforço pela limpidez semântica e sintáctica. E o poema transfere-se para o campo dos signos originais, perdidos no fundo do tempo por aqueles que, vidas após vidas, os pensaram mas que, por isso mesmo, os desmistificaram também, retirando-lhes o poder dos clarões. E o leitor é impelido, quase obrigado, a construir o altar e a voar com asas em esforço, numa espécie de Páscoa da poesia: sortilégio das coisas que, sendo as mais simples de todas, serão sempre as mais misteriosas.

¹³ Ao contrário, por exemplo, de alguns processos desse grande poeta que foi John Donne, contemporâneo de Herbert.