



Materiais para a Salvação do Mundo 8

Libretos

Org.
Pedro Eiras

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS
MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 8
Fevereiro de 2024

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA
WWW.ILCML.COM
VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL
E-MAIL: ilc@letras.up.pt
TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES
FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

ORGANIZADOR DO LIBRETO No 37

PEDRO EIRAS

AUTORES

ANNITA COSTA MALUFE, BURGHARD BALTRUSCH, ŁUKASZ KRAJ, PEDRO EIRAS

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

DENISE DELYE, NADADORA-SALVADORA, NA PISCINE DES TOURELLES (PARIS). FOTOGRAFIA DE IMPRENSA,
AGENCE ROL, 1931.

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-35462-4-6 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-35462-4-6/lib37>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2024

Esta publicação foi escrita no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Materiais para a Salvação do Mundo 8

Org. Pedro Eiras

Libretos

Salvação dos mundos?¹

Burghard Baltrusch*

Universidade de Vigo / I Cátedra Internacional José Saramago / ILCML

Resumo: Este texto propõe uma breve análise das implicações filosóficas e poético-políticas do activismo climático, centrando-se num evento recente: a intervenção do colectivo Climáximo sobre um quadro de Picasso no Museu CCB, em Lisboa, ocorrida em 13 de Outubro de 2023.

Palavras-chave: Activismo climático e arte, artivismo, poético-político, Climáximo

Abstract: This text proposes a brief analysis of the philosophical and poetic-political implications of climate activism, focusing on a recent event: the intervention by the Climáximo collective on a Picasso painting at the CCB Museum in Lisbon, which took place on October 13, 2023.

Keywords: Climate activism and art, artivism, poetic-political, Climáximo

Assumo o desafio que me foi apresentado pela Série IV dos Seminários da Salvação do Mundo e tentarei explorar as quatro questões fundamentais que têm orientado esses seminários ao longo dos últimos quatro anos. Contudo, pretendo ampliá-las, transformá-las, transfigurá-las, entrelaçando-as ao longo do percurso. Não pretendo escrever um ensaio. São reflexões dispersas sobre o activismo climático em relação com a arte, a partir de um evento concreto. As minhas reflexões buscam, possivelmente, desafiar a rigidez de um esquema racionalista estabelecido, mesmo que ocasionalmente pareçam mergulhar em abstracções filosóficas, tudo isso com o propósito de preservar uma conexão significativa com a apreensão intuitiva do mundo. Apropriando-me do título do seminário, realizei uma tradução antropofágica,

perguntando a mim mesmo de que modos posso contribuir para a questão da ‘salvação dos mundos’, empregando o conceito no plural e com minúscula.

Recapítulo, primeiro, as perguntas dos Seminários, mas reformulando-as ligeiramente e dando-lhes uma aparência mais poética:

- | | |
|---|---|
| 1.
Se a História humana são
tantas formas de destruição
e de esquecimento
e se o fim
é a ameaça constante
como pode o mundo ser
– e ser salvo? | 3.
Que palavras
gestos
que acções nos
permitem enfrentar
as catástrofes e destruições
que se adivinham? |
| 2.
Como podem as artes
ser resistência, resgatar
memórias, novos
universos e
uma nova existência? | 4.
Finalmente
por que razão
o mundo deve ser
– e ser salvo? |

Adentrar profundamente na primeira pergunta significaria desviar-me do momento presente e das perspectivas futuras. Opto por confiar que algumas respostas possíveis se revelarão de maneira indirecta.² Mas a última pergunta, que é uma espécie de contra-pergunta-chave tem, pelo menos para mim, uma resposta imediata, tão clara como cruel: não, ‘o mundo’ não precisa ser salvo, porque ‘o mundo’, como já no-lo demonstraram tantas vozes filosóficas, literárias e da arte em geral, não existe senão como construção. ‘O mundo’ é fragmentos, uma colecção de partes desprovidas de um todo coeso; é uma construção social, uma ficção que criamos. Não é algo que eu possa exigir como universalmente válido, e decerto não requer salvação, a não ser numa perspectiva antropocêntrica. O suposto mundo lá fora, chamemos-lhe ‘a natureza’ ou ‘o real’, permanece indiferente aos esforços humanos de modificá-lo ou adaptá-lo às nossas necessidades.

Houve mundo(s) antes de nós e haverá mundo(s) quando cá já não estivermos. A verdadeira questão talvez seja outra. No fundo, para além da ilusão que nos transmitem os universais da nossa linguagem humana, estamos sempre a falar, queiramos ou não, de uma pluralidade de mundos, de mundos sem um mundo e, se for em termos de salvação, tratar-se-ia de salvar uma pluralidade de mundos.³

Certamente, posso argumentar a favor daquilo que percebo como ‘o meu mundo’. Por outras palavras, posso sustentar que as experiências que vivo e recordo possuem

significados e propósitos, que se estendem desde o passado até ao futuro. Esses significados têm importância para mim, pois são ferramentas que utilizo para atingir objectivos. Por exemplo, para explicar e justificar ‘o meu mundo’ diante de quem talvez me oiça, assista, ou até mesmo de quem talvez discorde completamente do que digo ou faço.

A narrativa ‘o meu mundo’ é moldada por vários esboços de um universo de mundos em constante evolução. No processo de viver e recordar-lo, de sentir e interpretá-lo, talvez eu consiga compreender o que realmente quero dizer sobre ele e o que pretendo comunicar aqui. No caso ideal, a intenção é que o significado que desejo atribuir ao ‘meu mundo’ seja o texto que partilho convosco, e não uma ideia vaga na minha mente para a qual o meu texto apenas aponte vagamente.

Talvez isso se torne mais claro ao equiparmos directamente significado e interpretação. Quando alguém interpreta o que observa, o significado dessa observação reduz-se à acção ou à coisa escolhida para ser observada. A informação que tentamos transmitir como significado reside nas discrepâncias entre coisas que permanecem ‘possíveis’ e a observação daquilo que consideramos real. Esse significado representa a resposta de quem interpreta a observação. Além disso, esse significado, em si, é uma entidade tangível para mim, mas também pode ser observado e utilizado como informação (quase equivalente) por outra pessoa que o interprete. Como Jacques Derrida nos alertou, os textos não têm significado fora da interpretação.⁴ E os actos também não, como se poderia acrescentar.

Com base nessas premissas, qualquer ideia de ‘informação semântica’ tornar-se-ia, por sua própria natureza, uma contradição, uma vez que significados, funções e conhecimento são sempre conceitos intencionais que emergem de escolhas deliberadas ou forçadas. Dessa forma, conseguimos articular razões para moldar ‘o nosso mundo’ de maneiras desejadas, seja para preservá-lo ou resguardá-lo de uma catástrofe iminente.

No entanto, o pronome implícito ‘nós’ adiciona outra camada de reflexão problemática, sendo também uma construção social. No nível afectivo, ‘o mundo’ é sempre algo pessoal ou pertencente às pessoas que são próximas – seja emocional, intelectual ou materialmente. É algo que ninguém quer dispensar, pois está ligado à própria vida, com o irreal afinal sempre tão intrínseco ao real quanto o tangível ou o visível.

Portanto, qualquer esforço para preservá-lo torna-se uma necessidade intuitiva, quase instintiva de sobrevivência, um impulso vital que desafia qualquer pessimismo, decadência ou niilismo. Um exemplo paradigmático poderia ser a seguinte acção de activistas climáticos:



Ilustração 1. Captura do vídeo da acção dos Climáximo no dia 13/10/2023 no Museu CCB.
<https://vimeo.com/876539587>.

No dia 13 de Outubro de 2023, dois apoiantes do colectivo Climáximo cobriram com tinta vermelha um quadro de Picasso e colaram-se à parede do Museu do Centro Cultural de Belém, em Lisboa.⁵ Podíamos reduzir o debate à acusação de ‘vandalismo’, que foi o termo mais empregado pelos meios de comunicação social *mainstream* para classificar esta acção. Também podemos limitar-nos às perspectivas de proporcionalidade e adequação dos meios políticos e de acção empregados, à sua legitimidade ética, jurídica, ou também ao respeito em relação às convenções criadas em torno do chamado valor intemporal de obras de arte como património da humanidade. Mas há mais nuances envolvidas.

O acontecimento trouxe à tona uma nova “Questão de Bom Senso e Bom Gosto”, desta vez, com uma mensagem filosófica muito mais universal e, no que diz respeito à sua reivindicação poético-política, muito mais urgente e imediata. Os Climáximo *performaram* esta mensagem politicamente no espaço público, inserindo-a intencionalmente num contexto artístico e museológico. A abordagem escolhida quis reflectir um princípio ético de responsabilidade individual adaptado de maneira abrangente e iniludível à contemporaneidade global. A recusa em conceder primazia a qualquer princípio estético de valor moral eterno na arte é evidente, principalmente porque a acção deve ser entendida como uma expressão de ontologia política.

Mas como é possível conciliar duas dimensões aparentemente antagónicas – a ontologia e a política? Como integrar a reflexão filosófica mais abstracta com a necessidade de contextualizar a análise política? Os pressupostos ontológicos antecedem as opções epistemológicas e metodológicas, enquanto os relacionados

com a natureza da realidade política envolvem escolhas muitas vezes não explicitadas, as quais, por sua vez, sustentam grande parte das controvérsias na análise política.⁶ Além disso, estabeleceu-se um diálogo com a arte que, em si mesmo, representa também um acto artístico.

Através dos seus comunicados,⁷ posicionando-se no epicentro do debate sobre uma arte de compromisso, os Climáximo trouxeram à tona um evento específico na história da arte, relacionado com *Guernica* de Pablo Picasso. A historicidade desse evento permanece um tanto obscura, no entanto, vale a pena explorá-lo com mais detenção.



Ilustração 2. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937,
Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

A revista *Newsweek* relata um episódio de 1944, envolvendo o pintor,⁸ quando um soldado alemão visitou o seu atelier em Paris. Ao deparar-se com uma reprodução de *Guernica* na parede, perguntou ao pintor se aquela obra era dele. A resposta de Picasso foi incisiva: “Não, é sua!”. Esta atribuição de culpa localiza a origem da arte numa resposta política à realidade. O artista assume aqui o papel de detentor de uma verdade capaz de transcender ditaduras, campanhas de propaganda e a brutalidade da guerra e do genocídio.

Ao longo dos anos, a *Guernica* de Picasso tornou-se um paradigma das denúncias artísticas mais impactantes contra guerras e extermínios perpetrados pelos seres humanos.⁹ À semelhança de outros movimentos que alertam sobre as implicações das mudanças climáticas, os Climáximo, seguindo a suposta abordagem de Picasso, baseiam-se numa evidência clara para articular uma acusação muito concreta:

Os governos e as empresas sabem o que estão a fazer e continuam a fazê-lo.
Eles declararam guerra à sociedade e ao planeta.

Temos a responsabilidade de resistir,
de defender a vida e tudo o que amamos.

Não há arte, num planeta morto.
(Excertos do comunicado dos Climáximo. <https://i.gal/TDW3D>)

O consenso na comunidade científica sobre a origem humana das mudanças climáticas é inegável, alcançando os 100%. É nesse contexto que os Climáximo apontam o dedo culpabilizador, afirmando¹⁰ que “Os governos e as empresas sabem o que estão a fazer e continuam a fazê-lo”, e que são eles que “declararam guerra à sociedade e ao planeta”. Portanto, a legitimidade da sua acção deriva do princípio de legítima defesa, apoiado pela reivindicação de uma “responsabilidade de resistir e de parar tudo, antes que tudo pare por nós.” Ao colocarem a arte no cerne desta questão de responsabilidade humana, podem enfatizar que “Não há arte, num planeta morto”. A tentativa de salvar o planeta é equiparada aos esforços históricos de preservar a arte, atribuindo-lhe um valor quase eterno. Com isto, também se aborda uma questão de teoria da arte.

É uma tentativa desesperada e urgente para salvar o mundo, destacando e evidenciando a vulnerabilidade e a susceptibilidade da arte à destruição. Apesar de a obra não ter sofrido danos físicos, tendo em conta que estava completamente protegida por acrílico, surge a provocação: teria a mensagem sido mais impactante se a obra tivesse sido destruída? Uma questão explorada por Banksy, embora não tenha sido o primeiro,¹¹ em 2018:



Ilustração 3. Banksy: “Girl with Balloon” a ser triturado por um mecanismo escondido, 5/10/2018, Sotheby’s, London. Captura do vídeo do leilão disponível em <https://i.gal/u9tzk>.

Imediatamente após o leilão da sua obra “Girl with Balloon” na Sotheby’s, por mais de um milhão de libras, um triturador escondido na moldura foi accionado, transformando a peça no que Banksy posteriormente rebaptizou “Love is in the bin”. O artista justificou a acção como uma crítica ao mercado de arte. Na sua conta no Instagram, alguns dias após o leilão, partilhou um vídeo confirmando que a acção foi planejada meticulosamente, desde a activação do mecanismo até à sua interrupção. A destruição parcial da obra não foi um acidente, mas um acontecimento poético-político intencional. Nesse contexto, a trituração não implica destruição, da mesma forma que não consideramos que um artista de *street art* esteja a destruir uma parede quando cria um grafito, mas sim adicionando algo a ela. Neste caso, foi o triturador que conferiu uma dimensão adicional à obra. Os Climáximo realizaram um gesto semelhante ao actuarem sobre a “Femme dans un fauteuil (Métamorphoses)” de Picasso:



Ilustração 4. Pablo Picasso, *Femme dans un fauteuil (Métamorphoses)*, 1929, óleo sobre tela, 91,5 x 72,5, Museu CCB, Colecção Berardo, Lisboa.

Existem dois originais deste quadro, um no Museu Nacional Picasso em Paris e outro na colecção Berardo em Lisboa. Em estudos dedicados a eles, destaca-se consistentemente que essas pinturas revelam uma forma peculiar de sofrimento e crueldade. Muito se escreveu sobre a agressividade das cores, sobre uma tensão pictórica que denota uma expressividade violenta, apontando também para os sentimentos ambíguos do artista em relação às mulheres.¹² Essa intrínseca violência e essa ambiguidade podem ser interpretadas como convites à acção e a uma interrogação que perturba e confronta quem observa a intervenção do Climáximo,

que nos interpelam com uma pergunta extremamente incómoda: “Sabendo o que sabes, o que vais fazer?”.¹³ Nesta pergunta crucial concentra-se a dimensão política dessa acção, evocando a segunda questão dos Seminários: “Que palavras, gestos, que acções nos permitem enfrentar as catástrofes e destruições que se adivinham?”.

Se sabemos quem são os culpados das alterações climáticas, por que não fazemos algo a respeito disso? Concordamos que é legítimo interpretar as acções desses culpados como uma declaração de guerra contra o resto da sociedade, contra o corpo social? E, se considerarmos isso verdadeiro, que formas de defesa seriam aceitáveis nesse conflito? Se a violência directa contra pessoas não é uma forma legítima de autodefesa da sociedade diante de quem degrada o meio ambiente, que formas de violência indirecta seriam consideradas aceitáveis? Poderia a violência ser direccionada contra a arte? O que acontece quando a arte é intencionalmente danificada em espaços públicos para destacar abusos evidentes, uma clara destruição do bem comum? Como uma tentativa de agitar uma sociedade apática? E poderia isso ser também considerado arte?

Muitas e muitos artistas - ou seria mais apropriado dizer ‘artistas’? - já participaram em actos de destruição como uma forma de desafiar normas estabelecidas, para questionar a mercantilização da arte e da vida, e para fazerem declarações políticas sobre a situação do(s) mundo(s). As suas acções frequentemente são impulsionadas pelo desejo de provocar a reflexão e ultrapassar os limites do que é considerado aceitável, tanto na arte quanto na sociedade em geral. Isso me leva à terceira pergunta (adaptada) dos Seminários:



Como podem as artes ser resistência, resgatar memórias, novos universos e uma nova existência?

Ilustração 5. Fotografia da acção dos dois membros dos Climáximo disponível em <https://i.gal/TDW3D>, e terceira pergunta (adaptada) dos Seminários da Salvação do Mundo.

Posso conceber pelo menos uma de várias respostas possíveis. A destruição de uma obra de arte, ou da arte como um todo, talvez seja uma das expressões artísticas mais radicais. No caso em questão, não se trata de uma destruição, visto que a obra de Picasso não sofreu danos. Ao sabermos que a obra estava protegida, o que se destaca é claramente a encenação capturada, neste caso, por uma fotografia cuja poeticidade me parece inegável. É um momento, um breve trecho no decorrer de uma acção poético-política (que aqui incorpora elementos dos *happenings*). Na fotografia, a imediatez do acontecimento poético-político, o seu *hic et nunc*, a sua aura, como diria Walter Benjamin, foi naturalmente perdida. Permanece, no entanto, a ideia dessa acção, desse projecto colectivo que visa transformar o sistema socioeconómico-político.

Mesmo na sua reprodução técnica, essa reivindicação política e ética dificilmente pode ser ignorada, pois conserva a ideia da urgência de salvar o(s) mundo(s) de todos nós, em meio a uma crise de proporções ainda inimagináveis para a maioria das pessoas, que permanecem fechadas nas suas vidas quotidianas. Embora esteja certamente ao alcance da imaginação daquela minoria poderosa e abastada, cujo único objectivo é extrair os últimos lucros antes da iminente catástrofe.

A obra de arte foi encoberta com pintura encarnada a condizer. Há uma expressão poético-política neste acto de apagar uma obra de arte, e que ressalta a urgência de uma tradução cultural e política de nossos comportamentos socioeconómicos. As mãos manchadas de vermelho aderem à parede e ao chão, enquanto a activista e o activista, apesar da violência exercida, se sentam abaixo da obra que alienaram do seu 'uso' habitual, mas sem deixar de lhe conferir respeito. No entanto, é imperativo também reconhecer e respeitar a nova criação artística que aqui emerge, com a finalidade de provocar emoção e inquietação profundas no público, um feito que logrou alcançar.

A activista e o activista certamente enfrentarão punição, disso podemos ter a certeza. Os seus rostos jovens ainda irradiam sinceridade, integridade e convicção honesta. Longe de serem vistos como pessoas assustadoras, destrutivas ou vândalas, parecem indivíduos íntegros. O facto de serem pessoas muito jovens comove. Acusam-nos, a nós, gerações mais velhas, e à sociedade em geral, de omissão e falta de auxílio. É uma imagem dramática num contexto igualmente dramático, uma tragédia na qual não há catarse redentora, apenas a perspectiva de punição por causa da nossa húbri, da nossa arrogância humana em relação ao planeta.

Recentemente, activistas do clima realizaram protestos em vários museus do mundo, dos quais dá conta uma pequena selecção de fotografias:



Ilustração 6. *Collage* de fotografias de acções de activistas climáticos em museus a nível mundial em 2023.

Deram-se ataques a obras de arte famosas com puré de batatas, sopa de tomate ou ervilhas e até com tinta vermelha, e membros dos Extinction Rebellion colaram-se a quadros.¹⁴ No Museu do Prado, em Madrid, duas activistas dos Futuro Vegetal fizeram-no em dois quadros de Goya,¹⁵ sem causar danos às obras. Na parede, entre as pinturas, escreveram “+1,5°C”, em referência ao limite máximo de aquecimento global estabelecido no Acordo Climático de Paris de 2016. O governo espanhol, em linha com as reacções maioritárias, condenou veementemente a acção. O ministro da Cultura, Miquel Iceta, rotulou o acto como “vandálico”, e afirmou que estaria a provocar uma “rejeição geral”, uma vez que nenhuma causa, independentemente de sua nobreza, justificaria “atacar o património comum de todos”.¹⁶

Mas será realmente verdade que a arte está a ser usada como refém por uma causa com a qual nada tem a ver? As obras de arte e os monumentos já foram alvo de ataques no passado. Durante a iconoclastia protestante na Europa do século XVI, cristãos protestantes retiraram ou mesmo destruíram obras de arte religiosas das igrejas por considerarem que estavam a prejudicar a fé cristã. Anteriormente, os próprios cristãos já haviam deixado um longo rastro de destruição de obras de arte e templos pagãos. Até na actualidade, os monumentos são repetidamente alvo de iconoclastas, se pensarmos só nos ataques a estátuas soviéticas nos Estados Bálticos, ou nas estátuas de figuras ligadas ao colonialismo na Grã-Bretanha, ou em Portugal, no ainda relativamente recente caso da estátua do Pe. António Vieira em Lisboa.¹⁷

No entanto, os protestos de activistas climáticos em museus assumem uma natureza ligeiramente diferente. Os monumentos e estátuas contestados representam expressões de poder (colonial, patriarcal, nacional ou outro), que os activistas do clima também criticam. As imagens em si podem não representar directamente o poder, nem ser responsáveis pela crise climática. Porém, em meio de um previsível declínio do equilíbrio climático do planeta, este activismo levanta a questão da relevância da

arte. As obras de arte são transformadas em símbolos de uma natureza ameaçada, e a sua destruição simulada pretende chocar¹⁸ em vários sentidos sectores sociais muito heterogéneos.

A compulsão por preservar intocáveis as obras culturais é, no contexto da história humana, um fenómeno relativamente recente, apesar de a veneração pela arte ter raízes profundas na cultura burguesa. Em séculos passados, artistas costumavam reutilizar telas quando não podiam adquirir novas. Além disso, a destruição ofensiva da arte também não é algo novo, considerando, por exemplo, as sufragistas que cortavam quadros no século XIX ou, na contemporaneidade, o acto de Ai Weiwei, fotografando-se a deixar cair um valioso vaso da dinastia Han, que se estilhaçou aos seus pés.¹⁹

Contudo, não estamos aqui a discutir os valores burgueses de um cânone estético ou a debater *l'art pour l'art*, mas, sobretudo, a pensar aquilo que vincula a concepção ocidental de arte à última pergunta (alargada) dos Seminários:

Finalmente
por que razão
o mundo deve ser
– e ser salvo?

No exemplo da acção dos Climáximo estamos diante de um fenómeno artista em constante evolução, sem uma poeticidade fixa. Esta geração de activistas climáticos cresceu com as redes sociais, estando, portanto, altamente consciente do impacto e do poder das imagens. No ativismo em geral, a separação entre arte e vida social, entre cultura e natureza, desvanece-se. A presença física e corpórea dos seres humanos torna-se crucial, assim como a reivindicação do seu direito a um *espaço de aparição*, em consonância com as ideias de Hannah Arendt e Judith Butler.²⁰ Há uma intersecção entre o poético e o político, onde o poético emerge no espaço entre a realidade sensível e a sua ideologização para transmitir uma mensagem política. Estabelece-se uma conexão política entre subjectivação, poesia, corpo e lugar.

Apesar da resistência de Gayatri Spivak a adaptações livres de seu conceito, o que esses jovens estão a propor é a aplicação de um certo “essencialismo estratégico”²¹ para transformar o sistema. Esse essencialismo estratégico para a salvação do planeta certamente não é a idealização mínima que Spivak tinha em mente quando desenvolveu o seu conceito no contexto da teoria pós-colonial, mas, ao contrário, uma idealização máxima.

Essas acções podem ter uma aparência menos ‘artística’ no sentido de uma construção artificial ou abstracta, porque são intervenções poético-políticas com uma dimensão concreta de fazer, criar, intervir e intermediar. Podemos chamá-las um poetactivismo, se me for permitido o neologismo, com o qual um grupo subalterno busca libertar-se das amarras sistémicas.²²

Seria uma resposta demasiado cínica questionar se um mundo deve existir, e se algum dos mundos possíveis merece ser salvo de uma catástrofe. Ou afirmar que, se a morte for o sentido da vida, o propósito da arte talvez seja a sua autodestruição. Ou relativizar a noção de uma ‘catástrofe’ global com a dificuldade de a definir, pois cada indivíduo enfrenta desafios únicos na escalada da sobrevivência num mundo marcado por catástrofes climáticas. Contudo, é inegável que, quanto maior a riqueza de alguém, maior pode ser a catástrofe da qual ainda consegue escapar. No final dessa aritmética da desigualdade, restarão apenas quatro ou cinco pessoas com recursos para abandonar o planeta em sua própria nave espacial, depois de o ter tornado inabitável para os demais.

Assim, a pergunta levantada, com toda justiça do(s) mundo(s), pelos Climáximo, atinge tanto a sociedade em geral quanto a própria arte. A situação em que nos encontramos não impede que tentemos enfrentar a catástrofe climática; há oportunidades para melhorar o mundo, pois literalmente tudo está em jogo. No entanto, as respostas sempre serão, essencialmente, perguntas, ecoando as indagações formuladas pela filósofa alemã Eva von Redecker: “Podemos viver neste planeta sem estar constantemente em terror, lutando com dificuldade contra as suas catástrofes? Podemos permanecer aqui de modo que também permaneçamos livres, a desfrutar de tempo em abundância, a olhar para um céu onde as andorinhas dançam?”²³

Em última análise, a pergunta “Sabendo o que sabes, o que vais fazer?”, que os activistas climáticos insistentemente apresentam em diferentes formas, também nos leva de volta à reflexão que formulei no início, sobre a possibilidade de os nossos actos não terem significado fora da interpretação. Na actualidade, a competição entre os relatos pelos quais queremos conferir significado ao(s) nosso(s) mundo(s) tornou-se cada vez mais intensa, obscurecendo as diferenças entre o que permanece ‘possível’ e a observação de algo que consideramos real e factível.

E, dentro desse intrincado cenário, como podem as artes ser resistência, resgatar memórias, criar novos universos ou até mesmo proporcionar uma nova existência? Em vez de aventurar uma resposta que não seja outra pergunta, poderíamos refugiar-nos numa citação de José Saramago: “Nem a arte nem a literatura têm que nos dar lições de moral. Nós é que temos que nos salvar, e isso só é possível com uma postura cidadã ética”.²⁴ Essa exacta postura foi adoptada na acção activista dos Climáximo.

Para terminar, ainda queria acrescentar outro aspecto, relacionado com a performance de Sílvia Penas, intitulada “Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo”,²⁵ realizada em 2022 no contexto da exposição “Graça Morais e José Saramago: a arte de pensar *O Ano de 1993*”.²⁶



Ilustração 7. Fotografias da performance de Silvia Penas: “‘Uma mulher ainda não parou o mais longo gemido do mundo’ – Revisitar *O Ano de 1993* de José Saramago”, 27/10/2022, Vigo, Afundación.

O título da performance cita um verso do Poema 3 de *O Ano de 1993*, de José Saramago, um livro escrito entre 1973 e 1974, dividido entre a memória dos horrores de uma ditadura e a experiência esperançosa, mas também desenganada, de uma revolução.

O gemido interminável da mulher representa tanto o sofrimento imposto pela repressão, guerra e tortura, quanto anuncia as incertezas das mudanças revolucionárias. O seu corpo em convulsão, entre a catástrofe passada e as catástrofes por vir, talvez sugira, ao contrário do que pensava Saramago, que as artes podem estar ali para salvar o mundo.

Porém, seria necessário que essa intenção se materializasse de forma poético-política em corpos, acontecimentos e lugares concretos. É um impulso que a poeta Silvia Penas descreveu assim: “nunca soube diferenciar o poema do mundo / nem do meu corpo”.²⁷ Talvez seja esta consubstanciação que justifique a salvação dos mundos.

Notas

* Burghard Baltrusch é professor titular de Literaturas Lusófonas, presidente da I Cátedra Internacional José Saramago, coordenador do grupo de investigação BiFeGa e do Programa de Doutoramento Interuniversitário em Estudos Literários na Universidade de Vigo. É membro colaborador do grupo Intermedialidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto. A sua investigação centra-se nas obras de Fernando Pessoa e José Saramago, a poesia actual e a teoria da tradução. É investigador principal do projecto “Poesía actual y política II: conflicto social y dialogismos poéticos”, financiado pelo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades do Governo de Espanha (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00, 2020-2023). Foi presidente da Asociación Internacional de Estudos Galegos, coordenou e organizou vários congressos internacionais. Entre outros livros, publicou ou (co-)editou *Bewußtsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa* (Peter Lang, 1997), *Kritisches Lexikon der Romanischen Gegenwartsliteraturen* (5 vols., G. Narr-Verlag, 1999), *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry* (Peter Lang, 2012), *Lupe Gómez: libre e estranxeira - Estudos e traducións* (Frank & Timme, 2013), “O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia” - *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago* (Frank & Timme, 2014), *Poesia e Política na Actualidade - Aproximações teóricas e práticas* (Afrontamento, 2021).

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>) e do projecto de investigação POEPOLIT II (PID2019-105709RB-I00, 2020-2024), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación do Governo da Espanha.

² Cf. por exemplo a interpretação que Walter Benjamin fazia do quadro “Angelus Novus” de Paul Klee na nona das suas *Teses sobre o Conceito de História*, in *Gesammelte Werke*, ed. H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, vol. I/2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 690-708.

³ Escrito sempre com minúscula para destacar que se trata de versões que visam práticas.

⁴ Cf. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

⁵ Uma gravação da acção e o comunicado com a respectiva justificação estão disponíveis no site do colectivo (<https://www.climaximo.pt/temos-de-parar-de-consentir-com-a-normalidade-do-genocidio-dois-apoiantes-do-climaximo-cobrem-com-tinta-obra-de-picasso-no-ccb/>).

⁶ Cf. Colin Hay, “Political ontology”, in R. Goodin e C. Tilly, *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, New York, Oxford University Press, 2006: 78-96.

⁷ Cf. www.climaximo.pt/temos-de-parar-de-consentir-com-a-normalidade-do-genocidio-dois-apoiantes-do-climaximo-cobrem-com-tinta-obra-de-picasso-no-ccb/.

⁸ Cf. Russell Martin, *Picasso's War: The Destruction of Guernica, and the Masterpiece that Changed the World*, Dutton, 2012.

⁹ Isso ficou particularmente evidente em 4 de Fevereiro de 2003, quando uma cópia do quadro, exibida no prédio das Nações Unidas em Nova York, foi coberta como um sinal de vergonha, por causa da tentativa de Colin Powell, então Secretário de Estado dos EUA, de legitimar a segunda guerra do Iraque com uma

mentira sobre a existência de armas químicas naquele país.

¹⁰ O comunicado completo encontra-se disponível em <https://i.gal/TDW3D>.

¹¹ Para além de Banksy, poderíamos pensar em acções artísticas de Marcel Duchamp, Yoko Ono e o movimento Fluxus, Gustav Metzger ou Ai Weiwei.

¹² Cf. por exemplo Yve-Alain Bois, *Picasso Harlequin 1917-1937*, Milano, Skira Editore, 2008.

¹³ Excerto do comunicado dos Climáximo, disponível em <https://i.gal/TDW3D>.

¹⁴ Cf. <https://futurovegetal.org/acciones>.

¹⁵ Cf. www.eldiario.es/sociedad/activistas-pegan-marcos-cuadros-majas-goya-museo-prado_1_9685474.html.

¹⁶ Cf. www.eldiario.es/sociedad/activistas-pegan-marcos-cuadros-majas-goya-museo-prado_1_9685474.html.

¹⁷ Cf. www.publico.pt/2020/06/11/politica/noticia/descolonizacao-estatua-padre-antonio-vieira-vandalizada-lisboa-1920272.

¹⁸ Segundo Walter Benjamin, trata-se da ideia da experiência hostil como uma forma de abordar os efeitos da modernidade (neste caso, a nossa cegueira in/voluntária em relação às alterações climáticas) na subjectividade; cf. o ensaio “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, escrito em 1935-1936, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1/2, ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.

¹⁹ Ai Weiwei, “Dropping a Han Dynasty Urn”, 1995, cf. www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/ai-weiwei-dropping-han-dynasty-urn-1995.

²⁰ Cf. Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1958; e Judith Butler, *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

²¹ Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. C. Nelson e L. Grossberg, Basingstoke: MacMillan Education, 1988; e *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993.

²² Os processos compensatórios de significação do que seria a salvação dos mundos, propostos por um activismo climático subalterno, por meio das suas intervenções, servem como estímulo para a tradução sociocultural e política. Isso demanda uma intersecção de saberes e afectos, sendo essa hibridação o ponto de partida do seu pensamento político, ao confrontá-lo continuamente com o estratégico e o contingente. Ou “com o pensamento contrário do seu próprio ‘não pensado’” (cf. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994: 64).

²³ Cf. Eva von Redecker entrevistada por Jakob Augstein: “Freiheit bedeutet, Zeit zu haben”, www.freitag.de/autoren/jaugstein/eva-von-redecker-im-gespraech-mit-jakob-augstein-ueber-ihr-buch-bleibefreiheit.

²⁴ Cf. *As Palavras de Saramago*, org. Fernando Gómez Aguilera, São Paulo, Companhia das Letras: 71.

²⁵ Cf. <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/performance-de-silvia-penas-uma-mulher-ainda-nao-parou-o-mais-longo-gemido-do-mundo-revisitar-o-ano-373>.

²⁶ Cf. <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/pt/blog/exposicao-graca-morais-e-jose-saramago-a-arte-de-pensar-o-ano-de-1993-afundacion-vigo-18-29-de-outub-381>.

²⁷ Silvia Penas, *O Resto É Céu*, Barreiro/Cotia, Urutau, 2021.

Bibliografia

- Arendt, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (1991), “Über den Begriff der Geschichte”, in *Gesammelte Werke*, ed. H. Schweppenhäuser e R. Tiedemann, vol. I/2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 690-708.
- (1991), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in *Gesammelte Schriften*, vol. I/2, ed. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 471-508.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, New York, Routledge.
- Bois, Yve-Alain (2008), *Picasso Harlequin 1917-1937*, Milano, Skira Editore.
- Butler, Judith (2015), *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge, Harvard University Press.
- Climáximo (2023), Comunicado, www.climaximo.pt/temos-de-parar-de-consentir-com-a-normalidade-do-genocidio-dois-apoiantes-do-climaximo-cobrem-com-tinta-obra-de-picasso-no-ccb/ (último acesso em 15/01/2024).
- Derrida, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Gómez Aguilera, Fernando (org.) (2010), *As Palavras de Saramago*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Hay, Colin (2006), “Political ontology”, in R. Goodin e C. Tilly, *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, New York, Oxford University Press, 2006: 78-96.
- Martin, Russell (2012), *Picasso's War: The Destruction of Guernica, and the Masterpiece that Changed the World*, New York, Dutton.
- Penas, Silvia (2021), *O Resto É Céu*, Barreiro e Cotia/São Paulo, Urutau.
- Redecker, Eva von (2023). “Freiheit bedeutet, Zeit zu haben” [entrevista por Jakob Augstein], disponível em www.freitag.de/autoren/jaugstein/eva-von-redecker-im-gespraech-mit-jakob-augstein-ueber-ihr-buch-bleibefreiheit (último acesso em 15/01/2024).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), *Can the Subaltern Speak? Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. C. Nelson e L. Grossberg, Basingstoke, MacMillan Education.
- (1993), *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge.



Neste volume, Annita Costa Malufe pensa o que significa viver (e sobreviver a) uma pandemia como a de Covid-19, agravada pela resposta catastrófica (ou pela mera negação) do governo brasileiro: experiência de um fim de um mundo, que pode ser pensada por conceitos colhidos na literatura e na filosofia - a escrita do desastre em Blanchot, o esgotamento em Beckett / Deleuze; Burghard Baltrusch interroga os conceitos de salvação e de mundo(s), reflectindo sobre as acções de activistas climáticos, em particular do colectivo Climáximo (que em 2023 derramou tinta vermelha sobre um quadro de Pícasso - na verdade, protegido por um vidro), e questionando valores como arte, intervenção, ética e política, resistência, essencialismo estratégico; e Łukasz Kraj estuda as ideias de catástrofe e salvação na poesia polaca do século XX, lendo textos de Józef Czechowicz, Czesław Miłosz e Radosław Jurczak, convocando o imaginário apocalíptico, a memória tenebrosa da II Guerra Mundial, mas também uma forma de resistência anti-capitalista, que permita, através do poema, «desvendar o obscuro, aproximar o inacessível».

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA