



**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA  
FACULDADE DE TEOLOGIA**

**MESTRADO EM ESTUDOS DA RELIGIÃO  
Especialização: História e Teologia das Religiões**

**MARIA TERESA ROGADO BARÃO DA CUNHA**

**De me veres**

**ou**

**o *tu* como lugar de repouso do *eu* em Daniel Faria**

**Dissertação Final**

**sob orientação de:**

**Professor Doutor José Tolentino Calaça de Mendonça**

**Lisboa 2015**

A todos os que de algum modo me acompanham

Deves saber que todos são mais ledos  
Quanto mais o olhar deles se aprofunda  
Na verdade que a toda a mente aquieta

Disto se pode ver que o fundamento  
Da beatitude é o acto de se ver,  
Não o de amar, que depois dele vem

*Divina Comédia, O Paraíso, canto XXVIII.*

“O olhar de Deus produz quatro bens na alma, que  
são: purificá-la, agraciá-la, enriquecê-la e iluminá-la”.

S. João da Cruz, *Cântico Espiritual*, XXXII.

# Índice

Índice	3
Agradecimento	5
1. Introdução	6
2. Organização da dissertação	8
Capítulo 1	9
1.1. O olhar na Bíblia	9
1.2. A luz e o olhar	13
1.3. O olhar e o entendimento	15
1.4. Luz e visão	17
1.5. Visão e comunicação	21
1.6. Imagem e palavra	23
Capítulo 2	24
Daniel Faria	24
2.1. O Olhar	24
2.2. Palavra e imagem	26
2.3. Imagem e pensamento	27
2.4. O olhar como ligação entre o <i>eu</i> e o <i>tu</i>	28
2.5. O espaço do <i>eu</i>	29
2.6. As dores do <i>eu</i>	33
2.7. O <i>tu</i>	34
2.8. Identificação do <i>tu</i>	37
2.9. A palavra	39
2.10. Conclusão	
Capítulo 3	43
3.1. Introdução	43
3.2. <i>Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou cego</i>	47
3.2.1. Oposição entre um <i>eu</i> e um <i>tu</i>	47
3.2.2. O <i>tu</i>	48
3.2.3. O <i>eu</i>	48
3.2.4. A Visão	50
3.2.5. A Palavra	50
3.2.6. O Som da Palavra	52
3.2.7. O Poema	53
3.2.8. Passado/Presente	53
3.3. <i>Amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos</i>	55
3.3.1. O corpo	56
3.3.2. Jesus	57
3.4. <i>Caminha para dentro dos cercos</i>	59
3.4.1. Da proximidade	60
3.4.2. Da solidão	61

3.4.3. Da distância	62
3.4.4. Do cerco	64
3.4.5. O <i>eu</i>	65
3.4.6. As vedações	66
3.4.7. Os círculos	67
3.4.8. O dentro e o fora	68
3.4.9. A água	70
3.4.10. O poema	71
3.5. <i>Estou dentro de paredes brancas</i>	73
3.6. <i>De veres o meu lugar. De me veres só</i>	80
3.6.1. O <i>eu</i> e o <i>tu</i>	82
3.6.2. O <i>tu</i>	82
3.6.3. O <i>eu</i>	83
3.6.4. A construção do poema	84
3.6.5. Da visão	90
3.6.6. A transformação do <i>eu</i>	92
3.6.7. Ainda sobre a construção do texto	94
3.7. <i>Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou</i>	97
3.7.1. Construção do poema	97
3.7.2. O tempo	100
3.8. <i>Ando um pouco acima do chão</i>	102
3.8.1. O <i>eu</i> fala de si	103
3.8.2. O pouco e o muito	108
3.8.3. O lugar do <i>eu</i>	109
3.8.4. O que está fora do <i>eu</i>	111
3.8.5. A auto-consciência do poema	112
3.8.6. Do pão e do sangue	113
3.8.7. Ainda sobre os dois <i>eus</i> do poema	114
3.8.8. Do <i>eu</i>	115
4. Conclusão Geral	118
5. Anexo	121
5.1. Daniel Faria	122
5.1. 1. Apresentação biográfica	122
5.2. A escrita de Daniel Faria	126
5.3. Amizade	135
5.4. Morte	136
5. 5. Do espiritual	139
5.6. Bíblia	148
Bibliografia	151

# Agradecimento

Agradeço ao Professor Tolentino Mendonça por ter aceitado orientar-me neste trabalho, pelas observações e sugestões que me fez, pelas palavras de apoio e apreço, pelo método que usou para me orientar e principalmente por me ter feito sentir acolhida.

Agradeço àqueles que consultei antes de começar esta aventura e ouviram as minhas dúvidas e hesitações e me incentivaram a empreendê-la, acreditando mais em mim do que eu própria, particularmente o Professor Peter Stilwell, o Professor Alfredo Teixeira, a Professora Ana Jorge, o Padre Mário Garcia e o Padre José Frazão.

Agradeço igualmente aos meus colegas, sobretudo à Sara Isabel, ao Alfredo Plácido e ao Gustavo Fernandes, bem como à Dr<sup>a</sup> Maria da Luz Fernandes, que ouviram pacientemente os meus lamentos, e se interessaram pelo desenvolvimento da minha Dissertação.

Agradeço à UCP de Lisboa por me ter aceitado como aluna e por tudo o que me permitiu aprender.

Agradeço a todos os meus amigos, nomeadamente aos 4Ps, à Nélia Vicente, ao João Leite, à Delmira Custódio, à Vanessa Balsinha, à Lurdes Ribeiro, que me acompanharam ao longo deste trabalho, desafiando-me e animando-me a persistir.

Agradeço aos autores que li sem cujo contributo esta trabalho não seria possível.

Agradeço em especial a Daniel Faria por ter-nos deixado o resultado de um labor atento e cuidado, pela coragem com que abordou temas difíceis e expôs o seu íntimo e, sobretudo, por ter dado voz a uma parte substancial do que em mim vogava sem companhia.

Agradeço à minha família por ter estado comigo ao longo de todo este tempo.

E agradeço ao anjo que me acompanhou com a sua atenção e desvelo sem se mostrar enfadado pelos meus lamentos e pedidos de ajuda.

# 1. Introdução

Esta dissertação tem como núcleo central sete poemas de Daniel Faria que não fazem parte de uma unidade pretendida ou estabelecida pelo autor. O trabalho efectuado consistiu em procurar lê-los em profundidade sem nenhuma orientação pré-estabelecida, cada um apenas em si mesmo, sem visar, numa primeira fase, um conjunto ou uma unidade possíveis. Este modo de abordagem tem evidentemente os seus riscos e as suas limitações mas tem também uma fecundidade evidente porque permite, conhecendo melhor o que cada poema contém, compreender algumas das preocupações do autor e o modo como as trabalha.

Não cabe dentro dos limites desta dissertação espaço para pagar tributo aos autores sem os quais não teria sido possível. Contudo é indispensável deixar claro que foi precedida e acompanhada por um aturado estudo de muitos autores que, embora não sejam citados directamente, tiveram um papel preponderante num debate que fica em silêncio mas que existiu e, existindo, de algum modo está nas entrelinhas deste trabalho. Por isso são referidos na bibliografia geral, o lugar onde lhes é prestada a devida homenagem. O seu lugar na bibliografia não é, pois, um lugar fantasma, mas revela o que se não vê mas foi fundamental, nem que fosse por levantar dúvidas que acompanharam este trabalho. Porque a questão essencial diz respeito ao modo como se olha para um texto, o que se lhe pode pedir e que instrumentos se podem e, porque podem, se devem usar, na sua análise. E sobre isto muito se tem meditado e praticado, pelo que as práticas de outros autores constituem modelos de possíveis abordagens que, ao apresentarem-se como possíveis, de algum modo delimitam e exemplificam o que é permitido fazer-se.

Quais são os limites da interpretação?<sup>1</sup>. Pode-se tirar algo a um texto, deixando-o num limbo, como se não existisse? Bento XVI diz que se deve ouvir um texto até ao fim<sup>2</sup>. Pode uma análise tornar-se aborrecida de tanto procurar ser exaustiva? Que melhor resposta lhe pode ser dada além da que José Gil deu na sua análise do Príncipezinho, onde as dez páginas iniciais são exclusivamente dedicadas a procurar penetrar no mistério da jibóia aberta e fechada, sem medo de cansar o leitor, que, se continuar a ler, compreenderá como eram indispensáveis para permitir tudo o que se seguiu, e onde se viaja pela profundidade de uma obra tão conhecida, assumindo sem medo esse risco? Pode uma análise de carácter universitário percorrer um texto deliciosamente, penetrando nele de etapa em etapa e pedindo ao seu leitor a paciência e a disponibilidade necessárias para, acompanhando o que lhe é mostrado, se ir progressivamente encantando com um texto que até então julgava conhecer suficientemente bem e que já fora vezes bastantes estudado em todo aos seus detalhes? A resposta está na *Construção de Jesus* de Tolentino Mendonça que demonstra como rigor e encanto não são antagónicos e como a teimosia em ir-se sempre um pouco mais fundo no já abordado, compensa. E interessar-se-ia Daniel Faria por uma aventura semelhante? Na sua Dissertação sobre Frei Agostinho da Cruz mostrou indubitavelmente que sim.

E assim está percorrido o silêncio deste trabalho, ou pelo menos abordado, a sua parte invisível, aquilo sobre o qual se fundou e aonde foi pedir sustentáculo e ousadia. Sem estes autores e sem muitos outros, num número incontável, este trabalho nunca seria o que é, porque não nasceu do nada nem descobriu nada por si mesmo, não pretende passar por original mas apenas colocar-se numa esteira fecunda e ininterrupta.

---

<sup>1</sup> Umberto ECO, *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel, 1992.

<sup>2</sup> “Penso que é importante ouvir também a última frase da narração lunana da anunciação: ‘O anjo retitou-se de junto dela (Lc 1,38)’” Joseph RATZINGER, (Bento XVI), *A infância de Jesus*, Parede, Principia, 2012, 36.

## 2. Organização da dissertação

Esta dissertação é constituída por duas partes. Na primeira (primeiro e segundo capítulos) é apresentada uma visão geral sobre os poemas que, na segunda (terceiro capítulo), são vistos em si mesmos, na sua nudez e sem nenhuma ajuda visível. A dissertação está organizada em volta do seu núcleo central, o terceiro capítulo, do qual imanam os outros, onde os temas aí recolhidos são observados.

O primeiro capítulo debruça-se sobre o tema do olhar na Bíblia a partir de Gn 1, 3; 1, 4 e 1, 28-29 referindo alguns modos como o olhar de Deus está presente ao longo do texto sagrado, como está intimamente ligado à luz e à apreciação do existente através de uma contemplação constante e como desde o início está interligado com a palavra.

O segundo capítulo é dedicado à observação do conjunto dos sete poemas estudados, percorrendo os temas aí presentes, encontrados na análise efectuada no terceiro capítulo: o olhar, palavra e imagem, a relação entre o *eu* e o *tu*, o *eu* e o *tu*.

O terceiro e último capítulo é ocupado pela análise dos sete poemas de Daniel Faria, cada um em si. Esta análise procurou ir tão longe quanto possível, sem outro guia que o próprio texto, deixando-o revelar lentamente o que contém e sem a preocupação de articular os poemas entre si. Este capítulo é o mais extenso porque constitui o coração deste trabalho e o justifica.

No entanto poderá ser sugerido que a leitura desta dissertação comece pelo terceiro capítulo uma vez que os anteriores só poderão fazer verdadeiramente sentido depois de se conhecer a análise aí efectuada.

Por fim segue-se um anexo onde se apresentam várias abordagens à obra de Daniel Faria e lhe é dada a palavra de um modo directo.

# Capítulo 1

## O Olhar na Bíblia

O olhar parece ser o grande tema que atravessa os poemas de Daniel Faria sobre os quais se debruça esta dissertação, por isso, afigura-se pertinente uma breve meditação sobre a história do olhar, acompanhando reflexões diversas que a esse respeito têm sido feitas, sem a pretensão de esgotar o assunto. Muito naturalmente, e porque Daniel Faria o justifica plenamente, o ponto de partida é o Livro do Génesis, e é a partir dele que toda a leitura se expande.

### 1.1. O olhar na Bíblia

“Deus disse haja luz e houve luz” (Gn 1, 3). É assim que se inicia a História, relatada poeticamente no Génesis. Primeiro havia apenas vazio, trevas, abismos, o indiferenciado, depois surge um som, uma voz que ordena este caos, lhe dá sentido e o ilumina. E neste lugar iluminado, liberto do caos inicial surge o olhar, a capacidade de contemplar: “E Deus viu que a luz era boa” (Gn 1, 4).

O olhar surge assim logo no início da Bíblia, como o que liga o Criador à sua obra e “o texto que inaugura a revelação bíblica é uma espécie de poema do olhar”<sup>3</sup>. O olhar é, contudo, anterior à luz por isso a pode julgar boa. A luz tem por missão conter as trevas, distinguir o dia da noite, permitir a distinção dos seres, a consciência. Mas o olhar, tal como a voz pertence a Deus, não foi criado nem é o resultado do que quer que seja, existe em si mesmo, pré-existe à criação, vem de fora e mantém-se de fora observando

---

<sup>3</sup> José TOLENTINO MENDONÇA, *A Leitura infinita, Bíblia e interpretação*, Llsboa, Assírio & Alvin, 2008, 193.

as criaturas numa contemplação contínua e incessante. Já o olhar do homem é recebido, dirigido para o que o rodeia, educado: “E Deus disse ... dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra. E disse Deus: Também vos dou todas as ervas com semente, para que vos sirvam de alimento (Gn 1, 28-29). Este olhar é convocado porque “Deus não se deixa sem testemunha na sua criação”<sup>4</sup> e porque “o texto de Deus deve e quer explicar-se a si mesmo”<sup>5</sup>.

As referências ao olhar povoam a Bíblia. Deus olha. Vê os seus, acompanha-os. O olhar de Deus está sempre presente e é nomeado frequentemente. Deus vê as dores do seu povo, “Eu vi, eu vi a aflição de meu povo que está no Egito, e eu vi os seus clamores por causa de seus opressores. Sim, eu conheço os seus sofrimentos” (Ex 3,7), as suas esperanças, as suas tentativas por uma vida melhor, a sua fé e a sua persistência e também as suas hesitações, os seus desvios, as suas cobardias, as suas falsidades, as suas recusas. Vê tudo porque nunca desvia o seu olhar. Vê o bem e vê o mal, nada o faz desviar os olhos.

O olhar de Deus precede<sup>6</sup> os acontecimentos, como Jesus disse a Natanael: “Antes de Filipe te chamar, Eu vi-te quando estavas debaixo da figueira” (Jo 1,48). O olhar de Deus vê-nos tal como somos, tal como estamos, debaixo da figueira ou em cima do sicómoro, no meio do mar ou aos pés da cruz, tristes ou contentes, entusiasmados ou esmorecidos, aflitos ou confiantes, a lista é longa e cobre todas as situações, todos os momentos, tudo o que nos diz respeito, nada lhe escapa.

Mas que olhar é este? Porque é tão constantemente nomeado? O que há nele de tão vital? Que força é sua? E como consegue ver o que ainda não aconteceu, o que não somos capazes de exteriorizar? Dir-se-ia que é um olhar que ouve como o de Jesus em Naim (Lc 7, 11-15) que ouviu a dor da mãe antes mesmo de chegar perto dela. Ouviu o

---

<sup>4</sup> Henri de LUBAC, *La révélation divine*, Paris, Cerf, 1983, 67.

<sup>5</sup> Hans Urs von BALTHASAR, *Só o amor é digno de fé*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, 52.

<sup>6</sup> Cf. “Os anjos [...] ajudam a perceber a [...] função programática (Deus precede a história), José TOLENTINO MENDONÇA, *A Leitura infinita, Bíblia e interpretação*, 100.

que não lhe foi pedido, porque é um modo de ver verdadeiramente capaz e focado. Nele não há distração, vai até ao fundo do que está em causa, penetrando com a luz que lhe é própria os abismos e as trevas. Para ele não há vazio, há somente vida. E a vida com as suas vicissitudes não assusta este olhar porque é um olhar reparador, um olhar que cuida, que precede e que acompanha. Está sempre disponível, como longamente se vê na Bíblia. Vê o choro de Raquel “Eis o que diz o Senhor: ouve-se em Ramá uma voz, lamentos e amargos soluços. É Raquel que chora os filhos, recusando ser consolada, porque já não existem” (Jer 31,15) e as dores de Jerusalém, “Jesus contemplou Jerusalém e chorou sobre ela” (Lc 19,41) vê a candura de Maria “O meu espírito exulta de alegria em Deus, meu Salvador porque olhou para sua pobre serva” (Lc 2, 47-48) e a agonia de José “Enquanto assim pensava, eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonhos e lhe disse: José, filho de Davi, não temas receber Maria por esposa, pois o que nela foi concebido vem do Espírito Santo” (Mt 1,20), vê os dias que hão-de vir “Dias virão em que destas coisas que vedes não ficará pedra sobre pedra: tudo será destruído” (Lc 21,6) e aqueles que ainda não nasceram “Não rogo somente por eles, mas também por aqueles que por sua palavra hão-de crer em mim.” (Jo 17,20), vê tudo.

Que este olhar nos olhe é talvez o mais extraordinário. “É pela graça que o *Tu* vem a mim: não é procurando-o que o encontro. [...] O *Tu* vem ao meu encontro”<sup>7</sup>. Por causa dele a nossa solidão deixa de ser solidão. Se é certo que em nenhum lugar nos podemos esconder do seu poder (Gn 3, 8-10), que nada pode encobrir a nossa nudez que ele desvenda, é certo também que por nos ver antes de termos regressado “Estava ainda longe, quando seu pai o viu” (Lc 15, 20) é para nós acolhimento e o lugar onde podemos repousar. Talvez seja unicamente por causa deste olhar que olhamos, porque sem mesmo nos apercebermos tendemos a imitá-lo, o seu poder é tanto que cria em nós o desejo de lhe responder. Na verdade na “relação com a alteridade divina que me atraiu e me

---

<sup>7</sup> Martin BUBER, *Je et Tu — Dialogue*, in *La Vie en Dialogue*, Paris, Aubier, 1959, 13.

implica, com tudo o que ela sempre tem de fascinante e de tremendo, joga-se no espaço vital da consciência que temos de nós próprios como corpo sensível e relacional, na exposição quotidiana às possibilidades e dramas da liberdade”<sup>8</sup>.

Para este olhar não há o indiferenciado. E é aqui que a vida realmente surge para nós, como uma coisa nossa, distinta, pessoal. Tornamo-nos “um *Eu* no contacto com um *Tu*”<sup>9</sup>. É porque somos olhados que podemos chegar à consciência de nós mesmos. Se não fossemos olhados ficaríamos fechados sem sermos capazes de nos distinguir do que nos rodeia e se ninguém nos confirmasse nem dialogasse connosco não poderíamos saber que existimos. “Completamo-os no contacto com o *Tu*”<sup>10</sup>. Sermos olhados significa sermos conhecidos tal como somos e é disso que pode nascer a nossa identidade, ou a consciência que temos dela. E é também o que nos dá a esperança de sermos ouvidos, de nos podermos expressar, aqui, deste nosso lugar, tal como somos, sem termos que ser outros para o podermos fazer porque “esta relação com o *tu* é imediata. Entre o *eu* e o *tu* não se interpõe nenhum jogo de conceitos, nenhum esquema e nenhum esforço de imaginação”<sup>11</sup>. É talvez por isso que a Bíblia nunca deixa de seduzir, que se mantém sempre aberta como uma saída onde já não parece poder haver saída.

Se a Bíblia começa com Deus a contemplar a sua obra, termina com o homem a contemplar o Reino de Deus numa fulguração de imagens portentosa. Em ambos os casos é do olhar que se trata, um olhar atento, abrangente e encantado. Um olhar que quebra a distância entre o que contempla e o que é contemplado. Um olhar que une os dois pólos — Deus e o homem, ou na formulação de Buber o *eu* e o *tu* e na formulação de Levinas o Mesmo e Outrem, o absolutamente Outro, e assim os inclui numa significação conjunta numa “sociedade do eu com Outrem”<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> José Frazão CORREIA, *A Fé vive de afeto*, Lisboa, Paulinas, 2013, 17.

<sup>9</sup> Martin BUBER, *Je et Tu*, 25.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 2011, 34.

## 1. 2. A luz e o olhar

Mas a luz do “Faça-se luz” não é a luz física, essa é apenas a sua aparência, a luz que iluminou a criação foi a luz da inteligência do olhar. O que realmente foi distinguido no “Faça-se luz” foi a substância individual das realidades, as qualidades intrínsecas de cada coisa e a sua especificidade, porque “as imagens surgem como uma realidade sensível, oferecida simultaneamente ao olhar e ao conhecimento”<sup>13</sup>. E a própria luz sendo criatura é um “ser, sem a espessura do ente, é a luz em que os entes se tornam inteligíveis”<sup>14</sup>.

Assim quando Deus olhou para cada coisa criada em detalhe, tornou possível que todas pudessem ter a sua identidade própria e não se confundissem nunca mais com a amorfia de que esse olhar as tirou. “Deus cria separando [...] cria individualidades, existências e missões distintas”<sup>15</sup>. Foi a identificação de cada coisa que permitiu que a ordem existisse e a vida pudesse florescer. O olhar foi o meio para a fundamentação da existência porque se Deus não tivesse visto que o que ia criando era bom, se alguma coisa tivesse ficado fora da sua apreciação, essa coisa não poderia subsistir por lhe faltar identidade e finalidade. Se algo não tivesse sido incluído numa ordem e numa finalidade, se algo não tivesse sido identificado e isolado nas suas características próprias teria continuado numa pré-existência eterna, caótica e inútil. “Deus detém-se a contemplar, simplesmente: ‘E Deus viu que isto era bom’ (Gn 1,10). Deus olhava para cada uma das obras da criação a partir do seu bem”<sup>16</sup>.

Parece claro que o que a Bíblia nos ensina desde as suas primeiras linhas é que antes de podermos emitir um juízo de valor temos de contemplar aquilo sobre o qual recai o nosso juízo. E só se contempla olhando demoradamente, observando em detalhe e nas suas consequências o que está à nossa frente, pois “é na contemplação num face-a-face

---

<sup>13</sup> Marie-José MONDZAIN, *A imagem pode matar?*, Lisboa, Vega, 2001, 15.

<sup>14</sup> Levinas, 29

<sup>15</sup> José TOLENTINO MENDONÇA, *A Mística do instante*, Lisboa, Paulinas, 2014, 193.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 170.

que a essência do ser se descobre a quem a quer conhecer”<sup>17</sup>. O texto do Génesis diz várias vezes que Deus viu que o que criara era bom: a luz, a separação da parte sólida da parte líquida da terra, a verdura que a terra pode produzir, os luzeiros no céu, os seres vivos que povoam o mar, a terra e o ar, e toda a sua obra. “Nele foram criadas todas as coisas nos céus e na terra, as criaturas visíveis e as invisíveis. Tronos, dominações, principados, potestades: tudo foi criado por ele e para ele”<sup>18</sup>. Deus observou o que ia fazendo passo a passo, nunca avançando sem se assegurar que o que fizera até então correspondia à sua própria exigência de qualidade e que tudo se integrava num sentido de conjunto, “é importante observar que o labor de Deus só fica completo quando Deus, como que se destacando da sua própria obra, a contempla na sua bondade original, e vê que tudo é muito bom (ou muito belo)”<sup>19</sup>. Deus acompanhou o seu próprio acto criativo com uma atenção que prometia desde logo uma atenção futura ininterrupta, um olhar de quem quer realmente ver e não apenas ter uma ideia aproximada e aproximativa.

E logo de seguida (Gn 3, 7) o texto passa a apresentar um outro olhar, um olhar que na verdade são dois, o do homem e o da mulher porque depois da sua acção de transgressão *abriram-se os olhos aos dois*, “O texto de Génesis centra no olhar e nos seus embaraços a explicação simbólica da transgressão do primeiro casal humano”<sup>20</sup>. Este olhar (duplo) passará a ocupar uma grande parte da narração, porque é da história humana que se trata, mas será sempre um olhar que se sente olhado, para o melhor e para o pior, um olhar que imita, que nunca se contenta com a sua fraqueza, que quer sempre ir mais longe. A Bíblia é um lugar de olhares, sem a sua presença talvez nem história houvesse porque a história é o resultado de uma busca contínua e ininterrupta do que está para lá de nós. Por muito que o homem se esconda dizendo *porque estou nu escondi-me* (Gn 3, 10) deseja apenas ser encontrado, por aquele que pergunta: *Quem te*

---

<sup>17</sup> Martin BUBER, *Je et Tu*, 32.

<sup>18</sup> Henri de LUBAC, *La révélation divine*, 17.

<sup>19</sup> José TOLENTINO MENDONÇA, *A Mística do instante*, 193.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 170.

*disse que estás nu?* (Gn 3,11), quer ser olhado de novo e que esse olhar o sossegue. Se o homem tivesse ficado escondido ter-se-ia desfeito em nada, não haveria história, não haveria nada para contar. O homem teve vergonha da sua nudez num “momento extraordinariamente simbólico: quando percebem que estão nus cobrem a sua nudez, o que revela a dificuldade que têm agora em olhar para eles próprios e para a sua verdade”<sup>21</sup> porque adquirira a capacidade de se olhar, a bem ou a mal, e ao ter perdido a sua própria inocência expôs-se para sempre ao olhar, o seu e ao de Deus. Por ambos se sente medido e, muitas vezes, a ambos tenta enganar. Em vão, é totalmente impossível esconder-se da penetração do olhar, porque quer seja humano, quer seja divino, é da sua natureza olhar, ver, contemplar e não se desviar. Não há muros, como diz Daniel Faria, atrás dos quais seja possível escondermo-nos e o mesmo ficou escrito desde as primeiras páginas da Bíblia, não há nada à face da terra que possa impedir a persistência e a perspicácia do olhar. O olhar divino encontra-nos no quarto escuro onde nos refugiamos na nossa própria solidão e o nosso próprio olhar quando deixa de poder ver sente-o como uma agonia infinita, como também mostra Daniel Faria, porque é da sua natureza dirigir-se para algo e é-lhe insuportável sentir-se inútil.

### 1. 3. O olhar e o entendimento

Quando Daniel Faria diz que “*A primeira palavra que os olhos viram, [...] parecia uma imagem*” estará a aludir à questão de saber-se como se formou o entendimento e a consciência? No Génesis Deus levou os animais ao homem “para que ficassem conhecidos pelos nomes que o homem lhes desse” (Gn 2, 19) inaugurando assim a relação entre referente e signo, mas na nossa consciência tornaram-se distintos ao receberem um nome, ou receberam um nome distinto por já terem sido diferenciados, por

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, 171

já terem para nós, enquanto observadores, uma existência autónoma, separada e individual? A relação entre referente e signo é complexa e demorada e o “homem ‘primitivo’ não só se recusa a separar o *referente* do *signo*, como também hesita em separar o *significante* do *significado*. A ‘imagem fónica’ tem para ele o mesmo peso real da ‘ideia’, aliás confundida com a primeira”<sup>22</sup>. No entanto aquilo para que o Génesis aponta, quando diz que Deus pediu o concurso do homem para nomear os animais, representa uma etapa mais avançada em que a consciência humana é já capaz não só de separar o que é visto daquele que vê, como de apreender e generalizar as características de uma espécie, pois como diz Levinas: “No que concerne às coisas, a tarefa da ontologia consiste em captar o indivíduo (que é o único a existir) não na sua individualidade, mas na generalidade (a única em que há ciência)”<sup>23</sup>. A esta questão também se refere Umberto Eco: “de acordo com o mito, Adão [...] olhava para as coisas e dava-lhes um nome [...] os primeiros filósofos [...] tiveram de decidir se estes nomes tinham sido dados segundo uma convenção ou segundo a natureza das coisas”<sup>24</sup>. Mas não basta ser-se capaz de identificar as diferentes espécies é preciso ainda percebê-las como fazendo parte de um conjunto porque como diz Martin Buber “no princípio há a relação”<sup>25</sup> e “as impressões e as emoções elementares que acordaram o espírito no ‘homem natural’ são impressões produzidas por fenómenos de relação [...] pela vida na mutualidade”<sup>26</sup>, experiências que são preservadas pela memória para que a sobrevivência seja possível e para que o conhecimento possa existir<sup>27</sup>.

Na aquisição humana do entendimento das coisas o olhar tem um papel fundamental a desempenhar pois “Assim como a parte sensitiva da alma tem os seus olhos, com os quais percebe a diferença das coisas, porquanto são exteriormente

---

<sup>22</sup> Julia KRISTEVA, *História da linguagem*, Lisboa, edições 70, 1969, 86.

<sup>23</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 31.

<sup>24</sup> Cf. Umberto ECO, *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel, 1992, 308.

<sup>25</sup> Cf. Martin BUBER, *Je et Tu*, 18.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 19.

<sup>27</sup> Cf. *Ibidem*, 20.

coloridas, assim a parte racional tem o seu olho, com o qual entende a diferença das coisas porquanto ordenadas para algum fim; e esta é a *discrissão*”<sup>28</sup>.

#### 1. 4. Luz e visão

O Génesis mostra a íntima relação entre luz e visão, a luz sendo a condição indispensável à visão. Mas sem a visão a luz de nada serviria, ficaria inútil, fechada em si mesma e sem finalidade. É a visão que permite à luz ter serventia, utilidade e finalidade. Deus viu que a luz era boa, viu com a sua visão, com o olhar com que a olhou. A luz só começou a ser boa porque Deus a reconheceu como boa, antes desse reconhecimento não era nada, mesmo se criada, estava perdida ainda no informe inicial. Em nenhum momento, contudo, Deus faz a mínima apreciação sobre o olhar, sobre a visão. Não precisa de o fazer, porque o olhar é bom em si mesmo, tal como a voz, pertencem-lhe, não precisaram de ser criados, já existiam antes de tudo o mais. A luz tem um papel fundamental, está ao serviço do olhar, um serviço humilde mas indispensável, dir-se-ia que de alguma maneira nasce dele, que é um seu prolongamento de tão necessária que é. A luz ilumina a terra, torna-a habitável, limita as coisas, permite a existência dos seres. É a luz que identifica o que existe e ao mesmo tempo lhe dá a possibilidade de ter sombra, isto é, de deixar uma marca de si, de não passar sem deixar traço visível. A sombra é um apanágio das coisas, é a única coisa que lhes é permitido ter realmente, enquanto houver luz. A sombra pertence à terra e ao que ela possui, não lhe será tirada enquanto houver luz, não tem nada a ver com as trevas iniciais ou futuras. A sombra é o presente das coisas, o modo como podem ter a certeza de ter um corpo. E a terra é o lugar dos corpos, das coisas concretas, dos seres vivos, da opacidade. “O mundo se mostra [...] como coisa da opacidade. O mundo como parede, como muro da linguagem,

---

<sup>28</sup> DANTE, “Convívio”, cap. XI, tradução de Elsa Maria Quaresma Pimenta, in Michele Barbi, *A vida de Dante*, Lisboa, editora Ulisseia, 1965, 184-185.

como limite da compreensão”<sup>29</sup>. A sombra revela que apenas um lado das coisas fica iluminado, que mesmo a luz tem limites, como coisa criada que é.

A esta limitação não está sujeito o olhar, nada o impede de penetrar no que jaz nas trevas (Mt 4,16), porque para ele não existe opacidade, nem lugar algum onde o que quer que seja se possa esconder dele, nem mesmo o homem com as suas confusões e recusas. O olhar tem sempre o poder de convocar a luz quando dela necessita, de a fazer entrar ao seu serviço para iluminar o dracma perdido (Lc 15,9).

A questão da luz e da visão, da relação que se estabelece entre elas, é abordada por diversos autores. Levinas fá-lo partindo de Platão que disse que a: “visão supõe além do olho e da coisa, a luz. O olho não vê a luz, mas o objecto da luz”<sup>30</sup>. E Merleau-Ponty diz que a luz permite ver o que há no mundo, as coisas: “Vemos as coisas, o mundo é aquilo que vemos!”<sup>31</sup>. Para estes autores a luz é necessária porque “faz aparecer a coisa afastando as trevas, esvazia o espaço. Faz surgir precisamente o espaço como um vazio”. Este espaço mostrado pela luz pode também ser atravessado pela mão, pelo tacto, que tem características semelhantes à visão<sup>32</sup>. Para ver, os olhos são necessários pois “é olhando, é ainda com os meus olhos, que eu chego à coisa verdadeira”<sup>33</sup>, é deste modo que podemos ter a percepção da própria coisa e não de uma representação. E o olhar precisa de ser auxiliado pela mão pois o

“espaço iluminado não é o intervalo absoluto. O elo entre visão e tacto, entre representação e trabalho, permanece essencial. A visão transforma-se em apreensão. [...] Pela mão o objecto é no fim de contas compreendido, tocado, apanhado, levado e *referido* a outros objectos. [...] A visão não é uma transcendência, mas empresta um significado pela *relação* que torna possível. Não abre nada que para além do Mesmo, seria absolutamente outro, quer dizer, em si. A luz condiciona as relações entre dados — torna possível a significação dos objectos que se encontram lado a lado”<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> Jones Alberto de ALMEIDA, *Conversações em Daniel Faria*, Estudos Nova Série, 8-9, Coimbra Jun-Dez 2007, 433.

<sup>30</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 183.

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Galimard, 1964, 17.

<sup>32</sup> Cf. Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 183-184.

<sup>33</sup> MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, 23.

<sup>34</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 185.

Na verdade o que se vê é sempre enquadrado num plano mais vasto e ver “é, pois, sempre ver no horizonte. A visão que apreende no horizonte não encontra um ser a partir do além de todo o ser”<sup>35</sup>. Mas “o vidente não se apropria do que vê: aproxima-se dele apenas pelo olhar”<sup>36</sup>. A visão permite apreender, situar, delimitar, isolar, compreender, julgar, mas não é um modo de possuir, é apenas uma aproximação ao objecto do desejo e isso percebe-se na pintura que “revela, levada ao seu último poder um delírio que é a própria visão, porque ver é ter à distância”<sup>37</sup>.

A visão é também uma aprendizagem, como diz Daniel Faria, porque a capacidade de entender o que se vê não é imediata. O homem não era capaz, por si mesmo, de compreender o mundo em que se encontrava por isso Deus levou-o a observar o que o rodeava, já iluminado pela sua luz, em detalhe, dizendo-lhe como deveria usar cada coisa e como deveria proceder com cada coisa (Gen 1, 28-30) e de que se deveria abster (Gn 3, 3). Na verdade não basta viver no mundo porque se “o mundo é o que vemos, no entanto, devemos aprender a ver”<sup>38</sup> e esta aprendizagem é por inerência demorada, é-nos forçoso aprendermos a identificar e a situar tudo o que se vê porque “só vemos o que olhamos”<sup>39</sup>. O *som desenhado como um fóssil* que constituiu a primeira palavra vista pelo *eu*, em Daniel Faria, demorou igualmente *muito a aparecer*, foi precedido por um lento tactear facilmente confundido com cegueira, antes que a relação entre aquilo que era visto e a palavra pudesse ser estabelecida.

## 1. 5. Visão e comunicação

A criação, segundo o Génesis, começou por ser palavra — “Deus criou pela sua

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, 186.

<sup>36</sup> MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, 18

<sup>37</sup> *Ibidem*, 26-27.

<sup>38</sup> MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, 18.

<sup>39</sup> MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, 17.

palavra” — e foi a eficácia dessa palavra que permitiu que existisse o mundo <sup>40</sup> que depois e só depois pôde ser visto e apreciado uma vez que a “Palavra criadora (ou mediadora da criação) é igualmente iluminadora” <sup>41</sup>. Mas mesmo Deus precisou da luz e por isso a criou, pela sua palavra, antes de tudo o mais para ordenar o caos sem sentido inicial. A luz é criada, é um elemento que se acrescenta ao que já existe, para permitir que o mundo seja ordenado e que o indistinto venha à luz, que se mostre nas suas particularidades, que se torne compreensível e apreensível. É a luz que permita a consciência, é a luz que permite a significação, é a luz que permite a apreciação.

A visão está ligada à comunicação porque como testemunham os profetas é um modo usado por Deus para transmitir o que quer pois “a visão profética manifesta a essência das coisas” <sup>42</sup> sendo “na sua forma mais antiga, um relato profético, uma espécie de narrativa pela qual o ‘vidente’ expõe aos seus interlocutores tudo aquilo que Yahwé lhe comunicara interpretando-o (1 Re 22,17; Am 8,1-3; Jr 1, 4-10; Is 6, etc). Traduz uma forte experiência de Deus que marca a sua vida e faz dela um milagre” <sup>43</sup>. A visão é uma forma de conhecimento que possibilita um modo de relacionamento articulado “em que a relação do sujeito com o objecto se subordina à relação do objecto com o vazio da abertura, vazio que não é objecto. [...] Compreender o ser particular é captá-lo a partir de um lugar iluminado que ele não preenche” <sup>44</sup>. Na verdade é “no mundo que nós comunicamos, porque a nossa vida tem uma articulação” e a coisa “é sempre para mim a coisa que eu vejo”, pelo que “a comunicação faz de nós testemunhas de um único mundo” <sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> “Nele foram criadas todas as coisas nos céus e na terra, as criaturas visíveis e as invisíveis”, Henri de LUBAC, *La révélation divine*, 64.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> André NEHER, *La esencia del profetismo*, Salamanca, Sígueme, 1975, 291.

<sup>43</sup> João LOURENÇO, *História e profecia*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2007, 156.

<sup>44</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 184.

<sup>45</sup> MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, 27.

A visão permite entender de um modo diferente da palavra, pois aquilo que vemos é para nós o concreto possível, é o mundo no que ele tem de visível, como experimentam os pintores.

“Um pintor não pode consentir que a nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indirecta, que o que vemos não seja o próprio mundo, que o espírito não possa relacionar-se senão com os seus pensamentos ou com outro espírito. Aceita com muita dificuldade o mito das janelas da alma: é preciso que o que não tem lugar seja ligado a um corpo, e ainda mais: que seja iniciado por ele a todos os outros e à natureza. É preciso tomar à letra o que nos ensina a visão: que por ela nós tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em todo o lugar, tão perto do que está longe como do que está próximo, e que mesmo o nosso poder de nos imaginarmos noutra lugar [...] vem ainda da visão, emprega os meios que ela nos dá”<sup>46</sup>.

Mas, por outro lado, não se pode “conceber a visão como uma operação do pensamento que apresentaria perante o espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo de imanência e de idealidade”. Há alguma coisa na imagem que a ultrapassa a si mesma, algo que ela não abarca, “o invisível, na imagem, é da ordem da palavra. A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos”<sup>47</sup>.

## 1. 6. Imagem e palavra

O olhar e a palavra estão intimamente ligados porque a palavra permite dizer o que o olhar vê e o olhar ilumina o que a palavra diz.

“há uma ligação firme e subtil entre a imagem e a palavra, porque é impossível quebrar a sua relação que não é de exclusão, mas de complementaridade. Os ‘amigos da imagem’ sempre souberam que ela carregava uma mensagem, que ela era mensagem, e reciprocamente que a palavra tinha necessidade de ser levada por ela”<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> MERLEAU-PONTY *L'œil et l'esprit*, 83-84.

<sup>47</sup> Marie-José MONDZAIN, *A imagem pode matar?*, 30.

<sup>48</sup> Paul VALADIER, *La beauté fait signe*, Paris, Cerf, 2002, 105.

O olhar compreende através da imagem, e a palavra procura em seguida transmitir o que a imagem permitiu captar, pois tem em si essa capacidade. A própria palavra

“consiste em explicar-se sobre a palavra, em ser ensinamento. A aparição é uma forma fixa da qual alguém já se retirou, ao passo que na linguagem se realiza o afluxo ininterrupto de uma presença que rasga o véu inevitável da sua própria aparição. A aparição revela e esconde, a palavra consiste em sobrepujar, numa franqueza total, sempre renovada, a dissimulação inevitável de toda a aparição”<sup>49</sup>.

Por outro lado

“A visão não é uma metáfora das mesmas coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A parecença é o resultado da percepção, não a sua causa. E por mais forte razão a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que está ausente, nada tem de uma penetração no coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado em indícios corporais, desta vez insuficientes, aos quais faz dizer mais do que eles significam”<sup>50</sup>.

Na verdade a “Imagem, para ter todo o seu efeito, pressupõe o olhar, portanto o espectador”,<sup>51</sup> e provoca nele uma adesão e uma reacção, “a imagem verdadeira e bela suscita a palavra ao contemplador ela acorda nele a admiração, o espanto, a interrogação, suscita eventualmente a oração silenciosa e encoraja o recolhimento”<sup>52</sup>. Paul Valadier lembra o que dizia a escolástica: ‘não recebemos senão na medida da nossa aptidão para receber’, o que recebemos depende do receptor, ou ainda não ouvimos senão o que estamos dispostos a ouvir”<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 88.

<sup>50</sup> MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, 41.

<sup>51</sup> Marie-José MONDZAIN, *Le commerce des regards*, Paris, Éd. de Seuil, 2003, 73, citada por Paul VALADIER, *La beauté fait signe*, 102.

<sup>52</sup> Paul VALADIER, *La beauté fait signe*, 106.

<sup>53</sup> *Ibidem*, 107.

## 1.7. Conclusão

O olhar é um tema central na Bíblia que mostra Deus, desde o início, a contemplar a sua obra e a acompanhá-la, depois, continuamente com a sua atenção, simbolizada pelo seu olhar. Este olhar divino sobre as criaturas é iluminado pela primeira de todas, a luz, que é o modo como se podem distinguir umas das outras e fazerem sentido. A luz, projectada nas coisas, transforma-as em imagens, através das quais o pensamento pode, pouco a pouco, existir.

O olhar, que é uma atenção, ao apreciar o existente, confirma e garante a sua bondade e permite-lhe sair do caos, do sem sentido. Mas além do olhar de Deus, a Bíblia acompanha igualmente o olhar do homem, um olhar duplo, recebido e educado, um olhar em relação e sustentado por essa relação, mesmo se nem sempre à vontade consigo mesmo, porque o olhar, como a Bíblia mostra, revela a nossa nudez, e impede-nos de nos esconder, penetrando, como diz Daniel Faria, nos nossos lugares mais recônditos.

E ao olhar está intimamente ligada a visão que é já percepção do que nos cerca, princípio e condição de entendimento. A visão que é um modo de apreender as coisas, precede, muitas vezes, a palavra humana que dela dificilmente se emancipa e é igualmente chamada a completar e esclarecer, num movimento circular que a Bíblia acompanha e fundamenta.

# Capítulo 2

Daniel Faria

Daniel Faria aborda a questão do olhar em todos os poemas sobre os quais se debruça este estudo. O *eu* que vive nesta poesia oscila entre ver e não ver. Entre ver e ser visto. Face a esse *eu* aparece umas vezes um *tu* que não acredita que o *eu* veja realmente e lhe atribui uma cegueira que o *eu* recusa aceitar que tem, outras vezes um *tu* que o *eu* pensa ver, ou ainda um *tu* que vê o *eu*. Mas também acontece que o *eu* se descubra cego, quando menos o esperava, ou incapaz de ver o *tu* que, contudo, está mesmo à sua frente.

O segundo tema é assim a relação entre o *eu* e o *tu*, unidos pelo olhar numa história sofrida, desenrolada por etapas e por aproximações e afastamentos. “Também com Deus, o encontro suave e promissor pode tornar-se penoso e decepcionante”<sup>54</sup>. E ao olhar está intimamente associada a luz quer de um modo directo quer indirecto. A luz é o elemento que irrompe pela escuridão que asfixia o *eu* e dela o liberta e é também o elemento que anuncia a proximidade do *tu* sentida, quer como uma libertação e uma alegria quer como uma provação, pelo *eu*. “Além de Deus ser a luz sobrenatural dos olhos da alma, sem a qual ela está em trevas”<sup>55</sup>.

## 2.1. O Olhar

No poema *Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou cego*, aquele que diz *eu* é forçado a mostrar como, apesar das aparências, vê. Não é uma questão

---

<sup>54</sup> José Frazão CORREIA, *A Fé vive de afeto*, 11.

<sup>55</sup> João da CRUZ, *Subida ao monte Carmelo, Obras Completas*, Coimbra, Edições do Carmelo, 1977, 624.

despicienda porque o *eu* precisa de estabelecer as bases para o que dirá em seguida. O *tu*, neste poema, surge como uma espécie de oponente, mas um oponente necessário porque ao obrigar o *eu* a provar que vê, apesar do modo como o faz, contribui para a sua credibilidade.

O *tu* levanta o problema fundamental de saber se se pode ver com as mãos, se se pode tocar nas palavras <sup>56</sup>. A resposta do *eu* é paradoxal porque mistura deliberadamente visão, audição, respiração e tacto <sup>57</sup>. Dir-se-ia que para ver é necessário o concurso de todos estes sentidos. E ainda do ingrediente que a todos une, o tempo. E o *tu* põe ainda um segundo problema não menos importante e que motiva todo o poema: quem é que vê realmente? O *tu* acha que o *eu* não vê (porque segue as mãos) e o *eu*, embora não o diga expressamente, põe nas entrelinhas que o cego é o *tu*. Estamos pois perante dois pontos de vista ou de focalização e pode-se dizer que o poema “apresenta [...] um [*tu*] que pensa que vê e [um *eu*] a fazer-lhe ver, naquilo que ele pensa que vê, o que ele não vê” <sup>58</sup>.

O que está em causa é o modo de conhecer, se as mãos são uma metáfora suficiente para a visão, se é possível esta sinestesia, se o discernimento pode ser alcançado por etapas e através da experiência.

“O próprio do tactear é o discernimento, aquele que aborda gnosticamente os símbolos da Lei e olha sabiamente para a natureza aparente das coisas, aplicando o seu discernimento à Escritura, à criação e a si mesmo, para distinguir na Escritura a letra e o espírito, na criação o logos e a superfície, em si mesmo a inteligência e a sensação, tomando na Escritura o espírito, na criação o logos, em si mesmo o vouç para os unir entre si indissoluvelmente, esse encontrou Deus, porque reconheceu, tanto quanto é necessário e que é possível, o Deus presente no vouç, no logos e no espírito, desembarassou-se de todos os agentes do erro e do seu treino em mil operações diversas, quero dizer da letra, do superficial e da sensação, lugares da quantidade variável, inimiga da unidade” <sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Cf. “Um caminhar às apalpadelas, como se víssemos o invisível [...]. O tacto é um decodificador de linguagens”. José TOLENTINO MENDONÇA, *A Mística do instante*, 56-57.

<sup>57</sup> Visão: Os meus olhos viram; audição: um som; respiração: um oxigénio; tacto: toco as palavras.

<sup>58</sup> José Tolentino MENDONÇA, *A construção de Jesus*, Lisboa, Assírio & Alvin, 2004, 100.

<sup>59</sup> São Máximo, *Quaestiones ad Thalassios*, in Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique, Paris, Beauchesne, 1953, 1820.

O olhar é apresentado como o resultado de uma experiência, de uma educação, de uma reverência e de uma paciência. Experiência porque o *eu* parte do que se passou consigo, não especula nem teoriza. Educação porque a escrita, a leitura e a decifração a que o *eu* se refere têm por trás um tempo de aprendizagem. Reverência, porque a palavra decifrada tem história, traz consigo o som e o brilho de um tempo anterior. E paciência porque a verdadeira natureza do que é visto demora muito a aparecer e para conhecer o verdadeiro sentido do que se vê é necessário distinguir entre o que parece ser e o que realmente é.

## 2. 2. Palavra e imagem

Imagem e palavra estão interligadas neste poema. Aquilo de que o *eu* fala é descrito como imagem e por isso pode ser visto, mas sendo também palavra pode ser igualmente ouvido, pois a palavra quando dita tem som: *A primeira palavra que os olhos viram, agora que a recordo, // parecia uma imagem — sim, um som desenhado como um fóssil.* A palavra aqui “vista” é uma realidade que vem do fundo dos tempos, de tempos imemoriais e concentra nela um passado tão longínquo que fossilizou. Esta realidade só pode ser conhecida através do olhar como as palavras recebidas pelos profetas que foram imagem antes de poderem ser palavras, que foram para eles uma comunicação recebida como imagem e que eles tiveram que verter para palavras. A íntima relação entre imagem e palavra justifica-se porque ambas podem ser o sustentáculo para um mesmo significado como signos concomitantes que são, e tornam-se compreensíveis porque a “visão trabalha uma imagética relacionada com o meio em que vive o profeta [...] A profecia será por vezes qualificada de ‘visão’ (1 Sam 3,1; Is 1,1; Ez 7, 13.26; Mich 3,6)”<sup>60</sup>. Ao profeta

---

<sup>60</sup> Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique e Mystique, 955.

competiu proceder à passagem do olhar ao ouvido, através da boca, ou seja, da palavra dita, porque as imagens não podem ser transmitidas em si mesmas uma vez que desaparecem logo após serem vistas, enquanto as palavras permanecem até se tornarem um fóssil, ou seja para sempre, mesmo depois de céus e terra terem passado (Cf. Mt 24, 35). Na profecia “visão e audição aparecem muitas vezes associadas, o que se justifica plenamente, já que o profeta, chamado para o serviço de Yahwé, deve anunciar a Sua palavra”<sup>61</sup>. A esta mesma missão se sente de algum modo o *eu* chamado por ter sido capaz de decifrar o que a imagem continha, por ela o ter forçado a virar-se para o que está para além dele e ouviu devagar (um *fóssil* e um difícil *oxigénio*), pois como diz Marie-José Mondzain: “A violência da imagem desencadeia-se quando esta permite a identificação do infigurável no visível. O que equivale a dizer que a imagem só se sustenta na dissemelhança, na distância entre o visível e o sujeito do olhar”<sup>62</sup>.

As imagens são o primeiro momento, são o que permite a revelação, o conhecimento, o discernimento dos elementos que se destacam, na visibilidade, uns dos outros pela luz e assim revelam ter uma vida autónoma e poderem ser descritos e apresentados pela palavra, porque como diz Levinas, o “mundo da percepção é [...] um mundo em que as coisas têm uma identidade e é visível que a subsistência do mundo só é possível pela memória. [...] Uma terra habitada por homens dotados de linguagem povoa-se de coisas estáveis”<sup>63</sup>.

### 2. 3. Imagem e pensamento

No poema *Amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos*, a imagem central — *penso ver-te // Voltado para mim // Inclinado como a criança que quer voltar ao chão* — é

---

<sup>61</sup> João LOURENÇO, *História e profecia*, 157.

<sup>62</sup> Marie-José MONDZAIN, *A imagem pode matar?*, 24.

<sup>63</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 132.

pensada, mas é precedida pela *luz nas mãos*, antes mesmo da chegada do anjo que a anuncia e do clarão que a revela. O *eu* que já afirmara ser possível ver-se através das mãos e o defendera perante um *tu* que se recusava a creditá-lo, vai mais longe agora ao dizer que a mais necessária das luzes — a que ilumina a noite — se revela nas mãos. É como se as mãos, uma vez iluminadas, passassem a possuir a qualidade da luz e pudessem por isso tocar na imagem pensada, por se terem tornado parentes do que a imagem figura. É como se a imagem central, *a criança que quer voltar ao chão* e se inclina para o conseguir, ao inclinar-se precisasse destas mãos iluminadas e transformadas para a amparem.

E desta imagem pensada, que faz lembrar a de um menino Jesus nos braços da sua mãe, pode-se dizer que é “fundamentalmente irreal, é nisso que reside a sua força, na sua rebelião contra toda a substancialização do seu conteúdo”<sup>64</sup>, que é a única que pode ser vista porque “Encarnar é isso mesmo, é tornar-se uma imagem”<sup>65</sup>. Esta imagem surge devido ao amor do *eu* “a mais formidável e a mais misteriosa das energias cósmicas”<sup>66</sup> pelo *tu* e também porque “Deus adapta-se à nossa alma, limitando a sua divindade, e a nossa alma adapta-se também a Deus, pela dignidade da nossa criação à sua imagem e semelhança”<sup>67</sup>.

#### 2. 4. O olhar como ligação entre o *eu* e o *tu*

A trajectória do relacionamento do *eu* com o *tu* através do olhar passa, no poema *Caminha para dentro dos cercos*, por um momento de penosa cegueira. O *tu* deixa de poder ser avistado, mesmo pelo pensamento, e o *eu* sente esta impossibilidade como uma solidão sem saída que desfaz a sua identidade e o transforma num burro, fazendo-o

---

<sup>64</sup> Marie-José MONDZAIN, *A imagem pode matar?*, 26.

<sup>65</sup> *Ibidem*, 25.

<sup>66</sup> Pierre TEILHARD de CHARDIN, *Sobre a felicidade sobre o amor*, Coimbra, Tenacitas, 2010, 59.

<sup>67</sup> ANÓNIMO, *A nuvem do não-saber*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, 36.

regredir para o estádio antes da hominização. Esta agonia do *eu* pode ser explicada porque “na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissolúveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação”<sup>68</sup> e “a manifestação da verdade implica a encarnação da palavra nas carne das imagens”<sup>69</sup>, por isso se o olhar perde o seu poder, na cegueira, aquele a quem pertence fica excluído desta comunicação essencial.

E talvez seja porque aquilo que “pode ser pensado pelo espírito [...] permanece sem intuição sensível, ou seja [...] não pode ser expresso” que no poema *Estou dentro de paredes brancas* exista um vazio, uma vez que “a faculdade da apresentação — a imaginação — não cumpriu a sua função de organizar os dados [...] e neste descordo é gerado um vazio, uma tristeza, um quase nada, uma privação”<sup>70</sup>.

Mas talvez e sobretudo estes poemas se refiram ao facto que “nenhuma coisa criada nem pensada, pode servir ao entendimento de meio próprio para se unir a Deus; e tudo o que o entendimento pode alcançar, antes serve de impedimento que de meio, se a isso se quisesse agarrar”<sup>71</sup>. Assim a solidão que *eu* experimenta não será “um fechamento sobre si” mas uma “procura perante uma ausência” e é penosa porque “o caminho para o nosso interior supõe dor”<sup>72</sup>.

## 2. 5. O espaço do *eu*

Nos poemas *Estou dentro de paredes brancas* e *De veres o meu lugar. De me veres só*, o *eu* manifesta o sentimento de se sentir confinado a um espaço fechado, o que causa nele uma sensação desagradável e quase insuportável. No primeiro destes poemas queixa-se de o lugar onde está não lhe permitir repousar nem sossegar, e lamenta-se por

---

<sup>68</sup> Marie-José MONDZAIN, 26.

<sup>69</sup> *Ibidem*, 30.

<sup>70</sup> Jones Alberto de ALMEIDA, *Conversações em Daniel Faria*, 438.

<sup>71</sup> João da CRUZ, *Subida ao monte Carmelo*, 107.

<sup>72</sup> ANTUNES, Carlos Maria, *Atravessar a própria solidão*, Lisboa, Paulinas, 2011, 18-19.

causa do frio e da solidão que aí o atingem e lhe causam uma sensação de desconforto, e não antevê nenhum modo de sair desse lugar a não ser através do olhar, simbolizado pela janela que interromperia o espaço fechado das quatro paredes que o rodeiam e que daria para uma paisagem de felicidade. Mas simultaneamente dá-se conta que *a luz entra sempre de noite*, que é talvez um modo de dizer que para lá da sensação de confinamento tem também a convicção que é, quando tudo parece perdido, que tudo pode ser salvo, o que só virá a acontecer, e de um modo subitito, no segundo destes dois poemas.

O espaço do *eu* é assim apresentado como demasiado exíguo não havendo nele aquilo de que realmente precisa, porque a luz, que poderia salvá-lo da escuridão e do desconforto sentido parece ser, tal como a janela, apenas sonhada. O facto de o *eu* constatar que *a luz entra sempre de noite* não a torna presente no tempo do poema, ficando por isso adiada para um tempo de desejo.

Esta janela sonhada (*tenho um pequeno sonho de uma janela para abrir*) só se abre verdadeiramente no espaço do poema *De veres o meu lugar. De me veres só*. Mas abre-se de um modo inesperado e não concebido anteriormente pelo *eu* e sem que este faça o que quer que seja para que tal aconteça. A janela é aberta de fora para dentro pelo *tu* que encontra no muro que sitia o *eu* uma fenda e a força, entrando com o seu olhar, assim salvando o *eu* da exiguidade do seu lugar e da asfixia da limitação das suas quatro paredes. Este lugar do *eu* é vivido subjectivamente e dele pode ser dito que “é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Não o vejo segundo o seu envelope exterior, vivo-o por dentro, e aí estou englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta, não em frente de mim”. E por outro lado este espaço é penetrável e nele a “luz é encontrada como acção à distância, e já não reduzida à acção de contacto”. Neste poema o espaço exíguo do *eu* deixou de ser insuportável pelo facto de se sentir visto, onde realmente estava e tal como estava, e por isso neste poema a “visão retoma o

seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que ela própria”<sup>73</sup>, isto é, ao penetrar naquele que estava perdido em si mesmo, e sem encontrar modo de daí sair, o olhar revela-se como a única forma de salvação possível para as limitações que constroem o *eu* a viver numa prisão sem janelas.

Este olhar que salva o *eu* do vazio à sua beira, ou no quarto ao lado, que olhar é? O poema segue de perto um olhar já anteriormente descrito e anunciado. Um olhar capaz de nos ver na nossa própria casa (*De veres a casa*), de nos acompanhar (*De estares à minha beira e no quarto ao lado*), de ver em nós o que ainda não somos (*De veres a pedra branca dos meus olhos*) e de nos salvar (*O nada que salva a minha mão perdida*). Neste olhar “encontra-se a compreensão cristã de Deus e do relacionamento de Deus com a raça humana e toda a ordem criada”<sup>74</sup>. Este olhar é capaz de remover os “obstáculos que existiam entre Deus e nós e a oferta que nos é feita de participação na vida de Deus”<sup>75</sup>. Que outra coisa é este olhar senão o da promessa lembrada em Nazaré: “O Espírito do Senhor está sobre mim, porque me ungiu para anunciar a Boa-Nova aos pobres; enviou-me a proclamar a libertação dos cativos e, aos cegos a recuperação da vista; e mandar em liberdade os oprimidos, e proclamar um ano favorável da parte do Senhor” (Lc 4, 18-19)? Este é o olhar que percebe que estamos cativos e incapazes de, por nós, sairmos do que nos prende e vem em nosso auxílio dando-nos o que nos falta. “Para a fé cristã, a verdade da redenção sempre iluminou particularmente os aspectos da condição humana que apontam de modo mais óbvio para a necessidade humana de salvação”<sup>76</sup>. O poema afirma a seu modo que “Deus literalmente *interveio na história* e agiu no próprio coração da história”<sup>77</sup> transformando a vida do *eu* porque, ao penetrar no

---

<sup>73</sup> Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 59.

<sup>74</sup> Comissão Teológica Internacional, *Algumas questões sobre a teologia da redenção*, 1995, [www.vatican.va](http://www.vatican.va), § 35

<sup>75</sup> *Ibidem*, § 2

<sup>76</sup> *Ibidem*, § 13.

<sup>77</sup> *Ibidem*, § 36

lugar onde se murara, o *tu* como “Deus *revela-se* aos homens como o seu Salvador intervindo na sua história, salva-os através da história” <sup>78</sup>.

O olhar apresentado neste poema é também aquele nos permite vencer o medo que nos faz empunhar o fruto como uma arma, defendendo-nos nem sabemos de quê, pois “a condição concreta dos seres humanos está cheia de ambiguidades” <sup>79</sup> e é ainda aquele que esvazia a casa do seu próprio vazio entrando nela, como o olhar com que Jesus vence Zaqueu: “Desce depressa, porque hoje tenho de ficar em tua casa” (Lc 19, 5). Também o *eu* deste poema tem de se apressar porque não pode perder o momento extraordinário em que se percebeu olhado. O *eu*, como Zaqueu, queria ver aquele que, quem o rodeava, não lhe permitia ver e, porque sabia que não tinha os meios que lhe permitissem abrir a janela da sua prisão e se arriscava a ficar para sempre nela, rodeado de vazio e incapaz de vislumbrar a paisagem sonhada, subiu *um pouco acima do chão*, acreditando que se estivesse *em cima* poderia ver o *tu* passar. Mas ter-se sentido olhado foi o suficiente para mudar tudo na sua vida e por isso, tal como Zaqueu, saiu de cima do seu sicómero, desse lugar instável onde escondia a sua pequena estatura e que julgava ser o bastante para ver aquele por quem não se importava de se expor a olhares reprovadores. Foi este olhar que lhe faz dar-se conta que, tal como Zaqueu, o que tinha nas mãos era uma arma que subitamente perdeu toda a serventia e que tal como ele podia abandonar alegremente dizendo igualmente “vou dar metade dos meus bens aos pobres e, se defraudei alguém em qualquer coisa, vou restituir-lhe quatro vezes mais” (Lc 19, 8), o que o *eu* fez esmagando o seu coração e dando de beber àquele que lhe disse: “Eu hoje quero ficar em tua casa” agradecendo-lhe ter-se querido hospedar nele (*De te hospedares em mim*). O *eu* tem consciência que foi este hóspede que salvou a sua casa com *um sinal de sangue* e arrastou uma *mesa para o centro da cozinha* e cobriu a sua vida *de erva*, colocando finalmente a sua casa *na paisagem*, como tanto desejava, ao pôr

---

<sup>78</sup> Henri de LUBAC, *La révélation divine*, 43.

<sup>79</sup> Comissão Teológica Internacional, *Algumas questões sobre a teologia da redenção*, §31.

à sua frente um *campo cultivado*. Assim porque a “experiência de ser amado e de amar restitui o homem e a mulher, seres sensivelmente espirituais e espiritualmente corpóreos, à graça da criação, à fecundidade das relações, ao gosto da vida de cada dia”<sup>80</sup> torna-se capaz de esmagar o seu coração e dar de beber ao *tu*.

Neste último poema (*Ando um pouco acima do chão*) há uma subida que acaba numa descida vertiginosa, numa queda onde o *eu* se desfaz, sendo forçado a descer tanto mais quanto mais queria subir. É na descida provocada por querer subir para um lugar que não é o seu, num convencimento auto-centrado, que o *eu* se aproxima do seu verdadeiro lugar, e só o encontra descendo. Vai-se desfazendo, queimado no meio de um incêndio, mas só quando está no chão, inerte e humilhado, se torna capaz de dar de beber àquele por causa de quem queria subir e assim finalmente a ele se unir.

## 2. 6. As dores do *eu*

Talvez o poema mais difícil do grupo estudado seja *Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou* porque nele há como que uma censura do *eu* ao *tu* e nele de certo modo o *eu* rebela-se contra aquele que amava tanto, que chegou a vê-lo nesse amor (*Amo tão grandemente a ideia do teu rosto que penso ver-te*), como se nada dele tivesse recebido. Talvez por isso não consiga ficar sozinho e se envolva com o seu leitor num *nós* onde de algum modo se pode esconder um pouco. Este poema fala de uma ausência, de uma labareda que se extinguiu, de uma sensação insuportável de abandono e solidão. O *eu* de algum modo sente-se defraudado porque “o que de mais elementar está em jogo, desde o início, é a graça de confiar *que se é amado*. E a perdição, a dúvida de o ser”<sup>81</sup>. O *eu* atravessa um momento onde o *a vir* é apenas a *mesma afirmação da falta* contrariando o seu “desejo espontâneo de um garante último e de um

---

<sup>80</sup> José Frazão CORREIA, *Entre-tanto*, Paulinas, Lisboa 2014, 32.

<sup>81</sup> José Frazão CORREIA, *A Fé vive de afeto*, 48.

reconhecimento definitivo”<sup>82</sup> e não sentir que o tempo *se abeirou da promessa*, nem ela *se cumpriu* fá-lo perguntar se “Será Deus, de facto, digno de confiança [...] O que poderemos, de facto esperar?”<sup>83</sup>.

## 2.7. O *tu*

O *tu* tem um papel central nestes poemas de Daniel Faria. Existe um *tu* que não entende o *eu* e um *tu* que o *eu* deseja. O primeiro obriga o *eu* a definir-se e a explicar-se porque “Ser eu é [...] possuir a identidade como conteúdo”<sup>84</sup> e a defender o seu território pois a “*maneira* do eu contra o 'outro' do mundo consiste em *permanecer*, em *identificar-se* existindo aí *em sua casa*. Habitar é a própria maneira de se manter”<sup>85</sup>.

O segundo *tu*, que o *eu* deseja, salva-o do seu isolamento, mas permanece distinto porque a “alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente Outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida”. O queixume do *eu* por continuar *sem força* para ver a sua *face* justifica-se porque este “Desejo é desejo do absolutamente Outro. Para além da fome que se satisfaz, da sede que se mata e dos sentidos que se apaziguam, a metafísica deseja o Outro para além das satisfações”<sup>86</sup>. O desejo de ver “Deus ou a sua face apontam para busca de proximidade a Deus”<sup>87</sup>. E, simultaneamente, ao querer ver, o *eu* incorre num perigo, porque “a imagem olha-nos e pode engolir-nos”<sup>88</sup> o que explica que não seja possível ver o rosto de Deus e continuar vivo. Contudo o pensamento cristão, no qual Daniel Faria se insere, “instaurou uma legitimidade da imagem, não só por a libertar do seu poder mortífero e

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, 43-44.

<sup>83</sup> José Frazão CORREIA, *Entre-tanto*, 49.

<sup>84</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 22.

<sup>85</sup> *Ibidem*, 24.

<sup>86</sup> *Ibidem*, 22.

<sup>87</sup> Maria de Lourdes Corrêa LIMA, *A busca da visão e o ouvir a sua palavra como encontro com Deus no antigo Israel*, *Communio*, Ano XXIV – 2007, nº 2, 30 Junho, 235-245, 244.

<sup>88</sup> Marie-José MONDZAIN, *A imagem pode matar?*, 23.

confusional, mas por lhe conferir um poder salvador e mesmo redentor. Não só a imagem é visível e o face-a-face não mata, como a imagem opera uma purificação das trevas”<sup>89</sup>. Assim o seu desejo de ver o rosto daquele que o libertou da sua prisão é compreensível e legítimo porque é o

“modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a *ideia do Outro em mim* [...] traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma *expressão*: o ente atravessa todos os invólucros e generalidades do ser, para expor na sua ‘forma’ a totalidade do seu ‘conteúdo’, para eliminar, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo”<sup>90</sup>.

E finalmente o desejo do *eu* é satisfeito quando consegue ver o *tu* virado para si, *inclinado como a criança que quer voltar ao chão*. Para o conseguir teve de ser capaz de amar *tão grandemente* essa ideia, de ser capaz de reconhecer neste gesto aparentemente banal “a encarnação crística” que “não é mais do que o tornar-se visível do rosto de Deus”, de compreender que “a encarnação é apenas fazer-se a imagem do infigurável”<sup>91</sup>.

Este gesto do *tu*, mesmo se apenas pensado pelo *eu*, expõe-no completamente porque a “nudez do rosto não é o que se oferece a mim porque eu o desejo — e que, por tal facto, se ofereceria a mim, aos meus poderes, aos meus olhos, à minha percepções numa luz que lhe é exterior. O rosto voltou-se para mim — e é isso a sua própria nudez”<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, 25.

<sup>90</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 38.

<sup>91</sup> Marie-José MONDZAIN, *A imagem pode matar?*, 25.

<sup>92</sup> Emmanuel LEVINAS, *Totalidade e Infinito*, 64.

## 2.8. Identificação do *tu*

Se a palavra Deus é rara em Daniel Faria<sup>93</sup> e se o nome de Jesus nunca é nomeado<sup>94</sup> parece não ficarem dúvidas que é ele o *tu* do *eu* destes poemas. É a sua ausência que impede que a vida seja uma  *festa*, que torna o *vazio* um lugar de desassossego e não ver é não ser-se capaz de o ver. O seu *rosto* apenas pode ser pensado mas, ao ser pensado fica próximo, porque chega numa inclinação e numa entrega às mãos do *eu*. Jesus é aquele que penetra no lugar mais defendido e mais íntimo do *eu*, acendendo nele uma luz que permite enfim respirar mesmo se com dificuldade. Jesus aparece como uma *palavra* que alimenta, como a possibilidade de se ter uma *casa* na *paisagem*, como um anúncio *em silêncio*. Jesus vem como um *mendigo*, um *servo*, um *milionário do milagre*, porque um “amor que me é dado só o posso ‘compreender’ como um milagre”<sup>95</sup>, é um *degrau invisível no meio de incêndios*. Está *dentro dos cercos* justamente onde parece impossível encontrá-lo. Ele é a distância na proximidade porque quer voltar ao chão, saindo do seu lugar de imagem por mais venerável que esta seja.

Para lhe responder o *eu* tem apenas o seu amor, o seu desejo de se *fundir* com ele, as suas *mãos* a tactear porque o “amor divino [...] desperta por si mesmo, onde ele é apreendido, a distância da adoração”<sup>96</sup>. Jesus obriga o *eu* a olhar sem medo para si próprio reconhecendo que *anda um pouco acima do chão*, o que o afasta dele que quer estar nesse chão e fez dele o seu lugar. O *eu* ilude-se convencendo-se que subindo conseguiria ver o *tu*, mas esta arma que usa *para afastar o medo* tem que ser deposta

---

<sup>93</sup> Cf. FRANCISCO SARAIVA FINO, *Para o instrumento difícil do silêncio: fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria*, Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas, II Série, vol XXIII, Porto, 2006 [2008], 393-429, 402.

<sup>94</sup> Cf. MANUEL FRIAS MARTINS, “Daniel Faria: quando a poesia é um estado de espírito”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria: actas do colóquio*, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 162-183, 174.

<sup>95</sup> HANS URS VON BALTHASAR, *Só o amor é digno de fé*, 54.

<sup>96</sup> *Ibidem*, 56.

porque o *tu* quer estar à sua *beira*, no *quarto ao lado vazio*, para o *libertar*. É como se o *eu* tivesse ouvido o *tu* dizer: “Desce, porque, hoje, eu quero ficar em tua casa” (Lc 19, 5). Só é possível abrir-se a *vida como quem abre uma casa* se o *sangue* estiver *dentro das palavras*, se se não andar a pairar num lugar de ninguém. “Desce”, é a *palavra como pão*, a que pode nutrir o *eu* mesmo se para isso tiver que enfrentar uma infinita solidão, e só depois de andar *humildemente nos arredores do verbo*, isto é do *tu*, e de se ter apagado, o *eu* pode entrar para o *interior do que arde* e aí dar de beber à sede que dele tem o *tu*.

## 2. 9. A palavra

Em Daniel Faria há uma palavra que *é como pão* e que brilha. Uma palavra que faz o *eu* andar *humildemente nos arredores do verbo*. O *eu* tenta em vão fazê-la sua, o espaço do seu poema, vertendo para dentro dela o seu *sangue*. Mas esta palavra é um *oxigénio muito difícil de respirar* e demora *muito a aparecer*, tem um *som desenhado como um fóssil* e o *eu* apenas consegue tocá-la nas suas *superfícies e utensílios*, pois “entre Deus e o homem [...] só pode haver como língua a palavra de Deus, a não ser que agrade a Deus tornar-se inteligível ao homem na sua palavra”<sup>97</sup>. Primeiramente o *eu* deve cegar, andar em redor da palavra incessantemente e sem que a distância que dela o separa pareça poder ser vencida. Custa-lhe admitir que a imagem que de si projecta é a de um cego porque consegue vê-la ouvindo *as coisas devagar*. Encontra-a num *som do tamanho de um azulejo* como se vê-la fosse ver *uma planta muito diferente*. Foi talvez para a conseguir ler e decifrar que caminhou *para dentro dos cercos* persuadido que aí lhe não faltariam *provisões*, pois “não somos só citação. Somos, também, escritores de um texto inédito”<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, 50.

<sup>98</sup> José Frazão CORREIA, *A Fé vive de afeto*, 32.

O *eu* não diz, mas parece claro que é esta palavra que, irrompendo no coração, faz da vida uma festa que, na sua ausência, deixa de ser possível. Tudo o que sabe é que não ser possível ouvi-la ocasiona um *vazio repetido*, uma *afirmação de falta*. Será esta palavra o *incêndio* que consome o *eu*, a *labareda* que tudo transforma e de que o *eu* tem saudade? É ela que contém a possibilidade de *mudança* pela qual o *eu* suspira, e sem a qual *tudo* permanece *igual*? Será “a *palavra da cruz*” que “é certamente *loucura* para os que se perdem, mas para os que se salvam, para nós é poder de Deus” (1 Cor 1,18)?

Esta palavra, a *primeira palavra que os olhos viram*, tinha a aparência de uma imagem — *parecia uma imagem* — e a única imagem que apazigua o *eu*, a única por que espera e que *os olhos da pessoa amada não fazem esquecer* é a da *criança* inclinada e voltada para ele, que *quer voltar ao chão*. Esta criança é o *tu* que o viu no seu *lugar, do lado exterior*, atrás dos seus muros, e o curou estendendo-lhe a mão e ocupando o *vazio* que persistia à sua beira. Para se poder aproximar deste *tu* deseja fundir-se *completamente, cair em desuso* e aceita esmagar o *coração*. O seu momento de paz chega quando o *tu* desce sobre ele e aceita beber o que restou de si depois dos incêndios que o desfizeram.

Esta palavra é anunciada por um *clarão*, uma *estrela*, um *anjo* e por *focos celestes*, e a *candeia humana* não tem poder para a igualar. Não é pois uma palavra como as outras, é A Palavra. A primeira palavra, a que inicia tudo e a tudo dá sentido, a que anuncia *em silêncio o nada que salva a mão perdida*, aquela através da qual “Deus [...] reconciliou o mundo consigo, em Cristo [...] pondo em nós a palavra da reconciliação” (2Cor, 5,19). Talvez tenha sido dela que o *eu* se enjoou, mas é ela que é a *benção, o alimento e a abundância*. Sem ela o *eu* apodrece e tudo lhe sabe a bolor e um *vazio* persistente repete-se à sua beira asfixiando-o.

É esta palavra que pode, finalmente pôr a sua casa na paisagem, ver do alto mesmo continuando por terra, porque nela está o sangue que salva a casa, é ela que o lembra da

*espera*. É à volta dela que o *eu* anda incessantemente, mesmo se apenas encontra distância à sua frente. Por causa dela cegou, provavelmente porque o seu brilho tornava a visão da sua face insuportável para as suas forças. Por isso só a pode ver no seu amor pela criança que lhe estende os braços inclinando-se para ele, e só a pode receber como pão numa *encosta*.

Em suma, nestes poemas de Daniel Faria não há distinção entre palavra e imagem, porque a imagem é imagem da palavra e a palavra é a palavra da imagem. São uma e a mesma coisa, e nem sequer são duas faces de um todo, são apenas uma única coisa, são o que provoca uma festa, se presente, e um vazio insuportável, se ausente.

## 2.10. Conclusão

Nestes poemas Daniel Faria percorre o amargo. E o que é amargo é a incompreensão dos outros, o decidirem por nós, o atribuir a si mesmos o direito e a pretensão de serem capazes de nos classificarem, limitando-nos ao que decidiram que somos e não nos permitindo ser senão o que cabe na sua visão e nos seus próprios limites. Os outros, tal como o *tu* de *Falo daquilo que vejo*, são incapazes de nos olhar verdadeiramente porque nos olham de um modo apressado e querem apenas catalogar-nos, porque ao fazê-lo deixamos de ser uma potencial ameaça, por deixarmos de poder ser uma alternativa ao que não querem ser. É amargo, muito amargo que nos chamem cegos quando justamente estamos a tentar chegar às coisas com as nossas próprias mãos como sempre fizemos desde que viemos a este mundo. Foi sempre assim que apreendemos o mundo, que lhe tocamos *nas suas superfícies e utensílios*, que encontramos nele o *fóssil* que nos precedeu.

E é igualmente amargo não chegarmos a lado nenhum, por mais que andemos, gastarmos tudo o que somos sem conseguirmos vencer a distância que nos separa do

que buscamos. E o que é ainda mais amargo é não encontrarmos o que nos foi prometido, o constatarmos que viemos tarde demais, que a festa acabou antes de podermos participar nela. E o ter existido, o ter havido um tempo de transformação que já não nos atinge, é o que torna o presente um lugar de vazio persistente, do qual por mais voltas que demos não conseguimos sair. E isto é a suma amargura, a mais insuportável de todas.

E em Daniel Faria esta amargura não é um acto literário, não lhe chegou por leituras, fossem elas quais fossem, porque traz suficiente dor para que possa ser limitada a uma aprendizagem literária. Pôr as leituras eventuais que tenha feito à frente destes seus poemas é proceder como este *tu* que não entende este caminhar pela superfície das coisas, e decide que o *eu* é cego e apenas chegará aonde os que não são cegos lhe permitirem chegar. Não se chega à amargura e ainda menos à capacidade para dela falar se a não se tiver respirado. É um difícil oxigénio, mas é oxigénio, e só ouvindo *as coisas devagar* se pode dizer *agora vejo que falo*, e também *eu leio e decifro*. Ouvir as coisas é prestar-lhes atenção em si mesmas, vivê-las, conhecer o vazio em si mesmo e não em nenhuma representação literária.

Daniel Faria não recua perante o difícil, nem tem medo de atravessar fronteiras e ficar numa terra de ninguém, porque aquilo que ele persegue *os olhos da pessoa amada não fazem esquecer*. Daniel Faria procura um *tu* que seja capaz de o ver, onde está, como está, e o aceite e perdoe. Um *tu* que queira alojar-se nele, ocupando assim o vazio que mais ninguém pode ocupar. Mas antes que isso seja possível tem de atravessar os cercos, de guardar as *vedações* com os seu próprio corpo (e não com o de um qualquer autor) e de experimentar *a solidão infinita* de ocupar *um lugar*.

O *tu* capaz de libertar o *eu* destes poemas *da espera*, da dor de já não haver *festa*, de tudo se ter tornado *um vazio repetido*, do seu sicómoro onde achara estar na posição perfeita para o ver passar, tem de vir como um *mendigo*, como um *servo*, sem deixar de

ser *milionário*. É ao estender-lhe a *mão* que o *pode curar*, fazendo-o perder o medo de apodrecer e aceitar que mais não é que um *odor de terra*, e que o único lugar que pode ocupar é no *interior do que arde*, porque mesmo se continuar a não ter força para *ver* a sua *face*, a sua gratidão transformou-se num amor que lhe permite pensá-lo voltado para ele, *inclinado como a criança que quer voltar ao chão*.



# Capítulo 3

## 3.1. Introdução

Este estudo recai sobre sete poemas de Daniel Faria que aparentemente nada une. Estes poemas não pertencem a um mesmo livro, não são apresentados segundo a cronologia com que foram publicados, não parecem abordar uma temática comum e assim a ideia com que se fica é que são dispersos e esparsos o que impediria uma leitura de conjunto. No entanto depois de analisados percebe-se que em todos há uma voz que se exprime na primeira pessoa, um *eu*, excepto no poema *Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou*, onde este *eu* se alarga num *nós*; e todos são dirigidos a um *tu*.

Um outro traço comum tem a ver com o facto de o *tu* nunca falar, a sua presença sendo, no entanto, atestada pelo modo como o *eu* se lhe dirige. De certo modo é quase possível ouvir a voz do *tu* através a resposta do *eu*, ou ter mesmo a noção da sua presença através das consequências que provoca na vida do *eu*. Por este motivo estes poemas não são monólogos mas diálogos, sem o *tu* a que se dirigem não fariam sentido e perderiam a sua própria ontologia.

Um outro traço comum tem a ver com o tema do olhar. Observando apenas o vocabulário relativo directa e indirectamente ao olhar encontra-se o seguinte:

I - No poema *Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou cego*: vejo, cego, olhos, viram, imagem, brilhava nos meus olhos ao vê-la, vejo que falo.

II - No poema *Amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos*: ideia nocturna da luz, clarão, a estrela, o teu anjo, focos celestes, candeia humana, olhos da pessoa amada, penso ver-te.

III - No poema *Caminha para dentro dos cercos*: dias e noites, cego.

IV - No poema *Estou dentro de paredes brancas*: luz, noite, janela, paisagem.

V - No poema *De veres o meu lugar*: De veres o meu lugar. De me veres só Apagando a luz, No escuro, um clarão, De me veres do lado exterior, De o veres empunhado como arma, De veres a casa, De veres a pedra branca dos meus olhos, Por ter-me apagado tão longe de te ser luz, De te ser lâmpada horas e horas, à noite, Da transparência que engana, Sem força para ver a tua face.

VI — No poema *Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou*: labareda, nuvem.

VII - No poema *Ando um pouco acima do chão*: degrau invisível, incêndios, arde, apagando-me.

Nestes poemas há uma alternância entre ver e não ver, entre visão e cegueira, entre luz e escuridão, entre uma pequena luz e um clarão ou uma estrela, e neles um *eu* reflecte sobre sobre ver e ser visto e sobre o modo de ver. Pode-se portanto perguntar o que Daniel Faria pretendia transmitir através dos poemas apresentados neste estudo e segui-los parece ser o caminho mais seguro para encontrar uma hipótese de resposta.

Seguindo a ordem por que os poemas são apresentados neste estudo vê-se o seguinte: No poema *Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou cego* o *eu* tem a aparência de um cego porque segue *as mãos* e porque toca *as palavras nas suas superfícies e utensílios*. Este modo de ver, de chegar à compreensão das coisas, parece indiciar uma cegueira, como conclui o *tu* apressadamente. Contra esta apreciação rebelase o *eu* mostrando que não só não é cego, como consegue decifrar o que vê, que a sua aparente cegueira mais não é que um modo de atenção. O *tu* e o *eu* estão separados neste poema pelo advérbio *embora* que delimita dois campos aparentemente irreduzíveis. Em todo o poema o *eu* e o *tu* não conseguem entender-se e o *eu* não o acaba sem tirar a sua desforra atribuindo ao *tu*, reenviando-lha, a cegueira que este via em si.

O tema da visão reaparece no poema *Amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos*. Como se vê pelo vocabulário utilizado: a visão está, neste poema, intimamente ligada à luz (luz, clarão, a estrela, focos celestes, candeia humana), a uma presença (o teu anjo), aos olhos (olhos da pessoa amada) e ao pensamento (penso ver-te). E tudo concorre para o ponto fulcral, a chegada do *tu* que o *eu* pensa ver, por tanto o desejar.

O *eu* não vai ao ponto de afirmar ter visto o *tu*, mas já consegue pensá-lo, porque já ultrapassou muitas etapas sobre as quais se debruçam os outros poemas que, embora sejam apresentados depois deste, na verdade se ocupam de fases anteriores do relacionamento entre o *eu* e o *tu* através da visão.

Assim, seguindo a ordem das apresentações, no poema *Caminha para dentro dos cercos*, o *eu* está no grau mais afastado do *tu*. Este afastamento é vivido como uma cegueira, o que é tanto mais dramático quanto retira ao *eu* a confiança com que se dirigira ao primeiro *tu*, ou, dito de outro modo, à primeira percepção que teve do *tu*. O *eu* sente-se numa solidão que classifica como infinita e incapaz de avistar o que mais deseja e parece ter que ficar assim para sempre. O desastre descrito neste poema chega a um grau quase insuportável no poema *Estou dentro de quatro paredes brancas*. Aqui o *eu* queixa-se de não haver no mundo um lugar onde possa sossegar de o *tu*, que busca e deseja, não ser o vazio que persiste à sua beira. Mas é neste poema que a luz aparece realmente. *A luz entra sempre de noite*, diz o poema. E, embora o poema descreva uma noite, nele já há a luz que invade o poema *De veres o meu lugar* e preenche o vazio que atormentava o *eu*.

Neste último poema o *eu* saiu da solidão que descrevera como infinita embora temesse não o conseguir. E saiu porque foi visto, porque o olhar do *tu* penetrou no lugar onde se escondia e onde apagara a luz, e o iluminou, preenchendo assim o vazio que o atormentava. Neste poema é dito seis vezes que o *tu* vê o *eu* (De veres o meu lugar. De me veres só // Apagando a luz, De me veres do lado exterior, De o veres empunhado como arma, De veres a casa, De veres a pedra branca dos meus olhos) o que revela a

importância que o *eu* atribui a este facto. Mas o poema acaba ainda com o *eu* numa posição de fraqueza dizendo ao *tu* que está *Sem força para ver a sua face*. Não tem força porque o seu percurso ainda não terminou, até chegar a conseguir pensar vê-lo ainda tem à sua frente outras etapas. Ainda precisa de ser capaz de identificar o que lhe falta, e isso é o mais difícil e só o conseguirá expressar no poema *Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou*, onde se expõe um lamento pela dor provocada pela partida do *tu*, depois de ter feito da vida um lugar de festa e de transformação. Neste poema não há nenhuma referência à visão e se alguma coisa tem a ver com luz é a labareda que entretanto se apagou. Este é um poema de morte e dor, porque nele fica claro que o que mais doi ao *eu* é a ausência, na sua vida, da presença do *tu*.

No poema *Ando um pouco acima do chão* o *eu* percebe que por mais esforços que faça está sempre numa posição insegura e só consegue pôr os pés num degrau invisível enquanto um incêndio o rodeia. A luz neste poema é excessiva e fá-lo arder e por fim apagar-se.

Este é pois o percurso do *eu* nestes poemas. Parte de uma confiança assertiva, atravessa uma solidão insuportável, avança com as suas forças por um lugar perigoso e acaba fechado em si mesmo e incapaz de preencher o vazio que quase o asfixia de tão próximo. E quando já o não esperava, a sua solidão e o vazio que o rodeava são atravessados pelo olhar do *tu*, salvando-o do desespero. E depois disso o anjo pode vir e ele pode, mesmo se apenas como pensado, ter forças para ver aquele por quem anseia.

Esta é a verdadeira ordem destes poemas, a ordem revelada pelo que neles se diz. No entanto, porque só lendo-os devagar se pode chegar a percebê-lo, são mantidos na ordem em que estão porque é um modo de conduzir a essa lentidão. Se não fosse assim saltar-se-iam etapas, revelar-se-ia o segredo antes de poder ser desvendado pelo que se esconde nas dobras dos poemas.

### 3. 2. Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou cego

Falo daquilo que vejo, embora possas pensar que sou cego  
seguindo as mãos — sim, toco as palavras nas suas superfícies  
e utensílios.

A primeira palavra que os olhos viram, agora que a recordo,  
parecia uma imagem — sim, um som desenhado como um fóssil  
(falo de fóssil, mesmo  
que ele demore muito a aparecer no que digo),  
um som do tamanho de um azulejo: agora que me lembro que era uma palavra  
que brilhava nos meus olhos ao vê-la  
(ver uma palavra era uma planta muito diferente,  
um oxigénio muito difícil de respirar).

Sim, agora vejo que falo, embora possas pensar que sigo pelo tacto a escrita.  
Sim, eu leio e decifro. E agora sei que ouço as coisas devagar.<sup>99</sup>

#### 3.2.1. Oposição entre um *eu* e um *tu*

Este poema apresenta uma oposição entre um *eu* e um *tu*. O *tu* observa o *eu* e, porque o vê a seguir as mãos (*seguindo as mãos*) e a tocar na superfície das palavras (*toco as palavras nas suas superfícies*), pensa que ele é cego (*embora possas pensar que sou cego*). Está equivocado, no entanto, porque lê mal os sinais, confunde o que parece com o que realmente é. A observação do *tu* é feita de um modo preconceituoso e, por isso, engana-se, e conclui que o *eu* é cego, quando o cego é ele.

---

<sup>99</sup> Daniel Faria, *Poesia*, edição e prefácio de Vera Vouga, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2003, 174.

Assim o percurso do poema é elucidar o *tu*, fazê-lo sair da cegueira, que atribui ao *eu*. É um percurso lento, como se o *eu* tomasse um cego pela mão e o conduzisse devagar até às coisas.

A separação entre o *eu* e o *tu* é feita, duas vezes, pelo advérbio *embora* (*embora possas pensar que sou cego*) e (*embora possas pensar que sigo pelo tacto a escrita*). É um corte, uma barreira, uma divisória, uma distância, uma exclusão mútua, uma incompreensão. Há dois campos bem delimitados pela visão. Há um que vê e um que não vê. Mas quem é que vê? Essa é a questão, a dúvida pela qual o poema se deixa penetrar e à qual procurará dar resposta.

### 3.2.2. O *tu*

O *tu* pensa que o *eu* é cego (*embora possas pensar que sou cego*), e o poema vai tentar mostrar que está errado. O *tu* vê o *eu*, mas verá, realmente? A única coisa que vê são as mãos do *eu* (*embora possas pensar que sou cego / seguindo as mãos*) e vê que este toca as palavras nas suas superfícies e utensílios (*toco as palavras nas suas superfícies e utensílios*); vê o *eu* a seguir pelo tacto a escrita (*embora possas pensar que sigo pelo tacto a escrita*) e tira conclusões. A que lhe parece óbvia é que o *eu* é cego, por isso não tem dúvidas, sente-se numa posição segura e de superioridade. Há um julgamento implícito, há mesmo um certo desprezo do *tu* em relação ao *eu*.

### 3.2.3. O *eu*

O *eu* fala (*Falo daquilo que vejo*). Esta é a sua primeira afirmação. Fala porque vê, aquilo que diz está assente na sua capacidade de ver. E, porque vê, vê algo. Ou, dito de outra maneira, vê, porque vê algo, ou seja, é pelo facto de ver algo que sabe e pode

afirmar que vê. Este algo — aquilo que é visto — é o que garante ao *eu* que vê. Há pois uma determinante e íntima relação entre o *eu* e esse algo, a consciência do *eu* é estruturada a partir de fora, a partir da experiência, de uma história que começou com a visão de uma palavra que brilhava (*A primeira palavra que os olhos viram [...] brilhava nos meus olhos*). Esta palavra parecia, contudo, uma imagem e mesmo um som (*parecia uma imagem [...] um som*).

O *eu* apresenta-se neste poema e apresenta-se em oposição, mostra-se consciente de si mesmo, capaz de ver o que há nas palavras e de o ter visto desde o primeiro momento. Recorda-o (*agora que a recordo*), tem memória (*agora que me lembro que era uma palavra*), por isso pode afirmar que sabe o verdadeiro significado das coisas. Mas chegou a esse conhecimento devagar, tacteando, parecendo um cego, dando de si uma ideia errada. Este percurso deu-lhe, no entanto, confiança e capacidade para interpretar os sinais (*Sim, eu leio e decifro*).

Na terceira estrofe o *eu* volta a afirmar que vê, mas agora diz que vê que fala (*Sim, agora vejo que falo*), apesar de o verbo ver não estar usado no sentido literal. O *tu* continua a pensar de um modo errado, ainda não percebeu que o *eu* não segue pelo tacto (*embora possas pensar que sigo pelo tacto a escrita*) embora pareça que o faz. O *eu* tem consciência de ter a capacidade de compreender o que vê, de ler e decifrar, como demonstrou até agora (*Sim, eu leio e decifro*). A oposição com o *tu* permanece, no entanto, pois este continua a não saber ver os sinais, a ser incapaz de os decifrar.

É por ter percorrido através da memória a sua própria história que o *eu* pode afirmar que chega à coisas devagar, mas porque chega devagar ouve-as, o seu som chega até ele como o do fóssil que demorou muito a aparecer (*falo de fóssil, mesmo que ele demore muito a aparecer no que digo*). Demorou mas chegou. O poema deu a volta completa. O *eu* fala do que vê e se viu um som é desse som que fala. Um som que está nas coisas e só pode ser ouvido devagar (*E agora sei que ouço as coisas devagar*).

#### 3.2.4. A Visão

A visão é a questão central do poema, e está intimamente ligada à fala, que surge como a sua consequência directa. Assim, a primeira afirmação do poema e do *eu* é que este fala e fala porque vê e daquilo que vê (*Falo daquilo que vejo*). A capacidade de falar advém, pois, de uma visão prévia.

Segue-se o historial da experiência visual do *eu* que assim procura provar que vê e que, portanto, não é cego, como pensa o *tu*. Quando o *eu* diz que fala do que vê, está também a chamar a atenção para o que foi visto, ou seja, aquilo em que se fundamenta para poder falar. A memória surge como a faculdade que traz ao presente e por tal torna activa esta visão — a da primeira palavra.

A visão do *eu* — aquela de que o poema fala — é a de uma palavra que se via e parecia uma imagem, e que era, paradoxalmente, um som (*um som do tamanho de um azulejo*), mas um som que estava desenhado como um fóssil (*desenhado como um fóssil*), que tinha um tamanho limitado (*um som do tamanho de um azulejo*) e que brilhava nos olhos do que a via (*brilhava nos meus olhos ao vê-la*). O poema começa pela visão, passa para a audição e regressa à visão.

No final do poema a visão está centrada na fala e já não em algo distinto ou em seu nome. Desta visão nasce a consciência que o *eu* tem que fala (*agora vejo que falo*) e, assim, o próprio acto de falar torna-se *aquilo* de que se falava no início.

#### 3.2.5. A Palavra

Palavra surge quatro vezes neste poema (*toco as palavras nas suas superfícies*), (*A primeira palavra que os olhos viram*), (*agora que me lembro que era uma palavra / que brilhava nos meus olhos ao vê-la*), (*ver uma palavra era uma planta muito diferente*). As

palavras são palpáveis, podem ser seguidas pelas mãos e tocadas porque têm superfícies e utensílios (*toco as palavras nas suas superfícies e utensílios*), isto é, são concretas e por conseguinte visíveis. O facto de as palavras terem utensílios deixa uma interrogação no poema, pois não fica claro que utensílios sejam esses. Serão as mãos? Os olhos? A memória? A escrita? Ou a paciência?

A memória é um aliado do *eu*, fornece-lhe o argumento indispensável para provar que vê e porque, desde o início, a questão girava à volta do seguimento das palavras, um seguimento tateante que pode ser entendido como falta de visão, o *eu* sente-se obrigado a provar que, apesar das aparências, tem uma visão clara. Provavelmente é por isso que dá ao poema um momento de pausa após o qual, numa segunda estrofe, apresenta a sua defesa que assim fica destacada e em evidência.

A segunda estrofe surge como o espaço da argumentação, construída e fundamentada na visão. Na primeira estrofe, surgira uma dúvida devido ao modo como o *eu* se relaciona com as palavras, e por as tocar — o que significa que para ele são concretas — o que induziu o *tu* a uma falsa conclusão sobre a capacidade de visão do *eu*.

Nesta segunda estrofe o *eu* percorre a memória da sua visão no que à palavra diz respeito. O seu argumento é que houve uma palavra que se destacou um dia e essa palavra (*A primeira palavra que os olhos viram*) parecia uma imagem (*parecia uma imagem*). Não era, contudo, uma imagem habitual porque parecia igualmente um som (*um som desenhado como um fóssil*). Além disso a palavra tem uma outra característica pois brilha nos olhos daquele que a vê (*agora que me lembro que era uma palavra / que brilhava nos meus olhos ao vê-la*), o que deixa em aberto se não tem brilho em si mesma e só brilha no olhar daquele que a vê, ou se é o seu brilho que se reflecte nos olhos que a vêem. Ver uma palavra tem, além do mais, um efeito inesperado porque o acto de a ver é ele mesmo uma planta, algo que nasce, cresce, respira, passa por fases, produz flor e fruto e morre, e é oxigénio — aquilo que permite respirar embora, neste caso, com

dificuldade (*ver uma palavra era uma planta muito diferente / um oxigénio muito difícil de respirar*).

### 3.2.6. O Som da Palavra

O som produzido pela palavra é um som desenhado como um fóssil, portanto quando aparece, aparece fossilizado e aparentemente morto (*desenhado como um fóssil*). É um som que se não pode ouvir, um som inerte ao qual é difícil e demorado chegar, (*falo de fóssil, mesmo que ele demore muito a aparecer no que digo*) mas foi desenhado o que implica o trabalho das mãos e um propósito específico e consciente.

Este som tem limites, não é maior que um azulejo (*um som do tamanho de um azulejo*) tendo implicitamente o aspecto de um quadrado (um tema caro a Daniel Faria). Esta delimitação feita pelo azulejo, este lugar onde o som deixa de se repercutir é difícil de entender porque o azulejo é um instrumento da palavra, uma das suas ilustrações possíveis, através das quais pode brilhar nos olhos de quem não sabe ler. Mas talvez este tamanho não seja uma limitação porque o azulejo é também algo que é usado para compor um espaço visual, o qual vai tomando sentido à medida que outros se vão juntando e acrescentando. O azulejo pode ainda ser isolado, porque contém em si informação suficiente, apesar de o significado da totalidade de que faz ou faria parte ficar truncado.

Esta limitação pressupõe a necessidade de ler em conjunto uma palavra, como parte de um todo, à semelhança do azulejo que em si mesmo é valioso e carrega uma cultura e uma memória. Tal como azulejo, a palavra é frágil e pode ser quebrada por um nada, deitada para o lixo inadvertidamente ou por desprezo. Mas pode ser de novo encontrada, reagrupada pacientemente na procura do significado original.

### 3.2.7. O Poema

Este poema tem no início e no fim a separação do *eu* e do *tu* pelo advérbio *embora*. É um poema circular. Um poema de esclarecimento. O *tu* está fora do lugar da compreensão, não entende nada porque na verdade não vê apesar de julgar que vê, falta-lhe o brilho no seu próprio olhar porque é precipitado, não ouve devagar as coisas, não lhes dá a devida importância, não se apercebe da sua perenidade e capacidade sonora, isto é, não ouve. Já o *eu* ouve, ouve devagar, e porque ouve, vê, contra todas as aparências.

Este poema é também circular porque decorre entre falar do que se vê (*Falo daquilo que vejo*) e ver-se que se fala (*agora vejo que falo*). No primeiro caso o *eu* fundamenta o que diz naquilo que vê, no segundo toma consciência que fala, isto é, que diz alguma coisa, que transmite algo. Em ambos os casos dirige-se ao *tu* de um modo assertivo.

### 2. 8. Passado/Presente

No poema há também uma oposição entre o passado e o presente. O passado foi o momento da revelação, agora é o tempo da consequência dessa revelação. O passado está presente igualmente no fóssil, que é memória de algo que já foi vivo e de que não guarda senão a forma exterior, uma forma a que foi retirado o seu sumo e, por isso encolheu, secou e se tornou aparentemente inerte. O poema não diz, mas pressupõe que para se achar o fóssil terá sido necessário um trabalho de lenta e persistente procura, uma arqueologia determinada e cuidadosa. A esse trabalho somou-se a capacidade de saber valorizar o que surge cheio de pó e sem qualquer aparente importância. O fóssil (*falo de fóssil, mesmo que ele demore muito a aparecer no que digo*) foi pouco a pouco surgindo à luz e quando isso aconteceu emitiu um som (*um som desenhado como um*

*fóssil*) tal como a palavra ou o azulejo que são uma e a mesma coisa. O passado já foi presente no fóssil e chega ao presente por intermédio dele, por isso o fóssil é a memória, o que permite a recordação, o que traz a imagem visível da palavra.

Em resumo, este poema mostra uma oposição entre aquele que diz *eu* e um *tu* indefinido mas com uma importância clara para o *eu*. O que o *tu* pensa do *eu* perturba-o e leva-o a procurar explicar-se e fundamentar as afirmações que faz. O poema nunca alude à precipitação do *tu* de um modo explícito mas ela está sempre implícita no modo como o *eu* se explica e no que diz do modo como a palavra aparece. A palavra que é equiparada a um fóssil, demora a aparecer, e só agora, pela lembrança, pode brilhar (*agora que me lembro que era uma palavra / que brilhava nos meus olhos ao vê-la*), isto é, foi preciso esperar, dar uma atenção demorada às coisas (*ouço as coisas devagar*). O *tu* permanece, contudo, bloqueado no final do poema e o *eu* não tem outro argumento para se fazer compreender que não seja a sua lentidão. Uma lentidão para a qual o *tu* fica implicitamente convidado porque para isso existiu o poema, a sua finalidade é chegar ao *tu* e fazê-lo duvidar de si mesmo e da precipitação com que olha para o que vê.

### 3.3. Amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos

Amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos  
E quero cair em desuso  
Fundir-me completamente.  
Esperar o clarão da tua vinda, a estrela, o teu anjo  
Os focos celestes que a candeia humana não iguala  
Que os olhos da pessoa amada não fazem esquecer.  
Amo tão grandemente a ideia do teu rosto que penso ver-te  
Voltado para mim  
Inclinado como a criança que quer voltar ao chão.<sup>100</sup>

Este poema gira à volta de um *eu* que se apresenta através de três verbos: *amo*, *quero*, *penso*. Toda a acção recai sobre um *tu* que é o objecto do amor do *eu* e que provoca nele um vontade que o poema expressa.

Amar é um verbo transitivo e o transito do poema é para um *tu* que surge como uma ideia, e que é pensado. A ideia é, contudo, nocturna e a visibilidade do *tu* só é permitida pelo pensamento.

A ideia que o *eu* tem do *tu* sendo nocturna está, no entanto, ligada à luz a qual, por sua vez, está ligada às mãos (*amo-te nesta ideia nocturna da luz nas mãos*). O amor que a ideia permite (*amo-te nesta ideia*) por ser o lugar dessa luz nocturna torna-se, posteriormente, amor a essa ideia (*amo tão grandemente a ideia do teu rosto*) porque é ela que conduz ao pensamento da visibilidade do *tu* (*penso ver-te*).

Este amor assim dito torna o *eu* consciente que quer sofrer uma transformação radical pois se quer *cair em desuso* isso significa que aquilo que era até então já não lhe serve para o presente, pelo que quer fundir-se completamente, isto é derreter-se, mudar

---

<sup>100</sup> Daniel Faria, *Poesia*, 241.

de estado, ou, dito de outra maneira, unir-se de tal modo ao que não é ele — o *tu* — que deixará de ser possível separar um do outro.

Posto isto apenas lhe resta esperar. O tempo intervém criando um espaço, uma distância, uma necessidade de paciência, até que possa surgir o *clarão da tua vinda*, já não como ideia, como anteriormente, mas como uma iluminação cósmica e abrangente *Que os olhos da pessoa amada não fazem esquecer*. É uma vinda tão extraordinária que só pode ser descrita como um ponto de orientação novo — *a estrela*; precisa de ser precedida por um mensageiro — *o teu anjo*; e vem acompanhada por incontáveis focos celestes que ultrapassam tudo o que humanamente é possível conseguir-se — *os focos celestes que a candeia humana não iguala*.

Mas o *eu* não ama apenas a *ideia nocturna da luz*, ou o *clarão* da sua *vinda*, ama ainda e *grandemente* e poder-se-ia dizer, e sobretudo, uma ideia muito mais precisa e próxima, a do *rosto* deste *tu* amado e esperado e no qual se quer fundir (*Amo tão grandemente a ideia do teu rosto*). É da intensidade deste amor que surge o momento culminante do poema, o momento em que a ideia se torna visível, num rosto e numa atitude de inclinação do *tu* para o *eu*. É neste momento que o *eu* pensa ver o *tu* esperado e anunciado pela luz e pelo *clarão* (*penso ver-te*). Não surge contudo com a frieza da luz mas *Voltado para mim*, numa atitude que só pode ser comparada à da criança que estende os braços para aquele que está, ainda, no chão (*Inclinado como a criança que quer voltar ao chão*). O *tu* não é um *clarão* nem uma luz, é um ser frágil que se entrega na confiança e estende os braços para o *eu*.

### 3.3.1. O corpo

No poema há duas referências ao corpo: as mãos (*ideia nocturna da luz nas mãos*) e o rosto (*Amo tão grandemente a ideia do teu rosto*). Mas o corpo aparece também

quando o *tu* se volta e se inclina e ainda porque está ao colo — embora isso não seja dito fica, contudo, claramente implícito. O rosto pertence, sem dúvida, ao *tu* bem com o inclinar-se e o virar-se, mas as mãos não se percebe a quem pertencem. Que mãos são estas, iluminadas? São as mãos que recebem, as mãos do *eu*? Ou são as mãos que dão, as do *tu*? E que iluminação é esta? De onde vem? É exterior às mãos, que daí recebem a luz que vem, ou a luz parte das mãos para iluminar o que as rodeia? Aparentemente esta parte do poema fala apenas do *eu*, por isso seriam dele as mãos, mas se a luz não é sua, então o *tu* já está presente, pelo que podem ser dele as mãos. Esta confusão é propositada? É já um sinal de uma fusão entre os dois? As mãos do *eu* foram a primeira parte do seu corpo a cair em desuso?

### 3.3.2. Jesus

Parece não ser possível duvidar-se que este poema fala de Jesus, que seria o *tu* a que o *eu* se dirige. A imagem usada por Daniel Faria quase permite ver um menino Jesus ao colo de sua mãe, inclinado-se sobre o *eu* e querendo ir para o seu lado, repetindo o que fez quando encarnou. Esta linha de leitura é possível porque a criança que está ao colo é facilmente identificável com a imagem veiculada pela tradição cristã do menino Jesus nos braços de sua mãe. Seria, pois, Jesus que o *eu* pensa ver, por amar *tão grandemente a ideia do seu rosto*, estando *voltado* para ele, *Inclinado como a criança que quer voltar ao chão*.

Mas o poema ocupa-se essencialmente do que acontece antes, do tempo de desejo e da noite, pelo que é ainda preciso esperar pelo clarão da vinda do *tu*, pela estrela, pelo seu anjo, pelos focos celestes. O *eu* pensa ver a inclinação do *tu*, devido à intensidade do seu amor mas esta inclinação permanece como um desejo, um pensamento, porventura

um sonho, de cuja realização o *eu* não está seguro talvez por ainda não ter caído em desuso nem se ter fundido, isto é, por ainda estar preso a si mesmo.

### 3.4. Caminha para dentro dos cercos

Caminha para dentro dos cercos  
No interior não te faltarão provisões.  
Novos vizinhos te darão acolhimento  
Mais fiéis do que os amigos  
Dias e noites maldizendo-te em silêncio  
A proximidade

Encosta-te às vedações para guardares  
Com minúcia a dolorosa divisão da paisagem  
O para ti e o para além  
A solidão infinita de ocupares um lugar

Caminha para dentro  
Onde gira a nora e o burro é cego  
E os círculos perfeitos.  
Não te há-de faltar  
A distância <sup>101</sup>

Neste poema continua a haver um *eu* e um *tu*, mas parece poder dizer-se com certeza bastante que não há distinção entre eles, que são duas partes do mesmo *eu* que assim entra em diálogo consigo próprio. Portanto, embora pareça estar a dirigir-se a alguém, na realidade este poema é um espaço de reflexão onde o *eu* procura desvendar-se a si mesmo e ter uma ideia clara do que se passa no seu interior.

O poema é atravessado por um dinamismo, por uma acção decidida e determinada que conduz o *eu* a um progressivo afastamento do lugar de partida e daqueles com quem o partilhava. Embora convicto da bondade deste afastamento, a mudança de situação é vivida com dor e numa experiência de solidão. O *eu* é conduzido pela consciência de uma

---

<sup>101</sup> Daniel Faria, *Poesia*, 83.

exigência que se confunde com a sua própria voz e o incita a continuar, apesar das dificuldades encontradas.

#### 3.4.1. Da proximidade

O que o poema mostra é um espaço dividido, cercado, vedado, dorido. Há o que está fora e há o que está dentro. De fora fica o passado, e os amigos, que eram uma proximidade, aparecem agora a uma luz crua que desvenda a sua infidelidade e que faz sentir o seu silêncio como uma maldição (*Dias e noites maldizendo-te em silêncio*). Mas perder essa intimidade não é fácil e por isso o *eu* precisa de se encorajar a si mesmo dizendo que no interior encontrará outros amigos, bem mais verdadeiros e fiéis do que aqueles, que o poderão acolher (*Novos vizinhos te darão acolhimento / Mais fiéis do que os amigos*). O poema contudo não é claro — porque o gerúndio não tem sujeito — e não se percebe se são realmente os amigos que amaldiçoam o *eu* ou se é ele que se amaldiçoa a si mesmo e neste caso, por desdobramento, ele seria também os amigos infiéis que sem cessar o rodearam com uma proximidade asfixiante e enganadora. Isto é, o poema servir-se-ia da metáfora dos amigos para transmitir uma luta interior renhida e dorida onde se já não percebe quem ganha e quem perde. E podem ser ambas as coisas: os amigos serem realmente entidades exteriores ao *eu* e serem simultaneamente partes dele próprio, pois é nesta ambiguidade que todo o poema se funda. Assim a luz crua que incide sobre os amigos incide igualmente sobre o *eu* e revela-lhe a sua própria infidelidade a si mesmo.

O *eu* está consciente que vai empreender uma difícil caminhada *para dentro dos cercos*, isto é, para um espaço cercado que, por estar cercado, não pode ser conhecido antecipadamente, nem saber-se o que se esperar dele. A dificuldade que se prevê advém da insegurança que abandonar o conhecido e partir para o desconhecido provoca. Não há

provisões que se possam levar, nada é seguro a partir de agora, resta-lhe apenas, por isso, acreditar que no interior encontrará de que se nutrir.

Este é ainda, no entanto, um momento de proximidade. O *eu* ainda tem história e procura nela o seu próprio fundamento, mas tendo tomado consciência que precisa de partir, esta proximidade revela-se-lhe perigosa e frágil, pois não pode dar-lhe aquilo de que necessita, nem acompanhá-lo na insegurança do momento, nem sequer compreendê-lo. O *eu* mede a sua fraqueza, descobre-se impreparado e assustado pela solidão que antevê, pois vai abandonar os amigos, afastar-se deles, e porque já os vê a uma nova luz já nem sabe se eram realmente amigos ou apenas acreditou que o eram. O *eu* vai abandonar a proximidade conhecida, na qual descobre agora uma distância que não podia ser transposta pois, na realidade, era apenas uma falsa e ilusória proximidade. Mas mesmo assim está assustado não se sente com forças para o que tem pela frente e a única coisa que lhe resta, o único apoio com o que se pode sossegar é a convicção que não lhe *faltarão provisões*, que encontrará *novos vizinhos* que se revelarão mais próximos e *mais fiéis* que os seus amigos anteriores. Esta é, contudo, apenas uma convicção, uma esperança, que em breve será posta à prova quando medir a profundidade da sua solidão.

#### 3.4.2. Da solidão

Este poema acompanha o *eu* que avança obedecendo a um imperativo que não cessa de ouvir (*Caminha...; Encosta-te...; Caminha...*). Não lhe bastou caminhar *para dentro dos cercos*, agora que está dentro descobre que a linha divisória entre o que está fora e o que está dentro deve ser guardada com o seu esforço pessoal, encostando o próprio corpo ao que não é corpo mas divisão (*Encosta-te às vedações para guardares / Com minúcia a dolorosa divisão da paisagem*). É preciso vedar um espaço do outro, para

que se não confundam e fique claro o que pertence a cada um e ainda para que o que está no exterior desta progressiva interiorização não contamine a nova paisagem encontrada.

No entanto a linha divisória não separa apenas o que está dentro do que está fora, ela divide ainda internamente, de um modo minucioso e doloroso o lugar do *eu* (*para guardares / Com minúcia a dolorosa divisão da paisagem*), um lugar distinto da paisagem envolvente, seja ela qual for, porque o que está para além do *eu* permanece para além (*O para ti e o para além*), quer seja o que ficou para trás quer seja o que, ter entrado, não permite ainda alcançar. É ao *eu* que compete guardar o que separa um lugar do outro, a divisão passa por dentro dele, afastando-o e separando-o de toda companhia, deixando-o apenas com uma angustiante sensação de solidão por se perceber o único ocupante de um lugar que não pode ser partilhado, isto é, no qual não está mais ninguém (*A solidão infinita de ocupares um lugar*). Os amigos ficaram definitivamente para trás e os vizinhos prometidos não podem ser encontrados, a paisagem é desolada.

### 3.4.3. Da distância

Depois do afastamento dos amigos, e depois da experiência de solidão que marcaram os momentos anteriores, na terceira estrofe o *eu* é compelido a continuar a caminhar, uma vez mais, para dentro (*Caminha para dentro*) e, desta vez, encontra apenas círculos concêntricos que giram sem cessar (*Onde gira a nora e o burro é cego*); vê-se cego, condenado a uma perfeição (*os círculos perfeitos*) que o torna cada vez mais distante de um ponto de chegada (*Não te há-de faltar / A distância*), seja ele qual for.

Assim, mesmo depois de estabelecida a vedação e de ter penetrado neste espaço interior, há ainda que continuar a caminhar, porque o fim ainda não foi alcançado. E neste lugar, dentro dos cercos, só há círculos, círculos cegos a girar sem fim. E não se pode sair

deles, porque esta caminhada é para medir a distância que o separa mesmo se não sabe de quê. Esta caminhada do *tu* é para além dele, e entre ele e o que está para além dele existirá sempre uma distância que é a causa da sua solidão.

Este poema é doloroso porque, começando com um incentivo ao *eu* para que caminhe, para que arrisque afastar-se dos que com ele partilhavam o seu espaço, prometendo que se o fizer não ficará sozinho, que os amigos da fase anterior serão suplantados por outros que lhe darão, finalmente, o que mais deseja, depois de o *eu* ter mergulhado numa solidão para que nada o preparara, o poema termina com uma constatação de distância, uma distância que nunca faltará, que permanecerá sempre distância, já que nunca poderá ser percorrida. E a razão porque a distância não pode ser percorrida tem a ver com o facto de o *eu*, que já nem usa a primeira pessoa, se ter transformado num *burro* que nada vê pois é *cego*, e só poder andar em círculos e deles não conseguir sair (*Onde gira a nora e o burro é cego*). A ilusão inicial que ao caminhar para *dentro dos cercos* encontraria acolhimento e *Novos vizinhos*, um sítio de repouso partilhado e de entre-ajuda, novos companheiros que prometiam ser *Mais fiéis do que os amigos* é desfeita pela *solidão infinita* e pela *distância* encontradas. Dos *círculos perfeitos* não se pode sair, por mais que se caminhe haverá sempre mais caminho pela frente, neles não há ponto de chegada apenas espaço para andar e por onde andar. Não há nenhum encontro, o *eu* falhou completamente a sua busca, o poema termina assim por um insucesso e uma derrota, como se de nada tivesse servido ter caminhado. A distância venceu o *eu*, já provado pela solidão.

Mas esta distância pode também ser vista como promessa, como um lugar onde se pode sempre continuar a caminhar, pois por muito para dentro que se vá nunca deixa de haver mais para onde ir, e nesta perspectiva o poema abre-se a uma outra leitura que longe de ser derrota é esperança. Haver distância é o contrário de confinamento, é a certeza que é possível continuar sempre a caminhar, que a estrada não tem um fim

abrupto, que não há uma barreira que se interponha entre o *eu* e o que deseja, que o horizonte não é fechado. Os círculos seriam deste modo o lugar de encontro, já que são traçados por uma *nora* que, por definição, se move à volta de uma água oculta que com o seu mover-se permite que venha à tona. A promessa inicial de fidelidade e de acolhimento cumprir-se-ia neste manancial inesgotável que na cegueira obediente se pode encontrar.

E esta ambiguidade, como outras, impedem uma leitura unívoca do poema e mantêm-lhe o carácter enigmático que é em si mesmo um círculo sem saída mas fecundo.

#### 3.4.4. Do cerco

Uma coisa que fica clara neste poema é haver um ou mesmo vários cercos e, por conseguinte, o que é cercado e o que cerca. Os amigos estão do lado de fora deste cerco e, de certo modo, são eles que cercam e por isso apertam e limitam o espaço do *eu*. Se eles são o cerco então só há uma saída, entrar para dentro desse cerco, cada vez mais para dentro. É uma saída paradoxal mas é a única possível.

Mas porque este poema é paradoxal o cerco aparece também como defesa, como o verdadeiro lugar do *eu*, como o espaço onde pode haver distância mesmo se a distância for vivida na dor. O cerco, neste caso, é o único lugar onde avançar se torna possível, onde a paisagem pode ser avistada.

Por conseguinte, por muito cercado que seja este lugar, não é um lugar confinado porque nele não falta a distância, não é um lugar de asfixia mas um lugar de onde o *para além* se pode avistar.

### 3.4.5. O eu

Uma outra coisa que fica clara no poema é a divisão que passa por dentro do *eu*. Em primeiro lugar porque quer continuar com os amigos que tem e ao mesmo tempo sente-se impelido a afastar-se deles o que provoca uma luta entre duas fidelidades que dura *Dias e noites* porque qualquer que seja a fidelidade que se aceite, essa escolha implica a rejeição da que se lhe opõe, uma vez que não é possível permanecer onde se está e simultaneamente sair desse lugar. Assim, este avanço para longe do conhecido e do lugar partilhado só pode conduzir à solidão porque é impossível simultaneamente estar-se com os outros e afastar-se deles.

Em segundo lugar porque o *eu* queria ir para um outro lugar, mas encontra-se preso a círculos concêntricos (*Onde gira a nora*) que não levam a lado nenhum. Aqui não há amigos que lhe valham, porque este é o lugar onde o *eu* se percorre a si mesmo e descobre a sua fraqueza, o lugar onde se enfrenta a si mesmo e toma consciência da distância que vai do que é ao que gostaria de ser (*O para ti e o para além*). Este é o lugar onde perde as ilusões a respeito de si mesmo e por isso nada é fácil.

Em terceiro lugar a divisão revelada no texto é entre o que pertence ao *eu*, entre o que lhe está prometido — o *para* ele, e o que não lhe pertence por estar para lá dele — o *para além*. E esta divisão é vivida de um modo doloroso porque contradiz a esperança com que o *eu* caminhou *para dentro dos cercos* — que no interior não lhe faltariam provisões. É por causa desta distinção, entre o que lhe pode pertencer e que o ultrapassa, que o *eu* experimenta uma *solidão infinita*, isto é, maior do que ele, maior do que poderia ter concebido, ou previsto.

E como o poema não esclarece se os amigos são realmente uma entidade exterior ao *eu*, ou se são apenas uma metáfora de uma parte dele próprio, fica sempre a dúvida

se a divisão apresentada não se refere a algo sentido de um modo dilacerante no interior do *eu*.

Neste poema a identidade do *eu* é esbatida sendo primeiramente substituída por um *tu*, um receptor, um ouvinte, alguém que caminha porque confia no que lhe é dito e depois por um *ele* — o burro — que não tem vontade própria, que não se autodetermina.

A verdadeira distância deste poema é a que separa o *eu* de si mesmo e da capacidade de chegar onde planeia. Neste poema não há chegada, há apenas partida e um desastre. A única salvação possível para o *eu* está no abandono da sua autonomia e, sobretudo, da sua rebeldia. De nada lhe serve gemer e muito menos revoltar-se. O seu lugar é à volta *Onde gira a nora e o burro é cego*, eternamente, sem poder ver o que julgava ir ver e sem poder dizer à volta de que gira.

O *eu* perde tudo e não encontra nada. Só lhe resta aceitar não poder optar, nem decidir. O seu sofrimento só se apazigua se não procurar libertar-se do que o prende a este girar infundável. Se não reagir, se aceitar pacientemente este lugar de vazio, onde se encontra, como o burro à volta da nora, se deixar de querer libertar-se, poderá encontrar alguma paz — a água que a nora fará vir à tona — mas mesmo essa será sempre atravessada pela angústia provocada pela solidão e pela distância.

#### 3.4.6. As vedações

Um dos maiores enigmas deste poema tem a ver com a incumbência sentida pelo *eu* em relação às vedações. Ao *eu* é pedido que guarde *com minúcia a dolorosa divisão da paisagem*. Mas guardar de quê, ou de quem? Este guardar é para impedir um avanço vindo de fora ou é para impedir um regresso ao que está de fora? O *eu* guarda o espaço de possíveis ameaças exteriores ou guarda-o de si mesmo, de um desejo de fuga deste lugar difícil e solitário, da tentação de voltar atrás?

É um guardar vigilante à semelhança de uma sentinela que está à entrada de um lugar ou é um guardar de quem conserva e vela para que as vedações se mantenham no seu lugar e em bom estado, para poderem deste modo resistir às possíveis investidas do exterior e às intempéries?

Seja como for é com o *corpo* que o *eu* deve guardar as *vedações*, com o que é e pode, pois. Encostado às *vedações* (*Encosta-te às vedações*) sente, no corpo, qualquer movimento que as afecte e o próprio corpo parece ser o que calafeta qualquer interstício que permita uma ruptura nesta divisão de lugares. Por outras palavras, o *eu* sabe que há um trabalho que lhe compete fazer, que ao avançar, mesmo se às cegas, deve fechar a passagem para o que ficou para trás. Só deste modo se assegurará que o que ficou para trás, fica para trás.

#### 3.4.7. Os círculos

Tendo caminhado para dentro dos cercos e tendo continuado ainda mais para dentro, o já frágil *eu* desfaz-se num *e/e* — o burro cego — que gira sem cessar, em círculos perfeitos que o limitam e dos quais não é possível sair-se. Os círculos são movidos por um burro que não é cego mas foi tornado cego para poder girar sem cessar. É porque é cego — de uma cegueira (Daniel Faria diria ceguêz) instrumental — que pode girar sem atingir lugar algum. A distância que o burro percorre não leva a lado nenhum, apenas o cansa e lhe dá a ilusão de avançar. Mas não avança e é isto que dói ao *eu*, esta sensação de estar parado mesmo se parece avançar.

Na verdade o cerco foi passado para o seu interior, mas pouco mais. De dentro ou de fora do cerco o *eu* continua fora de si mesmo, distante do que quer alcançar, perdido na terra de ninguém e a nora a que se atrelou, ou foi atrelado, promete apenas continuamente uma água que ainda não veio à superfície.

Os círculos são como labirintos, um lugar de onde se não pode sair por vontade própria, são uma vedação que, por mais que o corpo se aplique faz a separação entre dois espaços — um interior e um exterior, sem que se perceba o que seja um e o que seja o outro. Por isso, como os cercos, cercam e excluem simultaneamente. Estão à volta e dentro do *eu* que deles não consegue sair. Os círculos podem aparecer como uma fuga — dos amigos infiéis — mas são o lugar mais perigoso onde procurar protecção porque não contêm senão um horizonte centrípeto e, porque esse horizonte se não deixa conhecer, são uma entrada para o infinito, isto é, para o que não é possível percorrer e onde nunca se encontra o que se procura.

Assim como o burro cego gira à volta de uma teimosia em extrair da terra o seu segredo, assim dentro de si o *eu* gira sem cessar cego por uma luz que se não deixa encontrar.

#### 3.4.8. O dentro e o fora

Neste poema há um caminhar *para dentro* que implica um progressivo abandono da segurança do que está fora, edificada no que aparece. Mas o que aparece é apenas o que parece e não o que é. Assim, nada pode ser compreendido fora porque o significado de tudo só pode ser conhecido dentro. O que está fora é o que é imediato ou pelo menos se vai construindo como o imediato. Fora é o lugar dos falsos amigos que rodeiam o *eu* desde sempre e que procuram esvaziá-lo do que sabe de si próprio.

O movimento neste poema é para dentro, para o lugar do sentido de tudo. Ao entrar estabelece-se uma divisão entre o que fica fora e o que está dentro. E porque tudo prende o *eu* ao que está fora, quando a divisão entre o dentro e o fora se estabelece, é sentida de um modo doloroso, uma vez que o que se via antes deixa de ser visível e se sente apenas a agonia de já não ser visível. Os olhos não estão preparados para esta

nova paisagem na qual não se encontra nada que possa ser identificado através das referências habituais o que é extremamente angustiante e doloroso. O ser humano conhece-se a si mesmo através do que já viveu e, se o que já viveu deixa de o poder guiar e sustentar, deixa de se poder situar. Contudo ocupa um lugar. Mas não está preparado para este lugar interior, que não pode ser partilhado, nem sequer consigo mesmo, pois nada do que viveu antes lhe serve como coordenadas.

A solidão é esta falta de partilha, a falta de alguém que possa ser uma companhia, é não haver nada que possa ser vivido com mais alguém.

Quando o *eu* entra para dentro de si, só se tem a si, aí. Procura, embora não saiba o que procura, e percebe rapidamente que há algo que está para lá de si, para além do que pode ser. Por isso caminha em direcção à sua solidão e quanto mais caminha mais a sente. Quanto mais caminha mais perde as referências e já nem sabe quem é. Acreditava que ia encontrar amigos e que esses amigos lhe seriam fiéis, que o acolheriam e lhe dariam provisões, mas vê-se sozinho e não há ninguém que possa ser avistado, a paisagem dividiu-se e ele ficou do seu lado desolado.

O *eu* acreditava que ia ver, mas está cego e já nem é ele mesmo, a sua identidade diluiu-se e dela ficou apenas uma parte sem vontade própria e que nem parece já ter alma. Chegou ao extremo do esvaziamento, dá por si a girar incessantemente, como se uma força que lhe é exterior o tivesse prendido a um mecanismo que não pode controlar. Gira e gira e nunca chega a lado nenhum, a distância não é percorrível, a única coisa que pode fazer é ficar para sempre a girar. O mecanismo gira à volta da água mas não está no seu poder fazê-la vir à superfície, ele é apenas uma peça na engrenagem. A água virá ao de cima, contudo, não por sua vontade e nem sequer pelo seu esforço — porque esse esforço já deixou de ser procurado para se tornar apenas sofrido numa obediência de que não pode sair.

A água virá ao de cima e no entanto está fora da paisagem. É difícil saber-se se o *eu* lhe sente a frescura, ou ao menos a imagina enquanto gira. Talvez soubesse desde sempre que giraria à sua volta, que sempre girou à sua volta, que a vida consiste em girar à sua volta. Mas só agora se dá conta da impossibilidade de a ver. A água é o que procurava, a provisão que lhe foi prometida, o dentro de tudo. E *eu* gira à sua volta incessantemente, não a vê e não está no seu poder deixar de girar. Pode apenas perceber-se como um burro cego a girar em círculos perfeitos. E a perfeição são estes círculos. Círculos que não desenhou mas que são o único lugar que pode ocupar.

#### 3.4.9. A água

A água nunca é nomeada mas, na terceira estrofe, percebe-se que atravessa todo o poema. O *eu* parte numa caminhada para dentro dos cercos com um objectivo em vista, que também nunca é expresso ou sequer aludido. Quanto muito afiança a si mesmo que encontrará amigos fiéis, novos vizinhos e as provisões necessárias. Mas tudo isto para quê? Ia em busca do quê? Porquê partir? A nora a que fica atrelado num girar para lá da sua vontade revela a subtil presença e promessa de água. Haverá algo mais necessário do que a água, uma provisão mais fundamental, uma fidelidade mais essencial? A água pode estar distante mas existe, embora oculta neste caso pois é preciso extraí-la da terra, é real e é ela que dá sentido ao girar da nora e ao esforço do burro. Virá ao de cima inexoravelmente se a paciência for bastante. E a nora eleva a água para um novo patamar, permite-lhe circular, irrigar, torna-a acessível a quem dela necessitar. O *eu* pode sentir-se perdido neste lugar circular mas o seu girar não é sem sentido nem infecundo. Talvez não veja a água que ajuda a fazer brotar da terra mas de algum modo contribui para que ela possa circular e espalhar-se.

### 3.4.10. O poema

Este é um poema divisivo, um poema atravessado pela dor. Um poema que corta. E que mostra as consequências desse corte. E é também um poema construído à volta de um imperativo, que procura traduzir um apelo irresistível de algo que nunca é nomeado a não ser como distância.

Há neste poema uma dualidade ou dicotomia, primeiramente entre o *eu* e os amigos e em seguida entre o *eu* e o que está *para além*, que conduz a um estado de isolamento e consequente sensação de solidão do *eu*. O lugar do *eu* não sendo partilhado também não é compreendido por quem lhe estaria mais próximo anteriormente e, contra as suas expectativas e esperanças, também o não é por quem estaria mais próximo na sua nova situação. Por isso, contrariamente ao que anunciou e garantiu a si mesmo (*No interior não te faltarão provisões / Novos vizinhos te darão acolhimento / Mais fiéis do que os amigos*), o *eu* não encontra com que nutrir a sua fome e em vez da companhia esperada apenas encontra uma distância que permanece sempre distância. A proximidade era uma ilusão no início e não passa de uma utopia no presente.

Este é, assim, um poema sobre a solidão sem solução já que sendo infinita nunca pode ser vencida. Esta solidão fecha o *eu* num círculo perfeito do qual não pode sair e ao qual está confinado. Os cercos giram à sua volta e por mais que faça continua cego, repetindo sem cessar gestos rituais como se tivessem força para extrair água desse lugar desolado.

O poema tem três momentos identificáveis pelos verbos *caminha*, *encosta-te*, *caminha*. Cada um abre uma estrofe. O primeiro momento é um caminhar para dentro dos cercos, o segundo tem a ver com o cuidado a ter com as vedações e o terceiro é um novo caminhar, agora já dentro e para um lugar ainda mais cercado.

Existe um contraste entre a primeira estrofe e a última, pois parte-se de uma quase euforia ou pelo menos de um certo entusiasmo para se terminar numa decepção: os esforços do *eu* redundaram em nada, e acabou às voltas sobre si mesmo, longe do objectivo em vista e sem encontrar com que se nutrir ou dessedentar. Se acreditava ir ver alguma coisa, agora tem de se reconhecer cego e já nem se refere a si mesmo na sua totalidade, de si resta apenas a parte instrumental, o animal preso a uma força exterior, um ser sem capacidade para decidir por onde ir. No meio — na segunda estrofe — fica o momento doloroso em que o *eu* toma consciência da sua inexorável solidão. Os amigos que acreditava poderem acompanhá-lo na sua caminhada, desvaneceram-se como se tivessem apenas sido uma ilusória convicção impossível de se concretizar.

Este poema é doloroso porque aquele que partiu em busca de novos vizinhos e se descobriu numa solidão infinita, percebe agora que gira em volta incessantemente sem conseguir chegar a lado algum. Aquele que acreditou deixar uma proximidade por outra, encontrou apenas uma distância impossível de vencer. Este poema não tem saída, tem apenas entrada. No entanto tem também um segredo no seu núcleo, um mistério que contraria a aridez encontrada. A água salva o poema e o *eu* do desastre.

### 3.5. Estou dentro de paredes brancas

Estou dentro de 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!<sup>102</sup>

Neste poema o *eu* apresenta-se a si mesmo como alguém confinado a um espaço delimitado por quatro paredes. Estas paredes são descritas como brancas, mas na realidade não são paredes. A primeira — *a minha cela* — é ela própria um lugar fechado que já é circunscrito, por sua vez, por quatro paredes. A segunda — *o frio* — é um elemento atmosférico que provoca uma sensação vivida como desagradável. A terceira — *a solidão* — tem a ver com o modo como o *eu* vive a sua experiência nesse lugar de que ela própria é um elemento descritivo. E a quarta — *o catre* — é o lugar mais íntimo dentro do espaço ocupado pelo *eu* e devia ser o seu lugar de repouso, no entanto não garante esse repouso porque não é possível repousar-se com frio e com um sentimento dilacerante de solidão. Por isto estas quatro paredes não oferecem segurança nem parecem poder ser um lugar onde se possa ter vontade de permanecer. Muito pelo contrário a descrição deste espaço fá-lo parecer tudo menos agradável ou desejável. O

---

<sup>102</sup> Daniel Faria, *Poesia*, 57.

*eu* não pode realmente querer permanecer aqui porque este lugar é, na verdade, assustador e tenebroso.

Contudo o poema abre com um verbo — *estou* — que implica uma permanência e também uma constatação. Agora não há por onde fugir, porque este tornou-se o lugar do *eu*, o único que pode ocupar. Pode ser um lugar desagradável mas o *eu* chegou aqui de algum modo e embora o poema não diga é de supor que por opção sua. Não trouxe quase nada consigo (*Não tinha nada donde vim*), ou mesmo nada, a não ser uma expectativa agora gorada (*Aqui não encontrei / O que tive*).

Dos quatro elementos usados para descrever e delimitar o espaço em que o *eu* se encontra só o primeiro — a *cela*, tem alguma coisa a ver com paredes, mas tem-no por excesso, uma vez que já é constituída pelas quatro paredes o que torna as outras excedentárias. O poema começa então por um excesso, um exagero propositado que realça a sensação de aprisionamento que procura transmitir. O *eu* está fechado e o que o envolve é o desconforto representado pelo *frio*, a dor provocada pela falta de partilha — a *solidão*, e o *catre* que sendo um sinónimo de cama tem contudo uma conotação muito diferente que o liga a toda uma tradição de vida passada no rigor, na penitência e na pobreza. *Catre* e *cela* pertencem ao mesmo campo semântico ao qual pertencem também convento e penitência e vida ascética e ou religiosa. Assim parece evidente que é da vida monástica que o *eu* está a falar. O *frio* pode ser relacionado a uma vida de austeridade e desse modo incluir-se no mesmo campo semântico. Já a *solidão* é mais problemática, porque a vida conventual com o que tem de comunitária não parece ser o lugar da *solidão*, por isso quando surge associada aos outros elementos levanta a suspeita se o *eu* não está a tentar descrever uma experiência dolorosa num lugar onde não deveria ter ocorrido e onde não seria previsível que acontecesse. Mas esta leitura imediatista e directa é demasiado perigosa e pode induzir em erro, porque nada impede que todas estas imagens de conotação conventual mais não sejam que imagens com que um

sentido metafórico é construído, e ao lermos deste modo directo perdemos o verdadeiro sentido e intenção do poema que pode estar a referir-se a algo bem mais profundo do que assim conseguimos entrever.

A primeira estrofe termina, porém, com uma luz que entra (*A luz entra sempre de noite*). Não se sabe de onde vem nem que luz seja, mas ilumina a noite em que o *eu* mergulhou e se perdeu, quebrando assim o que havia de negativo no anteriormente descrito. Por ser luz tem a propriedade de permitir ver tudo de um outro modo, de libertar o *eu* do sentimento de estar perdido e no lugar errado, embora por ser breve a sua permanência no poema, a sua força demore a revelar-se e as consequências da sua entrada não sejam notadas desde logo.

Esta luz tem o hábito de entrar quando tudo parece perdido, esta *luz entra sempre de noite* ou seja no pior momento, quando a agonia é maior e a solidão mais insuportável. Embora seja apenas luz, não é certamente uma luz fria pelo que será também um conforto térmico, um aconchego para o *eu*. A luz quebra o tom dorido da estrofe, ilumina-a por dentro como se as paredes não tivessem força para a excluir. Nesta derrota que venceu o *eu* e o deixou sem saber a que se agarrar, a luz surge inesperadamente com um poder inquestionável e invencível. A luz salva a estrofe do desastre e faz esquecer o que se passou antes, tornando-o irrelevante; por causa dela o que parecia sem horizonte abre-se a uma esperança.

Mas depois desta irrupção da luz que interrompe a ideia de sofrimento contida na primeira estrofe, a ideia é retomada e desenvolvida na segunda estrofe quando o *eu* diz: *Não tinha nada donde vim. Aqui não encontrei / O que tive e a cadeira não serve o meu repouso. A cadeira não é uma das quatro paredes mencionadas anteriormente mas pode fazer parte do mobiliário da cela e portanto prolongar o campo semântico já anteriormente abordado. Pode ser também parte do mobiliário da capela ou igreja o que alarga tudo o*

que foi dito a uma nova localização e por tal alarga, por hipótese, igualmente a essa localização todo o desconforto e sofrimento sentidos pelo *eu*.

A dor do *eu* está enraizada no seu passado de indigência (*Não tinha nada donde vim*), a sua vida não começou entre estas quatro paredes e terá eventualmente vindo para este lugar por sentir uma falta que só aqui julgava poder colmatar. No passado *não tinha nada* mas mesmo esse nada deixou de poder ser encontrado, por isso ficou ainda mais pobre, perdeu realmente tudo, ficou esvaziado até da esperança que o movia (*Aqui não encontrei / O que tive*). Foi certamente com dor que no passado chegou à conclusão que não tinha nada, e não poder encontrar agora sequer esse nada, não permite esquecer o sofrimento anterior, que não só continua como se intensificou, o que agrava a sensação que este lugar não pode defender o *eu* da dor e ainda a torna mais penosa pois tem o travo amargo de uma desilusão (*a cadeira não serve o meu repouso*). Assim a sua história não melhorou nem parece poder melhorar, pelo contrário vai-se tornando cada vez mais custosa.

O que o *eu* procurava era um repouso, o que indicia um cansaço mas a *cadeira* que encontrou *não serve* para o *repouso* desejado e procurado. Se acreditava que lhe seria possível descansar do que o fatigava, que teria a oportunidade de ganhar novas forças para enfrentar as dificuldades sentidas e os esforços pedidos, se foi por sentir essa necessidade de repouso que veio para dentro destas quatro *paredes brancas*, tem agora de reconhecer que a esperança com que veio foi gorada, porque a cadeira encontrada e disponível não tem a capacidade para permitir o repouso desejado, logo parece inútil. É uma cadeira onde não é possível sentar-se, não oferece uma possibilidade de repouso pelo que o *eu* é forçado a permanecer de pé o que agrava o seu desconforto. Este lugar é pois um falso lugar, nele não é possível encontrar-se o que mais se deseja, não pode ser um ponto de chegada, uma meta, uma casa onde se possa morar e viver.

Se estas quatro paredes não podem oferecer ao *eu* o que mais deseja, ele fica com a sensação de o não poder encontrar em mais lado nenhum, pelo que diz *Ainda não há lugar no mundo onde possa sossegar*. Não há, porque este é o último lugar onde o repouso pode ser procurado. Se não é possível encontrar aqui um lugar onde poisar a cabeça, um ninho, uma toca, um aconchego, não resta nenhum outro onde procurar distanciar-se de uma situação que não lhe pode dar nada e encontrar alguma coisa. Porque o *eu* não encontrou nada a não ser vazio. Um vazio persistente, como um segunda pele, apertando-o e isolando-o. Aquilo que queria encontrar, a cadeira para o seu repouso era um *tu* que preenchesse esse vazio insuportável e persistente que nada vence nem apaga. Um vazio tangível, tão próximo que nada pode ser mais próximo, tão próximo que o asfixia, o penetra e o esvazia. Por isso diz que perdeu tudo mesmo o que não tinha.

Este é um vazio que não acaba de magoar por nele nada subsistir nem viver, pois mesmo a esperança não tem poder para o vencer ou sequer iluminar. Este *vazio que persiste à minha beira*, como diz o *eu*, é a razão do seu sofrimento. O que o esvaziou e o prendeu entre quatro paredes incapazes de serem para ele um lugar de paz e repouso foi o facto insuportável do *tu* procurado não poder ser encontrado no vazio que o rodeia e o penetra. É por isso que este lugar não o pode sossegar e nele encontra apenas frio, solidão e confinamento. Não é um lugar de repouso porque falta aquele que lhe poderia dar sentido e a sua ausência é tão dolorosa que só pode ser descrita como um frio envolvente e penetrante, como uma sensação angustiante de ter perdido tudo mesmo se nada havia a perder. A solidão é esta ausência, o que é insuportável é o *tu* não ser sequer esse vazio (*de tu não seres / O vazio que persiste à minha beira*) e por isso não lhe poder dar sentido nem o destruir ou iluminar.

Este tom dorido do poema tem contudo uma transformação porque na última estrofe é retomado de algum modo o tom do final da primeira. Aí a luz aparecia no meio da noite,

agora contra toda a desesperança surge um sonho (*Tenho um pequeno sonho de uma janela para abrir*). Assim a vida não terminou, não foi derrotada, porque talvez seja possível abrir-se uma janela, pode ser apenas *um pequeno sonho* mas, se voltou a capacidade de sonhar, isso já é um começo de esperança, uma luz a vencer a escuridão. E porque o sonho é de uma abertura, as quatro paredes deixam de asfixiar, de ser todo o horizonte, de confinar, uma vez mais nada podem contra o poder da luz, a qual agora, ainda que invisível, se mostra para lá da *janela para abrir* e apresenta uma paisagem ainda não conhecida mas que já pode ser sonhada (*E que paisagem não seria estar feliz!*)

O sonho venceu o vazio, iluminou-o porque a felicidade sonhada é já uma felicidade possível. É *um pequeno sonho de uma janela para abrir* mas, por muito pequeno que seja, é já bastante pois através da janela sonhada pode ser avistada uma *paisagem* onde se pode *estar feliz*. Quando o poema usa o verbo estar em vez do verbo ser que seria mais natural prolonga o tempo da felicidade e faz dela um lugar de permanência, o lugar desejado desde o início, o lugar do *eu*. Este uso do verbo estar, faz um círculo completo no poema: o *eu* está entre quatro paredes e é dentro delas que sonha o outro lugar a que ainda não chegou, o lugar onde quer realmente estar. Assim parte-se de um estar dorido em direcção a um estar sonhado onde finalmente não haja vazio e onde seja possível repousar-se. O poema mostra a amargura vivida pelo *eu* mas ilumina-a, através de um sonho, que como a luz só pode surgir quando a sua falta for sentida.

O facto de haver um sonho é já uma janela. E esta janela é para abrir, pode ser escancarada e assim ver-se o que só dela se pode ver. Por mais fechado que o *eu* se sinta ainda lhe resta esta capacidade de sonhar e é por causa dela que pode acreditar que é possível ser feliz. A janela sonhada deixa entrar a claridade desejada. Nada é tão doloroso que destrua a sua teimosia em continuar a sonhar, a sua persistência depende desta teimosia, é dela que pode tirar o único conforto possível quando tudo o mais falha.

Em suma este poema fala da pior de todas as agonias, a de não haver um interlocutor para a nossa vida, da solidão absoluta de estarmos sós no universo e de nem mesmo Deus responder à nossa necessidade mais profunda de sermos um *tu* para alguém, porque só se o formos poderemos realmente dizer *eu*. Não há identidade que possa ser construída fora de uma relação e se não há relação possível a identidade que julgamos e queremos ter desfaz-se em nada. E não há lugar nenhum onde possamos sossegar desta agonia, porque se não há um *tu* que conosco dialogue e nos veja e acompanhe, só há o vazio, um vazio inexorável e infinito que nos devora como um buraco negro. Nele não penetra nenhuma luz, não existe espaço para a esperança, nenhum sonho de que seja diferente um dia pode ter subsistência.

Talvez por isso o mais importante do poema seja a irrupção da luz que entra nesta noite abissal e o sonho de uma paisagem de felicidade que persiste apesar da agonia. Não há sossego ainda, mas o desassossego não é a única paisagem que o poema mostra.

### 3.6. De veres o meu lugar. De me veres só

De veres o meu lugar. De me veres só  
Apagando a luz do quarto cada noite  
No escuro a respirar como um clarão.  
De me veres do lado exterior  
Muro, fenda no muro e sem força  
Para esperar.  
De te hospedares em mim. De descobrires  
A posição da árvore fixa no crescimento  
Da árvore que agora sou circulando com dificuldade  
Do fruto cortado  
Para ocupar-me as mãos.  
De o veres empunhado como arma  
Para afastar o medo.  
De veres a casa. De estares à minha beira e no quarto ao lado  
Vazio, no vazio búzio  
De ocupares o vazio para o libertar.  
De veres a pedra branca dos meus olhos  
Seixo dos rins  
Pedra polida de tanto rebentar  
Primavera de si mesma.  
De anunciares em silêncio  
O nada que salva a minha mão perdida  
Remo à superfície teimando contra  
O peso âncora de fechar os olhos  
E inclinar  
O corpo afogado.  
De perdoares. Por ter-me apagado tão longe de te ser luz  
De te ser lâmpada horas e horas, à noite  
E no Inverno.  
Da transparência que engana  
A presença do mundo  
Da obediência, da aceitação, do enjoo.  
De poderes abrir a vida como quem abre a casa  
Da casa que tu salvas com um sinal de sangue.  
De poderes arrastar a mesa para o centro da cozinha.  
De seres para ordenar colinas  
Campo cultivado  
Encosta e declive da minha vida cobrindo-se de erva.

De seres a benção, o alimento e a abundância  
E vasto  
Administrador de água em redor dos pés  
Dos calcanhares, dos tornozelos  
Mendigo, servo, milionário no milagre.  
De acordares da espera  
Da doença, arbusto que minga sem raiz  
Da tua mão — a tua mão que pode curar-me —  
Pequeno movimento  
De o seres às minhas redes  
Bunho e bulir  
Das folhas na paisagem.  
Da casa na paisagem. Estou por terra e vejo já do alto  
Com a saliva a saber-me  
Ao bolor do chão.  
De estar sentado e inútil — como se tudo à minha volta me cegasse —  
Apodrecendo a cadeira e o soalho  
E de me erguer um odor de terra <sup>103</sup> — como a tempestade —  
Cansado, cansado.  
Sem força para ver a tua face. <sup>104</sup>

Este poema aborda a relação entre alguém que se define a si mesmo como estando murado e só, e um outro que se interessa por ele e decide visitá-lo. Apenas o primeiro fala, dirigindo-se ao segundo e acompanhando a sua progressiva aproximação à sua vida. O poema acompanha os diversos momentos deste relacionamento observando detalhadamente os efeitos que produz naquele que fala, um *eu* que se mostra nas suas fraquezas e quedas. O poema elide a palavra principal (começa todas as frases por *De*, mas não diz de quê) e ficamos sem saber se é um agradecimento, se um louvor, mas não parece poder ser outra coisa. O *eu* percorre-se lentamente visitando cada espaço que

---

<sup>103</sup> Segundo a correção de Marta AFONSO, *Antes que a tua única herança seja a lembrança: da edição da obra de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 186-201,197: “Em Homens que são como lugares mal situados (1998 e 2002) lê-se nos vv 55 e 56 do poema: “Apodrecendo a cadeira e o soalho. / E de me erguer como um odor de terra — como a tempestade” [em itálico os elementos que não constam da versão de *Poesia*].”

<sup>104</sup> Daniel Faria, *Poesia*, 186.

ocupa e observando tudo o que em si é obstáculo a esse *tu* em face do qual se coloca. Não é difícil identificar o *tu* porque, embora nunca seja nomeado, o perfil traçado tem ressonâncias claramente evangélicas, e a figura de Jesus aparece nas suas linhas. Assim há as referências à lâmpada que se apaga antes de tempo, ao sinal de sangue, ao ser alimento, à profusão de milagres, à mão que cura.

### 3.6.1. O *eu* e o *tu*

O poema é escrito na primeira pessoa, no entanto a forma de sujeito do pronome pessoal respectivo, *eu*, nunca surge. Há apenas a sua presença na forma de complemento directo *me* que aparece duas vezes em *De me veres só* e *De me veres do lado exterior* e como pronome reflexo em *a tua mão que pode curar-me*, *Com a saliva a saber-me* e *como se tudo à minha volta me cegasse*; e também como pronome possessivo: *De veres o meu lugar*, *De veres a pedra branca dos meus olhos*, *De estares à minha beira e no quarto ao lado*, *O nada que salva a minha mão perdida*, *Encosta e declive da minha vida cobrindo-se de erva*, *De o seres às minhas redes*, *como se tudo à minha volta me cegasse*.

A presença directa do *tu* é ainda mais rara, embora surja uma vez como pronome pessoal com função de sujeito em *Da casa que tu salvas com um sinal de sangue*. Além deste caso surge apenas como pronome possessivo em *Da tua mão — a tua mão que pode curar-me —*, e em *Sem força para ver a tua face*.

### 3.6.2. O *tu*

O *tu* está presente através de dezoito verbos: *De veres o meu lugar*. *De me veres só*, *De me veres do lado exterior*, *De te hospedares em mim*, *De descobrires / A posição*

*da árvore fixa no crescimento, De o veres empunhado como arma, De veres a casa, De estares à minha beira e no quarto ao lado, De ocupares o vazio para o libertar, De veres a pedra branca dos meus olhos, De anunciares em silêncio, De perdoares, De poderes abrir a vida como quem abre a casa / Da casa que tu salvas com um sinal de sangue. / De poderes arrastar a mesa para o centro da cozinha. / De seres para ordenar colinas, De seres a benção, o alimento e a abundância, De acordares da espera, De o seres às minhas redes.*

Nesta lista pode-se notar que o verbo ver aparece seis vezes: *De veres o meu lugar. De me veres só, De me veres do lado exterior, De o veres empunhado como arma, De veres a casa, De veres a pedra branca dos meus olhos*; o verbo estar uma vez: *De estares à minha beira e no quarto ao lado* e o verbo ser três: *De seres para ordenar colinas, De seres a benção, o alimento e a abundância, De o seres às minhas redes*; o verbo poder duas vezes: *De poderes abrir a vida como quem abre a casa, De poderes arrastar a mesa para o centro da cozinha*. Dos verbos verbos restantes pode-se dizer que têm uma conotação dinâmica e quase performativa: *De te hospedares em mim, De descobrires / A posição da árvore fixa no crescimento, De ocupares o vazio para o libertar, De anunciares em silêncio, De perdoares, Da casa que tu salvas com um sinal de sangue.*

### 3.6.3. O eu

Já o *eu* tem uma presença directa muito pequena, pois está ligado apenas a sete verbos: *Da árvore que agora sou circulando com dificuldade, Por ter-me apagado tão longe de te ser luz, De te ser lâmpada horas e horas, à noite, Estou por terra e vejo já do alto, De estar sentado e inútil.*

Há o verbo ser: *Da árvore que agora sou circulando com dificuldade, de te ser luz, De te ser lâmpada horas e horas, à noite;* o verbo ter: *Por ter-me apagado;* o verbo estar: *Estou por terra, De estar sentado e inútil* e o verbo ver: *vejo já do alto.*

É de realçar que dos sete verbos referidos ao *eu*, só três: sou, Estou e vejo estão numa forma activa, pois todos os outros: ser, ter, ser e estar estão no infinitivo impessoal, indicando, portanto, apenas a acção ou situação/estado e não se referindo senão indirectamente ao sujeito.

É interessante observar que o verbo ver é o primeiro e o último do poema, que assim revela o que realmente lhe importa. Mas há uma diferença fundamental, no primeiro caso e em todos os outros em que acção pertence ao *tu* este vê de facto, enquanto que no fim quando o verbo se refere ao *eu*, este não consegue ver por falta de forças, o que é um modo de mostrar a diferença entre ambos, de realçar a fraqueza de um face ao poder do outro. Seja como for é claro que o poema dá uma atenção muito especial ao acto de ver. O *eu* de certo modo sente-se constituído pelo facto de ser visto, é passivo nesta acção mas embora a acompanhe detalhadamente e a deseje não chega a poder imitá-la, no que revela a sua fraqueza.

#### 3.6.4. A construção do poema

O poema está construído a partir de dezoito acções ou atributos do *tu* (os dezoito verbos relacionados com o *tu*), todos identificados por uma elisão a que se segue *De* — *De veres o meu lugar. De me veres só*, etc. — que se podem agrupar em doze momentos de aproximação entre o *tu* e o *eu*.

O primeiro momento tem a ver com o olhar — *De veres o meu lugar*. O *eu* realça o facto de se sentir olhado onde está, no seu lugar, que assim, como se verá posteriormente, deixa de ser um lugar solitário. É por aqui que a relação entre os dois

começa. É por se saber visto, por a sua solidão ser vista (*De me veres só*), que o *eu* se fundamenta para se dirigir a este *tu* que o visita e o vê, mesmo se estiver fechado e tiver apagado a luz (*Apagando a luz do quarto cada noite*); uma luz que não é certamente a luz eléctrica, mas a mesma luz de que fala mais à frente quando diz *Por ter-me apagado tão longe de te ser luz / De te ser lâmpada horas e horas, à noite / E no Inverno*. Por apagar esta luz, cada noite, o seu lugar escurece. Contudo constata que, mesmo no escuro, é possível respirar (*No escuro a respirar como um clarão*), a vida permanece pois a respiração é, ela própria, uma luz que não se apaga, porque o *eu* não tem poder para tal.

Em seguida e num segundo momento o *eu* reconhece que se murou, dividindo o espaço entre um interior e um exterior, ficando fechado do lado de dentro. Este *muro* não tem, no entanto, poder para afastar o *tu* que consegue ver o *eu* de fora (*De me veres do lado exterior*), atravessando as suas defesas, irrompendo pelos interstícios deste muro, a *fenda no muro*, atrás do qual o *eu* se esconde e se resguarda. O poema refere uma urgência e uma impaciência — *sem força / Para esperar*, sem contudo elucidar quem a tem — o *eu* ou o *tu*? —, criando, assim, uma ambiguidade que é já uma aproximação entre os dois, como se quisesse dizer que o *muro* ao dividir o *eu* do *tu* não conseguiu anular o desejo de um pelo outro. Não ficando claro quem não tem *força para esperar* fica subentendido que a divisão é sentida como uma dor por ambos e provoca em ambos a mesma impaciência e o mesmo sentimento de urgência.

Num terceiro momento o *eu* dá-se conta que o *tu* se hospedou nele (*De te hospedares em mim*) e conseguiu descobrir (*De descobrires*) que embora possa ser definido como uma árvore — *Da árvore que agora sou* — tem um crescimento que só um olhar próximo e atento consegue perceber no seu vagar e aparente fixidez (*De descobrires / A posição da árvore fixa no crescimento*), e por isso depende desse olhar para se sentir reconhecido e para que a sua solidão seja destruída. O que está realmente em causa é a segurança e a paz que sentir-se olhado produz e que torna desnecessárias

as armas até então usadas *Para afastar o medo*, ou seja para se defender do que sente como hostil. E essas armas, — o *fruto cortado* — mais não eram que uma parte de si mesmo, as suas próprias e insuficientes forças, o seu curriculum *empunhado como arma*.

No quarto momento a aproximação entre o *tu* e o *eu* intensifica-se porque o *tu* vê o *eu* no seu meio, na *casa* onde habita — *De veres a casa*. Nesse lugar de intimidade e espaço próprio havia um *quarto ao lado / Vazio*. O quarto existia, como se esperasse alguém mas não tinha ocupante, e por isso pode ser descrito como um *vazio búzio*. Era um lugar inútil, apenas um exterior do que podia ser, faltava-lhe uma voz que o preenchesse e lhe desse sentido, que o libertasse do vazio que o tornava um lugar insuportável. Faltava este hóspede que é capaz de ver, e que vem para a *beira* do *eu* vencendo a sua solidão.

No quinto momento o *tu* chega tão perto do *eu* que consegue ver a *pedra branca dos seus olhos*, uma pedra antiga, *polida de tanto rebentar*, com uma memória sagrada actualizada nos *rins*. É uma pedra onde está gravada a vida do *eu*, as vicissitudes por que passou e o transformaram no que é, agora. Esta pedra representa o que há de mais íntimo do *eu*, a sua história imperceptível de longe, a sua verdadeira natureza. Mas esta pedra que é uma memória é também, paradoxalmente, uma promessa, já que é uma *Primavera de si mesma*, portanto a capacidade de renovação e de renascimento que existe no íntimo do eu. E neste sentido pode ser, também, a pedra branca guardada para o dia da vitória (cf. *Ap 2,17*), a libertação que o *tu* traz ao *eu* quando dele se aproxima.

Em sexto lugar o *eu* ouve anunciar *em silêncio*, o que se seguirá. Sendo *em silêncio*, o anúncio é privado e tem apenas a ver com o que se passa no seu íntimo. É o anúncio de um *nada* e nada pode ser menos que nada, mas é um *nada que salva a [...]* *mão perdida* daquele que se gastou a remar (*Remo à superfície teimando contra*), esbracejando contra uma força que o derrota, contra um *peso* que o retém e o afoga quando não quer ver e fecha os olhos — *O peso âncora de fechar os olhos*.

Em sétimo lugar o *eu* percebe-se perdoado por ter deixado apagar a luz que o *tu* lhe pedia — *Por ter-me apagado tão longe de te ser luz*, por não o ter querido iluminar e lhe ter recusado *ser lâmpada horas e horas, à noite / E no Inverno*, não ter velado nem uma hora.

Em seguida o *eu* fala *Da transparência que engana a presença — do mundo — da obediência, — da aceitação, — do enjoo*, e é muito difícil ter-se a certeza do que quer expressar a respeito da *transparência*. Porque parece dizer que a *transparência* pode ser um modo de enganar, não tendo a conotação positiva que seria de esperar, sendo um obstáculo, uma falsidade. Se a *transparência* engana, se é uma falsidade, impede a *presença do mundo* que assim fica ausente, impede a *presença da obediência*, impede a *presença da aceitação*, e impede a *presença do enjoo*. Este último não tem, parece, um valor positivo, mas talvez seja uma correlação inevitável dos outros, um risco necessário para que possam existir. A sua negação retira aos outros a relação com a realidade e torna-os, juntamente com o engano provocado por uma falsa *transparência*, irrealis, isto é, não presentes, porque não vividos.

Visto deste modo o sujeito da oração é *transparência*, o complemento directo é a *presença do mundo*, e, por extensão, igualmente *da obediência, da aceitação, do enjoo*. Portanto *transparência* é vista como um engano que impede a *presença* dos outros elementos.

Mas, vendo ao contrário, o sujeito da oração é a *presença do mundo*, o complemento directo é a *transparência*, logo é a *presença do mundo* que toma todas as características negativas anteriormente observadas, é ela que é enganadora, falsa e obstáculo. E é ela que impede a *obediência* e a *aceitação* e, conduz ao *enjoo*.

Em qualquer das interpretações o que fica claro é que o *eu* se acredita perdoado, quer seja por ter perdido a *transparência*, por a ter trocado por uma falsidade que é apenas um modo de se diluir no que o rodeia, quer por se ter deixado enganar por uma

falsa transparência. O poema ao permitir esta ambiguidade, permite as duas interpretações e, por tal, permite que ambas sejam válidas e mesmo complementares. O leitor pode, evidentemente, optar por uma delas, mas será sempre uma opção redutora e temerosa.

No oitavo momento o *eu* reconhece o poder que o *tu* tem de o abrir *como quem abre a casa*, isto é, como quem entra nela, deliberadamente, e a salva da morte com o *signal* do seu *sangue*. E não só abre a casa, o espaço íntimo do *eu*, como tem poder para *arrastar a mesa para o centro da cozinha*, dando início a uma festa no centro da vida e permitido que o *eu* se alimente. Por isso a sua vida começa a ser ordenada, a desordem nas *colinas* e *declives* — os altos e baixos da vida — é destruída e tudo viceja de novo *coabrindo-se de erva* e tornando-se um *Campo cultivado*.

No nono momento o *eu* afirma que o *tu* é *a benção, o alimento e a abundância* na sua vida. *Benção* porque salvou a casa, o lugar do *eu*; *alimento* porque, como visto anteriormente, *arrastou a mesa para o centro da cozinha*, ou seja, centrou a sua vida e *abundância* porque é um *Administrador de água em redor dos pés / Dos calcanhares, dos tornozelos*, tanta água que nela se pode caminhar.

É neste momento que o *tu* finalmente aparece, que o seu rosto é revelado e, contrariamente ao que seria esperado por tudo o que mostrou poder fazer, surge como um *mendigo*, isto é, como alguém que pede o que não tem mas quer ter, o que é um modo de regressar à ideia, já anteriormente expressa, de intensidade do desejo daquele que está de fora e quer entrar (*sem força / Para esperar*). É ainda descrito como um *servo*, o que vai na linha de tudo o que foi dito sobre os benefícios que trouxe à vida do *eu* e ao modo como o fez. E, simultaneamente, é apresentado como um *milionário no milagre*, alguém capaz, portanto, de tudo transformar, de enriquecer o *eu*, o que permite perceber que tenha constituído *a benção, o alimento e a abundância*.

O décimo momento relata uma nova fase da vida do *eu* que foi acordado pelo *tu* do estado de dormência em que a espera o tinha deixado. Talvez seja o único momento onde é dito claramente que o *eu* estava à espera, embora não seja dito de quê, mas ao mesmo tempo é também dito que essa espera precisava de ser interrompida porque em si mesma não era um bem, razão pela qual é associada à doença — *De acordares da espera / Da doença*, e tinha-o transformado num arbusto desenraizado e a diminuir — *arbusto que minga sem raiz*. É agora atingida a máxima proximidade entre o *eu* e o *tu* quando este o toca, com um *Pequeno movimento*, curando-o do que o afligia pela — *tua mão que pode curar-me*.

Segue-se o décimo primeiro momento onde, pela primeira vez, a acção pertence ao *eu* que lança as suas redes (*Pequeno movimento / De o seres às minhas redes*), os seus fracos meios, para apanhar o *tu*, e se alegra por o encontrar nelas como uma planta espontânea ou o revirar *Das folhas na paisagem*. Neste momento adquire *uma casa na paisagem*, isto é, um lugar real e não apenas esperado e desejado.

No décimo segundo e último momento o *eu* olha para si e reconhece que está *por terra* mas, paradoxalmente vê *já do alto*. A sua própria saliva entrou em decomposição, transformando-se em *bolor do chão*, ou seja, ele próprio parece estar a apodrecer como a *cadeira* do seu repouso e o *soalho* da sua casa. Percebe-se *sentado e inútil* — *como se tudo à sua volta o cegasse*. O poema parece acabar derrotado contrariando o tom de alegria crescente anterior, mas *bolor* que, à primeira vista, parece ter apenas uma conotação negativa, é uma outra forma de vida, um recomeço. Por isso o *eu* ergue-se *como um odor de terra* e a força teimosa e irreverente da *tempestade*. Pode estar por terra, mas é o estar por terra, que lhe permite ver *já do alto*. É enquanto ser da terra que se pode erguer, mesmo se tudo à sua volta o cegou. Apesar da *cadeira* e do *soalho* do seu lugar terem apodrecido, e já não o poderem sossegar, apesar de o *eu* estar por terra, não está sozinho, e ergue, mesmo se cansado, o rosto para o *tu* procurando ver a sua

face. Não tem forças para o conseguir, mas ao decompor-se como um bolor, transforma-se num odor que se eleva nessa direcção. E é como odor que vê *já do alto*, mesmo se ainda não a face do *tu*.

### 3.6.5. Da visão

A visão/o olhar tem um papel preponderante na relação que se estabelece entre o *eu* e o *tu*. É o elemento constitutivo, o elemento de paz e de reconhecimento, o elemento de aproximação e de aceitação. É porque o *eu* se sente realmente visto, tal como é, e onde está, que está grato. A visão, ou o olhar é o primeiro modo como o *tu* se dá a conhecer, é a sua atenção ao *eu*, a sua doçura, a sua generosidade, a marca do seu perdão. Nada existiria sem esta visão, sem este olhar, o *eu* estaria irremediavelmente só se o *tu* não prestasse atenção à sua solidão e não a visse. A partir do momento em que o *eu* se sabe visto, mesmo do exterior, o próprio escuro passa a brilhar como um clarão e a poder ser respirado. O *tu* vê tudo do *eu*, a sua solidão, o seu estar murado, as suas baldadas e pueris tentativas de defesa de não se sabe que perigos ou inimigos, o recanto de habitação a que chama casa, e a pedra branca que nos seus olhos é a lembrança de uma promessa capaz de vencer todas as desistências, todos os abandonos e todos os cansaços. Esta pedra encontrada nos olhos, com o seu valor escatológico remete para uma completude do *eu* ainda não conseguida nem vivida mas que o *tu* já consegue ver nele. Ou seja, a visão que o *tu* tem do *eu* não é obnubilada pelo que possa haver nele de menos claro ou de menos conseguido, e é talvez por isso que pode ser para ele uma *âncora* e lhe permita a confiança de ter obtido um perdão que nem sequer pediu. Esta visão é tão completa e tão perfeita que vê mesmo o que ainda é só promessa e possibilidade de ser, o presente e sobretudo o passado não a embargam, e daí decorre o seu poder salvífico de restituir ao ser a sua verdadeira identidade.

O poema tem a ver com o olhar, portanto. É pelo olhar que o *tu* se faz próximo e se faz sentir próximo. É pelo olhar que o *tu* se introduz no *eu*, se hospeda nele. Porque é apenas um olhar pode penetrar por uma pequena fenda que o medo que se esconde atrás do muro não foi capaz de evitar, nem de tapar. O olhar consegue encontrar a fenda porque é um olhar atento, o olhar de quem quer descobrir o que se passa com o outro. Mas antes de ter entrado, já de longe olhava. Foi-se aproximando devagar, criando laços e é desse modo que consegue vencer a resistência do *eu*. O olhar é capaz de ver o lugar do *eu*, isto é, começa por aceitar vê-lo como ele se vê a si mesmo. É por não se apresentar como um estranho e muito menos como um juiz que é tão eficaz. E o poema acompanha a doçura deste olhar que aceita ver como lhe é dito para ver. Este é um olhar que é capaz de descobrir um crescimento invisível de tão lento (*A posição da árvore fixa no crescimento*), que sabe ver um movimento, onde apenas parece haver fixidez. Este é um olhar que se inclina até à beira de quem está num quarto de que nada se sabe a não ser que a luz se apaga nele cada noite e que é vizinho de um vazio. É só depois de ter aparecido com o seu silêncio pacífico que o *tu* pode entregar o seu *nada que salva* à mão que aceita finalmente estender-se-lhe.

O primeiro movimento partiu do *tu* — olhou para o *eu*. Viu-o no seu lugar, como se podia ver a si mesmo, só, murado, a apresentar os seus frutos como se o pudessem defender de perigos imaginários. Viu-o de fora, de longe, mas entrou na sua intimidade, mesmo sem ter sido chamado. E pouco a pouco foi-o iluminando para que fosse capaz de se olhar como era olhado, de se perdoar como era perdoado e se sentir vivo e centrado.

De tanto se sentir visto o *eu* quer também ver e porque não o consegue o poema termina com um gemido e um pedido subentendido. Talvez tenha sido escrito por causa deste pedido, desta súplica. Porque ser-se visto induz a querer ver, há o desejo de uma resposta que é provocado por quem veio de fora e encontrou aquele que estava dentro, murado e só. A solidão foi quebrada e anulada por um olhar, mas não foi totalmente

vencida porque neste diálogo continua a faltar uma parte, o *eu* ainda não tem força para responder ao apelo que lhe é feito, em silêncio. No entanto, sabe já que esse é o seu maior desejo. No final do poema não se despede, não fecha a porta do seu pequeno sítio, é como se se quisesse servir da fenda que há no seu muro, como se se pusesse à janela para ver uma paisagem de felicidade.

O olhar é assim o elemento que une o *eu* e o *tu*, por iniciativa deste. É uma didáctica, uma iniciação, uma libertação. O mais extraordinário é segurança do *eu* que, mesmo terminando o poema lamentando-se por não ter força para ver a face do *tu*, nem por um momento duvida deste olhar que pousou nele e o transformou. Percorre-se a si mesmo sob este olhar, deixando que ele o guie, o afaste dos seus limites e o revele a si próprio a uma luz diferente. Todo o poema está suspenso neste olhar que é uma benção e um alimento, uma abundância, que deixa o *eu* cansado mas grato. A noite se ainda existe no final do poema, já foi iluminada por um clarão que chegou como um *pequeno movimento* às *redes* invisíveis do *eu*. E se as *redes* estavam lançadas é porque o *eu*, contrariamente ao rigor com que se olha, estava à espera, embora não pudesse prever o milagre que lhe aconteceu. Nada o podia preparar para ser olhado assim.

#### 3.6.6. A transformação do *eu*

O poema é, na realidade, apenas sobre os efeitos que o sentir-se visto, no seu lugar solitário, provocam no *eu*. Existe um antes, descrito como um vazio, um escuro, um espaço murado, no qual o medo induz a procurar armas e onde nenhum esforço de braços impede o corpo de se afogar, um tempo em que o vigor circula com dificuldade, um tempo de enganos e de enjoo e existe um depois, um tempo de visita, de alimento, de festa, de benção e, essencialmente, de perdão, um tempo de renascimento, de primavera e de salvação. E existe também um tempo em que o *eu* se confronta consigo

mesmo e se sente a apodrecer por *estar sentado e inútil* apesar de ver *já do alto*. Nesse tempo, que é o último do poema, o *eu* já só tem um desejo, ver a face do *tu* e lamenta-se por ainda o não conseguir.

O momento decisivo surge no meio do poema quando o *eu* se percebe perdoado, desde o princípio, por ter deixado apagar a luz em si (*Por ter-me apagado tão longe de te ser luz*). Este é, no entanto e paradoxalmente, um momento de dor para o *eu*, porque lhe dói a dor que provocou no *tu* pela sua falta de atenção e, pior ainda, pela sua desobediência e o seu enjoo. De que se enjoou o *eu*? Da doçura, ou da persistência que lhe era pedida? Fosse do que fosse, murou-se, e de tanto se defender, acabou confundido os frutos e as armas e deixou de saber onde estava. Por isso ficou só no seu lugar, com a sua vida fechada num vazio de que era incapaz de sair.

A transformação do *eu* é possível porque aquele que entrou com um olhar, como um olhar, é o mesmo que pode abrir a sua vida defendida e murada, abrí-la como quem abre uma casa, como quem constrói uma casa, um lugar, um recanto, um espaço marcado com um sinal que o salva de todos os desastres e desistências. Graças a ele a casa volta a ser um lugar de alimento e pode-se, finalmente, pôr uma mesa no seu centro. E então a vida renasce, recomeça a vicejar, os altos e os baixos são aplainados, o que era aridez pode ser fecundado.

O poema podia acabar aqui, mas não acaba. Porque faltaria a expressão da gratidão que o *eu* já não consegue calar. A sua vida está aberta e vicejante, os seus muros ficaram inúteis, tal como as suas armas, a sua solidão foi partilhada. A luz, que não aceitara ser, começa pouco a pouco a iluminá-lo. Primeiro viu-se perdoado e agora percebe-se abençoado, alimentado e a viver na abundância. E sem saber como caminha sobre as águas. Este é o momento da máxima tensão do poema porque o *eu* caiu aos pés do *tu* e, embora mais à frente diga que não tem força para ver a sua face, na verdade já o está a ver como nunca o tinha visto antes. E percebe que o *tu* chegou como um

mendigo, um servo à sua porta, alguém que aceita os seus restos e os transforma num milagre, salvando a sua mão perdida pelo toque da dele. Se o *tu* entrou pelos interstícios, pelas fendas que o *eu* não conseguiu murar, fê-lo para servir, para lhe pedir tão pouco, e para lhe dar o *nada que salva*, marcando a sua casa com o *signal de sangue*.

É por tudo isto que embora se saiba *por terra o eu vê já do alto*. Agora retorce-se na dor que *estar sentado e inútil* lhe provoca, porque percebe que está a apodrecer. Tomou consciência que o que está à sua volta o cegou. A tristeza mostrada no final do poema é provocada por reconhecer ter sido incapaz de corresponder àquele que lhe pedia tão pouco, apenas um pouco de luz, à noite e no inverno.

### 3.6.7. Ainda sobre a construção do texto

Apesar de se centrar a relação entre o *eu* e o *tu* este poema não é, no entanto, propriamente um diálogo, porque apenas um fala — o *eu*. O *tu* nada diz, limita-se a ver. É o *eu* que relata o efeito desse olhar que sobre si cai, percorrendo um a um os seus efeitos. O poema não é, contudo, um monólogo porque o *eu* dirige-se sempre ao *tu*, o que aproxima o texto do género epistolar e mesmo de uma oração. O *tu* nada diz, mas está implícito que ouve, porque a sua proximidade permite crê-lo. É este facto que dá ao poema uma aparência de diálogo pois não se pode dizer que o *tu* esteja ausente ou seja apenas imaginado. A sua presença está patente nas múltiplas consequências que provoca no *eu*, que não fala como se estivesse a dirigir-se a si mesmo ou a uma quimera, mas a um ser real e quase tangível. As transformações sofridas pelo *eu* são efectivas e mesmo se algumas se situam ao nível da esperança por ainda não terem ocorrido não são vagos sonhos, mas dados concretos cujo alvor já é possível antever. São os efeitos produzidos no *eu* e atribuídos por ele ao facto de se sentir olhado e desejado - por o *tu* se

querer hospedar nele — que tornam possível traçar o perfil deste que nada diz e que apenas pode ser encontrado nos frutos que gera com a sua proximidade.

O texto do poema está construído sobre uma memória. Palavras como: *árvore, crescimento, dificuldade, fruto, casa, quarto, pedra branca, olhos, rins, anunciar, mão, perdida, olhos, superfície, peso, inclinar, corpo, afogado* (indirectamente), *perdoar, apagar, luz, horas, lâmpadas, noite, presença, mundo, obediência, aceitação, poder, abrir, vida, salvar, sinal, sangue, mesa, centro, erva, benção, alimento, abundância, administrador, água, pés, servo, milagre, acordar, espera, doença, raiz, curar, redes, folhas, bulir* (por agitar), *saliva, sentar, cegar, terra, tempestade, cansaço, erguer, força, ver e face*, são plenas de ressonâncias bíblicas e fundamentalmente evangélicas. É o uso continuado destas palavras e de imagens a elas associadas que permite ler o texto num contexto que lhe dá o sentido que de outro modo dificilmente teria por o enraizar numa figura nunca nomeada mas sempre aludida — Jesus. Algum do vocabulário utilizado dá ao texto um recuo até aos primórdios da História humana relatada no Génesis de onde emerge a primeira imagem da *árvore*. Do mesmo modo *rins, marcar a casa com o sangue* e mesmo *afogar* (que lembra o Dilúvio e não só) alargam o campo de sustentação do texto até ao Antigo Testamento que assim tornam pertinente no presente. E *pedra branca* lembra e torna presente o Apocalipse podendo, pois, ser lida de modo escatológico, completando assim um ciclo de passado, presente e futuro.

Este vocabulário de conotações bíblicas tão claras, está associado, como frequentemente em Daniel Faria, a um vocabulário quotidiano e do século XX. É o caso de *circular, empunhar uma arma, remo, âncora, afogar, Inverno, transparência, enganar, enjoio, colinas, campo cultivado, declive, calcanhares, tornozelos, mendigo, milionário, arbusto, minga* (por mingua), *bunho, bulir, paisagem, bolor, inútil, apodrecer, cadeira, soalho* e *odor*. Este vocabulário é no entanto perfeitamente integrável no anteriormente citado, não sendo no maior parte dos casos mais do que o seu prolongamento ou

atualização. A associação dos dois permite que o texto tenha um valor actual e concreto relacionado com a vida do *eu* e não seja apenas um revisitar de uma memória. Além disso muito do vocabulário de ressonâncias bíblicas é utilizado de um modo actualizado como por exemplo *afogado* que remete simultaneamente para o Dilúvio e para o episódio em que Jesus andou sobre as águas ou o da tempestade acalmada e tem também fortes referências e conotações actuais e faz parte da vida quotidiana o que torna o seu uso justificado e compreensível.

Ao trazer à vida concreta todas as referências associadas a este vocabulário e às imagens deste modo veiculadas, o texto permite ler a vida que assim se patenteia a uma luz muito mais abrangente e vasta. E não apenas isso, mas, e sobretudo, o seu contrário — a vida do *eu* só se pode compreender se for lida neste contexto trazido pela memória. E ao fazê-lo o poema demonstra a capacidade da leitura feita através desta memória de transmitir uma realidade profunda e verdadeira da constituição de um ser real. Pode-se mesmo dizer que o texto vai ainda mais longe, porque se pode perguntar se seria possível transmitir tudo o que é transmitido se não se tivesse utilizado este recurso, bem como as conotações referenciais implícitas. É da sua inclusão num universo mais vasto que vem a abundância de implicações do texto, que deste modo não fica circunscrito a um relato privado mas tem um alcance aberto e, por isso, inclusivo de um *tu* nunca presente nem sugerido, o do leitor.

### 3.7. Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou

Desde que nos deixaste o tempo nunca mais se transformou  
Não rodou mais para a festa não irrompeu  
Em labareda ou nuvem no coração de ninguém.  
A mudança fez-se vazio repetido  
E o a vir a mesma afirmação de falta.  
Depois o tempo nunca mais se abeirou da promessa  
Nem se cumpriu  
E a espera é não acontecer — fosse abertura —  
E a saudade é tudo ser igual.<sup>105</sup>

Este poema aborda as consequências da separação entre o *eu/nós* e o *tu*, uma separação provocada pela partida do *tu*. É um tempo de tristeza que contraste com o tempo anterior descrito indirectamente (por contraste) como de *festa*, *labareda*, *nuvem* e *promessa*. O sujeito do poema é um *nós*, um sujeito colectivo, no qual o seu leitor se pode sentir integrado, sem dificuldade.

#### 3.7.1. Construção do poema

O poema, é iniciado pela conjunção subordinada temporal *desde que*, o que faz depender o tempo presente, no qual se situa e que *nunca mais se transformou*, do abandono/partida de um *tu*. A primeira afirmação: *Desde que nos deixaste*, traça a fronteira divisória entre o tempo dinâmico e feliz da presença do *tu* e o que se lhe seguiu, que se tornou parado e amorfo, e onde só resta ao sujeito poético a saudade como ligação ao que perdeu.

---

<sup>105</sup> Daniel Faria, *Poesia*, 110.

Pode-se, pois, dizer que há um momento anterior ao poema e o momento do próprio poema. O momento anterior era bom e dele o sujeito do poema — *nós* — só pode ter saudade. O momento presente é de dor provocada por uma *falta* que nada pode colmatar. É um momento sem *abertura* (*fosse abertura*), encerrado numa continuidade onde nada acontece, onde nenhuma  *festa* é já possível.

Esta primeira afirmação não deixa qualquer dúvida quanto ao motivo da dor expressa: o *tu* — que noutras ocasiões é referido como tendo agraciado o sujeito poético — deixou-o. É quase com uma acusação que o sujeito poético se lhe dirige — *Desde que nos deixaste*, ficando-se desde logo à espera dos desastres que se lhe seguiram, porque esta partida é sentida como um abandono por aquele(s) que se vê(em) entregue(s) a si mesmo(s), com a vida inevitavelmente afectada e sem esperança de mudança. Acusação ou lamento, esta afirmação inicial traz em si a memória de um outro tempo onde a presença daquele que *nos* deixou era suficiente para fazer da vida uma *festa* e a transformar.

A partir da segunda afirmação, *o tempo nunca mais se transformou*, o poema apresenta as consequências da partida do *tu*. É também com esta afirmação que começa o tempo presente onde *falta* o que antes havia.

Esta frase merece alguma atenção porque é constituída por três momentos fortes: 1. o tempo; 2. nunca mais; 3. se transformou. *Tempo* e *nunca mais* aparecem duas vezes no poema (*o tempo nunca mais se transformou* e *o tempo nunca mais se abeirou da promessa*). *Nunca mais* é o que traça a fronteira intransponível entre o passado e o presente, o que realça a irreversibilidade do que aconteceu — *nos deixaste* — e, ao mesmo tempo, deixa claro que anteriormente a situação era diferente, porque tem em si a noção oposta, já que só é possível dizer-se *nunca mais*, se houve um antes. *Tempo*, por outro lado, é aquilo que dói, porque sendo por definição dinâmico, deixou de correr — *Não rodou mais* — diz o poema. É do tempo de agora, do presente, que o poema se

ocupa, porque é por ele se ter tornado diferente do que era anteriormente e, sobretudo, por parecer ter encajado num estado em que nada acontece e do qual não parece haver saída, que a dor existe. Mas a terceira parte da afirmação — *se transformou* — refere-se ao que há de dramático no que é dito. Porque a questão centra-se toda aqui. É porque o *tempo* se já não transforma que a dor existe. Se o *tempo* se transformasse, se *ainda* se transformasse, a situação teria uma saída, haveria uma abertura, não se estaria preso ao que é estático. Mas já não se transforma e, por isso, nenhuma das suas correlações é possível agora.

Para se perceber a dor que o poema expressa é preciso integrá-la, por oposição, no que se passou antes, porque de outro modo não faz qualquer sentido. O que dói é ter-se perdido o que já se teve. A consciência de já ter tido o que se perdeu, está sempre presente ao longo do poema e é dela que imana o lamento que ocupa a sua totalidade. Por isso é fundamental perceber bem como era o tempo que passou, o que tinha de tão extraordinário para o fazer interferir no presente e o amargar e o prender. Porque o que realmente o poema expressa é o lamento por não possível ser-se feliz no presente, por causa de um passado que não regressa e no entanto marcou irreversivelmente o desejo do seu sujeito.

No poema há, pois, uma cisão que separa um antes de um depois. Embora nunca seja dito directamente, fica subentendido de um modo bastante claro que o tempo anterior era bom, pelo que pode ser descrito como uma  *festa*, uma  *labareda* e uma  *nuvem no coração*. Era também um tempo de  *promessa* e do seu cumprimento, uma  *promessa* de transformação, o que em si mesmo constituía uma  *festa*. Era um tempo que rodava, isto é, não era estático.  *Desde que* o  *tu* partiu o tempo  *nunca mais se transformou* por isso deixou de ser possível que uma  *labareda* de alegria aquecesse o coração e uma  *nuvem* o protegesse dos excessos. Se houve uma mudança foi uma mudança terrível porque desde a partida do  *tu* o  *eu/nós* apenas pode sentir um  *vazio repetido*, ou seja, que não

acaba de acontecer. O tempo presente é sentido como doloroso pelo *nós* porque lhe falta o que já existiu. E deixou de haver a esperança que a situação possa melhorar porque o *a vir*, permitirá apenas continuar a sentir *a mesma afirmação de falta*, o *vazio* sentido é esta *falta*, uma *falta* que nada pode preencher.

O tempo presente é assim um tempo parado que perdeu a possibilidade de transformar e por isso *Não rodou mais para a festa* tal como *nunca mais se abeirou da promessa*. É isto que dói, o não haver esperança de melhoras, não ser possível acreditar que a promessa se cumprirá, pois até agora, até ao presente do poema, *não se cumpriu*. O sujeito do poema lamenta-se por já nada acontecer, porque *a espera é não acontecer*, o que esvaziou o tempo do seu possível dinamismo e tornou tudo sempre igual, ou seja, sem qualquer *abertura* (*fosse abertura*) para uma esperança de mudança e de transformação. Do tempo antigo resta apenas uma *saudade*. Porque agora *tudo* permanece *igual*, e deixou de haver transformação possível, o tempo deixou de conter uma promessa. Por isso o único tempo apresentado com valor positivo, no poema, é o passado, o tempo da presença do *tu*, uma presença que só por si era sinónimo de festa e labareda e nuvem. A este tempo, de que o sujeito poético tem saudade, seguiu-se um tempo *vazio* onde falta aquilo, ou melhor, *aquele* que o podia transformar, fazer rodar e aproximar-se da promessa.

### 3.7.2. O tempo

O poema está preso à irreversibilidade do tempo. Não há retorno, há apenas *saudade*. O sujeito do poema está preso à contingência do tempo e à sua tirania o que é tanto mais insuportável quanto acreditara na promessa que o que antes fora voltaria a ser. O poema é um lugar de paragem na dor e por isso é um lugar de coragem. Esta paragem é essencial porque sem se conhecer *a falta* não se pode ter saudade do que falta e já se

teve. E só depois da *saudade* vem o verdadeiro conhecimento porque é ela que conduz à verdadeira compreensão do que produziu  *festa e labareda e nuvem*.

Este não é um poema derrotado, no entanto, mas um poema corajoso que não desvia o olhar do que o fere e o angustia. Fica no estádio necessário à verdadeira e definitiva alegria, o da *saudade* que é o desejo profundo do regresso daquele que quando presente era capaz de transformar o tempo numa *festa* por deixar de ser uma prisão, numa *labareda* porque não há outro modo de expressar a alegria e *nuvem* que parecendo ocultar, na verdade revela, o que mais se deseja e dá sentido a tudo o mais.

### 3.8. Ando um pouco acima do chão

Ando um pouco acima do chão  
Nesse lugar onde costumam ser atingidos  
Os pássaros  
Um pouco acima dos pássaros  
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 do poema

Ando humildemente nos arredores do verbo  
Passageiro num degrau invisível sobre a terra  
Nesse lugar das árvores com fruto e das árvores  
No meio dos incêndios  
Estou um pouco no interior do que arde  
Apagando-me devagar e tenho sede  
Porque ando acima da força a saciar quem vive  
E esmago o coração para o que desce sobre mim

E bebe <sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Daniel Faria, *Poesia*, 39.

### 3.8.1. O *eu* fala de si

Neste poema o *eu* apresenta-se através de nove verbos — *ando* (5 vezes), *estou* (2 vezes), *tenho* (2 vezes), *escrevo*, *digo*, *verto*, *apagando-me*, *saciar* e *esmago*. Destes apenas *apagando-me* e *saciar* não estão num tempo activo. O mais frequente é o verbo *andar* o que desde logo dá ao poema um dinamismo que será corroborado por outros elementos. Os outros verbos presentes no poema referem-se a um sujeito que está em oposição ao *eu* — *divide*, *arde*, *vive*, *desce*, *bebe*, e os restantes ao sujeito da metáfora — *costumam*, *ser atingidos*, *inclinam-se*.

O poema começa pela afirmação do sujeito poético, o *eu*, de andar num lugar perigoso *um pouco acima do chão*, e não só acima do chão, o seu lugar natural, como no lugar normalmente ocupado pelos pássaros, e onde estes *costumam ser atingidos*, e, subentende-se, mortos ou pelo menos feridos. Esta apresentação do poema prepara desde logo o seu leitor para o relato dos perigos em que incorre o *eu* por viver fora do seu lugar e andar por onde não deve. O *eu* está, senão em transgressão, pelo menos a correr sérios riscos. Na verdade está, dirá em seguida, num precipício.

Os pássaros, que servem de metáfora ao *eu* para expressar os perigos que está a enfrentar, embora costumem ser atingidos no seu lugar acima do chão, defendem-se dele voando, afastando-se assim do que os ameaça. O *eu*, no entanto, não se pode defender do mesmo modo, e porque anda apenas *um pouco acima do chão* corre verdadeiramente o risco de morrer ou de ser ferido. Talvez por isso reconheça mais à frente ter que subir *Um pouco acima dos pássaros*, e ter de ficar *ligeiramente acima do que morre*.

Ao dizer, em seguida, ter *medo do peso morto* o *eu* dá a entender estar a fugir de alguma coisa que contraria a sua vontade de se situar no lugar dos pássaros e mesmo acima deles, alguma coisa que o puxa para baixo ou para trás e o retém. Ou, dito por outras palavras, o *eu* afirma situar-se um pouco acima do chão para fugir ao peso morto

que o apanharia em baixo. E aquilo que se lhe opõe fá-lo-ia permanecer tempo demais no *ninho* já *desfeito* e incapaz, por tal, de o abrigar e de lhe dar a protecção de que necessita. Porque na verdade o lugar procurado pelo *eu* e que é um *pouco acima dos pássaros* tem a particularidade de ser o ponto de partida para o voo, é um lugar de partida não um lugar de chegada, é um lugar arriscado, embora mais arriscado ainda seja permanecer tempo demais no ninho que se pode transformar num *peso morto*. O que o *eu* insinua é que, mesmo que seja mais prudente não andar pelas paragens dos pássaros, o verdadeiro perigo é permanecer preso a algo que o fixa a um lugar demasiado confortável e ilusoriamente capaz de o aconchegar.

Este *peso*, que de certo modo prende o pé do *eu*, está *morto*, pelo que antecipa e faz prever a ruína e a destruição do *eu*, se se deixar ficar no conforto do conhecido. Se desde o início, o poema nos prepara para um desastre, o que aqui se vê é que o maior desastre será não arriscar esta subida para lugares não ortodoxos. Não admira que o único medo que o *eu* manifeste seja deste *peso morto* que o prenderia ao *ninho*, agora *desfeito* e o impediria de seguir os pássaros no seu voo para longe das ameaças à sua vida. Assim parece que o que realmente poderá atingir o *eu* será permanecer tempo demais no conforto e no conhecido, porque esse é o lugar mais arriscado, e é nele que a morte o poderia atingir desfazendo as suas possibilidades de libertação e de futuro. Ou seja, se o poema começa num tom de perigo eminente, depressa mostra que o perigo não está em se andar por lugares pouco convencionais, mas em se ficar tempo demais no mesmo lugar, por muito confortável e protector que ele pareça.

Contudo o lugar dos pássaros não é o lugar do *eu*, não por ser demasiado elevado, mas por não ser suficientemente elevado, o que o obriga a andar *Um pouco acima dos pássaros*. O lugar dos pássaros, por não ser suficientemente elevado, é perigoso, está ameaçado de morte e, por isso, o *eu* para ficar *ligeiramente acima do que morre*, ou seja para escapar ao perigo de morte, tem de ir para um plano mais elevado que o dos

pássaros. Percebe-se que os pássaros *costumam ser atingidos* não por voarem alto, mas por não voarem suficientemente alto e, deste modo, se demonstra que o perigo anunciado desde o início do poema é de se ficar demasiado em baixo e não de se ficar demasiado em cima. O *eu* parecia estar a dizer que estava a correr risco de vida por andar acima do seu lugar, mas logo de seguida esclarece que o único risco que a sua vida corre é de não ousar subir *acima do que morre* mesmo se for só *ligeiramente*.

Andando *um pouco acima do chão*, *Um pouco acima dos pássaros* o *eu* conseguiu, pois, ficar *ligeiramente acima do que morre*, vencendo a tentação de continuar no ninho e libertando-se do peso que ameaçava prendê-lo ao chão e à morte. É por isso que pôde chegar a um lugar *Nessa encosta onde a palavra é como pão*. Chegou a um lugar que fica num plano inclinado, como o dos pássaros quando preparam o seu voo, um lugar que quase parece um precipício, um lugar demasiado arriscado para se poder permanecer nele. Talvez por isso logo de seguida o poema informe que nesta encosta, existe uma *palavra que é como pão*, que pode, por isso, alimentar e fortalecer o *eu*, dar-lhe o alento que anteriormente apenas encontrava no ninho, agora abandonado e rejeitado como um *peso morto*. O poema não diz mas permite, por comparação, perceber que o *eu* considera o seu movimento, neste lugar inclinado, como a preparação para um voo que, à semelhança do dos pássaros, o afaste dos perigos de permanecer demasiado tempo no mesmo lugar.

No seu transito o *eu* saiu do seu ninho e ficou *um pouco na palma da mão*. Que mão seja esta o poema não diz, deixando ao seu leitor o papel de a identificar. A mão parece oferecer protecção ao *eu* quando surge no poema, mas na realidade divide, separa uma coisa de outra. E o *eu* que já está fora do seu lugar de conforto, que saiu da segurança do lugar que lhe era próprio, parece ter dificuldade com esta divisão opondo-lhe o que ele próprio faz — *E não separo como o silêncio em meio do que escrevo*. É também aqui que surge o segundo verbo indicativo de uma acção do *eu* — *escrevo*,

deixando a suspeita se será essa a actividade que o faz andar acima do que seria expectável e desejável. Escreve, não separando, *como o silêncio*. Há pois um silêncio que atravessa o poema e só agora é nomeado, um silêncio que separa uma coisa de outra, o que é quase uma morte, e será talvez a ameaça que desde o início persegue o *eu*. Para se lhe opor e dele se defender o *eu* diz que escreve, e que no meio do que escreve não põe uma divisão. A mão que surge silenciosamente no poema e parece amparar o *eu* na sua *palma* não o deixa sossegar, contudo, porque divide o que antes estava unido, mesmo se essa divisão é necessária por libertar o *eu* do peso que o impede de voar. Mesmo na eventualidade de ser uma divisão necessária não deixa de ser sentida como não desejada senão o *eu* não lhe oporia o que ele próprio faz, quando escreve. Há pois duas linguagens no interior do poema, uma que divide e outra que não divide, duas vozes distintas e em oposição.

Num momento seguinte o *eu* que já andava *ligeiramente* (depressa? apenas um pouco?) acima do que morre passa a andar *ligeiro* acima do que diz, numa pressa justificada talvez por uma vez mais estar num lugar inseguro, onde nem as suas palavras o conseguem acompanhar. E não diz, mas está a sangrar. Não se sabe o que o fez sangrar, mas previne-nos que dentro das suas palavras está o seu sangue — *E verto o sangue para dentro das palavras*, o que faz delas o depositário mais ou menos fiel dos seus sofrimentos e padecimentos. Estas palavras que escreve, no meio do silêncio que o rodeia, tornaram-se o lugar onde passou a andar, o seu espaço, como se tivesse desistido de se refugiar no voo dos pássaros e tivesse aceitado o lugar que lhe é próprio. Mas por muito que verta o seu sangue para dentro do poema, não consegue deixar de pairar acima dele, num outro lugar, *um pouco acima da transfusão do poema* e por isso tem de se limitar a andar *humildemente nos arredores do verbo*, sem fazer do poema o seu lugar, sem se poder transferir verdadeiramente para as suas próprias palavras.

O *eu* pode ter subido para um lugar acima dos pássaros mas na realidade está de passagem num lugar intermédio que se não vê, é apenas um *Passageiro num degrau invisível sobre a terra*. Este lugar a que finalmente chegou pertence às árvores, que contrariamente aos pássaros, não voam nem podem sair do mesmo lugar e por isso podem dar fruto, mas também por isso podem ser rodeadas por incêndios sem nada que as defenda deles, tal como o *eu* que como consequência de ter chegado a este lugar parado se situa no próprio interior do que arde — *Estou um pouco no interior do que arde*.

E, paradoxalmente, agora que está no interior do que arde constata estar-se a apagar, *devagar*. Já não anda *ligeiro* acima do que diz, nem mesmo anda, perdeu a energia porque andou *acima da força*. Na verdade talvez tenha subido demasiado, pelo que é obrigado a dizer que subiu acima das suas próprias forças quando quis *saciar quem vive*. O poema que acompanha o *eu* no seu esforço de elevação, acompanha-o também quando perde as forças e toma consciência que a sua trajectória e a sua ousadia por ter subido, porventura alto demais, o fizeram esmagar o seu próprio coração — *esmagar o coração*.

O poema acaba, pois, num tom dorido com o *eu* a reconhecer que agora só lhe resta entregar o que ama e o que é, a quem dele se abeira e recebe o resultado do seu esforço — *E esmagar o coração para o que desce sobre mim // E bebe*. O seu ser transformou-se naquilo de que tem sede (*tenho sede*) mesmo se ele próprio não encontrou o que beber.

No final do poema o *eu* foi atingido como os pássaros em pleno voo, ou não o conseguiu sequer começar, algo de que nos tinha prevenido desde o início e que não pôde evitar. Já não está no ninho, mas a mão que o ampararia e em quem confiava fendeu-o ao meio, fê-lo sangrar e viu-se forçado, por ter ousado ir para lá das suas forças, a tornar-se ele próprio a água de que outros têm sede. O *eu* esperava que andando por onde não devia tal o pudesse defender do que o prendia à morte, mas morreu na mesma

porque, não sendo pássaro e andando por um lugar perigoso até para eles, acabou a sangrar no interior de um incêndio a que não pôde escapar.

### 3.8.2. O pouco e o muito

O advérbio *pouco* aparece cinco vezes no poema: *um pouco acima do chão*, *um pouco acima dos pássaros*, *um pouco na palma da mão que divide*, *um pouco acima da transfusão do poema*, *um pouco no interior do que arde* e, de algum modo, a ideia que transmite reaparece em ligeiramente — *ligeiramente acima do que morre*. Ao dizer que se situa *pouco* em todos os lugares o *eu* está a dizer, igualmente, que não está inteiramente em nenhum deles, que uma parte de si fica fora deles, num outro lugar não nomeado. Ou seja, embora diga que não separa *como o silêncio em meio do que* escreve, na verdade existe nele uma divisão. É difícil saber-se se se apercebe disso, ou se ela transparece no que diz sem disso ter plena consciência.

Observando mais de perto pode-se ver que o *eu* está *um pouco acima do chão*, o que à primeira vista poderia querer apenas significar que a distância que o separa do chão não é muito grande, e outro tanto se pode dizer em relação a estar *um pouco acima dos pássaros* mas, no entanto, estar *um pouco na palma da mão que divide*, *um pouco acima da transfusão do poema*, *um pouco no interior do que arde* já não pode ser visto do mesmo modo, porque em qualquer destas situações parece evidente que o *eu* está apenas parcialmente onde diz estar.

Em contraste com a ideia de *pouco* aparece a ideia de *muito* embora nunca seja expressa de um modo claro e directo. Esta ideia está presente no excesso pretendido pelo *eu* que quer e procura situar-se *acima* e está também presente, pela negativa, na destruição que sofre.

### 3.8.3. O lugar do *eu*

O *eu* dá a entender desde o início do poema estar fora do seu lugar. Porque não é pássaro, o seu lugar é o chão, mas anda um *pouco acima* dele. Ao sair do seu lugar natural e ir para o lugar próprio dos pássaros, arrisca-se tal como estes a ser atingido, embora não se saiba por quê ou por quem. Este é um risco deliberadamente e conscientemente corrido, também não se sabe porquê. O *eu* dá a entender estar em fuga, porque tem medo *do peso morto*, deixando por esclarecer que peso seja esse, acrescentando apenas que equivale a *um ninho desfeito*. Ou seja, o *peso morto* é também um lugar, que se desfaz se nele se permanecer mais do que convém, porque é um lugar limitado no tempo, sem capacidade para continuar a proteger para além desse tempo. E não só não pode continuar a proteger como, tendo-se tornado um lugar desfeito, passou a ser, em si mesmo, um lugar perigoso porque a instabilidade e a indefinição tomaram conta dele. Em suma, embora o *ninho desfeito* pareça um lugar, deixou de o ser, é apenas a memória de um tempo gasto e irreversível. É, agora, praticamente um lugar assombrado onde não é possível permanecer-se por ter perdido a sua anterior consistência. O *eu* aparece assim em fuga de um lugar de sombras e de morte, razão pela qual tem de ficar *ligeiramente acima do que morre*.

O *eu* nunca fica, contudo, verdadeiramente em lugar algum, pois está apenas *ligeiramente* acima do que morre, apenas *um pouco* acima do chão, um *pouco* na palma da mão, *um pouco* acima da transfusão do poema, *um pouco* no interior do que arde. Dir-se-ia que as suas forças ou o seu engenho não lhe permitem ficar inteiramente e seguramente onde quer que seja, mas apenas *um pouco*. Se o *eu* procurava um lugar seguro onde se pudesse refugiar do que o assusta, é obrigado a constatar que nunca está realmente seguro porque não conseguiu afastar-se do que o poderá a qualquer

momento e sem aviso atingir, pelo facto de nunca pertencer verdadeiramente a lugar algum.

Na verdade o *eu* abandonou o seu lugar natural mas não encontrou um lugar a que possa chamar seu. Estando apenas *um pouco* em qualquer lugar, está simultaneamente nele e fora dele, talvez ainda no seu lugar anterior, o *ninho desfeito*, ao qual continua preso por um *peso morto*. Visto assim, o *eu* aparece como rasgado entre duas forças e dois impulsos. Não está morto mas não está verdadeiramente vivo, ainda pode ser atingido pela sombras da morte.

Mas o *eu* não só se colocou acima do chão, colocou-se também numa *encosta*, um lugar que permite avistar o que fica em baixo, tal como fazem os pássaros ao levantarem voo, e que permite também olhar em frente sem que a visão seja obstruída por obstáculos à sua frente. Talvez, por isso, nesse lugar inclinado possa receber, sem oposição, o alimento de que tem necessidade, *a palavra que é como pão*. Contudo, mesmo neste lugar, continua a não estar completamente, pois está apenas *um pouco* na *palma da mão*. *A palma da mão* parece-se de certo modo a um *ninho* com o que tem de aconchegante e confortável. É um lugar quente e doce, que transmite uma ideia de ternura, mas uma vez mais não é um lugar verdadeiramente seguro porque se a palma da mão se fechar sobre si mesma poderá esmagar o que estiver dentro, ou, pelo menos, retê-lo no seu interior roubando-lhe a liberdade. Talvez por isso dela o *eu* diga que é uma *palma da mão que divide*, o que agrava a sua insegurança, compelindo-o a decidir de que lado ficar, já que o seu lugar deixou de ser o todo que era anteriormente. O *eu*, que já estava dividido por não estar inteiramente em lugar algum, tem agora apenas metade de um lugar para se situar, porque a mão que aparentemente veio em seu auxílio procedeu a um corte e lhe deixou apenas uma parte do lugar disponível.

O *eu* está portanto num lugar incerto e indefinível e talvez por isso se refugie dessa indefinição ameaçadora no mundo das palavras, vertendo nelas o seu sangue — *E verto*

*o sangue para dentro das palavras*. Mas mesmo aí não está verdadeiramente a salvo porque elas não são um verdadeiro lugar onde se possa situar e por isso é forçado a andar acima delas — *Ando ligeiro acima do que digo*. E insiste nessa ideia quando diz — *Ando um pouco acima da transfusão do poema*. E também não chega ao domínio do verbo, tem de ficar nos seus subúrbios — *Ando humildemente nos arredores do verbo*. Uma vez mais não está em lado nenhum.

Assim só pode dizer de si mesmo que é um *Passageiro num degrau invisível sobre a terra*, porque o seu lugar não se vê, é invisível, é apenas uma etapa, *um degrau* que não se sabe aonde leva. Contudo, quando aqui chega, o *eu* está finalmente *sobre a terra*, e já não *acima* dela, como anteriormente. E embora este *degrau* seja *invisível* não sendo, por isso, possível ter-se a certeza de se estar nele, por estar sobre a terra, é um lugar real e pode ter árvores e estas árvores podem dar fruto, é o *lugar das árvores com fruto*.

Mas a incerteza continua a perseguir o *eu*, pois as árvores estão sempre sujeitas a ficar no meio *dos incêndios*. Não se sabe de onde vieram estes incêndios que apanharam o *eu* quando ele parecia estar finalmente em terreno seguro, deixando-o de novo *um pouco*, desta vez *no interior do que arde*. Estes *incêndios* reduziram ainda mais o já acanhado espaço do *eu* e tiraram-lhe o ar de que necessitava para viver deixando-o com a sensação de se estar a apagar.

Ou seja o *eu*, colocou-se acima do seu lugar natural, fez uma série de tentativas, mas não conseguiu fazer seu nenhum outro lugar, ficou sempre apenas *um pouco* onde quer que fosse. O *eu* acaba, por isso, sem lugar para si, distante do ninho mas sem se ter conseguido transferir nem que fosse para o poema.

#### 3.8.4. O que está fora do *eu*

Há neste poema cinco verbos que não pertencem, nem se referem ao *eu* — *divide*, *arde*, *vive*, *desce*, *bebe*. Todos estes verbos estão num tempo activo e quatro deles

*divide, vive, desce, bebe* referem-se a um sujeito também ele activo no interior do poema, o que demonstra haver aí uma outra voz, isto é, um outro *eu* para além daquele que se expressa no resto do poema.

Estes verbos activos marcam um território ou uma entidade que rodeia o primeiro *eu* e lhe é de algum modo adversa. Uma entidade que agrava o sofrimento do primeiro *eu* por não lhe permitir concretizar a esperança de deixar de estar apenas *um pouco* onde quer que seja e, por não só frustrar estas suas esperanças, como ainda por parecer nutrir-se da sua frustração e da sua dor.

Será por causa deste segundo *eu* que o primeiro *eu* nunca chega a encontrar um lugar que seja verdadeiramente e inteiramente seu? Será ele o causador dos incêndios que comprimem o espaço do *eu*, sufocando-o no seu interior? Na verdade, este segundo *eu* bebe o que não deu, indiferente à sede do primeiro *eu*, bebe o sangue resultante do seu coração esmagado. Por mais que o primeiro *eu* tenha tentado fugir para um lugar elevado, não pôde defender-se dele.

Este segundo *eu* introduziu-se no lugar do primeiro *eu*, no seu ninho, e talvez tenha sido ele a desfazê-lo porque o dividiu ao meio tornando-o, por isso, inabitável.

### 3.8.5. A auto-consciência do poema

O poema aparece dentro do poema numa atitude de introspecção. Embora o poema surja como actividade do *eu* (*escrevo*), tem autonomia, porque aparece como vindo de fora, com a sua génese numa *palavra* que é oferecida ao *eu*, *como pão*, isto é como alimento. Tudo começa quando o *eu* percebe estar *ligeiramente acima do que morre*, a salvo dos perigos anunciados anteriormente, portanto. Subiu acima do lugar onde os pássaros costumam ser atingidos e está *Nessa encosta onde a palavra é como pão*. Nesse lugar, alimentado e, poder-se-ia dizer, provocado e encorajado pela *palavra* que é

*como pão*, o *eu* começa por si mesmo a dedicar-se à escrita. E aquilo que escreve tem, pelo menos a seus olhos, poder para quebrar o silêncio que separa — *E não separo como o silêncio em meio do que escrevo*.

Mas a palavra do *eu* é frágil e não o acompanha verdadeiramente, porque não tem capacidade para transmitir aquilo que ele realmente é. Por esse motivo o *eu* está condenado a andar *acima* do que diz (*Ando ligeiro acima do que digo*), isto é, num lugar a que as palavras não conseguem chegar. Mesmo vertendo o seu *sangue para dentro das palavras*, o *eu* continua acima do poema e incapaz de fazer dele um lugar para si, permanecendo, por isso, *um pouco acima da transfusão do poema*. Nunca chega realmente onde quer, pelo que tem de reconhecer, *humildemente*, não conseguir passar dos *arredores do verbo*.

Em suma, o próprio poema é apresentado como um lugar de reflexão sobre a incapacidade da linguagem de traduzir o que o subconsciente já captou. Por isso por muito que o *eu* se esforce por ser claro e transmitir o que realmente se passa consigo, é forçado a reconhecer que a sua linguagem (ou a sua escrita) fica irremediavelmente aquém, porque nós estamos sempre acima dela, acima do que dizemos, sem esquecer que, como diria a raposa, a linguagem é fonte de enganos. E o maior engano consiste em acreditar que a linguagem tem capacidades que não tem, e esperar dela o que não pode dar.

#### 3.8.6. Do pão e do sangue

Neste poema aparece a dualidade pão/sangue. O pão é a palavra, e vice-versa. O sangue é aquilo que o *eu* deseja verter para dentro das suas palavras, aquilo que procura transmitir através delas. Tanto pão como sangue estão, pois, em vez de palavra, são o seu correspondente, o seu substituto, um outro modo de dizer o mesmo. A palavra

quando alimenta é pão, quando procura transmitir o sofrimento e a própria essência do *eu* é sangue. Ou seja, a palavra tendo começado por ser pão e passado, depois, a conter o sangue do *eu*, está entre a vida e a morte, entre o sofrimento e a pulsação da vida.

O pão é o que o *eu* recebe, o sangue é o que dá, há como que uma troca, ou, pelo menos, uma reciprocidade na relação que se estabelece entre quem dá uma coisa e quem dá a outra.

O *eu* recebe a palavra como alimento e dá-a, ou devolve-a, como bebida, depois de a liquefazer para que a sua transfusão para o poema seja possível. E para que isso pudesse ter acontecido teve de esmagar o seu coração e oferecê-lo ao que desceu sobre ele, o segundo *eu*. Ou seja, o primeiro *eu* teve de renunciar a ligar-se afectivamente ao que quer que fosse. Este foi o supremo e derradeiro sacrifício que lhe foi pedido para que a sua palavra pudesse ter consistência.

Há uma dor que atingiu o *eu*, que não pôde escapar aos perigos que correm os pássaros, talvez por nunca ter ficado suficientemente alto para tal. Pois por muito alto a que o *eu* tenha chegado, por muito que tenha arriscado, acima dele e num plano que não pôde atingir, está alguém, um outro *eu*. Esse outro *eu* deu-lhe, em determinada altura, um *pão* em forma de palavra. E, no fim, desceu sobre ele, num voo picado, para a receber de volta, transformada em sangue. O sangue do *eu*.

A comunicação entre os dois intervenientes neste poema faz-se, portanto, através do pão e do sangue, ambos essenciais à vida, cada um dando aquilo que tem e falta ao outro ou é por ele desejado.

### 3.8.7. Ainda sobre os dois *eus* do poema

No poema há, como visto, dois *eus*, um que fala e escreve e outro que apenas vive e age. Mas ambos pertencem ao poema, nenhum deles pode ser retirado ou suprimido.

Um está em silêncio e o outro escreve no meio desse silêncio. De certo modo o segundo *eu* transfere-se para o primeiro quando lhe entrega a sua palavra e lha dá a comer. Diz “come”, e é um poema.

Os dois *eus* estão unidos por um sacrifício mutuo, por uma entrega recíproca em que um se dilui no outro e nele morre.

O primeiro *eu* deixa de ser ele próprio para se tornar a vida da palavra do segundo *eu* nele. Sofreu uma transformação e quando tenta transferir-se para a sua própria palavra — o poema — não consegue, fica sempre além dele, aparentemente a pairar, num lugar a que não pode chamar seu. Não está no chão porque perdeu o seu chão. Está no lugar onde costumam ser atingidos os pássaros, como disse desde o início, e todas as suas tentativas para se elevar acima desse lugar perigoso foram em vão e infrutíferas.

A palavra que foi dada ao *eu* cercou-o como um incêndio devastador e asfixiante, consumiu-o lentamente e transformou-o em cinza (*apagando-me devagar*). Mas mesmo assim o primeiro *eu* ainda tenta encontrar um lugar no interior do que arde em si (*Estou um pouco no interior do que arde*).

No final o poema mostra um *eu* que perdeu as forças. Aquele que lhe disse — “come”, desce agora sobre ele e diz — “dá-me de beber”. Mas o que tem para lhe dar? Nada, a não ser os próprios desastres da sua vida. O *eu* já não consegue amar nada, porque tudo se tornou amargo, tem o coração desfeito, como o ninho, e não se pode aninhar em lugar algum.

Não admira, portanto, que o *eu* (o primeiro) insista na ideia que esteve sempre apenas *um pouco* onde quer que seja. Nunca conseguiu encontrar um lugar a que pudesse chamar seu, porque quando parecia estar-se a aproximar dele, quando tinha descoberto que o seu lugar tinha de ser acima do que morre, foi definitivamente desviado da possibilidade de o poder encontrar por aquele que o alimentou.

### 3.8.8. Do *eu*

Este poema acompanha a tentativa do *eu* de se elevar acima do que o ameaça e do que morre. O *eu* parte de uma posição em que está centrado em si, e age segundo os seus medos e conceitos, mas, com a intervenção do segundo *eu* que lhe dá um lugar onde se pode começar a entender — o poema, começa pouco a pouco a descentrar-se de si para acabar sem lugar próprio e transformado na morada de outro, ou, pelo menos, no seu alimento. O poema acompanha a sua luta inglória para se situar um pouco acima do chão e para se transferir para as suas próprias palavras. É a contragosto que o *eu* se transforma em alimento, mas não tem outra alternativa, porque foi atingido e não tem meio de se furtar aos perigos em que incorreu desde o início. Deixou o ninho, chegou a pensar ter encontrado um lugar no lugar da palavra e das árvores, isto é, da estabilidade, mas acabou no meio de um incêndio que o apanhou quando julgara estar a salvo e pronto a dar fruto. É por isso, de coração esmagado, que se entrega ao que desce sobre ele. O poema é um lugar de dor, de tentativa falhada para dizer o que quer que seja, que seja próprio, é o reconhecimento que só se tem o que se perde.

O *eu* parte de uma atitude de relevância, de destaque e de protagonismo e acaba sem nenhuma importância e reduzido ao que outro, o segundo *eu*, quer dele e consegue encontrar no que dele restou e que não é quase nada. É apenas aquilo que o segundo *eu* lhe confiou, agora, e finalmente, transposto para aquilo que é. O primeiro *eu* só no fim chega ao poema. Pelo caminho teve de abandonar a pretensão de fazer dele o seu lugar, a sua memória e a sua marca. O poema não é, na verdade, escrito pelo primeiro *eu* como acreditou ser capaz, mas pelo segundo *eu* que o fez acreditar ter-se apagado para assim o poder rodear com o seu incêndio e consumi-lo totalmente. O primeiro *eu* não teve forças para lutar contra o perigo real constituído pelo segundo *eu* porque estava apenas atento a um perigo secundário e de certo modo imaginário do qual, subindo, poderia defender-se.

E não reparou que, quando o segundo *eu* lhe deu de comer, estava a transferir-se para dentro de si com uma eficácia que ele próprio nunca conseguiu alcançar em relação as suas próprias palavras. O perigo que espreitava o *eu* veio sempre de dentro de si, primeiro porque ele foi sempre o principal obstáculo à sua própria liberdade e segundo porque foi por dentro que o segundo *eu* tomou posse dele e o dominou. O segundo *eu* confundiu-se com a fome do primeiro *eu* e com aquilo que a podia saciar e obrigou-o a transformar-se ele próprio em alimento. Por isso quem escreve o poema, quem diz o que quer, é o segundo *eu* e o primeiro limita-se a fazer tentativas sucessivas e baldadas para o conseguir.

O verdadeiro protagonista deste poema é, pois, o segundo *eu*, que só se manifesta através do primeiro contudo, permanecendo sempre em silêncio e deixando que o primeiro *eu* se transforme pouco a pouco até ser capaz de atingir o estágio que lhe interessa. Para o fazer, interferiu na sua vida pondo-se no meio do seu caminho, e interrompendo-o, como se apenas lhe fosse dar sustento para o poder prosseguir. O segundo *eu* estraga os planos do primeiro *eu* e as suas pretensões de conseguir não ser atingido e fá-lo alimentando o seu desejo de se expressar a si mesmo para logo de seguida o impedir de o fazer. A palavra que o primeiro *eu* recebe nunca chega a pertencer-lhe, tem sempre uma outra autoria. Há pois uma luta dentro do poema pelo direito a ser a sua voz e há um que ganha e um que perde. Mas nesta luta em que o primeiro *eu* é forçado a esmagar o seu próprio coração, isto é, a renunciar ao que ama e àquilo a que está afectivamente ligado, especialmente o seu poema, não há propriamente um vencedor e um vencido porque o poema, como queria o primeiro *eu*, foi escrito. E foi escrito a duas vozes.

## 4. Conclusão Geral

Em Daniel Faria há um *eu* que se procura a si mesmo. Um *eu* que não sabe onde está, que não encontra para si um lugar de repouso, que não consegue chamar seu ao único lugar que conhece. Um *eu* perdido numa noite sem luz, fechado atrás de muros e defendido sem já saber de quê. Mas é um *eu* que não desiste, que avança mesmo quando avançar significa perder o pouco que ainda tinha. É um *eu* que quer ver, que acredita ver, que chega a julgar ver o que tanto deseja ver.

Este *eu* está em construção. E os materiais de que dispõe nem sempre são os que mais desejaria. Por vezes parecem ser o que mais impossibilitará qualquer edifício de se elevar e tomar altura. O *eu* usa esses materiais como se eles se espetassem na sua carne, como se o corroessem e o desfizessem. Mas não dispõe de outros e, por isso, é forçado a usá-los. A construção do *eu* é dolorosa e demorada, percorre etapas que mais desejaria evitar, que parecem afastá-lo do que almeja. Mas é assim, não tem outro modo de avançar e, porque o desejo é mais forte que a dor, continua.

Este *eu* debate-se com uma oposição que vem de fora, com uma falta de reconhecimento, com uma infidelidade daqueles que lhe estariam mais próximos e em quem mais acreditava poder confiar. Este *eu* que tateia pela superfície da vida como se assim pudesse auscultar a sua respiração profunda, não encontra quem o acompanhe neste seu modo de tentar. Por isso está sozinho, no meio de nada, perdido de si mesmo e cego. O seu lugar tomou os contornos de uma prisão, o seu subir parece uma ilusão, o seu avançar inútil.

O *eu* em Daniel Faria aguenta tudo menos a solidão. Frente a um *tu* que chama cegueira ao único modo que tem para tentar ver, não perde as forças e sabe defender-se, mas quando o *tu* do seu desejo fica perdido num passado que não volta, quando por mais

voltas que dê não consegue sair do mesmo lugar, não consegue sossegar, porque a persistência deste vazio o derrota.

O lugar do *eu* nestes poemas é um lugar inabitável, por ser um lugar de fechamento. O mais doloroso para o *eu* é o que lhe chega pela memória. Ele sabe que num tempo anterior não estava sozinho, que a sua vida contém a promessa de uma festa, que uma nuvem benfazeja paira algures no ar. E faz tudo o que pode para atingir o lugar do seu desejo, sobe acima dos pássaros mesmo sabendo que esse é o lugar mais perigoso de todos os lugares. A ambição do *eu* que parece desmedida é no entanto bem elementar, ele quer apenas ser visto, quer que o *tu* se abeire dele e o alimente. A indignação do *eu* é total e tem disso consciência, sem o *tu* não tem nenhuma hipótese de existir, a sua humanidade perde a consistência e fica condenado a regressar ao estádio anterior. Só se o *tu* o vir e se alegrar com o que vê, só se o *tu* o confirmar no que ele é, pode subsistir como um ser em si.

O *eu* em Daniel Faria posiciona-se perante um *tu* de que depende inteiramente, mesmo se esse *tu* for apenas um aparente oponente. Precisa dele para existir, para que a sua vida tenha algum sentido, para que alguma coisa nela possa florescer. O *eu* em Daniel Faria só consegue existir perante um *tu*, e tem consciência disso, tudo o que faz e tudo o que diz decorre dessa consciência e basta-lhe sentir-se olhado pelo *tu* para que tudo mude na sua vida. O *tu* permite-lhe ver do alto, mesmo estando por terra. É uma benção, um alimento e uma abundância. É um clarão, uma estrela, uma criança que quer voltar ao chão, abre a sua vida como quem abre a casa, e põe à sua frente uma paisagem de felicidade.

O *eu* em Daniel Faria precisa de atravessar a agonia de constatar que a festa acabou, uma agonia que a convicção que a festa existiu de facto, que não é uma mera quimera, mas foi real e tangível, agrava. E tem igualmente de enfrentar a dor provocada por aparentemente a promessa de que se crê depositário se não ter cumprido, pois a

transformação inerente à festa não o atingiu, deixando-o perdido num vazio repetido onde tudo é sempre igual. Só depois pode conhecer a saudade. E a saudade é o desejo intenso que se manifeste na sua vida aquele que o pode acordar da espera, permitindo-lhe ser que foi prometido que pode ser.

O *eu* procura o *tu* como se a sua própria identidade não pudesse subsistir sem se encontrar nele. O *eu* procura-se no olhar do *tu*, só nele se pode ver tal como é, só nele pode encontrar um lugar onde caiba inteiro e onde possa permanecer, só nele pode repousar, só nele o vazio não mais o cingirá.

“No olho de todo o homem existe um ponto negro: e nesse ponto um homem está de pé, muito pequeno mas todo brilhante de vida; é por isso que se chama a esse ponto a ‘pupila’ do olho.

Mas o amigo que fixa os olhos nos olhos do seu amigo reconhece a pessoa que está de pé no ponto negro do olho; reconhece que essa pessoa é ele próprio, muito pequeno mas todo inteiro e todo brilhante de vida” <sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Lanza del VASTO, *Le pèlerinage aux sources*, Folio 1986, 72.

## 5. Anexo

As palavras dos outros são as nossas e as nossas são ainda as palavras dos outros<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Eduardo PRADO COELHO, *a escala do olhar*, Texto editora, Lisboa, 2003, 7.

## 5.1. Daniel Faria

### 5.1.1. Apresentação biográfica

Traçar a biografia de Daniel Faria (Daniel Augusto da Cunha Faria) parece supérfluo, pois já se disse tudo: nasceu em 10 de Abril de 1971, num lugar que então ainda se chamava Além-do-Rio (hoje Baltar), apesar de o rio ser “quase um riacho no verão”<sup>109</sup>, no sábado de Aleluia, no dizer da sua mãe, andou na escola e no seminário, tirou os cursos de Teologia e de Estudos Portugueses e morreu no dia 9 de Junho de 1999, de um acidente ocorrido em Singeverga no dia 3 de Junho, véspera nesse ano da festa do Corpo de Deus. No entretanto ganhou prémios literários e encantou amigos e desconhecidos com a sua poesia, e com a sua maneira de ser, deixando a trás de si “um corte de dor”<sup>110</sup>, “uma frialdade [...] uma névoa silenciosa”<sup>111</sup>.

Não se despediu porque já o tinha feito:

Deponho as armas

Primeiro a voz,

Depois a luz

Por fim as mãos

E então posso morrer

Se não for noite<sup>112</sup>

Daniel Faria era um coleccionador. Coleccionava búzios e pedras e amigos. Ficaram todos, nenhum se perdeu. E coleccionou também, sem disso se dar conta, um número

---

<sup>109</sup> Alexandra LUCAS COELHO, “O Rapaz Raro”, *Público*, Milfolhas, 14 de Julho de 2001.

<sup>110</sup> Sophia de MELLO BREYNER ANDRESEN, in *Legenda para uma casa habitada*, Marco de Canaveses: Paróquia de Santa Marinha de Fornos, 2000.

<sup>111</sup> Nuno HIGINO, in *Legenda para uma casa habitada*, Marco de Canaveses: Paróquia de Santa Marinha de Fornos, 2000.

<sup>112</sup> Daniel FARIA, *Poesia*, 401.

crescente de admiradores maravilhados pois “quando alguém o descobria [descobre], era [é] um deslumbramento” <sup>113</sup>. Disse-lhes:

“Na amizade, muitas vezes, a distância é o lugar mais próximo e de maior proximidade, isto é, onde a presença do outro de tão inteira já não pode ser medida. Sendo um lugar cheio de saudade, esse é também um lugar feliz, porque aí sem cessar se regressa e avista” <sup>114</sup>.

E também:

“Se eu um dia me suicidar, não há-de ser pela infelicidade da minha vida, mas pela felicidade da morte. Nada, como a morte, às vezes, me é tão sedutor. Não é dor, nem medo, nem ausência, nem peso. É apenas essa estranha leveza de não-ser e de tão pouco ser isso.

Se um dia me suicidar, não o farei como quem nega, mas como quem afirma. Na sua aparente traição, será ainda gesto infinitamente grato de quem nunca mereceu até o mínimo e mais desatento cuidado. Desprender-se — essa liberdade, não a maior... embora! Mas liberdade — para o nada, o absurdo ou (se houver perdão) para o mais além” <sup>115</sup>.

E ainda:

“Creio que o mais egoísta dos homens é aquele que recusa dar aos outros a sua fragilidade e as suas limitações. Quem recusa aos outros a sua pequenez, comete um dos mais infelizes gestos de prepotência. E porque aí se rejeita, aos outros não poderá dar senão o sofrimento da perda. Querendo-se sem falha, será o mais incompleto dos seres” <sup>116</sup>.

E traçou a sua auto-biografia:

“As mãos

As mãos não fazem parte do retrato. Servem, apenas, para a saudação inicial e para explicarem que se trata de um exercício interseccionista para a cadeira propedêutica de Introdução aos Estudos Literários, do curso de Estudos Portugueses. Servem, também, para abrir a janela e transformar, ao teu olhar, a sala no centro da paisagem. Se ergueres a cabeça lentamente e espreitares lá me verás, num lugar escolhido ao acaso, e aí começa o meu retrato. [...]

Os olhos

Primeiro verás a minha testa, porque o meu cabelo é ligeiramente ondulado e nas curvas os saltimbancos deixam de se ver. Disse “a minha testa” por descuido, porque queria dizer “A minha frente”. Quando vires que ela se enruga é porque um arado me atravessa o pensamento.

Os meus olhos são dois bois a puxar o arado, e são eles que marram contra a minha ausência, por isso regresso à aula como quem se senta para a merenda.

Os lábios

---

<sup>113</sup> Eduardo PRADO COELHO, “O homem que nunca compreendeu”, in *Os meus livros*, Ano 2, nº 14, Setembro 2003.

<sup>114</sup> Daniel FÁRIA, *O livro do Joaquim*: ed. e pref. de Francisco Saraiva Fino, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007, 76-77.

<sup>115</sup> *Ibidem*, 73.

<sup>116</sup> *Ibidem*, 74.

Eu como os poemas como os profetas comiam os livros e, se não me esqueço, partilho o pão.

Os saltimbancos comem em redor e nós, com os livros abertos, damos-lhes sombra e eles olham-nos apaziguados. Têm esse modo de à nossa beira lhes sermos árvores, e isso é uma benção mais que uma vocação.

Os óculos

Falo nos óculos para ver o quadro. Tem qualquer coisa escrita, o roteiro para os saltimbancos chegarem ao céu.

Os ouvidos

Oiço-te respirar à janela. Certamente vais erguer a mão para te despedires. Mas antes repara que à minha frente há o brilho das medalhas, brincos e colares: a professora, a mãe dos saltimbancos.

Enquanto vais encostarei os ouvidos à parede para que o interior se atravesse até ao lado de fora; para que um dia regresSES; para que as viagens dos saltimbancos se liguem aos caminhos do mundo”<sup>117</sup>.

## E também o seu

Auto-retrato do artista enquanto jovem

Se eu fosse pintor, há dois quadros que nunca pintaria: um auto-retrato e uma natureza morta. Acontece, porém, que não o sou e que, hoje, me é pedido um auto-retrato. O retrato do artista enquanto jovem.

Ora, creio, ou melhor, também eu creio que o auto-retrato de um artista em qualquer idade é a sua obra e que o do poeta é a sua escrita. Por isso, considero que, com a leitura dos poemas, o meu auto-retrato estará feito. O que se lhe poderá acrescentar, ainda, se não a leitura de outros ou então dos mesmos poemas?

E, no entanto, no jogo dos reflexos ou do olhar mais uma vez, não exactamente como uma moldura, mas como uma certa memória de ter visto, talvez se possa tentar aquilo a que poderíamos chamar — se me é permitido, por momentos, alterar o título deste encontro — um auto-retrato do artista enquanto agora. E o meu retrato enquanto agora é um rosto que há-de vir.

É um rosto aparecendo, porque é o retrato de uma face que procura desenhar-se à semelhança de outra face, o rosto do Ressuscitado, a palavra que entregou a vida e que, aberta, é a única fonte da vida e a própria vida. O retrato, por isso, é um rosto com os olhos, os lábios, o pensamento, todo o retrato à procura do silêncio ressuscitado, como Sábado Santo esperando em seu coração, em sua garganta, em suas mãos, em cada sopro de barro, o canto novo e, necessariamente, pascal.

Nesse rosto, todo desejo de se ver configurado, não são os espinhos, devo dizer, o que aflige mais. O que mais aflige é o coração aberto depois de tudo consumado, do último suspiro na única palavra de tal maneira dada, o silêncio escorrendo como o sangue: saciando.

O tempo do retrato exposto é o do rosto assim com sede, com essa sede. E só o conhecerá quem o reconhece, só o verá quem se aproxima pelo interior, pela sombra, pela penumbra,

---

<sup>117</sup> in Vera VOUGA, *Explicação dos homens e de outros animais* [recurso electrónico], Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas, Vol.XV, 1998, 105-122, apêndice 121-122.

“Não sabia que tinha aquele poeta ali. Quando pedi aos meus alunos que fizessem uma espécie de auto-retrato, o texto dele chamou-me a atenção”, depoimento de Vera Vouga, in Alexandra Lucas COELHO, *O Rapaz Raro*.

onde o rosto se pode revelar e desvelar pela escuta, porque quem começa pela escuta pode ver.

Falo na escuta, ouvindo repetidamente o começo do prólogo da Regra de S. Bento as palavras que agora, e nunca como agora e para além do agora me proponho ouvir na fidelidade que o amor exige: *Ausculata o fili* — “Escuta, filho, os preceitos do mestre e inclina os ouvidos do teu coração”. Inclino-me, pois. Inclino o rosto apressado de discípulo, e vejo que não tropece subindo os doze degraus.

O autor que sou nem sempre é a minha vida subindo. Mas subo amparado pela obediência que tento equilibrar nas mãos. Tento, também, explicar que procuro um silêncio para quem sobe de noite, e a noite, digo, é a pergunta: será que, falando, impedirei que se oiça a palavra que é Princípio e Fim?

Podem responder-me que não tenho poder para tanto. Mas tenho, entretanto, poder para calar-me, e é estranho que haja homens que não se assustem com um poder assim.

O retrato do poeta enquanto agora é a minha mudez interrogando esta pergunta. É um rosto que espera e medita paciente, porque sabe que nem sempre por onde existe a luz é que passa o caminho.

O meu retrato é um homem que observa as suas mãos. É um coração que repete os versos de Herberto Helder: “Encontrei depois o lugar onde deitar a cabeça e não ser mais ninguém que se saiba”.

Encontrei depois, porque, de facto, só encontrei depois.

Eu já sabia que o lugar era a pedra, mas só depois fiz da pedra o meu lugar. Encontrei como entrar nela pelo seu lado aberto, descansar em sua pulsação até não ser mais ninguém. A completa presença na única presença, para ser, à sua semelhança, tudo em todos.

Tento dizer, finalmente, que procuro cada dia um modo de engolir a voz, até que esse pulsar ocupe todos os movimentos do corpo, da memória, do amor. Até não ser mais ninguém que se saiba, peregrino perdendo tudo e até o caminho, que só a planura da sua mão detém.

O retrato do artista – o meu – agora, é um rosto desviando-se.

Não se esconde. Não se afasta. Apenas olha numa outra direcção.<sup>118</sup>

Sabia que o seu ofício de poeta era um corte, um risco: “*A minha poesia é um punhal contra si mesma. Durará o tempo de um corpo a derramar-se*”<sup>119</sup>.

Numa entrevista a Francisco Mangas em 23-6-1998 declarou: “Eu escrevo para os outros. Mas quando nós publicamos perdemos os poemas — eu senti isso. [...] Depois os leitores devolvem-nos o livro”. E diz que a sua “primeira ida à igreja foi um fascínio: o fascínio da luz. A luz dos azulejos, a luz da vela, das vestes”. Afirma que a sua poesia lhe é dada e que depois a constrói, acrescentando: “o poema escapa-nos completamente. Ele, por nos ser estranho, acaba por se nos impor. Há poemas que surgem logo assim;

---

<sup>118</sup> Daniel FARIA, *Auto-retrato do artista enquanto jovem*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 23 de Outubro de 1998, in Francisco Saraiva Fino, *Para o instrumento difícil do silêncio: fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria*, anexo.

<sup>119</sup> Daniel FARIA, *O livro do Joaquim*, 67.

aparecem assim e não lhes posso tocar. [...]. Construí-los é um exercício de obediência”. De si mesmo diz que é “ um ser que aspira a uma certa vivência da esfera divina e alguém que recebe a sua própria fragilidade”. Para Daniel Faria “na construção do poema temos a percepção de que andamos a trabalhar com a matéria dos silêncios. O silêncio parece quase a palavra perfeita no seu fim. A poesia, [...] é aprender a eliminar, partindo da descoberta”. Nesta entrevista esclarece que publicou dois livros na mesma altura por ter perdido uma disquete com os poemas e ter ficado com medo que alguém se assenhorasse deles. E afirma ser um homem feliz e bem situado <sup>120</sup>.

## 5. 2. A escrita de Daniel Faria

Vera Vouga que foi, provavelmente, a primeira a escrever sobre aquele que tinha sido seu aluno de Introdução aos Estudos Literários, num estudo sobre *Explicação dos homens e de outros animais*, publicado pela Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas, em 1998, observa que neste livro “predomina [...] uma dicção poderosa, deslumbrante de simplicidade[...] a enunciação definitiva na primeira pessoa [...] um verso raso e limpo” e acrescenta: “é um trabalho da luz. Mesmo na morte anunciada” <sup>121</sup>.

Apesar do título fazer crer que algo seria elucidado, considera que “este é um livro de explicações nenhuma, antes a floração fecunda de pequenas sementes de fogo, rebentando, concisamente tenras, na terra arada do terreno bom” <sup>122</sup>. E não é um livro fácil porque “‘Examinemos um homem no chão’ requer de imediato um despojamento inicial. Esquecer o que provavelmente esperávamos da poesia, concretamente a partir da dicção breve, de tão intenso e contido brilho, degustada no livro anterior” <sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Francisco Duarte MANGAS, *O poeta que vai ser monge*, in Diário de Notícias, 23 - 6 - 1998.

<sup>121</sup> Vera VOUGA, *Explicação dos homens e de outros animais*, 107-108.

<sup>122</sup> *Ibidem*, 111.

<sup>123</sup> *Ibidem*, 112.

Nesta obra de Daniel Faria encontra uma “evocação sombria da condição humana”<sup>124</sup> que inverte “o percurso efectuado em *Explicação de Árvores e Outros Animais*, que parte do pessoal para o universalizável, este livro desenrolar-se-á agora como demanda singularmente enunciada, onde o lugar do poema duplica, concentra, miniaturiza o lugar da experiência”<sup>125</sup>.

Para Luís Adriano Carlos a poesia de Daniel Faria é um “composto retórico, munido de dispositivos como a metáfora e a comparação de tintas metonímicas, a sinestesia, a silepse, a enálage e a hipálage” que afectam as “relações lógicas e semânticas exactamente no processo do desdobramento do eixo sintáctico, provocando associações imprevistas de distintos planos ontológicos e sensoriais, do abstracto e do concreto, do conceito e da imagem, do mental e do corpóreo, do literal e do figurado”<sup>126</sup>.

Em Daniel Faria considera haver “uma serenidade pensativa, devoção à ‘explicação’ da existência” que “ganha uma intensa carga poética na fusão peculiar dos conceitos e das imagens, do pensamento e da paixão”<sup>127</sup>, considerando que “esta poesia resiste à facilidade da sua redução mística, porque de facto ela nunca esquece a sua ontologia poética” uma vez que “a atitude mística não pode ser confundida com a poesia”<sup>128</sup>, considerando que quanto muito pode-se dizer que Daniel Faria consegue interligar as duas, pois há nele

“um tipo de meditação que já se transformou em método de composição poética, com formas e técnicas específicas, graças às quais os seus versos adquirem uma tonalidade peculiar, na linha de toda uma tradição povoada por figuras como Wordsworth, Hopkins, Yeats, T. S. Eliot ou Wallace Stevens, que em Portugal frutificou em criações tão distintas como as de Jorge de Sena, Fernando Guimarães, Echevarria e Ruy Belo”<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, 113.

<sup>125</sup> *Ibidem*, 114.

<sup>126</sup> Luís Adriano CARLOS, *A Poesia de Daniel Faria*, [recurso electrónico], Produto de computador, 2004.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*, 3.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

Maria João Cantinho nota que em Daniel Faria há um “percurso poético que se caracteriza por uma coerência e consistência notáveis”<sup>130</sup>. Nos seus livros não vê “conjuntos de poemas heterogêneos e dispersos” pois obedecem a uma ideia que “nos guia como um fio condutor”. Aprecia esta obra pela “riqueza estilística e imagética, pela sua originalidade, mas, sobretudo, pelo rigor da linguagem” e o “tom fortemente alegórico” que é a “pedra de toque” e também “a matriz geradora da musicalidade da sua poesia”, havendo nela um “percurso de dolorosa perda, que habita o corpo do poema” que nos remete “para uma possível reabilitação, não apenas do ente e da criatura nomeada, mas da própria linguagem, no seu esplendor” ao mesmo tempo que o “destino da palavra conhece o movimento naturalmente autofágico da alegoria”.

Esta autora observa que na poesia de Daniel Faria as coisas “se situam fora do ‘seu sítio’”, isto é “fora da linguagem”. A reflexão sobre a linguagem que aí é feita atinge “a potência da metáfora filosófica” [...] da cegueira ou, para ser mais precisa, da (im) possibilidade da visão” provocada pela “opacidade da linguagem”. Por outro lado “o peso da palavra e da imagem contaminam o olhar, impedindo-lhe a visão, obrigando-a a uma inflexão. Regista portanto em Daniel Faria “uma admirável reflexão acerca da escrita, tomada enquanto projecto de refundação do real e da linguagem. [...] a escrita diz-se no poeta, faz-se carne, corporeiza-se, tornando-se interior ao sujeito poético”. Nas metáforas vê uma “subversão do seu campo semântico” e “um jogo de constante reenvio das imagens poéticas [...] abrindo novos rumos” e uma tensão no poema que vem da “indecibilidade de sentidos” e, por isso, por vezes “a palavra dói como a ferida, onde o pulso sangra, escrevendo e enlaçando-se dolorosamente com o real”<sup>131</sup>.

Pedro Mexia, considera que em "Explicação das Árvores e de Outros Animais" há “uma certa desolação, com a imagem recorrente da pedra, coisa inerte, com os

---

<sup>130</sup> Maria João CANTINHO, *Daniel Faria ou a (Im)possibilidade da arqueologia da palavra*, publicado na revista on line "Aguilha", [asombraquenosacolhe.blogspot.pt/ 2010/12/daniel-faria-ou-impossibilidade-da.html](http://asombraquenosacolhe.blogspot.pt/2010/12/daniel-faria-ou-impossibilidade-da.html). 3 de Dezembro de 2010.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

pressentimentos de morte” já que “as imagens da natureza são indícios”<sup>132</sup>. Já em “Homens Que São como Lugares Mal Situados”, reconhece um fôlego diferente: “os versos tornam-se mais longos, há anáforas, preces, ladainhas, catálogos; as imagens, insólitas e memoráveis, têm um toque ‘herbertiano’”<sup>133</sup>. E entende que quando o poeta diz “fui eu que descobri” está a valorizar e a pôr em evidência o papel da experiência.

Para este autor a “poesia de Daniel Faria pertence ao seu tempo, porque supõe um vazio ou uma ausência. Mas é também “inatual”, e por isso marcante, porque descobre um sentido, um sentido que religa”<sup>134</sup>.

Maria Teresa Dias Furtado afirma que Daniel Faria é “um poeta maior, único e extremamente original”. Nele admira o modo como olha para “o mais imediato e [...] o que o transcende” e “a linguagem aparentemente simples”, a sua capacidade de tocar “o fundo do ser humano, os seus dilemas e a sua liberdade, a sua busca de identidade e o seu modo de identificação, a sua partilha e a sua necessidade de solidão, a sua horizontalidade e a sua verticalidade”<sup>135</sup>.

Estuda em particular o ciclo *Se fores pelo centro de ti mesmo* e o papel das figuras da Bíblia aí presentes, observando que: “Todos estes poemas funcionam como um ‘correlato objectivo’, expressão cunhada por T.S. Eliot para referir uma objectivação, através do uso de outras figuras ou acontecimentos, do próprio eu”<sup>136</sup>. E afirma que em Daniel Faria a “intertextualidade [...] resulta sempre de uma assimilação pessoal que do subtexto arranca também a sua força, o seu poder de irradiação”<sup>137</sup>.

No ciclo *Do Inesgotável* encontra uma verticalidade, e em *Do Ciclo das Intempéries* uma articulação horizontal, em diálogo com o leitor. Já os oito poemas “Do ciclo das

---

<sup>132</sup> Pedro MEXIA, *Daniel Faria: uma obra singular na poesia portuguesa contemporânea*, In Expresso (Atual), 2012.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Maria Teresa DIAS FURTADO, *Daniel Faria: se fores para o centro de ti mesmo*, Didaskália. vol 37, nº2 (2007) p. 121-135, 122.

<sup>136</sup> *Ibidem*, 126.

<sup>137</sup> *Ibidem*, 129.

Intempéries” considera-os construídos à volta da “imagem, simultaneamente metáfora, da magnólia” que Daniel Faria afirma não ser “pronunciada”, como a de Luiza Neto Jorge, “porque lhe importa menos o aspecto sonoro, a musicalidade, antes lhe interessa algo mais concreto, verdadeiro e presente no real, que ultrapassa a tempestade de relâmpagos que envolvem aquela enunciativa de luz” <sup>138</sup>.

Francisco Saraiva Fino tem três estudos sobre o modo de escrever de Daniel Faria, no primeiro de 2006 <sup>139</sup>, observa que em Daniel Faria há um “debate de recortes dialécticos [...] entre o silêncio e a fulguração ruidosa da palavra”, um “processo ritual da depuração do verbo” conseguido através da violência, da reocupação e da iluminação, e “o objectivo é libertá-la de uma solidificação imposta para dela deixar jorrar [...] o manancial de novas iluminações” para o que é necessária uma “depuração sacrificial” <sup>140</sup> do próprio poema e não apenas do sujeito poético. Deste processo surge aquilo que apelida de iluminação e mesmo um “tratamento místico da palavra nova” <sup>141</sup> e, por fim, uma partilha com o leitor no “secreto mecanismo do amor” <sup>142</sup>.

No *Ciclo das intempéries*, pensa ser possível “percorrer o caminho da generosa dádiva de um rigoroso trabalho da linguagem”, encontrando nestes poemas uma “luminosidade [...] exaltada pelas palavras de que a magnólia é fonte” <sup>143</sup> que, ao ser partilhada com o leitor, ocasiona uma relação de intimidade, acrescentando: “Daniel Faria oferece-nos a energia inesgotável de uma voz que [...] procura a restituição do silêncio diante da grandeza da epifania da palavra nova. Em múltiplos aspectos esta experiência assemelha-se à do místico, pela imposição ao sujeito da escuta silenciosa” <sup>144</sup>.

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, 131.

<sup>139</sup> FRANCISCO SARAIVA FINO, *Para o instrumento difícil do silêncio: fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria*, 394.

<sup>140</sup> *Ibidem*, 415.

<sup>141</sup> *Ibidem*, 417.

<sup>142</sup> *Ibidem*, 418.

<sup>143</sup> *Ibidem*, 419.

<sup>144</sup> *Ibidem*, 423.

Este autor considera que *O Livro de Joaquim* é composto por uma série de pequenos textos, que denomina estilhaços, e faz corresponder à “quebra do espelho liso da água onde Narciso observa o seu rosto” provocando uma “desfocagem, como se os múltiplos pontos de vista dos fragmentos se viessem a combinar, no seu inacabamento e fragilidade, numa unidade de sentido, na escrita do ser, um exercício que permitisse evocar pela descontinuidade do fragmento uma consciência unitária de ser e da linguagem”<sup>145</sup>.

Para Francisco Saraiva Fino observar o texto manuscrito de *O Livro de Joaquim* permite conhecer o modo como Daniel Faria se corrigia a si mesmo, mostrando que o “ofício da linguagem impõe-lhe uma pesada tarefa do auto-sacrifício para garantir não apenas a partilha fraterna do impulso inicial mas, sobretudo, a plenitude da escrita”. E compara este penoso trabalho ao que “Pessoa, através de Bernardo Soares, declarava: *‘Para compreender, destruí-me’*”. De modo idêntico Daniel Faria, em *O Livro de Joaquim*, afirma: *‘Eu tenho o sofrimento daquilo que se desfaz’* (LJ p.78); e em *Dos Líquidos*: *‘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’* (DL p. 280)”<sup>146</sup>.

“Este movimento inesgotável de peneira” é, segundo este autor, aquilo a que Vera Vouga chama uma “procura rigorosíssima, quase obsessiva, da perfeição do texto enquanto poema e enquanto livro” (L, Posfácio, 157). Contudo o “caminho da perfeição do texto não deixa de reflectir esse tempo da imperfeição, o momento silencioso do início da palavra, o instante do confronto do autor com a sua singular fragilidade; como o profeta Daniel ficando *‘sozinho a presenciar essa portentosa aparição’* (Dan 10,8)”<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> Francisco SARAIVA FINO, *O livro do Joaquim*, “Prefácio”, 17.

<sup>146</sup> *Ibidem*, 18.

<sup>147</sup> *Ibidem*, 19.

Francisco Saraiva Fino estima que na poesia de Daniel Faria existe uma tensão “na gênese difícil da palavra poética”, uma “enérgica resistência à sua revelação total”, como se fosse exigido um “sacrifício supremo de fazer verter do corpo imenso da linguagem apenas porções frágeis de palavras que, de algum modo, viesse a compor o corpo mutilado do poema”, que surge como uma “espécie de anjo ferido na raiz”<sup>148</sup>, o que o leva a propor: “Por momentos pensemos nesta poderosa relação metafórica de tensão e façamos da página em branco o Anjo na máxima concentração da luz à espera da deflagração, essa ‘carapaça branca’ ou ‘folha amarfanhada’ que Daniel Faria [...] revela como esconderijos obscuros para onde possa o poema recuar”<sup>149</sup>. Compara a luta do poeta com aquilo que quer transmitir com uma luta com o Anjo, ou consigo mesmo por, “a palavra poética contemporânea não admitir interlocutor que não seja aquele que se interroga” como lembra Eduardo Lourenço ou Octávio Paz que “falava na guerra civil sem quartel que se desenvolve entre as palavras no seio da linguagem, criaturas luminosas e vorazes que habitam nas espessuras da fala”<sup>150</sup>.

Jones Alberto de Almeida constata que Daniel Faria “escreve na tradição cristã”<sup>151</sup>, e reflecte sobre a relação que se estabelece entre as imagens e a escrita dizendo que: “A escrita é posterior às imagens e é sobre ela que se escreve o poema”. Afirma que “a poesia — é [...] uma elaboração secundária, uma conjectura, a partir de uma cópia das coisas do mundo — conhecimento duplamente incerto”, perguntando se Daniel Faria “escreve pensando erguer o candeeiro das palavras à altura da visão, do lado das sombras?”<sup>152</sup>, realçando que em Daniel Faria há “aporias e antíteses, associações misteriosas, incomuns, o conflito”<sup>153</sup>.

---

<sup>148</sup> Francisco SARAIVA FINO, “Lutar com o anjo: notas para uma leitura genética de ‘Do ciclo das intempéries’”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, pp. 121-148, 123.

<sup>149</sup> *Ibidem*, 121-122.

<sup>150</sup> *Ibidem*, 122-123.

<sup>151</sup> Jones Alberto de ALMEIDA, *Conversações em Daniel Faria*, Estudos Nova Série, 8-9 Coimbra Jun-Dez 2007, 429-439, 429.

<sup>152</sup> *Ibidem*, 432-433.

<sup>153</sup> *Ibidem*, 434.

Mário Garcia acredita que “As três últimas obras de poesia” de Daniel Faria “representam um tríptico, a que *O livro do Joaquim* empresta uma espécie de coroa, e só podem ser lidas [...], em perspectivas convergentes, Formam uma unidade incindível, itinerário com princípio, meio e fim”<sup>154</sup>.

Para Vítor Moura “há muitos momentos na poesia de Daniel Faria que fazem acreditar no lustro de estreia de uma articulação nova” independentemente de os temas já terem sido tratados por outros e assim “vamo-nos apercebendo da recorrência de algo que se vai manifestando como esteio de um texto *novo*”<sup>155</sup>. Vê nesta poesia “a exposição de um trabalho paciente, insistente, metódico, de depuração formal, numa espécie de missão auto-imposta de angariação e fixação de uma gramática firme”<sup>156</sup>.

Na poesia de Daniel Faria encontra referências a duas construções “uma física, a casa [...], a outra conceptual, o nome” cujo significado vem dos cruzamentos, oposições ou exigências recíprocas. A importância da casa vem de ser “o sítio onde primeiro se aprende o significado das palavras e onde se vão fazendo as primeiras experiências de apropriação”<sup>157</sup>. Na casa “situa-se a ordem do mais concreto, da presença plena, a primeira referência” é o lugar aonde podemos sempre regressar, e que na ausência precisa de ser nomeada “para que não desapareça”<sup>158</sup>.

Este autor afirma que a linguagem em Daniel Faria gira na “aceleração pelo trabalho poético”<sup>159</sup>, numa tensão, porque é “uma poesia da *partida* mas também do *regresso*, pois são estes dois acontecimentos que marcam, fenomenologicamente, a nossa consciência do ‘dentro’ e do ‘fora’”<sup>160</sup>.

---

<sup>154</sup> Mário GARCIA, *A amizade na poesia de Daniel Faria*, Braga, Faculdade de filosofia da U.C.P., 2009, vol. 13-2, 11-18. 12.

<sup>155</sup> Vítor MOURA, “O Giroscópio”, in *Relâmpago*, nº12, Abril 2003, 53-61, 54.

<sup>156</sup> *Ibidem*, 53.

<sup>157</sup> *Ibidem*, 54-55-.

<sup>158</sup> *Ibidem*, 55.

<sup>159</sup> *Ibidem*, 56.

<sup>160</sup> *Ibidem*, 58.

Manuel Martins afirma que: “Daniel Faria tem o suave encanto daquele mistério que me leva a continuar a acreditar na força insubstituível da grande literatura” <sup>161</sup>.

Na poesia de Daniel Faria descobre a “revelação do sujeito poético pela busca de conhecimento de si mesmo através da verdade que a poesia oferece enquanto reserva infinita de olhares sobre o mundo e a experiência” <sup>162</sup>. Uma busca que conduz o poeta a recuar “perante a possibilidade (negativa) de uma linguagem poética feita com meras palavras, ou revestida de formulas linguísticas sem alma” <sup>163</sup>. Considera ainda que Daniel Faria patenteia uma “certa excentricidade da linguagem” que pode chegar a ser “socialmente inaceitável” o que indica que o “seu poema é um espaço de experiência da linguagem” <sup>164</sup>.

Eduardo Prado Coelho observa que “poucos poetas foram tão sensíveis à relação entre as coisas e o seu lugar, a ponto de podermos dizer que o lugar precedendo a coisa é já a coisa a começar a ser” <sup>165</sup>. Referindo-se ao título da colecção *De veres o meu lugar* diz que tem “o mérito de situar esta poesia no arco que vai de um “eu” [...] a um “tu” (que, como tantas vezes sucede, é ao mesmo tempo o polo de um monólogo exterior, uma disseminação de interlocutores e uma poeira de sagrado caindo levemente sobre o mundo” <sup>166</sup>. Da poesia de Daniel Faria diz que “é deslumbramento, abertura ao mundo, aceitação da realidade das coisas, procura do seu dentro invisível e silencioso” e que o facto de se inserir numa memória e tradição religiosa “não significa absolutamente nada em termos poéticos”. Acrescentando que é uma poesia “que nos agarra pela mão e nos incita a caminhar lado a lado. Que nos aprende a ver como nunca tínhamos visto. Que nos dá abrigo, morada e envolvimento maternal. Que mesmo nas suas dimensões mais

---

<sup>161</sup> Manuel FRIAS MARTINS, “Daniel Faria: quando a poesia é um estado de espírito”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 162-183, 164.

<sup>162</sup> *Ibidem*, 168.

<sup>163</sup> *Ibidem*, 169.

<sup>164</sup> *Ibidem*, 176-177.

<sup>165</sup> Eduardo PRADO COELHO, “O homem que nunca compreendeu, 50.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

dolorosas nos deixa uma alegria desmedida, na simplicidade extrema de quem vive sempre no extremo de cada extremo. No desequilíbrio dos passos tropeçados e da sede sem fim”<sup>167</sup>. E acrescenta que em Daniel Faria “todas as coisas (substantivos, verbos, adjectivos, advérbios) se podem converter em lugares” <sup>168</sup>.

### 5.3. Amizade

Francisco Saraiva Fino no *Prefácio ao Livro de Joaquim* cita um dos fragmentos desse livro: *Na amizade, muitas vezes a distância é o lugar mais próximo e de maior proximidade, isto é, onde a presença do outro de tão inteira já não pode ser medida. Sendo um lugar cheio de saudade, esse é também um lugar feliz, porque aí se regressa sem cessar e se avista* (LJ 76-77) <sup>169</sup> para dizer que Daniel Faria “terá como ninguém entendido essa espécie de dilacerante topografia fenomenal da amizade, algures situada entre a proximidade e a distância, na qual o movimento de regresso ganha um sentido que, por momentos, o afasta da crueldade imposta pelo tempo da separação” <sup>170</sup>.

Mário Garcia aborda a questão da amizade em Daniel Faria partindo de “três poemas e um livro”: *Aquiles e Pátroclo, A morte de Jónatas, A criança fecha os olhos no muro* e *O Livro de Joaquim*. Em *Aquiles e Pátroclo (Poesia, 65)* “o 1º dos seis poemas que constituem a *Explicação do labirinto*” vê uma revisitação da *Ilíada* de Homero e do tema da “amizade íntima entre os dois guerreiros” que, contudo, não pode ser vista “sob o prisma da homossexualidade, nem tão pouco permite essa leitura redutora” <sup>171</sup>. Há um percurso de “entrada e saída, subida e descida, dimensões horizontais e verticais do labirinto. A amizade, como o amor, [...] são motores que realizam a posse, a procura e o

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, 50-51.

<sup>168</sup> *Ibidem*, 51.

<sup>169</sup> Francisco SARAIVA FINO, *O livro do Joaquim*, “Prefácio”, 10.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> Mário GARCIA, *A amizade na poesia de Daniel Faria*, 13.

encontro”<sup>172</sup>. Segundo o autor o poema *A Morte de Jónatas* (*Poesia*, 154) “é uma narrativa de salvação. A fecundidade da morte, o exílio e o regresso, o tempo e a eternidade, o repúdio, a separação, a partida e a chegada, escalonam, sem concluir, um caminho na direcção do ‘centro de si mesmo’”<sup>173</sup>. O poema

“insiste na solidão do cadáver de Jónatas, mas não na solidão de David. O amigo morto (na batalha, como Pátroclo) é sepultado ou, como diz o Poeta, deita-se no ‘leito’, isto é no coração do amigo, equiparado ao seio materno, à terra, não do esquecimento, mas da dormição fecunda. David identifica-se consigo mesmo na morte do amigo, não seguindo-o (como no caso de Aquiles), mas fazendo com que ele viva no seu corpo, ferido pela ausência mas lavado pelas lágrimas”<sup>174</sup>.

Maria Teresa Dias Furtado pensa que “a doação da amizade e protecção encontra-se na metáfora “olharei em redor” e seus equivalentes” no poema “Separação de Abraão e Lot”, de igual modo no poema “A morte de Jonas” “é exaltada, de novo, a amizade no sentido de cada um dos amigos ser o *alter ego* do outro”<sup>175</sup>.

#### 5.4. Morte

Sobre as múltiplas referências de Daniel Faria à morte, nos seus poemas, Carlos de Azevedo considera que Daniel Faria “desenvolve no seu percurso poético um sentido próprio da morte”, havendo nele uma “atenção ao fenómeno da morte na natureza” e também em relação à “morte dos que amamos”, tendo um “consciente conhecimento da morte”, utilizando mesmo, por vezes imagens apocalípticas para dela falar<sup>176</sup>. Morrer em

---

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *Ibidem*, 15.

<sup>175</sup> Maria Teresa DIAS FURTADO, *Daniel Faria: se fores para o centro de ti mesmo*, 126.

<sup>176</sup> Carlos de AZEVEDO, “*Soubesse eu morrer iluminado*”: o sentido da morte em *Daniel Faria*, Revista Interdisciplinar sobre o Desenvolvimento Humano, n.º 1, Outubro 2010, 53-58, 53.

Daniel Faria “aparece não só como projecto pessoal, mas como ofício, isto é como o trabalho a desempenhar, em execução firme do projecto central da vida” <sup>177</sup>.

O autor está convicto que não é à “morte física, biológica a que se refere” quando diz: *Na minha casa sou um utensílio que se vai quebrar / na minha casa sou alguém que vai morrer* (296), pois “seria demasiado óbvio” <sup>178</sup>. E encontra em Daniel Faria uma “dimensão positiva da morte como luz ” que lhe permite dizer: *se acendes a luz / não morrerei sozinho* (51) <sup>179</sup>, e fazer uma leitura do “episódio paulino de Damasco, com uma clarividência surpreendente”: *A luz de Damasco golpeia [...] é dura. Da dureza / das pedras que um mártir junta com as mãos / com que empedra o caminho para a morte. A luz / de Damasco é esse lume / da oração de um mártir ao morrer* (208) <sup>180</sup>. E acrescenta que “é à luz da morte que Daniel Faria percebe a vida extraordinária de Foucauld (168) [...]”. Na caracterização da morte entram o tipo (martírio), a hora (esta tarde), lugar (no chão), vestes (nu)”. De igual modo quando escreve, *agora entendo o ovo e o mártir / quando é cercado para morrer*, Daniel Faria mostra “entender o cerco feito ao mártir” bem como o dom que têm os *dedos dos cegos*, isto é “fazer do limite um dom, da morte, dádiva total”. Esta noção da morte como “dádiva total” reaparece no sacrifício de Isaac e de Abraão: *Queimarás o monte, o filho, a lenha / a morte, as areias, a viagem / o deserto, a túnica, as estrelas / nunca será bastante o incêndio* <sup>181</sup>.

O tema tem um novo momento de desenvolvimento em *Entre na sombra como alguém que via / entrei devagar ao ritmo de um salmo / [...] entrei para um laço sem saída porque era um nó aberto / [...] entrei em morte sucessiva no que vive / era a luz de uma árvore quando cresce / e se ensombra para não ficar sozinha* (175) que Carlos de Azevedo interpreta como a celebração da “sua entrada na vida monástica ‘inteiramente

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, 54.

<sup>178</sup> *Ibidem*, 56.

<sup>179</sup> *Ibidem*,

<sup>180</sup> *Ibidem*, 56-57.

<sup>181</sup> *Ibidem*, 57.

vencido”<sup>182</sup>, o que o leva a inferir que “Daniel Faria narra poeticamente a experiência de ter nadado profundamente na morte e de trazer a mão ao cimo, à ‘tona da morte’ (231)”<sup>183</sup>.

Tudo isto leva-o a afirmar que quando Daniel Faria fala da morte é como realização e não “para a padecer. Não se trata de se preparar para bem morrer, para dar sentido aos últimos dias, trata-se de optar pela vocação pelo ofício de morrer. Como há um chamamento para viver, há um para morrer”<sup>184</sup>.

É nesse sentido que pode ser compreendida a sua afirmação:

*“Se eu um dia me suicidar, não há-de ser pela infelicidade da minha vida, mas pela felicidade da morte. Nada, como a morte, às vezes, me é tão sedutor. Não é dor, nem medo, nem ausência, nem peso. É apenas essa estranha leveza de não-ser e de tão pouco ser isso.*

*Se um dia me suicidar, não o farei como quem nega, mas como quem afirma. Na sua aparente traição, será ainda gesto infinitamente grato de quem nunca mereceu até o mínimo e mais desatento cuidado. Desprender-se — essa liberdade, não a maior... embora! Mas liberdade — para o nada, o absurdo ou (se houver perdão) para o mais além. (Lj 73).<sup>185</sup>*

Mário Garcia num estudo denominado: *A fulguração da morte na obra literária de Daniel Faria*, considera que *Explicação das árvores e outros animais (E)*, *Homens que são como lugares mal situados (H)* e *Dos Líquidos (D)*, formam uma Trilogia e procura interpretar o “projecto de morrer” de Daniel Faria, o “desejo de morrer, que o amor não só não suprime, mas impele e estimula” como um “sacramento, ‘a mesa da aliança’(D,286), essa ‘diária lâmina’ que nos desata”<sup>186</sup>. E pergunta se será “a Fulguração da Ressurreição de Cristo e a nossa?” Considera que quando em *O Livro do Joaquim (L)* se

---

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> *Ibidem.*

<sup>184</sup> *Ibidem*, 58.

<sup>185</sup> *Ibidem*, 54.

<sup>186</sup> Mário GARCIA, *A fulguração da morte na obra literária de Daniel Faria*, Braga, Brotéria, volume 176, Janeiro 2013, 49-60, 50.

diz: “Não recuses nenhum dos teus limites, só eles dizem a grandeza do que tens” (L, 78) apresenta a morte como um limite pois “Não recusar a morte é um sinal de amor” <sup>187</sup>.

“Não insiste na ‘via dolorosa’, como se poderia pensar pela frequência da palavra ‘sangue’, interpretada como sinónimo de sofrimento. ‘Sangue’, na Obra de Daniel Faria, como na Bíblia, significa ‘vida’. Equivale mais à ‘via gloriosa’: a vida oferecida pela salvação do mundo, a plenitude da alegria e do amor. Por isso, a palavra do Poeta pretende a fulguração de Cristo, o Homem-Deus-crucificado-e-ressuscitado” <sup>188</sup>.

Assim em Daniel Faria aparece uma “transumância” que “é a Páscoa de Cristo, a sua Ressurreição, ‘o relâmpago / Rápido’ (D, 307), ‘o clarão mais corrente’ (D, 212), a ‘diária lâmina’ (D, 307) que trespassa o ‘coração paralítico’ (D, 212). É Ele ‘a ferida incendiária’ / (...) / a lâmpada / Sempre acesa para nunca se quebrar. / (...) / A corrente // O amor que as águas não podem apagar’ (D, 212)” <sup>189</sup>.

Para Gonçalo Cordeiro a aceitação da morte em Daniel Faria “seria o princípio do caminho para a união tão desejada com o divino bem superior” <sup>190</sup>.

## 5.5. Do espiritual

Vera Vouga diz que em Daniel Faria o tema da luz abrange também “a vigília, o sono, o sonho, a memória matérica, cultural, sinestésica, onírica, visionária” <sup>191</sup>. É uma luz que à semelhança do que “mostrou Daniel Faria para o percurso de Frei Agostinho da Cruz” revela “o seu próprio percurso como um percurso de conversão e, neste segundo livro, o abeirar-se do conhecimento da contemplação, nas suas fases meditativa, purgativa e unitiva, embora com reincidências de caminho em espiral” <sup>192</sup>. Há uma procura de exprimir o silêncio através de uma progressiva aproximação, ficando em evidência o

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, 58.

<sup>188</sup> *Ibidem*, 59.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Gonçalo CORDEIRO, *Velha Aliança*, Universidade de Lisboa, 2011,169.

<sup>191</sup> Vera VOUGA, *Explicação dos homens e de outros animais*, [recurso electrónico] Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas, Vol.XV, 1998, 105-122, 107-108.

<sup>192</sup> *Ibidem*, 116.

papel “do mediador único e definitivo” patente no “poema final do livro, ‘Cruz, rosa’”, um poema reservado pelo próprio Daniel Faria para “uma leitura íntima”<sup>193</sup>.

Luís Adriano Carlos acha possível afirmar-se que Daniel Faria “procura pela exaltação estética uma via de acesso à exaltação do sagrado e ao reino do espírito” acrescentando que “essa via estética consiste numa via poética animada pela energia do sublime, sem a qual nenhum meio de transporte conduzirá ao êxtase”<sup>194</sup>. Por este motivo afirma que “Daniel Faria é um poeta mal situado na história da poesia mais recente”<sup>195</sup>. Por outro lado muito do vocabulário usado pelo poeta como “noite escura, casa, degraus, fonte, águas, animais, aves, alma, visões, chama, lâmpada, elevação, anjos, céus, luz, contemplação, glória, arroubo, êxtase” poderá ser traçado a partir de autores como “S. João da Cruz, Novalis, Hölderlin, Rilke, Pascoais, Régio e Herberto Helder”<sup>196</sup>. Considera que há em Daniel Faria um “anelo ascensional” já em *Explicação das Árvores e Outros Animais* que se revela sobretudo em *Dos Líquidos*.

Maria João Cantinho observa que “Daniel Faria não é propriamente um poeta de fácil digestão” uma vez que está ligado a “uma tradição da poesia metafísica, votada à meditação e ao silêncio claustal [...] que exige uma interpretação atenta por parte do leitor” depois da qual é possível “uma abertura para uma visão interior e mística, numa busca de unidade com o divino”<sup>197</sup>.

Jones Alberto de Almeida pensa que em Daniel Faria “As imagens de Deus são os homens e o Verbo paira sobre eles. [...] O poeta, então, escreve do lado desse texto, do lado mais invisível das imagens de Deus”<sup>198</sup>, acrescentando que “é necessária a luz, a graça (divina poesia?), para clarear o que está escrito. Há um texto a ser lido — o livro do

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, 118-119.

<sup>194</sup> Luís Adriano CARLOS, *A Poesia de Daniel Faria*.

<sup>195</sup> *Ibidem*, 5.

<sup>196</sup> *Ibidem*, 2.

<sup>197</sup> Maria João CANTINHO, *Daniel Faria ou a (Im)possibilidade da arqueologia da palavra*.

<sup>198</sup> Jones Alberto de ALMEIDA, *Conversações em Daniel Faria*, 432.

mundo, mas não se trata de ler no mundo o que é este livro. É agora, a escrita deste livro — as escrituras sagradas — que traduz o mundo”<sup>199</sup>.

Maria Teresa Dias Furtado afirma que em Daniel Faria há um “diálogo com o mundo, com os outros e com o Outro que é Deus”, embora não seja “uma poesia ‘religiosa’ ou ‘espiritual’, mas sim [...] uma poesia cuja unidade é a unidade do próprio autor enquanto pessoa que pensa e sente, acredita e constrói, aproxima-se e afasta-se”, por isso afirma que “o sujeito da escrita é um contemplativo que se move nos lugares onde se movem os outros [...] que ergue o seu canto até ao infinito, mesclado com o canto das aves e dos Anjos”<sup>200</sup>. Considera que estamos perante uma “atitude contemplativa” teocêntrica que simultaneamente está atenta ao mundo envolvente. Em Daniel Faria há uma “dimensão de desassossego e de busca” e por isso nele “é imperiosa a solidão para a ocupação do verdadeiro lugar da existência [...] a questão do ser humano ocupar o lugar que lhe compete na vida é um motivo recorrente”<sup>201</sup>. “Os poemas 1 a 6 incluídos em “Do inesgotável” falam de modos do amor a Deus na Pessoa de Jesus Cristo. É um amor que eclode nas situações do quotidiano [...] no desejo de contemplar a face de Deus [...] na contemplação da Humanidade de Cristo [...] numa perspectiva de abandono e de infância espiritual”<sup>202</sup>.

Francisco Saraiva Fino cuida que há a tentação de “interpretar uma parte assinalável da poesia de Daniel Faria através de uma relação com o universo religioso em sentido mais estrito”, o que do seu ponto de vista é “uma limitação que em nada se coaduna com a complexidade do fenómeno poético, essencialmente vocacionado para a partilha da palavra com o outro”<sup>203</sup>. Neste sentido afirma também que “a vertente mística pode ser encarada não necessariamente como fenómeno de comunhão religiosa mas enquanto

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, 433

<sup>200</sup> Maria Teresa DIAS FURTADO, *Daniel Faria: se fores para o centro de ti mesmo*, 122-123.

<sup>201</sup> *Ibidem*, 124.

<sup>202</sup> *Ibidem*, 130.

<sup>203</sup> Francisco SARAIVA FINO, *Para o instrumento difícil do silêncio: fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria*, 396.

experiência estética da palavra”<sup>204</sup> e no seguimento de Wittgenstein postula que o “místico teria a capacidade de ultrapassar os limites da racionalidade, na ânsia de tentar atribuir uma linguagem ao inefável” o que no caso de Daniel Faria aparece como “um acto solitário e singularmente introspectivo”<sup>205</sup>. E acrescenta:

“O seu horizonte último não deve ser visto exclusivamente como a demanda de uma relação com o divino [...] dado que, em si mesma, esta é uma relação baseada na luta solitária com a linguagem em que a referência directa a Deus é apenas aludida por contraste com a insistência na descrição ontológica do sujeito poético”<sup>206</sup>.

Reconhece que a palavra Deus é rara em Daniel Faria sendo substituída por “formas metafóricas ou pela associação de termos simbólicos decorrentes do universo religioso”. E lembra que já Eduardo Prado Coelho destacou que o “mesmo quando se dirige a um ‘tu’ [...] acaba por reflectir o ‘eu’ do sujeito em si mesmo”. Por outro lado “a certeza da existência de Deus é complementada quase sempre pela sua ausência”<sup>207</sup>. As referências explícitas a Deus apresentam-no “quer na situação tópica de edificador [...] quer no papel do que promove o despojamento e a solidão necessárias ao acto criativo”; sentindo a sua incapacidade “para acompanhar um tal poder” resta apenas ao sujeito “o caminho místico da palavra” para explorar os “múltiplos sentidos do verbo”<sup>208</sup>; deste modo “a experiência da procura de Deus é assumida, neste itinerário místico pessoal, como o da demanda da palavra nascida da tensão estabelecida entre o silêncio, a sua voz e as vozes que constituem o seu universo referencial e que extrapolam o domínio estritamente religioso”<sup>209</sup>. Em Daniel Faria, tal como em Herberto Helder, “o corpo é o espaço por excelência de comunhão com o universo e de convergência das energias do

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, 399.

<sup>205</sup> *Ibidem*, 400.

<sup>206</sup> *Ibidem*, 401-402.

<sup>207</sup> *Ibidem*, 402.

<sup>208</sup> *Ibidem*, 403.

<sup>209</sup> *Ibidem*, 403-404.

cosmos” de onde surgem as imagens “o coração, as veias, as artérias, os canais de propulsão do sangue”<sup>210</sup>. Por tudo isto, Francisco Saraiva Fino considera que “o seu sentido místico advém [...] de um encontro fenomenológico com a palavra”<sup>211</sup>.

Nota que Daniel Faria utiliza um léxico “colhido no interior de uma memória textual religiosa”<sup>212</sup> integrando-se “no imaginário dos autores místicos”<sup>213</sup>, vai também buscar referenciais a Rilke e Paul Celan, como no caso de *rosa*, enquanto Herberto Helder é “um dos pré-textos mais importantes”<sup>214</sup>. As suas imagens têm frequentemente traços de uma outra que lhe é anterior e que recria.

O “processo sacrificial” em Daniel Faria “muito tem em comum com o itinerário místico [...] em que a escrita brota de um movimento paciente de mutilação voluntária” a que acresce “a fragmentação simultaneamente ritual e suicidária do corpo”<sup>215</sup>. Esta é “uma matriz sacrificial que preside à fenomenologia do verbo poético” onde “o conhecimento de Deus advém de um modo simultaneamente afectivo e cognitivo” mas a “ligação à génese da palavra [...] contradiz a quietude característica da atitude mística”. Daqui nasce uma “dicotomia entre o movimento acelerado da criação da palavra e a camada de silêncio de que é constituída e muitas vezes originária”<sup>216</sup>.

Francisco Saraiva Fino considera que “a aspiração ao silêncio é uma das constantes mais tematizadas”<sup>217</sup> em Daniel Faria e isso “tanto de um ponto de partida como de finalidade”<sup>218</sup>. A palavra vem de um silêncio que a precede e que constitui um difícil “itinerário purgativo” que “em si mesmo é uma finalidade”. Por outro lado “a plenitude com Deus é conseguida no êxtase silencioso, e a inefabilidade, a grandeza desta manifestação não encontra verbo que a consiga exprimir”<sup>219</sup>. Existe uma circularidade

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, 404.

<sup>211</sup> *Ibidem*, 405.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> *Ibidem*, 406.

<sup>214</sup> *Ibidem*, 407.

<sup>215</sup> *Ibidem*, 408.

<sup>216</sup> *Ibidem*, 409.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> *Ibidem*, 409-410.

<sup>219</sup> *Ibidem*, 412.

que assenta no “mecanismo secreto do amor” pois “conseguir fazer regressar a palavra ao seu recipiente de silêncio só será possível através da sua sublimação” <sup>220</sup>.

Pedro Mexia em "Explicação das Árvores e de Outros Animais" encontra “designações para esse mundo inexplicável, algumas metafísicas, como ‘o aberto’, outras mais psicológicas, como uma ‘nova infância’”, e no último livro, "Dos Líquidos", “uma componente mais monacal, mais ‘mística’, com diversas referências a São João da Cruz”; os líquidos são mais do que líquidos porque além do sangue e da água incluem também “as lágrimas, ou o coração, a tempestade, as visões, experiências comuns vividas como sinais, como milagres” <sup>221</sup>.

Segundo Mário Garcia *Explicação das árvores e outros animais*, pode ser sintetizado no “*Cântico das criaturas* de S. Francisco de Assis: ‘Louvado sejas, meu Senhor, pela nossa irmã a morte corporal’. Ou no lema beneditino *ora et labora*: a oração (abertura da boca Àquele que o nosso coração procura) e o trabalho (abertura da mão ao mundo que Ele criou para continuarmos a criá-lo)” <sup>222</sup>.

A respeito de *A lâmina abre passagem* (D, 272) nota que tal como Eliseu, que ao ser chamado por Elias “imolou a junta de bois, cozeu as carnes, deu de comer à sua gente e ‘seguiu Elias para o servir’ (1Re 19,21), Daniel Faria imola o ‘seu coração em chamas’ juntamente com ‘a lenha do arado’”. O que é imolado é “ele mesmo, numa espécie de prolepse do poema ‘Do sacrifício de Isaac’ em *Dos líquidos*” <sup>223</sup>.

E no “segundo livro da Trilogia”, começa o “acompanhamento de Cristo que culmina na ‘Cruz, rosa / Dos ventos sem direcção que não seja o centro. Coluna / Sustentada pelos braços como um amigo que chega’ (H, 194)” Já não se trata de *explicação* mas de *salvação*, passa-se dos *lugares mal situados* “para o único Lugar que situa bem o Homem, porque o identifica com o Verbo, ‘palavra pessoa’ (H,191)”. A presença de Cristo

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, 413.

<sup>221</sup> Pedro MEXIA, *Daniel Faria: uma obra singular na poesia portuguesa contemporânea*.

<sup>222</sup> Mário GARCIA, *A fulguração da morte na obra literária de Daniel Faria*, 51-52.

<sup>223</sup> *Ibidem*, 53.

e da narrativa bíblica não dão nenhuma “quebra à poesia”, pelo contrário “universaliza-a, humaniza-a, sem nunca perder o mistério”<sup>224</sup>.

Na primeira secção *Das nascentes* em *Do livro dos Solilóquios* aparece o “interior da lâmina” inspirado “em textos de S. João da Cruz e de Santa Teresa do Menino Jesus” o poeta “não está a falar de si mas, d’Aquele de quem falam a Bíblia e os Santos [...]. O Espírito de Deus é, por assim dizer, decifrado no texto *Dos líquidos*, pelos textos sagrados. Como poderia não ser a morte o princípio da Vida?”<sup>225</sup>.

Para Vítor Moura “o tema do regresso”, que “é inerente à poesia de Daniel Faria”<sup>226</sup> tem “uma ressonância cristológica” pois é conduzido “pela mão daquele que conhece o caminho mas que é, também, aquele que nos rodou para a saída”<sup>227</sup>.

Manuel Frias Martins diz que em Daniel Faria “a poesia só vale a pena quando é um estado de espírito ou um lugar de vida onde a experiência pessoal se não desliga da vivência espiritual da verdade”. Ou seja, “Deus e o homem partilham a atenção do escritor e o alcance visionário das construções literárias”<sup>228</sup>. No âmago da poesia de Daniel Faria há um “processo de *subjectivação* que [...] está sempre ao serviço de uma aprendizagem, de um conhecimento e de uma acção do sujeito sobre si mesmo”. É a esta luz que interpreta “a natureza interlocutora” desta poesia “como espaço de relação do sujeito consigo mesmo enquanto *posição de uma interioridade* que só se esclarece em diálogo com um *tu* que tanto pode ser o próprio sujeito como um ser do mundo [...] ou um ser da tradição religiosa [...] ou ainda, e mais intensamente, Deus”<sup>229</sup>.

Este autor tendo perscrutado toda a obra não encontrou uma única referência directa ao nome de Jesus, no entanto considera que na “maior parte da poesia de Daniel Faria, é Jesus o *tu* a quem o poeta se dirige mais continuamente”<sup>230</sup>. É Jesus o “valor

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, 53- 54.

<sup>225</sup> *Ibidem*, 55-56.

<sup>226</sup> Vítor MOURA, “O Giroscópio”, 61.

<sup>227</sup> *Ibidem*, 59.

<sup>228</sup> Manuel FRIAS MARTINS, “Daniel Faria: quando a poesia é um estado de espírito”, 167.

<sup>229</sup> *Ibidem*, 172.

<sup>230</sup> *Ibidem*, 172-173.

humano e divino” que dá sentido ao processo de subjectivação desta poesia e “o tu do sujeito interlocutor de si mesmo confunde-se com o tu espiritual de Jesus”<sup>231</sup>. É, por este motivo, e também pelo amor, que o processo de subjectivação não se transformou num “mero comprazimento subjectivo ou em fascinação narcísica”<sup>232</sup>. E acrescenta que claramente a experiência espiritual é “um dos aspectos mais interessantes da poesia de Daniel Faria”<sup>233</sup>.

Considera ainda que Daniel Faria é um “Leitor atento dos textos místicos ocidentais — os quais usa por vezes explicitamente como lugar de anunciação de reflexões diversas (como acontece, por exemplo, no caso de S. João da Cruz)”<sup>234</sup>.

E por fim afirma:

“O encanto com que li pela primeira vez a poesia de Daniel Faria mantém-se na admiração que continuo a ter pelo modo como a sua linguagem poética se nutre da experiência espiritual e esta, por sua vez, recebe a palavra poética simultaneamente como transfiguração e dádiva comovida. Vencendo a paralisia espiritual que nos tolhe o coração, Daniel Faria vira o rosto da poesia para todos nós para simplesmente nos dizer que ‘Deus sobe os degraus com a noite nos braços’. Ouvimos a voz poética e entendemos, cada um à sua maneira, que é mais do que certo que a verdade espiritual anda por ali”<sup>235</sup>.

E ainda:

“Daniel Faria oferece à cultura contemporânea o deslumbramento raro de uma atitude de alma que é em si mesma poesia e comunhão espiritual”<sup>236</sup>.

Eduardo Prado Coelho pensa que em “Daniel Faria a presença de Deus é uma espécie de plasticidade que deixa que a intensidade se traduza numa extensão, que o pico do intenso seja um planalto”<sup>237</sup>.

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, 174.

<sup>232</sup> *Ibidem*, 175.

<sup>233</sup> *Ibidem*, 175-176.

<sup>234</sup> *Ibidem*, 177.

<sup>235</sup> *Ibidem*, 181.

<sup>236</sup> *Ibidem*, 182.

<sup>237</sup> Eduardo PRADO COELHO, “O homem que nunca compreendeu”, 51.

Para Carlos de Azevedo em Daniel Faria há uma “luta entre o fora e o dentro”, já que “o silêncio interior e a palavra, patente na história, são escritos por Deus”. Deste modo estabelece-se uma “relação entre manifestações (escrita) da natureza e o ‘silêncio escrito por dentro’”, como explicação da morte e da vida. Também em Daniel Faria, enquanto pessoa, surge “a coerência e a contradição entre o silêncio de dentro e a palavra reduzida ao tempo, à história em movimento”, bem como um “questionamento sobre o sentido profundo [da morte]” em versos como “*tu, porém, dormes sobre a morte / a longa ausência que há dentro dos poemas* (399)”<sup>238</sup>.

Gonçalo Cordeiro observa que os poemas “agrupados sobre o título ‘Do inesgotável’, [...] versam em jorro profuso e torrencial o amor místico, a união divina ou a oração e meditação contínuas”<sup>239</sup> e quando Daniel Faria fala do “cérebro em ferida” estaria a referir-se à incapacidade humana perante o mistério do divino<sup>240</sup>. Por outro lado afirma que o “paradoxo de uma ‘ideia nocturna da luz’” liga esta poesia ao “campo da revelação do divino”<sup>241</sup>. Para Gonçalo Cordeiro na poesia de Daniel Faria há um sujeito contemplativo que oscila entre o “externo e o interno, o fora e o dentro, a periferia e o centro” numa aprendizagem “ou noviciado poético, uma espécie de formação interior pela observação da poesia do mundo e pela abertura do sujeito ao florescimento da mesma em si”<sup>242</sup>.

E vê em Daniel Faria um “herdeiro de um messianismo poético [...] que lhe permite, depois de ter bebido do sangue, dar a beber do seu sangue”, e relaciona a referência aos “vasos de barro” com o discurso de Paulo em 2 Cor 4,7, em que “o perfume” é uma “dimensão metafórica do sangue derramado em sacrifício por Cristo”<sup>243</sup>.

---

<sup>238</sup> Carlos de AZEVEDO, “*Soubesse eu morrer iluminado*”: o sentido da morte em Daniel Faria, 53.

<sup>239</sup> Gonçalo CORDEIRO, *Velha Aliança*, 162.

<sup>240</sup> *Ibidem*, 169.

<sup>241</sup> *Ibidem*, 170.

<sup>242</sup> *Ibidem*, 173.

<sup>243</sup> *Ibidem*, 182.

## 5.6. Bíblia

Luís Adriano Carlos <sup>244</sup>estima que a referência fundamental deste texto é a Escritura, embora a cultura greco-latina também esteja presente e “a escada de Jacob é o símbolo bíblico mais explícito [...] dele imanam os degraus, a luz, o amor e os anjos”<sup>245</sup>. É nesta linha que Daniel Faria pode dizer: “Devo ser o último degrau na escada de Jacob” (38) ou “Põe uma escada e sobe ao cimo do que vês” (161) e ainda “Portanto porei uma escada no coração. / E pelos degraus subirei a minha casa / Até bater com o pensamento no altíssimo” (214).

Maria Teresa Dias a respeito do ciclo *Se fores pelo centro de ti mesmo* constata que as figuras escolhidas são extraídas da Bíblia, à exceção do Beato Charles de Foucauld”, seguem-se Sara “como paradigma da fecundidade tardia, realização miraculosa de uma esperança”, Agar, a *Separação de Abraão e Lot* onde o tema tratado é a amizade. Há, neste poema, uma doação que se torna mais forte se Lot enveredar pelo “centro de si mesmo”. Vem, depois, *A morte de Jonatas*, onde, para se mostrar até que ponto esta morte perturba David, “se usa a metáfora: ‘A espada está cravada no teu corpo / Já não no de Jonatas. No corpo de David’”. Os amigos são apresentados como *alter ego* um do outro. Segue-se Serepta “o primeiro deste ciclo de poemas que usa a primeira pessoa, como se o sujeito poético se colasse à personagem”<sup>246</sup>. Poemas sobre Eliseu, Sunam, Coeleth continuam este ciclo que termina com “o poema ‘Charles de Foucauld’ em que se transpõe a experiência do martírio desse beato para um tu que bem pode ser um eu” <sup>247</sup>.

No livro, *Dos Líquidos*, Maria Teresa Dias Furtado volta a encontrar esta intertextualidade que “resulta sempre de uma assimilação pessoal que do subtexto arranca também a sua força, o seu poder de irradiação”, com o Livro Êxodo, o Livro dos

---

<sup>244</sup> Luís Adriano CARLOS, *A Poesia de Daniel Faria*.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> Maria Teresa DIAS FURTADO, *Daniel Faria: se fores para o centro de ti mesmo*, 126.

<sup>247</sup> *Ibidem*, 129.

Números, Ezequiel, Actos dos Apóstolos, e Apocalipse. Uma intertextualidade que se alarga ao Primeiro Livro da noite escura de S. João da Cruz e ao manuscrito C de St Teresa do Menino Jesus<sup>248</sup>.

Pedro Mexia, parte da presença de personagens bíblicas, como Jacob ou Lot, para sustentar que as explicações dadas em "Explicação das Árvores e de Outros Animais" podem ser comparadas a "provérbios, no sentido bíblico do termo". As explicações aí apresentadas não são "um processo racional" mas "um labirinto do qual se tem de encontrar a saída"<sup>249</sup>. E no último livro, "Dos Líquidos" há, de novo, referências a passos e personagens da Bíblia, porque esta permanece o "grande código".<sup>250</sup>

Francisco Saraiva Fino observa a intertextualidade do texto de Daniel Faria com o texto bíblico, que é "sempre visível e declarada", e que continua com São João da Cruz, Santa Teresa de Jesus<sup>251</sup>.

Para Mário Garcia "Os três últimos livros formam um Trilogia, que não pode ser separada. Uma Trindade indivisível. A Economia da Salvação, ou, como diria Gil Vicente, *Um breve Sumário da História de Deus*. Desde o Princípio ao Fim, desde o Génesis ao Apocalipse, tudo se resume na Encarnação do Verbo"<sup>252</sup>. E o poema *A Morte de Jónatas* "é uma narrativa de salvação. A fecundidade da morte, o exílio e o regresso, o tempo e a eternidade, o repúdio, a separação, a partida e a chegada, escalonam, sem concluir, um caminho na direcção do 'centro de si mesmo'"<sup>253</sup>.

Gonçalo Cordeiro referindo-se aos motivos literários da sede e da voz relaciona-os com as "passagens evangélicas da água da vida e do pastor que convoca o seu rebanho, que se concretizam no postulado messiânico da redenção humana"<sup>254</sup>. Por outro lado

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Pedro MEXIA, *Daniel Faria: uma obra singular na poesia portuguesa contemporânea*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Francisco SARAIVA FINO, *Para o instrumento difícil do silêncio: fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria*, 398.

<sup>252</sup> Mário GARCIA, *A fulguração da morte na obra literária de Daniel Faria*, 59.

<sup>253</sup> Mário GARCIA, *A amizade na poesia de Daniel Faria*, 13.

<sup>254</sup> Gonçalo CORDEIRO, *Velha Aliança*, 180.

encontra em Daniel Faria um vocabulário directamente bíblico como “escada, árvore ou casa” <sup>255</sup>. E afirma que a “Escritura assume, pois, em Daniel Faria a proporção de solo de pertença ou reduto basilar” <sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Ibidem, 193.

<sup>256</sup> Ibidem, 203.

# Bibliografia

## De Daniel Faria

- FARIA, Daniel, *Uma cidade com Muralha*, Biblioteca Municipal do Porto, Porto, 1991.
- , *Oxálida*, Associação dos Estudantes da Faculdade de Teologia do Porto, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 1992.
- , *A Casa dos Ceifeiros*, Associação dos Estudantes da Faculdade de Teologia do Porto, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 1993.
- , *Explicação da Árvores e de Outros Animais*, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão, 1998.
- , *Homens que são como Lugares mal Situados*, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão, 1998.
- , *A vida e a conversão de Frei Agostinho: entre a aprendizagem e o ensino da Cruz*, Braga, Éfheta, 1999.
- , *Dos Líquidos*, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão, 2000.
- , *Legenda para uma casa habitada*, Marco de Canaveses: Paróquia de Santa Marinha de Fornos, 2000.
- , *Poesia*, edição e prefácio de Vera Vouga, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2003.
- , “Galaaz e a configuração com Cristo”, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II série, vol. XXVIII, Porto, 2006 [2008], pp. 29-37.
- , *Ainda sobre “A demanda do santo Graal”*, *Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II série, vol. XXVIII, Porto, 2006 [2008], pp. 39-47.
- , *O livro do Joaquim*: ed. e pref. de Francisco Saraiva Fino, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007.

## Sobre Daniel Faria

- ADRIANO CARLOS, Luís, *A Poesia de Daniel Faria*, [recurso electrónico], Produto de computador, 2004.
- AFONSO, Marta, “Antes que a tua única herança seja a lembrança: da edição da obra de Daniel Faria”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 185-201.
- ALMEIDA, Jones Alberto de, *Conversações em Daniel Faria*, Estudos Nova Série, 8-9, Coimbra, Jun-Dez 2007, 429-439.
- AZEVEDO, Carlos, Daniel Faria, operário do silêncio, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 11-28.
- , “*Soubesse eu morrer iluminado*”: o sentido da morte em Daniel Faria, *Revista Interdisciplinar sobre o Desenvolvimento Humano*, n.º 1, Outubro 2010, 53-58.
- , em demanda da luz ou a “claridade da morte”, [www.casadaniel.pt](http://www.casadaniel.pt).

- BARRENTO, João, *Umbrais*. O pequeno livro dos prefácios. Lisboa, Edições Cotovia, 2000, 99-100.
- CANTINHO, Maria João, *Daniel Faria ou a (Im)possibilidade da arqueologia da palavra* publicado na revista on line "Aguilha", [asombraquenosacolhe.blogspot.pt/2010/12/daniel-faria-ou-impossibilidade-da.html](http://asombraquenosacolhe.blogspot.pt/2010/12/daniel-faria-ou-impossibilidade-da.html), 3 de Dezembro de 2010.
- COELHO, Alexandra, "O Rapaz Raro", *Público, Milfolhas*, 14 de Julho de 2001.
- CORDEIRO, Gonçalo, *Velha Aliança*, Universidade de Lisboa, 2011.
- CUNHA, Nuno Higinio, "O tempo desquiciado de Daniel Faria," *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 203-210
- MANGAS, Francisco Duarte, O poeta que vai ser monge, *Diário de Notícias*, 23 - 6 - 1998.
- DINIS, Cidália, "Pensa que morrerás... / E nunca mais acabarás / De regressar: aspectos da morte na poesia de Daniel Faria", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 75-82.
- FRIAS, Joana Matos, "No meio do labirinto havia três pedras", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 149-162.
- FURTADO, Maria Teresa Dias, *Daniel Faria: se fores para o centro de ti mesmo*, *Didaskália*. vol 37, nº2 (2007) p. 121-135.
- GARCIA, Mário, *A amizade na poesia de Daniel Faria*, *Revista Portuguesa de Humanidades*, Faculdade de Filosofia da U.C.P., Braga, 2009, vol.13-2, 11-18.
- , *A fulguração da morte na obra literária de Daniel Faria*, *Brotéria*, volume 176, Janeiro 2013, 49-60.
- GUIMARÃES, Fernando, "Religiosidade e poesia", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 113-119.
- HOMEM, Constança Carvalho, Últimas explicações, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 271- 273.
- LAGE, Rui, O voo da pedra: explicação do Ícaro em Daniel Faria, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 253-264.
- mãe, valter hugo, "O poeta como um lugar bem situado, amizade em Daniel Faria", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*: actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 265-270.
- MARQUES, Ana Catarina, "No meio do poema, 'filosofia da composição' em Daniel Faria", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 11-28.
- MARTELO, Rosa Maria, "A magnólia de Daniel Faria: maior/E mais bonita do que a palavra", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 235-251.
- MARTINS, Manuel Frias, *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Arion 2001.
- , "Daniel Faria: quando a poesia é um estado de espírito", *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 162-183.
- MEXIA, Pedro, *Daniel Faria: uma obra singular na poesia portuguesa contemporânea*, *In Expresso (Atual)*, 28.7.2012.
- MOURA, Vítor, "O Giroscópio", in *Relâmpago*, n12, Abril 2003, 53-61.

- NÉNÉ, Paolo, “O movimento do olhar: para uma leitura da paisagem em ‘Explicação das Árvores e de Outros Animais’ e ‘Homens que são como Lugares mal Situados’”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 211-234.
- NOGUEIRA, Carlos, O contágio da sombra na poesia de Daniel Faria, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 39-58.
- PEREIRA, Elsa, “‘Nos dias de mais que ontem’: obras da juventude de Daniel Faria”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 83-112.
- PRADO COELHO, Eduardo, “O homem que nunca compreendeu”, in *Os Meus Livros*, Ano 2, nº 14, Setembro 2003.
- SÁ, Jorge Reis (selecção e organização), *Anos 90 e Agora. Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa*. 3ª edição, revista e aumentada. Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2004, p. 59-78.
- SARAIVA FINO, Francisco, *O livro do Joaquim*, “Prefácio”, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2007.
- , *Para o instrumento difícil do silêncio: fulgurações da palavra poética na obra de Daniel Faria*, Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas, II Série, vol XXIII, Porto, 2006 [2008], 393-429.
- , “Lutar com o anjo: notas para uma leitura genética de ‘Do ciclo das intempéries’”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, pp. 121-148.
- SILVA, Celina, “Dizer (n)a plenitude; (in)escrevendo-(se) (n)a chama (Tópicos em releitura a partir de um corpus breve da obra de Daniel Faria)”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 59-74.
- TOPA, Francisco, “Pedra de Sísifo I”, *E agora sei que oiço as coisas devagar: evocação e escuta de Daniel Faria*, actas do colóquio, Porto, Sombra pela Cintura, 2010, 7-10.
- VOUGA, Vera, *Explicação dos homens e de outros animais* [recurso electrónico], Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas, Vol.XV, 1998, p. 105-122.
- , *Sobre este dia precipitem as manhãs: Daniel Faria ou a primeira nuvem*, org Francisco Topa e Marco de Oliveira Marques, Porto, Sombra da Cintura, 2009.

## Bibliografia Geral

- Dictionnaire de Spiritualité, Ascétique et Mystique*, Paris, Beauchesne, 1953.
- Comissão Teológica Internacional, *Algumas questões sobre a teologia da redenção*, 1995, [www.vatican.va](http://www.vatican.va)
- AGAMBEN, Giorgio, *O amigo*, Lisboa, edições pedagogo, 2013.
- ANÓNIMO, *A nuvem do não-saber*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- ANTUNES, Carlos Maria, *Atravessar a própria solidão*, Lisboa, Paulinas, 2011.
- ARISTÓTELES, *Arte retórica e Arte poética*, São Paulo, Difusora Europeia do Livro, 1959.
- BALTHASAR, Hans Urs von, *Só o amor é digno de fé*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, seguido de *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1977.

- , *Crítica e verdade*, Lisboa, edições 70, 1978.
- , *Mitologias*, Lisboa, edições 70, 1978.
- , “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *L’analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- BELO, Ruy, *Na Senda da Poesia*, Lisboa, União Gráfica, 1969.
- BENVENISTE, Émile, *O homem na linguagem*, Lisboa, 1976.
- BRANDÃO, Emanuel, *Poesia e limite, Uma leitura teológica de Sophia de Mello Breyner*, Leça da Palmeira, Letras&Coisas, 2012.
- BREMOND, Claude, “Éléments pour une théorie de l’interprétation du récit mytique”, *L’analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- BUBER, Martin *Je et Tu — Dialogue*, in *La Vie en Dialogue*, Paris, Aubier, 1959.
- CARMELO, Luís, *A luz da intensidade*, Lisboa, Quetzal, 2012.
- CARTONI, J.-C. — FILLOUX, Jean-C, *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.
- CEIA, Carlos, *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Vega, 1996.
- CORREIA, José Frazão, *A Fé vive de afeto*, Lisboa, Paulinas, 2013.
- , *Entre-tanto*, Lisboa, Paulinas, 2014.
- CRUZ, João da, *Obras Completas*, Coimbra, Edições do Carmelo, 1977.
- DANTE, “Convívio”, cap. XI, tradução de Elsa Maria Quaresma Pimenta, in Michele Barbi, *A vida de Dante*, Barcelos, editora Ulisseia, 1965.
- , *Divina Comédia — O Paraíso*, canto XXVIII, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981.
- DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la bible, sa signification psychologique*, Paris, petit bibliothèque payot, 1975.
- DUCROT, Oswald — Todorov, Tzvetan, *Dicionário das ciências da linguagem*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1973.
- DURAND, Gilbert, *A imaginação simbólica*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- ECO, Umberto, “James Bond: une combinaison narrative”, *L’analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- , *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel, 1992.
- Garcez, Maria Helena — Rodrigues, Rodrigo Leal, *O Mestre*, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses, 1997.
- GENETTE, Gérard, “Frontières du récit”, *L’analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GIL, José, *A profundidade e a superfície, ensaio sobre o Príncipezinho de SAINT-EXUPERY*, Lisboa, Relógio D’Água, 2003.
- , *A arte como linguagem*, Lisboa, Relógio D’Água, 2010.
- GREIMAS, A.J., “Éléments pour une intreprétation du récit narrative”, *L’analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GRITTI, Jules, “Un récit de presse: les derniers jours d’un ‘grand homme’”, *L’analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- GUNTERT, Georges, Fernando Pessoa, *O Eu Estranho*, Lisboa, Dom Quixote, 1982.
- HATHERLY, Ana, *Lampadário de Cristal de Frei Jerónimo Baía*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1992.
- HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de arte*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- JAKOBSON ROMAN, *Closing Statement: Linguistics and Poetics, Style in Language*, New-York, ed. Thomas Sebeok, 1960.

- KRISTEVA, Julia, *História da linguagem*, Lisboa, edições 70, 1969.
- LEPECKI, Maria Lúcia, *Meridianos do texto*, Lisboa, Assírio & Alvin, 1979.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 2011.
- LIMA, Maria de Lourdes Corrêa, *A busca da visão e o ouvir a sua palavra como encontro com Deus no antigo Israel*, *Communio*, Ano XXIV – 2007, nº 2, 30 Junho, 235-245, 244.
- LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e metafísica*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1983.
- LOURENÇO, João, *História e profecia*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2007.
- LUBAC, Henri de, *La révélation divine*, Paris, Cerf, 1983.
- LUKÁCS, Georg, *Teoria do Romance*, Lisboa, Presença.
- MARGUERAT, Daniel — BOURQUIN, Yvan, *Para ler as narrativas bíblicas*, Lisboa, Paulinas, 2009.
- MARTINET, André, *Conceitos fundamentais de linguística*, Lisboa, Editorial Presença, 1976.
- MARTINS, Mário, *Alegorias, símbolos e exemplos da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Brotéria, 1980.
- MENDONÇA, José Tolentino, *As Estratégias do Desejo*, 2ª ed., Lisboa, Cotovia, 2003
- , *A construção de Jesus*, Lisboa, Assírio & Alvin, 2004.
- , *A Leitura infinita, Bíblia e interpretação*, Lisboa, Assírio & Alvin, 2008.
- , *A Mística do instante*, Lisboa, Paulinas, 2014.
- MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Galimard, 1964.
- , *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- METZ, Christien, *la grande syntagmatique du film narratif, L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- MONDZAIN, Marie-José, *A imagem pode matar?*, Lisboa, Vega, 2001.
- MORIN, Violette, “L'histoire drôle”, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- MORRIS, Charles, *Signos e valores*, Lisboa, Via Editora, 1978.
- NEHER, André, *La esencia del profetismo*, Salamanca, Sígueme, 1975.
- PESSOA, Fernando, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Ática, 1073.
- PIMENTA, Alberto — BARROS, Eulália — BARRENTO, João — CENTENO, Y.K., *A (Más) cara diante da cara*, Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- PIMENTEL, Manuel Cândido — DUGOS, Teresa (org.), *Mário Saa Poeta e Pensador da Razão Matemática*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2012.
- PIRES, António de Azevedo, *A Teologia em Camões*, Lisboa, União Gráfica, 1970.
- POE, Edgar Allan, *Poética (Textos teóricos)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- PRADO COELHO, Eduardo, *a escala do olhar*, Lisboa, Texto Editora, 2003.
- RAMOS, António Feliciano, *Poética e estilística*, Braga, Livraria Cruz, 1966.
- RATZINGER, Joseph (Bento XVI), *A infância de Jesus*, Parede, Principia, 2012.
- RAVASI, Gianfranco, *O que é o homem?*, Lisboa, Paulinas, 2012.
- REY, Alain, *Théories du signe et du sens, lectures I*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973.
- RICOEUR, Paul, *Teoria da interpretação*, Lisboa, Edições 70, 2011.
- ROCHA, Clara Crabbé, *Os “Contos Exemplares” de Sophia de Mello Breyner*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1978.
- ROSA, António Ramos, *A poesia moderna e a interrogação do real-I*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- , *A poesia moderna e a interrogação do real-II*, Lisboa, Arcádia, 1980.
- SARAIVA, António José, *Ser ou não ser arte*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1974.
- SENA, Jorge, *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- , *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- SHAW, Harry, *Dicionário de termos literários*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.

- SPADARO, Antonio, *Abitare nella Possibilità, L'Esperienza della Letteratura*, Milano, Jaca Book Spa, 2002.
- TEILHARD de CHARDIN, Pierre, *Sobre a felicidade sobre o amor*, Coimbra, Tenacitas, 2010.
- TODOROV, Tzvetan, *Literatura e significação*, Lisboa, Assírio & Alvin, 1973.
- , *Poética*, Lisboa, Editorial Teorema, 1977.
- , “Les catégories du récit littéraire”, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- ULLMAN, Stephen, *Semântica, Uma introdução à ciência do significado*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- VALADIER, Paul, *La Beauté fait signe, Arts. Morale. Religion*, Paris, Cerf, 2012.
- VASTO, Lanza del *Le pèlerinage aux sources*, Paris, Folio 1986.
- VEGA, Amador, *Tres poetas del exceso, La hermenéutica imposible en Eckart, Silesius y Celan*, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2011.
- ZAMBRANO, María, *A metáfora do coração e outros escritos*, Lisboa, Assírio & Alvin, 1993.
- , *O homem e o divino*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.