



RAMALHO, Christina; PITA, Fernando. *Telesio*, de Lucas Margarit: hibridismo, dialogismo e intertextualidade. *Revista Épicas*. Ano 7, N. 13, Jun 2023, p. 102-121. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023.v13.102121>

TELESIO, DE LUCAS MARGARIT: HIBRIDISMO, DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE

TELESIO, DE LUCAS MARGARIT: HIBRIDISMO, DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDAD

Christina Ramalho¹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Luiz Fernando Dias Pita²
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

RESUMO: O presente artigo analisa os processos pelos quais o poeta argentino Lucas Margarit dialoga com a produção intelectual do filósofo renascentista italiano Bernardino Telésio (1509-1588), construindo uma obra poética marcada por uma estreita relação intertextual e por um hibridismo poético cujo resultado é uma poesia de caráter epistemológico. Nesta abordagem também serão apontados aspectos que nos permitem relacionar a obra ao gênero épico, o que se configura como mais um aspecto que compõe seu hibridismo.

Palavras-chave: Lucas Margarit; hibridismo; intertextualidade; dialogismo.

RESUMEN: El presente artículo analiza los procesos por los cuales el poeta argentino Lucas Margarit dialoga con la producción intelectual del filósofo renacentista italiano Bernardino Telesio (1509-1588), construyendo una obra poética marcada por estrecha relación intertextual, y por un hibridismo poético cuyo resultado es una poesía de carácter epistemológico. En este planteamiento también se señalarán aspectos que permitan relacionar la obra con el género épico, que se configura como un aspecto más que conforma su hibridez.

Palabras-clave: Lucas Margarit; hibridez; intertextualidad; dialogismo.

¹ Doutora em Letras (UFRJ, 2004), professora-associada do Curso de Letras/Itabaiana da Universidade Federal de Sergipe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8298-698X>

² Doutorado em Letras Clássicas (UFRJ, 2011), é membro da Academia Brasileira de Filologia.
E-mail para contato: magisterpita@gmail.com ORCID: 0000-0003-3908-5243.

Introdução

A obra *Telesio. Brevisimo tratado sobre el asombro* (2021), do poeta, professor e pesquisador argentino Lucas Margarit, nos convida, desde seu título, a imaginar o dialogismo e a intertextualidade como presenças prováveis e diretamente relacionadas ao filósofo italiano renascentista Bernardino Telésio (1509-1588), autor, entre outras, de *De rerum natura iuxta propria principia* (1570). Além disso, a própria trajetória científica de Lucas Margarit, diretor do grupo de pesquisa “*Poéticas del Renacimiento*”, da Universidad de Buenos Aires, indica que encontraremos em *Telesio* uma composição híbrida, em que o ensaio filosófico – o “tratado” – e a poesia se entrelaçam, sustentados pelo conhecimento científico do próprio poeta. Também o hibridismo de vozes parece ser um caminho possível de fruição crítica, se nos atentarmos ao que Adalber Salas Hernández nos conta no posfácio da obra: “*Con lucidez, Margarit se acerca al cosmos del filósofo de Cosenza para descubrir en él lo no dicho, lo tácito, y arrancarlo a la mudez*” (SALAS HERNÁNDEZ, 2021, p. 124).

Antes, porém, de adentrarmos o estudo do texto de Margarit, devemos uma resposta ao fato de que a principal obra filosófica de Bernardino Telésio³, mesmo tendo sido relevante em seu tempo e de grande influência na posteridade, seja hoje pouco conhecida inclusive quem se dedica à historiografia da Ciência. Essa constatação nos impôs apresentar o autor com o qual a poesia de Lucas Margarit dialoga. Assim, nosso primeiro momento objetivará trazer informações sobre o filósofo italiano, seu pensamento e a repercussão de suas obras.

Telésio, um anti-Aristóteles

Nascido em Cosenza (1509) e falecido em Nápoles (1588), Bernardino Telésio faz parte de uma linhagem de filósofos-cientistas que, embora tenham se dedicado a diversas áreas de conhecimento, têm como traço comum um posicionamento contrário à concepção estática de mundo, tal como formulada por Aristóteles e abraçada pela Igreja Católica Romana após S. Tomás de Aquino. Contudo, diferentemente de pensadores nascidos entre os séculos XIII e XV, como Roger Bacon, William de Ockham e Nicolau de Cusa, os autores contemporâneos de Telésio, nascidos entre os séculos XVI e XVII, construiriam sua obra sob constante ameaça de uma Inquisição muito mais poderosa e agressiva, como resultado tanto da Reforma Protestante quanto da Revolução Científica empreendida por esses próprios autores.

Essa Inquisição, liderada pelo cardeal Roberto Belarmino (1542-1621), já obtivera sua primeira vitória ao condenar à fogueira o frade dominicano Giordano Bruno (1548-1600), e, instaurara um regime sobretudo de auto-censura que, no entanto, não pôde silenciar os autores que conseguiam editar seus textos nas regiões em que a Reforma Protestante obtivera sucesso, como os Países-Baixos, Inglaterra e a então cidade-livre de Genebra. Ainda assim, devemos considerar que, através da criação do *Index Librorum Prohibitorum*,

³ Em razão da homonímia entre o autor renascentista e a personagem dos poemas de Margarit, optamos por usar sempre o nome Bernardino Telésio (aportuguesado) ao nos referirmos ao primeiro; e Telesio (como no original) ao segundo.

a circulação de ideias que questionassem a doutrina católico-romana, mesmo que não fosse completamente impedida, era fortemente cerceada.

Assim sendo, não nos cause espécie que, após edições parciais (1565, 1570 e 1586) de sua principal obra em território italiano, somente em 1588 o *De rerum natura iuxta propria principia Libri IX* será publicado na íntegra. Tal edição tem lugar em Genebra, cidade calvinista em que sua obra, por questionar os fundamentos filosóficos da Escolástica terá ótima recepção.

Mas de que forma Telésio se inscreve na galeria dos que se dedicaram a desconstruir o aristotelismo como interpretação de mundo? Para respondermos, basta-nos analisar a introdução de sua obra, cuja abertura já traz, no seguinte preâmbulo, uma declaração equivalente a uma declaração de princípios:

Mundi constructionem, corporumque in eo contentorum magnitudinem, naturamque, non ratione, quod antiquioribus factum est, inquirendam, sed sensu percipiendam, et ab ipsis habendam esse rebus (TELÉSIO; 1586, p.19)⁴.

Mas essa declaração logo alcança uma tonalidade mais belicosa, pois Telésio não se furtará a criticar o pensamento dos Antigos:

Qui ante nos Mundi huius constructionem, rerumque in eo contentarum naturam perscrutati sunt, diuturnis quidem uigiliis magnisque illam indagasse laboribus, at nequaquam inspexisse uidentur: quid enim iis illa innotuisse uideri queat, quorum sermones omnes, et rebus, et sibi etiam ipsis dissentiant, aduersique sint? (...) Sed ueluti cum Deo de Sapientia contententes, decertantesque Mundi ipsius principia, et causas ratione inquirere ausi, et quae non inuenerant innuenta ea sibi esse existimantes, uolentesque ueluti suo arbitratu Mundum effinxere (TELÉSIO; 1586, p.19)⁵.

Essa crítica adquire um contorno ainda mais ácido ao verificarmos que o título de sua obra remete diretamente ao *De rerum natura*, poema didático escrito pelo romano Lucrecio (99 a 50 a.C.), em que se buscava fazer uma descrição da natureza a partir das exposições realizadas por filósofos como Epicuro, Platão e Demócrito, entre outros. Mas o título de sua obra não se esgota aí: há o complemento *iuxta propria principia* (i.e., “segundo seus próprios princípios”), cujo esclarecimento se dá na mesma introdução, em que Telésio demarca nitidamente aquilo que o diferencia de seus antecessores:

Nos non adeo nobis confisi, et tardiore ingenio, et animo donati remisiore, et humana omnino Sapientia amatores cultioresque (qua quidem uel ad summum peruenisse uideri debet, si quae sensus patefecerit, et qua e rerum sensu perceptarum similitudine haberi possunt, inspexerit) Mundum ipsum et singulas eius partes, et partium, rerumque in contentarum passiones, actiones, operationes et species, intueri proposuimus. Illae enim recte perspecta, propriam singulae magnitudinem hae uero ingenium uiresque et naturam manifestabunt. Vt si nihil diuinum, nihil admiratione dignum, nihil etiam ualde acutum nostris inesse uisum fuerit; at nihil ea tamen uel rebus, uel sibi ipsis repugnent unquam; sensum uidelicet nos, et naturam, alius praetera nihil secuti

⁴ “A construção do mundo, assim como a grandeza e natureza dos corpos nele contidos, não deve ser investigada pela razão, como feito pelos antigos, mas obtida por si mesma e percebida pelos sentidos.” (Todas as traduções dos textos em latim são nossas, salvo indicação em contrário).

⁵ “Decerto aqueles que, antes de nós, investigaram a construção deste mundo e a natureza das coisas nele contidas, indagaram-se diuturnamente a respeito delas com grande atenção e esforços, mas de modo algum parecem tê-las observado: pois como dar-se-ia então que todos seus discursos sejam discordantes entre si e contrários aos fatos? (...) Mas assim como disputaram com Deus sobre a Sabedoria e combateram os princípios do próprio mundo, ousaram investigar suas causas apenas através da razão, e julgando ter encontrado em si mesmos aquelas causas que não puderam encontrar na natureza, quiseram de algum modo representar o mundo segundo seu próprio juízo”.

sumus, quae perpetuo sibi ipsi concors, idem semper, et eodem agit modo, atque idem semper operatur (TELÉSIO; 1586, p.19-20)⁶.

Evidentemente, após um texto tão enfático na defesa de uma postura de questionamento à interpretação escolástica de mundo, sobre a qual todo o pensamento da Igreja se construía, Telésio tornou-se um eterno suspeito para as autoridades religiosas. No entanto, por ter falecido no mesmo ano em que a versão completa de suas obras foi publicada em Genebra, o cosentino pôde escapar da Inquisição. Mesmo inserida no *Index*, sua obra ainda circulou de maneira semi-clandestina pelo mundo católico romano, em especial na própria Itália, onde influenciaria dois importantes nomes para a historiografia da Ciência: Galileu Galilei (1564-1642) e o dominicano Tommaso Campanella (1568-1639).

Nesse aspecto, vale notar que, em seu *Ensaíador* (1623) - obra em que formula o método científico - diversas vezes Galileu reproduz quase inteiramente o pensamento de Telésio, sem no entanto afirmar – ou negar – que teria tido acesso a seu texto⁷. Campanella, por sua vez, será um admirador tão profundo do trabalho de Telésio que aplicará seus princípios em sua principal obra sobre metafísica, intitulada *Universalis philosophiae seu metaphysicarum rerum iuxta propria dogmata*⁸, publicada em 1638.

Mas se o pensamento de Telésio já havia contribuído para a formulação do método científico, e para uma reformulação da metafísica, sua maior contribuição e consagração final virá através do *Nouum Organum*, obra de Sir Francis Bacon (1561-1626) publicada originalmente em 1620 e que, ao formular o método indutivo, representará a superação definitiva – ao menos no âmbito das Ciências – do pensamento aristotélico e da escolástica, fundando uma nova epistemologia.

Curiosamente, embora tenha sido um digno precursor de toda a Revolução Científica ocorrida no e a partir do Renascimento, o nome de Telésio permaneceu obscuro⁹, eclipsado talvez pelo fato de não ter sido, na Itália, um mártir da ciência, como Bruno e Galileu¹⁰, nem um nobre e agente político do mais alto grau da Inglaterra, como Bacon¹¹. Assim, cabe-nos perguntar: qual a razão que motivou Lucas Margarit a tomar Telésio como elemento de seu próprio livro? Obviamente, a primeira e mais simples explicação para

⁶ “Nós, porém, não confiamos tanto em nós mesmos, mas com talento mais demorado, e entregues a um espírito mais brando, e ainda amando e cultuando uma sabedoria inteiramente humana (a qual tanto nos parece que se deve buscar ao máximo, se a ela nossos sentidos se abrirem; quanto se pode, através dela, investigar e alcançar o conhecimento a partir da semelhança das coisas percebidas pelos sentidos) nos propusemos a observar o próprio mundo e cada uma de suas partes, e, dessas partes, as paixões, ações, operações e categorias de cada uma das coisas. De fato, observadas corretamente, tais coisas manifestarão a magnitude própria de cada uma, e ainda seu verdadeiro talento, natureza e força. E mesmo que nelas não se veja nada de divino ou digno de admiração, nem mesmo algo de refinado; sempre haverá nelas algo que por si mesmo resiste aos próprios fatos; assim nós seguiremos os sentidos e a natureza e nada mais, posto que estes estão em perpétua concordância consigo mesmos, sendo sempre os mesmos, sempre agindo da mesma forma e operando sempre da mesma maneira”.

⁷ Porém Galileu cita Telésio em algumas passagens de sua obra *De Motu Antiquiora*. Também conhecido como *De Motu*, esse foi o primeiro texto teórico de Galileu. Escrito entre 1589 e 1592, ficou no entanto inédito até 1687, quarenta anos após a morte de seu autor.

⁸ Isto é, “Sobre a coisas da Filosofia universal, ou Metafísica, segundo seus próprios dogmas”. Vê-se que o título desta obra acompanha os processos de análise formulados por Telésio, aplicando-os porém a outro campo de conhecimento.

⁹ Se sua vida, porém, conseguiu transcender sem maiores sobressaltos, a trajetória de seu livro e sua influência posterior já poderiam ser, por si sós, objeto de um romance épico.

¹⁰ Que, como sabido, foi processado pela Inquisição – seu acusador foi o mesmo Roberto Belarmino que já mencionamos – e condenado à prisão domiciliar pelo resto de sua vida.

¹¹ Bacon, oriundo da nobreza inglesa, foi procurador-geral chanceler do reino. Ademais, era considerado um grande alquimista, além de ter sido *Imperator*, o maior posto da Ordem Rosa-Cruz.

isso seria o fato de que Telésio é um dos autores sobre os quais o grupo de pesquisa que o *pesquisador* Lucas Margarit se debruça. Essa resposta, contudo, não esclareceria nem o porquê de o *poeta* Lucas Margarit colocá-lo como ponto focal de uma de suas obras, nem a razão pela qual se crê que seja possível encetar um diálogo tão inusitado entre dois autores tão separados em tempo, espaço e projetos escriturais.

Telesio. Tratado sobre el asombro: primeira abordagem

A resposta a tal questionamento, cremos, será obtida enfim através do exame dos poemas de *Telesio. Brevíssimo Tratado sobre el Asombro*. No entanto, cremos também que uma das primeiras chaves de interpretação da citada obra encontra-se no naturalismo de Telésio – para quem “*la naturaleza funciona como um encadenamiento de procesos, sin una inteligencia divina que vele por ellos, sino obedeciendo sus propias leyes internas*” (SALAS HERNÁNDEZ; 2021, p. 125-126), e sua transposição para o contexto de recepção do século XXI, o que certamente provoca efeitos interessantes que merecem ser contemplados, entre outras, à luz de uma leitura que, de um lado, perscrute os recursos estéticos e a estrutura da obra, e, de outro, revele os caminhos trilhados por Margarit para trabalhar criativamente a partir do pensamento de Telésio.

Desse modo, em um primeiro momento, nosso estudo se dedicará a apresentar o plano literário da obra, evidenciando os aspectos mais destacados de cada uma das partes que a compõem, já incluindo sua abertura a outros referentes, que apontam para diálogos possíveis com as artes, a filosofia, a história e a literatura, além do destaque ao hibridismo de gênero que facilmente se percebe no decorrer da leitura, visto que a obra pode ser lida como um texto único, amalgamado pela camada narrativa que relata a vida de Telésio, elaborando, para isso, uma trajetória simbólica em que um “*yo*” e um “*tú*” estão em constante relação e, muitas vezes, se fundem numa só subjetividade. A unidade resultante e o percurso seguido pela híbrida instância de enunciação nos remete ao épico, dentro da visão que o semiólogo Anazildo Vasconcelos da Silva apresentou quando, nos anos 80, começou sua longa trajetória de releitura teórica do gênero. Uma breve referência à sua visão acerca das manifestações épicas deste século explica a pertinência de reconhecermos traços épicos na obra de Margarit:

A matéria épica pós-moderna tem sua dimensão real configurada em uma proposição de realidade histórica que resulta da relação entre os diversos fragmentos históricos hetero-contextualizados e encadeados no relato narrativo, e sua dimensão mítica, na estrutura unitária de representação, resultante da superposição e da relação entre as diferentes aderências míticas hetero-referenciadas na expressão subjetiva do eu lírico/narrador. A construção do plano histórico, a partir da relação de várias proposições de realidade superpostas no curso espaço-temporal do novo relato, e do plano maravilhoso, a partir das diferentes aderências míticas superpostas no desenrolar da ação épica, ressalta os novos recursos da intervenção criadora na elaboração da matéria épica (SILVA, 2022, p. 176).

O que se verá, em *Telesio*, é justamente uma constante superposição de referentes, que extrapolam a obra de Bernardino Telésio propriamente dita, para costurar um tecido lírico-narrativo, que, pouco a pouco, nos apresenta um *corpus* filosófico e literário em que as partes se entrelaçam e se fundem.

Feita essa primeira abordagem, nos deteremos mais especificamente na intertextualidade fundamental com o pensamento de Bernardino Telésio, apontando, inclusive, relação de natureza linguística, fundamentadas na língua latina da obra original e no uso do verso em espanhol para promover o diálogo.

Nosso principal objetivo é, enfim, trazer para o público brasileiro notícias sobre uma produção literária argentina contemporânea que, desde já anunciamos, investe na releitura da tradição renascentista europeia para recuperar signos que projetados no hoje ainda falam de nós, afinal: “*toda construcción es un cuerpo anómalo que se disipa*” (MARGARIT, 2021, p. 33).

Telesio, cujo subtítulo é “*Brevissimo tratado sobre el asombro*”, apresenta-se, desde esse próprio subtítulo, como uma obra da qual se deve esperar uma unidade sintética e, certamente, um caráter ensaístico e filosófico. No entanto, tal como aponta Jorge Alberto Molina (2008), pensar em textos filosóficos significa, necessariamente, mergulhar em águas híbridas, visto que, em termos de gêneros textuais, o pensamento filosófico encontra formas diversas para se manifestar discursivamente:

Antes de Sócrates, a Filosofia usou como forma de expressão a poesia, e ainda no período romano-helenístico encontramos *De rerum natura*, de Lucrecio, como exemplo de poema filosófico. Platão e também Aristóteles usaram o diálogo como veículo para expressar suas ideias. O diálogo filosófico está presente até na Idade Moderna, lembremos por exemplo o *Diálogo sobre a conexão entre as ideias e as palavras*, de Leibniz, e os *Três diálogos entre Hilas e Filonius* de Berkeley. As cartas têm servido como instrumento de expressão de ideias filosóficas. Podemos citar exemplos célebres como a correspondência entre Leibniz e Clark sobre a natureza do espaço e do tempo, a correspondência entre Leibniz e Arnauld sobre a noção de substância, as cartas a Lucílio de Sêneca, etc. A autobiografia tem sido usada para expressar concepções filosóficas, assim *As Confissões* de Santo Agostinho e as de Rousseau. Os filósofos também se apropriaram do gênero apologético e, como mostra disso, encontramos a *Apologia de Sócrates*, de Platão, *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, e *Os pensamentos*, de Pascal. O tratado científico foi introduzido por Aristóteles como gênero textual para a expressão de filosofemas. Existem também textos filosóficos formados a partir de aforismos como o *Tractatus*, de Wittgenstein. Face a essa grande variedade de gêneros textuais usados pelos filósofos, nos perguntamos sobre a justificativa para colocar produções pertencentes a gêneros tão diferentes, sob o rótulo comum de texto filosófico (MOLINA, 2008, p. 39).

Como se vê, há uma profusão de recursos discursivos que podem ser reconhecidos em textos de natureza filosófica. E mais: também fica patente que é Lucrecio um ancestral comum entre as ideias de Bernardino Telésio e a poética de Lucas Margarit. Nesse contexto, o fato de a obra de Lucas Margarit ser uma criação literária em diálogo com a filosofia amplia ainda mais esse potencial pluridiscursivo. Sendo assim, o subtítulo “*Brevissimo tratado sobre el asombro*” esconde – e leitores e leitoras perceberão isso – uma dimensão bem mais ampla, que os/as conectará com diversos referentes e múltiplos recursos criativos, a começar pela capa e as ilustrações internas.

A capa traz uma imagem assinada pelo também argentino Lucas Frontera Schällibaum¹², designer e especialista em Direção de Arte, que também é responsável pelo trabalho de arte da obra, que possui outras 17 ilustrações, referenciadas no final da obra, em “*Guía de visiones y aconteceres*”. Em conjunto, essas ilustrações compõem um roteiro semiótico que convida a uma leitura horizontal em simetria com o fio

¹² Ver site: https://www.behance.net/lucas_frontera_s. Consulta realizada em 20/07/2022.

narrativo construído pelas 11 partes que estruturam a obra. Pode-se dizer que essa intersemiose corrobora com a ideia de hibridismo que nasce desde o primeiro contato com *Telesio*, principalmente porque houve, por parte do poeta, a preocupação em inserir informações adicionais sobre cada imagem, quase sempre estabelecendo uma relação com a vida do filósofo.

A imagem da capa trabalha com um referente renascentista importante: a representação em xilogravura que o alemão Albrecht Dürer fez, em 1515, de um rinoceronte. Conforme nos fala Roberto de Andrade Martins (2014), o rinoceronte de Dürer foi, até o século XVIII, considerado como uma imagem realista do animal, ainda que a xilogravura tenha se baseado em informações sobre a chegada de um rinoceronte vindo da Índia a Portugal em 1515 e, possivelmente, também na ilustração do animal feita pelo português Valentim Fernandes. A composição de Schällibaum mescla o rinoceronte de Dürer com outros signos que remeterão à parte VIII de *Telesio*, intitulada “*Telesio abraza un rinoceronte*”, sobre a qual falaremos mais adiante. Vejamos a imagem da capa:

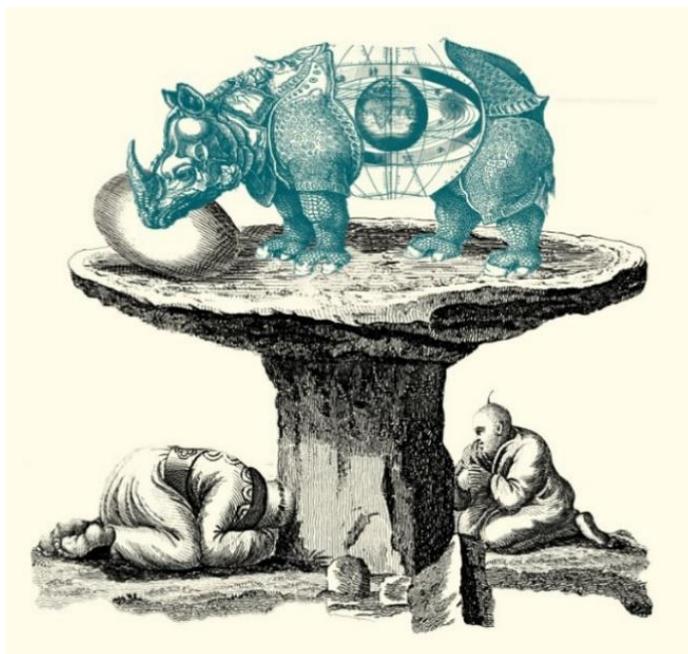


Imagem 1

Ampliando a importância do animal, encontramos o texto de abertura do livro: “*A la necesidad de olvido para sorprendernos, una vez más, con aquello que ya conocíamos*”, dedicado “*A los rinocerontes de Stanislas Lepri*”. Lepri, artista surrealista italiano inserido no Modernismo, desenvolveu muitas representações do rinoceronte, inserido nos mais diferentes contextos. A necessidade de esquecimento para nova aprendizagem pode sugerir, entre outras interpretações, o renascimento do homem após beber das águas do Lethe, tal como preconizado pela mitologia grega. Assim, Margarit afirma que, somente após esquecer-se o conhecido – o mundo segundo Aristóteles – é que Telésio poderá vir a surpreender-se com o (re)conhecimento, agora sob novos fundamentos, do mundo, assombrando-se mais uma vez com ele.

A divisão da obra sugere, pela numeração em romanos, a própria estrutura de um tratado: “I. *Telesio, Bernardino Telesio (1509-1588). Telesio asume su ignorancia*”; “II. *Telesio (nuevamente)*”; “III. *Brevissimo tratado sobre el asombro*”; “IV. *Telesio se asombra ante la materia*”; “V. *Génesis (según sus contemporáneos)*”; “VI. *El libro breve de las plegarias*”; “VII. *Aspectos de una poética de la fragilidad*”; “VIII. *Telesio abraza un rinoceronte*”; “IX. *Del manual de animales de madera (siglo XVI)*”; “X. *Tres miradas sobre um mito leídas en la convalecencia*”; “Última parte. *Un físico visita por última vez a Telesio (año 1588)*”.

A primeira parte reúne três poemas, também com numeração romana, com o seguinte número de versos: I, 11; II, 7; III, 8, totalizando 26. São versos brancos e livres, e os poemas têm estrofação variada, a saber, duas, três e duas estrofes respectivamente. A ilustração que antecede essa parte trata-se de um trabalho de Hartmann Schedel que referêcia a Babilônia. Na seção “Guía de visiones y aconteceres” (2021, p. 131), encontramos a referêcia e a explicaçã para essa imagem que inaugura a Parte I do livro: “Babilonia en la Crónica de Nuremberg – *Hartmann Schedel, 1493. Quizá Telesio pudo haber imaginado otra Babilonia, sin embargo se ha negado a escribir sobre esta ciudad*”. Explica-se aqui, de algum modo, na Parte I, a referêcia a tudo sobre o que não se vai falar, ou seja, o eu assume a mesma postura de Telésio diante da Babilônia e se propõe a não dizer nada sobre flores, pedras, estrelas, índices, deus e sua morte e a própria palavra. O que interessa a essa voz que fala é apenas “*el movimiento y la materia/ en el posible vacío que habita en el espacio*”. O que se vai contar, pois, habita a dimensão do vazio. Um vazio que, no entanto, e paradoxalmente, está habitado por movimento e matéria. Ora, tal proposição é, por si só, de um discreto anti-aristotelismo, posto que o universo era, segundo o filósofo grego, descrito como estático, sem que houvesse, fora dele, qualquer movimento ou matéria.

O primeiro verso dessa parte é o mesmo no poema I e no III: “*ahora*” (esse verso aparece em fonte maior que a dos demais). O poema II apresenta o mesmo recurso de mudança de tamanho de fonte no primeiro verso: “*no voy a hablar de la estrella*”. O título da parte – “*Telesio, Bernadino Telesio (1509-1588). Telesio asume su ignorancia*” – nos sugere, de um lado, uma perspectiva histórico-biográfica, e, de outro o enfoque em determinado momento dessa biografia, mas não é o que acontece. Ao contrário, a primeira parte parece seguir a ideia do “assombro” trazida pelo subtítulo do livro, apresentando um conteúdo discrepante em relação à expectativa de leitura que o título da parte I cria.

Devemos ainda inquirir-mos sobre a natureza da ignorância assumida por Telésio: seria aquela de Sócrates, que é baseada no reconhecimento da própria ignorância - sem, no entanto, fazer com que tal reconhecimento conduza a uma mudança de condição por parte de quem se reconhece ignorante – ou, o que nos parece mais provável, trata-se da “douta ignorância” tal como proposta por Nicolau de Cusa (1401-64), segundo quem o conhecimento do infinito deve ser sempre buscado, mesmo que, reconhecendo-se como possuidor de uma mente finita, o homem reconheça que sempre haverá algo ainda ignorado, até porque impossível de ser plenamente compreendido.

Nesse âmbito, vale retornar ao título da obra de Margarit (*Brevissimo tratado sobre el asombro*) e, cientes de que o *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* nos apresenta três sentidos para o

termo *asombro* - que são: 1. *Gran admiración o extrañeza*; 2. *Susto, espanto*; 3. *Persona o cosa asombrosa*¹³ -, constatarmos que os dois primeiros sentidos são perfeitamente aplicáveis à situação vivida pelo Telesio de Margarit, que se assusta com, e ao mesmo tempo é assombrado pela totalidade dos conhecimentos a serem adquiridos, e, ainda mais, com a percepção da infinitude do que se falta(rá) conhecer. Enfim, a própria polissemia desse termo nos anuncia que o Telesio de Margarit será sempre um buscador que, tal como um Tântalo moderno, estará fadado a sempre perseguir o conhecimento, mesmo ciente da impossibilidade de saciar-se com o conhecimento já obtido.

É nesse sentido que os três poemas da Parte I apresentarão uma contraposição entre o que não se pretende e o que se pretende “*hablar*”, o que, imediatamente cria um fio narrativo, ainda que as constantes negações “*no voy a hablar/ de las flores*” e “*ni de las piedras*” (Poema I); “*no voy a hablar de la estrella*”; “*no voy a hablar de la materia que reduce todo argumento/ sobre el índice, dios o la palabra*”; “*ni de la arena*” (Poema II); “*no escribo sobre dios ni sobre la muerte de dios*” (Poema III) crie um campo de estagnação que gera uma nova expectativa sobre o que, finalmente, será dito, já que a ideia da abordagem histórico-biográfica foi imediatamente quebrada. Esperava-se uma história, uma biografia, mas o que se tem é uma cifrada relação entre o “eu” que se apresenta em primeira pessoa e um “tu” ao qual esse eu se ligará animicamente, como se vê nos seguintes versos: “*sólo apoyaré mis manos sobre/ tus manos/ para darnos cuenta de nuestro sacrificio*” (poema I, p. 11) e “*ahora tu cuerpo es el alma de mi cuerpo*¹⁴” (poema III, p. 13).

Esse encontro tem uma dimensão heroica, se lemos a partir de Joseph Campbell (1988) os seguintes versos:

*ahora
no escribo sobre dios ni sobre la muerte de dios
sino sobre el movimiento y la materia
en el posible vacío que habita en el espacio
y descubro que soy el tiempo
y el recorrido cerrado de un planeta
que me dejará ciego antes de llegar al bosque que nos oscurece*

*ahora tu cuerpo es el alma de mi cuerpo
(poema III, p. 13)*

Segundo Campbell, a performance heroica pressupõe um deslocamento espacial, uma predisposição e uma competência para agir fora dos lugares sagrados, fora da dimensão acolhedora do lar, e lançar-se ao espaço desconhecido da “floresta densa”. Nos versos citados, percebe-se que a fusão entre o “eu” e o “tu” é condição para o inusitado deslocamento que rompe com os limites do tempo e do espaço.

Ademais, este terceiro poema se nos configura como uma chave para a interpretação de toda a obra, uma vez que os versos 3, 4 e 6 reproduzem uma visão aristotélica e escolástica do universo, que deixa de fazer qualquer sentido quando o fator “dios” é retirado da equação. Afinal, sem a presença de uma figura

¹³ Ver REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> Acesso em 18 de junho de 2023. Podemos ainda inferir que o terceiro significado trazido pelo *Diccionario* é perfeitamente aplicável ao rinoceronte, que desperta em Telesio todos os assombros que farão parte de sua trajetória.

¹⁴ Um verso que - diga-se sem pudores - decerto terá feito Borges, Neruda, Cortázar e Lorca sorrirem de satisfação.

divina - mesmo que morta, tal como apregoado pelo Zaratustra de Nietzsche – toda a cosmogonia construída por aquelas duas escolas de pensamento se desfaz, restando apenas o tempo e a trajetória dos planetas, fenômenos naturais observáveis pela indução, tal como Bernardino Telésio o propusera na Introdução de sua obra. Em função disso, vemos que aquela performance heroica que Campbell atribui a Telesio adquire um significado ainda mais amplo, e ao mesmo tempo mais profundo, pois aquela ligação *yo/tú* apresentada no verso final se torna não uma união a mais, porém a única possível num universo cuja transcendência foi esvaziada.

A segunda parte – “*Telesio (nuevamente)*” – também traz 3 poemas, com o seguinte número de versos: I, 12; II, 9; III, 12, compondo um total de 33 versos. A ilustração que acompanha essa parte trata-se da capa da segunda edição do livro de Bernardino Telésio *De rerum natura iuxta propria principia*, publicado em 1570, e que traz apenas os dois primeiros dos nove livros que compõem a totalidade da obra de 1588. A imagem remete a uma possível associação entre o conteúdo da segunda parte e o conteúdo do livro, questão a ser explorada mais adiante.

No primeiro poema a dupla presença de um “*yo*” e de “*Telesio*” comprova ou dá continuidade a essa relação eu-tu anteriormente comentada, em que não se define claramente se o eu que afirma “*si pongo una célula en un calidoscopio/ se desintegra para ser el átomo del destierro*” (MARGARIT, 2021, p. 17), nos dois primeiros versos, se confunde com o sujeito enunciado em “*cuando Telesio observa a través de esos cristales*” (idem, ibidem), ou seja, se a primeira e a terceira pessoa são, na verdade, uma só, ou se há uma terceira pessoa, o eu-lírico/narrador¹⁵ testemunhando a rotina de Telesio em seus estudos. Cria-se, assim, uma cena ambígua em que um eu observador se confunde com o ser observado, Telesio, como se vê, em seguida, no poema II: “*dejo sobre la mesa /semillas, semillas rotas*” (ibidem, p. 18).

Essa ambiguidade, aliás, é reforçada por dois fatos minimamente inusitados: *a)*, o de que o eu-lírico não se vale de um microscópio - como seria de se esperar para a observação de uma célula - mas de um *calidoscopio*, termo que designa um objeto mais próximo do universo lúdico que do científico; e *b)*, o uso do termo “*calidoscopio*”, forma alternativa que ainda não consta do já mencionado *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*¹⁶. A preferência de Margarit pela forma alternativa, que permite aludir-se ao adjetivo “*cálido*”, estabelece uma nova relação para o desintegrar-se da célula, abordado pelo poema, que retorna a uma condição anterior, a de átomo. Tal relação, a nosso ver, abre a perspectiva de uma crença na perenidade da vida, ou no Eterno Retorno nietzscheano; o que bem se coaduna à já mencionada referência à morte de Deus ocorrida na Parte I.

Já no terceiro poema, o verso inicial “*Uno es el número de la desesperanza*” (MARGARIT, 2021, p. 19) não só mantém a relação com as ideias de Nietzsche, por ser este número associado ao deus, ou seja, à

¹⁵ A categoria “eu-lírico/narrador” é aqui tomada da “Semiotização épica do discurso”, de Anazildo Vasconcelos da Silva (2022), que a usa para definir a natureza dupla a instância épica de enunciação. A natureza híbrida do poema de Margarit nos leva à percepção de que, de fato, há uma duplicidade enunciativa, já que esse “eu” ora narra as ações de Telésio, ora com ele se confunde subjetivamente.

¹⁶ Que, a saber, apenas apresenta a forma *caleidoscopio*.

metafísica aristotélica, desaparecido. Porém, os versos seguintes “*el número que reúne la imagen de dios/ con la figura del agua*” estabelecem uma nova relação, dessa vez com o próprio texto bíblico do Gênesis, segundo o qual “o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (Gen 1:2). Além disso, a definição do número um nos versos finais “*es el número más opaco de la cristiandad y del mundo natural/ de los mortales*” compõem uma perspectiva pessimista que parece definir Telésio. No entanto, como constatamos, não há só “um” Telésio, mas dois, condição literariamente configurada a partir do recurso de se criar um eu-lírico/narrador. Curiosamente, o próprio Margarit, em seu estudo crítico “*Samuel Beckett y Georg Trakl: dos poéticas del desencanto*”, fala da imagem da “*soledad del hombre*”, como fruto da desarticulação preconizada no século XIX:

Tanto Beckett como Trakl construyen un paisaje plagado de imágenes de desolación, donde el sujeto observa y constituye a la vez ese espacio desde donde es expulsado, un paisaje que es la imagen poética de una desarticulación del mundo tal como lo ha pregonado el siglo XIX. La conciencia de la unidad perdida permitirá proyectar en ambos la decadencia y la soledad del hombre (MARGARIT, 2014, p. 27).

Estabelecendo um parâmetro comparativo que acaba por reconhecer essa solidão humana tanto na referência a uma obra renascentista quanto no próprio percurso humano pelo tempo (como o próprio Margarit observou em obras inseridas no contexto do século XIX, Trakl, e do XX, Trakl e Beckett), podemos perceber no recurso criativo desenhado no já citado “*ahora tu cuerpo es el alma de mi cuerpo*” uma possibilidade de quebra da solidão com vistas a criar uma experiência de convivência entre o antigo (o mundo de Telésio) e o novo (o mundo do poeta).

A terceira parte, intitulada “*Brevissimo tratado sobre el asombro*”, tal como o subtítulo da obra, contém 16 poemas e um total de 138 versos assim distribuídos: I, 7 + 12 (não há um poema identificado como “II”, mas um elemento gráfico separa o I em dois; III, 12; IV, 10; V, 4; VI, 7; VII, 5; VIII, 10; IX, 9; X, 8; XI, 7; XII, 8; XII, 9; XIV, 5; XV, 7; XVI, 7; XVII, 11. Essa parte é antecedida pela ilustração “*Observación de un cometa*” (1532), do alemão Pietrus Apianus, que exerceu grande influência nos meios culturais europeus em sua época. Ora, trata-se de uma imagem totalmente contrária à do universo aristotélico, posto que, num universo idealizado como uma máquina perfeita e estática, a figura errática de um cometa não poderia ter lugar.

Os poemas que integram a terceira parte se agrupam em três eixos semânticos: os descritivos-contemplativos (poemas I, II, III, VII, XIV, XV, XVI); os interrogativos-reflexivos (IV, VIII, XI, XIII e XVII); e os narrativos (V, VI, IX, X, XI).

Os poemas descritivos-contemplativos apresentam desdobramentos de valor antitético e comparativo que transformam as coisas observadas em matéria para associações simbólicas, como se vê na descrição do corpo em decomposição:

*la ceniza clara y
la savia opaca
caen en lo traslúcido y se
desploma el cuerpo y se desploma
el hueso y el ojo y la sangre*

*y otro cuerpo se desvanece
en la violencia y en movimiento
la quietud y la maravilla
de lo que se ve más lejos todavía
que el invierno de los mártires*

*resumo: tu cuerpo muerto
en la ciudad de barro.
(poema I, p. 23-24)*

O “corpo morto” associado a esse “tu”, pelas partes anteriores, nos leva a Telésio, o que se confirma nos versos do poema XV: “*Telesio: el barro oscuro/ que cubre cada / hueso de tu cuerpo/ oscuro/ abandona/ el agua,/ y es el argumento de tu muerte*” (poema XV, p. 36).

O poema, como um todo, revela, de um lado, a decomposição do corpo de Telésio e, de outro, faz ponte para o inventário de suas palavras. No entanto, entre os questionamentos, temos, no poema XVII, o último dessa parte, uma síntese que denota uma ambiguidade possível: de um lado, o questionamento sobre a relação corpo e alma, a partir do signo da morte e da decorrente decomposição do corpo; de outro, a própria referência ao pensamento telesiano e o efeito do tempo sobre a permanência de suas palavras. Seria essa viagem simbólica um percurso de resgate da alma de Telésio? É a pergunta que vai se formando.

*quien necesitará una palabra como esta
ahora que las manos frías se hunden en el agua*

*quién necesitará
la forma del viento y de la sombra
ahora que el sur se disipa hacia el norte
en este ruido de otoño y marejada*

*quién necesita el alma de los cuerpos
cuando es el alma la que necesita de la tierra
la violencia del cuerpo que no ata
la palabra a la palabra y la palabra
al sentido de la distancia
(poema XVII, p. 38)*

Cabe, ainda, nessa terceira parte, ressaltar a presença de trechos entre aspas ou em itálico que sugerem citações, sem, contudo, explicitá-las, além de outras citações referenciadas direta ou indiretamente, como a alusão a Emily Dickinson – “*Igual que la poeta de Amherst*” (MARGARIT, 2021, p. 27) – a Pietro Vesconte, no poema IX (ibidem, p. 30), e referências biográficas, como, ainda no poema IX, “*un mapa que conservó Telesio hasta su muerte*” (idem, ibidem), alusão que terá continuidade nos poemas X e XI.

A menção à importância que Bernardino Telésio concedia ao mapa de Vesconte, que representava sobretudo o Mar Negro embute uma nova chave para entender-se a busca de conhecimento e os “assombros” que tal busca pode proporcionar, uma vez que, assim como o Cáspio, o Mar Negro é conhecido por não ter nenhuma grande ilha que possa servir como um porto interno, no qual os viajantes possam descansar ou reaparelhar seus navios. A travessia, assim, deve ser completa, ou não chegará a bom termo. Tal poema, enfim, constrói uma inusitada complementaridade entre Margarit e Fernando Pessoa, pois se

este diz que foi no mar “que Deus espelhou o céu”, foi na representação do Mar Negro no mapa de Vesconte que Telesio “recuperó las formas de ver el cielo”.

A quarta parte – “*Telesio se asombra ante la materia*” – apresenta 61 versos, organizados em 10 segmentos, a maioria com apenas uma estrofe. A ilustração que lhe corresponde é definida por Margarit em “*Guía de visiones y aconteceres*” como “*Brazos de Hércules imaginados por Telesio durante su niñez*” (MARGARIT, 2021, p.131). A fonte, segundo Margarit, é anônima. Mas a imagem em si é reveladora, visto que se trata de dois antebraços ilustrados como se flagrados em um momento de estudo anatômico dos músculos.

Essa parte é inaugurada com uma citação de *De rerum natura iuxta propria principia* centrada no movimento da vida, na qual Bernardino Telésio afirma que “no hay que buscar motores inmóviles y separados que lo muevan”. Ora, temos aí mais um ataque de Bernardino Telésio à *Metafísica* de Aristóteles, pois foi nessa obra que o Estagirita desenvolveu o conceito de “motor imóvel” como força ativa do universo.

A estrofe inicial reforça o já comentado caráter dual do “yo-tu” presente na obra: “*alguien con mi mismo nombre, Bernardino, / deberá hacer / una marioneta blanca que pueda / susurrar como un niño helado las palabras / ‘miel’, ‘rocío’ y ‘nada’*” (MARGARIT, 2021, p. 43).

Essa parte se centra na origem dos questionamentos de Telésio, que são relacionados à sua infância. E, nesses questionamentos, a morte é tema principal; daí, inclusive, um poema antecedido por título em caixa alta: “TELESIO EN EL CEMENTERIO” (MARGARIT, 2021, p. 45). As alusões à infância, em algumas estrofes, são apresentadas em primeira pessoa, conferindo a essa parte também um caráter autobiográfico: “*nací un día después / cerca de un río casi seco / nacía con el alma aplastada por / la arena que se acumulaba*” (idem, ibidem).

Na quinta parte – *Génesis (según sus contemporáneos)* – a viagem sai do atalho autobiográfico, para, em um único poema, com 51 versos organizados em 14 estrofes, reforçar os referentes “imaginação” e “questionamento” e a busca por sentidos sugerida pela epígrafe que cita a poeta peruana Blanca Varela: “*qué haríamos pregunto / sin esta enorme oscuridad*” (MARGARIT, 2021, p. 51). Quanto à imagem de abertura, trata-se de uma composição não identificada que aproxima o cosmos e a engrenagem maquina, o que nos remete à epicamente decantada “máquina do mundo”, à qual, por exemplo, se referiram Dante, Camões e Haroldo de Campos, respectivamente, na *Divina Comédia*, n’*Os Lusíadas* e n’*A máquina do mundo repensada*, só para citar três obras épicas que se referem ao amplo conhecimento do funcionamento do universo.

Aspecto míticos diretamente relacionados ao espanto são contrapostos a diversos versos iniciados por “y dijo”, o que se esclarece a partir do comentário de Margarit em “*Guía de visiones y aconteceres*”: *Astronomía y cielo. Telesio escucha un sermón sobre la Creación. Descree y calla*” (MARGARIT, 2021, p. 132). Nessa parte, assim, o cosmos e o divino são colocados em pauta diante de um Telésio que, voltando à epígrafe, precisa ir além do que lhe é dito porque a criação ainda requer respostas no amplo espaço da “oscuridad”.

“*El libro breve de las plegarias*”, título da sexta parte, composta por 34 versos organizados em três estrofes (com 17, 13 e 4 versos, respectivamente), é antecedido pela ilustração “*Historia de Flandes*” (1531), de Dieric Bouts e Hugo van der Goes. Margarit, em “*Guía de visiones y aconteceres*”, destaca a relação que ambos estabeleceram entre relatos sobre sua terra e a criação de imagens que esses relatos desencadeiam. Centrado no ritual da “oração” (a *plegaria*), essa parte mistura novamente o eu e o tu, em um vai e vem de primeira e terceira pessoas. A terceira estrofe define o propósito dessa sexta parte: estabelecer uma relação entre oração e espanto, que, primeiramente, define o que não é uma oração, para, em seguida, estabelecer seu sentido:

*no es la plegaria de los callados
no es la plegaria de la fauna mancillada
no es la plegaria del cuerpo y de la raza
no es la plegaria de la mirada sobre el río
es la plegaria de todo eso
y la plegaria del espanto*

de rodillas elevaste los brazos para sentir la caída que se acerca
(MARGARIT, 2021, p. 43)

Outro aspecto interessante nessa parte é o fato de Margarit citar, na epígrafe, mas sem identificá-los, versos de outro livro seu, *Bernat Metge* – “*quién comenzará a rezar/ si las manos de piedras ya no pueden envejecer*” –, obra cujo título, por sinal, é referência direta a outro humanista, um poeta catalão nascido em 1340 e falecido em 1413, o que define a intratextualidade que também Silva apontou como traço da produção pós-moderna. Segundo Silva, na intratextualidade pós-moderna percebem-se:

a dessemiotização e a ressemiotização dos enunciados inseridos, os quais, ao mesmo tempo em que perdem a condição *sígnica* individualizadora que os prendia aos referentes poéticos referenciados, ganham um novo vínculo *sígnico* indissolúvel que os prende ao novo referente poético construído; a elaboração intratextual metonímica e metafórica dos enunciados inseridos na cadeira *significante*; processando a combinação e a assimilação dos referentes poéticos; e, por fim, a construção *sígnica* do referente poético intratextualizado (SILVA, 2002, p. 130).

Nesse sentido, é fácil perceber que os versos citados parecem dar uma resposta à pergunta implícita na epígrafe, o que estabelece o vínculo *sígnico* a que Silva se refere.

A sétima parte – “*Aspectos de una poética de la fragilidad*” – é mais longa. Reúne 19 poemas, totalizando 131 versos (respectivamente: 6, 7, 6, 8, 5, 2, 5, 9, 3, 6, 7, 9, 19, 8, 8, 7, 7 e 10). Segundo Margarit, a ilustração ou mapa de abertura trata-se de “*America diseñado por Joost de Hondt. Mapa escondido en uno de los extremos de la biblioteca de Telesio. Hallado en 1892 por Mr. W. H., en la Bodelian Library*” (MARGARIT, 2021, p. 132). A informação mostra o centramento novamente biográfico e também expande, pela ideia contida em “mapa”, uma expansão da matéria tratada, e que aqui poderíamos ousar chamar de “matéria épica”, visto que o pensamento filosófico de Telésio já está consolidado com uma dimensão mítico-simbólica respaldada pela enunciação ambígua e pelo contexto mítico até então somado à revelação de sua biografia e de seus questionamentos sobre o mundo, a vida e a morte. Nesse caso, ou seja, nessa parte, há um evidente

investimento na metalinguagem. A palavra “poética” aparece acompanhada de “*de la fragilidad*”, sem que fique claro, inicialmente, se tal fragilidade é um atributo da poética ou daquilo que ela traduz. No decorrer da leitura, revelar-se-á a aproximação entre o pensamento filosófico, a poesia das coisas e a constante busca por sentidos dentro da “*enorme oscuridad*” já citada. E, tal como afirma Salas Hernández, “*Margarit no reflexiona sobre a fragilidade, sino a través de ella. Estos poemas no sólo enuncian la fragilidad; la despliegan*” (SALAS HERNÁNDEZ, 2021, p. 129).

Em diversos poemas, encontraremos versos que parecem compor pensamentos sustentados em diferentes argumentos remontam à filosofia telesiana. Vejamos alguns trechos: “*lo antiguo y lo triste/ se exhibe sin pudor/entre la decadencia del hambre*” (ibidem, p. 63); “*si el principio fue el silencio/ calar es alejarse de la forma*” (ibidem, p. 65); “*siempre que un sonido/ se repita/ anuncia que la naturaleza muere*” (ibidem, p. 67); “*la naturaleza/ y la materia llenan el espacio, como un dios aturdido,/ están esparcidas desde toda la eternidad*” (ibidem, p. 74). De outro lado, aspectos biográficos são diversas vezes sugeridos: “*todo aquello que Telesio/ creyó entrever*” (MARGARIT, 2021, p. 66); *PALABRAS DE TELESIO SOBRE LA FRAGILIDAD* (ibidem, p. 70); “*Telesio encontró arcilla roja/ y la sangre de los pájaros ahogados*” (ibidem, p. 72); “*Telesio acerca la lupa del mapa de Abraham Ortelius*” (ibidem, p. 73), referência ao cartógrafo e geógrafo Abraham Ortelius (1527-1598), de Antuérpia; “*escribió Telesio:*” (ibidem, p. 76). Mas, mesmo nesse plano aparentemente biográfico (que também pode ser ficcional), a ambiguidade se mantém na referência espacialmente deslocada a Buenos Aires – “*el último plano de Telesio/ guardado en un rincón de Buenos Aires/ como un tifón o como una cripta*” (MARGARIT, 2021, p. 64), cidade que reaparecerá em uma aparente citação no poema XIV: “*el mapa no contempla la armonía/ entre el mar y la orilla de Buenos Aires/ un Pueblo que se desintegra como la sal/ y elude ser de plata*” (MARGARIT, 2021, p. 77). O que ocorre aqui: uma fusão espacial entre o “tu - Telésio” e o “eu - Margarit”? O poema vai, portanto, dando base para questionamentos sem respostas, a não ser as que venham pela imaginação e pela sensibilidade.

No poema VI, o eu-lírico/narrador insere um conteúdo crítico, que podemos relacionar às injunções da colonização: “*todo aquello que Telesio quiso nombrar/ se derramó en el mapa de la intolerancia// todo lo que nombró/ se desmembró en el mapa claro de la violencia*” (MARGARIT, 2021, p. 66). Essa inserção causa uma ruptura temporal e, implicitamente, provoca um olhar histórico mais amplo.

No final dessa parte, o poema XIX muda o referente, trazendo Telésio como tema de um diálogo em que os enunciadores não são nomeados.

*¿qué imagen guardas de Telesio?
Ninguna, sólo recuerdo sus manos que escribían sobre la madera y sobre el papel*

*nadie recuerda un rostro
la instituye para creer que evoca la forma de un santo*

*./...
recuerdo su mano que me enseñaba a escribir antes de cocinar sobre el fuego
su mano que alisaba mi camisa gris de piel de rinoceronte
(MARGARIT, 2021, p. 82).*

A referência “*forma de un santo*” corrobora para a constatação da elaboração de um plano maravilhoso, no qual a interação com Telésio é possível. A recuperação da imagem do rinoceronte, cuja pele é camisa para o eu-lírico/narrador, prepara para a próxima parte, a oitava, intitulada “*Telesio abraza un rinoceronte*”, que trará como ilustração “El rinoceronte” (1751), de Pietro Longhi – obra que remonta ao carnaval veneziano e ao rinoceronte fêmea Clara –, sobre a qual comenta Margarit: “*Nótese la imaginación de Longhi al pensar en Bernardino Telesio para su retrato*” (MARGARIT, 2021, p. 132).

Observando a imagem em versão detalhada e colorida que a imagem pequena e em preto e branco do livro não nos permite ver, entendemos que Margarit se refere à presença de Telésio entre aqueles e aquelas que se veem diante do mistério do rinoceronte.



Imagem 2¹⁷

E é o próprio poema que nos responde ao questionamento inevitável: “quem é Telésio na imagem?”: “*Pietro Longhi imaginó a Telesio/ sentado en la grada mayor de madera/ com una máscara blanca que permite ver/ lo que pocos han mirado*” (MARGARIT, 2021, P. 86). A sugestão da máscara, que será utilizada por Hernández, no posfácio, como fio condutor para a percepção da imagem ambígua do “yo-tú”, cria a situação que deflagará, nos oito poemas com numeração peculiar não iniciada por “1”, como se fez anteriormente (XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII e XXIII), que compõem a oitava parte (somando 82 versos),

¹⁷ Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Pietro-Longhi/36921/O-rinoceronte,-1751.html>. Consulta realizada em 13/08/2022.

o encontro entre esse Telésio e esse “yo”, vestido de rinoceronte e que afinal é, metonimicamente, o próprio rinoceronte.

Essa parte da obra cria situações de encontro entre esse “yo” e Telésio, compondo cenas de evidente relação entre admirador e admirado. O eu-lírico/narrador descreve e avalia os gestos de Telésio; narra o episódio da imagem “RHINOCERUS” escondida por Telésio; cita falas e cria, no poema XX, um texto que parece inverter a lógica de “*Telesio abraza un rinoceronte*” ao gerar a impressão de que é o *yo-rinoceronte* que abraça Telésio naquele instante:

*te daría mi alma cubierta
con harapos blancos
como la miel.
mis manos vacías y cubiertas
de lodo claro
mis piernas abiertas como las piernas d ela muerte
mis uñas para sacrificar el sentido del agua
mis mejores imágenes para que diferencies la resurrección*
(MARGARIT, 2021, p. 90).

A disposição para a entrega como “*corpus/corpo*” que ofereça a possibilidade de ser fonte de encontro com o sentido das coisas, mas também espaço para a ressurreição do que já se foi (o próprio Telésio?) aproxima ainda mais esse eu e o próprio Telésio, o que também se confirma em outros versos, como “*quiero que me enseñes a quedar dormido*” (poema XXII, p. 93) ou “*quedar dormido/ como un rinoceronte hundido en el barro donde pecaban caín/ y abel/ hermoso como mi sangre entre los árboles del paraíso*” (idem, ibidem).

A alusão ao rinoceronte remonta ao próprio mistério contido na imagem do animal. Ausente, por exemplo, dos bestiários medievais (por razões óbvias) e mesmo de dicionários de símbolos animais, como o de Jean-Paul Ronecker (1997), o rinoceronte representa o “outro”, o Oriente, o desconhecido. Daí ser referenciado no *Almanaque ilustrado Símbolos*, como “Um símbolo astrológico do antigo calendário *Indus* (3100 a.C.), o rinoceronte é um dos quatro animais que ficavam ao redor de Brahma, o deus hindu da criação” (O’CONNELL; AIREY, 2010, p. 259) e, no *Grande livro dos símbolos*, como “Emblema de sorte na China, curiosamente associado à erudição. O folclore dizia que seu chifre pode detectar veneno. Supersticiosamente, acredita-se que o chifre do rinoceronte em pó aumenta a virilidade e seu uso medicinal na Índia pode ter contribuído para a lenda do unicórnio” (TRESIDDER, 2003, p. 295-296). Os referentes “China” e “Índia” comprovam essa presença poderosamente misteriosa quando o olhar que a ele se dirige é ocidental. E também explica a possibilidade de relacionar o rinoceronte à busca pela tradução do insondável.

Em *Telesio*, o rinoceronte ganha a adesão à estética daqueles que o representaram, além, obviamente, do registro histórico-factual relacionado a Telésio.

Na nona parte, “*Del manual de animales de madera (siglo XVI)*”, composta por seis poemas com títulos também fora dos padrões anteriores (XXXI, LV, LVI, CAYO JULIO SOLINO LEÍDO POR TELESIO, GESSNER LEÍDO POR TELESIO e “El glosario de los peces”), encontramos a ilustração “El arca de Noé”, extraída, segundo nos conta Margarit, da *Biblia de Nuremberg*. Sobre essa imagem nos fala Margarit citando Telésio: “... con

esa leyenda se inicia la creación...’ decía Telesio en su cuardeno privado, aquél de cubierta de cuero claro, con el capitel desgastado y con contas al márgen que explican sus propias palabras” (MARGARIT, 2021, p. 132). Os poemas da nona parte, compondo um total de 115 versos, projetam as reflexões de Telésio no campo semântico do bestário, aprofundando as possíveis conexões entre o rinoceronte e o mundo, de vida e morte, que se busca explicar. Assim, no poema XXXI, parte-se da imagem de um eu (Telésio) aparentemente sucumbido à própria impotência diante do silêncio animal: *“los animales parecen no hablar/ los animales no hablan/ los animales parecen cansados/ los animales están cansados/ mis manos apoyadas sobre el mármol están frías y cansadas”* (MARGARIT, 2021, p. 99). O cansaço faz-se referente que funde o que se observa ao observador e, nos poemas seguintes, várias relações de sentido vão sendo elaboradas, tendo como “corpos observados” aranhas, pássaro, rinoceronte, besouros, abutres, peixes. No entanto, o rinoceronte reina como presença máxima, ao qual o poema “Gessner leído por Telesio” referencia, numa imagem de recordação da infância, em que o rinoceronte permite que Telesio ate as duas pontas da vida: *“un año antes de morir recuperé la imagen del rinoceronte de mi infancia”* (ibidem, p. 104).

Nessa mesma parte, entretanto, o conteúdo passa para a compilação de impressões de Telesio, ora acerca do *Historiae Animalium*, de Gessner, ora acerca da visão que o latino Caius Iulius Solinus (?-400 d.C.) traz sobre a força do chifre unicórnio na epígrafe *“su cuerno es tan potente que traspasa todo lo que encuentra, hasta el punto de que es imposible capturarlo vivo”*, extraída, como identifica Margarit, de *Collectanea rerum memorabilium*. Como se percebe, a aproximação entre o rinoceronte e o unicórnio também se presentifica na obra de Margarit. A nona parte recupera a imagem do silêncio, encerrando com “El glosario de los peces”, cujo verso final é *“y estaban los peces que eligieron siempre callar y mirar para el fondo del mar”* (MARGARIT, 2021, p. 108). Chegamos quase ao fim do libro com a retomada semântica de “oscuridad” (o fundo do mar) e “silencio” (calar), compatível com a “fragilidade” de tudo.

A décima parte, *“Tres miradas sobre um mito leídas en la convalecencia”* apresenta três poemas: *“Ganymedes”*, *“Ganymedes (nuevamente)”* e *“Ganymedes (recurrente)”*, compondo um total de 48 versos (21, 13 e 14, respectivamente). O título explicita, de um lado, três diferentes visões do mito de Ganimedes, o belo menino raptado por Zeus. A forma como Ganimedes é referenciado também sugere as fusões *yo-Ganymedes*, *Telesio-Ganymedes*, além de remeter essa experiência de traduzir o mito-menino a partir da “convalescência”, ou seja, a proximidade da morte leva ao resgate do menino e daquilo que a vida sequestra quando dela se faz um inventário. Por isso, no primeiro poema, temos: *“soy un niño/ perdido en el bosque blanco/un niño hermoso/ que busca un dios/ en la periferia del agua”* (MARGARIT, 2021, p. 113). Se nos recordarmos do poema único da parte V, certamente nos virá novamente à cena a imagem do menino Telésio descrente do Deus e da Criação que lhes foram apresentados. Pela mesma linha de raciocínio, entendemos os versos do segundo poema: *“soy Ganymedes esperando un Zeus de plata y cobre/ que no pregunte más/ que acaricie con sus uñas de hierro mi espalda de plumas arrancadas”* (ibidem, p. 114).

As imagens de anjos, a alusão ao Ganimedes alado – as asas foram uma criação de Zeus para justificar a presença do pastor no Olimpo –, a projeção desse *yo-Telesio-Ganymedes* no ar (*“escapo havia*

arriba,/arriba de todo cielo/y caigo com mis manos de aire/y mi cuerpo de acero", segundo poema, p. 114) e no mar ("*al salir del mar/ubicarán mi cuerpo en tu coto de caza*", terceiro poema, p. 115), como extremos de um mundo; as afirmações autodescritivas "*soy un niño ciego*", "*soy un niño que recoge/moras venenosas en un árbol simbólico*", "*he sido el niño confundido*" (primeiro poema, p. 112) compõem o referente cíclico da volta ao estado anímico, em que qualquer pretensa razão trazida pelo tempo não se sustenta, daí as perguntas, no terceiro poema: "*¿donde está la barca blanca/ que te trajo por el río/hasta las costas de la carencia?*" e "*¿quién colocó las piedras/ en cada camino que fue tierra?*" que sugerem o retorno a um estado semelhante, mas não igual ao ponto de partida anterior.

Finalmente, na décima primeira parte, "*Última parte. Un físico visita por la última vez a Telesio (año 1588)*", o poema único, com 8 versos, apresenta um eu que testemunha o corpo morto de Telésio e se põe a recomendar a relação que deve se estabelecer com o corpo morte, revelando o que aprendeu com a viagem plasmada e simbiótica:

*colocas tus guantes en las manos
para tocar su cuerpo
porque está muerto
y sabes bien que la muerte no se toca con la piel
ni de pájaro
ni del silencio de un río que pasa
como si flotara vacío entre sus huesos.
No es el alma.
(MARGARIT, 2021, p.119).*

"*No es el alma*" é, por fim, a única verdade reafirmada. Uma verdade construída pela negação, por aquilo que o corpo não é, por sua natureza impermanente. Por isso, foi necessário fazer do corpo morto de Telésio, a alma do corpo do eu-lírico viajante, que empresta sua própria alma, sua poesia, para realizar o exercício sublime da ressurreição. E cumpre-se o desejo expresso nos já citados versos "*te daría mi alma cubierta/.../mis mejores imágenes para que diferencies la resurrección*".

Considerações finais

Em *Telesio. Brevissimo tratado sobre el asombro*, cuja primeira parte aponta para o intervalo temporal 1509-1588 e cuja última, define, com a referência a 1588, o fim de uma jornada de 627 versos pela vida e pela obra de Bernardino Telésio, não são poucos os signos de um grande plano intertextual, de referentes múltiplos, ainda que seja Telésio o referente principal. Se este plano evidencia a teia de distanciamentos e rupturas entre Bernardino Telésio e Aristóteles, numa construção de um novo corpo ideias que ensinará, após as contribuições de Galileu e Bacon, mas ainda de Descartes, Newton e Kant, o surgimento de uma nova epistemologia no campo das Ciências. Podemos agora perceber que, através de seu *Telesio*, Lucas Margarit perfaz uma nova teia, em que chegando mesmo a inserir obra anterior no conjunto de versos, Margarit nos leva além do humanista eleito como *corpus* e como *corpo* e ser integrado ao eu que viaja pelo próprio referente, estabelecendo, dessa forma, o que podemos qualificar como "poesia epistemológica", em que se estabelecem as bases não apenas para um fazer poético, mas, através dele, para a produção de

conhecimento. Desse modo, sua obra nos conduz, lírica e epicamente, ao rinoceronte, ou melhor, aos rinocerontes das coisas, que, de um lado, sempre carregarão mistérios (suas “*oscuridades*”) e, de outro, reafirmarão o que um verso já citado nos disse: “*toda construcción es un cuerpo anómalo que se disipa*”. E essa viagem só se faz possível porque, entre Telésio e Margarit, há rinocerontes.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Inferno. Tradução Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010 (1304-1321).

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Organização Emanuel Paulo Ramos. Primeira edição no Brasil. Porto: Porto Editora Lda., s/a. (1572).

CAMPOS, Haroldo de. **A máquina do mundo repensada**. São Paulo: Ateliê, 2001.

MARGARIT, Lucas. **Telesio. Brevisimo tratado sobre el asombro**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leteo Edito, 2021.

MARGARIT, Lucas. Samuel Beckett y Georg Trakl: dos poéticas del desencanto. **Beckettiana**, numero 13, 2014, p. 25-32.

MARTINS, Roberto de Andrade. O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. **Filosofia e História da Biologia**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 199-238, 2014. Disponível em: <http://www.abfhib.org/FHB/FHB-09-2/FHB-9-2-05-Roberto-Martins.pdf>. Consulta realizada em 20/06/2022.

MOLINA, Jorge Alberto. A leitura dos textos filosóficos. **Signo**, 31, 2008, p. 37-47. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/signo.v31i0.438>. Consulta realizada em 20/06/2022.

O’CONNELL, Mark; AIREY, Raje. **Almanaque ilustrados Símbolos**. Tradução Débora Ginza. São Paulo: Escala, 2010.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal**. Tradução Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

SALAS HERNÁNDEZ, Adalber. Telesio: una poética de la fragilidad. In: MARGARIT, Lucas. **Telesio. Brevisimo tratado sobre el asombro**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leteo Edito, 2021, p. 123-130.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **Semiotização épica do discurso e outras considerações sobre o gênero épico**. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A lírica brasileira no século XX**. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.

TELÉSIO, Bernardino. **De rerum natura iuxta propria principia Libri IX**. Nápoles: Orazio Salviano, 1586.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos**. Tradução Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VAN WOENSEL, Maurice. **Simbolismo animal na Idade Média. Os bestiários**. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.