

# Fogos de habitar: modos de ocupação poética entre Ruy Belo, Daniel Faria e Adélia Prado

Francisco Saraiva Fino  
Universidade de Évora

## Resumo

Este ensaio procura destacar algumas experiências de ocupação poética em textos de Ruy Belo, Daniel Faria e Adélia Prado, tendo em consideração os diferentes lugares revelados pela palavra poética resultantes da tensão entre ocultação e desvelamento.

**Palavras-chaves:** ocupação; linguagem; poesia; aberto; ocultação; desvelamento.

## Abstract

This essay aims to show some different experiences about the idea of poetic's occupancy on texts of Ruy Belo, Daniel Faria and Adélia Prado, namely some poetic word's different places in the context of different tensional moments between hiding and unveiling notions.

**Keywords:** occupancy; language; poetry; open; hiding; unveiling.

1. Ocorre-nos citar em jeito de proposição inicial um dos versos mais conhecidos do poema “Quasi flos” de Ruy Belo: “e uma casa é a coisa mais séria da vida” (BELO, 1997, p. 25). O verso em questão é o último do poema inaugural de *O problema da habitação*: alguns aspectos e na sua presença quase axiomática se verte um dos grandes temas meditativos desta e de outras obras de Ruy Belo: o do mistério da ocupação do real pela palavra poética.

Urge referir que falaremos neste contexto de “mistério” retomando a sua mais antiga aceção, a que nos traz a ideia daquilo que se oferece ao velamento, à congregação de forças em torno do que provisoriamente se observa distante ou encerrado sem qualquer perda qualitativa, antes concentração expectante à escuta das vozes desse mundo tantas vezes oferecido como “o real” do qual se foi desviando e distanciando do lado do espectro da pura referencialidade (o uso quotidiano das palavras na sua relação fática, a que busca o acordo ou pacto de concordância comunicativa, o qual não deixa de ser retomado pelo poema quando o projeto de ocupação que deseja instaurar também a estas decide recorrer). Entre o real e o mistério da sua ocupação poética, há assim um movimento cuja via essencial passa pelo da negação da condição exclusivamente prática do uso da palavra: libertada dos atilhos da matéria quotidiana e da comunicabilidade

imediate, reencontra a sua presença fenomenológica no mundo, na alegria dessa negação – e o primeiro verso do poema (e de *O problema da habitação*) assim o reivindica quando afirma “A morte é a verdade e a verdade é a morte”.<sup>1</sup> A verdade é emblema da morte, a morte emblema da verdade: a finitude outonal ficcionalizada na composição aponta a narrativa breve e a lentidão do processo da queda a partir do real quotidiano, representada pela observação da folha a cair da árvore (“sais do ângulo dos olhos”) pela ação de uma gravidade inelutável cujo terreno de pouso é o do verso (“acolhes-te ao poema / como no alto mês de maio a flor imóvel do jacarandá”). A libertação da folha que o poeta nomeia não esconde a sua irrevogável finitude – “como quem à passagem te colhesse” – porque essencial ao ritmo da passagem para uma nova forma de habitação, o que é o mesmo que afirmar uma nova forma de verdade (em título de obra posterior, Ruy Belo diria “de Palavra[s]”), aquela que o poema vai continuamente recriando na tarefa de tornar o mistério emblema e de o fazer, num movimento ascendente que poderia ser o da metáfora contrária do movimento de queda que descrevemos, por sua vez ocupar “o alto da s[t]ua inatingível condição”. Esta ocupação dá-se na abertura total do espectro da palavra, entre a ocultação e o desvelamento, e nela se instaura uma verdade que, ao mesmo tempo, comporta a sua negação.

É necessário neste ponto lembrar Heidegger que, em *A origem da obra de arte*, encarava a verdade instituída no aberto do ente e sujeita ao jogo tensional entre clareira e ocultação cuja reciprocidade marca o tender para a obra através do combate entre ambos:

A verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido da ocultação. Na des-ocultação como verdade advém simultaneamente o outro «des» de um duplo negar-se (*Verwheren*). A verdade advém, como tal, na oposição entre clareira e dupla ocultação. A verdade é o combate original no qual, de cada vez a seu modo, é conquistado o aberto, no qual tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e erige como ente. Quando e como quer que desponte e rebente este combate, por ele se separam os combatentes, a

---

<sup>1</sup> Assim o compreendeu Joaquim Manuel Magalhães ao concluir que a poesia de Ruy Belo, entre outros tópicos, “é o lugar do mundo, o discurso da sua palavra interior não desiste nunca a ser diálogo com o real, mesmo quando a religiosidade contamina esse olhar e o poderia forçar a escapar ao concreto [...] A sua poesia é, acima de tudo o mais, uma partilha inter-subjetiva da tradição das palavras, da tradição do sentimento e da tradição da existência” (MAGALHÃES, 1989, p. 162). O real não é negado e é convocado nesta poesia, sendo que a expressão do mesmo é acompanhado pela necessidade de o instituir muitas vezes como ponto de partida para a recuperação de um outro lado do espectro da palavra, o que originalmente dizia o mundo, fundamento romântico que o crítico convoca no ensaio citado.

clareira e a ocultação. É assim que é conquistado o aberto do espaço conflitual. A abertura deste aberto, a saber, a verdade, só pode ser o que é, a saber, esta abertura, quando e enquanto ela própria se institui no seu aberto (HEIDEGGER, 2000, p. 48-49).

Para Heidegger e de acordo com o excerto convocado, há para a verdade um âmbito de combate em torno de um espaço conflitual, onde a mesma se revela na presença de dois polos, o de ocultação e o da clareira, sem que se exprima totalmente a favor de um destes: sendo verdade é ainda não-verdade, pelo que deve contar consigo mesma e com a sua dupla condição sem a pretensão de se desocultar no seio do que pode aparentemente ser compreendido como pura referencialidade. O autor de *Ser e tempo* entende antes na essência da verdade essa capacidade de “instituir-se no ente” (e ao instituir-se “torna-se” verdade) e, por conseguinte, de “tender para a obra” (HEIDEGGER, 2000, p. 50). Tal capacidade supõe que a libertação não favoreça novas ocupações a não ser as que se instituem no ente através da arte e, em especial, através da poesia: “[...] a partir da essência poetante da arte acontece que, no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual” (HEIDEGGER, 2000, p. 58).

Há, por conseguinte, na conceção heideggeriana de ocupação, uma ideia de espaço que pressupõe, por um lado, a tensão entre opostos (velamento/desvelamento) e, por outro, de modo mais complexo, o mistério da instituição do ser na abertura de um espaço onde o ente, como logo a seguir afirma, se converte em não ente e onde “perdeu a capacidade de garantir e manter o ser como medida” (HEIDEGGER, 2000, p. 58). Na sua perspetiva, o âmbito mais completo quanto a estes movimentos pertence à poesia e ao modo como instaura (ou se instaura) na abertura do ser, o que constitui uma demonstração do seu poder enquanto obra da linguagem e não enquanto facto empírico sujeito à historicidade (ao hábito), dado que a sua nomeação enquanto ser parte das mesmas circunstâncias de nomeação próprias da linguagem. Como descreve, a linguagem não é o transporte em palavras e frases do real, mas antes “o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente”, ou seja, “só na medida em que a linguagem nomeia pela primeira vez o ente é que um tal nomear traz o ente à palavra e ao aparecer” (HEIDEGGER, 2000, p. 59). No projeto heideggeriano, o sentido mais essencial da palavra está ligado à poesia e o seu exercício reclama o direito de nomear pela primeira

vez e ainda o de guardar em si a sua essência original. O seu exercício, por conseguinte, propicia a desocultação do ser e a sua reintrodução no aberto que é o espaço do seu mundo, onde a palavra poética não só institui o poder da linguagem e a essência original da Poesia, mas também o próprio ente e a sua complexidade no mundo.

É importante recordar que Ruy Belo, em alguns passos de *Na senda da poesia* (1969) destacava essa primazia da palavra poética cujos recortes teóricos colhe em obras como a *Scienza Nuova* de Giambattista Vico, onde o seu autor referia haver sido instituída na infância dos povos e ter conhecido primitivamente uma origem poética que o tempo viria a degradar (cf. BELO, 1984, p. 63-64). O tempo proporcionou à palavra poética um enfraquecimento ou queda ao corromper-se na palavra prática, sendo a missão do poeta a reinstauração (iluminação) do seu prestígio ou valor original. O pressuposto, neste caso, é o do transporte na palavra poética, apesar da corrupção a que se sujeitou, de uma série de qualidades que caberá ao poeta restituir ao aberto, quer através da sua reocupação quer da sua invenção:

O poeta pode voltar a intervir para elevar à sua primitiva origem poética. A palavra poética é, portanto, aquela em que não se perde a memória da primeira imagem e da metáfora que a gerou. Se essa memória se perde, só um poeta descobrirá nela uma vitalidade originária, restituindo-a ao seu primeiro latejo ou inventando-a radicalmente no sentido e na fantasia (BELO, 1984, p. 64).

O excerto anterior supõe, em ambos os movimentos, a ideia de um regresso a uma condição de ocupação entretanto perdida cuja responsabilidade recai acima de tudo na dignidade do ofício do poeta e da sua ação artística. A casa do poeta torna-se, por conseguinte, “a coisa mais séria da vida”, pois o seu trabalho não implica apenas a descrição dos seus materiais e compartimentos ou o que na sua estrutura deva revelar um elevado sentido de novidade em comparação com todas as restantes edificações, mas ainda aquilo que está debaixo dela, os seus alicerces, as estruturas práticas objetivamente devotadas à sua sustentação e que Ruy Belo faz corresponder à palavra prática; esta interpretação nasce da leitura da palavra “fingir” que, num certo sentido ciceroniano, pretende remeter para a ideia de “pôr uma coisa debaixo”. Entenda-se, por conseguinte, que o facto de existir uma degradação na passagem da palavra poética à palavra prática não implica para a segunda uma condição absolutamente desprestigiante: trata-se de compreendê-las antes em diferentes polos do mesmo espectro, ambas

coexistindo na perspectiva da possibilidade de recuperação da sua condição poética mediante o efeito artístico conseguido pelo fingimento do poeta, em que o “pôr debaixo” significará introduzir na tessitura do poema, como forma subjacente à poética, a palavra prática com vista à sua migração para uma eventual reocupação do fulgor e dignidade entretanto perdidas. Uma vez mais, é à capacidade do poeta que se confia o fazer singrar a palavra poética num mundo que Ruy Belo, neste ensaio, concebe como estando já criado por Deus e onde o trabalho do poeta é colaborativo: “Aliás, hoje que o mundo está criado e só se pode falar como que duma colaboração do homem com Deus, pela arte e pelo trabalho, na criação do mundo, só esta recriação da palavra a partir de uma outra pré-existente, nos parece de considerar” (BELO, 1984, p. 65).

Talvez aqui se verifique a diferença relativamente à palavra poética heideggeriana, sempre a postos para a nomeação primeira sem a menção a uma perda originária das suas qualidades fundamentais: a linguagem e sobretudo a linguagem poética têm o poder de instauração inclusivamente do ente; Ruy Belo, adotando neste ponto o essencial dos pressupostos românticos da relação entre o criador e a linguagem, atribui a esta um poder originário cujo sucesso depende da capacidade e do trabalho colaborativo entre o poeta e o real, partindo da ideia de que a emoção criadora (a que resulta da “purificação da palavra”) deriva de um projeto mais complexo de progressivo apagamento do mundo, de caminhada para um horizonte criativo que idealmente se procura na solidão e no silêncio, cujas coordenadas facilmente se relacionam com o discurso místico no âmbito dos seus pressupostos. No capítulo “Atentados contra a criação artística” da obra mencionada, o poeta relembra a imagem do *hortus conclusus* no âmago deste processo de extinção do ruído e de todo o desvio da tarefa criativa que não implique o mergulhar na negatividade da extinção progressiva do mundo e da personalidade:

A criação artística, no que tem de mais íntimo, tão pessoal se afirma que constitui um jardim cerrado. Quando autêntica, dá-se naquela esfera em que o homem conhece a primitiva solidão, que o povoa de Deus. No espaço de criação não podem entrar sem abuso nem a autoridade, nem o público, nem o próprio indivíduo, sem esse limpar dos pés à entrada e deixar, depois, vestes, mensagens, segundas intenções no bengaleiro (BELO, 1984, p. 46).

A alegoria mística do *hortus conclusus* supõe um tipo de ocupação que neste discurso se combina com o próprio sujeito e com a compartimentação da sua atitude meditativa, onde os planos dialéticos de abertura e de fechamento atuam com vista à progressiva interiorização da alma no cumprimento da expectativa da união da alma com Deus. No *Castillo interior o las moradas*, Santa Teresa de Jesus anunciava nas linhas iniciais que “a nossa alma é como um castelo todo feito de um diamante ou cristal muito claro, onde há muitos aposentos, assim como no céu há muitas moradas” (JESUS, 1972, p. 8). Em analogia com o processo artístico, o poeta reconhece a multiplicidade e pugna pela autenticidade do seu ofício ao qual dedica diferentes formas de ocupação; os seus esforços dirigem-se à *imaginatio locorum* (retomamos uma vez mais um dos títulos de *O problema da habitação*), na qual a distância se eleva ao denominador comum do sofrimento humano indispensável ao processo criativo. Como bem refere no poema homónimo, “a palavra é mais que nunca provisória” (BELO, 1997, p. 32), se por provisórios desejarmos entender todos os lugares ou moradas por onde a mensagem poética demanda acolhimento e onde aguarda a oportunidade da desocultação.

2. A nossa indagação encontrará em Daniel Faria alguns traços especialmente relevantes no prosseguimento das questões levantadas a partir da leitura dos versos de Ruy Belo. A importância deste poeta, enquanto uma das vozes mais marcantes e originais entre os poetas que publicaram nos finais dos anos 90 do século passado, tem vindo a ganhar crescente destaque junto do público e da crítica, que se tem concentrado em especial na sua obra maior, constituída por três títulos: *Explicações das árvores e de outros animais* e *Homens que são como lugares mal situados* (ambos lançados em 1998) e sobretudo *Dos líquidos*, editado postumamente em 2000.<sup>2</sup>

Na sua única entrevista conhecida, concedida ao jornalista Francisco Duarte a 23 de junho de 1998, Daniel Faria assumia-se como um leitor pouco assíduo de poesia, destacando apenas alguns nomes como Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Rilke, Ramos Rosa, Herberto Helder, Ruy Belo, Luiza Neto Jorge e ainda dois poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. O nome de Herberto Helder surgia como o seu grande ponto de referência, logo após Pessoa, estando

---

<sup>2</sup> Citaremos neste ensaio algumas das obras referidas através das seguintes siglas: HSLM (*Homens que são como lugares mal situados*); DL (*Dos líquidos*); LJ (*O livro do Joaquim*). A numeração dos poemas citados provém da edição de 2012 da sua *Poesia*. Na referência individual das obras, utilizaremos, ordenadamente, a seguinte disposição: FARIA, 2012a; FARIA, 2012b e FARIA, 2007.

reservado para Ruy Belo uma admiração em grande parte assentida “no uso que faz dos temas bíblicos, como um grande código, por exemplo” (MANGAS, 1998, p. 48). A poética de Daniel Faria, como tem sido amplamente destacado, desenvolve este uso bíblico numa profundidade meditativa cuja característica mais marcante será o modo como proporciona a busca da elevação da linguagem poética a um ponto de fulguração que em muito esbate qualquer tentativa de leitura estritamente religiosa. Como experiência, a sua poética apresenta uma exigência de concentração cujo foco se localiza na dramatização das formas de interioridade do ser que proporcionam ao criador as visões de uma linguagem que se pretende companheira na agitação do mesmo ser na sua busca pela abertura ao mundo; há, deste modo, na intimidade da ocupação que instaura na sua poesia, o sentimento da agitação do que se encontra sujeito à solidão e ao velamento e, em simultâneo, o sentimento de desejo de saída desse *hortus* poético para uma latitude de experiência, onde se situa o silêncio das palavras, como veremos o *telos* da sua demanda poética. Citamos aqui um dos seus mais conhecidos poemas de HSLM:

Repito que vivo enclausurado na agilidade de um animal nascido  
 Correndo ao lado dele, correndo para ele – era assim  
 Que eu queria que fosse a linguagem veloz:  
 Uma casa para a infância com trepadeiras  
 Para que as palavras ficassem como frutos no alto.

Repito a corrida na memória quando estou parado  
 Penso velozmente que o amor, como Dante disse, é um estado  
 De locomoção. É um motor. E fico a trabalhar no mecanismo secreto  
 Do amor.

Sei que estou em viagem na palavra que se move.

Repito o trajecto para ver o poema de novo – era assim  
 Que eu queria que fosse a linguagem de uma coisa amada  
 Correndo ao meu lado, correndo para mim no mecanismo violento  
 Do amor. Era nele que eu queria a casa com trepadeiras  
 Onde as palavras ficassem silenciosas e altas com um pátio interior.  
 (FARIA, 2012a, p. 132)

As imagens do enclausuramento não anulam a prevalência do dinamismo (a corrida, a locomoção, o movimento) enquanto características do ser a debater-se com o desejo de, pela meditação, encontrar o caminho ascensional para o poema (a “casa com

trepadeiras” onde “as palavras ficassem como frutos no alto”), imagem que encontráramos, por exemplo, no poema “Quasi flos” de Ruy Belo, na árvore onde se dispunha a palavra poética “no alto da [s]ua inatingível condição” (cf. BELO, 1997, p. 25). A dominância do sujeito neste poema implica, por conseguinte, uma ideia de reocupação pelo movimento, aquele que se estende de um centro que é o ser na sua atitude meditativa à perspectiva de outro *locus* constituído pelo horizonte da palavra que, em Daniel Faria, encontra a sua maior perfeição na iluminação silenciosa. A este movimento ascensional tem sido possível aproximar uma versão mística de itinerário poético, mas na medida em que o *telos* da experiência é a necessidade de reocupação ou alcance de um nível de experiência cujo protagonista é a palavra poética vista como um Outro contornado pela ausência. Luís Adriano Carlos tornou evidente a resistência desta poesia à redução mística numa dimensão estritamente religiosa pelo facto de esta não olvidar “a sua ontologia poética”; como justifica,

Daniel Faria representa acima de tudo um criador que teve a arte de fundir em estado líquido a mística e a poesia [...] porquanto os seus versos traduzem uma rigorosa objectividade da experiência espiritual como elevação estética da palavra e da consciência (CARLOS, 2004, p. 176-177).

Essa elevação estética que Luís Adriano Carlos considera na fusão entre mística e poesia depende em grande medida da determinação da abertura como um dos grandes tópicos da poesia de Daniel Faria. Se vimos que a clausura age como ponto de ancoragem essencial da situação do sujeito, o seu horizonte é o aberto concebido, à maneira de Heidegger, como aquilo no qual “tudo assoma e a partir do qual se retrai tudo o que se mostra e erige como ente” (HEIDEGGER, 2000, p. 49). No contexto desta poética, a variabilidade de figurações associadas preenche o aberto com a fluidez de experiências sacrificiais através da profusão de imagens de corte e de violência ritual cuja exigência é o ponto de passagem para o interior da escrita:

É sempre possível mudar de casa sem mudar de movimento  
Acompanhando a rotação da terra e o germinar da idade  
No mesmo rigor explosivo que o corpo suporta na geografia do mundo e  
[do amor

Um pulso aberto, como qualquer palavra a meio:  
Fenda que não dói mais



Do que um fruto cortado antes do tempo  
Do que uma ave em voo perdendo a sua sombra

E posso escrever com ele a abertura  
A passagem para dentro  
Os umbrais na própria carne  
Pôr o coração no interior para soldar  
Uma pulseira humilde. Uma aliança  
Com o que respira. (FARIA, 2012a, p. 172-173)

O corte da lâmina, no sentido da limpeza ou da prova sacrificial (a lâmina que Abraão preparou para o sacrifício de Isaac, episódio de aliança entre Deus e o Homem), ou a mutilação do poema como se lê numa composição pertencente também a HSLM (FARIA, 2012a, p. 178), apelam a um sentido de violência do ofício poético enquanto abertura do corpo (sujeito, palavra) nessa complementaridade que Jacques Derrida em *Che cos'è la poesia?* considerava como causa e efeito, como apelo ao aberto nas duas dimensões comunicativas: “não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2003, p. 9). Será possível aproximar aqui este sentido de violência à fenomenologia do “romper” que Ruy Belo ensaiou em alguns passos de *Na senda da poesia*, quando procede às descrições do ato poético: “sempre que um poeta, ao criar hoje um verso, purifica uma palavra, rompe as relações estáticas, de vizinhança, que ela mantinha especialmente com um conceito e fá-la consistir toda numa relação” (BELO, 1984, p. 66). A diferença parece residir, porém, na perspectiva relacional entre as palavras que, no texto de Ruy Belo, assegura uma coesão à prova da mutilação que qualquer movimento de análise lhe queira impor; contrariamente à palavra poética em Daniel Faria que em si mesma constitui um *locus* de ocupação próprio e que é solitária e ensimesmada como o sujeito que a contempla ou sobre a qual medita, a de Ruy Belo clama o aberto pela negação do seu ensimesmamento e o poema como o lugar privilegiado de unidade, onde as palavras em convívio se defendem contra a atomização e o isolamento:

Concebendo a palavra por natureza relativa a outras, vendo-a em movimento no verso e no poema, nunca há o perigo de que o corte imposto pela análise a mutila. Ao passearmos de palavra em palavra, pelo poema fora, não deixaremos a poesia escorrer por entre elas. A esta luz já vemos que o poema não é mais do que o lugar onde convivem umas com as outras as palavras. (BELO, 1984, p. 75)

Já o  *fingere*  ciceroniano, que supõe o “pôr algo debaixo” a trazer posteriormente para a superfície (a redescoberta do seu valor primitivo) por ação do criador, encontra em Daniel Faria o aprofundamento traumático da superfície, onde a intervenção operada extravaza na sua violência a aparente situação meditativa em que ocorre. O gesto atento do criador dirige-se ao concerto ou restauro da palavra (a imagem de Ruy Belo parece também assomar neste contexto por supor uma palavra anteriormente sujeita à experiência da corrupção) que, todavia, na sua abertura de palavra poética, detém uma autonomia que inclui uma ontologia própria cujas características orgânicas poderiam adequar-se à caracterização do aberto animal que Giorgio Agamben examinou tendo em vista o pensamento de Heidegger. Recordemos esses versos:

Concerto a palavra com todos os sentidos em silêncio  
Restauro-a  
Dou-lhe um som para que ela fale por dentro  
Ilumino-a

Ela é um candeeiro sobre a minha mesa  
Reunida numa forma comparada à lâmpada  
A um zumbido calado momentaneamente em exame

Ela não se come como as palavras inteiras  
Mas devora-se a si mesma e restauro-a  
A partir do vômito  
Volto devagar a colocá-la na fome

Perco-a e recupero-a como o tempo da tristeza  
Como um homem nadando para trás  
E sou uma energia para ela

E ilumino-a (FARIA, 2012a, p. 174)

Em *O aberto* (2002), Agamben procura no capítulo homónimo destacar a partir do autor de *Ser e Tempo* a ideia de que esta categoria se adequa sobretudo ao ser humano, dado que só o homem apresenta a capacidade de olhar de acordo com um pensamento autêntico (AGAMBEN, 2011, p. 82). A capacidade humana decorre do facto de possuir a palavra, contrariamente aos animais ou às plantas, sendo que para os animais seria mais correto afirmar que, em simultâneo, não são nem abertos nem não abertos, antes “abertos num não-desvelamento” (AGAMBEN, 2011, p. 84). Heidegger concebera para essa abertura uma característica animal, o *atordimento*, que definiria

como “uma abertura mais intensa e cativante do que qualquer conhecimento humano” (AGAMBEN, 2011, p. 84) e que Agamben aproxima, em termos paradoxais, à relação entre a ambiência mística da *noche oscura* e a claridade do conhecimento racional. O aturdimento animal, que misticamente Heidegger fazia confluir no símbolo da traça (que se deixa queimar pela chama que a atrai e que até ao fim, na sua cegueira, não vê desvelado diante de si o seu destino mortal), observa-se nessa espécie de exposição mortal sem atingir o desvelamento que poderíamos, de algum modo, verificar em analogia com a palavra-animal de Daniel Faria no poema citado:<sup>3</sup> na sua fragilidade orgânica daquilo que recupera através do trabalho do criador, a palavra vê-se continuamente exposta a uma forma de aturdimento autofágico (“Mas devora-se a si mesma e restaura-a / A partir do vômito / Volto devagar a colocá-la na fome”), em que à perturbação indiciada na sua incapacidade de iluminação própria corresponde o desvelamento proporcionado pelo criador, que pacientemente a recupera para lhe atribuir a sua energia e a sua abertura.

Se a palavra poética em Daniel Faria é um *locus* de ocupação privilegiado, tal é devido à intervenção meditativa do sujeito criador que assim lhe possibilita uma energia espiritual cujo alcance e produtividade, em grande medida, devem ser entendidos em termos simbólicos, no âmbito da representação da “luz emocional” que o Romantismo divulgará, segundo a bem conhecida síntese de M. H. Abrams, como uma das mais profícuas imagens da mente percetiva criadora (cf. ABRAMS, 1971, p. 52; 58). Como o mesmo autor referiu, a imagem da chama e da lâmpada como símbolos da criação como emanção (a iluminação que se dirige ao aberto) muito terão a dever ao neoplatonismo e sobretudo a Plotino, para quem o Uno e o Bem poderiam ser representados em analogia com um sol radioso, uma fonte a jorrar ou a combinação de ambos (ABRAMS, 1971, p. 58). Para Daniel Faria, a tradição mística do Verbo como fonte criadora atua em analogia com uma perceção do verbo poético enquanto forma de ocupação a encaminhar-se para o aberto; o Verbo criador, “onde jorra a palavra incessante”

---

<sup>3</sup> Em alguns poemas de DL, Daniel Faria faz eco dessa tradição simbólica como em “A lâmpada está no espelho e não é um rosto / Seria um insecto mas o voo queima. / Os filamentos mínimos das suas antenas / Nunca poderiam ser duas asas – ou mais – para as imagens” (FARIA, 2012b, p. 275). A obra citada constitui o livro onde mais se verifica esse investimento simbólico que levou Rosa Maria Martelo no artigo “A Magnólia «maior / E mais bonita do que a palavra»” (2009) a destacar, logo na introdução, que “O mundo de Daniel Faria é o mundo do símbolo, um mundo em que existe o *tudo* e onde tudo é lançado conjuntamente, um mundo onde há um centro para o qual convergem todos os sentidos” (MARTELO, 2010, p. 298).

(FARIA, 2012a, p. 171) ou a força cega que, dentro do poema, “Era um verbo de sangue para o silêncio arder” (FARIA, 2012a, p. 177), aspiram à emanção da sua força instituída como uma estética do fogo em que a projeção da luz decorre do rumor da carne que é, nesta poética, o rumor orgânico da palavra a propor-se à abertura. O mais sublime exemplo desta experiência será constituído pelo ciclo final de *Dos líquidos* com a imagem simbólica de uma magnólia partilhada com o Outro a par do mistério das águas que, como nos é anunciado na última parte do último verso do ciclo, “jorram das palavras” (FARIA, 2012b, p. 345).

3. Na lição da magnólia, Daniel Faria revelava outro espaço de ocupação para além do da palavra poética incessante; todo o ciclo, de facto, introduz definitivamente o Outro, identificado na apóstrofe do poema inicial como o “leitor”, enquanto o destinatário privilegiado dessa palavra na forma da magnólia ou das suas pétalas a desarmar “para propagares as chamas” (FARIA, 2012b, p. 344). Outros textos, porém, dão-nos um testemunho mais particular dessa relação que consideramos privilegiada e cuja importância para uma definição da poética de Daniel Faria merece uma consideração mais atenta. *O livro do Joaquim* (LJ) representa neste contexto um contributo bastante pertinente, além do facto de nos permitir uma visão mais esclarecedora quanto ao seu conhecimento de outros autores para além dos que referiu na entrevista mencionada. Importará, porém, insistir na coesão temática da obra que se organiza em torno do tópico do Outro circunstanciado como um *locus* de ocupação entendido a partir do sujeito: “Não acredito que cada um tenha o seu lugar. Acredito que cada um é um lugar // para os outros” (FARIA, 2007, p. 69).

Contrariamente aos livros de poemas indicados, *O livro do Joaquim* resultou de um projeto de oferta a um amigo em particular que nunca viria a consumir-se. O seu estatuto fragmentário e inacabado (seria publicado em 2007) deverá, porém, ser compreendido como parte de uma estratégia de ficcionalização da intimidade em que a própria obra se converte num espaço de abertura ao questionamento do próprio sujeito. Tratando-se de um livro para um amigo, transmuta-se numa coleção de pequenas meditações sobre diferentes propósitos; uma delas em especial, sobre a amizade, coloca-nos diante dos olhos a sua única citação divulgada a propósito de Adélia Prado:

Não consigo compreender Antíoco Epifânio que se tendo rodeado dos amigos resolveu morrer de mágoa. (Digo “resolveu” porque Antíoco era rei, e nos reis até a morte se

decide.) Porque compreendo muito bem Adélia Prado: “Sabermos viver numa vida melhor do que esta / quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?” (FARIA, 2007, p. 78)<sup>4</sup>

Não se encontrando na lista de autores brasileiros nomeados na entrevista, o interesse que a poesia de Adélia Prado terá suscitado a Daniel Faria ultrapassa, todavia, o âmbito da citação transcrita. Tal como outros poetas brasileiros, julgamos que esse conhecimento advém da leitura da secção composta por 16 poemas da *Antologia da poesia brasileira contemporânea* (1986), volume organizado por Carlos Nejar e que Daniel Faria possuía na sua biblioteca pessoal;<sup>5</sup> a citação provém do poema “Desenredo” de *O coração disparado* (1978), uma das obras antologiadadas a par de *Bagagem* (1976) e *Terra de Santa Cruz* (1981).<sup>6</sup>

Importa-nos neste trabalho encontrar afinidades entre as duas poéticas, cujo denominador comum, numa perspectiva lata, se verifica no interesse dominante pelo imaginário bíblico e por uma conceção de poesia assente na fulguração da palavra poética como espaço privilegiado de ocupação, tópicos que se aproximam, por sua vez, de Ruy Belo e de algumas das reflexões recuperadas neste artigo.

A interrogação de Adélia Prado citada por Daniel Faria constitui não apenas uma conclusão poética para a fábula bíblica da morte de Antíoco Epifânio mas ainda o assinalar da convergência de ambas as experiências numa via meditativa que integra a questão dos modos de ocupação poética do sujeito no mundo. Em LJ, o sujeito conta com a diferença e a distância em relação ao Outro como ponto privilegiado dessa

<sup>4</sup> A citação do primeiro verso não coincide com o original, que na antologia surge como “Sabermos viver uma vida melhor que esta, / quando mesmo chorando é tão bom estarmos juntos?” (cf. NEJAR, 1986, p. 638).

<sup>5</sup> A receção desta antologia, apesar do número dos poetas antologiadados e das limitações impostas por Carlos Nejar, devidamente justificadas no seu prefácio e no texto introdutório de Eduardo Portella, não foi pacífica; numa recensão a propósito do volume na *Revista Colóquio/Letras* (n. 95, p. 134-136, jan. de 1987), Pedro Lyra apontava-lhe lacunas informativas relevantes, o excessivo peso do critério do gosto pessoal do antologiadador, a exclusão da Vanguarda e outros aspetos que o levaram a concluir que a obra não corresponde ao que Portugal precisaria e mereceria quanto à necessidade de um conhecimento alargado da poesia brasileira contemporânea. Pese estes argumentos, parece-nos inegável o contributo dado ao nível da divulgação de textos e nomes dessa poesia, de que Adélia Prado constitui um exemplo.

<sup>6</sup> A biblioteca particular de Daniel Faria revela-nos ainda que o conhecimento da obra de Adélia Prado não se limitou a esta antologia; de facto, o poeta possuía um exemplar da edição da *Poesia reunida* da autora (São Paulo: Siciliano, 1991) e ainda a quarta edição de *Solte os cachorros* (1991), da mesma editora. Recordemos que a primeira edição de uma antologia de Adélia Prado em Portugal, intitulada *Com licença poética*, organizada por Abel Barros Baptista, ocorreu nas Edições Cotovia em 2003, o mesmo ano em que será editado na coleção Sabiá, também nas Edições Cotovia, o título *Solte os cachorros*, ambos antecidos da edição de *Bagagem* pela mesma editora em 2002.

convergência – “A diferença é o que une. Ela é como qualquer abertura. Marcando a diferença entre dois espaços, é o que permite a ligação entre eles” (FARIA, 2007, p. 74); já no poema “Desenredo” de Adélia Prado, com o constante reenvio para a humanidade do sujeito cercado por Deus (a sua forma privilegiada de Outro), em que a distância motiva a esperança (a espera) num tempo preenchido conscientemente pelos *topoi* do quotidiano: “Antes e depois da fé eu pergunto cadê os meus que se foram, / porque sou humana, com capricho tampo o restinho de molho na panela” (PRADO *apud* NEJAR, 1986, p. 638).

A ocupação, neste sentido, direciona-se em Adélia Prado para a confiança na habitação do que é imediatamente reconhecível pelo sujeito (o que é da sua pertença) e onde este exerce a sua dignidade de “corpo inóspito” (como no poema “A soleira”, PRADO *apud* NEJAR, 1986, p. 642) que ocupa um mundo-habitação dominado pela contingência – “Moro num lugar chamado globo terrestre / onde se chora mais / que o volume das águas denominadas mar, / para onde levam os rios outro tanto de lágrimas.” (“O alfabeto no parque”, PRADO *apud* NEJAR, 1986, p. 641). A esse mundo corresponde o microcosmo da casa-*focum* ou espaço de ocupação meditativo, onde se desenvolve a espera do sujeito e onde figurações da “luz emocional” similares às que apontámos a propósito de Daniel Faria surgem aqui em formas de espiritualização que poderíamos associar a certos fragmentos de Novalis, para quem a realidade do homem é o fundamento das suas relações ontológicas – “Onde o homem coloca a sua realidade, o que ele fixa, isso é o seu Deus, o seu Mundo, o seu Tudo” (Novalis, 2000, p. 19):

É um chalé com alpendre,  
fornado de hera.  
Na sala,  
tem uma gravura de Natal com neve.  
Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.  
Mas afirmo que tem janelas,  
claridade de lâmpada atravessando o vidro,  
um noivo que ronda a casa  
– esta que parece sombria-  
e uma noiva lá dentro que sou eu.  
É uma casa de esquina, indestrutível.  
Moro nela quando lembro,  
quando quero acendo o fogo,  
as torneiras jorram,  
eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.  
Não fica em bairro esta casa  
infensa à demolição.

Fica num modo tristonho de certos entardeceres,  
 quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.  
 Uma ideia de exílio e túnel. (PRADO *apud* NEJAR, 1986, p. 640)

Ainda na linha do pensamento de Novalis, resulta do poema citado uma percepção da relação entre a linguagem e o que o pensador por diversas vezes destacou como “expressão mística” cuja forma preferencial assenta no símbolo. Sendo, como alude em certo fragmento, o Homem um “perfeito tropo do espírito” e por isso “toda a autêntica comunicação é simbólica” (NOVALIS, 2000, p. 49), a expressão mística vê-se conduzida a essa linguagem trópica e enigmática que, em Adélia Prado, procura fixar a sua realidade na ocupação dos territórios mais familiares, dispondo em seu redor ícones de domesticidade, mas ao mesmo tempo denunciando a possibilidade de um reconhecimento topográfico efetivo (“Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem”).

Ocupado pelo símbolo, esse lar é um espaço comunicante com o aberto de uma experiência de espera e de recolhimento, onde o símbolo místico (a lâmpada, o fogo, a janela, as torneiras a jorrar) e a tentação do desejo do sempre presente “corpo inóspito” remetem para a pluralidade de imagens retóricas entre as quais se situa a da alusão ao desposório místico entre a alma (a noiva) e Deus (o noivo) num grau de similitude que estenderíamos, por exemplo, às metáforas espirituais de um poema de Santa Teresa de Jesus em que o véu de soror Isabel de los Ángeles, “velada em véu tão gracioso”, lhe ordena que se mantenha vigilante “até que chegue o Esposo. / Que, como ladrão famoso, / virá quando não penseis” (JESUS, 2010, p. 99), ou mesmo às diversas alusões à alma e a Cristo nos comentários à *Noche oscura* de S. João da Cruz. Sendo uma casa essencialmente de recordação (“Moro nela quando lembro / quando quero acendo o fogo”), onde o símbolo e os ícones de domesticidade convergem, ela constitui, citando outro fragmento de Novalis, “o mais seguro terreno do amor.” (NOVALIS, 2000, p. 15). Já Daniel Faria em LJ citava Kierkegaard com intuito semelhante: “«o poeta é o génio da recordação»” (FARIA, 2007, p. 72). Na poesia de Adélia Prado, a recordação vê-se muitas vezes acompanhada pelo sonho no âmbito de semelhante ocupação espiritual em que, na sua imaterialidade fenomenal, persiste um elemento criador na negatividade da

ação;<sup>7</sup> exemplo disso serão os quatro versos finais do poema “Leitura” (de *Bagagem*) em que o sujeito declara: “Eu sempre sonho que uma coisa gera, / nunca nada está morto. / O que não parece vivo, aduba. / O que parece estático, espera.” (PRADO *apud* NEJAR, 1986, p. 634). Daniel Faria acrescentaria nos seus livros, num movimento que diríamos progressivo, a visão como outra forma de expressão simbólica na qual a palavra se mobiliza para dar testemunho ao mundo tanto da beleza fulgurante da imagem poética como do efeito de aturdimento que a sua potência metaforicamente suscita. Transcrevemos em seguida os cinco versos da terceira estrofe de “Do Livro dos Números”:

Como são belas as moradas das crianças prolongando-se  
Como as palavras de Balaão que sopra nos juncos  
Palavras do homem no lugar penetrante  
De quem ouve. Palavras  
De quem cai em êxtase e se ergue pelo tacto. (FARIA, 2012b, p. 203)

A queda em êxtase, a etapa final da união mística da alma com Deus, supõe a anterior privação dos sentidos do sujeito que ascendeu na escada da perfeição. S. João da Cruz observa na *Noche oscura* o caminho necessário da negação espiritual pela via purgativa em que a cegueira (a privação da luz) se caracteriza por um não saber (o Nada) ou despojamento derivado da saída da alma de uma “casa sossegada” que é a da sensualidade e das paixões (cf. CRUZ, 1996, p. 48). Ao alcançar a alvorada (a terceira noite, a última fase do itinerário), a alma une-se finalmente a Deus no repouso e no esquecimento, no abandono de si e na suspensão dos sentidos.

A privação não anula, porém, a ideia de comunicabilidade da experiência, que a teologia apofática traduzirá na reiteração da incapacidade de a comunicar e não da incapacidade de usar a linguagem para descrevê-la, algo que é possível aproximar ao *infans*, o que não é capaz de fazer uso da linguagem para exprimir o fulgor da experiência, sendo neste contexto a figuração poética do silêncio profundo da

---

<sup>7</sup> Importa recordar as palavras de María Zambrano sobre o sonho e o facto de constituir, na sua perspectiva, um ponto de intersecção entre a vida e a morte; em termos de ocupação, tende para o ocultamento e ao mesmo tempo os sonhos são o que considera o “umbral entre vida e morte [...] metade morte, metade vida, atemporais e capazes de representar, de albergar nessa atemporalidade todos os tempos da vida esvaziados da morte. E por isso são fugidios e absolutos.” (ZAMBRANO, 1994, p. 143).



contemplação.<sup>8</sup> Tal figuração remete para a suspensão dos sentidos que suporia o aturdimento e o retorno a um estado de inocência que humanamente é preenchido pelo tempo da infância (o *infans*, o que ainda não está na posse da palavra), pela beatitude de quem não faz ainda uso racional da palavra e se serve da contemplação para aceder ao espírito. Novalis apelidava-o de “o primeiro Homem”, o primeiro vidente espiritual, acrescentando: “Que são as crianças senão primeiros Homens? O fresco olhar da criança é mais efusivo do que o pressentimento do vidente mais firme.” (NOVALIS, 2000, p. 49).

O poeta, porém, apenas ficcionalmente acede ao que para ele constitui indubitável carência: a incapacidade de se privar da palavra (a queda no êxtase, no poema, não lhe rouba a palavra e o tacto) fá-lo compreender que apenas através da sua ocupação se pode abeirar dessa promessa de silêncio que é sempre a projeção ideal de um privilégio perdido. Ruy Belo, como observámos, via-o metaforicamente como um privilégio da infância,<sup>9</sup> e em *O Problema da habitação* reiterava com nostalgia a sua perda em versos de “Quasi flos” como, a propósito da folha (da palavra) da árvore “De muito longe vinda / inviável lembrança / indecisa nas mãos ou consentida / por alguma impossível infância” (BELO, 1997, p. 25), ou em “Imaginatio locorum”, na hipótese ansiada da recuperação da palavra poética em “Talvez haja crianças / ou venha o inverno saudar-nos o verão / Talvez primeiros passos olhos limpos / escolas jogos coisas novamente novas haja ainda” (BELO, 1997, p. 30).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Recorrendo à distinção proposta por Jacques Derrida a partir da sua interpretação de Angelus Silesius, o psicanalista Antônio Muniz de Resende resume esta oposição nos termos que se seguem: “Não devemos confundir o ‘infantil’ e o ‘apofático’ a propósito da teologia e da capacidade negativa. Digo isto porque as duas palavras podem ser tomadas por sinónimos a partir da sua etimologia: a primeira, derivada do latim (*in-fans*, quer dizer «não falante») e a segunda derivada do grego («apofático», com a mesma designação). No entanto, em à capacidade negativa, podemos acrescentar que o «infantil» é a incapacidade de dizer ou falar, ao passo que o «apofático» é uma capacidade de não dizer ou de calar. Dito de outra forma: enquanto o infantil pode ser sinónimo de imaturo, o apofático é aqui tomado como o sinal de uma sabedoria madura, por parte daquele que «sabe que não sabe»” (RESENDE, 1998, p. 371).

<sup>9</sup> Ruy Belo faz referência ao poeta italiano Giovanni Pascoli, que também falara da meninice poética nas suas *Prose*, dando conta de uma passagem do Fédon, onde se alude “a um garoto que habita em nós e tem medo que, no momento da morte, quando a alma sai do corpo, seja levada pelo vento”, sendo que a faculdade poética aparece no homem na forma de uma criança (Cf. BELO, 1984, p. 64).

<sup>10</sup> Ocorre-nos neste ponto a experiência do carácter original da objetividade pura que Fernando Pessoa destacou através da ficção de Alberto Caeiro e da nitidez do olhar infantil – “o essencial é saber ver, / Saber ver sem estar a pensar, / Saber ver quando se vê, / E nem pensar quando se vê / Nem ver quando se pensa” (PESSOA, 1994, p. 74), aspeto que um dos seus mais devotados comentadores, Álvaro de Campos, traduziu encomiasticamente na expressão “semi-deus criança”, aquele cujo temor, no mesmo fragmento das *Notas para a recordação de meu mestre Caeiro*, seria o de cegar: “quem me tira os olhos, tira-me realmente o universo inteiro” (PESSOA, 1994, p. 174).

Na senda de Ruy Belo, Daniel Faria compreende no jorrar da palavra poética o ato mais visível de aproximação ao silêncio, algo que testemunhara na entrevista citada no momento em que se lhe refere como “outra das palavras importantes”, a que acrescenta: “Na construção do poema temos essa percepção de que andamos a trabalhar com a matéria dos silêncios. O silêncio parece quase a palavra perfeita no seu fim” (MANGAS, 1998, p. 48). Neste sentido, a ocupação pela palavra poética supõe a força cega que, no verso final de um poema de HSLM, havíamos lido como “Era um verbo de sangue para o silêncio arder” (FARIA, 2012a, p. 177) e que, anteriormente, uma vez mais recorrendo ao imaginário místico, impunha elevado sofrimento ao sujeito criador: “Eu trazia uma candeia na garganta onde o silêncio aceso me queimava” (FARIA, 2012a, p. 177). Adélia Prado, no poema “Antes do nome” (em *Bagagem*), salientando a diferença entre o que Ruy Belo distinguira a propósito de palavra prática (a “corriqueira”) e palavra poética, aponta para a segunda uma dimensão órfica (“Morre quem entender”), o que, na alusão ao mito de Orfeu e Eurídice, pode remeter para aquele que deseja reencontrar no reino das sombras a contemplação do que entretanto havia sido perdido e novamente se perderá. Ao seu desvelamento provisório corresponde a iminência da sua reocultação num sentido próximo da dupla tensão heideggeriana entre velamento/desocultação a que nos reportámos no primeiro ponto deste estudo:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.  
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,  
os sítios escuros onde nasce o «de», o «aliás»,  
o «o», o «porém» e o «que», esta incompreensível  
muleta que me apoia.  
Quem entender a linguagem entende Deus  
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.  
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,  
foi inventada para ser calada.  
Em momentos de graça, infrequentíssimos,  
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.  
Puro susto e terror. (PRADO *apud* NEJAR, 1986, p. 633)

A tendência para o silêncio que Daniel Faria destacava anteriormente e que também Adélia Prado invoca no verso “foi inventada para ser calada” promove, por outro lado, o reconhecimento absoluto do seu estatuto formal, a sua materialidade visível que é fonte de fascínio e que constitui a face ao alcance do criador. Sugerindo-a

como “disfarce de uma coisa mais grave”, dá conta do véu que a cobre e do  *fingere*  que supõe a existência de uma interioridade a desvelar-se; o disfarce, por sua vez, coloca-nos novamente diante da *Noche oscura* e do comentário a propósito do termo, no qual a alma, tocada pelo amor do Esposo Cristo, sai disfarçada “com aquele disfarce que mais ao vivo mostre as afeições ao seu espírito” (CRUZ, 1996, p. 14) de modo a conquistar a vontade e o agrado de quem ama. Finalmente, como “surda-muda” ou incompleta quanto aos sentidos, não carece da visão, o meio mas também o fim do entendimento, a descida aos infernos, “puro susto e terror”, para onde o criador órfico se lança na expectativa da graça de um reencontro dolorosamente condenado à falha. O fascínio mantém-se, porém, na expectativa da visão, apenas alcançada em momentos raros, mas que em si é o sinal de uma promessa de reencontro para o qual as imagens da palavra poética podem concorrer. Sobre a imagem e o fascínio que desperta, Maurice Blanchot afirmava em *O espaço literário*: “Ver supõe a distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contacto e de evitar no contacto a confusão. Ver significa que essa separação se tornou, ainda assim, reencontro” (BLANCHOT, 2000, p. 28). A visão da imagem através de uma forma de ocupação que é a palavra poética presume, na solidão do ser que a contempla, uma vinda a partir de um fundo sem profundidade, um contacto doloroso à distância que Blanchot resume como um fascínio que é a paixão da imagem. “Coisas de Deus”, para Adélia Prado, “eternas coisas aterradoras de tão impossível mácula”,<sup>11</sup> para Ruy Belo, porventura, “o prometido e adiado coração” (BELO, 1997, p. 34).

4. Se uma casa ou uma palavra poética são “a coisa mais séria da vida”, não menos sérios e diversos serão os seus modos de ocupação. As três experiências apresentadas concretizam apenas algumas dessas vias e não pretendem esgotar a complexidade do tópico selecionado; no âmbito da nossa proposta, optámos por concentrar a nossa perspectiva na partilha entre os três autores do mistério daquilo que se oferece ao desvelamento e ao aberto, permanecendo oculto em formas de doação ontológica que as diferentes poéticas convocadas se encarregarão de lhe conferir: a expectativa da sua abertura para a verdade original em Ruy Belo mercê do trabalho de reversão da sua degradação no mundo e da construção do poema como espaço de

<sup>11</sup> Versos de “Uma forma de falar e de morrer” (PRADO, 2002, p. 131).

ocupação provisório e incompleto, a “Quasi flos” do primeiro poema de *O problema da habitação*; em Daniel Faria, a palavra poética é um *locus* motivado para a abertura na qual coexistem o aturdimento animal e a violência e à qual o sujeito, assumindo a inviabilidade da recuperação do estádio ideal de *infans*, dedica a sua obra, a sua solidão e sofrimento na expectativa de reencontrar a perfeição do silêncio na cegueira induzida pelo seu fulgor textual incessante; com Adélia Prado, a ocupação concretiza-se na figuração da alma expectante, concentrada na rememoração do quotidiano através da recuperação das imagens familiares; inversamente ao que dispôs S. João da Cruz nos comentários à *Noche oscura*, do seu mundo não é possível apartar a memória, pelo que a “esperança” na união com Deus se vê remetida para a pura distância e substituída pelo fascínio da palavra poética, a “incompreensível muleta” que é fonte de gozo e de terror e que lhe sugere a promessa desse encontro adiado. À semelhança de Ruy Belo em *O problema da habitação*, também para Adélia Prado, citando as palavras de Joaquim Manuel Magalhães, “a poesia é sempre uma apropriação material, seja ou não de materiais. A sua compreensão não pode, pois, confinar-se à análise dos meros planos de materialidade” (MAGALHÃES, 1989, p. 146).

Entre meditação, abertura, consolo, ocultação e terror, o fascínio pelo mistério dos seus modos de ocupação mantém-se como ponto comum no âmbito destas e de várias outras experiências ou formas de habitar poeticamente o mundo.

### Referências

- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BELO, Ruy. *Obra poética de Ruy Belo*. Lisboa: Presença, 1984. v. 3.
- \_\_\_\_\_. *O problema da habitação: alguns aspectos*. 4. ed. Lisboa: Presença, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2000.
- CARLOS, Luís Adriano. A poesia de Daniel Faria, *Apeadeiro*, Vila Nova de Famalicão, n. 4-5, p. 171-185, 2004.
- CRUZ, S. João da. *Poesía completa y comentarios en prosa*. Barcelona: Planeta, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos’è la poesia?* Trad. Osvaldo Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- FARIA, Daniel. *O livro do Joaquim*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.
- \_\_\_\_\_. Homens que são como lugares mal situados. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012a.
- \_\_\_\_\_. Dos líquidos. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012b.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.
- JESUS, Santa Teresa de. *Castillo interior o las moradas*. Barcelona: Ramón Sopena, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Seta de fogo*. Trad. José Bento. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.
- MANGAS, Francisco. O poeta que vai ser monge, *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 42, 23 de junho de 1998.
- MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- NEJAR, Carlos. *Antologia da poesia brasileira contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- NOVALIS. *Fragmentos*. Trad. Rui Chafes. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Presença, 1994.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- RESENDE, Antônio Muniz. A capacidade negativa segundo Bion e na atualidade. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa (Org.). *Silêncio e luzes sobre a experiência psíquica do vazio e da forma*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. p. 365-378.
- ZAMBRANO, María. *Os sonhos e o tempo*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.

### **Minicurrículo**

Francisco Saraiva Fino é licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade do Porto e Mestre em Criações Literárias Contemporâneas pela Universidade de Évora. Atualmente é doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de Évora. É investigador do Centro de Estudos em Letras (CEL) desta instituição e membro das Comissões de Espólio e de Edição do poeta Daniel Faria. Tem centrado as suas investigações nos domínios da literatura portuguesa e da teorização, nomeadamente da poesia moderna e contemporânea e suas relações com outros discursos artísticos.