

1. Num texto de 1960 intitulado "Música e Nova Música", Adorno começa por evocar uma objecção de Peter Suhrkamp às suas reflexões sobre a música da Escola de Viena: "Porque continua você a falar de «nova música»? Na pintura, já há muito que tal denominação desapareceu, enquanto que na música você se esforça desesperadamente por mantê-la viva"¹.

Em resposta a essa objecção, Adorno insistirá, nesse texto fundamental, na ideia, que nunca abandonou, segundo a qual, trinta anos depois, a música de Schönberg, Webern ou Berg mantém a sua "aura de estranheza e novidade profunda"². É certo que, retomando teses do seu famoso ensaio "O Envelhecimento da Nova Música", de 1954, Adorno nos diz agora, numa daquelas muito típicas formulações circulares que sempre acompanham as suas reflexões sobre a autonomia da obra de arte, que "O facto de se persistir, incansavelmente, em falar de «nova música», como se se tratasse de uma realidade separada, existindo por si mesma, sem ligação com o que a precedeu e com o que continua a encher as Óperas, as salas de concerto, e o próprio ar em que vivemos, ajuda hoje mais a afastá-la e a neutralizá-la do que a atribuir-lhe a distinção de uma palavra de ordem"³. Esse afastamento, porém, e reforçando a referida circularidade da situação autonómica, é necessária à sobrevivência da nova música, pois, como nos diz Adorno, "A expressão «nova música» confirma a maneira pela qual a instituição integra e ao mesmo tempo afasta esta música, reservando-a, como um ramo separado, a estúdios, associações e manifestações especiais, que sem o quererem reprimem a sua própria exigência de verdade, e logo de universalidade, enquanto, por outro lado, apenas uma ajuda organizada deste tipo a salva de uma extinção sem remédio"⁴.

O texto de Adorno é uma das melhores

reflexões sobre a situação, literalmente insustentável⁵, do modernismo tardio, aquele modernismo cujo pathos, como nos diz o autor, "já não encontra adversários"⁶. Conviria talvez tentar perceber porquê, antes de avançar. A estética de Adorno, enquanto estética do modernismo, é elaborada a partir da música atonal. As razões do facto são claras: como nos diz Adorno, o corte que a pintura moderna, por exemplo, produz, é bastante menos radical do que aquele produzido pela nova música. Na pintura, o salto qualitativo não só foi menos brusco, como se distribuiu por um período mais longo. Mas sobretudo, na pintura, a crítica da representação produzida pelo modernismo não atinge a radicalidade do sucedido na música, já que a representação, conatural a esta arte desde há séculos, "não circunscreve em nada o material de formas e cores que a pintura utiliza"⁷. Significa isto, entre muitas outras e complexas coisas, que, para Adorno, a crítica dos modelos tradicionais de representação pictórica não implica uma alteração do material da pintura - e nesta linha de pensamento, poder-se-ia sugerir que uma alteração desse material se torna visível apenas quando o pintor, por exemplo, geometriza a superfície pictórica, impondo-lhe a rede ou grelha que, de Mondrian a Sol LeWitt, obsidiana uma vasta falange de pintores modernos; ou quando renuncia a pintar e expõe a tela em branco; ou quando a pinta integralmente de azul (é provável que estes dois últimos não sejam bons exemplos adornianos; mas suspendamos essa dúvida, a bem de um intuito demonstrativo). Na música, pelo contrário, tudo fora mais concentrado e drástico, cabendo no lapso temporal que vai do Prelúdio do *Tristão e Isolda* às primeiras peças atonais de Schönberg⁸. O que sucede agora é verdadeiramente uma mudança integral de sistema musical. Com a nova música, não se trata de alterar aspectos

como o estilo, ou o conteúdo das obras, mas antes de atacar "o seu próprio princípio: a língua que elas falam".

A nova música institui, pois, uma descontinuidade radical com o passado. A tradição, dirá o filósofo de Frankfurt, "está hoje definitivamente quebrada"¹⁰. Neste sentido, a nova música é uma "constrição objectiva" para qualquer compositor, reconheça-se ele ou não no novo idioma. A "distância astronómica" que vai desta nova música à tradição tonal, faz com que, pela sua simples existência, ao virar os olhos para o passado, ela *petrifique* aquilo que é supostamente eterno¹¹. Assim, pois, também a nova música, verdadeiro anjo da história, ao contemplar, embora contrafeita, o passado, apenas vê amontoarem-se ruínas à sua frente.

O construto de Adorno é obviamente historicista, pressupondo o progresso das artes (e a sua necessidade). Assim sendo, como muito frequentemente sucede nas teorias estéticas a que subjaz a dialéctica do iluminismo, ela supõe-se numa posição terminal, a partir da qual toda a história da arte se dá a ver - com uma luz que, de tão forte, se arrisca a cegar. Desde logo, a nova música dá a ver as lacunas da música do passado. Para Adorno, "A tradição não é uma imitação, um recurso ou uma continuação em linha recta, mas a capacidade de perceber na produção do passado as exigências culturais que ela não satisfaz, e que aí deixaram lacunas, como outros tantos estigmas"¹². Assim, a nova música é antes de mais a arte na sua fase de plena consciência, realização "daquilo a que aspirava a música tradicional. Ela não é inconciliável com a tradicional senão para lhe permanecer fiel"¹³.

A história da música é pois a história de uma progressiva racionalização. Esta racionalização é, em primeiro lugar, a necessária resposta da arte à racionalização

que, no plano histórico e social, conduz à abolição de todas as tradições e, virtualmente, da própria história. À racionalização do processo social, a arte não deve responder com o irracional, já que essa seria a forma de ser devorada pela dialéctica do iluminismo. Pelo contrário, ela encaminha-se para a sua integral racionalização, tornando-se senhora de si mesma e visando alcançar o domínio total dos seus materiais, de modo a que "todo o afastamento entre o tema e o material um dia desapareça"¹⁴.

Uma música assim concebida ficará sempre aquém da Ideia que de si mesma produz; e não espanta que, referindo-se à música do modernismo tardio - a de Nono, Stockhausen ou Boulez -, Adorno afirme que ela "apenas raramente respondeu à Ideia desta música [a nova música]: a de uma linguagem depurada de todo o resíduo tonal, e organizando-se unicamente a partir de si mesma, independentemente de qualquer esquema"¹⁵. Evidentemente, uma tal Ideia de música em que o material é integralmente racionalizado e integrado de modo a eliminar todo e qualquer resíduo da tonalidade - o mesmo é dizer, do passado, ou ainda, noutra perspectiva, da latência dos materiais herdados -, equivale a propor a nova música como uma "negação positiva da antiga"¹⁶, ou, de forma mais radical, como "um cânone do que é possível e do que o não é - cânone que, muito simplesmente, não é já garantido socialmente, sendo pelo contrário hostil a qualquer garantia"¹⁷. Desde logo, esta música é hostil a qualquer garantia de comunicabilidade; como afirma Adorno (e é em afirmações destas que a sua retórica antitética mais esplende), a nova música "comunica pela não-comunicação"¹⁸. Ou ainda: "Fazer-se ouvir de forma muda é para ela a única forma de eloquência"¹⁹.

O problema, para quem escreve sobre a nova música em 1960, reside em que nos

seus desenvolvimentos derradeiros a exploração racional do material artístico mais avançado conduz a uma fetichização desse material. Aquilo que sucedia na fase expressionista de Schönberg, não consistia, na óptica de Adorno, numa retirada do sujeito face à imposição objectiva do material artístico. Pelo contrário, o reforço da expressividade da obra de arte resultava ainda do controlo do sujeito sobre o material, já que para Adorno a forma é um acto subjectivo - mesmo que hegelianamente conduza a uma extinção do sujeito no objecto. Ora, a verdade é que já na fase heróica da nova música, algo se perdera na passagem do expressionismo atonal ao método dodecafónico, já que a passagem do primeiro ao segundo corresponde, digamos, a uma transição de uma estética do choque a uma outra que pressupõe já "um novo sistema positivo"²⁰. Schönberg, porém, ter-se-ia apercebido do perigo, já que "se opôs também a essa reificação de uma técnica, dado que se tratava, no fim de contas, de acudir ao ouvido na errância solitária em que ele se encontrava antes entregue num «oceano de harmonias novas»"²¹. As consequências desta passagem da atonalidade ao serialismo são, para uma estética negativa, assaz graves, pois a música serial teria sido possuída de uma "crença afirmativa e dogmática segundo a qual se teria encontrado nas séries uma «nova segurança»"²². A nova música, em consequência da fetichização dos materiais, ter-se-ia transformado numa álgebra da qual toda a subjectividade fora excluída. Ela aspiraria enfim, por meio de uma substituição do elemento qualitativo pelo quantitativo, à suspensão do tempo que lhe permitiria configurar-se como uma *música perennis*, no que seria obviamente uma traição à lógica da estética negativa, sempre tão estranha a qualquer jargão da intemporalidade.

2. Nascido em 1930, com um primeiro livro publicado em 1958, Herberto Helder é cronologicamente parte da história melancólica do modernismo tardio. A cronologia, porém, é um dos grandes problemas da obra de Helder, já que se por um lado ela se propõe, na lógica das vanguardas, como *avanço*, conquanto possuído pela lentidão do tardo-modernismo - "Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinhas. Porra"²³ -, por outro, ela não deixa de desejar o salto extra-histórico que a reconduzisse àquele lugar por que grande parte da vanguarda anseia: o mito. Quer do lado da lógica vanguardista, quer do da pulsão regressiva, a obra de Helder parece, pois, condenada à obscuridade que ela própria aliás teoriza enquanto apetência pelo silêncio: "O silêncio é que deveria ter sido o ponto de partida para a experiência espiritual da modernidade"²⁴. Como na nova música, o projecto herbertiano de "Levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela - e repor então o silêncio"²⁵, é conduzido segundo o método da exploração exhaustiva das possibilidades do material artístico. Como o autor afirma, "Fez o que pôde *para esgotar uma direcção do discurso* (e, embora diga que abriu portas ou portinholas que se encontravam em qualquer parte, tudo o que fez foi um mero aproximar-se do silêncio...)" (itálico meu)²⁶. De facto, a história do modernismo é bem reveladora quanto às consequências *silenciadoras* da exploração do material artístico mais avançado, já que essa exploração vem sempre a defrontar-se com a exaustão das suas possibilidades: é o caso de Picasso, que após a década cubista, regressa em 1917, com o retrato de Olga, à figuração, única forma, pelos vistos, de *continuar*, é o que sucede com Bela Bartok, que após composições radicais como a primeira sonata para violino, regressa à tonalidade

de que, em boa verdade, nunca se separara; é o caso, sintomático entre todos, de Stravinsky, que após ter composto em 1917 uma peça tão vanguardista como *Histoire du Soldat*, regressa em 1919 ao classicismo com *Pulcinella*. Mas se nestes autores a reactivação da dialéctica do retorno lhes permite abrirem novas possibilidades discursivas, em toda uma vasta falange de modernistas e vanguardistas a exploração sistemática do material conduzirá, de facto, ou ao silêncio - é o caso revelador de Duchamp - ou à adopção de uma álgebra formal que pode ainda ser lida como uma negação do discurso: é o que sucede com a linha que integra Malevich, Mondrian, Albers, LeWitt, e os minimalistas dos anos 60.

Em Helder, porém, a vanguarda começa por ser uma canibalização do passado segundo o modelo da alegoria alimentar recorrente na sua obra, mas que alcança talvez uma cristalização decisiva na página introdutória à antologia *Edoi Lelia Doura*, onde nos é contada uma história de exemplo afro-carnívora: "A história carnívora (...) respeita a uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores. As árvores, a que tinham dado o nome do povo: baobab, devoravam os cadáveres, deles iam urdindo a sua própria carne natural"²⁷. Este canibalismo, porém, não é de todo uma alegoria para a boa filologia empenhada na ressurreição dos mortos. Pelo contrário, e situando-se entre a conceptualização da tradição em Adorno e aquele Nietzsche que propunha uma vivência não antiquária do passado, Helder afirmará que "Esse canibalismo dançante não comporta (extensamente) legislação, mas (que diabo!) tem o seu ritual. Enfim, «desestuda-se» o que se pode"²⁸. Ou, ainda no mesmo texto de *Photomaton & Vox*: "Agora ocupamo-nos nos apocalipses, e principia a perversa alegria de escrever mal,

o gosto de coçar"²⁹. Formulações, pois, de um desejo de saída para fora do universo da cultura, o mesmo é dizer, de um desejo de obscuridade. Creio que um texto fundamental para entendermos este projecto, e todas as suas aporias, é o conto *Poeta Obscuro*, de *Os Passos em Volta*, a que passo a referir-me.

POETA OBSCURO

Acerca da frase - «Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.» - julgo haver alguma coisa a explicar. Para já não sei onde a li, se a li, pois bem pode ser que mantenham referido e uma frase referida, não lida, torna-se menos do seu autor. Tracei-a a lápis na parede em frente da cama. Esta vai sempre a vê-la. Isto à noite, no meio da noite, quando de súbito abria a luz e dizia para mim mesmo: - Não estou cego. - Ou quando, acordando bastante tarde, verificava com surpresa não ter morrido durante o sono. Sofro destes tormentos da imaginação ou da sensibilidade desordenada. Neurose. «Faz com que eu seja sempre um poeta obscuro».

3. Suponho que podemos ler este texto como um metatexto do projecto da (neo)vanguarda. De facto, todo o seu drama reside nesta exigência de uma obscuridade - "Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro"³⁰ - que não é apenas expressão de uma crise de fundamentos estéticos como, mais profundamente, de um não-fundacionalismo ontológico que faz da vanguarda um projecto, como diria Adorno, sem garantia. Helder di-lo aliás de forma bastante congruente com Adorno: "quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência"; "Nada fornece qualquer garantia a ninguém. Existimos em suspensão"³¹.

O apelo ao transcendente ("Meu Deus") enquanto fundação da possibilidade de um discurso que ao mesmo tempo, pela sua obscuridade, se deseja estranho a qualquer garantia social, faz ainda todo o sentido dentro do quadro vanguardista. De facto, destruindo o *sensus communis* da tradição estética, a vanguarda buscou sempre reproduzir a condição de possibilidade que ele representa por um apelo ao que podemos designar por uma transcendência negativa: a negação e a morte, o futuro, o inconsciente, o primitivismo, enfim, uma transcendência que, como diria Adorno, embora num quadro algo diverso, "a si mesma permanece obscura, não cessa[ndo] de se perder"³².

No texto de Herberto, o correlato objectivo da obscuridade, se me é permitida a terminologia modernista, é o trabalho do corpo, na sua "avara riqueza" e "plenitude soturna": corpo sem órgãos, diríamos com Deleuze. Do corpo, o que mais fascina o poeta são os pêlos: "Crescem por todo o corpo, irrompem da carne com selvagem impulso, com raiva quase, vindos do mecanismo abstruso do corpo, para lá da frase onde se pede a Deus a maior, a irrevogável e contínua obscuridade"³³. Este corpo é verdadeiramente o Deus que doa a obscuridade, das profundezas de um inconsciente - aqui descrito como um mecanismo abstruso situado para lá de tudo; uma máquina desejante - de onde os pêlos irrompem selvaticamente, tal como se desejaria que o texto igualmente surgisse. É, pois, na transcendência negativa do inconsciente que a obra de Herberto deposita a sua condição de possibilidade, indo assim ao encontro de toda uma falange modernista e vanguardista que reage ao desencantamento do mundo produzido pelo Iluminismo através de uma incontável pulsão regressiva³⁴. A arte moderna não é apenas, como desejaria Adorno, a

história da racionalização integral da forma; pelo contrário, de Rimbaud ou Gauguin a Herberto, grande parte da arte moderna interioriza, digamos, a afirmação de Diderot segundo a qual "A poesia anseia por algo de monstruoso, de bárbaro e selvagem". Herberto realiza na sua obra as duas grandes possibilidades históricas dessa pulsão regressiva: o desregramento total dos sentidos e o anseio pelo primitivismo, possibilidades que ambas desembocam numa idêntica aspiração a uma fuga à cultura: "A cultura é uma operação de empobrecimento da revelação. Compreende-se. A cultura é pois a moral da imaginação. (...) Quem está fora da cultura está dentro da revelação. Quem está dentro da revelação está dentro da contradição"³⁵.

Dito de maneira modernista, esta operação de evasão da cultura é a possibilidade última da emergência do novo. Ou seja, estamos em pleno discurso da originalidade, o qual, e é esse o paradoxo para que nos alerta Rosalind Krauss, "é a prática discursiva comum ao museu, ao historiador de arte e ao criador"³⁶. Se a ideia de um museu de cópias se nos afigura hoje aberrante (mas nem sempre assim foi), isso mesmo nos ajuda a perceber até que ponto o modernismo e a vanguarda são, na tradição ocidental, o momento em que a instituição museológica assegura a sua legitimação: a legitimação pelo novo³⁷. Ora, o problema é que remeter a questão da origem e do novo para o insituável do inconsciente, não resolve nem a mesma questão da origem nem a do original. Apenas permite geri-la, de modo a que o discurso vá sendo possível: e a obscuridade seria talvez a forma de exprimir essa gestão possível de uma questão impossível - de que uma manifestação mais seria o virar de costas do poeta, por interposto Magritte, na capa de *Photomaton & Vox*³⁸. Convirá desde logo chamar a atenção para

o facto de o texto *Poeta Obscuro* se elaborar a partir de uma frase sem origem e não original: a frase "Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro". Como nos é dito, o poeta não sabe onde a leu, se a leu, pois pode ser que lha tenham referido "e uma frase referida, não lida, torna-se menos do seu autor". O texto gera-se a partir de uma cópia, uma frase repetida; e é de supor que esta diferiça da origem assegure definitivamente o primado da repetição sobre o original, implicitamente postulado como incognoscível. Não significa isto, como é evidente, a anulação ontológica do original, já que sem a frase, muito simplesmente, não haveria texto. Não se saber do autor conduz, porém, a que, como afirma Rosalind Krauss a propósito de Rodin, um dos mestres da arte moderna, também aqui "a cópia é condição subjacente do original"³⁹ e não ao contrário. E não se vê por que razão o situar-se origem e original no inconsciente eliminaria os problemas da sua determinação, uma vez que também este trabalha de modo tal que nenhuma psicanálise, por mais camadas que descasque, pode funcionar, se bem que a tal por vezes aspire, como uma metafísica da gènesis.

Bem. Tenho algumas prateleiras com livros, meia dúzia de quadros e desenhos, uma dezena de discos. O quarto pode ficar subitamente cheio. «Ó bebedor nocturno, porque não envergas as vestes cerimoniais?», etc. - começo de um poema azteca dito em voz alta dentro do quarto, com fundo musical. Escolho: um trecho solene e ambíguo, de um ardor grave, irónico. Olho ao mesmo tempo para a reprodução de um desenho japonês: um delicado peixe fugitivo, uma onda enrolada. E a frase irreduzível e orgulhosa: «Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.» As calças estão dobradas nas costas da cadeira, a camisa tomba a um canto, e eu estou nu em cima

da cama. Faz muito calor. «Ó bebedor nocturno...», etc.

Aspecto talvez decisivo, porém, e que nos permite retomar o paralelo com a música tardo-modernista, é o facto de que aquilo que o texto sugere em torno da questão da sua possibilidade de emergência, ser contraditado pela sua modalidade composicional. O texto constrói-se sobre uma combinatória de elementos - a frase, o verso "Ó bebedor nocturno", um trecho musical, a referência a um desenho japonês¹⁷⁴⁰ -, que muito o aproxima de uma obra serial ou, digamos, dodecafónica. Expandindo o paralelo com Adorno, dir-se-ia que o choque propiciado pela atonalidade da música do inconsciente, é contraditado por uma lógica combinatória dodecafónica, que em rigor é sem fim - veja-se como no texto proliferam os etc.s (3), um dos quais, em posição final, propõe o texto como cobra que regressa a um início idêntico, no seu carácter repetitivo, isto é, sem início, a um fim que não se consegue assumir como tal. Não só a frase inicial coloca o texto (e a obscuridade) sob o signo da repetição, como a sua composição sugere uma repetição cíclica ou espiralar que, como na música dodecafónica, suspende o tempo, propondo-se como *musica perennis*.

Naquilo que se me afigura ser uma representação muito significativa da situação das neovanguardas dos anos 60, no texto de Helder a pulsão regressiva da vanguarda coexiste assim com o projecto racionalista de controlo absoluto do material⁴¹. Todo o drama da neovanguarda, bem como todo o drama deste Helder, se situa neste cruzamento infeliz e, em muitos sentidos, pós-histórico. De facto, neste texto como na sua obra, regressão à origem e repetição são, em bom rigor, expressão da atracção fatal por uma *ars perennis*. Ou melhor: por

uma perenidade da repetição desta arte, após a qual nada mais viria, tanto mais que ela possui, como diria Adorno, a particularidade de petrificar um passado em que, também por isso, não revê a sua origem. Trata-se, como é claro, de um desejo de fim da arte, que tenta iludir a história propondo-se como eterna redundância - mesmo se paradoxalmente, mas de forma reveladora, se trate aqui de uma eterna redundância do obscuro, isto é, do novo. É esse talvez o sentido em que devemos ler o apelo do poeta: "Meu Deus, faz com que eu seja *sempre* um poeta obscuro".

Na verdade, como conciliar a história presuposta pelo avanço vanguardista com o desejo, tão modernista, de suspensão do tempo na sua vivência epifânica? Talvez, responde Helder, se a tal dermos o nome de resposta, instalando-nos na revelação da epifania, despedidos enfim da história, o mesmo é dizer, da cultura. Como pensar, enfim, um novo que se refugia da história na epifania, senão propondo-o, em todos os sentidos, como obscuridade?

Isto é, como uma aporia em auto-gestão?

¹ Peter Suhrkamp, apud Theodor W. Adorno, "Musique et nouvelle musique", in *Quasi una Fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 281.

² Idem, p. 272.

³ Idem, *ibid.*

⁴ Idem, *ibid.*, itálico meu.

⁵ Refiro-me aqui, muito literal e cruamente, ao facto de ter sido o modernismo tardio sustentado por uma política de subsídios (estatais ou provindos de fundações tipo Gulbenkian, sem a qual aliás não teria existido em Portugal, para dar apenas um exemplo, uma música tardo-modernista).

⁶ Idem, *ibid.*

⁷ Idem, 273.

⁸ O que, de facto, não é exacto. O Tristão é de fins de 50 (a primeira representação, em

Munique, teve lugar em 1865), sendo as primeiras peças atonais de Schönberg do fim da primeira década do século. Ora, a ruptura em pintura não ocupa um âmbito temporal mais vasto do que esse, dos impressionistas, e sobretudo de Cézanne, ao cubismo e a experiências mais ou menos paralelas da abstracção, da Rússia aos Países Baixos. A razão é outra e tem antes a ver com o conceito de material, de difícil transporte para a pintura: formas e cores é algo que existe em toda a pintura, e definir assim o material pictórico não pode senão conduzir ao fracasso a aplicação (à pintura) de uma teoria em que o conceito de material é fundamental.

⁹ Idem, 274.

¹⁰ Idem, 282.

¹¹ Cf., Idem, 276.

¹² Idem, 183.

¹³ Idem, *ibid.*

¹⁴ Idem, 283.

¹⁵ Idem, 274.

¹⁶ Idem, 281.

¹⁷ Idem, 280.

¹⁸ Idem, 285.

¹⁹ Idem, 278.

²⁰ Idem, 275.

²¹ Idem, *ibid.*

²² Idem, *ibid.*

²³ Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1979, p. 129. A questão do vanguardismo de Helder foi já tratada por Américo Lindeza Diogo (*Herberto Helder: Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Coimbra, Almedina, 1990, pp. 49-55 e 73-76; e *Modernismos, Pós-modernismos, Anacronismos. Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 57-61), em termos nos quais não me revejo inteiramente. De qualquer modo, a minha leitura de Helder deve essencialmente a Diogo e a Maria Lúcia da Farra.

²⁴ Idem, p. 138.

²⁵ Idem, p. 139.

²⁶ Idem, *ibid.*

²⁷ Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura. Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Por-*

tuguesa, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p.7.

²⁸ Photomaton & Vox, p. 141.

²⁹ Idem, p. 140.

³⁰ Herberto Helder, *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 19804, p. 169.

³¹ *Photomaton & Vox*, pp. 73 e 74.

³² Adorno, Op. Cit., p 285.

³³ *Os Passos em Volta*, p. 170.

³⁴ É aliás neste sentido que algo se preserva em Helder do surrealismo, já que também neste o inconsciente é a forma de sair da cultura e regressar à origem.

³⁵ *Photomaton & Vox*, p.131.

³⁶ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/London, The MIT Press, 1986, p.162.

³⁷ Poder-se-ia talvez reforçar: pelo único. Mas convirá perceber que esse único - que poderemos igualmente atribuir a obras de Piero, Goya ou Delacroix - não fora até ao nosso século suficiente para que a arte não só se destinasse ao museu, como ainda em grande medida fosse função dele. E não me refiro a citações, paródias ou pastiches que o pressupõem, de Bacon a Hockney ou a tantos outros; mas antes ao facto de parte significativa da arte contemporânea o ser por funcionar dentro de uma instituição que como tal a define, ao contrário do que sucede, e sucedeu, com os Goyas e Velasquez do passado. De facto, é o novo que legitima o museu (e, posteriormente, vice-versa), e não propriamente o único; e isto apesar de na arte moderna o novo absorver o valor do único enquanto descontinuidade radical na cadeia temporal, o mesmo é dizer, corte ontológico. Algo inversamente, o novo parece ser bastante, mesmo quando dele se não exige o único, mas apenas o seu imperativo: em qualquer museu de arte moderna abundam as obras em que o novo não é senão uma ética fatigada. Más essa fadiga ou impossibilidade do único ainda assim permite a promessa do novo (ou antes: não vive senão dela), a qual arrasta o cansado espectador para mais uma sala, na expectativa do novo que lhe oferte ainda uma versão do único - e lhe dá o museu como colecção de entidades discretas, logo, não esgotável senão após a peregrinação à última.

Ora, esta legitimação do museu pelo novo, arrasta também uma legitimação do museu de arte antiga pelo de arte moderna. E é aqui que os problemas surgem, pois nas vastas salas do Louvre onde se albergam os Poussins e seus coevos, a lógica é já inteiramente a do armazém. Um pouco como no plano final do depósito de caixotes de Indiana Jones, essas vastas telas parecem de todo indiferentes quer ao novo, quer à sua lógica do discreto: pelo contrário, tudo agora é contínuo e sem tempo, isto é: contemporâneo. Será por isso, por não responderem à lógica legitimadora do novo, que os museus de arte antiga tendem sempre (e cada vez mais) para o armazém? (Vide o caso do nosso museu das janelas verdes após a última "modernização").

³⁸ "Nesse caso, se a atitude é o virar de costas, porque publica o Autor livros?", inquiriria uma colega dada ao realismo do mercado. "Talvez se publique para mostrar como este mundo é impúblicável", respondi eu, num acesso tarlo-modernista. Mas, de facto, como legitimar (ou tão-só interpretar) as atitudes de Herberto (que são ainda parte integrante e relevante da sua obra), a não ser em quadro adorniano?

³⁹ Rosalind Krauss, Op. Cit., p. 162.

⁴⁰ A combinatória foi primeiramente relevada por Lúcia dal Farra no seu livro *A Alquimia da Linguagem. Leitura da Cosmogonia Poética de Herberto Helder*, Lisboa, IN-CM, 1986, pp.156-157.

⁴¹ Conviria, a este propósito, convocar para aqui aquele Adorno que nos lembra, contra as pulsões regressivas da vanguarda, como a arte acompanha a narrativa weberiana do desencantamento: "Falar de magia da arte é palavreado, porque a arte é alérgica à recaída na magia. A arte constitui um momento no processo do assim chamado por Max Weber desencantamento do mundo, implicado na racionalização" (in *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 69). O «projecto» de Helder em *Poeta Obscuro* afigura-se assim, nos termos de Adorno, condenado à aporia: "A aporia da arte, entre a regressão à magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei de movimento; tal aporia não pode remover-se", Id.:ibid.