



Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização | Criações Literárias Contemporâneas

Dissertação

**Faces do Silêncio. Um contributo para a interpretação da
poesia de Daniel Faria**

Ana Cristina de Sousa Dias Viegas

Orientador(es) | Cristina Firmino Santos

Évora 2023





Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização | Criações Literárias Contemporâneas

Dissertação

**Faces do Silêncio. Um contributo para a interpretação da
poesia de Daniel Faria**

Ana Cristina de Sousa Dias Viegas

Orientador(es) | Cristina Firmino Santos

Évora 2023



A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

Presidente | Maria Antónia Lima (Universidade de Évora)

Vogais | Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora) (Orientador)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (Universidade Federal Fluminense) (Arguente)

Aos meus queridos pais.

Agradecimentos

Dirijo uma palavra de agradecimento a todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, foram fundamentais neste percurso. Cada um, à sua maneira, foi imprescindível.

Porém, deixem-me que vos explique em que moldes se configura o meu agradecimento – para tal, necessito recorrer a um pequeno “discurso”¹ intitulado “Sobre o significado da palavra gratidão”, da autoria do Professor Doutor Sampaio da Nóvoa. Passo, pois, à sua transcrição:

Se me derem mais dois minutos, explico-vos o quero dizer com a palavra “agradeço” (...).

Todos aqui saberão que o Tratado da Gratidão de S. Tomás de Aquino tem três níveis de gratidão: um nível superficial, um nível intermédio e um nível mais profundo. O nível mais superficial é o nível de reconhecimento intelectual, o nível cerebral, o nível cognitivo do reconhecimento. O segundo nível é o nível do agradecimento, do dar graças a alguém por aquilo que esse alguém fez por nós. E o terceiro nível mais profundo do agradecimento, é o nível do vínculo, é o nível do sentirmos vinculados e comprometidos com essas pessoas. E, de repente, descobri uma coisa na qual nunca tinha pensado: que em inglês ou em alemão, se agradece ao nível mais superficial da gratidão. Quando se diz “thank you” ou quando se diz “zu danken”, estamos a agradecer no plano intelectual que na maior parte das outras línguas europeias, quando se agradece, agrade-se ao nível intermediário da gratidão. Quando se diz “merci” em francês, quer dizer dar uma mercê, dar uma graça. Eu dou-lhe uma mercê, estou-lhe grato, dou-lhe uma mercê por aquilo que me trouxe, por aquilo que me deu. Ou “gracias” em espanhol, ou “grazie” em italiano (...). E que só em português - que eu conheça, que eu saiba – é que se agradece com o terceiro nível, o nível mais profundo do Tratado da Gratidão. Nós dizemos “obrigado”. E obrigado quer dizer isso mesmo: fico-vos obrigado. Fico obrigado perante vós, fico vinculado perante vós (...) e é nesse preciso sentido que eu vos digo MUITO OBRIGADO.

É, pois, no patamar deste terceiro nível, que expresso o meu agradecimento. Contudo, incluo nesta mensagem, os outros dois níveis. Destarte, agradeço à Professora Doutora Cristina Firmino Santos que tão sábia e empenhadamente me orientou nesta empreitada, com toda a atenção possível e **sempre, sempre**, com contagiantes palavras de motivação.

Não posso deixar de dirigir o meu agradecimento à Professora Doutora Carla Ferreira de Castro

¹ Excerto de “Formar professores para o futuro”. III Encontro PIBID-UNESPAR – 2014 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QaRKmBO5CEs> [consultado em 10 de outubro de 2023]

que orientou esta dissertação numa primeira fase e que, com a sua proatividade, em muito contribuiu para o primeiro escrito no âmbito desta tese. Dirijo ainda, uma palavra de agradecimento ao Doutor Francisco Saraiva Fino pela generosidade, disponibilidade e amabilidade com que partilhou o seu saber.

À minha mãe, agradeço a inspiração, a motivação e todos os livros que, juntamente com o meu pai, me deram a ler e que tanto contribuíram para as minhas posteriores leituras.

Agradeço aos meus irmãos (Rui Manel e Zé Luís), simplesmente pela força anímica que foi uma alavanca de motivação.

Uma palavra, também, à Raquel Osório pela amizade que nasceu na frequência deste mestrado.

Termino este já longo agradecimento, dirigindo uma palavra de apreço à Dra. Ana Lambeck e à Dra. Matilde Salta, cujo profissionalismo também tornou possível este percurso.

A todos, o meu mais profundo agradecimento.

Resumo

A obra de Daniel Faria configura-se, ainda, como um território potencialmente profícuo no âmbito da sua interpretação. Apesar de pairar sobre a sua obra poética uma espécie de aura que se reflete no facto de grande parte da sua interpretação efetivar-se no campo da teologia, trata-se aqui de ampliar o campo de interpretação a outras dimensões. Deste modo, a presente dissertação emerge como um possível contributo para um conhecimento mais profundo e abrangente de um autor que merece um olhar atento e sensível. A questão do silêncio é um dos elementos mais gritantes desta poesia e, como tal, adquire um espaço particularmente significativo pelo potencial interpretativo e suas derivações. Trata-se aqui, de um exercício cujos parâmetros serão equacionados no contexto da sua obra, mas, não deixando de parte o discurso consubstanciado no diálogo com outros autores. Destarte, a análise do silêncio na poesia de Daniel Faria seguirá a abordagem espelhada em quatro linhas de força: 1) O silêncio introspetivo; 2) O silêncio contemplativo; 3) O silêncio do indizível; 4) O silêncio da pedra e da luz.

Palavras-chave: Daniel Faria; Interpretação; Poesia; Silêncio.

Faces of Silence. A contribute to the interpretation of Daniel Faria's poetry

Abstract

Daniel Faria's work is also a potentially fruitful area for interpretation. Although his poetic work has a kind of aura about it, which is reflected in the fact that much of its interpretation takes place in the field of theology, the aim here is to broaden the field of interpretation to other dimensions. In this way, this dissertation emerges as a possible contribution to a deeper and more comprehensive understanding of an author who deserves an attentive and sensitive look. The question of silence is one of the most striking elements of this poetry and, as such, acquires a particularly significant place due to its interpretative potential and derivations. This is an exercise whose parameters will be equated in the context of his work, but without leaving aside the discourse embodied in the dialogue with other authors. Thus, the analysis of silence in Daniel Faria's poetry will follow the approach mirrored in four lines of force: 1) Introspective silence; 2) Contemplative silence; 3) The silence of the unspeakable; 4) The silence of stone and light.

Keywords: Daniel Faria; Interpretation; Poetry; Silence.

Índice

Agradecimentos	i
Resumo.....	iii
Abstract	iv
Introdução	7
Capítulo I: O Silêncio dos Poetas.....	13
1. Daniel Faria enquanto leitor	13
1.1. António Ramos Rosa: com esta pequena centelha quero incendiar o silêncio.....	13
1.2. Sophia de Mello Breyner: no silêncio agudo dos espaços	17
1.3. Herberto Helder: sem páginas de um lado e de outro / e sem palavra nenhuma	28
Capítulo II. O silêncio introspectivo: Como homens que cavam dia após dia o pensamento.....	49
Capítulo III. O silêncio contemplativo: Como doem as aves quando vem a Primavera	66
Capítulo IV. O silêncio inefável: Quando o silêncio me responde	79
Capítulo V. O silêncio da pedra e da luz.....	93
Considerações finais.....	90
Bibliografia	93

Introdução

1.Introdução

Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, afirmava que “(...) um artista deve criar coisas belas, mas não deve pôr nada da sua vida.” (Wilde, 1997, p.18). Ainda que esta seja uma questão discutível – basta pensarmos no papel dos processos do inconsciente - Wilde indicava os poetas como ressalva. Podemos, aqui, inferir uma certa concordância nas palavras de Daniel Faria quando este profere que “(...) o autorretrato de um artista em qualquer idade é a sua obra e que o do poeta é a sua escrita.”¹ (Mangas, 2019, p.8). Deste autorretrato, não podemos esquivar-nos de abordar o silêncio, quer como traço de um temperamento pessoal, quer como categoria definidora desta poética. A relação do silêncio com Daniel Faria esboça-se numa linha cujo rasto atravessa vida e palavra, entrelaçadas como disposição para uma escrita onde o humano é profundamente humano sem, por isso, descurar um forte caráter místico na aceção daquilo que é misterioso, daquilo cuja razão é incompreensível

Induzidos pela profusão do silêncio na poesia deste poeta, começamos esta pesquisa com o objetivo de identificar as suas manifestações, questionando as possibilidades de uma hermenêutica do silêncio no seu diálogo com a palavra e, deste modo, estabelecer a produção de novos significados. A abordagem deste tópico implica, necessariamente, um mergulho profundo na sua obra poética visto que são várias as facetas expostas e, no âmbito da sua interpretação, estamos num universo multifacetado e complexo. Sinalizamos o silêncio como aspeto significativo que (a)tinge a obra deste autor, quer como parte integrante das condições para a criação artística, quer enquanto matéria atuante na construção do poema.

Dirigimos o nosso olhar para o diálogo do silêncio com a palavra, daí extraindo possibilidades de uma hermenêutica do silêncio. A problematização que aqui se coloca desenvolve-se na esteira dos vários modos do silêncio que habitam esta poética, analisando os procedimentos do poeta e as suas consequências na configuração do poema. O foco incide, com grande relevância, na concretização poética, isto é, nos modos de efetivação do discurso. A nossa pesquisa perseguiu o percurso de quatro aspetos que, interligados, consideramos norteadores quando nos lançamos na pesquisa:

- o silêncio introspetivo
- o silêncio contemplativo
- o silêncio do inefável

¹ “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.8.

- o silêncio da pedra e da luz

São estas as faces do silêncio que nos propomos interpretar e que se consubstanciam como motes da exploração poética, amparados por duas superfícies que tanto se distanciam, como se aproximam – o tecido discursivo e a vida. Assim, a questão que daí emerge só é respondida pelo e no fazer literário: que papel desempenha o silêncio neste processo? Daniel fala-nos de um “mecanismo secreto do amor” (Faria, 2019, p.13). O secretismo deste processo reside precisamente na sutileza com que o silêncio atua – um trabalho de lapidação de um protagonista oculto. A experiência que o silêncio proporciona, adquire significações diversas – de presença, de ausência, de descoberta, de diálogo, de visão, de escuta. De existência.

Nesta esteira, identificamos que são marcantes os motivos metapoéticos, assim como um pendor existencialista – “(...) não em virtude propriamente de considerações filosóficas, mas devido ao facto dos seus escritos darem especial atenção à existência humana na sua irreduzível singularidade e constante problematidade.” (Paisana, 1991, p.145). Efetivamente, não podemos deixar de mencionar o pendor filosófico que a poesia de Daniel Faria incorpora, a qual é campo fértil nesse mesmo contexto e que “Quando se questiona o que é um poema e o que pensa dele a filosofia? (...), a resposta é a seguinte: o poema é o infinito poder de abrir a linguagem, de liberar seu poder de nomeação do mundo – ao custo de deixar escapar esse mesmo poder para o silêncio.” (Resende, 2021, p.18).

Avançada a nossa pesquisa, advertimos para a interligação entre as quatro faces do silêncio em análise, na medida em que se trata de vasos comunicantes. Um dos aspetos que integramos na nossa atitude interpretativa prende-se com o afastamento dos pontos de vista que apontam para o pendor teológico. Não se trata de menosprezar esta dimensão tão estruturante desta poesia, “(...) mas dela fazer depender uma produção poética tão diversificada seria condená-la a uma limitação que em nada se coaduna com a complexidade do fenómeno poético, essencialmente vocacionado para a partilha da linguagem com o outro.” (Fino, 2020, p.39). Portanto, o que aqui queremos focar é uma abordagem do silêncio que, não deixando de reconhecer a proficuidade de uma interpretação assente na atitude mística, no seu sentido teológico, permita a tentativa de explorar o filão em que esta poética se constitui. Porque “(...) a atitude mística não pode ser confundida com a poesia.” (Carlos,2004). Contudo, não deixaremos de fazer uma breve referência à simbologia integrada em elementos tão fortemente presentes nesta poética: os degraus, a luz, a pedra e o deserto. Destarte, iremos desenvolver estas instâncias do silêncio, abordando faces que resultam de um olhar para além daquele que visa a questão teológica, a qual, frequentemente, cobre um rótulo que envolve esta poesia.

Verificamos a existência de uma significativa produção que tematiza e explora diferentes

aspectos da obra de Daniel, como são exemplo e fonte para a nossa pesquisa, os estudos de alguns conhecedores da sua obra. Para mencionar apenas alguns nomes, referimos Maria Teresa Dias Furtado, Maria João Cantinho, Nené Paolo, Luís Adriano Carlos e Francisco Saraiva Fino que destacamos como editor da obra de Daniel Faria e investigador dedicado à obra do poeta. Contudo, registamos que na maior parte dos estudos dedicados à poesia deste autor, existem, frequentemente, referências que se integram no contexto teológico. Não negamos, de certa forma, algum caráter de radicalidade nas nossas interpretações, mas, procuramos sempre ater a nossa metodologia aos poemas porque “(...) a vertente mística pode ser encarada não necessariamente como fenómeno de comunhão religiosa, mas enquanto experiência estética da palavra, tomada no mesmo sentido dessa «luta com a linguagem» defendida por Wittgenstein.” (Fino, 2020, 42) e não esquecendo que “A abertura e dinamismo de um texto literário consistem nas zonas de indeterminação, nos espaços em branco, na ambiguidade e na disponibilidade ao aparecimento de várias integrações que podem ser canalizadas para o jogo de uma vitalidade estrutural.” (Eco, 1976, p.61).

Não obstante, a ideia não é percorrer a obra de Daniel Faria de modo exaustivo, ou, mesmo, a criação de um modelo teórico de interpretação, mas, antes, integrar um recorte no qual serão focados aspectos que se configuram como referências na nossa atitude interpretativa. Destarte, é assim efetivada uma incursão na obra do poeta, convocando aspectos estruturantes na criação e construção do poema, inerentes ao trabalho de lapidação do silêncio.

A escolha dos poemas interpretados pautou-se por um princípio de abrangência, isto é, procuramos nesses poemas, elementos que são recorrentes na poética de Daniel Faria, como são exemplo os degraus, a pedra, a casa, o sangue, a noite, a luz, a mão ou a escrita e, inevitavelmente, sempre, o silêncio. Sem dúvida, estas interpretações apresentam, frequentemente, relações de cunho metapoético por estarmos diante de poemas que estabelecem diálogos entre si. Esta escolha recaiu, também, sobre alguns daqueles poemas que consideramos paradigmaticamente sugestivos por permitirem descobrir ou pressentir, novos significados. Contudo, não podemos desprezar o facto da percepção constituir-se como argumento cabal pessoal, fruto de “(...) uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particular condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, (...) de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva pessoal.” (Eco, 1976, p.40).

De modo algum consideramos a hipótese de qualquer interpretação sistematizante. Ambicionamos, sim, a realização de um contributo que sonda a possibilidade de ampliar e aprofundar um caminho profícuo que desafia a auto-suficiência da palavra e suscita a auto reflexividade. Essencialmente, mais do que a orientação ostensiva sobre o silêncio, nestas páginas, desejamos instigar

a atenção e a leitura crítica e imaginativa porque esta proposta interpretativa capta a obra circunscrevendo-a, apenas, a uma das infinitas leituras possíveis. “Assim o que exprime o nosso equilíbrio interior, gerado no impensável ou impensado em nós, é um sentimento estético, um modo de sermos em sensibilidade, antes de o sermos em razão ou mesmo em inteligência.” (Ferreira, 2004, p.13).

No âmbito da nossa pesquisa, convocamos as reflexões de vários pensadores e críticos da linguagem que, de algum modo, incidiram o seu foco na temática do silêncio, procurando tecer um diálogo com o silêncio de Daniel Faria – colocamos o silêncio em diálogo apoiando o nosso discurso ou confrontando-o com os postulados desses pensadores. A interseção destas leituras evidencia a presença do silêncio em várias e diferentes esferas da linguagem. Tributária a estudos como os de George Steiner e Kovladoff (no estudo específico do silêncio), de Wittgenstein, Heidegger, Bachelard, Carone e Sartre (na reflexão linguística) ou de Orlandi, (na semiótica), a perspectiva que propomos visa expandir o tema do silêncio na obra do poeta de Baltar, através de uma investigação que pesa o seu olhar sobre procedimentos discursivos que se configuram na riqueza do seu potencial de exploração.

O estudo começa com uma reflexão que mapeia o silêncio na poética de três autores da poesia portuguesa: António Ramos Rosa, Sophia de Mello Breyner e Herberto Helder. A pergunta que desde logo se impõe, coloca em relevo o motivo da escolha dos poetas então visados: porquê estes poetas e não outros? Podemos evocar, numa primeira instância, o facto de estarmos perante poetas cujas obras foram pontuadas por manifestações do silêncio. Contudo, esta seria uma justificação relativamente vaga e insuficiente para o propósito a que nos propomos, na medida em que o nosso foco poderia ser extensivo a muitos outros autores nas mesmas condições. Urge, então, clarificar este tópico evidenciando aquele que foi o nosso critério para focar a questão do silêncio, especificamente através destes autores. Sendo factual que estes poetas fizeram parte do rol de leituras do poeta de Baltar, trata-se, aqui, de evidenciar o estatuto de Daniel Faria enquanto leitor, sinalizando ressonâncias que resultam de um particularmente profícuo diálogo que se estabelece entre o poeta e cada um desses autores, traduzido numa profícuo atmosfera de intertextualidade. Não obstante, na leitura destes silêncios concomitantes, identificamos o silêncio como génese do fazer poético, isto é, a potencialidade da folha em branco e, ainda, a impotência perante o inefável. Destarte, o que poderia revelar-se como tautologia, confluindo para uma redundância, contraria esta aceção visto que cada poeta convoca o silêncio de modo muito peculiar, traduzido em modalidades díspares entre si. Verificamos, também, que a obra poética destes autores segue a esteira de uma metapoética.

No capítulo seguinte, entramos na análise dos poemas cujo foco incide sobre o silêncio introspetivo. A interioridade é aqui visionada entre a busca de sentido do Ser e as reflexões no campo literário – a paixão pela escrita na aventura da introspecção - desenvolvendo aspetos como o tempo, o

espaço interior ou a transcendência da palavra onde “(...) o silêncio das coisas, imagens e palavras é uma precondição para sua proliferação (...)” (Sontag, 2015) e onde o poeta define uma poética “E vai pelo centro de si mesmo” (Furtado, 2019, p.41), nesse trabalho que no interior do indivíduo vai esculpindo o mundo porque “Embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa imensidão interior que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos.” (Bachelard, 1996, p.191). Abordamos também, o resgate do valor da interioridade na senda de um eco de subjetividade onde é perceptível um pendor filosófico como quando o poeta afirma: *Vejo os gestos do mundo dispondo o silêncio*. (Faria, 2021, p.273). Para a compreensão desta atmosfera íntima, convocamos as imagens e os vocábulos usados pelo poeta e, deste modo, verificamos o modo como a introspeção faz a sua busca em interrogações ontológicas, veiculando e alcançando esse descortinar do mundo.

Passamos da introspeção à descoberta do mundo, já no terceiro capítulo, onde a análise efetiva-se sobre o silêncio contemplativo, lançando o olhar para o exterior do sujeito, para o Outro que, frequentemente, é uma extensão ou reflexão do eu. Neste olhar contemplativo, a atenção é posta na Natureza e nos seus elementos, na mundividência do sujeito e no universo da linguagem enquanto espaço, por excelência, do silêncio e das suas manifestações: “Silence reveals itself in thousand inexpressible forms: in quite of Dawn, in the noiseless aspiration, on trees towards the sky, in the stealthy descent of night, in the silent changes of the seasons, in the falling moonlight, trickling down into the night like a rain of silence of the inward soul (...)” (Picard, 1964, p.11).

O quarto capítulo, efetiva-se numa abordagem que convoca o silêncio inefável, não só com vista a sinalizar o modo como o objeto poético atinge o seu limite, mas, também, perspetivando o papel do indizível na relação com o leitor, isto é, o leitor como parte da construção poética. Visto que a linguagem não possibilita a expressão do verbo, evidenciamos o silêncio na sua ação potencializadora da palavra, configurada na riqueza da sua ressignificação – quer pelo poeta, quer pelo leitor. A escrita reveste-se, assim, de um silêncio que é solidão e fascínio, mas é, também, espaço de partilha com o outro visto que convoca o leitor para a esfera do poema, criando um lugar para este pensar a poesia em várias dimensões. “A sublimidade da poesia de Daniel Faria encontra-se também nessa intimidade absoluta, partilhada pelo leitor.” (Cantinho, 2016). O silêncio acentua o enigma e torna-se um convite para a leitura dos seus códigos. Aqui implícito, podemos distinguir, por um lado, o silêncio como forma de abordagem ou método hermenêutico, mas, por outro, concretiza a sua aplicabilidade como um instrumento de precisão que deteta o delicado equilíbrio entre o dito e o não dito, postulando um constante questionamento, quer do poeta, quer do leitor, isto é, o silêncio não é estático – é, antes, repto para o movimento, para a amplificação do campo semântico e sintático. E é neste sentido que

distinguímos a poesia de Daniel Faria como degrau que (e)leva à transcendência da palavra – “É por meio do discurso produzido pelo silêncio que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia.” (Ramos, 2009, p.80).

No quinto e último capítulo, lançamos o olhar sobre o silêncio da pedra e da luz que se configuram, essencialmente, como corpo concetual. Apontamos aqui, para a particularidade do corpo fechado da pedra, na sua densidade, mas que se apresenta como matéria para a criação imaginativa no interior de uma natureza eterna e imóvel, mas que dá provas do devir temporal e espacial. Na luz, detetamos a importância da iluminação da escrita e, mesmo na vertente da sua escassez, reconhecemos os seus efeitos e importância na palavra que se efetiva num ascendente de imagens que abarcam a abertura da escrita para os mais variados campos semânticos. É de referir que as interpretações aqui expostas, muito longe de chegar ao âmago de qualquer significação, postulam

O jogar com a vida oculta das palavras, com a sua cadência pulsante (...), o seu uso da metonímia, em que atributos concretos representam entidades abstratas e segmentos abstratos, representam ou atualizam um todo concreto, parecem tornar-se simultaneamente transparentes e hipnóticos, como um abismo visto através de uma película de luz. (Steiner, 1990, p.19).

É, pois, nesta plataforma do discurso, que expomos as faces do silêncio, no labirinto do ser e da linguagem, como sentidos possíveis de um enigma. Lançando o olhar sobre esse secretismo que o silêncio evoca - mas que jamais será completamente iluminado.

Capítulo I

O Silêncio dos Poetas

1. Daniel Faria enquanto leitor

A importância da abordagem de uma perspectiva que foca Daniel Faria enquanto leitor é fundamental, essencialmente, para compreendermos uma importante aresta da sua poética na medida em que são várias as vozes que nela ecoam. Daniel era um leitor omnívoro. As sua cultura literária era assinalável – principalmente se considerarmos que se tratava de um leitor bastante jovem. Nas suas leituras, encontramos a presença de um leque diverso de autores de poesia, sendo de sinalizar que não se limitava ao campo da poesia portuguesa contemporânea. Com efeito, são vários os nomes que podemos convocar e que ecoaram a sua voz na poética de Daniel. A apropriação por parte do poeta de Baltar, demonstrou uma considerável sensibilidade e perícia no modo como soube filtrar essas vozes, nunca deixando de afirmar a sua própria voz. De facto, Daniel Faria absorvia estas leituras, mas jamais com uma atitude passiva. Daniel, no seu ofício de poeta, convocava as suas interpretações dessas leituras e estabelecia verdadeiros diálogos que, em muitos momentos, resultaram na feição de uma prolífera intertextualidade. Poderíamos falar de Celan, Kavafis, Holderin ou Novalis, como podemos, também, abordar diálogos com Drummond ou Cecília Meireles. No campo da poesia portuguesa contemporânea, assinalamos os diálogos, no contexto do silêncio, com Luíza Neto Jorge, Ruy Belo, Eugénio de Andrade, Fíama Pais Brandão ou, mesmo, Pessoa. Escolhemos abordar António Ramos Rosa, Herberto Helder e Sophia de Mello Breyner, não só pela prolixidade resultante deste diálogo, mas, também, por um evidente diálogo assente em elementos que se configuram recorrentes na poesia de Daniel. Nesta esteira, os poetas então visados, apresentam-se como paradigma dos vários poetas que Daniel tão bem soube ler e que, a nosso ver, evidenciam a importância de determinadas imagens e que, quer na esfera concetual, quer na esfera sintática ou, mesmo, na semântica confluem em pontos de encontro.

1.1. António Ramos Rosa: *Com esta pequena centelha quero incendiar o silêncio*²

António Ramos Rosa, enquanto homem e enquanto poeta, é todo um sistema traduzível numa cosmogonia. Neste sistema, são várias as razões que explicam o lugar de destaque que o silêncio ocupa na poesia do autor, com uma relevante referência ao vocabulário do “nulo”, do “nu”, do “nada”. Podemos começar por sinalizar a incursão desta classe de vocábulos e da sua conseqüente atmosfera, nos “desertos” de Daniel Faria ou naqueles espaços, por ele criados, onde o não-lugar efetiva a ocupação do espaço. Percebemos o diálogo que os dois poetas estabelecem e que, em Ramos Rosa, se constroem nesses espaços que são

*Como uma sombra vã
como uma sombra inútil
/ numa rua estreita
numa árvore seca* (Rosa, 2018)

e que, em Daniel, despem-se para mostrar que

*Largo é o aberto abandonado
E o vazio é para quem sustenta
De leveza o ramo (...).* (Faria, 2021, p.33).

Trata-se da visão da literatura como um cosmos, que se configura numa elucidação que o autor lança sobre a coisa literária e sobre o modo como nos comunica o seu entendimento, o qual pode ser paradigma de um diálogo com o universo, integrando uma reflexão metapoética explicativa do(s) mundo(s) do sujeito. Contudo, com esta conceção não se pretende proceder a qualquer tipo de totalização sistematizadora, revelando-se, antes, como um processo que não se agrega a qualquer facilitismo na medida em que “A essência da palavra é o que esconde o seu corpo de sombra, não o que revela.” (Lourenço, 1999, p.8). Partindo da inferência do silêncio como um corpo de sombra, emergem algumas implicações com relevantes ressonâncias semânticas porque “Um sistema poético pode ser tanto mais enigmático e abundante (de propostas) quanto mais se rarefazem os seus materiais. Quanto mais o poeta se aproxima da

² Rosa, A. (1990). *Facilidade do Ar*. Caminho.

sombra ou do silêncio:” (Brito, 1999, p.87). E são, também, esses materiais que os dois poetas partilham: vocábulos como pedra, fogo, casa, silêncio, noite ou escada, entram em diálogo.

Se em Ramos Rosa *Continuam também a e existir / outras coisas que dão matéria para poemas* (Rosa, 2018), em Daniel Faria *A pedra tem a boca junto do ouvido* (Faria, 2021, p.49).

Se Ramos Rosa escreve *Sobre o silêncio do fogo*, Daniel Faria *Poderia escrito (...) / de ter visto no deserto / O silêncio, o fogo e o dilúvio* (Faria, 2021, p.19).³

E se Ramos Rosa fala de *Quem ouviu tal silêncio / que viu tal deserto* (Rosa, 2018), Faria *fala-nos de Superfícies intensas sem ruído – as nascentes* (Faria, 2021, p. 201).

Efetivamente, aqui subjaz uma condição do poeta enquanto “explorador da penumbra”, em visões do seu mundo interior, mas, também, em rasgos de um olhar que se estende ao universo dialogante. Contudo, o seu mundo interior nem sempre é sinónimo da causa introspetiva. Encontramos, nos dois poetas, a expressão da impotência da palavra confinada ao cárcere da linguagem numa condição de desalento existencial:

- (...) estou num quarto só num quarto
com os sonhos trocados
com toda a vida às avessas num quarto só. (Rosa, 2018).

-“Estou no meio das paredes brancas.
Quatro paredes: a minha cela,
O freio, a solidão e o meu catre. (Faria, 2021, p.57)⁴.

Incontornável é, em Ramos Rosa, o processo de diálogo com o real. Não obstante, é factual que existe um silêncio que emana do poema, que se relaciona com a forma e o modo como se convocam as palavras (até nas próprias palavras) e que, de acordo com o ímpeto criativo, aporta em sentidos funcionalmente autónomos, como entidades independentes do real e a partir da qual surgem as imagens. Deteta-se aqui, uma “(...) abertura para novas relações de linguagem, subjetividade, tempo e mundo, levadas a cabo por meio de metáforas e recursos visuais, sonoros e rítmicos que remetem para espaços de esvaziamento.” (Erthal, 2015, p.17) –

³ Ver poema interpretado na página 56.

⁴ Ver poema interpretado na página 66.

tradução de um percurso conducente ao silêncio apontando para o horizonte da plenitude.

Destarte, a palavra poética na sua vibração de independência do real, não pode substituí-lo nem tampouco nele eclipsar-se. Neste sentido, evidencia-se que, para Ramos Rosa, “(...) a poesia era essencialmente a possibilidade de converter a realidade no que era a sua essência traída, oculta ou asfíxiada na sua liberdade inaugural e verdadeira.” (Osório, 1999, p.24). Esta aceção sugere-nos, então, questionar: em que ponto se situa esta liberdade inaugural? Arriscamos apontar para a existência de um silêncio antes da criação onde tudo é possível, onde se dá a génese propulsora da engrenagem que se constitui como linguagem (paradigma do sentido da vida) – o centro medular propagante de ilimitados sentidos: “O silêncio é um prelúdio de abertura (aproximação) à revelação, abre uma passagem, envolve grandes acontecimentos, dá às coisas grandeza e majestade, marca um progresso. O silêncio, dita as regras monásticas, é uma grande cerimónia.” (Borges, 2012, p.213).

Todavia, o silêncio não marca “apenas” o lugar de origem - ele prolifera ao longo de todo o poema potenciando um jogo de alternância. Ele acontece não só nos interstícios das palavras, mas, também, na dimensão semântica, intensificando-as no enalço de uma amplificação, num pacto que se estabelece entre silêncio e palavra cuja leitura individualizada estaria destinada a uma não-existência.

Configura-se, assim, como um todo, um sistema de partículas que forma o corpo do poema numa relação simbiótica – entre o silêncio e a palavra, e entre Ramos Rosa e Faria:

Um riso canta no fogo
Na cumplicidade das mãos
A grande paz de um segredo
Os olhos vêm a neve
Sobre o silêncio do fogo
A palma doce da mão
E contra a noite que avança
Todo o fogo do segredo (Rosa, 2018).

Anoitece como num dia de acidentes.
De noite viajo pelo tacto.
Ponho também o ouvido sobre a face dos signos
E decifro a noite escura como um astro

Uma estrela, um silêncio, pois vivo das palavras
Como líquen nelas.
Peço que a luz eléctrica ilumine o homem
E subo golo a golo essa corrente.
Na sombra gero os olhos cheios de água
Apago a casa cheia de janelas.(Faria, 2021, p.81).

Estamos perante duas imagens nos falamos do silêncio – duas imagens do silêncio. Importante é, neste processo, a força das imagens e a sua relação com o silêncio. Na poesia de Ramos Rosa, como na de Daniel Faria, a ênfase imagética impõe-se como uma evidência na qual símbolos e alegorias convocam novas leituras que se traduzem na liberdade poética restauradora da sua génese que, como já havíamos referido, é lugar do silêncio. Sinalizamos, aqui, a similaridade com a poética de Faria na qual as imagens adquirem um importante estatuto. Daqui inferimos a imagem como procedimento do indizível, como fruto do silêncio e como conteúdo do despojamento que assinala um outro extremo do silêncio – o fim do poema e a condição do “pós poema” numa poética que se estrutura na palavra do silêncio e no silêncio da palavra.

Voltando à relação que se estabelece entre o silêncio e o real, importa sublinhar a impossibilidade de atingi-lo, tal como no universo poético de Daniel. Esta impotência resulta do tanto que o real resiste à linguagem. Dá-se, então,

(...) uma tomada de consciência por parte do poeta daquilo que *as palavras nunca podem dizer, daquilo que nunca poderá ter lugar em qualquer língua*. É aqui, neste lugar deixado vazio por tudo aquilo que a palavra não pode dizer, que se inicia o silêncio (...), a imagem do que não pode ser dito, a busca cega do poeta pelo indizível, pela tentativa de superação da insuficiência da linguagem. (Costa, 2021, 165).

E é neste contexto que ambos poetas abandonam a linguagem já gasta, para a ressignificar e, assim, escreverem palavra sobre palavras numa estratigrafia complexa, na qual as imagens também participam. Um processo que, silenciosamente, acontece.

1.2. Sophia de Mello Breyner Andresen: No silêncio agudo dos espaços

Para Sophia de Mello Breyner Andresen, o real não é limitado pela palavra que o nomeia. É, pois, nesta modalidade que se efetiva uma busca pela transcendência - qualidade tão marcante na essência da sua poética. Transcendência que também encontramos na poética de Faria e que se efetiva quando o poeta ascende saindo da linguagem, isto é, abrindo a palavra para novos sentidos. Verificamos, assim, “(...) no silêncio, um ato de purificação, de forma que a superação do real ganhe contornos de transcendência.” (Cabral, 2011). Esta purificação é, muitas vezes, representada por uma das obsessões da poeta: o branco. De facto, encontramos aqui consonância com o verbete “branco” mencionado no *Dicionário de Símbolos* (Chevalier, 2006, p.142): “O branco produz na nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto. Esse silêncio não está morto, pois transborda possibilidades vivas. (...) um nada anterior a todo o nascimento, anterior a todo o começo.” Encontramos em Daniel Faria, similaridades que traduzem a proximidade do diálogo entre os dois poetas. Paralelismo e/ou diálogo que se evidenciam, neste contexto, como abordagem de um universo metapoético onde se patenteia o branco do silêncio que não deixa de ser o silêncio do branco da página - silêncio que se configura como génese da palavra, espelhando a potencialidade da folha em branco e, deste modo, remetendo para o que Michel Collot denomina como *L'appel* (Collot, 1989, p.156), isto é, o momento no qual o sujeito tenta responder ao branco ou vazio da folha.

Num poema Sophia:

Que poema, de entre todos os poemas,
Página em branco?
Um gesto que se afaste e se desligue tanto
Que atinja o golpe de sol nas janelas.

Nesta página só há angústia a descobrir

Nesta página só há angústia a destruir
Um desejo de lisura e branco,
Um arco que se curve – até que o pranto

De todas as palavras me liberte.(Andresen, 1979, p. 87).

Como nos versos de Daniel:

Foi um tempo branco porque era mudo

E não havia nenhuma palavra que pudesse apagá-lo (Faria, 2021, p.135).

Daqui resultam, pelo menos, duas ilações: uma relacionada com aspetos ontológicos da alma e outra, com a potencialidade da ausência no fazer poético - ambas no contexto do silêncio.

Estes aspetos ontológicos explanam-se sob a forma de uma investigação existencial que visa sondar os enigmas da alma. Contudo, na esteira desta tarefa, impõe-se a necessidade de uma atitude contemplativa definida pelo silêncio como condicionante, mostrando que

Existe aqui, o desejo de ir para além do superficial, o desejo de uma transcendência que ruma à metafísica e que só se torna possível por via do silêncio. É neste silêncio que Sophia procede à criação de espaços alternativos capazes de instigar, no sujeito, uma profícua capacidade contemplativa – É a partir do silêncio que se dá a criação poética. Voltamos então, à enunciação de algumas obsessões da poeta: “O silêncio da paisagem e do mar como ideal estético. (Cabral, 2011).

Apontamos agora aquela constante na poesia de Sophia que se revela na imagética da vacuidade de espaços (também obsessivos) que resultam do horizonte vivencial do sujeito poético: o mar e a praia. Na obra de Daniel, também se fazem presentes os espaços com estas características, mas, apontamos para outros cenários (ainda que o elemento líquido seja uma constante na sua poética): o deserto e os cenários onde a amplitude da Natureza se expõe.

O “mar de Sophia” configura-se como um universo silencioso e a praia surge como espaço de contemplação onde reinam a paz e a plenitude. Neste escopo, cabe-nos sinalizar os “espaços de Daniel” na sua silenciosa textura de imensidão do deserto e na profundidade contemplativa de uma Natureza ampla, onde “(...) do fundo profundo da sua dimensão de enigma nasce a plenitude de uma dimensão do infinito (que em geral é mais apanágio do silêncio do que de qualquer forma de ruído). (Barrento, 2021, 32):

Sophia conta-nos que

Neste dia de mar e de nevoeiro
(...) São os longos horizontes
Os ritmos soltos dos ventos (Breyner, 1979, p.54)

enquanto Daniel fala-nos da

Paisagem aberta.
Lado aberto. (Faria, 2021, p.47).

Na esteira desta reflexão, verificamos que o silêncio é ponto de partida na construção do argumento lírico, mas, é também, com o silêncio, que Sophia trabalha o poema como se de uma escultura se tratasse. Este trabalho de construção é perceptível nas criação artística dos dois poetas porque ambos se debruçam sobre o labor da palavra, denotando uma escrita metapoética:

Desfaço durante a noite o meu caminho.
Tudo quanto teci não é verdade,
Mas tempo, para ocupar o tempo morto.
E cada dia me afasto e cada noite me aproximo. (Andresen, 1979, p.80).

Colho espigas
E teço a minha teia

Amarro espigas molhos de espigas
Ato e desato o cabelo das aranhas. (Faria, 2021, p.104).

A tessitura do silêncio manifesta-se quando, por exemplo, Sophia e Faria efetivam interrogações (predominantemente ontológicas), às quais não é possível dar resposta. Esta impossibilidade constitui-se em expressões concretas do silêncio, do inexprimível. “Na obra de Sophia, o ‘silêncio’ indizível” é imprescindível para a suspensão do devir temporal” (Malheiro, 2016, p.230). Em concordância com esta aceção, vamos, uma vez mais, recorrer ao pensamento

de Collot (1989, p.184): “Le referent du poème ne se laisse pas dire: son horizon ultime, c’est le silence.”⁵. Contudo, do silêncio podemos dizer *eppur si muove*, alternando a sua deslocação com um constante resgate da palavra e intensificando a semântica da composição poética. Detetamos, também, uma dualidade que o silêncio tem, nessa dimensão dupla daquilo que é ausente e presente (...)” (Vianna, 2001, p.1182).

No contexto da poética de Sophia, vislumbra-se a função retórica do mar enquanto lugar do Absoluto, do silêncio e de um horizonte infinito - o qual, por sua vez, apresenta-se como paradigma da “fonte inesgotável da poesia”. Há, também, uma espécie de sacralidade nesta poética, consubstanciada pela atmosfera resultante do silêncio que habita o fundo do mar, acabando este por se efetivar como ideal estético:

(...), a repetição do ‘silêncio’ por quatro vezes, reitera o estado de introspeção do sujeito, além de sinalizar um desejo de ‘perfeição’ e de ‘beleza’, a ser encontrado em um ‘novo mundo’, em oposição ao mundo real destruído e imperfeito, do qual para fugir, o eu mergulha não só no universo submarino, mas também em sua angústia interior. (Moura, 2007, p.387).

É, pois, no horizonte do silêncio que os imaginários poéticos (de ambos poetas) são construídos e, mesmo quando não é mencionada a palavra “silêncio”, Sophia e Daniel têm a capacidade de convocá-lo para o interior do poema ou de fazerem o silêncio dele emanar. Entende-se, assim, uma aptidão para “silenciar o silêncio” e, ainda assim, revelá-lo. É nesta esteira que convocamos exemplos paradigmáticos deste procedimento:

“A raiz da paisagem foi cortada.

Tudo flutua ausente e dividido.

Tudo flutua sem nome e sem ruído.” (Andresen, 1979, p.76)

O homem lança a rede e não divide a água

O pobre estende a mão e não divide o reino

É tempo de colheitas e não tenho uma seara

⁵ O referente do poema não pode ser dito: o seu horizonte último é o silêncio.

Nem um pequeno rebento de oliveira. (Faria, 2021, p.74).

Ainda no escopo desta reflexão sobre o silêncio na poesia de Sophia e Daniel, impõe-se a abordagem de dois aspectos que, na verdade, conformam um paradoxo. Por um lado, o despojamento que paira sobre a sua poética, onde se evidencia o zelo e a busca dos poetas para

(...) atingir um máximo de expressividade em um número mínimo de palavras. Os seus versos nunca deixam extravasar algo, ao contrário, buscam condensar esse algo numa ou duas estrofes decisivas ou até numa ou duas frases de cuja intensidade vive o poema. Deste modo, graças a uma linguagem contida, extremamente depurada (...). (Steinberg, 2016, p.16).

Daniel Faria trabalha para esse despojamento, eliminando tudo o que considera supérfluo, muitas vezes chegando à forma do poema breve que, por via de um trabalho minucioso, se eleva com um forte e imenso potencial simbólico. Sophia, como Daniel, usam o silêncio como substância reguladora. Mas este diálogo não se limita à forma breve dos poemas, o encontro também se efetiva na semântica e nessa atmosfera inominável que entre os poemas se faz ponte:

Os troncos das árvores doem-me como se fossem os meus ombros. (Andresen, 1979, p.51).

Como doem as árvores
Quando vem a Primavera

E os amigos que ainda estão de pé. (Faria, 2021, p.34).

Do outro lado do paradoxo, verificamos que na poesia de Sophia a relação com o silêncio (também) se estabelece na esteira da sua quebra, detetável numa espécie de grito que foi a sua consciência política contra o regime salazarista do Estado Novo (ainda que este aspecto saia do escopo da nossa reflexão).

Para concluir esta breve reflexão, encontramos consonância com a obra de Daniel Faria, seja na busca existencial, no recolhimento para a escuta de uma voz interior ou para o resgate da palavra justa. Estamos, assim, perante duas poéticas que muito comungam nas matérias da palavra e do silêncio. Muito para além de dele nascerem e nele morrerem.

1.3. Herberto Helder: *sem páginas de um lado e de outro / e sem palavra nenhuma*⁶

Para abordar a temática do silêncio em Herberto Helder, desde logo, podemos detetar no próprio poeta uma “personalidade de silêncios”: “Tudo nele era misterioso. Não havia uma imagem clara, uma personalidade que colássemos a uma cara contemporânea. O poeta que nunca se deixava fotografar. Das edições limitadas. Do secretismo. Era esta a fama de Herberto Helder. O poeta obscuro.” (Nunes, 2015, p.18). Contudo, o nosso foco direciona-se para a sua poética e, neste contexto, torna-se imprescindível convocar alguns aspetos da sua escrita que se configuram como especificidades:

(...) deparamo-nos aqui com uma erupividade que envolve tudo – linguagem, mundo, pensamento – e em face da qual voam em estilhaços todas as intenções realistas. Para Herberto Helder ‘nenhuma frase é dona de si mesma’ (Helder, 1990, p.349) e por consequência, ao lê-lo, não se nos comunica a perceção de uma escrita nem hiper-intelectualizada, nem do contrário, meramente expressiva. É que os seus versos adquirem uma globalidade de efeitos literários de que participam todas as experiências mais concretas como luminosidades mais abstratas, e que talvez possa comparar-se, embora mal, com uma corrente elétrica. (Amaral, 1991, p.58).

De facto, estamos perante uma obra com um elevado grau de complexidade e instabilidade, configurando um universo inconfundível, onde qualquer tentativa de classificação ou rotulagem estão destinadas a falhar. No entanto, é possível, aqui, apontar o silêncio como uma temática nuclear onde os efeitos semânticos derivam das representações do silêncio mediadas pelas palavras e como estrutura, enquanto feição de uma sintaxe muito peculiar. Sinalizamos, aqui, a entrega sacrificial do sujeito poético, em Herberto, como em Faria:

- (...) Com as tuas lágrimas

Lavarás o vento⁷. (Faria, 2021, p.433).

- (...) em toda a parte há sangue em quase todas as mãos?

⁶ Helder, H. (2016). Letra Aberta. Porto Editora, p.9

⁷ Poema interpretado na pág.50

nas mãos que matam, nas que escrevem poemas (...) ? (Helder, 2016, p.21).

Nestes versos, confirmamos que, “Tal como tantos poetas afirmaram, a escrita do poema é um ato de luta não apenas no sentido de esforço pessoal (...), mas um momento de imposição ao real do olhar depurador ou transformador (...)” (Fino, 2020. p.66).

Para compreender a disposição do silêncio nesta poética, torna-se necessário invocar as edições e reedições das suas obras visto que estes movimentos espelham aquilo “(...) que origina um modelo de alternância entre escrita e silêncio, generalizável a toda a obra.” (Riso, 2004, p. 154). A deslocação dá-se, portanto, na intermitência entre o ato de escrever e a sua suspensão. Podemos, aqui, apontar uma intermitência na escrita de Daniel, na escrita que o poeta efetiva sobre a sua própria escrita. A escrita interrompe o silêncio que interrompe a escrita, até ao derradeiro silêncio que mais não é do que a morte da linguagem – a palavra esgotada ou o término do discurso. Olhemos para os exemplos que se seguem:

De Herberto:

- *Vai morrer imensamente (ass) assinado. (Helder, 2014, p.181).*

- (...) sei tudo acerca da minha morte, ao ponto de saber que essa morte ocorre *já, aqui, e eu mesmo sou o seu autor.* (Helder,1995, p. 41).

E de Faria:

De pedra em pedra
Te peço

Não morras de sede

Ou de luz⁸ (Faria, 2021, p.432).

- (...) Tenho medo de morrer antes da morte

Tenho medo de morrer antes da vida. (Faria, 2021, p.432).

Destarte, esta intermitência perfila-se sobre uma cronologia pessoal onde se evidenciam obras e momentos paradigmáticos: “Entre os ecos autobiográficos captados em *Photomaton & Vox*, enquanto experiências (também de morte) de um sujeito escritor, duas referências ao ano

⁸ Poema interpretado na página 80

de 1968 como sendo a data do abandono da escrita face a uma dedicação ao silêncio.” (Riso, 2004, p.52). Este é o ano em que é publicado *Apresentação do Rosto* que define “(...) um texto que se destina à sagração do silêncio.” (Freitas, 2000, p.20):

O regresso à escrita configura-se, assim, como um restauro da fala poética que num movimento circular, como já foi referido, alterna o silêncio com a palavra e onde o silêncio é representado por recorrentes atos de conclusão. Também em Daniel Faria, encontramos, num escopo diferente, esse labor de restauração da palavra, Recorremos a exemplos dos dois autores:

Antes da noite
Brunirás os montes

Bordarás a chuva
Tecerás o tempo

Com as tuas lágrimas
Lavarás o vento.⁹ (Faria, 2021, p.403).

- (...) dias um a um subtraídos ao tempo que te faltava: / oh respirar, correr, sofrer o ar inteiro, afrontar água e pedra. (Helder, 2016, p.11).

Se o silêncio é, por um lado, génese e termo, por outro, há que considerar o silêncio entre as reedições dos livros na medida em que estas se consubstanciam como reescritas – o que nos leva a inquirir sobre tal ato. Detetamos, aqui, aquilo que denominamos como um “esmerado trabalho de lapidação” que se efetiva “Sob a forma de uma progressão constante no sentido da depuração da linguagem, como se se morresse progressivamente, por etapas da reescrita, até atingir o silêncio final.” (Riso, 2004, p.57). Este trabalho de depuração é, também, apanágio de Daniel Faria e reflete-se, não apenas no poema breve; Faria, como Herberto comungam do gosto pelo poema longo, mas, caracterizado pelo despojamento, como são exemplo (entre vários possíveis) os poemas de Faria (2021, p. 344), “Prometo-te a minha mão para a escrita” e o poema de Herberto, “O amor em visita”.

Com efeito, evidencia-se a notação da fragmentação e da fratura que, aliás, o poeta convoca frequentemente para a sua esfera poética enquanto introduz a inquietação na discussão. No contexto da poética de Daniel Faria e na de Herberto Helder, podemos afirmar que

⁹ Poema interpretado na página 80

(...) nem sempre a organização interna dos poemas mantém os respetivos índices de legibilidade em níveis também elevados. De facto, são vários os momentos em que o sentido se suspende numa espécie de limbo descomprometido de racionalidade discursiva por via de contrastes bruscos, ruturas do plano expositivo do poema, associações estranhas ou paradoxais, hiatos lógicos surpreendentes (...). (Martins, 2010, p.179).

Trata-se de “(...) entender o que o Herberto Helder dizia, que isto não é criatividade, nem legibilidade, nem métrica, nem estética. Isto é uma gramática explicativa. Uma gramática explicativa do mundo.” (Alves, 2015, p.8). Sendo factual que uma gramática generativa se define como aquela que é capaz de gerar um conjunto infinito das frases de uma língua por meio de um conjunto finito de regras, então, efetiva-se a necessidade de uma espécie de “gramática generativa infinita” porque a gramática explicativa do mundo sobre a qual nos fala o poeta, não suporta a limitação da finitude que prescreve, convencionalmente, qualquer conjunto de regras, afirmando Não tenho nenhuma lei nem regra / para desarrumar um poema escrito.(Helder, 2016, p.7). Este é, sem dúvida, um ponto que a poesia de Daniel comunga com a de Herberto. Nesta poética, o sentido ontológico do silêncio não deixa de ser uma referência imperativa à sua materialização no verso: referimo-nos à evidência que sinaliza uma instância métrica do vazio na poesia. Vazio que surge como representação do silêncio, mas, também, como possibilidade de ser ocupado enquanto abertura que permite o acesso à ocupação pelo imaginário da receção. Não obstante, para Herberto Helder (como para Daniel Faria), não é de vazio que o silêncio fala, mas antes, do não-dito; há, sim, um percurso até ao impercetível (que se reveste, também, de um cunho surrealista em ambos poetas) que pode, por hipótese, ser aquele lugar onde se dá a perceção da natureza primordial da palavra, mas, também, do semblante existencial, conduzindo-nos à concordância com a afirmação: “Podemos perceber a importância do silêncio em Herberto Helder da mesma forma que há uma valorização em Heidegger pois é por meio dele que se consegue chegar a uma possível essência da linguagem. (Leal, 2013, p.4).

Efetivamente, verifica-se o registo do silêncio não só como abertura e encerramento do poema, mas, também, como gesto interruptivo configurado entre uma suspensão temporal que se vai desenhando em cada fim e cada recomeço. Há um propósito, o da depuração da linguagem, que se faz sentir na busca de relacionar a experiência literária com o silêncio - são camadas de silêncio que se sobrepõem:

sem páginas de um lado e de outro
e sem palavra nenhuma
sobretudo (Helder, 2016, p.9)

Até ao âmago das palavras, até à sua irreversível finalização. Até à sua última instância.

Capítulo II

O silêncio introspetivo

Como é por dentro outra pessoa?

Quem é que o saberá sonhar?

A alma de outrem é outro universo

(Fernando Pessoa)

Silêncio Introspetivo: Como *Homens que escavam dia após dia o pensamento*¹⁰

Iniciamos este capítulo abordando dois aspectos que se evidenciam no conceito de introspeção: a atitude reflexiva e o recolhimento. Neste âmbito, ressalta o seu estatuto como condição para a criação artística e lugar da indagação existencial. É este silêncio introspetivo que permite “(...) mais profundamente cultivar a beleza e guardar e preservar a liberdade da imaginação, da invenção (...)” (Azevedo, 2020, p.7) e é também, neste silêncio, que se concretiza a possibilidade do *eu* ser ouvido. Deste modo, podemos afirmar o silêncio como circunstância catalisadora de uma experiência de consciencialização do Ser, visto que faculdades como a imaginação, memória, subconsciente ou razão, impreterivelmente, evidenciam a necessidade do mais profundo silêncio. Falamos de uma poderosa experiência de silêncio, capaz de concentrar a atenção do poeta na sua própria existência, tornando-o consciente daquela solidão fundamental tão fecunda na criação, acabando esta meditação existencial por tornar-se método do fazer poético porque a palavra nasce de uma voz interior silenciosa que é o pensamento e porque não se trata apenas da expressão de um *eu* interior, mas uma expressão da criação, de modos de ser e estar no mundo. Trata-se de “Viver o silêncio, meditar com ele, como quando estamos a conversar com o pensamento, as ideias a nascer (...)” (Barrento, 2021, p.15). O silêncio apresenta-se assim, para o poeta, como um propósito mais vasto de reflexão. É nesta experiência que o silêncio adquire significações diversas – de presença, de ausência, de descoberta, de diálogo e, naturalmente, como mote de criação.

No contexto de uma reflexão tão íntima, surgem linguagens que só o poeta consegue criar e traduzir, as quais podemos denominá-las como linguagens do silêncio. Um dos moldes dessas linguagens desenvolve-se pela estimulação de visões criativas através da mente. Daniel

¹⁰ Faria, D. (2021). Poesia. Assírio & Alvim, p. 127

Faria, como veremos, era um exímio construtor (e tradutor) de imagens mentais de substrato mais concreto ou abstrato, por vezes tocando o etéreo ou um vazio luminescente. Configura-se, aqui, uma aliança entre pensamento e imagem, mas, a linguagem, necessariamente, é fundamento em todo este processo: “O pensamento procura num fundo inesgotável de imagens, ultrapassa inegavelmente a linguagem, mas, para se exprimir, tem de voltar a ela.” (Le Breton, 1997, p.17). A corroborar a nossa afirmação, podemos constatar uma cumplicidade nas palavras do filósofo Max Picard (1964, p.81).

Images are silent, but they speak in silence. They are a silent language (...). It is the soul that preserves the silent images of things. The soul does not, like the mind, express itself about things through the medium of words, but rather through the images of things. Things have a dual existence in man: first in the soul through images, then in the mind through words. The images of things are preserved in the soul as before the creation of language. The images in the soul point to a higher realm beyond language, where there is nothing but images., where images speak as words and words as images. ¹¹

De facto, as imagens mentais tornadas linguagem por Daniel Faria têm especial relevância na sua poética onde “(...) a visão manifesta-se como fundamento da experiência poética. Por ‘experiência’ pretendemos aqui destacar o posicionamento do termo entre a expressão percetiva e o desejo de um modo de conhecer muito além dos limites.” (Fino, 2020, p.127). Vejamos:

Ando um pouco acima do chão

Nesse lugar onde costumam ser atingidos

Os pássaros

Um pouco acima dos pássaros

¹¹ As imagens são silenciosas, falam em silêncio. São uma linguagem silenciosa (...). É a alma que conserva as imagens silenciosas das coisas. A alma, tal como a mente, não se exprime sobre as coisas por meio de palavras, mas sim através das imagens das coisas. As coisas têm uma dupla existência no homem: primeiro na alma através das imagens, depois na mente através das palavras. As imagens das coisas são preservadas na alma como antes da criação da linguagem. As imagens na alma apontam para um reino superior para além da linguagem, onde não há nada para além de imagens, onde as imagens falam como palavras e as palavras como imagens.

Fazemos uma advertência para o facto de todas as traduções serem da total responsabilidade da autora desta dissertação.

No lugar onde costumam inclinar-se
Para o voo

Tenho medo do peso morto
Porque é um ninho desfeito

Estou ligeiramente acima do que morre
Nessa encosta onde a palavra é como pão
Um pouco na palma da mão que divide
E não separo como o silêncio em meio do que escrevo

Ando ligeiro acima do que digo
E verto o sangue para dentro das palavras
Ando um pouco acima da transfusão

Ando humildemente nos arredores do verbo
Passageiro num degrau invisível sobre a terra
Nesse lugar das árvores com fruto e das árvores
No meio de incêndios
Estou um pouco no interior do que arde

Apagando-me devagar e tendo sede
Porque ando acima da força a saciar quem vive
E esmago o coração para o que desce sobre mim

E bebe. (Faria, 2021, p.39).

Com efeito, evidenciam-se neste poema imagens que tocam alguma abstração, das quais são exemplo representações que se criam no espírito, tal como a liberdade do pensamento ou a imaginação - esta “ao nível do vocabulário, da sintaxe, da intertextualidade, é a chave para a compreensão da poesia de Daniel (...).” (Furtado, 2019, p.11). O poema tem início com uma referência ao patamar onde se encontra o poeta, aquele que configura um estado mais elevado

do Ser – ainda que deslocado - aquele que só pode ser atingido pelo espírito. Dentro deste contexto, convocamos as palavras de George Steiner que evidenciam um notável paralelismo com a imagem sugerida no poema de Daniel: “Em algumas metafísicas orientais, no budismo e no taoísmo, imagina-se que a alma ascende dos grosseiros obstáculos da matéria, através de domínios de percepção que podem ser transmitidos por linguagem sublime e exata, como a um silêncio cada vez mais profundo” (Steiner, 1988, p.30).

É nesse lugar, acima do nível terrestre, que se efetiva a hipótese de um conhecimento mais puro, um trabalho de expansão dos sentidos, distante do nível básico da matéria, *um pouco acima do chão*. Portanto, “a linguagem supõe a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis.” (Orlandi, 2007, p.33). Ao mencionar o pássaro, o poeta evoca as relações entre o céu e a terra, isto é, entre uma dimensão etérea das palavras e uma dimensão material das mesmas – dimensão esta que poderá significar a materialidade do convencionalismo do verbo – o qual nos remete para formas viciosas e viciadas de mundividência, as quais o poeta sempre contornou porque “(...) Daniel Faria foi construindo e acabou por construir, no seu patamar máximo, uma linguagem que não existia.” (Furtado, 2007, p.1). Se atentarmos que “Em grego, a própria palavra foi símbolo de presságio e de mensagem do céu” (Chevalier e Gherbandt, p.687), podemos aqui encontrar, adjacentes, as palavras de Daniel Faria (mesmo correndo o risco de uma perspectiva mística – a qual não será, de todo, estranha ao autor: “Mas tenho a certeza de uma coisa: a poesia me é dada”¹²). (Mangas, 2019, p.18).

Destarte, afirma-se o poeta como ser posicionado *Um pouco acima dos pássaros* - ocorrência que é notada por Maria Teresa Dias Furtado (2019, p.61) quando esta afirma que “Conforme os pássaros iam caindo no silêncio, o poeta começava a cantar na sua alma, onde nascem todos os seus poemas – evidência confirmada pelo poeta Saint-John Perse¹³ quando este “(...) tem, sem dúvida, a intuição (...) primordial nesta linguagem, quando escreve: Os pássaros guardam entre nós alguma coisa do canto da criação.” (Chevalier e Gherbandt p.687) . Esta evidência aponta para a consciência, não de um, mas **do** estado superior do Ser que nos

¹² “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.18

¹³ Saint-John Perse, pseudónimo de Alexis Leger (Pointe-à-Pitre, 31 de maio de 1887 — Giens, 20 de setembro de 1975) foi um poeta e diplomata francês.

conduz à leitura de um caminho de transcendência de si mesmo - procedimento que encontramos, também, em Sophia de Mello Breyner¹⁴ -

(...) e, desse modo, alcançando «o ato supremo – o ponto originário (...) – a gênese da vida (...). É pela transcendência de si que o poeta é o primeiro Homem» e, por essa mesma via, «o primeiro vidente espiritual» (...)” (Fino, 2020, p.128), aproximando-se de um caráter místico, “(...) dando à voz do silêncio que é a voz do ser que se cala e ganha a sensação de tudo saber, porque foi capaz de esquecer o ruído do mundo. (Barrento, 2021, p.23).

É possível distinguir, *No lugar onde costumam inclinar-se / Para o voo*, o ato preliminar da escrita - o lugar do silêncio fundante da palavra. Aqui, encontramos o entrosamento do silêncio com o espírito e com o discurso: “It is the spirit that legitimates speech, but the silence that precedes speech is the pregnant mother who is delivered of speech by the creative activity of the spirit. The sign of this creative activity of the spirit is the silence that precedes Speech.”¹⁵ (Picard, 1964, p.8).

Verificamos, assim, a palavra configurada pela imagem do voo que, claramente, indicia a sua liberdade relativamente ao apelo da gravidade terrestre, a fuga aos significados convencionais – a exploração dos múltiplos sentidos do verbo - porque esta poesia não se vocaciona para a produção de sentidos no mundo e porque ela aporta “(...) um tipo de explicação paradoxal que a todo o instante resiste a uma definição lógica e à palavra prática, representando-se como parábola e alegoria potenciadoras de uma rede de indeterminações em puro estado poético.” (Carlos, 2004) e, por outro lado, uma evocação da viagem do espírito e da imaginação que só poderão ter lugar na interioridade do indivíduo, - lugar onde “A linguagem foge a todo o lirismo, depura-se e entra num espaço de puro pensamento: o da língua, lugar do encontro, do movimento e do silêncio. (Barrento, 2021, p.81). Por todo o poema, é-nos oferecida a imagem da ascensão de um corpo. Trata-se da constatação de uma dominante semântica – a ideia de que no silêncio é que se encontra a mais autêntica sabedoria. Subjaz, também, a ideia da leveza que o permeia e, sobre a qual, “É de referir que S. João da Cruz vê nela o símbolo das *operações* da imaginação (...).” (Chevalier e Gherbandt, p.687).

¹⁴Ver capítulo II, página 25.

¹⁵ É o espírito que legitima a fala, mas o silêncio que precede a fala é a mãe grávida que é libertada da fala pela atividade criadora do espírito. O sinal desta atividade criadora do espírito é o silêncio que precede a fala.

Não obstante, o poeta revela o receio do *peso morto*, o qual se traduz como um receio do retorno da palavra ao seu patamar pragmático que, no dialeto do poeta, é-nos transmitido pela perda da leveza da “palavra superior” – a palavra do poeta, metaforizada na libertação dos imperativos da lei da gravidade – apontamos aqui, um excerto proveniente dos escritos de Paul Celan que, a nosso ver, dialoga com esta visão: “Ele ensinava as leis da gravidade, produzia prova sobre prova, mas só encontrava orelhas moucas. Elevou-se então nos ares e ensinou as leis, pairando – agora já acreditavam nele, mas ninguém se admirou quando ele não regressou do ar.” (Celan, 1996, p.27). É esta ascensão que eleva o poeta até um nível diferente de entendimento, dotado de uma nova linguagem configurada através de novos códigos de leitura os quais não se integram num conjunto de definições como os léxicos ou vocabulários monotonamente usuais, mas que permitem outros modos de perceber a realidade. Trata-se de um percurso necessariamente absorvido no silêncio – silêncio este, que constitui, já por si, um processo de conhecimento.

Através da imagem de um ninho desfeito, Daniel fala-nos do receio dos obstáculos que sondam as palavras, configurados na desordem e dificuldades nesse “(...) refúgio quase inacessível, escondido na parte mais elevada das árvores (...) onde a alma só chegará se, livrando-se dos pesos humanos, conseguir voar até lá.” (Chevalier e Gherbandt, p.688). Evidencia-se assim, a existência de uma linguagem que foge às convenções linguísticas estritas para ascender a um discurso magistralmente etéreo e que disso faz tema.

Verifica-se, também, uma afirmação da imortalidade do poeta (confirmando o seu estatuto de testemunha) que está *ligeiramente acima do que morre*. Contudo, atente-se à palavra como alimento do espírito - *a palavra é como pão* – a palavra alimenta essa ideia de imortalidade porque o poema é uma extensão do sujeito e as palavras permanecem para além do seu perecimento (Poets are dying. But no matter. Poetry remains¹⁶). Efetivamente, Daniel introduz no poema, uma vez mais, o silêncio, abordando-o como elemento que se instala entre as palavras, um silêncio que as divide e lhes confere a respiração vital. Neste contexto, urge sublinhar a similaridade com o pensamento de Kierkegaard e Max Picard na medida em que estes

¹⁶ Os poetas estão a morrer. Mas não importa. A poesia permanece – Esta frase é uma citação retirada do filme italiano *Satyricon* de 1969 dirigido por Federico Fellini, baseado no livro homónimo escrito pelo autor romano Petrónio no século I.

(...) son unos de los pocos pensadores que exploran el ámbito del silencio, pero también de lenguaje, categorías fundamentales para la comprensión de la estructura del ser humano. Para ambos el silencio tiene un poder transformador ayudando el hombre descubrirse a sí mismo (...)¹⁷. (Dobre, 2016, p.94).

Mas se o silêncio divide, o mesmo não acontece com a mão – o órgão da escrita – que, pelo contrário, efetiva o movimento que se estabelece entre o pensamento e a motricidade implícita no gesto da escrita, que parte da imagem mental em direção à palavra escrita, espelhando um continuum porque “Só mãos verdadeiras escrevem poemas verdadeiros.” (Celan, 1992, p.66). Neste contexto, adivinha-se o pensamento – que é a palavra interior – no âmbito da sua ascensão relativamente à palavra dita e, por isso, o poeta não hesita em afirmar: *Ando ligeiro acima do que digo*. Mas esta afirmação apenas sucede porque “(...) a poesia, esta poesia, precisa de uma nova condição da língua, aquela que diz somente o que não diz a fala.” (Barrento, 2021, p.81).

É por via do silêncio que se busca a ascensão porque apenas com as palavras não seria possível dirigir uma busca pela plenitude, a qual não deixa de ser um alvo utópico – trata-se de um procedimento que encontramos, também, na poesia de Eugénio de Andrade¹⁸. E quando o poeta “*verte o sangue para dentro das palavras*, o mesmo é dizer que lhes incute um princípio vital de existência. Que eloquência seria esta senão a do ser interno? “É a fala das coisas mudas que só encontra eco, talvez, dentro de nós, não no exterior (...)” (Barrento, 2021, p.96). Se o poeta *anda um pouco acima da transfusão*, apenas confirma a sua transcendência, a capacidade de ir para além da vitalidade existencial, para além da palavra convencional usada em detrimento de um uso criativo, visto que esta perece na limitação dos seus significados e na exacerbação da reprodução de clichês. Contudo, o poeta afirma o seu respeito pela palavra, mesmo quando opta por uma busca meticulosa que contorna a convenção do verbo. “A linguagem é por ele trabalhada com mestria, na sua busca existencial (...)” (Furtado, 2019, p.9) e é nessa busca, que se configura como viagem e como movimento reflexivo nesse processo, que o seu pensamento ascende a um nível superior – *aquele lugar das árvores com fruto* – o lugar onde as palavras adquirem uma profícua fertilidade, no ponto mais alto, através de um

¹⁷ (...) são dos poucos pensadores que exploram o campo do silêncio, mas também da linguagem, categorias fundamentais para a compreensão da estrutura do ser humano. Para ambos, o silêncio tem um poder transformador, ajudando o homem a descobrir-se a si próprio (...).

¹⁸ Ver Capítulo II, página 21.

degrau invisível. Deteta-se, aqui, um silêncio que toma o semblante da condição necessária para esse percurso no qual

(...) o homem pode (...) mergulhar no recolhimento e no silêncio sob o impulso do nascimento dele para ele mesmo como espírito e para além da finitude, em um constante mergulho em sua interioridade. (...) o homem necessita de uma forma de vida superior à que vivia até então e concentra-se em encontrar nele próprio sua autoconsciência e seu valor eterno.¹⁹ (Wilhelm, 1970, p.71)

O degrau²⁰ é invisível porque o caminho da ascensão é etéreo e silencioso e porque se trata de um suporte imaginário da ascensão espiritual. Só em silêncio se alcançam os significados alternativos e profícuos do verbo. É um processo que se alastra pelas palavras, como se estas estivessem *No meio de incêndios*; de palavra em palavra, os sentidos propagam-se, iluminados, e a escrita torna-se um corpo que arde – corpo esse que alberga o pensamento do poeta - este indissociável da sua alma e a permitir-lhe afirmar-se um *pouco no interior do que arde*, até ser cinza, porque extintas as palavras, instala-se o silêncio. Atentemos ao que “(...) observa Chateaubriand, cuando el fuego empieza a apagarse, «se diria que unos silêncios sucede notros²¹»”. (Corbin, 2019). Contudo, o poeta ainda que sedento dessas mesmas palavras, afirma *andar acima da força a saciar quem vive*.

Podemos aqui, uma vez mais, intuir a imortalidade daquele que manuseia as palavras,

¹⁹ Assessor Wilhelm é o pseudônimo sob o qual Kierkegaard escreve a obra *L'équilibre de l'esthétique et de l'éthique dans la formation de la personnalité*. In P.-H. Tisseau, E.-M. Tisseau. (1970). *L'alternative*. Editions de L'Orante.

²⁰ Abrimos, aqui, um parêntese, com vista a uma breve referência à simbologia do degrau que, neste poema, é sugestiva. Ainda que o degrau integre a possibilidade, quer do movimento descendente, quer do movimento ascendente, distinguimos, neste contexto, o seu sentido ascensional. Destarte, como símbolo da ascensão que é, o degrau evoca um movimento e uma hierarquia que culmina no céu, mas, esse percurso requer uma passagem progressiva por vários degraus. O ponto de partida é a terra e os degraus, configuram-se como meio de ascensão até ao céu – quando os degraus se elevam “(...) em direção ao céu, trata-se do conhecimento do mundo aparente ou divino.” (Chevalier e Gherbandt, 2006, p.382). Deste modo, os degraus não são pontos de partida, nem de chegada: são pontos de passagem que permitem uma dupla perspectiva – sobre o que ficou e sobre o que virá. Não podemos, também, deixar de aludir à escada de Jacob - “E teve um sonho: viu uma escada apoiada na terra, e o seu topo chegava aos céus. E anjos de Deus subiam e desciam por ela.” (Genesis 28:12). Aliás, esta escada surge, não só no sentido figurado, como Daniel evoca-a de modo muito direto: “Devo ser o último degrau na escada de Jacob / E o último sonho nele” (Faria, 2021, p.38). Neste contexto, a escada é simbolizada como matéria etérea, – daí os degraus invisíveis que Daniel Faria referencia - ou fazendo prevalecer um semblante espiritual que integra a ideia de uma progressão que visa a perfeição interior. “Como os degraus da escada estabelecem a ligação entre a terra e o céu, eles são constantemente utilizados pelos Padres da Igreja e pelos místicos da Idade Média sob sua forma simbólica. É sempre por degraus sucessivos que a alma realiza a sua própria ascensão.” (Chevalier e Gherbandt, 2006, p.380). Naturalmente, também, não podemos deixar de sinalizar o peso deste simbolismo que remete à tradição Platónica: partindo do mundo sensível, material, a alma ascende, de degrau em degrau, direcionando-se ao mundo inteligível.

²¹ “(...) observa Chateaubriand, quando o fogo começa a acalmar-se, «pode dizer-se que alguns de nós estão calados e outros não»”.

saciando e dando vida às mesmas, zelando pela sua sobrevivência. Não obstante, o poeta tem consciência da existência do peso do silêncio que ronda as palavras, o silêncio que inevitavelmente as absorve e as expande, manifestando-se visceralmente, anuncia o seu ato: *E esmago o coração para o que desce sobre mim / E bebe* - uma espécie de consciência da missão em que o poeta se lança, uma missão que se matura na interioridade e da qual o coração, como centro vital do indivíduo, não se pode apartar.

Efetivamente, esta ideia de ascensão reflete uma imagem recorrente na poesia de Daniel Faria, tal como a imagem do silêncio associado a um constructo da interioridade, captável na profusa linguagem do autor, sendo

(...) certo que o discurso de Daniel Faria vai buscar a sua amplitude reverbatória a um tipo de lirismo com ressonâncias épicas, por vezes filosófico e amiúde epidíctico, mas o que nele mais prevalece é um fundo de serenidade pensativa, devotada à “explicação” da existência, como elemento estruturante daquilo a que T.S. Elliot chamou “verso meditativo”. (...) Se o processo meditativo de Daniel Faria repousa nestes pressupostos gerais, a verdade é que ganha uma intensa carga poética na fusão peculiar dos conceitos e das imagens, do pensamento e da paixão (...). (Carlos, 2004).

De facto, no exemplo que de seguida focamos, Daniel introduz esse mesmo vocabulário para convocar estas imagens (e não só), no interior das quais a escada, a casa ou mesmo a infância, veiculam significados dentro desse contexto. O vocábulo *casa*, por exemplo, constitui-se como um frequente e relevante paradigma na poética de Daniel Faria:

Para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é, evidentemente, um ser privilegiado (...). A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. (Bachelard, 1996, p.23).

Verificamos, assim, que a casa é assumida muito para além do objeto concreto e é partindo desta premissa que evidenciamos o seu estatuto no poema:

Mesmo no interior do quarto

És o lado de fora da casa

Os inúmeros degraus da casa. A mais antiga

Criança subindo-os um a um. (Faria, 2021, p.58).

Com efeito, o poeta fala-nos do nível mais profundo da introspeção através da imagem do interior do quarto. A casa, só por si, já abarca um forte sentido de interioridade, mas, quando faz referência ao quarto, o poeta enfatiza a imagem visto que o *interior do quarto* apresenta-se como uma aprofundamento dessa interioridade. Este elemento fala-nos de uma interioridade profunda e é solicitado a participar no discurso que a casa convoca porque “Por meio dessa admirável divisa, a casa e o quarto são marcados por uma intimidade inolvidável.” (Bachelard, 1996, p. 42). A referência ao exterior, colocando-o numa relação com um espaço da interioridade - *Mesmo no interior do quarto / És o lado de fora da casa* - concretiza a condição do Ser, evidenciando que este não existe unicamente na sua interioridade. Daqui podemos aferir que “Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma casa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” (Bachelard, 1996, p.62). Neste sentido, afirmamos a casa como um espaço vital figurado, como se de um universo se tratasse – o universo do Ser. É nesta esteira que Daniel sugere, no poema agora em causa, uma busca que se plasma numa missão onde o sujeito é envolvido por uma atmosfera onde “O silêncio propicia, em última análise, o acesso a uma «fala» do mundo e das coisas na sua radicalidade ontológica, sem explicações. É pura *presença*.” (Barrento, 2021, p.17). Mas esta presença não é coisa óbvia. Daniel efetiva o silêncio, neste poema, de um modo subtil.

Se, por um lado, a casa é um elemento enraizado e terrestre, por outro, verifica-se que esta integra o modo de ascender, gradualmente, galgando os degraus, *subindo-os um a um*, até um nível de conhecimento superior por via do indício (que também é uma imagem) viabilizado pelo poeta através *dos inúmeros degraus da casa* (inúmeros porque não há limite para o conhecimento). A imagem aqui exposta, ainda que plasme um paradoxo entre interior e exterior, é corroborada pelas palavras de Bachelard (1996, p.67) quando nos sensibiliza para o facto de “(...) todo o ser intensamente terrestre – e a casa é um ser intensamente terrestre – registra apesar disso os apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste.” A ascensão evolutiva por via de níveis de conhecimento é sempre processo que se pauta pelo silêncio, é processo de crescimento que, neste poema, é claramente exposto na imagem dos degraus, da *criança subindo-os um a um*. Verificamos, assim, que este processo de conhecimento efetiva uma aprendizagem capaz de suscitar a curiosidade (que frequentemente associamos ao estádio

infantil), onde o próprio silêncio constrói significados – são espaços de ambiguidade metalinguística que o poeta abre na medida em que o silêncio é, como já referimos, parte integrante do próprio tecido discursivo.

Contudo, como afirma Picard (1964, p.222), “Man did not need to know everything: the silence knew it all for him. And related to the silence, he knew many things through the silence.²²” Nesta imagem podemos distinguir “(...) caminhos que passam pelo *fundo primordial do ser* e por formas de *sensibilidade intuitiva* – zonas onde desde sempre habita o silêncio.” (Barrento, 2021, p.18). Através do binómio *criança / casa antiga*, o poeta introduz no poema a dimensão temporal. A interpretação do espaço entre estes extremos configura-se como uma brecha dentro do tempo *cronos*, um tempo de amadurecimento interior, tempo no qual os passos são dados silenciosamente (aqui as notações espaciais constituem instrumentos para fazer surgir o tempo) e o silêncio, não só encerra em si mesmo o tempo, como faz parte dele enquanto porção da eternidade. Efetivamente, podemos falar de uma expressão defletida da experiência do tempo, existencial e ontologicamente. Através das palavras do filósofo Max Picard, esta questão é evidenciada: “Time is expanded by silence. If silence is so preponderant in time that time is completely absorbed by it, then time stands still. There is nothing but silence: the silence of eternity²³.” (Picard, 1964, p.107). Através das figuras da criança e da casa antiga, Daniel não plasma apenas esta experiência da passagem do tempo – o poeta apresenta-nos, também, figuras de interface evidenciadas na sua passagem entre espaços: do espaço do espírito ao plano da página. Como vestígio do silêncio, apontamos também, a brevidade deste poema (gesto repetido por Daniel em diversos momentos) – silêncio que, frequentemente, subjaz à ideia de uma prescindibilidade de mais palavras e que, também, se faz presente no contexto do processo do pensamento.

Estamos perante um tempo de renovação simbolizado pela infância. Contudo, *é a casa / a mais antiga* que se constitui como paradigma da experiência. Distinguímos, aqui, um verdadeiro processo de busca do Ser, uma busca existencial onde memória (através da casa antiga) e imaginação (através da criança) se concretizam, pelos degraus, em busca de algo que pode ser conhecimento ou uma explicação de fundo existencialista – o que pressupõe a inclusão

²² O homem não precisava de saber tudo: o silêncio sabia tudo por ele. E, relacionado com o silêncio, sabia muitas coisas através do silêncio.

²³ O tempo é expandido pelo silêncio. Se o silêncio é tão preponderante no tempo que o tempo é completamente absorvido por ele, então o tempo pára. Não há nada para além do silêncio: o silêncio da eternidade.

de espaços de pensamento – pensamento que, na linguagem poética de Daniel Faria, “(...) é experiência das coisas e experiência em si, agente e objeto da atividade do pensamento (...)” (Fino, 2020, p.129). Teremos aqui, de convocar Kierkegaard na medida em que este “(...) entendió muy bien que para devenir individuo uno debe elegir el camino de la interiorización para descubrir el lugar en el cual nos sentimos en casa, en el cual se entrecruzan el tempo y el espacio y donde reina el silencio²⁴”. (Dobre, 2016, p.82). Falamos, também, de imaginação que, no entendimento desta poética, efetiva-se no seio de uma imperativa necessidade porque

(...) a fenomenologia da imaginação não se pode concentrar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos da expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. (Bachelard, 1996, p.63).

De facto, “Sem dúvida, um espírito realista ficará muito aquém dessa região dos frêmitos. Mas quem lê os poemas com a alegria de imaginar marcará com uma pedra branca o dia em que conseguir ouvir em dois registros os ecos da casa perdida.” (Bachelard, 1996, p.74). Não obstante, alertamos para a necessidade de perscrutar a imaginação no contexto da criação poética de Daniel Faria:

A linguagem busca constantemente impor o seu domínio sobre o pensamento. Na corrente do pensamento, ela gera remoinhos (...). Todavia, a interferência, a incessante «turbação das águas» são também aquelas da criatividade. Nessa ondulação da maré, o ato de pura concentração, a tentativa de purgar a consciência das suas ficções vitais, das alucinações lúcidas, do desejo, da intencionalidade ou medo são, (...) extraordinariamente raros. Exigem uma disciplina profundamente contrária à linguagem natural (...). (Steiner, 2015, p.33).

Sem dúvida, nesse espaço de depuração, a escrita de Daniel integra-se como elemento intrínseco. Este poema fala-nos, também, do processo de criação que, partindo de uma imagem da infância, indicia a gênese do ato criativo que ascende paulatinamente, construindo-se e maturando-se, em silêncio, na interioridade do Ser. Criação que acaba por se exteriorizar, mas, **mesmo** assim, não deixa de ser um gesto com raiz na introspeção. O vocábulo *mesmo* é aqui

²⁴ “(...) compreendeu muito bem que para se tornar um indivíduo é preciso escolher o caminho da interiorização para descobrir o lugar onde nos sentimos em casa, onde o tempo e o espaço se cruzam e onde reina o silêncio (...)”

ênfâtizado na medida em que é através dele que o poeta coloca o exterior e o interior no mesmo nível (movimento que resulta da constatação do Ser na sua totalidade). Neste contexto, são relevantes as palavras de Max Picard (1964, p.141):

The poet's word not only has a natural relation with the silence from which it comes, but it can also produce silence through the spirit that is in it. Through the creative act of the word, the silence that is purely natural is re-created once again by the spirit. The word can be so powerful, so absolutely perfect a word, that its contrary, silence is automatically present. It is absorbed by the word; the perfect silence is heard as the echo of the perfect word²⁵.

Não podemos, aqui, deixar de reforçar esta ideia com as próprias palavras de Daniel: “O silêncio parece quase a palavra perfeita no seu fim.” (Faria, 2019) – constatamos o uso do vocábulo quase como testemunha da perfeição utópica. Como já anteriormente referido, Daniel contorna o convencionalismo linguístico e, para falarmos de criação no contexto da sua poética, servimo-nos, é certo, do poema que vem sendo interpretado, contudo, podemos afirmar que este propósito é extensível a toda a sua poética: a fuga ao convencional. Especificamente neste poema, Daniel dá-nos a imagem da puerilidade própria da infância com todo o potencial que lhe subjaz, mas, fala-nos também de memória ao abordar a *casa antiga* e, aqui, não podemos esquivar-nos da percepção do silêncio em todos estes processos, nem da originalidade do modo como o poeta expõe esta abordagem. Nesta sequência, torna-se pertinente convocar as palavras de George Steiner:

A criatividade humana, a capacidade vivificante de negar os ditames do orgânico a fim de dizer «não» (...) depende inteiramente do pensamento, da imaginação contrafactual. Inventamos modos alternativos de ser, outros mundos (...). Reinventamos o passado e «sonhamos o futuro». (...) A linguagem busca constantemente impor o seu domínio sobre o pensamento (...). Todavia, a interferência, a incessante «turbação das águas» são também aquelas da criatividade. Nesta ondulação da maré, o ato de pura concentração, a tentativa de purgar a consciência das suas funções vitais, das alucinações lúcidas do desejo, intencionalidade ou medo, são (...) extraordinariamente raros. Exigem uma disciplina profundamente contrária à linguagem natural (...). (Steiner, 2005, p.34).

²⁵ A palavra do poeta não só tem uma relação natural com o silêncio de onde provém, como também pode produzir silêncio através do espírito que nela se encontra. Através do ato criador da palavra, o silêncio que é puramente natural é recriado de novo pelo espírito. A palavra pode ser tão poderosa, tão absolutamente perfeita, que o seu contrário, o silêncio, está automaticamente presente. É absorvido pela palavra; o silêncio perfeito ouve-se como o eco da palavra perfeita

Efetivamente, Daniel Faria, neste poema, abre uma porta para *reinventarmos o passado*, através da casa antiga e outra, para *sonharmos o futuro* pelos passos da criança. Contudo, este é apenas um dos paradigmas da sua poética. Neste contexto, podemos conjecturar que toda a sua poética se ergue sobre um percurso que acompanha e questiona o entendimento complexo do Ser: o poeta, através das temáticas que abarcam uma variação linguística profusamente sedutora, manifesta imagens, também elas de uma vibração invulgar – aliás, “Como linguagem da visão, a poesia de Daniel Faria institui a imagem como centro de carácter coordenativo (...)” (Fino, 2020, p.129). É na esteira desta reflexão que, no contexto da introspeção (e não esquecendo o silêncio como sua condição essencial), as imagens convocadas subsistem como limiar para novas potencialidades do significado. Contudo, as imagens precisam das palavras e do silêncio (os quais vivem em interdependência) porque esta poética evidencia-se “Não apenas pela riqueza estilística e imagética, pela sua originalidade, mas, sobretudo pelo rigor da linguagem esculpida na tensão que existe entre a intensidade das imagens e um despojamento essencial.” (Cantinho, 2014). Para serem comunicadas, as imagens necessitam do movimento da palavra e do silêncio e “Se palavra e silêncio se misturam na expressão da palavra, podemos dizer também, que todo o enunciado nasce do silêncio interior do indivíduo em permanente diálogo consigo mesmo.” (Le Breton, 1997, p.17). São recorrentes as imagens que nascem no espírito do poeta – imagens obsidiantes que concentram a energia psíquica ou a impulsionam para o interior do seu círculo, indiciando-nos a fala do Ser através de diversas vozes (não apenas a do *eu*), sob o repto de inúmeras formas intermediadas por diferentes imagens, porque

Toda a palavra se alimenta neste lugar sem espaço nem tempo a que, na falta de melhor explicação, chamamos a interioridade do indivíduo. Este mundo caótico e silencioso, que nunca se cala, carregado de imagens, de desejos, de medos, de emoções minúsculas ou avassaladoras, prepara uma formulação que surpreende por vezes quem a emite. (Le Breton, 1997, p.18).

Trata-se, sem dúvida, de um trabalho de esmero: o poeta, “No trabalho encontrou consonância e burilou arestas. O trabalho é sustento e crescimento, a alma fica grande.” (Furtado, 2019, p.44). É desse labor que Daniel nos fala:

Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo
Do sangue no amor, o movimento para fora

O desabrigo completo. Peneiro os múltiplos
Sentidos da palavra que sopra a sua voz
Nos pulsos. Crivo a pulsação do canto
E encontro
O silêncio inigualável de quem escuta

Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual
Ao da cítara

Eu peneiro as entranhas e encontro a dor
De quem toca a cítara. A frágil raiz
De quem criva horas e horas a vida e encontra
A corda mais azul, a veia inesgotável
De quem ama
Encontro o silêncio nas entranhas de quem canta

Eis porque o amor vive no espírito de quem criva

O músico incompleto peneira a ideia das formas
Eu sopro a água viva. Crivo
O sofrimento demorado do canto
Encontro o mistério
Da cítara. (faria, 2021, p.287).

Podemos, aqui, fazer uma leitura sobre o trabalho e a entrega do poeta na construção do poema. Antes mesmo de começar a lapidar as palavras, o poeta realiza um trabalho de seleção nas profundezas do seu espírito onde, seguramente, o silêncio participa – “The silence helps the spirit in man²⁶.” (Picard, 1964, p.29). Contudo, este trabalho que se inicia na introspecção, é extensivo à seleção dos elementos com os quais o poeta compõe o poema - uma seleção, também, extensiva ao ritmo que nele imprime: *Eu peneiro o espírito e crivo o ritmo*. Esta abordagem ao ritmo conduz-nos, por uma lado, à “(...) consciência da inteireza à volta desse outro elemento do sentido que é o som e o ritmo. A sonoridade, a música do verso, é, para Faria, elemento que vale enquanto euritmia em si mesma e projeção possível da euritmia que coincide com a grandeza da respiração do silêncio.” (Nogueira, 2014, p.191) - acrescentamos, com a própria respiração do poeta. Por outro lado, há uma abordagem do ritmo que Daniel enfatiza através da sublime metáfora da imagem da *corda mais azul, a veia inesgotável* para nos transmitir uma ideia de ritmo enquanto relação da intensidade das pulsações arteriais (sinais de vida). Mas o caráter inesgotável é, também, fundamental nesta equação na medida em que, uma definição de veia aporta-nos para a linha (no dialeto do poeta, *a corda mais azul*) de uma

²⁶ O silêncio ajuda o espírito do homem.

corrente que conduz o sangue (esse princípio vital) de qualquer parte do corpo ao coração, apresentando-nos, deste modo, a força e a vitalidade que o poeta incute nas palavras – a qual evidencia o infinito manancial que os sentidos de cada palavra podem adquirir.

Há, de facto, um trabalho que as próprias palavras de Daniel atestam: “(...) há trabalho de construção muito importante, mas sinto essa sensação de que o poema é-nos dado. Valéry dizia: o primeiro verso nos é dado, o resto é construção nossa, é trabalho nosso. Eu acredito nisso.”²⁷ (Mangas, 2021, p.18).

O poeta expõe a sua vulnerabilidade quando nos fala *do desabrigo completo*, comunicando um processo de exteriorização (desnudamento) que implica a sua entrega, isto é, Daniel evidencia um trabalho introspectivo que exige um elevado empenho, mas que impõe *o movimento para fora* – não permanece incubado - talvez análogo ao estado de “sangramento” de que o poeta também nos fala, *Do sangue no amor*. Sendo este sangue a expressão de um princípio vital (como já anteriormente referido), podemos interpretar este “sangramento” como a exteriorização do pulsar que o poeta incute no poema – o seu sacrifício para permanecer na linguagem. Mas a que amor Daniel se refere? Podemos, aqui, efetivar uma interpretação alicerçando-nos numa expressão usada pelo poeta: *o mecanismo secreto do amor*. Este mecanismo, de acordo com Daniel, evoca uma modalidade de diálogo com o leitor (mas não só), afirmando este que “(...) uma das coisas mais engraçadas é quando nós publicamos: nós perdemos os poemas (...). Há quase um processo de desamor. Depois são os leitores que os devolvem e por isso é, de facto, um *mecanismo secreto do amor*, porque é um processo de diálogo.”²⁸ (Mangas, 2021, p.13) e, também, um processo de exteriorização. O movimento para fora que Daniel refere, pode ser interpretado como um movimento dirigido ao leitor – um movimento que comunica o conteúdo resultante de um trabalho de decantação que nos é dado a conhecer quando o poeta afirma que *peneira os múltiplos Sentidos das palavra que sopra a sua voz* porque trata-se de um

(...) composto retórico munido de dispositivos como a metáfora e a comparação de tintas metonímicas, a sinestesia, a silepse, a enálage e a hipálage. (...) relações

²⁷ “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.18

²⁸ “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.18

lógicas e semânticas imprevistas de distintos planos ontológicos e sensoriais, do abstrato e do concreto, do conceito e da imagem, do mental e do corpóreo, do literal e do figurado. (Carlos, 2004).

É assim que, indubitavelmente, Daniel viabiliza a imagem da pulsação do discurso, do sopro de vida que o poeta lhe confere e da energia vital. Trata-se, pois, do encontro com uma forma expressiva própria onde

(...) a intenção do produtor, e, portanto, da arte (do produto), não é tanto *comunicar* (conter um comunicado) como antes *expressar*, isto é, encontrar e utilizar uma forma expressiva própria sua (do produtor), diferente da norma objetivada do *médium*, que é de todos; uma forma adequada integralmente, ou pelo menos tanto quanto possível, à sua consciência sensível de existir e ao seu modo de conhecer o mundo. (Pimenta, 1978, p.28).

Esta singularidade no labor do poeta evidencia-se, como já foi referido, neste trabalho de lapidação do discurso. Contudo, urge lembrar que o discurso não se configura apenas nas palavras. Efetivamente, o silêncio em todo este processo é participante e gerador de sentidos. As palavras de Paul Celan convergem nesse mesmo sentido: “É certo que o poema – o poema hoje – (...) só indiretamente tem a ver com as dificuldades (...) da escolha das palavras, com o mais acentuado declive da sintaxe ou o sentido mais desperto da elipse, o poema mostra, e isso é indesmentível, uma forte tendência para o emudecimento.” (Celan, 1996, p.56). O poeta crava a *pulsação do canto*, porque este “(...) é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação. (...) É o sopro da criatura a responder ao sopro criador. (Chevalier e Gherbandt, p.176) e, também, porque o som do canto implica, necessariamente, a manifestação do silêncio – aliás, Picard diz-nos que “Silence is never more audible than when the last sound of music has died away²⁹.” (Picard, 1964, p.11). Esta aceção ganha força na confluência quando se constata que “A música surge, assim, do silêncio de uma sonoridade branca, é silêncio interrompido ou provisoriamente suspenso (...)” (Barrento, 2021, p.35). Sinalizamos, aqui, a impressão de um gesto proveniente do *eu*, um gesto que separa o trigo do joio ressaltando apenas a matéria que serve ao poeta. E, aqui, o silêncio também é matéria, substância que o poeta encontra na escuta.

²⁹ O silêncio nunca é mais audível do que quando o último som da música se extingue.

Portanto, o silêncio é entendido como uma linguagem, com uma gramática própria que afirma a sua existência porque “(...) há no silêncio uma linguagem que se desprende, que é muito mais abrangente e perfeita.” (Barrento, 2021, p.63). Neste escopo, cumpre-nos reiterar o eixo estruturalmente compositivo que o silêncio efetiva a par com o modo como este habita os textos de Daniel Faria, e tal tarefa não pode distanciar-se deste sentido: “Para um poeta, a sua vocação primária é o silêncio, porque a poesia obriga a esse ato de escuta (...)”. (Mendonça, 2020). Na esteira desta ideia, torna-se imperativo afirmar a audição muito além de um aspeto físico ou mesmo intelectual porque, de facto, é pelo uso da intuição que a audição verdadeiramente se efetiva e o invisível, que é também o intangível, pode ser, efetivamente, audível. A este ditame, subjaz “(...) la idea de que para entender cualquier realidad se necesita una atención especial, un escuchar de las cosas en su esencia; se necesita un acercamiento con las cosas, con la realidad, invitándonos a una reflexión originaria.” (Dobre, 2016, p.81). Assim sendo, vislumbra-se um entendimento do silêncio como modalidade de sentido e não unicamente como medida de sonoridade ambiental, capaz de configurar uma abertura sobre o aspeto sintático e semântico, não olvidando a factualidade da escuta do silêncio abrir um campo de imagens “(...) porque quem começa pela escuta pode ver.”³⁰ (Mangas, 2019, p.9).

O poema em causa é plausível de uma leitura conotada com a meditação enquanto diálogo interior e criativo, como se o *eu* se dirigisse a um *tu* invisível. Um mecanismo introspetivo que atua com vivacidade numa relação entre a voz que responde ao *eu* que, por sua vez, corresponde ao “outro” em nós próprios. Trata-se, pois, de um discurso autorreflexivo onde impera a palavra interior em cuja esfera o silêncio participa. Contudo, estamos perante um *eu* que transcende o limite individual, alcançando a escala do humano. Com efeito,

Il silenzio a direttamente a che fare com l’ascolto. Il silenzio non si può creara se non sisa ascoltare. Non è un atto puramente fisico, il saper ascoltare. Sapere intenso come sapida scienza, come conoscenza (...). Ma anche sapere ascoltare le chiacchiere degli altri. Ascoltando transformi quello che ascolti, perchè n’è sempre un rapporto biunivoco. La prima cosa da fare per entrare nel silenzio è sapere ascoltare. E, come in un circolo virtuoso, per sapere ascoltare bisogna stare in silenzio. Se io convivo con una sorta de dialogo interiore che si muove ininterrotamente (...)³¹. (Battiato, 2017).

³⁰ “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.9

³¹ “O silêncio tem diretamente a ver com a escuta. O silêncio não pode ser criado sem a escuta. Não é um ato puramente físico, saber escutar. O saber intenso como conhecimento (...). Mas também saber ouvir a tagarelice

A profundidade desta interioridade é convocada pelo poeta, também, através da imagem sonora e metafórica das suas entranhas: *Eis porque as minhas entranhas vibram de modo igual / Ao da cítara*. Efetivamente, torna-se aqui fundamental decifrar a simbologia da cítara na medida em que esta representa “(...) por sua própria estrutura, um símbolo do universo: suas cordas correspondem aos níveis do mundo (...). A cítara simboliza o canto do universo.” (Chevalier e Gherbandt, p.260). Implicitamente, o poeta apresenta-nos a sua introspeção como espaço de uma mundividência plausível de se integrar no universo, porque “Pensar o mundo é torná-lo inteligível.” (Le Breton, 1997, p.17). – como se o lugar da sua meditação, o sopro da sua voz interior, se exteriorizasse como as notas que se soltam nesse *canto do universo* emitido pela cítara. Mas Daniel fala-nos, também, de dor e da *frágil raiz / De quem criva horas e horas a vida*. Trata-se de um trabalho dedicado, delicado e visceral, análogo, talvez, a um trabalho de exploração mineira que se efetiva na extração do minério em bruto (em analogia à palavra colhida na zona de introspeção do Ser), mas em que, após um trabalho profundo, as palavras são lapidadas com minúcia, como matéria preciosa e porosa, porque têm vida e respiram – o poeta trabalha com a noção de medida, com a prudência do equilíbrio e com a pesagem dos movimentos do verbo *para encontrar o peso exato / Do corpo que se eleva* (Faria, 2022, p.66) e é aqui que encontramos similaridade com o pensamento de Celan para quem

(...) o ofício é, como correção geral, condição de toda a poesia. Este ofício não se faz, com certeza, sobre um chão dourado. – quem sabe até se ele assenta sobre algum chão. Tem os seus abismos e profundezas (...). Ofício – é coisa de mãos. E estas mãos, por outro lado, só pertencem a um indivíduo, isto é, a um único ser mortal que com a sua voz e o seu silêncio busca um caminho. (Celan, 1996, p.65).

Distinguimos também, neste contexto, uma vez mais, a exploração da profundidade do Ser na sua interioridade e a perseguição de um sentido - esta poesia é vivida numa atmosfera sensível às questões do mundo, cujo segredo o poeta, solitariamente, cria e descobre. Com efeito, ainda no contexto do ato de peneirar as palavras e desta busca e seleção tão criteriosas, não podemos deixar de distinguir uma atitude despojada e voluntariamente empreendida pelo

dos outros. Ao escutar, transforma-se o que se ouve, porque há sempre uma relação de dois sentidos. A primeira coisa a fazer para entrar no silêncio é saber escutar. E, como num círculo virtuoso, para saber escutar é preciso fazer silêncio. Se eu vivo com uma espécie de diálogo interior que se move ininterruptamente (...).”

poeta. A imagem que este poema materializa, vamos encontrá-la, também, nas palavras de Virgílio Ferreira (2004, p.46): “Não penses que a sabedoria é feita do que se acumulou. Porque ela é feita apenas do que resta depois do que se deitou fora.”. Como Daniel refere, *O desabrigo completo*. Este despojamento configura-se como uma ferramenta no ofício do poeta, como uma lente iluminada que permite distinguir com minúcia as várias faces do verbo que, para o poeta, são significativas – inclusive a sua face silenciosa. Porque o silenciamento é um modo de despojamento, parte integrante desse trabalho de lapidação, como produto, como causa, como instrumento. O silêncio também significa polir, aperfeiçoar, refinar – todos estes, gestos que podem implicar a eliminação de todo o ruído que ronda o verbo. As palavras de Daniel vão ao encontro deste procedimento quando evidencia que na poesia “Nós temos, na construção do poema essa percepção que andamos a trabalhar mais com a matéria das palavras com a matéria dos silêncios. As coisas estão muito ligadas uma à outra. O silêncio parece quase a palavra perfeita no seu fim. Por isso eu falava que a poesia é aprender a eliminar. essa capacidade de aprender a eliminar.”³² (Mangas, 2019, p.21).

Não obstante, esta atitude de despojamento não inviabiliza um gesto que faz parte da condição do poeta: a busca da harmonia do verso. Destarte, encontramos a ilustração deste princípio na evocação que o poeta faz, referente à *vibração da cítara*, tendo em conta outra das aceções da sua simbologia que faz referência à noção de harmonia e ao estado de inspiração ou ao génio poético – trata-se de “(...) atingir o invulgar, sem perder a clareza” (Pimenta, 1978, p.30). A cítara é um instrumento de cordas que se distribuem sobre uma caixa de ressonância cuja função é reforçar a vibração dos sons. A partir desta imagem, torna-se evidente a metáfora da *corda mais azul* que pulsa conduzindo o canto ao âmago do coração transpessoal do universo – onde ressoam todos os sons e silêncios intercalados pelo movimento dos seus batimentos – a intermitência entre o som e o silêncio, entre a vida e a morte – os extremos do Ser apresentados como absorção e respiração do universo. Não obstante, é ainda, por sua própria estrutura, um símbolo do universo: suas cordas correspondem aos níveis do mundo: sua caixa, fechada num lado e aberta do outro (...) representa uma relação entre a terra e o céu como encantamento da música (...). A cítara simboliza o canto do universo. (Chevalier e Gherbandt, p.260)

Fazemos, ainda, referência à força da imagem das entranhas, quando o poeta afirma

³² “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.21

encontrar *o silêncio nas entranhas de quem canta*, remetendo-nos, uma vez mais, para o tecido que entrelaça som e a sua ausência. É certo que o canto nasce do silêncio, contudo, o canto salta do silêncio, mas, “Pode o silêncio saltar da música? Está sempre a acontecer. E não apenas nos intervalos, da suspensão do arco sobre as cordas (...). Este é, pelo contrário, uma nota que busca refúgio na partitura interior da alma, que ouvimos sem que seja tocada. É como algumas beguinhas no universo de Llansol, *uma nota fora das sete*.” (Barrento, 2021, p.154).

É o silêncio visceral.

Capítulo III

O silêncio contemplativo

E assim têm proveito as duas percepções:
o mundo exterior faz-se transparente,
e o interior complexo
e cheio de significado.
Deste modo o homem passa a um vivo estado íntimo
entre dois mundos,
(Novalis, 1989, p.62)

O Silêncio contemplativo: Como doem as árvores / Quando vem a Primavera³³

Neste capítulo iremos abordar o silêncio contemplativo sem, contudo, deixar de lado o silêncio introspetivo na medida em que esta perspectiva exige uma atenção ao cultivo da atitude meditativa e, nesta aceção, cabem tanto o trabalho introspetivo como o contemplativo porque “(...) as palavras do poeta são íman de paisagens interiores e exteriores.” (Furtado, 2019, p.67). Apontamos também para o facto de, como já anteriormente referido, todos os silêncios aqui mencionados estarem interligados. Contudo, o silêncio meditativo da introspeção, ao lançar um olhar para o exterior – o olhar contemplativo – retorna ao diálogo porque o humano existe na relação com o mundo. Podemos até compactuar com uma ideia mais radical na qual “O exterior passa então a testemunha do interior. Mas se o exterior pode refletir a imagem interior, é porque não existe interioridade absoluta e porque toda e qualquer interioridade é sempre uma abertura sobre o exterior.” (Nené, 2010, p.220) – como se de um prolongamento do ser interior se tratasse. Assim, partimos da premissa do ato contemplativo como um olhar para o exterior – um olhar sobre o Outro, sobre a Natureza (não esquecendo que “(...) a paisagem só pode ser encarada mediante um sujeito, um olhar que experencia e abarca uma determinada extensão.” (Nené, 2010, p.213)), nos seus espaços, nos seus elementos e manifestações, e um olhar sobre a poesia como ato que convoca o Outro - por vezes um *tu*, que em algumas situações é uma projeção do *eu* lírico ou adquire uma simultaneidade entre os dois sujeitos. Também é abordado um Outro, enquanto leitor, ao qual o poeta dirige um convite à reflexão sobre a condição humana e sobre a linguagem na qual se integram a recuperação desta e, com ela, o diálogo. Ou

³³ Faria, D. (2021). Poesia. Assírio & Alvim, p.34.

ainda, o Outro como um dos extremos da superfície dialógica numa feição de intertextualidade integrada na “(...) narrativa de influências que nele detetamos “(...) enquanto poeta que soube ler os melhores e torná-los seus, incorporando-os na sua energia de autor único e singular.” (Martins, 2010, p.166). Neste escopo, propomos um olhar sobre a poesia de Daniel Faria num âmbito paradigmático das referidas modalidades do olhar contemplativo:

Antes da noite

Brunirás os montes

Bordarás a chuva

Tecerás o tempo

Com as tuas lágrimas

Lavarás o vento. (Faria, 2021, p.403).

Efetivamente, constatamos a presença de elementos e manifestações da Natureza (incluindo a natureza humana) que, na sua ação, apenas poderiam ser reveladas pela mediação do olhar contemplativo, por hipótese, o olhar do poeta: “ O caráter accidental da Natureza parece que também se liga, só por si, à ideia de personalidade humana, e ao ser considerada assim, como criatura humana, pode a Natureza ficar mais inteligível. Por isso mesmo foi a poesia o instrumento favorito do amigo da Natureza, e nos poemas é que mais claramente surgiu o seu espírito. Quando lemos ou escutamos um verdadeiro poema, sentimos que uma inteligência muito íntima da Natureza se perturba; e ao mesmo tempo nela, e por cima dela, flutuamos como um corpo celeste.” (Novalis, 1989, p.41). Meditamos sobre o rio, a terra, o fogo, a pedra, o pássaro, as atmosferas, a noite ou as estações e os seus fenómenos naturais, mas, também, sobre as emoções e o mergulho na busca existencial porque “O que define essencialmente a natureza como um todo vivo é esse ato de silêncio que se comunica, não apenas ao ouvido, mas também ao olhar: A visão é respiração...” (Barrento, 2021, p.26). Efetivamente, de acordo com Max Picard (1964, p.130), “The things of nature serve only to make the silent clearly visible. The things of nature are images of the silence, exhibiting not themselves so much as the silence, like signs pointing to the place where silence is³⁴”.

³⁴ As coisas da natureza servem apenas para tornar o silêncio claramente visível. As coisas da natureza são

Há neste poema, um pendor marcadamente existencialista porque também se espelham as ações humanas inerentes ao imperativo implícito nos vocábulos do labor – *Brunirás, Bordarás, Tecerás, Lavarás* - que se apresentam como metáforas, paradoxalmente meditativas, que se efetivam no silêncio, nas *Superfícies intensas sem ruído* (Faria, 2021, p.201), nas superfícies do olhar silencioso porque “A contemplação é silenciosa, e as atividades são apenas uma sombra da contemplação (En., III, 8.6).” (Barrento, 2021, p.12). Na esteira desta ideia, não podemos esquivar-nos de citar David Le Breton (1997, p.2219) quando este afirma que” No silêncio entramos em contato íntimo com o que nos cerca.”

Neste poema, Daniel introduz a *noite* precedida por um advérbio temporal – *antes*. Poderíamos aqui, apontar diferentes aceções para o vocábulo noite, no entanto, existe um contexto que viabiliza a nossa interpretação. Partimos, então, do ponto em que “A conjugação do silêncio e da noite é igualmente propícia à entrada do ser na serenidade do lugar” (Le Breton, 1997, p.149) e é nesse contexto que iremos abordar este vocábulo porque identificamos que *Alguma coisa trazia a noite para dentro, para dentro do poema*. (Faria, 2021, p.177). Efetivamente, “A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações (...) que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência.” (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p.640). No escopo desta ideia, o poeta fala-nos de uma porção de tempo na qual o silêncio com ela se instala, mas, paradoxalmente, fala-nos também dos «ouvidos da noite» onde o silêncio se configura como um tempo suspenso que cria um espaço onde a contemplação acontece:

“Gaston Bachelard subraya que la noche amplifica las resonancias auditivas (...). De ahí que el oído sea el sentido de la noche. Mientras que las formas quedan retenidas en el espacio nocturno, los ruidos están engastados en el silencio y llegan al oído de una manera imperceptible.” (Corbin, p.2019).

Trata-se de um despertar que Walt Whitman (1949) metaforiza: “Só a noite escura, escura, mostra aos meus olhos as estrelas”. Com efeito, este despertar noturno, por sinal paradoxo na medida em que as palavras do dia são dissolvidas no silêncio da noite, pode indicar-nos uma abertura para o conhecimento, iluminando o discernimento porque durante a

imagens do silêncio, exibindo não tanto a si mesmas como o silêncio, como sinais que apontam para o lugar onde o silêncio está

noite “O conhecimento inflama-se, ou desce como uma estrela cadente – conhecimento raro, precioso, mágico até.” (Otto, 1979). Assim sendo, Daniel sinaliza as tarefas que o sujeito deve realizar antes de (e para) transcender – *Brunir, Bordar, Tecer, Lavar*. Contudo, o poeta conjuga estes verbos associando-os a metáforas que revelam e caracterizam uma missão – são tarefas que metaforizam etapas que permitem alcançar um ponto mais alto, o ponto onde se encontra um conhecimento maturado. Ao persuadir um *tu*, que não deixa de ser simultaneamente o sujeito exterior a si mesmo e uma consciência do *eu* enquanto Outro(s), para o ato de brunir a montanha, o poeta evoca a necessidade de inculcar brio com vista à já mencionada transcendência, pois a referência à montanha “(...) prende-se à altura e ao centro visto que ela é alta, vertical, elevada, próxima do céu, ela participa do simbolismo da transcendência (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p.616).

Revela-se, aqui, uma ascensão que nos fala de um aperfeiçoamento para chegar ao ponto de transcendência. Não obstante, paira em todo o poema uma atmosfera que aponta para a necessidade da condição solitária que participa na noção de centro porque “(...) em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita.” (Bachelard, 1996, p. 49) e, por isso, o poeta determina que *A rota avance pelo exato centro da solidão*. (Faria, 2021, p.326) Nesta sequência, o poeta convoca o *tu* determinando: *Bordarás a chuva*. Nesta determinação, encontramos o sentido de bordar como ato de entremear o discurso. Se atentarmos para a chuva como um princípio fecundador, poderemos aqui distinguir a noção de fertilidade – a fertilidade da palavra. Bordar a chuva poderá, então, significar o ato de cerzir o discurso com as palavras fecundadoras em busca do plano que as transcende porque “A chuva é também a sabedoria: a sabedoria suprema (...) imanente à própria natureza de cada um.” (Chevalier e Gheerbrant, 2006-, p.236). Apontamos, aqui, a natureza no seu sentido existencial, daquilo que é natural e que existe no homem de acordo com uma natureza que lhe é inerente. Não podemos deixar de sinalizar que os sentidos de natureza configuram um ponto importante nesta poética visto que a noção de natureza em Daniel Faria revela um caráter dualístico: se por um lado há uma referência ao que não foi manipulado pelo homem e ao *eu* lírico como corpo que se integra numa Natureza, por outro lado constatamos um sentido adverbial do termo, que se refere a modos de ser e, portanto, ligados a questões ontológicas.

Na verdade, esta dicotomia potencia a poesia de Daniel para uma integração no âmbito da eco-espiritualidade ou da filosofia ambiental, apresentando uma grande proximidade ao

conceito de *mono no aware*³⁵ (muito presente na cultura japonesa). Neste contexto, sinalizamos a importância do “(...) trabalho de precisão literária de Daniel Faria, que se apresenta quase sempre preocupado com a elegância da simetria formal e com um ritmo poético equivalente ao ritmo natural de encadeamento do pensamento.” (Martins, 2010, p.179). Não obstante, afirmamos, em virtude desta poética, que se trata de uma poesia natural - o que pressupõe autenticidade e o encontro com a natureza do poeta, apontando para a espontaneidade como parte integrante deste discurso, sendo de sinalizar que neste processo evidencia-se o silêncio e, desta forma, é relevante alertar para o seu papel enquanto interveniente ativo na fecundação do discurso. A sustentar a nossa afirmação, convocamos as palavras do filósofo Max Picard: “It is only in the language of the poets that real word, the word connected with silence, still sometimes appears.”³⁶ (Picard, 1964, p.27). Le Clezio³⁷ fala-nos da possibilidade do silêncio poder ser entendido como a culminação suprema da linguagem com a consciência.

Pelo vocabulário utilizado por Daniel neste poema, podemos discernir palavras que ilustram um trabalho delicado. Fiar é outro verbo que aí se inclui. Afirma o poeta: *Tecerás o tempo*. Esta é uma missão que envolve um cunho existencialista que se cruza com o ato criativo, – “(...) como se o autor buscasse deliberadamente uma visão poética do inteligível e próxima do fantástico e do surreal.” (Martins, 2010, p.180) -----revista textos e pretextos). Trata-se do modo como o poeta trabalha (n)as palavras que sugerem imagens e que instigam o pensamento porque, citando Celan (1996, p.36), “(...) mal entra uma imagem fica logo presa nas malhas, e logo aparece um fio que começa a fiar, a envolver a imagem, um fio do véu; vai fiando e envolvendo a imagem (...)”. Convocamos assim, o processo de tecelagem para o entendimento da metáfora do poeta: “O cruzamento de dois conjuntos de fios entrelaçados - chama-se de urdidura e trama - é o princípio subjacente a toda a tecelagem. Através destas técnicas simples o tecido é produzido com tal complexidade que a tecelagem se transforma numa imagem para o mistério da existência. É o cruzamento do tempo e do espaço onde os mundos visível e invisível são unidos através da tecelagem com cada forma que se cria a transformar-se num fio, na grande tapeçaria da vida.” (Kathleen, 2012, p.456). Na linguagem do poeta, podemos intuir este fio como uma linha de tempo que se desenha e necessita ser percorrida porque chegar ao

³⁵“O pathos das coisas”, também traduzido por “uma empatia para com as coisas” ou ainda “uma sensibilidade sobre coisas efémeras”, é um termo japonês sobre a consciência ou transitoriedade das coisas, assim como uma leve tristeza transitória (ou melancolia) na sua passagem, mudança, mas também uma leve tristeza prolongada, profunda sobre o estado de conformidade para com a realidade da vida.

³⁶ É apenas na linguagem dos poetas que a palavra real, a palavra ligada ao silêncio, ainda aparece por vezes.

³⁷ Jean-Marie Le Clézio (Nice, 13 de abril de 1940) é um escritor franco – americano que foi Prémio Nobel da Literatura em 2008.

conhecimento exige o movimento ao longo desse mesmo tempo (não esquecendo que este se forma como um continuum perpétuo) e, por isso, trata-se do tempo divino; o fio tecido é a marca do tempo sob forma de poema que testemunha a aptidão de uma tarefa manual que, no entanto, comporta uma capacidade intelectual e “O tecido assemelha-se à linguagem de muitas maneiras. As palavras formam sintaxe de modo semelhante à maneira como os fios produzem um tecido. «Texto» e «Têxtil» partilham uma origem comum, significando «tecer»” (Karthleen, 2012, p.456).

Não obstante, podemos ler, implícita nesta metáfora, uma alusão a Penélope: “Penélope desmanchava o trabalho já efetuado num ciclo temporal fechado, entre o trabalho de tecer durante o dia e desmanchar durante a noite, executando ao tear, o fluir das horas a sequência noite e dia, a eternidade dos anos (...)” (Silva, 2018, p.249). Trata-se, pois, de um movimento que, dentro de uma forma circular, se inscreve numa progressão evolutiva entre um princípio e um fim. Mas neste poema, o facto de o sujeito tecer antes da noite chegar, permite configurar o tempo como estrutura linear, estrutura que flui silenciosamente espelhando a sua inexorável passagem num percurso onde o fim não se vislumbra. Verificamos, assim, que neste contexto “O silêncio sugere, e permite experienciar, pela imaginação ou contemplação, essa dimensão mais ampla do tempo.” (Barrento, 202021, p.16). Contudo, este tempo -divino porque infinito – é a própria eternidade perfilada, mostrando a impossibilidade de uma lógica do tempo como simples relação de sucessão. Assim, o poeta tece em silêncio porque sabe que “O silêncio é uma das emanações temporais (...)” (Le Breton, 1997, p.147).

Chegamos assim, ao culminar do poema através das estrofes *Com as tuas lágrimas / Lavarás o vento*, nas quais o sujeito é determinado a dirigir a sua ação objetivando à purificação. Não obstante, trata-se de uma purificação profunda onde o sujeito é impulsionado a colocar uma parte de si mesmo (as lágrimas). Falamos de uma purificação profunda porque, por um lado, o ato de lavar já implica um carácter de limpeza e, ao lavar com as lágrimas, o poeta enuncia uma substância que testemunha um estado de emoção visceral designando, deste modo, o seu envolvimento na delicada tarefa que sinaliza a sua entrega. Mas o poeta fala-nos de lavar o vento – “Vento que oscila entre o que está escrito e o que é entregue na leitura” (Furtado, 2019, p.51). Aqui, interpretamos o vento como força elementar invisível, mas audível, com a sua instabilidade e inconstância, as quais equiparamos às palavras do poeta quando estas quebram toda e qualquer convenção de uma linguagem formatada. Por outro lado, o vento pode consubstanciar uma força de resistência perante essa luta com a linguagem que o poeta encara.

Esta poética, podemos afirmar, sonda “(...) uma literatura deliberadamente estética, liberta da necessidade de observância do cânone objetivo da comunicação, interessada primariamente na expressão da presença subjetiva do seu autor no mundo (...),” (Pimenta, 1978, p.51). Tal como o vento que sopra causando instabilidade, também o poeta emite o seu sopro criativo conferindo aos vocábulos impermanência e fugacidade assentes num discurso que rapidamente se transforma e prolifera como causa do manancial de possibilidades interpretativas que lhes é incutido – “São as esquinas onde os ventos mudam” (Furtado, 2019, p.43). O desejo de profundidade que esta poética manifesta, evidencia que “Este pensamento não reproduz nada porque não tem matriz, padrões, diretrizes de interpretação ou um núcleo. Assim, costuma ser o pensamento mais criativo e conceptual.” (Marzec, 2016, Filosofia das Plantas).

O gesto de lavar o vento tem, ainda, uma outra implicação que sustenta esta poética (para além da purificação do discurso com vista ao alcance, não só do conhecimento genuíno, mas, também, o alcance do silêncio que é a depuração máxima da linguagem. Nesta esteira, deparamo-nos não só com a verbalização dessa purificação, como também, com procedimentos que atestam essa atitude, a qual, aliás, é expressa pelo poeta: “O silêncio é a palavra perfeita quase no seu fim. Por isso eu falava que a poesia é aprender a eliminar. É quase como um eremita. A sabedoria é aprender a eliminar, e na poesia é um bocado o que se passa: essa capacidade de aprender a eliminar (...)”³⁸ (Mangas, 2019, p.21).

Contudo, para atingir esse silêncio, não basta ao poeta calar a sua voz e, por isso, ele afirma: *Quero a fome de calar-me* (Faria, 2022, p.285). Porque o poeta também se alimenta do silêncio. Trata-se de um processo gradual, etapas que o poeta ultrapassa e constrói, destruindo tudo o que é supérfluo, colocando aquelas que são as suas ferramentas à disposição do poema:

(...) esse composto retórico munido de dispositivos como a metáfora e a comparação de tintas metonímicas, a sinestesia, a silepse, a enálage, a hipálage, é a afetação das relações lógicas e semânticas exatamente no processo de desdobramento do eixo sintático, provocando associações imprevisíveis de distintos planos ontológicos e sensoriais, do abstrato e do concreto, do conceito e da imagem, do mental e do corpóreo, do literal e do figurado. (Carlos, 2004).

Verificamos assim, alguns dos procedimentos de Daniel na construção do poema.

³⁸ “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), pp.12-24.

Contudo, descentralizando o olhar destes procedimentos, por hipótese, mais pragmáticos, chamamos a atenção para a profundidade do pensamento sobre a existência – a experiência do olhar do poeta sobre o mundo, que anima o ato criativo e dele extrai a emoção, a literatura, a marca de um simbolismo imagética e sinestesicamente representativo e a implicação de um *eu* e de um *tu* enquanto testemunhos do Ser. Na poética de Daniel, o olhar sobre o mundo passa, também, pela contemplação dos espaços da Natureza, da paisagem, mas, sempre subjacentes a uma intenção ontológica e/ou metapoética. Abordamos aqui, estas paisagens existenciais enquanto cartografias do pensamento porque *Há um espaço no corpo que pode ser um lugar*. (Faria, 2021, p.33):

Também poderia ter escrito de ter provado no deserto
O silêncio, o dilúvio

A pequena península de água
Que o silêncio não enxuga. (Faria, 2021, p.289).

Este poema é paradigmático da sutileza de um jogo entre elementos anfibiológicos – o texto escrito, a imagem e o construto figurativo. Escrever, então, torna-se um ato de abertura que permite o acesso a outros universos para além daqueles a que pertence cada uma das palavras, mas, acompanhando sempre uma inesperada galáxia de sentido – portanto, o movimento amplificador da palavra. Neste contexto, a escrita apresenta-se como possibilidade de aceder a outras dimensões da realidade ou, mesmo, desvincular-se delas porque, para além de um aspeto surrealístico, esta poética também congrega e concretiza-se numa nova linguagem onde “O trabalho de organização (seleção) da linguagem situa-se constantemente ao lado do estranho e do insólito.” (Martins, 2010, p.122). No escopo desta reflexão, convocamos as palavras de Maria Teresa Dias Furtado (2019, p.1): “(...) Daniel Faria foi construindo e acabou por construir, no seu patamar máximo uma linguagem que não existia.”

Observamos, neste poema, um profundo reflexo do ato contemplativo configurado não só no olhar sobre a imagem da paisagem desértica – e é importante, aqui, realçar essa despersonalização e despojamento das paisagens “(...) que nos apresentam os poemas de Daniel Faria. Sem nomear nenhum referente geográfico, seus versos mostram lugares em aberto, com um olhar para o distante e o invisível.” (Alves, 2007, p.107), mas, também, numa

espécie de “contemplação auditiva” que permite uma percepção do silêncio, ainda mais acentuada, pelo contraste com o dilúvio numa aparente comunhão de inversos, entre o nada e o excesso. “Particularmente nas suas zonas solitárias, os sons da natureza sempre foram experimentados como respostas a perguntas e desejos, e esta orientação auditiva parece igualmente expressar-se (silenciosamente) no deserto da mente (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 2006, p.358). Sinalizamos esta relação como impressão aparente porque o deserto, como o silêncio, nunca se trata de um nada. Efetivamente, “O deserto, lugar silencioso por excelência, é um dos espaços privilegiados onde o silêncio se reveste de particular importância” (Corbin, 2019) e esta condição, só por si, já é motivo suficiente para reivindicarmos como falácia o deserto enquanto protótipo do vazio. Mas, a metáfora imagética que o poeta *poderia ter escrito*, não se reduz a estéticas do cheio e do vazio; encontramos aqui implicações profundas, quer no contexto de mecanismos da linguagem, quer no que se refere a uma busca que se prende a modos de conhecer o mundo e aprofundar os fenômenos regulares da vida – particularmente no olhar sobre a paisagem como parte integrante da Natureza. Neste poema verificamos, especificamente, através da paisagem desértica onde “O poema de Daniel Faria é, pois, o eco de uma utopia, o eco possível de um lugar que é, afinal, não-lugar: é ao mesmo tempo o espaço de uma busca interminável do eu por um mundo ideal e a representação praticável dessa utopia.” (Nogueira, 2010, p.46).

Convocamos, aqui, a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão que também se integra nas leituras de Daniel - essencialmente nos aspetos que lançam o olhar sobre a Natureza e, conseqüentemente, nos procedimentos do fazer poético. Encontramos similaridade em Daniel Faria, em muitos dos seus poemas, quando Fiama reconhece

(...) na natureza a essência do verso e dos elementos criativos necessários e fundamentais. Todavia, a aproximação à realidade não se reflete numa abordagem direta do que capta pelos sentidos. (...) são consideradas outras variáveis igualmente pertinentes (...) como sejam o corpo e o espaço, a vida e a morte, a ausência e a presença (...) (Silva, 2017, p.886).

Torna-se assim, eloquente, olhar para a poesia de Daniel Faria no diálogo com esta autora, muito evidente, também, no estatuto da “(...) relação com a Natureza que se assemelha à ligação que o eremita mantém com os seus elementos (...)” (Silva, 2017, p.889).

Neste escopo, o deserto é abordado, não só como corpo que tende para o abandono da

linguagem, mas, também, enquanto imensidão que congrega diferentes texturas do silêncio: “En medio del desierto (...) se revela el infinito, y el silencio participa de esa revelación, primero en cuanto que traducción del vaciamiento, de la desmaterialización del mundo, y después en cuanto que acceso paradójico, oximorico (...)”³⁹ (Corbin, 2019).

Evidentemente, o deserto celebra a elevação do nada suportado por uma estética do desaparecimento que factualmente coincide com a condição do silêncio onde se distingue “(...) a transcendência da linguagem com vistas ao silêncio. O ideal trapista remonta a abandonos da fala tão antigos quanto os estilistas e anacoretas do deserto.” (Steiner, 1988, p.31). No entanto, a escuta do silêncio no deserto pressupõe uma capacidade de diferenciação auditiva, dado que o silêncio é condição para a emotividade do deserto. “O silêncio às vezes é tão intenso que soa como assinatura de um lugar, como substância quase tangível, cuja presença invade o espaço e se impõe constantemente à atenção.” (Le Breton, 1997, p.143).

São os “(...) lugares a los que se aplica el consejo de Valéry: «Escucha ese fino ruido que es continuo y que es el silencio. Escucha lo que se oye cuando nada se hace oír»⁴⁰” (Corbin, 2019). Mas, questionamos então, se esse fino ruído é silêncio, haverá verdadeiramente silêncio? Poderemos encontrar uma hipótese de resposta numa analogia com o universo da linguagem.

Efetivamente “(...) o silêncio da palavra é impossível – é mesmo uma contradição de termos. (Barrento, 2021, p.27). Mas, nesta poética, o dilúvio não se integra nesse “fino ruído” que é o silêncio. O dilúvio é a experiência que o sujeito colhe no deserto, isto é, o sujeito fala-nos de um outro ruído – o ruído que ameaça a paz e a serenidade do lugar. O poeta fala-nos do dilúvio como um mundo onde se coloca o imperativo da constância do dizer, na exaltação da linguagem sob as suas mais diversas formas: são os sons, as palavras e as imagens que não cessam – uma incontinência verbal. Onde o silêncio perde o sentido e tende ao desaparecimento. O dilúvio é o ruído externo que invade os espaços de silêncio externos e internos. De facto, deserto e dilúvio, contrastam no seu aspeto concetual, nas suas forças. O dilúvio abalroa a paisagem.:

Não era como a nossa chuva delicada (...) que cai suavemente sobre a terra; era impiedosa e de algum modo terrível; sentia-se nela a malícia das forças primitivas da natureza. Não caía apenas, corria. Era como um dilúvio vindo do céu e crepitava do telhado de ferro ondulado com uma persistência constante que enlouquecia. (Maugham, 1984, p.62).

³⁹ No meio do deserto (...) o infinito revela-se, e o silêncio participa nessa revelação, primeiro como tradução do esvaziamento, da desmaterialização do mundo, e depois como acesso paradoxal, oximorico (...).

⁴⁰ Escuta esse ruído fino que é contínuo e que é silêncio. Escuta o que se ouve quando não se ouve nada.

Se o dilúvio representa, de facto, um aspeto destrutivo pela sua força (e aqui referimo-nos também aos aspetos mítico e místico a que está associado, mas que aqui contornamos, dada a natureza desta reflexão), não podemos esquivar-nos da sua missão regenerativa, como linguagem promotora do crescimento (o renascer da linguagem), da mudança e da purificação, porque

O escritor prepara a tempestade em longas páginas. Uma meteorologia poética vai às fontes onde nascerão o movimento e o ruído. Com que arte o escritor aborda primeiro o absoluto do silêncio, a imensidade dos espaços do silêncio! Nada sugere como o silêncio a imensidão dos espaços ilimitados (...). Os ruídos colorem a extensão e dão-lhes uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles abandona em toda a sua pureza; e a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado nos acomete no silêncio. (Bachelard, 1996, p. 60).

Sabemos que “O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem,” (Steiner, 1988, p.30). Neste escopo, a metáfora imagética que o poeta *poderia ter escrito*, não se reduz a estéticas do cheio e do vazio; encontramos aqui, implicações profundas, quer no contexto de mecanismos da linguagem, quer no que se refere a uma busca que se prende a modos de conhecer o mundo e aprofundar os fenómenos regulares da vida “ E, na leitura assimilada à vida, toda a passividade desaparece quando tentamos tomar consciência dos atos criadores do poeta que expressa o mundo.” (Bachelard, 1996, p.63), aqui particularmente no olhar sobre a paisagem como representação da Natureza.

Efetivamente, também o deserto é lugar de uma manifestação violenta – a sua imensidão expõe-se nas várias texturas do silêncio: o silêncio que se percebe como um fino e agudo ruído do qual nos falava Valéry, mas, também, um silêncio grave e esmagador como uma longa travessia do espaço deserto. Contudo, não podemos deixar de sinalizar que “Não há paisagens inocentes: o silêncio da paisagem é animado por tudo aquilo que atravessa e atravessou, e nela deixou as suas marcas (letras impressas, palavras vivas).” (Barrento, 2021, p.24), não descurando, tal como no dilúvio, a factualidade dos seus aspetos míticos e místicos. Se o dilúvio invade do exterior para o interior, também o deserto o faz, mas, no sentido do movimento inverso porque “«Em nenhum lugar se permanece imóvel», escreveu Rilke, procurando os caminhos do Aberto.” (Furtado, 2019, p.43). O silêncio encarna, assim, um movimento “(...) das coisas num espaço que duplicamos com a consciência da nossa existência! O tema leibniziano do espaço, lugar dos coexistentes, encontra em Rilke o seu poeta.” (Bachelard,

1996, p.207) – Rilke com quem, aliás, Daniel mantém este diálogo. Podemos, também, a partir das aceções que vimos a desenvolver, abordar o deserto como espaço do pensamento e o dilúvio como espaço de desmantelamento. Não obstante, aqui o pensamento não se limita à interioridade do indivíduo – ele apresenta estreita relação com o olhar para o exterior, com a contemplação – aliás, podemos aqui, testar a aplicabilidade do pensamento de Celan quando afirmava: “(...) nesta paisagem exterior e interior, encontro muito da exigência de verdade, da evidência natural e da singularidade universal da grande poesia.” (Celan, 1996, p.73).

Não é apenas na introspeção que a paz reina; na contemplação do mundo surgem imagens que são como territórios que desencadeiam a escrita porque neles vive o silêncio: também o dilúvio tem o seu silêncio. Não nos furtamos, aqui, de evidenciar o caráter paradoxo do dilúvio que já afirmamos como ruído, mas que, simultaneamente, nos adverte que “A percepção do silêncio num lugar não tem a ver com som, com a ausência de manifestações do ruído, mas com o sentido, uma ressonância entre o ser e o mundo que suscita o recolhimento (...) é o homem apanhado no espaço.” (Le Breton, 1997, p.147). Como o silêncio que vem do nada e traça o seu rumo na direção da palavra, igualmente se afirma o nascimento desse desejo que se forma no “deserto da palavra”: *Como se a sede me ensinasse a caminhar pela palavra*. (Fria, 2021, p.344) , diz o poeta. Questionamos então: poderá o dilúvio matar essa sede ou será ele o excesso da palavra?

Fazemos, assim, referência ao deserto da mente enquanto potência geradora da palavra – esta sim, a palavra que pode atenuar essa sede, mas jamais acabar com ela. Abordamos, neste contexto, a vastidão do pensamento que na poética de Daniel é pedra angular e que, tal como “(...) na poética de Baudelaire a palavra *vasto* não pertence realmente ao mundo objetivo.” (Bachelard, 1996, p.201). Na esteira das reflexões sobre este poema, sinalizamos a vastidão do deserto como categoria poética que configura “Um sentido nómada do silêncio: começa em lugar nenhum. (...) o nómada não reivindica nenhum território – não deseja traçar pontos, fronteiras ou rotas.” (Marzec, 2016), tal como o faz Daniel que, sem dúvida, configura-se como um nómada do silêncio. Contudo, o poeta não lança o poema no vácuo na medida em que ele “(...) não usa mapas, mas vai deixando vestígios no caminho.” (Marzec, 2016). Encontramos nestes vestígios, como marcas de passos na areia, pistas para o leitor. “É por isso que o poeta será sempre mais sugestivo que o filósofo. Ele tem precisamente o direito de ser sugestivo. Então, segundo o dinamismo que pertence à sugestão, o leitor pode ir mais longe (...)” (Bachelard, 1996, p.68) porque, não esqueçamos, a poesia de Daniel configura-se como “(...) um espaço de experiência da linguagem, mas também e sempre das possibilidades figurativas

(...) da experiência sensível do mundo,” (Martins, 2010, p.177) – daí a referência à possibilidade de *ter escrito de provar no deserto / O dilúvio, o silêncio*.

Particularmente neste poema, fazemos uma leitura que evidencia a homologia entre poema e existência - o deserto como espaço amplo do pensamento (tendo em conta que, a este poeta, o que lhe interessa é a cartografia da alma) e que, na sua pseudo aridez, é terra fértil para a escrita, como a folha em branco que leva o poeta a afirmar, nessa mesma estrofe, a possibilidade de *ter escrito de provar no deserto*. Contudo, o dilúvio origina *a pequena península*, uma península no deserto que interpretamos como uma miragem. A redução do dilúvio a uma porção da liquidez que *nem o silêncio enxuga* porque a palavra “Ascende na corrente líquida das palavras” (Furtado, 2019, p.56). Sinalizamos aqui, uma problemática que atinge, quer o universo existencial, quer a causa da linguagem que apresenta indícios de dualismos assentes no paradoxo entre o vazio e o preenchimento plenos porque se por um lado *a pequena península* é, ainda, uma reminiscência do ruído, por outro lado, a problemática reside no paradoxo da factualidade da necessidade do “Silêncio para o jorro da escrita.” (Furtado, 2019, p.13), isto é, do espaço líquido de vir a ser. A interpretação deste poema conduz-nos a um dos modos como o elemento paisagístico entra no percurso contemplativo do poeta levando-nos a constatar que “Existe em Daniel Faria algo de silencioso anacoreta, aquele que procura a dissolução do mal estar existencial nos grandes espaços, nos desertos físicos (e metafísicos) e na horizontalidade da própria escrita.” (Cantinho,2010), sendo ponto assente que a paisagem é sempre abordada mediante (pelo menos) um sujeito pois é muito frequente que a experiência do *eu* se desenvolva na abrangência de um *tu*, como poesia refletora e reflexiva visto que o poeta tem em mente não só o substrato de uma experiência existencial em primeira pessoa, mas, também, que o poema só se efetiva quando se descodifica nas leituras múltiplas de cada leitor. Trata-se de uma questão de mundividência, não só a do autor, mas, também, de modo relevante, a do leitor - como um jogo onde o leitor é convidado a introduzir as suas “peças”.

Efetivamente, vamos agora debruçarmo-nos, ainda no contexto da contemplação de elementos da Natureza, sobre um poema que no seu semblante de brevidade é paradigmático daqueles poemas que “(...) parecem sucintos, porque está pressuposto um rico cenário com toda a sua potencialidade simbólica.” (Sarmiento, 2021, p.56).

Colho espigas

E teço a minha teia

Amarro espigas molhos de espigas

Ato e desato o cabelo das aranhas. (faria, 2021, p.104).

Aqui encontramos um verdadeiro manancial da referida potencialidade simbólica que se expande entre uma reflexão metapoética e a própria problemática da existência humana. As espigas, a teia, a aranha e o ato de atar e desatar o cabelo das aranhas consubstanciam-se numa estratégia metafórica, na qual, como significantes que são, indicam a possibilidade da Natureza, por via dos seus elementos, revelar um tipo de intimidade orgânica que é paradigmática de uma modalidade contemplativa comparável à intimidade que o poeta partilha com os leitores – item que, posteriormente, será desenvolvido no capítulo que se segue. Não obstante, ao falarmos de uma linguagem simbólica, temos de considerar que

A autonomia poética não concede por si só a emancipação da transcendência e da subjacente ética dos símbolos. É uma arte através do signo, na qual o indivíduo, porém rompe as fronteiras semânticas (o l o g o s) que lhe foram impostas pela realidade. É uma arte na qual o indivíduo destrói o sentido que a sociedade total engendrou para si mesma, para encontrar deste modo o seu sentido individual na afirmação sem limites da presença do seu corpo no mundo. (Pimenta, 1978, p.176).

Em toda esta poética, importa evidenciar a recorrência a um raciocínio poético para dar a conhecer atmosferas imagéticas e, neste escopo, este poema efetiva-se como um paradigma. Assim, iremos abordá-lo estabelecendo um paralelismo entre a problemática existencial e o olhar metapoético que esta poética exige, seguindo o conselho de Celan (1996, p.12): “vai antes buscar um par de olhos ao fundo da tua alma e põe-nos ao peito – e então saberás o que aqui se dá a ver.”

O poeta começa por fazer uma pressuposta referência à colheita – logo aqui, podemos intuir um trabalho que antecede o verbo. Trata-se de um trabalho que requer a entrega do *eu* lírico que, simultaneamente, também é um *tu* – o sujeito enquanto representação da natureza humana. Ao afirmar o ato de colher, o poeta leva-nos a pressupor esse trabalho anterior ao estado em que a espiga está apta a ser colhida. No contexto da escrita pode ser o ato de recolher as palavras necessárias para a construção do poema, do mesmo modo, ontologicamente falando, pode significar a meditação enquanto trabalho interior para a edificação das próprias estruturas existenciais. Podemos metaforizar este trabalho na imagem da lavoura enquanto atividade produtora. Assim, ao amarrar as espigas, o sujeito já se encontra perante a origem do

alimento necessário à vida e à escrita que pode ser equiparado àquilo que permite uma ascensão espiritual e/ou intelectual. A espiga remete para a germinação, “(...) é o desabrochar de todas as potencialidades do ser (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p.397) e, por outro lado, remete para a morte na imagem do grão que, ao germinar, morre, espelhando um movimento circular natural, entre a morte e um renascimento que acontece cada vez que o grão germina. No universo da escrita, interpretamos as espigas como palavras – molhos de espigas, conjuntos de palavras, frases, matéria – prima do poema. Não obstante, também o silêncio faz parte dessa matéria – aliás, o silêncio é a matéria – prima ancestral da criação poética.

Ao fazer referência aos molhos de espigas, imediatamente somos remetidos para a imagem de “(...) Ceres, a deusa da agricultura que deu o trigo aos homens e que é geralmente representada com um punhado de espigas nas mãos (...)” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p. 397). Na esteira das nossas reflexões, distinguimos todo o alimento que as espigas simbolizam enquanto fator intelectual, espiritual e emocional – a potencialidade de, através da semente germinada (a espiga), construir uma semântica fértil. Percebemos, sem dificuldade, “A atenção que o poema procura dedicar a tudo aquilo com que se encontra, o seu sentido apuradíssimo do pormenor, do perfil, da estrutura, da cor, mas também das “comoções” e das “alusões” (...)” (Celan, 1996, p.57).

Até este ponto, o poeta vem-nos falando da matéria para a construção do poema (assim como da matéria para o desenvolvimento de uma estrutura existencial). Mas há todo um ritual que aponta para a aplicação e desenvolvimento dessa matéria quando o sujeito afirma que tece a sua teia. Deparamo-nos com uma imagem potente em derivações interpretativas. Contudo, não podemos deixar de aludir aos elementos desta Natureza (a espiga, a teia, as aranhas) como universo comunicativo falante porque “O poeta não pode abandonar uma imagem tão grande, ou mais exatamente, tal imagem não pode abandonar o seu poeta. Bóris Pasternak escreveu justamente (...): «O homem está mudo, é a imagem que fala. Pois é evidente que só a imagem pode acompanhar os passos da natureza.»” (Bachelard, 1996, p.116).

Deste modo, tecer a teia consubstancia a realização de um trabalho delicado que pode ser apontado como uma elaboração (que mais não é do que o próprio poema) que obedece a um princípio criativo – um trabalho que apela à imaginação – o qual não será, de todo, estranho à criação poética de Daniel Faria. Vamos, então, desvendar alguns atributos da aranha e da sua teia que se estabelecem como paralelismos da criação poética e da tessitura existencial. Se tomarmos como premissas, na elaboração da teia, a necessidade de uma profunda persistência e paciência, uma habilidade de construir norteadas pela noção de uma geometria e de um espaço

expansivos aliados à constatação da beleza do trabalho, dada pela imagem final, poderemos aqui distinguir “(...) o domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, exuberância de dicção.” (Bloom, 1997, p.39) que Daniel imprime na sua poesia – a teia é o próprio poema. Por outro lado, distinguimos a aranha como metáfora de uma tecelã ou fiadeira do universo, constituindo-se assim, a teia como produto de uma criação cósmica e a aranha como aquela que tece o tecido do mundo – o destino.

Diz o poeta, *ato e desato o cabelo das aranhas*. É de sublinhar a beleza desta metáfora do cabelo das aranhas para fazer referência à teia. No ato de atar e desatar, também neste poema, subjaz a imagem de Penélope (indicamos o vocábulo *também*, na medida em que Penélope já havia sido referida anteriormente. Vemos em Penélope – “aquela que com seu trabalho controlava o tempo (...)” (Silva, 2018, p.249).

Se por um lado há uma significação que remete para a alternância entre o ato construtivo e o destrutivo, é nessa intermitência de forças que se efetiva o equilíbrio do universo e desta poética. No plano da construção linguística distinguimos aqui, o cuidado do poeta com o perfil do poema, lapidando, acrescentando, cortando ou, despojadamente, incutindo esse equilíbrio vital ao poema. Não obstante, a alusão a Penélope tem, também, uma leitura que comporta, uma vez mais, questões ligadas à condição humana paralelamente a questões referentes à elaboração poética – vida e palavra movem-se no encalce de sentidos. A teia desfeita e refeita remete para uma alternância constante que resulta numa condição de transmutação – a transitoriedade da existência humana no decorrer da própria vida: “Todas as intrincadas e efémeras matrizes da vida visível e invisível são evocadas pela aranha e pela sua cativante teia.” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p.220). A teia como tradução do pensamento que comporta um caráter alegórico, permite intuir a teia enquanto poema integrante do pensamento do poeta, o qual por vezes é transitório porque a arte poética resulta de um raciocínio poético que é feito de avanços e renúncias, as quais se traduzem num jogo simbólico, sutil (porque silencioso) e trabalhoso, com as palavras: contemplando a configuração física de uma teia, atestamos que

Há espaços cristalizados quando as paisagens se tornam alucinatórias num meio que já não conserva senão germes cristalinos e matérias cristalizáveis. Ora, o que caracteriza estes espaços é que as suas características não podem ser explicadas de maneira simplesmente espacial. Implicam relações não localizáveis. São representações diretas do tempo. Já não temos uma imagem indireta do tempo. (Deleuze, 2016).

Assim, evidenciam-se dois aspetos: o centro e a sua configuração radial. A questão do centro consubstancia-se, numa primeira abordagem, como uma

(...) imagem dos opostos, ele deve ser concebido como um foco de intensidade dinâmica. É o lugar de condensação e de coexistência de forças opostas: o lugar da mais concentrada das energias (...). O centro tampouco deve ser concebido, na simbólica, como uma posição simplesmente estática.” (Chevalier e Gheerbrant, 2015, p.719).

Efetivamente, a partir do centro da teia, parte uma rede de raios que se vão desenvolvendo tal como o discurso poético de Daniel. De modo similar, verificamos que os significados rapidamente proliferam e se expandem. A teia, igualmente, evidencia um jogo simbolizado pelas interligações que se estabelecem em rede e, de modo similar, podemos abordar as interligações que as palavras efetivam, muito para além das suas características homófonas, homónimas ou homólogas. A elaboração da teia evidencia, com a progressão do seu desenho, um traço que “(...) vai-se tornando cada vez mais nítido, dando forma ao que pode ser expressão de um projeto de vida ou mesmo ao delinear complexo da própria criação literária. O fio ou linha domina como instrumento essencial, o romper de um caminho, de uma rota de vida, ou de realização artística”. (Silva, 2018, p.245).

Quando o sujeito ata e desata, configura o ritmo de um ciclo no qual o silêncio estabelece relação com a sonoridade ou materialidade da linguagem - relação que se evidencia como essencial na configuração do ritmo do poema - tal como uma trama que se forma para voltar a desmanchar-se para voltar a formar-se, *como o círculo que resiste à palavra*. (Faria, 2021, p. 37) – silêncio e fala como faces da mesma experiência. Trata-se aqui, de identificar as textualidades e as texturas de uma matéria encerrada na intensidade das suas metamorfoses.

Capítulo IV

O silêncio inefável

“(…) nada fala mais alto do que o poema não-escrito”
(Steiner, 1988, p.73)

Silêncio inefável: *Quando o silêncio me responde*⁴¹

Neste capítulo propomos abordar o silêncio inefável de acordo com duas perspectivas que servem de mote para explorar alguns poemas: o inefável como insuficiência da linguagem e o inefável na relação com o leitor. Deste modo, enquanto insuficiência da linguagem, o inefável é sinalizado quando o objeto poético tende para um limite na medida em que se verifica a impossibilidade de expressão da palavra. Neste contexto, encontramos na obra de Daniel Faria, com frequência, uma coexistência entre a constatação dessa impossibilidade e o drama do sujeito perante esta que é, também, uma dor existencial. Sob este prisma, convocamos como paradigma um poema que reflete estas problemáticas:

Estou dentro das paredes brancas.

Quatro paredes: a minha cela,

O frio, a solidão e o meu catre.

A luz entra sempre de noite.

Não tinha nada donde vim. Aqui não encontrei

O que tive e a cadeira não serve o meu repouso.

Ainda não há lugar no mundo onde possa sossegar de tu não seres

O vazio que persiste à minha beira.

Tenho um pequeno sonho de uma janela para abrir:

E que paisagem não seria estar feliz! (Faria, 2022, p.57).

⁴¹ Faria, D. (2021). Poesia. Assírio & Alvim. 114

O poeta revela, desde logo, uma sensação de impotência e de clausura. Deste modo, esta situação remete-nos para o aprisionamento do sujeito na linguagem, da qual não consegue sair. Aqui não podemos deixar de sinalizar a perspectiva paradoxal de uma poesia que não encontra uma saída para libertar a palavra, mas que é, simultaneamente, uma superfície de possibilidades que constitui um ponto de encontro com, por exemplo, a poesia de Celan, na medida em que esta “(...) é um campo aberto, certamente atravessado por uma constante vontade dialogal, mas em última análise fechado sobre o silêncio luminoso, mas irredimível, que o envolve.” (Barrento, 2021, p.107). A acentuar esta condição, o poeta refere o branco⁴² das paredes ao qual subjaz um esvaziamento que reflete a “condição do nada”, “Alcançando o extremo vazio e permanecendo na quietude da extrema quietude.” (Tsé, 2008, p.16). De facto, o sujeito que se move na corrente da linguagem identifica a limitação que esta confere quando não disponibiliza as palavras necessárias para expressar uma ideia, uma imagem ou, mesmo, uma porção da realidade. “Uma imagem e uma ideia – dois enigmas que só resolvemos apelando ao silêncio do imaterial – do vazio (...) e do não-ser (...)” (Barrento, 2021, p.141). O branco evidencia-se como espaço do vazio, da ausência e da palavra impossível.

(...) assim também os lugares vazios nos poemas de Holderlin (...). Sua vida póstuma, em uma concha de quietude similar à de Nietzsche, representa a palavra superando-se a si própria, por sua realização não em outro meio, mas naquilo que é sua antítese ecoante e sua negação definidora, o silêncio. (Steiner, 1988, p.68).

O frio, a solidão e o meu catre, são as palavras que o poeta usa para indicar o estado anímico em que se encontra e que revela alguma melancolia e desamparo - *o desamparo não tem as mãos juntas* (Faria, 2021, p.101) porque, se a linguagem lhe é insuficiente e sendo a linguagem um elemento que lhe é vital, trata-se aqui, também, de uma questão do ser e da sua essência porque é próprio da esfera humana procurar o sentido das coisas – incluindo o da sua própria existência.

Destarte, devido à inquietação que lhe é inerente, o homem é assaltado por uma necessidade de sondar o incognoscível e, quando se evidencia a impossibilidade de o fazer,

⁴² Ver Capítulo I, página 25.

resulta numa condição de desolação equiparada àquela que conhecemos, presente na *Carta a Lorde Chandos*⁴³: “Desde então levo uma existência que, receio, não poderá imaginar, de tal modo que ela vai fluindo insípida e vazia de ideias.” (Hofmannsthal, 2020, p.17). Porque, de facto, ao declarar que está *dentro das paredes brancas / Quatro paredes: a minha cela*, “O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira.” (Sartre, 2015). Por isso, ele defende que “Sem as amarras do silêncio, a vida é um movimento deprimente, uma pequena barca frágil incessantemente batida pela violência das correntes. O silêncio é o muro exterior que devemos erguer para proteger o edifício interior.” (Sarah e Diat, 2017, p.7).

Contudo, *A luz entra sempre de noite* porque a palavra é interiorizada no silêncio da noite. É na sua introspeção, nesse trabalho interior efetivado pelo sujeito, que a palavra entra, mas, sem conseguir libertação. E esta entra na noite porque daqui emerge a ideia de um silêncio que representa a noite escura, da palavra solar que, presa, se transforma no silêncio do inefável – “The words of daytime are dissolved in the silence of the night.”⁴⁴ (Picard, 1964, p.135). Não obstante, a palavra permanece no interior do sujeito, aprisionada, porque o poeta não tem como exprimi-la. Neste escopo, “Dessa literalmente indizível luz e glória, a língua do poeta luta por trazer-nos de volta uma única centelha (...). Depois disso, a fala entrega-se toda à inexprimível linguagem da luz (...). O círculo está completo: em seu alcance mais distante, onde se delimita com a luz, a linguagem dos homens torna-se inarticulada (...). (Steiner, 1988, p.60)

Trata-se da permanência no indizível – o que equivale a afirmar que é uma permanência no silêncio. Efetivamente, o silêncio não se abstém de uma luminosidade silente. Afinal, “(...) o silêncio encontra-se entre as matérias luminosas.” (Furtado, 2020, p.14). Mas o poeta continua afirmando: *Não tinha nada donde vim* – intuímos aqui, a condição da palavra cuja proveniência, sistematicamente, tem origem no silêncio, numa gênese a partir do branco da página, como o poeta que, referindo-se à palavra, afirma: *Ela pronuncia-me / Traz-me em viagem do nada para o silêncio*. (Faria, 2021, p.191). É como um círculo fechado dentro do qual a palavra se movimenta – entre o silêncio da origem e o silêncio do inefável. A corroborar esta aceção,

⁴³ A Carta de Lorde Chandos, publicada em 1902, é uma missiva ficcionada a Francis Bacon, em que Lorde Chandos, atravessado por uma crise literária e filosófica, explica porque não é capaz de continuar a escrever. O texto corresponde a uma crise do seu autor (Hofmannsthal) que se debate com a falta de sentido da expressão poética e literária e com o absurdo dos conceitos abstratos, e pensa que um novo começo só pode surgir de uma atitude, a decência de ficar calado.

⁴⁴ As palavras do dia dissolvem-se no silêncio da noite.

convocamos uma vez mais, o filósofo Max Picard (1964, p.34) que afirma: “Poetry comes out of silence and yearns from one silence to another. It is like a flight, like a circling over silence⁴⁵.” Não obstante, o silêncio inefável, enquadrando-se numa dimensão do silêncio enquanto incompletude da linguagem, estabelece uma conexão entre o dito e o não-dito. Particularmente nesta aceção, o silêncio não resulta da cessação de sentidos, mas da impotência para expressar algo na sua plenitude. “Mas o trabalho do poeta é esse – fazer coincidir o indizível com o dizível, utilizando o estratagema de passar não bem pela palavra, mas pelo enigma que a circunda e se esqueceu, não pelo que ilumina, mas pelo iluminar.” (Ferreira, 2004, p. 10).

Aqui não encontrei / O que tive (...). É desta forma que o poeta se refere às imagens que se formaram no seu espírito, aos pensamentos que na sua introspeção se formaram, mas que poeta não encontrou, dentro da linguagem, modo de os exprimir. Efetivamente, “(...) encurralados na prisão da linguagem, não chegamos a nenhuma noção plausível, muito menos «traduzível», do que poderia assemelhar-se a um pensamento impossível de ser expresso, indizível.” (Steiner, 2015, p.19). E se a cadeira não serve o seu repouso, é porque o sujeito não encontra forma de ultrapassar a insuficiência da linguagem que é causa do seu desassossego – o que faz desta poética um espaço de impossibilidade de sossego porque a busca do sujeito pela palavra não é capaz de exprimir o seu pensamento. “Os seus sentidos captam tanta realidade / Que não existem palavras onde possam caber” (Furtado, 2019, p.34). Trata-se de uma busca assente em movimentos incessantes nos quais “Ele não deseja senão a pura cadência rítmica do verbo, a pura experiência sublime da palavra que diz sobre a terra o que nela há de indizível.” (Carlos, 2004). É neste universo que o sujeito afirma que *Ainda não há lugar no mundo onde possa sossegar de tu não seres / O vazio que persiste à minha beira*. Facilmente poderíamos aqui fazer uma interpretação de carácter teológico assente na face oculta de Deus, traduzível numa “(...) zona para além da humanidade, onde a língua é o silêncio.” (Barrento, 2021, p.41). Contudo, sabemos que “(...) o leitor atento não ignora que esta poesia resiste à facilidade da sua redução mística, porque de facto ela nunca esquece a sua ontologia poética.”(Carlos, 2004). E é com base nesta ontologia, que expomos a nossa interpretação na qual, como vimos, o poeta empreende o seu esforço e o seu trabalho em busca da palavra que necessita para preencher esse silêncio inefável, mas que jamais deixará de ser o vazio que persiste à sua beira, porque inalcançável como um horizonte que teima em mover-se.

Por vezes encontramos nesta poética um cunho surrealista (ainda que não seja o caso

⁴⁵ A poesia nasce do silêncio e anseia de um silêncio para outro. É como um voo, como um círculo sobre o silêncio

deste poema) que se evidencia em expressões do absurdo, as quais, de acordo com o pensamento de Wittgenstein, expresso na sua obra *Tractatus Logico-Philosophicus*, são hipóteses de expressões do indizível. Para este pensador, através do absurdo é possível mostrar o que não pode ser dito, sinalizando que todas as tentativas para expressar o indizível resultarão sempre numa dimensão do absurdo e este nada mais é do que o silêncio porque, não fazendo sentido no interior da linguagem, será sempre exterior a ela. Este silêncio que não encontra expressão na linguagem é, então, evidenciado por Wittgenstein quando este afirma que “Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio.”(Wittgenstein, 2015, p.142). Mas o poeta tem *um pequeno sonho de uma janela para abrir*, sendo este o modo de expressar o seu desejo de, através do discurso, conseguir traduzir as visões do seu pensamento que são matérias do espírito e que, como vimos, são corpo da indizibilidade.

O ato de abrir a janela pode ser interpretado como um meio que simboliza a receptividade, um meio de obter a máxima intensidade de luz, porque através dela, a palavra solar - aquela que é metaforizada pela luz e que o sujeito ambiciona para colmatar o vazio que o indizível disponibiliza – entraria. Ainda assim, o poeta deposita a sua esperança nessa “possibilidade impossível” e, perante esta, exclama uma hipótese de alegria: *E que paisagem não seria estar feliz!* “Porque não é nunca o horizonte que nos fascina, mas a distância a que ele está.” (Ferreira, 2004, p.23). Este condicional hipotético ambiciona contrariar a colocação indizível – trata-se da “(...) aporia de uma «poética do silêncio», que concebe o indizível como alvo do poema, sabendo que ele é o perfil negativo da linguagem – ou o seu «avesso» - consiste em que este é simultaneamente negado e afirmado toda a vez que se tenta apreendê-lo pela palavra.” (Carone, 1979, p.89).

Não obstante, o inefável não se configura como superfície estéril na medida em que

(...) todo o dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do “um” (da unidade, do sentido, o lugar do *non-sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como lugar de meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (Orlandi, 2007, p.12).

Por outro lado, resulta também que, não encontrado termos na linguagem capazes de expressar faces do mundo e, portanto, indizíveis, o silêncio do inefável permite, nessa busca, o

exercício do poema. Ainda que o poeta saiba que o indizível permanece intocável, incapaz de ser materializado pela palavra, nem por isso deixa o seu ofício – *Sei bem que não mereço entrar no céu / Mas nem por isso deixo de escrever a minha casa sobre a terra*. Por isso, também, apontamos aqui a persistência do poeta e da sua poesia como um processo de busca que, tal como a imagem de uma fita de Mobius,⁴⁶ configura-se como infinito. Mas se falamos do processo de busca do poeta, não podemos deixar de lado o processo de busca do leitor que, frequentemente, tem génese no indizível. Precisamente porque a palavra que escasseia ao poeta, tanto o faz buscar dizer o indizível (e por isso deparamo-nos com uma poética tão profícua com uma imagética tão inusitada e idiossincrática), como essa busca, que integra o não-dito, abre a janela para paisagens povoadas de imagens do foro ontológico, teológico e metapoético – procedimentos estéticos que ocupam o lugar entre o dito e o não-dito e que, por isso mesmo, retiram o leitor de qualquer passividade e nos fazem questionar palavra após palavra:

Será então que, quando pensamos em poemas, será que conseguimos tais caminhos com o poema? São essas vias apenas des-vios, caminhos ínvios de ti a ti? Mas são também, no meio de sabe-se lá quantos outros caminhos, caminhos nos quais a língua toca voz, são encontros, caminhos de uma voz para um Tu que recebe caminhos da criatura, projetos de existência, talvez, uma antecipação a nós próprios para nos encontrarmos em busca de nós próprios...uma espécie de regresso a casa. (Celan, 1996, p. 61).

Neste escopo, vamos debruçar-nos sobre um poema particularmente ilustrativo dessa relação entre o leitor e o inefável:

Sabes, leitor, que estamos ambos na mesma página

E aproveito o facto de teres chegado agora

Para te explicar como vejo o crescer de uma magnólia

⁴⁶ Representa um caminho sem fim nem início, infinito, onde se pode percorrer toda a superfície da fita que aparenta ter dois lados, mas só tem um. Tal como acontece quando nos viramos para nós próprios, dando assim início a um processo de autoconhecimento que nos permite chegar mais perto da nossa essência, aumentar a nossa consciência sobre nós, sobre os outros e o mundo que nos rodeia.

A magnólia cresce na terra que pisas – podes pensar

Que te digo alguma coisa não necessária, mas podia ter-te dito, acredita,

Que a magnólia te cresce como um livro entre as mãos. Ou melhor

Que a magnólia – e é essa a verdade – cresce sempre

Apesar de nós.

Esta raiz para a palavra que ela alcançou no poema

Pode bem significar que no ramo que fica desse lado

A flor que se abrir é já um pouco de ti. E a flor que te estendo,

Mesmo que a recuses

Nunca a poderei conhecer, nem jamais, por muito que a ame,

A colherei.

A magnólia estende contra a minha escrita a tua sombra

E eu toco na sombra da magnólia como se pegasse na tua mão. (Faria, 2021, p.337).

Na génese deste poema importa, desde logo, referir o diálogo literário com a “Magnólia” de Luíza Neto Jorge⁴⁷. Contudo, a sua abordagem neste capítulo contextualiza-se no interior de uma perspetiva da relação entre o leitor e o espaço do inefável – o espaço que esta palavra disponibiliza. Efetivamente, detetamos, logo no início do poema, uma solicitação direta. O poeta convoca o leitor, colocando-o no mesmo patamar em que se encontra - *Sabes, leitor, que*

⁴⁷ Ver o artigo de Rosa Martelo: Martelo, R. (2010). A magnólia de Daniel Faria. (‘Maior / E mais bonita do que a palavra’). In F. Tropa; M, Marques (Eds.). (2010). *Agora sei que oiço as coisas devagar: Evocação e escuta de Daniel Faria*. Sombra pela cintura. Atas do Colóquio (Porto, 8-9 de junho de 2009), pp.235-251.

estamos ambos na mesma página. Esta atitude começa por revelar um pouco do processo criativo do poeta na medida em que este considera o leitor como parte integrante da execução do poema, visto que este só se efetiva nas interpretações do leitor (lembrando que há sempre a possibilidade do leitor visitar os poemas) e o indizível, aqui, oferece um espaço de possibilidade ao leitor – a possibilidade da palavra – assim como ao escritor porque

Onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz (...). A língua é deliberadamente levada até ao seu limite (...). Por meio de metáforas exaustivas, de limites mais e mais audaciosos e precisos – ouvimos a prece, a sintaxe (...). O movimento retórico característico é o do repúdio inicial ao desafio luminoso e hermético, seguido de uma concentração cada vez maior, e de um avanço para uma linguagem inaudita, para analogias e recursos poéticos que o próprio poeta descobre, que ele desconhecia estarem ao seu alcance. (Steiner, 1988, p.59).

Não obstante, também para o leitor, o espaço do silêncio indizível constitui-se como espaço de descoberta. Na esteira desta reflexão, convocamos o filósofo Kierkegaard que “(...) sabe que el conocimiento ya dado, objetivo y abstracto, debe ser anihilado, creando un espacio para que el lector mismo pueda descifrar el silencio, esta pausa que se desliza del lenguaje.” (Dobre, 2016, p.83). O poeta prossegue convocando o poema “Magnólia”, comunicando ao leitor o seu crescimento e enunciando: *A magnólia cresce na terra que pisas*. Para procedermos a uma interpretação, começamos por olhar para alguns aspetos suscitados pela árvore (tendo sempre em atenção o pendor linguístico e ontológico). Efetivamente, interpretamos aqui, a árvore como alusão à palavra que possui as suas raízes, num cenário onde o pensamento é a raiz principal que sustenta a estrutura da palavra. É a partir do pensamento que a palavra se nutre, é o pensamento-raiz que, pela sua profundidade, permite propagar o horizonte da consciência e é nesta esteira (que também sustenta a palavra-árvore) que esta se nutre naquela estrutura e que a fixa à terra - *A magnólia cresce na terra que pisas*. Trata-se de um crescimento que espelha fertilidade, que persegue a verticalidade e, deste modo, remete para a ascensão e transcendência da palavra que são, aliás, questões muito familiares ao poeta. Não obstante, falamos de uma transcendência no tempo e no espaço porque, do mesmo modo que distinguimos na árvore um processo de regeneração, uma regeneração perpétua, também a observamos na palavra (daí falarmos na infinita possibilidade de visita dos poemas) - como afirmou Sartre (2015) – “(...) a palavra poética é um microcosmo.”

A água e os minerais são puxados da terra até às folhas de uma árvore através de raízes profundas e milhões e milhões de vasos condutores (...).” (Florian e Murr, 2012, p.128). Pela via desta imagem, discernimos a vitalidade que o poeta, de modo similar à circulação sanguínea, incute vida na palavra nutrindo-a, não só através do seu pensamento, mas, também, abnegando uma parte de si - uma porção da seu cunho emocional e da sua mundividência.

Neste contexto, é perceptível a comparação que o poeta faz: *Que a magnólia te cresce como um livro entre as mãos*. De acordo com Barrento (2021, p.35), “*Ao princípio era o livro no seu branco princípio* (Edmond Jabès⁴⁸, *Le livre du partage*). E alguém, a certa altura, começou a lê-lo. Iniciou-se um diálogo de leitura, que é sempre uma partilha de silêncio – com o livro e com o Outro em nós, que desperta no ato de leitura.” É o livro como manifestação do verbo e materialização do pensamento etéreo e é, também, neste ponto que o poeta faz referência ao processo natural que se evidencia quando o livro chega ao leitor porque um livro cresce, sempre, nas mãos de um leitor. E porque esse crescimento tem génese no pensamento-raiz do leitor, originando as florescências (*A flor que se abrir é já um pouco de ti*) que são, como o poeta afirma, um pouco do leitor – um pouco do seu pensamento, das suas interpretações, das suas emoções e da sua mundividência. Contudo, o poeta diz-nos também, *Que a magnólia – e é essa a verdade – cresce sempre / Apesar de nós*. cremos, aqui, que o poeta se refere ao facto de ninguém, nem mesmo o autor, a partir do momento que a obra se encontra nas mãos do leitor, possuir os poemas; estes deixam de pertencer ao poeta. Façamos uma leitura das palavras deste: “Chegamos a uma certa fase, e eu já nem consigo ler os livros. Há quase um processo de desamor. Depois são os leitores que os devolvem e por isso é, de facto, trabalhar *o mecanismo secreto do amor*, porque é um processo de diálogo.”⁴⁹ (Mangas, 2019, p.13). O secretismo deste processo reside precisamente na subtilidade com que o silêncio atua – um trabalho de lapidação de um protagonista oculto.

É, pois, nesta aceção que o poeta continua versejando: *E a flor que te estendo, / Mesmo que a recuses / Nunca a poderei conhecer, nem jamais, por muito que a ame, / A colherei*. De facto, a partir de um dado momento, as palavras adquirem outras florescências e estas fazem parte do mecanismo de interpretação do leitor – ao qual o poeta é alheio. Mas não

⁴⁸ Edmond Jabès (1912 – 1991) foi um escritor e poeta francês de origem egípcia, e uma das figuras literárias mais conhecidas da literatura francesa após a Segunda Guerra Mundial.

⁴⁹ “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.13.

completamente porque é a partir das palavras do poeta que o leitor desenlaça o seu gesto criativo.

Daniel fala-nos de secretismo neste processo – assim é, evidentemente, porque trata-se de um processo silencioso. Mas é, precisamente, a partir deste silêncio que surgem nichos que se efetivam como espaços para a palavra, resultantes da interpretação do leitor: “Silence provides a natural source of re-creation for language, a source of refreshment and purification, from the wickedness to which language itself has given rise.⁵⁰” (Picard, 1964, p.23).

Contudo, esse espaço deixado pelo indizível (ainda que o poeta tenha consciência da impossibilidade que ele implica), paradoxalmente, é espaço fértil - tanto para o poeta, como para o leitor - mas o poeta não coloca o leitor no vácuo.”(...) ele sabe que num poema o número de palavras é limitado, mas as ideias que delas se levantam são sem fim. Esta implicação é produzida pelo silêncio escondido entre as palavras.” (Barrento, 2021, p.140). As suas palavras, que resultam de ressonâncias do silêncio inefável, são indícios, vestígios que orientam o leitor, mas, preservando sempre a sua liberdade de interpretação – “É por isso que o poeta será sempre mais sugestivo que o filósofo. Ele tem precisamente o direito de ser sugestivo. Então, seguindo o dinamismo que pertence à sugestão, o leitor pode ir mais longe (...).” (Bachelard, 1996, p.68). Não obstante, a questão que aqui se coloca é: de que modo uma poética tão profusa confere vestígios que orientam o leitor? “Para quê então os poemas se o que os excede os ultrapassa?” (Furtado, 2019, p.49). Não se trata aqui, de encontrar a palavra que preenche o inefável. Trata-se, sim, de instigar o leitor a deslocar a sua atenção da constatação do inefável para uma sintaxe luminosa na qual

(...) o leitor submete-se à opacidade do poema, não por uma eventual procura de sentido da sua linguagem, mas sim pelo reconhecimento de que o trabalho poético que lhe é dado a ler está constantemente orientado por um objetivo: deslocar a percepção imediata da realidade no sentido da produção de representações que são estritamente estéticas. (Martins, 2010, p.180).

Aliás, a incompletude resultante do discurso produzido pelo silêncio pode ser considerada como fundamento do dizer na medida em que se esboça um espaço de possibilidade polissémica configurado num horizonte por onde se pode caminhar construindo sentidos a partir

⁵⁰ O silêncio constitui uma fonte natural de recriação da linguagem, uma fonte de refrescamento e de purificação da maldade a que a própria linguagem deu origem.

das linguagens (do silêncio) presentes e isto inclui a ambiguidade própria de algumas palavras, palavras de silêncio e sequiosas de sentido que, isoladas, não o podem gerar. A impossibilidade de dizer também faz parte do discurso. E é neste ponto que o estético acontece – quando o silêncio é convocado já na palavra configurando “*A longa ausência que há dentro dos poemas*” (Faria, 2021, p.409).

Destarte, não deixa de pairar sobre o poema uma linguagem que tem na sua génese e desenvolvimento uma reminiscência da transcendência indizível – é neste argumento que se deteta o silêncio como presença (paradoxal) que configura os limites da linguagem e garante a transcendência nela presente. O poema em análise aponta para uma reflexão metapoética tirando partido dos limites que se estabelecem na trilogia linguagem, realidade e sujeito. Falamos, também, dos limites do próprio poeta perante a interpretação do leitor quando escreve: *A magnólia estende contra a minha escrita a tua sombra*, na medida em que a sombra remete para a presença e intervenção do leitor – não de uma forma direta, mas, precisamente, mediada pela escrita do poeta.

Así lo que resulta objetivamente inviable se vuelve alusivamente accesible. «algo recogeré», concluye Borges en *El Aleph*, tras advertir que «el problema central es irresoluble. La enumeración siquiera parcial de un conjunto infinito». Lo que a la descripción directa le está vedado. Puede, a su modo, lograrlo a la aproximación indirecta. De manera que si al verdadero silencio, al silencio intransplantable a la expresión, no puedo, por eso mismo, enunciarlo literalmente, puedo, en compensación hacerlo oír por vía alusiva. (Kovadloff, 2021, p.129).

Efetivamente, o vocábulo *contra*, aqui, não remete para um conceito de oposição, mas, antes, de encontro (ir de encontro a) – como se a escrita fosse tocada pela sombra do leitor, como se passasse a integrá-la. Há um gesto de contágio, de propagação da escrita. Efetivamente, o poeta ao finalizar o poema com o verso *E eu toco na sombra da magnólia como se pegasse na tua mão*, lança alguns motes de reflexão. Começemos por olhar para a questão da mão – a mão que pega a mão do leitor. Esta imagem convoca a noção de uma escrita (escrita como manifestação do verbo) que se escreve sobre outra, delineada por outra. A escrita do leitor (a sua interpretação) é amparada pela escrita do poeta. Este amparo não se configura, de modo algum, como uma diretriz ou vetor de orientação – são expressões do pensamento que se cruzam. Trata-se de uma escrita que se desenha sobre outra, mas não deixando de lado a sua

auto expressividade porque, apesar de sentir o toque do autor, “Não esqueçamos de que as mãos são o ponto de partida para uma identidade (ou não seriam elas portadoras de impressões digitais; nem ditariam como um oráculo, as linhas da vida (...))” (Almeida, 2011, p.19). Podemos afirmar que o poeta é a luz que, em silêncio, permite a sombra. – “A mão é às vezes comparada ao olho: ela vê (...). Daí o belo título: o cego com dedos de luz.” (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p.592). Existe ainda, uma relevante característica neste poema que é paradigmática (visto que se dá em muitos outros poemas do autor) de um mecanismo labiríntico de palavras e conceitos que se entrecruzam e interligam, remetendo para uma estrutura que requer ser desvendada. Não nos referimos a um labirinto classicamente grego no qual o fio de Ariadne configura-se como solução de um enigma mudo (é esta, talvez, a aceção que melhor define o indizível). No caso da poesia de Daniel Faria, estamos perante um tipo de estrutura labiríntica proveniente de cunho maneirista integrado num universo de significados “(...) estruturável, mas nunca definitivamente estruturado.” (Eco, 1985, p.47). Um labirinto com uma estrutura rizomática, como uma árvore que nas suas raízes e ramos configura caminhos que podem ser percorridos, pensados e escritos. Caminhos repletos de silêncio.

A questão do inefável não deixa de ser uma forma de impotência do homem perante a vida que lhe confere um semblante melancólico – melancolia que se faz, muitas vezes, presente na poética de Faria. Aliás,

A sedução da melancolia talvez nasça (...) dessa impossibilidade de todas as explicações para entender a sua génese ou as suas causas mais profundas – explicações que sempre parecem falhar diante do segredo de um poema nos comunica. Porque um poema nunca sabe exatamente o que exprime nem o que procura: o essencial resulta sempre do seu gesto sem retorno, de uma força que necessita daquelas palavras para produzir o seu efeito, mas que vive também de tudo aquilo que somos nessas palavras somos capazes de projetar, com os nossos desejos, os nossos medos, os nossos sonhos mais recônditos ou as nossas angústias mais inconfessáveis, enfim, todas as emoções que, mesmo para cada um de nós, resultam desconhecidas e por isso alimentam o mistério de cada leitura, isso que, em certos momentos, pode prolongar um poema nesse território desconhecido e sempre novo que é o olhar de cada leitor. (Amaral, 2008, p.98).

Através desta limitação na (e da) linguagem, tudo o que resta ao poeta são tentativas de busca do Graal na qual a

(...) relação desencantada com a linguagem é o grande motor de renovação da

linguagem (poética). O materialismo místico de um significante exterior à linguagem, objetivado na coisa muda, gera (...) uma estética de pura potência, um niilismo sem negação que dará frutos (...). (Hofmannsthal, 2020, p.105).

Ainda que esta frutificação da linguagem seja factual, o poeta sabe que mesmo o mais cintilante vocábulo jamais iluminará o silêncio - *Nunca a poderei conhecer, nem jamais, por muito que a ame, / A colherei*. As palavras (as do poeta e as do leitor), serão sempre uma superfície em eterna metamorfose sondando uma aproximação ao silêncio porque , na verdade, existe a possibilidade de reconstrução dos poemas – é disso que o poeta fala quando afirma: *Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio*. (Faria, 2021, p.174).

Capítulo V

O silêncio da pedra e o silêncio da luz

Do atrito de duas pedras chispam
faíscas;
das faíscas vem o fogo;
do fogo brota a luz
(Victor Hugo)

O Silêncio da Pedra e o Silêncio da Luz

Neste capítulo, vamos abordar dois tipos de silêncio conceptual – o da pedra⁵¹ e o da luz. Trata-se de elementos recorrentes na poesia de Daniel Faria - mantendo uma linha de diálogo entre os seus poemas - que, de acordo com Carone (1979, p.70) nos leva a verificar que “A fenomenologia dos «núcleos» de um poeta pode oferecer algumas indicações precisas sobre a orientação mais profunda de sua poesia.” Contudo, permitimo-nos discordar desta aceção na medida em que esta parece integrar uma sistematização – atributo completamente dissonante da poesia de Daniel que não se atém a indicações precisas e cuja leitura desse núcleo evidencia, muito mais, uma estrutura labiríntica que requer leituras que não permitem distinguir sistemas de significação. Estas leituras, frequentemente complementam e reiteram a ideia do silêncio como força geradora de expectativas e entendimentos. Escolhemos, assim, começar por abordar, um poema sucinto porque, nesta modalidade poética, o objeto poético está constelado de sentidos que evidenciam aquele lugar onde o silêncio é mais intenso:

⁵¹ Ainda que as referências de carácter teológico saiam do âmbito desta dissertação, evidenciamos a necessidade de aludir ao simbolismo da pedra, face ao peso que esta assume na poética de Daniel Faria. Deste modo, sinalizamos a associação à casa espiritual e, neste âmbito, a pedra como corpo vivo e participante dessa edificação – ainda que etérea – como representação daquela que sustenta Casa de Deus. Ainda neste escopo, Daniel faz referência à pedra angular, enunciando “O corpo, a coluna / Que sustenta a pedra / Angular do dia”, encontrando, também, correspondência no (Genesis 28:22): “E esta pedra que tenho posto por coluna, será Casa de Deus, e de tudo quanto me deres, certamente te darei o dízimo.” Distinguimos, aqui, um sentido que evoca uma referência ao suporte sacrificial do Divino – Este Jesus é a pedra que vocês, construtores, rejeitaram, e que se tornou a pedra angular. Não obstante, existem mais representações referentes à pedra. O diálogo com esta, na poesia de Faria, é, de facto, inesgotável. A título de exemplo, prosseguimos evocando mais um verso que remete para o discurso bíblico: “No meio do poema, havia / uma pedra onde reclinar a cabeça. Este verso (aliás, proveniente de um poema por nós referido na página 97, integra um discurso de intertextualidade relativo ao texto bíblico (Genesis 28:11): E chegou a um lugar onde passou a noite porque já o sol era posto; e tomou uma das pedras daquele lugar, e a pôs por sua cabeceira, e deitou-se naquele lugar.” A poética de Faria comporta, assim, inesgotáveis diálogos - o que se estabelece com a pedra e o que a pedra estabelece, quer seja com o discurso bíblico, quer seja com outros autores.

De pedra em pedra
Te peço

Não morras de sede

Ou de luz. (Faria, 2021, p.432).

Detetamos, vinculado à pedra (elemento inerte), o desenho de um movimento que atribuímos ao sujeito lírico, o qual, *De pedra em pedra*, progressivamente avança. Este movimento acontece entre silêncios na medida em que estamos perante a pedra – matéria, a pedra que é a materialização do silêncio e, simultaneamente, é matéria de construção do poema – “Nas mãos tinha pedras frescas (...) / Que fazer com esta matéria? (Furtado, 2019, p.72). *De pedra em pedra*, o poema constrói-se. Mas se a pedra é silêncio, o que se posiciona nos seus interstícios? Na nossa perspetiva, entre as pedras acontece a palavra. Contudo, o poeta também responde: “(...) dá ele a resposta que encontra em interstícios ocultos que há na(s) língua(s), ou então reformula-a, «desvia» o sentido das palavras, destrói a linearidade inventando como compensação para a gramática perdida um ritmo achado (...)” (Pimenta, 1978, p.75) – o ritmo que dita o movimento que se efetiva da pedra-para a palavra-para a pedra. Até ao silêncio final. Isto é, a palavra (numa interpretação aparentemente subversiva) acontece entre os silêncios, “(...) e a pedra em silêncio, (...) é apenas uma pausa, um espaço vazio no meio da aldeia, uma clareira, e tu vês todas as sílabas em círculo à sua volta (...)” (Celan, 1996, p.37). Porque a pedra é silêncio e, *De pedra em pedra*, como uma reminiscência de degraus veiculando uma ascensão, o sujeito avança implorando que nesse movimento a linguagem não cesse e que o *tu* não fique sequioso da palavra, a ponto de morrer – a ponto de esgotar o manancial de palavras que possui porque “As pedras (...) / Vão marcar as distâncias, os fonemas / Os nihilemas e todos os sistemas poéticos subvertidos” (Furtado, 2019, p.83). Constatamos, também, no desenvolvimento deste poema, uma relação refletiva e/ou extensiva entre o *eu* e o *tu*. O Outro não deixa de ser o próprio sujeito lírico na sua introspeção porque

Por um lado, a possibilidade permanente de contato entre “eu” e “tu” através da pedra, não só revela a complementaridade entre ambos (...) – como também remonta a uma génese que os torna visceralmente vinculados na qualidade de criador e criatura, modelo constitutivo da relação entre o poeta e o poema (...). (Resende, 2021, p.66).

É perceptível a angústia que o sujeito evidencia no receio da escassez da palavra, num cenário onde o silêncio se vai alastrando - *Não morras de sede*, é a sua solicitação. Sendo a sede, também, uma manifestação do silêncio, adivinhamos aqui a extensão dessa angústia até à esfera existencial e no estado anímico do desamparo. Há nestes silêncios, uma transcendência nostálgica e, até, melancólica, sobre o indizível. Destarte, procedemos à convocação de Heidegger na medida em que este filósofo reflete sobre a linguagem, mas, sempre circunscrito à colocação da questão sobre o sentido do ser. Para este pensador, de acordo com Resende (2021, p.65), a poesia não se limita a uma forma de composição literária com a sua arrumação (ou desarrumação) de versos. Ela ultrapassa o corpo da literatura, revelando uma essência que liga o dito (enquanto manifestação do Ser) ao próprio ser, configurando um vínculo que se estende a generalidade da existência humana.

Efetivamente, o sujeito depara-se com o silêncio da pedra que, na sua condição inerte, exhibe uma opacidade e uma solidificação que resulta como um silêncio que barra a palavra. Contudo - e aqui apresentamos um argumento paradoxal – o mundo que a pedra encerra não deixa de ser um convite à imaginação. Destarte, não podemos deixar de referir que “O diálogo precisa vencer as resistências levantadas pela opacidade (de pedra?) das próprias palavras que o veiculam.” (Carone, 1979, p.72). Deste modo, o poeta acrescenta à equação a solicitação ao *tu* (que, como vimos, pode resultar como autorreflexão) quando este convoca a luz e enuncia *Não morras de sede / Ou de luz*. Evidencia-se, aqui, “(...) a figuração da morte como uma questão de linguagem, a palavra poética como espaço limite, como risco de existência, como fronteira entre o desconhecimento e a revelação, num processo contínuo de busca e de perda, um sacrifício permanente do sujeito para habitar de outra forma este mundo que é uma construção de palavras.” (Alves, 2007, p. 106).

O contraste da pedra com a transparência da luz⁵² e da sua aura etérea, metaforiza dois

⁵² Faremos, aqui, uma breve referência ao simbolismo divino da luz. Dada a marcante presença desta na poética de Daniel Faria, ainda que não se integre no âmbito desta tese, a par do que fizemos com elementos como a pedra ou os degraus, iremos fazer uma breve abordagem. Na poética de Daniel, frequentemente, a luz é símbolo e metáfora. Com fortes ligações ao Divino, a luz é expressa como força fecundante. Se tivermos em conta as suas aceções de positividade – em expressões como vida e felicidade – mais facilmente compreendemos o seu valor no contexto do Divino. “Expressões como luz divina ou luz espiritual deixam transparecer o conteúdo de um simbolismo muito rico.” (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p.568). De facto, são várias as expressões do Divino: desde a aparição de Maria, que é envolta numa luz divina, passando pelo conceito de salvação a ela vinculado ou por diversas mensagens emitidas. Destas mensagens, selecionamos algumas porque nelas, encontramos superfícies dialogantes com versos do poeta: E disse Deus: Haja luz; e houve luz (Genesis 1:3); Falou-lhes, pois, Jesus outra vez, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarás em trevas, mas terá a luz da vida. Identificamos

pólos da linguagem que se afastam e aproximam. Não obstante, a luz também é silêncio, mas outra face do silêncio. Se de um lado temos a aridez da pedra, do outro temos a transparência da luz. Esta aceção leva-nos a constatar a complexa constelação da pedra na poética de Daniel, a qual remete para a ideia de um silêncio multifacetado, poliédrico, como a descrição que o poeta fez relativamente ao poema: “(...) esta ideia de poema poliédrico manifestando-se, mostrando vários lados (...).⁵³” (Mangas, 2019, p.19). Ainda que a pedra seja factualmente silêncio, ela não é muda porque, estamos perante um silêncio que, sendo imóvel, fala. E, ainda que seja imóvel, o sujeito movimenta-se na sua extensão, *De pedra em pedra* porque “(...) a pedra, sem deixar de ser silêncio e resistência, mimese e oposição, veicula a latência da fala e do entendimento.” (Carone, 1979, p.65).

Neste escopo, o poeta adverte que a luz também mata. A leitura que fazemos é a de um silêncio intenso. Como se de um evento visualizado numa explosão luminosa se tratasse, o lustre do seu brilho. É a força da luz onde “O paradoxo da situação armada pelo poema, no entanto, consiste em que ele diz a carência de dizer na medida em que verbaliza; a intensificação dessa consciência de crise aparece claramente (...)” (Carone, 1979, p.74) naquilo que é calado, o não-dito – estamos de novo no campo da insuficiência da palavra que, de acordo com Heidegger, não se trata de uma tarefa básica de silenciamento no (e do) discurso relativamente ao que precisa ser dito; a complexidade desta tarefa consiste em dizer no não dizer, isto é, dizê-lo de modo que ele seja nomeado no não-dizer. Esta modalidade de silenciamento manifesta-se explicitamente no dizer do pensamento e é este dizer que Heidegger atribui à essência mais profunda da linguagem, cuja origem reside no silêncio. Contudo, não deixa de prevalecer essa impotência perante e dentro da linguagem. Hofmannshtal (2020, p.99) conduz-nos àquela que considera a única saída existencialmente satisfatória⁵⁴. Porque não se trata tão somente de uma questão linguística – ultrapassa-a, ou a ela conjuga-se, o perfil ontológico.

diálogos e/ou, por vezes intertextualidades com versos de Daniel: Se acender a luz / Não morrerei sozinho (Faria, 2021, p.51); Somas luz à luz (Faria, 2021, p.186); Entrei devagar no ritmo de um Salmo / E havia luz (Faria, 2021, p.176). De facto, há nesta poética, uma forte manifestação simbólica da luz – “Toda a epifania, toda a aparição de uma figura ou de um signo sagrado é cercada de (...) luz pura.” (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p.569).

⁵³ O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.19.

⁵⁴A única saída existencialmente satisfatória (...) é a da entrega à mística das coisas, à contemplação imaginativa e emocionada dos objetos, à única *mystica* com a natureza, ao silêncio da comunhão absoluta, da participação intuitiva no «fluido de vida e de morte, de sonho e de vigília» que atravessa o mundo. (Hofmannshtal, 2020, p.99).

Enquanto pedra, enquanto luz e enquanto sede, o silêncio necessita da palavra porque é nas grandes superfícies de silêncio que se caminha para a morte – a morte da linguagem. Mas, se estamos na dimensão do inefável, como reentrar no universo da palavra? Os procedimentos do poeta, deste poeta, posicionam-se corroborados pelo facto de

Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele as palavras (...), nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, com o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspeto do mundo, vê nela a imagem de um desses aspetos. E a imagem verbal que ele escolhe (...) não é necessariamente a palavra que usamos para designar esses objetos. (Sartre, 2015).

De pedra em pedra sugere-nos, também, um avanço integrado num percurso dentro do qual “(...) até as pedras são pegadas do seu caminho. / Esse caminho não está em nenhum mapa.” (Furtado, 2019, p.28). A este propósito, verificamos uma modalidade de intertextualidade na alusão ao “caminho da pedra de Drummond”. Não sendo, de modo algum, um diálogo que se restringe ao poema analisado, - na medida em que a pedra de Daniel “conversa” também, por exemplo, com a pedra de Celan - estabelece-se, igualmente, um diálogo no interior do universo da obra poética do poeta porque as suas pedras “conversam” entre si integrando, de facto, alguns dos diálogos que o poeta estabelece e refere: “ Na escrita transparece outro processo de diálogo, que eu acho forte (...), diálogo do poeta com a palavra, diálogo do poeta com outros poetas e dos poemas entre si.” (Mangas, 2019, p.13). Efetivamente, numa breve referência, podemos olhar para a pedra do poema que vimos a analisar, num diálogo com “outras pedras” convocadas na poética de Daniel. Este diálogo, muito para além de se efetivar entre poemas que nomeiam a pedra e, portanto, do seu sentido literal, estabelece-se, também, com a presença implícita da pedra mediada por outros elementos, como por exemplo, os degraus, alguns aspetos da natureza ou, mesmo, ligada a questões concetuais e existenciais (como é exemplo o poema agora em análise). Não obstante, como referido por Daniel, o diálogo também se estabelece com outros poetas de que são exemplo, para além dos poetas que constam no primeiro capítulo deste escrito, Dante, Holderin, Novalis, Kávafis, Rilke, Celan ou Llansol.

Ainda a propósito do caminho, da relação do poema *No meio do caminho da nossa vida*

/ *No meio do poema havia / Uma pedra onde reclinar a cabeça (...)*, com o poema de Drummond - *No meio do caminho tinha uma pedra* - e desta profícua intertextualidade (que não vamos aprofundar na medida em que já foi amplamente percorrida por Frias (2010, p.149)) – apenas referimos, dentro deste contexto (e do contexto do poema que temos vindo a analisar), que o poema sempre traça um caminho e no meio desse caminho, existe sempre a palavra, tal como existe a pedra que é silêncio e pausa entre o verbo, é o princípio e o fim deste caminho. Trata-se de uma intertextualidade que espelha uma espécie de escrita sobre a escrita porque

Quando duas imagens singulares, obras de dois poetas que vivenciam separadamente o seu devaneio, se encontram, parece que se reforçam mutuamente. Essa convergência de duas imagens excepcionais proporcionam, de certa forma, uma confirmação para a pesquisa fenomenológica. A imagem perde a sua gratuidade . O livre jogo da imaginação já não é uma anarquia. (Bachelard, 1996, p.73).

Como *Uma pedra pesa sobre a pedra* (Faria, 2021, p.50), descortinamos um procedimento de sedimentação no qual são as palavras e o silêncio que consolidam o poema. Neste contexto, o poeta escrevia “(...) em camadas que sobrepunha até chegar à folha em que ele escrevia o que queria escrever, fora de tudo o que tinha lido. Assim explicava o mundo e a poesia, o trabalho e os mitos, os textos sagrados e a poesia de outros poetas, apagando o máximo para ficar com o mínimo. (Furtado, 2020, p.20).

O poeta faz, ainda, referência a *morrer de luz*. Embora o poema convoque a mortalidade, por outro lado, nele configura - se um paradoxo na medida em que a luz é um elemento vital para a nossa existência. Neste escopo, é pertinente sinalizar a etimologia da palavra *luz* visto que existem duas palavras que a descrevem, originárias do latim, evocando aspetos dos seus caracteres metafísico e material: *lux*⁵⁵ e *lumen*⁵⁶.

⁵⁵ "Do latim *lux, lucis, f.* (luc lâmpada// primo cum lumine solis, V., aos primeiros raios do Sol. 2. Luz do dia, dia, claridade (sent. próprio e fig.) // cum prima luce ou prima luce, ao romper do dia // luce, luci, Cic., em plena luz, durante o dia // centesima lux est haec ab interitu ejus, Cic., este é o centésimo dia depois da sua morte. 3. Luz do mundo, vida // luce magis dilecta, V., mais amada do que a vida. 4. Luz dos olhos, vista, olhos. 5. Glória, brilho, ornamento, ilustração, resplendor // lux Dardaniae, V., ó glória de Tróia. 6. Publicidade, notoriedade. 7. Ajuda, socorro, luzes (do talento, da autoridade)" (Ferreira, 1992: 691)

⁵⁶ "Do latim *lumen, inis* (cf. lux, luceo), n. 1. Luz (natural), luz do dia, dia // primo cum lumine solis, V., ao romper do Sol // lumine quarto, V., ao quarto dia. 2. Luz (artificial) // lucernae lumen, Cic., luz da lanterna. 3. Lâmpada, tocha, archote, candeia. 4. Luz dos olhos, os olhos // lumina flectere, Ov., virar os olhos // luminibus amissis, Cic.,

Destarte, é importante olhar para as implicações semânticas e ontológicas que aqui vigoram porque, para além da intensidade lumínica que a luz comporta, ela é silenciosa. Max Picard considera que “The light seems so much the essence of silence that the world seems quite unnecessary. The light is all at once the fulfilment of the silence.” (Picard, 1964, p.134). Não obstante, para além dessa intensidade lumínica e ofuscante, traduzida por um silêncio agudo e pelo excesso que esta comporta, o qual pode ser mortalmente ensurdecedor, a luz integra o silêncio resultante do despojamento. Na esteira desta formulação, “Um excesso de silêncio pode ser considerado um ato discursivo, uma linguagem que pode ser explorada, a múltiplos níveis (...)” (Castro, 2009, p.126).

Esta luz, a cessação da luz referida neste poema, consubstancia o cúmulo do despojamento – a chegada ao grau zero da linguagem porque, para Faria, “(...) a luz tem a ver também com um processo de escrita que faz sobretudo para aprender a eliminar, a enxugar, a tornar os poemas mais enxutos, mais limpos.” (Mangas, 2019, p.14).

Contudo, este despojamento não implica, necessariamente, um facilitismo (nem para o poeta, nem para o leitor). São procedimentos que o poeta adota para iluminar o caminho do seu ato criativo na busca do silêncio que, de acordo com Castro (2009, p.216), revela-se no desnudar a linguagem, retirando sentido às palavras, criando sentidos às mesmas, ou criando sentidos paradoxais, múltiplos e até incompreensíveis – ações visíveis na construção da poética de Faria. Não obstante, estes procedimentos também envolvem o leitor, na medida em que incitam a um movimento de reflexão e o desvelamento de outros modos de dizer e experienciar o mundo. É neste contexto que, também, podemos evocar a poesia de Holderin, a qual, por sinal, fez parte das leituras do poeta de Baltar e que consideramos equiparáveis quanto ao tratamento da linguagem:

We are shut out from the language of Holderin, and yet outwardly we are still near to it; and this fact stimulate us to make attempt after attempt to penetrate it. The words of such poets, which live on their connection with silence, are almost unintelligible today. They are mysterious hieroglyphs, the hieroglyphs of silence. Holderin seems to stand silently today in a row with Lao

tendo perdido a vista. 5. Vida // cassus lumine, V., privado da vida. 6. Beleza, ornamento, glória // lumina civitatis, Cic., glórias da cidade. 7. Clareza. 8. Socorro, protecção, apoio, auxílio. 9. Clareza, luz (na pintura), os claros (em oposição às sombras), perspectiva (dum edifício). 10. Abertura para a luz, janela, fresta. 11. (Pl.). Figuras, ornamentos (de estilo).” (id., ibid.: 688)

Tsé, Sophocles, Shakespeare, Goethe, all of whom are silent; and standing beside each other thus, their nature became visible in the silence. Their true form became so invisible that the original word could arise again out of the fullness of this concretely visible nature⁵⁷. (Picard, 1964, p.143).

Vamos, então, abordar um poema que comporta alguns destes procedimentos, emanando silêncio do seu interior - como *A longa ausência que há dentro dos poemas*. (Faria, 2021, p.409). Não obstante, esta ausência também se faz presente fora dos poemas, como o movimento vital da respiração que em muito coincide com o sopro criativo. Paradigmático desta modalidade, é o poema que passa a ser alvo da nossa interpretação:

A pedra na terra.

Oiço a pedra badalar nos sinos.

Estou muito mais distante do que aquilo que a pedra entre as mãos pode
[alcançar.

Estendes-ma: um punho de trevas.

A hora.

A pedra que bate nos sinos. (Faria, 2021, p.305).

A noção de fertilidade faz-se muito presente com a imagem da pedra na terra. Esta, como matéria- silêncio que é, necessita de medrar no seio da linguagem. É no contato com a terra – sinónimo da linguagem enquanto organismo vivo - que a pedra se nutre e o sentido do silêncio é amplificado nas ressonâncias que a pedra emite, à imagem da pedra filosofal. Quando o poeta afirma *Oiço a pedra badalar nos sinos* é, paradoxalmente, o silêncio que se faz ouvir pelo movimento pendular dos sinos porque a sonoridade é produzida através do toque da matéria-silêncio, como se o som aludisse ao silêncio visto que “(...) o sino parece antes ser a

⁵⁷ Estamos afastados da linguagem de Holderin e, no entanto, exteriormente, estamos ainda próximos dela; e este facto estimula-nos a fazer tentativa após tentativa para a penetrar. As palavras desses poetas, que vivem da sua ligação com o silêncio, são hoje quase ininteligíveis. São hieróglifos misteriosos, os hieróglifos do silêncio. Holderin parece estar hoje, silenciosamente, em fila com Lao Tsé, Sófocles, Shakespeare, Goethe, todos eles silenciosos; e estando assim um ao lado do outro, a sua natureza tornou-se visível no silêncio. A sua verdadeira forma tornou-se tão invisível que a palavra original pôde surgir de novo da plenitude desta natureza concretamente visível.

voz do silêncio; não fala, faz-se tão-somente notar. Chama sem voz de palavras.” (Barrento, 2021, p.15) – são estas as palavras do silêncio.

Não obstante, verificamos no sino a configuração daquilo que fica suspenso – a palavra, o silêncio e o tempo. Também a noção de escuta entra nesta equação, mas esta efetiva-se muito para além do literal aspeto sonoro desta imagem; a escuta faz-se notar pelo silêncio – o silêncio que precede todo o movimento da escrita, o silêncio que (inter)rompe como pausa no interior dos compassos da escrita, e o silêncio que finaliza a escala dessa emissão sonora que parte do pensamento para a própria escrita. Esta génese no pensamento convoca, imprescindivelmente, a substância introspetiva e contemplativa que consubstancia a escuta ativa.

O tempo, nesta poética, estabelece-se como alusão e protótipo do próprio silêncio. Destarte, *A hora* afirmada pelo poeta, configura-se, por um lado, como um processo de sinalização pontual – a marca que se localiza entre o silêncio e a palavra, entre a sua verbalização e a cessação da mesma - esse lugar marcado por um frágil equilíbrio que, na condição do elemento suspenso, evidencia a efemeridade da existência. Contudo, aqui, também reside um paradoxo, na medida em que designado pela “«hora» que se assimila às próprias palavras, o tempo que aqui se configura está implantado no espaço «infinito» (...)”. (Carone, 1979, p.73). Destarte, o paradoxo acontece quando, na busca do silêncio, – que também se configura como uma busca estética – a ausência da palavra que se vai esbatendo, até ao seu desaparecimento, no tempo, se cristaliza e, como término, se consome numa expectativa, numa contemplação indefinível e abstrata – o que nos sugere a inefabilidade do silêncio. Não obstante, verificamos que, de acordo com Barrento (2021, p.16) há uma sugestão do silêncio que, sob a forma do semblante introspetivo e/ou contemplativo, abre uma dimensão que se configura num propósito mais amplo: o parâmetro tempo.

Daí a inclusão de um outro fator no estudo da dinâmica tipológica do não-dito – o eixo temporal que determina não apenas a permanência do silêncio, em termos de duração, mas a sua intensidade, perspetivada em função de um tempo semântico específico e grandioso que conjuga o silêncio da vida com a ideia de mortalidade, (Castro, 2009, p.214).

Efetivamente, esta ideia de mortalidade aborda uma face de negatividade do Ser porque

evidencia a sua finitude, a qual, não deixando de ser a manifestação de um aspeto existencial, confirma-se na estrofe em que o poeta, referindo-se à pedra, afirma: *Estendes-ma: um punho de trevas*. Interpretamos, aqui, uma alusão à luz – à ausência desta – no sentido em que esta pedra evoca uma face de obscurantismo do pensamento e, também, o drama da linguagem, no contexto da vida e da escrita. Não se trata, de facto, de uma referência direta ou literal à luz, contudo, de acordo com Kovadloff (2015, p.12), “Lo que a la descripción directa le está vedado, puede, a su modo, lograrlo la aproximación indirecta. De manera que si al verdadero silencio, al silencio intransplantable a la expresión, no puedo, por eso mismo, enunciarlo literalmente, puedo en compensación hacerlo oír por vía alusiva.”

Se por um lado as trevas se consubstanciam como a evocação do mal-estar existencial, por outro, verificamos um apagamento no processo de iluminação da escrita, o qual, ambivalentemente, se evidencia na interpretação de um lado lunar , mas, também, no acontecimento desta estrofe no poema, visto que nela sinalizamos a inserção de um elemento inesperado, abrupto. Esta atitude, por sinal frequente em vários poemas de Daniel, remete, em última instância, para a identificação de um propósito (do poeta) em manter os significados obscuros, muito ao encontro de *Manter sobre a escrita a rodilha do silêncio* (Faria, 2021, p.20). “No entanto será estruturando (...) essas energias, que o poeta vai organizar o mundo estável de significados em que, por mais ambíguo ou polivalente, se funda o poema.” (Carone, 1979, p.79).

Não obstante, o poeta evidencia a inércia da pedra, a qual apenas vem reforçar a qualidade estática (e estética, no contexto da linguagem) da “pedra-matéria-silêncio”.

Contudo, a pedra configura-se como um apelo à memória na qualidade do seu peso ancestral. Assim, desenha-se um movimento no espaço e no tempo – entre o passado configurado na memória que toda a pedra comporta e o movimento progressivo do sujeito no espaço que, simultaneamente, integra um movimento no tempo em direção ao futuro: *Estou muito além do que a pedra na mão pode alcançar* - porque, de facto, por maior que seja a distância alcançada pela pedra, esse percurso está destinado a um horizonte limitante – a pedra não tem autonomia, ao contrário do poeta – e ela requer uma força exterior que a modifique ou a faça mover. A pedra também é a escrita, é escrita que precisa do movimento da mão para fluir, para ter, pelo menos, um certo alcance. A mão funciona como alavanca da escrita porque aquilo que é inefável tem a possibilidade de ser pensável. Então, é num percurso que se estende

para além de qualquer horizonte, que o poema (silêncio e palavra) caminha guiado pelo pensamento do poeta que, contrariamente à inércia da pedra, vai mais longe – como o impulso que o sino recebe, aquela “(...) música de sino que ritmava a vida. (Belo, 1993, p. 40) - face à

(...) transcendência, como ultrapassagem, travessia ou projeto de possibilidade para possibilidade, é o âmbito ou o movimento original do modo de ser do homem. Somente a partir e mediante esse movimento de “ex-tâse” (saída “de si” para o mundo, para o poder-ser que lhe é próprio) é que o homem pode, posteriormente, reconhecer-se como sujeito, como “eu” pensante. (Resende, 2021, p.96).

Há, no movimento pendular do sino, a imagem de uma busca que, paralelamente ao próprio decorrer da vida e do seu ritmo, se posiciona entre uma génese e um final (não esqueçamos a simbologia do sino como anúncio da vida, mas, também, da morte). Este posicionamento conduz-nos à projeção do silêncio que emana do próprio poema, sendo deste modo que o distinguimos como porção de matéria que se concretiza na palavra e no silêncio, situado a partir do nascimento da linguagem, até à morte da mesma. Entre a palavra e o silêncio, os sinos dobram e o poema acontece.

Considerações Finais

A problemática que colocamos na introdução deste trabalho, prendeu-se a questões de interpretação sobre as possibilidades de leitura da poética de Daniel Faria. Neste escopo, são detetadas três linhas de força: a leitura teológica, a leitura linguística e *o corpus* que se liga ao substrato ontológico. A nossa proposta desenhou-se ancorada numa leitura balizada entre os aspetos linguístico e existencial. Partimos da premissa do afastamento da perspectiva da questão teológica, contudo, nunca negando o fundamento da sua existência. O que nos motivou, na abordagem que adotamos, relacionou-se com a constatação da ênfase que se tem dedicado à esfera do divino e alguma tendência para um rótulo demasiado redutor, demonstrando que outras linhas de força são igualmente estruturantes. O nosso objetivo não passou por menosprezar essa vértebra tão estruturante desta poesia (a interpretação decorrente do olhar místico), mas, concentrar o olhar sobre duas de três superfícies que se complementam.

Neste escopo, a partir da abordagem proposta, discernimos o silêncio manifesto sob várias nuances: como génese da linguagem e sua condição de possibilidade, como componente da linguagem, seu oposto, seu limite, seu fundo e, até, como total impossibilidade.

Contudo, constatamos que o silêncio é sempre portador de sentidos e, por isso, faz parte do tecido medular da configuração desta poesia, como um inesgotável universo estético – um universo que se torna visível quando “A palavra do poema convoca a coisa – isto significa: ela torna visível todo um âmbito dentro do qual um modo de ser tem rigor e pode aflorar (...)” (Resende, 2021, p.38). Não obstante, sempre presente está essa ideia de mútua complementação entre o silêncio e a palavra – o que equivale a afirmar que também é no interior do silêncio que a palavra poética acontece. O silêncio, enquanto elemento plurívoco, tece uma configuração da palavra poética, dotando-a de uma considerável amplitude de leitura e interpretação.

A nossa interpretação tentou captar a obra num dos seus infinitos aspetos, mas, sempre perseguindo um fio condutor que, surpreendentemente, não se regeu por uma abordagem estritamente teórica da coisa literária. Um fio condutor temático que terá sido, também, um mecanismo propulsor do movimento interpretativo: o desejo de saber o que a poesia, esta poesia, nos diz.

Propusemos, assim, um olhar sobre alguns “silêncios” que habitam a obra poética de Daniel Faria e percebemos como estes são partículas que se interligam – partículas que não são autónomas, pois, dentro de um silêncio, muitos outros falam. Perspetivamos, em cada poema, várias faces do silêncio – o que dirigiu a nossa conclusão à imagem de cada poema como

estrutura regular, orgânica como uma pedra, mas, também, viva porque respira. Efetivamente, “A aspiração ao silêncio é uma das constantes mais tematizadas ao longo da sua obra, mas é paradoxalmente vista ao lado da necessidade de verbalizar a sua experiência. A exigência do silêncio decorre, na verdade, tanto no sentido de um ponto de partida, como de finalidade.” (Fino, 2020, p, 50).

Na esteira dos vários silêncios por nós focados, evidenciamos a importância da imagem, do olhar e da escuta – muitas vezes numa esfera metapoética, outras, na iluminação do propósito existencial porque, dentro de uma busca que é estética, encontramos, também, uma ética da criação (ou recriação) porque é (não como condição única) na linguagem que se busca a regeneração do homem com o mundo.

O percurso fez-se desde o olhar introspectivo, nessa incubação meditativa da qual nasce a palavra, mas que necessita acontecer fora de um universo apartado e, por isso, passamos ao silêncio contemplativo que integra o Outro nas suas imagens – o Outro enquanto sujeito lírico dialogante, o Outro enquanto *eu*, o Outro enquanto Natureza e enquanto natureza humana. Por sua vez, o silêncio introspectivo e o silêncio contemplativo veiculam aquela porção de um universo que fica prisioneiro do pensamento e, portanto, impossibilitado de ser dito – o silêncio inefável. Prosseguimos com os silêncios da pedra e da luz que, na sua feição concetual, evidenciam o alcance e ressonância do silêncio da pedra e a intensidade da luz sob a forma de silêncio que ilumina a escrita e, no seu semblante simétrico, projeta a sombra do não-dito.

Adivinhamos, aqui, a estrutura labiríntica que é apanágio da poesia de Daniel Faria, a qual requer uma atenção para um jogo que ultrapassa a linha do horizonte. Ocorre, aqui, convocar Jorge Luís Borges, por sinal, profícuo inventor de labirintos contemporâneos, e o seu conto “Aleph”⁵⁸. Neste, o narrador encontra, numa manobra do acaso, “o centro do mundo” cuja representação se concretiza na imagem de uma pequena esfera – o Aleph – que, na intensidade do seu brilho, possui todos os lugares da Terra vistos de todos os ângulos. Remetendo à poesia de Daniel Faria, uma das suas grandes potencialidades cabe, exatamente, nesta visão caleidoscópica sobre as imagens e sobre as palavras, mas que, não sendo inteiramente esclarecidas, revelam (por isso mesmo) que “«O modo cerrado de não ver» das imagens e da sua expressão linguística por mecanismos retóricos como o paradoxo, aumentam o carácter enigmático e resistente à interpretação. Porque esta poesia suscita muito daquilo que não pode ser dito e que, por isso mesmo, é tão sedutora.

⁵⁸ Borges, J. (2013). *O Aleph*. Quetzal Editores

Cabe-nos, assim, dizer que a interpretação que agora apresentamos, não é – vai ser. Porque deixamos “uma Paisagem aberta / Lado aberto” (Faria, 2021, p.47). E porque uma interpretação é, essencialmente, um mote para tantas outras possíveis e impossíveis. Inevitável é acabar em silêncio. Contudo, Daniel Faria teve a arte de nos mostrar que “(...) belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem com as rimas, no silêncio (...)” (Agamben, 2002, p.176).

BIBLIOGRAFIA

Ativa

Faria, D. (2021). *Poesia* (3ª ed.). Porto: Porto Editora.

Passiva

Abreu, C. (2018). *Corpos que se enfrentam: Um duelo agudíssimo na poesia de Luíza Neto Jorge* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Amazonas.

<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6349>

Agamben, G. (2002). O fim do poema, In *Cacto*, nº1, 2º sem.

Almeida, C. (2011). Uma promessa de mãos: Breve perspectiva da obra de Daniel Faria. In *Textos e Pretextos*, nº14. Centro de Estudos Comparatistas, pp. 12-20.

Alves, I. (2002). Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60.

In *Gragoatá*, nº12, pp.178-185. UFF

<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33539>

Alves, I. (jun. de 2007). A poesia de Daniel Faria: a claridade da morte.

In *Via Atlântica*, nº11. USP.

<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50667>

Alves, C. (2015). A hora teatral da posse. In *E- Revista do Expresso*, n.2213, p.8.

Jornal Expresso

Amaral, F. (1991). Um verso infinito. In *LER*, n.14 (p. 58). Círculo de Leitores.

Andrade, E.(1981). *Coração de Dia. Mar de Setembro* (8ª edição). Limiar.

_____. (1987). *Poesia e Prosa*, Vol.3 (3ª edição). Círculo de Leitores.

_____. (2014). *Véspera da Água*. Assírio & Alvim

Andresen, S. (1979). *Coral*. Portugália.

Azevedo, L. (2007). O quarto, figuração do intimismo na poesia de Sophia de Mello

Breyner Andresen. In Anais do Seta, nº1, UNICAMP – IEL.

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07022008-112137/pt-br.php>

Bachelard, G. (1996). *A Poética do Espaço*. Martins Fontes.

Barrento, J.(2021). *Breviário do Silêncio*. Alambique.

Battiato, F.(2017). *Il Silenzio e L'ascolto: conversazione con Panikkar, Jodorowsky, Mandel e Rocchi*. Edizione Srl.

Belo, R. (1993). *Poemas de Ruy Belo*. Editorial Presença.

Bíblia Sagrada: Nova Versão Internacional. (n.d.). . <https://www.bibliaonline.com.br/nvi>

_____. (2000). *Todos os Poemas*. Assírio & Alvim.

Bloom, O. (1997). *O cânone Ocidental*. Temas e Debates.

Borges, A, (2012). Poética do(s) sentido(s) – as gravitações de António Ramos Rosa. In M. Real, C. Baeta (Eds.), *Letras com Vida – Revista de Literatura, Cultura, Arte*, n.4 (pp.212-217). Gradiva. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/28864>

Borges, J. (2013). *O Aleph*. Quetzal Editores.

Brito, C. (1999). Sete Fragmentos sobre António Ramos Rosa. In C. Sousa, F. Amaral, G. Cruz (Eds.), *Revista Relâmpago*, n.4 (pp. 87-89). Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D'Água Editores.

Cabral, M. (2011). Vozes Poéticas: A plenitude do silêncio em Sophia de Mello Breyner e José Barbosa. In S. Silva (2011) *Revista Cereus*, n.2, v.2. Universidade de Gurupi. <http://ojs.unirg.edu.br/index.php/1/article/view/58>

Campos, A. (1993). *Livro de Versos*. Editorial Estampa

Cantinho, M. (2014, 4 de dezembro). *Daniel Faria ou a (im) possibilidade da arqueologia a da palavra*. Maria João Cantinho. <https://mjcantinho.com/2010/12/04/daniel-faria-ou-a-impossibilidade-da-arqueologia-da-palavra/> acesso em 12 de janeiro de 2023.

Carlos, L. (2004, abril). A Poesia de Daniel Faria. *Primeira Prova. Revista Eletrónica de Línguas e Literaturas Modernas*_(n.0). Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da FLUP. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23659/2/adriancarlosprimeiraprova2004000096442.pdf> acesso em 15 de dezembro de 2022

Carone, M. (1979). *A Poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. Editora Perspectiva.

Castro, E. (1973). *O Próprio Poético*. São Paulo: Edições Quíron

Castro, C. (2009). A sedução do silêncio. In *Revista Dedalus*, nº13. CosmosEditora. https://www.academia.edu/44557675/A_Sedu%C3%A7%C3%A3o_do_Sil%C3%A2ncio

Celan, P. (1996). *O meridiano e outros textos*. Edições Cotovia.

Chevalier, Jean e Gherbandt, A. (2006). Branco. In J. Chevalier e A. Gherbandt *Dicionário de Símbolos* (p. 142). José Olympio Editora.

Collot, Michel (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Ed. Puf écriture.

Corbin, A. (2019). *Historia del Silencio*. Acantilado.

Costa, António. (2012). António Ramos Rosa: alguns aspetos. In M. Real, C. Baeta (Eds.), *Letras com Vida – Revista de Literatura, Cultura, Arte*, n.4 (pp.195-206).Gradiva. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29109/1/antonio_cortez.pdf

- Cruz, G. (1999). Fernando Pessoa, uma densa diferença. In G. Cruz. (1999). *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. (pp. 24-27). Relógio D'Água.
- _____. (1999). Luíza Neto Jorge: o seu a seu tempo. In G. Cruz. (1999). *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. (pp. 158-160) Relógio D'Água.
- _____. (1999). O conceito de Modernidade e a poesia portuguesa contemporânea. In G. Cruz. (1999). *Poesia Portuguesa Contemporânea* (pp.13-17). Relógio D'Água.
- _____. (1999). Ruy Belo e a preparação da morte. In G. Cruz. (1999). *Poesia Portuguesa Contemporânea* (pp.112-115). Relógio D'Água.
- _____. (1999). Ruy Belo, Poeta da morte, do real e da dúvida. In G. Cruz. (1999). *Poesia Portuguesa Contemporânea* (pp.116-121). Relógio D'Água.
- Cruz, G. (2008). Ruy Belo e a “importância misteriosa de existir”. In J. Megías, A. Díaz-Toledo (Eds.), *Revista de Filología Románica*, vol.25 (pp. 47-53). Universidad Complutense de Madrid.
- https://www.researchgate.net/publication/279469159_Ruy_Belo_e_a_importancia_misteriosa_de_existirhttps://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/178/PT.FCG.RCL.9192.pdf
- Deleuze, G. (2016). *A imagem-movimento. Cinema I*. Documenta.
- Dobre, C. (2016). Max Picard e Soren Kierkegaard: el valor del silencio para la transformación de la interioridad. In A. Hahn (Eds.). *Revista de Filosofía Moderna e Contemporânea*, vol.4, nº2. FIL-PPGFIL, Unb.
<https://periodicos.unb.br/index.php/fmc/article/view/12552>
- Eco, U. (1976). *Obra Aberta*. Perspectiva.
- Eiras, P. (2011). "Ruy Belo: a habitação do mundo", In *Colóquio/Letras*, n.178 (pp. 22-32). Fundação Calouste Gulbenkian
- Erthal, A. (2015). *Antônio Ramos Rosa: a potência da indecibilidade* [Comunicação em painel]. In Anais do VI Seminário dos Alunos dos Programas de Pós - Graduação de Estudos de Literatura. Universidade Federal Fluminense.
<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/index>
- . Ferreira, V. (2004). *Pensar*. Bertrand.
- Fino, F. (2020). *A Multiplicação do Espaço*. Teórica Edições
- Freitas, M. (2000). *Uma Espécie de Crime: Apresentação do rosto de Herberto Helder. & Etc*
- Furtado, M. (2019). *Onde o poeta mora*. Poética Edições.
- _____. (2019). *Explicar a Poética de Daniel Faria*.
https://www.academia.edu/40569038/Explicar_a_Po%C3%A9tica_de_Daniel_Faria
acesso em 13 de dezembro de 2022.
- _____. (2020). *A arte do silêncio à luz de Daniel Faria*, Paul Celan e Holderlin. Poética Edições.
- Guimarães, Fernando (2004). O modernismo e a tradição de vanguarda. In F. Guimarães. (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. IN-CM.
- Heidegger, M. (2013). *Nietzsche*. Relógio d'Água.
- Helder, H. (1995). *Photomaton & Vox*. Assírio & Alvim.
- _____. (1990). *Poesia Toda*. Assírio & Alvim.

- _____. (2014). *Poemas Completos*. Porto Editora.
- _____. (2016). *Letra Aberta*. Porto Editora.
- Hoffmanshtal, H. (2019). *Cartas para este tempo*. BCF Editores.
- Jorge, L. (1993). *Poesia* (2003). Assírio Alvim.
- _____. (1997). *Poemas de Luiza Neto Jorge*. Editorial Presença.
- Kovadloff, S. (2021). *El silencio primordial*. Academia Mexicana de la Lengua.
- Leal, I. Fernandez, R. (2013). A tradução como criação poética na obra de Herberto. & ETC. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Internacionalização do Regional. 8 a 12 de julho de 2013. UFB – Campina Grande, PB. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434480735.pdf
- Leal, I. Fernandez, R. (2013). A tradução como criação poética na obra de Herberto. & ETC. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC.
- Le Breton, D. (1997). *Do Silêncio*. Instituto Piaget.
- Lourenço, E. (1999). Palavra com poeta dentro. In C. Sousa, F. Amaral, G. Cruz (Eds.), *Revista Relâmpago*, n.4 (pp. 7-8). Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D'Água Editores.
- _____. (2007). *Paraíso sem Mediação: breves ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Edições Asa.
- _____. (2023). *Pessoa Revisitado*. Gradiva.
- Machado, R. (2012). Luíza Neto Jorge: a metamorfose da alteridade poética feminina. In C. Tindó, J. Silveira, S. Gesteira. (2012). *Revista Diadorim*, v.11 (pp-150-160). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Magalhães, J. (1984). Posfácio. In *Obra Poética de Ruy Belo*. vol.1(2ª ed.) (p. 218). Editorial Presença.
- Malheiro, H. (2016). Poéticas do Labirinto no Conto Contemporâneo: de Jorge Luís Borges a David Morão – Ferreira e Sophia de Mello Breyner Andresen. In *Revista Forma Breve*, n.14 (pp. 225-233). Universidade de Aveiro. <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/328>
- Mangas, F. (2019). “O poeta que vai ser monge”, entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas publicada na revista *Gazeta Literária*, 5ª série, nº 5 (2019), p.18
- Martelo, R. (jun. 2006). Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº74. Universidade de Coimbra, p. 143. <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/328>
- Martelo, R. (2010). A magnólia de Daniel Faria. (‘Maior / E mais bonita do que a palavra’). In F. Tropa; M, Marques (Eds.). (2010). *Agora sei que oiço as coisas devagar: Evocação e escuta de Daniel Faria*. Sombra pela cintura. Atas do Colóquio (Porto, 8-9 de junho de 2009), pp.235-251

- Martinho, F. (1974). Recensão de ‘Os Sítios Sitiados’, n.22 (pp.87-88). In *Revista Colóquio Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martin, Kathleen. (2012). *O Livro dos Símbolos. Reflexões sobre Imagens Arquetípicas*. Taschen.
- Martins, M. (2010). Quando a poesia é um estado de espírito. In T., Francisco; M. Marco (Eds.). (2010). *E agora sei que oiço as coisas devagar. Evocação e escuta de Daniel Faria*. Sombra pela Cintura. Atas do Colóquio (Porto, 8-9 de junho de 2009), pp.163-183
- Marzec, A. (2016). Filosofia das Plantas. In *Cadernos de Leitura*, nº46. Fundação Municipal de Cultura BH.
- Maugham, W. (1984). *Chuva e Outras Novelas*. Livros do Brasil.
- Mendonça, José Tolentino (s/d). *Silêncio, pelo Cardeal Tolentino Mendonça*. Secretariado Nacional da Pastoral de Cultura.
https://www.snpcultura.org/silencio_pelo_cardeal_tolentino_mendonca.html
- Molyneaux, B. (1996). *La Tierra Sagrada*. Círculo de Leitores.
- Moura, V. (2004). Poesia: modo verbal de estar no mundo. In C. Reis (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Editorial Verbo.
- Nené, P. (2010). O movimento do olhar: para uma leitura da paisagem em EAOA e HLS. . In T., Francisco; M. Marco (Eds.). (2010). *E agora sei que oiço as coisas devagar. Evocação e escuta de Daniel Faria*. Sombra pela Cintura, pp. 163-183. Atas do Colóquio (Porto, 8-9 de junho de 2009), pp.211-233.
- Nogueira, C. (2010). O contágio da sombra na poesia de Daniel Faria. In T., Francisco; M. Marco (Eds.). (2010). *E agora sei que oiço as coisas devagar. Evocação e escuta de Daniel Faria*. Sombra pela Cintura. Atas do Colóquio (Porto, 8-9 de junho de 2009), pp.39-57.
- Nogueira, Carlos. (2 de junho, 2014). A poesia de Daniel Faria: Silêncio, espiritualidade, natureza. *Hispania* (v.97, n.2). John Hopkins University.
<https://muse.jhu.edu/pub/1/article/546908/summary> acesso em 17 de dezembro.
- Novalis, F. (1989). *Os discípulos de Sais*”. Hiena Ed.
- Nunes, L. (2015). O poeta que gostava de ser fotografado. In *E- Revista do Expresso*, n.2213 (p.18). Jornal Expresso.
- Orlandi, E. (2007). *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Unicamp.
- Osório, A., Cristo, G. (1999). Entrevista a António Ramos Rosa. In *Revista Relâmpago* (pp. 23-30). Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D’Água.
- Otto, W. (1979). *The Homeric Gods: The spiritual significance of Greek Religion*. W. W. Norton & Co.
- Paisana, J. (1991). Existencialismo. Círculo de Leitores. In M. Carrilho. (org.). (1991). *Dicionário de Pensamento Contemporâneo*, p. 145.
- Pessoa, Fernando. (1993). *Novas Poesias Inéditas*. Ática.
- _____. (1993). *Poesias de Álvaro de Campos*. Ática.

- _____. (1994). *Antologia Poética*. Público.
- _____. *Livro do desassossego*. Assírio & Alvim.
- _____. (2006). *Poemas de Fernando Pessoa*. Visão / JL.
- _____. (2016). *Obra poética de Fernando Pessoa*. Vol.1. Nova Fronteira
- Picard, Max. (1964). *The World of Silence*. Gateway.
- Pimenta, A. (1978). *O silêncio dos poetas*. Cotovia.
- Pimenta, A. (2003). *O silêncio dos Poetas*. A Regra do Jogo.
- Resende, C. (2021). *A caminho do Silêncio. Linguagem e Poesia no Pensamento de Heidegger*. Editora Fi.
- Riso, C. (2004). Auto-bio-thanato-grafia: a experiência do silêncio em Photomaton & Vox, de Herberto Helder. In *Scripta – Revista do Programa da Pós-Graduação em Letras*, v.8, n.15 (pp. 29-59). PUC.
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12567>
- Rosa, A. (1990). *Facilidade do Ar*. Caminho.
- _____. (2018). *Obra Poética*. Porto Editora.
- Sarah, R.; Diat, N. (2017). A força do silêncio. Contra a ditadura do barulho. Lucerna.
- Sarmiento, J. (2021). “Uma pedra incendiada”: Daniel Faria nas Artes Visuais. In *Daniel, nome de poeta*. Nos 50 anos de Daniel Faria. Letras e Coisas.
- Sartre, J. (2015). *O que é a Literatura?* Editora Vozes.
- Seabra, J. (1985). *O Heterotexto pessoano*. Dinalivro.
- Silva, J. (2017). *Fiama Hasse Pais Brandão: uma poesia para o futuro*. Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos.
<https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/33480>
- Silva, M. (2018). Mulheres ao tear. Tradição “grega” em Marina Colasanti. In *Congresso Internacional Arca de Noé: catástrofe e redenção*. Universidade de Aveiro.
<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/25223>
- Silva, L. (dezembro de 2018). Um vazio entre os degraus: o silêncio na poesia de Hilda Hils e Herberto Helder. In L. Cardoso (...) L. Henriques. *Cultura Lusófona Contemporânea – Fronteiras e Horizontes: espaço(s) e tempo(s) de diálogo*. (pp.148-158). Instituto Politécnico de Portalegre. https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/30480/1/CICLC_ebook-1.pdf
- Silveira, J. (2010). 20 anos sem Luíza, os meus, por ela mesma. In I. Alves. (2010). *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Editora Eduff.
- Sontag, S. (1969). *A estética do silêncio*. In S. Sontag (2015). *A Vontade Radical*.

Companhia das Letras.

Steinberg, V. (2006). “No poema”: um paradigma da tessitura poética de Sophia de Mello Breyner

Andresen. Universidade de S. Paulo. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em

Literatura Portuguesa.

Steiner, G. (1988). *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Companhia das Letras.

_____. (1990). *Heidegger*. Dom Quixote.

_____. (2015). *Dez razões (Possíveis) para a Tristeza do Pensamento*. Relógio d'Água.

Tsé, Lao. (2007). *O Livro do Caminho d da Virtude*. Edição eletrônica.

Vianna, V. (2011). O silêncio de Sophia. In R. Camargo, M. Thimótio. (2011). *O grito de Sophia*. *Revista Interfaces*, n.2, v.2 (pp- 80-85). Guarapauva.

https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/915

Whitman, W. (1949). *Leaves of Grass*. Generic.

Wilde, O. (1997). *O Retrato de Dorian Gray*. SAEPA

Wilhelm, A. (1970). L'équilibre de l'esthétique et de l'éthique dans la formation de la Personnalité. In P.-H. Tisseau, E.-M. Tisseau. (1970). *L'alternative*. Editions de L'Orante

Wittgenstein, W. (2015). *Tratado Lógico-Filosófico*. Investigações Filosóficas. Fundação Calouste Gulbenkian.