

Altas Árvores de Coração Amargo
Testemunho e Paixão em Fernando Assis Pacheco

Guilherme Manuel Mineiro Penteado Pereira Monteiro

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Setembro 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Abel Barros Baptista.

**ALTAS ÁRVORES DE CORAÇÃO AMARGO
TESTEMUNHO E PAIXÃO EM FERNANDO ASSIS PACHECO**

GUILHERME MANUEL MONTEIRO

RESUMO

A seguinte dissertação prende-se, numa primeira parte, com o acto do testemunho e as condições, não só que o possibilitam, como aquelas que são com ele criadas. Para isso, pretendeu-se demonstrar como toda a poesia é em si uma forma de testemunho e como todo o testemunho contém em si algo de irreparavelmente poético, visto assentarem ambos – poema e testemunho – nos mesmos pressupostos de construção, em particular a memória, a linguagem e a transformação de um Eu em Outro. Tanto um poema como um testemunho só se concretizam quando colocados em lugar de partilha, quando abertos ao padecer e à Paixão de outrem. Numa segunda parte, e para melhor demonstrar esta relação, procede-se à leitura da poesia de Fernando Assis Pacheco, relevando como na sua obra é singular a aproximação entre poesia e testemunho, e como nos seus poemas, ao manterem uma relação íntima com a Morte, conseguimos compreender um testemunho enquanto forma de abertura ao Outro.

Palavras-chave: Fernando Assis Pacheco, Testemunho, Paixão, Partilha, Morte.

**ALTAS ÁRVORES DE CORAÇÃO AMARGO
TESTEMUNHO E PAIXÃO EM FERNANDO ASSIS PACHECO**

GUILHERME MANUEL MONTEIRO

ABSTRACT

The following dissertation deals, in the first part, with the act of testimony, not only with the conditions that allow it, but also those that are created with it. It was for this intended to demonstrate how all poetry is in itself a way of testimony and how all testimonies hold in themselves something irreparably poetic, seen that they both stand – poem and testimony – on the same constructive premises, particularly memory, language, and the transformation of the I into Other. Both poem and testimony can only happen when put in a place of share, when open to the suffering and Passion of others. In the second part, and to better demonstrate this relation, we will proceed to the reading of Fernando Assis Pacheco's poetry, demonstrating how singular his work is when it comes to the proximity between poetry and testimony, and how with his poems, by keeping a close connection with Death, can we understand a testimony as a way of opening to the Other.

Keywords: Fernando Assis Pacheco, Testimony, Passion, Sharing, Death

*Testemunhas serão a tinta e pena,
que escreveram de tão molesta vida
o menos que passei, e o mais que falo.*

Camões

*A minha vida, a minha vida, ora falo dela como de
algo acabado, ora como de uma brincadeira que ainda dura, e
faço mal, porque ela acabou e continua simultaneamente, mas
através de que tempo verbal devo exprimir isto?*

Samuel Beckett, *Molloy*

Índice

<i>(incipit)</i>	1
I.....	5
Intenções.....	5
<i>o livro é o que é nenhum enleio</i>	8
O diferendo greco-latino	8
Poética e Estética, Burguesia e Autor.....	11
A entrevista, a aporia	15
Assis Pacheco: um primeiro olhar	18
II.....	23
Linguístico	25
Etimológico	27
Jurídico	27
Religioso.....	29
Literário.....	30
Derrida, <i>Morada</i>	36
O caso de Larréguy.....	41
A lacuna do testemunho: o mutilado e o muçulmano	45
A Morte.....	49
Blanchot – <i>outro nome sobre o meu tão frágil</i>	50
III.....	55
CUIDAR DOS VIVOS.....	59
Estrada de Elvas	59
Elegia, Aproveitando Bach	60
CATALABANZA, QUILOLO E VOLTA.....	62
/ - A barra.....	63
Nambuagongo em Maio.....	63
«E Havia Outono?»	66
(...) – Sinais elípticos.....	68
As Aves.....	68
Monólogo e Explicação.....	71
O Outro	74
As Balas.....	75
O Amigo em Vila Pimpa	77
O Garrote.....	79
IV: uma última respiração	82
Bibliografia	98

(incipit)

Durante muito tempo, ao deitar-me, já depois de apagar as luzes do meu quarto, o meu pai fazia-me repetir todas as noites a mesma oração, aquela que ele me ensinara muito antes de eu conseguir ter alguma memória de a ter aprendido, pedindo ao meu anjo da guarda, *minha luz meu guia*, que me protegesse o sono em que estava prestes a entrar, mas que o fizesse *de noite e de dia*, o que significava pelo menos até à noite seguinte, altura em que os mesmos rituais se repetiriam, e eu faria novamente aquela oração, novamente pedindo a mesma coisa. Sucedeu-se isto durante anos, não só naqueles em que o meu pai mantinha o hábito de me ir deitar, como nos outros depois ao longo da minha infância, em que, já sozinho, sem saber por que vontade ou a que mando, continuava a repetir todas as noites aquelas frases, tão curtas e tão simples, e que se foram lentamente tornando numa forma de mantra, algo tão constante e presente nas minhas noites que adquiriam uma espécie de corporalidade, tão tangível e palpável como a almofada em que apoiava a cabeça ou o pijama que vestia. Só mais tarde consegui então realmente compreender aquilo que recitava, e demorou-me muito tempo, após deixar de o fazer por completo, até considerar aquele ritual de forma mais profunda, à luz da distância ruminante que os anos vão trazendo. Comecei então a tentar lembrar-me de todas as vezes que o fiz, todas as noites sobrepostas num único momento, como se cada representação particular daquela oração se conjugasse no seu domínio ideal; não tentava aspirar ao estado platónico das minhas acções, tampouco determinar aquilo que unia e que se mantinha como recorrente de todas as vezes que o havia feito – procurava precisamente as suas divergências, os pormenores de cada dia, as inflexões de voz e de ritmo que por vezes ensaiava, as variantes que ao longo dos dias e dos anos continuava a arriscar. E eram na verdade um risco, já que, se porventura tentava uma cadência mais acelerada, quase imperceptível, um tom de voz mais jocoso ou alguma outra alteração, algum desvio daquele momento significativo das nossas rotinas, tanto minhas como do meu pai, habilitava-me a ser de logo repreendido, sujeito como pena a ter de repetir a

oração após ela ser ditada novamente pelo meu pai, como se me ensinasse pela primeira vez. Foram várias as vezes que a aprendi de novo. Mas parecia-me sempre que esse ditado, resultado da sua reprimenda, não era um começo, uma revalorização e reaprendizagem daquilo que a oração significava, mas pelo contrário um retorno e um adensar na sua indistinção, na sua indiferença, no seu sentido opaco, oculto por esse corpo que ao longo dos anos tinha vindo a adquirir. Se ao tentar lembrar-me de todas as vezes em que dissera aquela oração focava-me nas diferenças que a iam marcando e dando forma, inteirava-me cada vez mais que era constantemente advertido para que a recitasse sempre da mesma maneira, imitando sempre a fórmula do dia anterior enquanto exemplo de uma oração bem cumprida – afinal de contas, tinha passado mais um dia, e lá estávamos nós, mais uma vez, dispostos a cumpri-la. Tentava por vezes recombina as suas palavras, pequenas mudanças que alterassem os seus desígnios; o que aí me interessava não era encontrar uma nova cadência, mas porventura descobrir uma nova prece, saber se algo se alteraria se me atrevesse a mudar as palavras e as frases a que já estava acostumado, como um feitiço que, quando mal recitado, se transforma no seu contrário, e produz novos e inesperados resultados – dizia *minha luz meu dia*, que me guardasse *de noite e de guia*, mas de imediato era apanhado, era logo remetido para a justeza dos dias anteriores, a tamanha correcção com que sempre praticava tais actos, para que aquilo que dissesse se realizasse, as palavras correctamente enunciadas em detrimento de quaisquer outras, como sendo precisamente a única forma possível de falar, de dizer alguma coisa, naquele determinado momento, sendo aquelas palavras as únicas certas, adequadas e necessárias para o seu acontecimento, para que a oração se surgisse e irrompesse, um monumento todos os dias erigido igual, constante, tentando sempre fugir à sua inscrição num tempo e num espaço – uma oração, afinal, *metafísica*. E era mesmo na sua cadência, no seu dizer, que por vezes me entrevia a escapular do tédio das noites, acelerando as suas palavras ao ponto da amálgama, sem espaços ou intervalos de silêncio que marcassem a solenidade dos versos que a comum dicção instituía, algo entre a remissão da prece para uma dimensão íntima e pessoal, sem precisar de mais alguém a ouvi-la, e a urgência de um assunto posterior a tratar que não seria, afinal de contas, senão a pressa de uma criança sonolenta. A rispidez das palavras do meu pai impediam-me na altura de tentar rebater os seus

reparos, ou de pelo menos, à falta de alguma razão convincente para variar a minha maneira de rezar que não fosse só mais um gesto infantil, perguntar qual era o mal de o dizer daquela forma, de acelerar aquele verso ou encavalgar aquela palavra, mas já naquele tempo conseguia perguntar-me, por entre o meu pai repetir de novo aquele recitativo para eu de novo o declamar correctamente, que diferença faria alterar as minhas palavras ou a sua cadência? Para quem o fazia, e porquê ou como é que o meu pai lhe respondia ou assessorava? E no entanto, percebi-o anos mais tarde, a pergunta que me faltava fazer não era “a quem faço esta oração?”, mas antes “quem está aqui para ouvi-la?”. O meu pai não era um intermediário, mas uma testemunha. A solenidade daquele ritual não se manifestava pelo feitiço ou eficácia das palavras que eu ia dizendo, mas pela sombra que a partir delas se manifestava para me ouvir proferi-las e para ouvi-las serem proferidas, como se a própria oração formasse o seu destinatário enquanto era proferida, que logo se desvanecia após o meu pai me dar um beijo de boa-noite, até à noite seguinte, onde voltaria novamente para participar e receber aquela oração. Eu dizia-o para alguém, alguém que não estava ali no quarto, mas que se formava quando eu me dirigia a ele, antecipando-se aos versos que ia dizendo, achava eu que para o vazio. O meu pai comprovava assim a presença da oração, confirmava que quem ali surgia ouvia aquilo pelo qual surgiria. Todas as noites, as minhas palavras continham a criação e o sacrifício da presença a quem eu as dizia, aquelas palavras precisas, naquele mesmo ritmo monótono, àquela hora, invariavelmente coberto pelas mantas e pelos lençóis da minha cama, que faziam no instante em que eram proferidas um acontecimento absolutamente singular, porque a cada dia a mínima coisa – e portanto tudo – mudava em mim, no meu pai, no meu quarto, e ao mesmo tempo essas palavras participavam de uma frase maior, aquela que todas as noites se retomava quando era interrompido o tempo e suspenso o decurso normal das nossas vidas. Quando orava, fazia-o para alguém, alguém que não o meu pai, alguém que brotando do excesso que as minhas palavras evocavam, era em si essas próprias palavras, o instante em que eram ditas, e a presença que delas assim emanavam. E a essa presença não pode ser negada o seu surgimento, e isso já o sabia naquela altura, embora não o reconhecesse; nunca considerei, ao longo de todos aqueles anos, recusar-me a fazer a oração, declará-la impronunciável, remeter-me a um silêncio que me tornaria então profano. Entre a coerção imposta pelo meu pai, não

só por ser quem era, mas por mo impor enquanto me colocava na cama e me constringia o corpo com os lençóis, e a obediência um tanto canina que em criança praticava, a consideração de uma não-ocorrência, uma verdadeira ruptura na cadeia de suspensão que íamos desenvolvendo, em vez de simples variantes de andamento ou de motivo, não tinha qualquer lugar. Como qualquer outra coisa cuja primeira forma em que se apresenta é a de ser inadiável, a invocação da presença de um anjo da guarda, através da oração, não era tanto um hábito comum antes de adormecer como era um obstáculo, uma espécie de portal através do qual teria necessariamente de atravessar se quisesse que a noite também ela prosseguisse. Se a oração se parecia inserir fora do tempo, todos os dias a querer ser a mesma do dia anterior, e portanto todos os dias insuportavelmente diferentes, o tempo no entanto parecia depender dela para se realizar; era tão necessário e tão urgente que eu fizesse aquela reza que, se não o fizesse, o meu pai continuaria ali, a noite persistiria, e o mundo, em vez de suspenso, não pararia de correr mas sempre no mesmo sítio, condenado a um presente que, sem qualquer forma de instante, impelido a avançar, a ultrapassar aquele acontecimento, perderia o seu fulgor, não seria mais que um rasto, instigado sempre a olhar para trás, para todas as vezes em que o ultrapassou. A obrigação da oração era uma imposição maior do que aquela que eu na altura julgava; o meu pai era testemunha solene da minha conjuração do avanço das coisas; e a presença que ali surgia entre nós talvez não fosse mais do que uma porta que se abria, do amanhã excessivo e informe que através da noite a ambos nos era guardado.

I

Intenções

*É tão difícil, é
(com a precariedade de todos os nomes)
o começo apenas
“Poeta no Supermercado”*

Porquê explicar uma introdução? Qual a necessidade de justificar porque se começou assim, por fora, distante, com algo que aparentemente nada tem a ver com aquilo que aqui se pretende, uma dissertação de mestrado? Existe, é certo, uma vontade de explicar a introdução, de uma certa forma introduzir a introdução, que anda de mãos dadas com a vontade de nem ter introdução nenhuma, de entrar a eito, tese a dentro, sem propostas nem considerações iniciais, *overtures* de discurso que deixariam entrever o que tenta por aqui entrevir; se a introdução nos convida ao que aí vem – o que está para vir, o que ainda nem é seguro que venha – uma introdução a uma introdução elucidaria o que até aí se escreveu, o que até aí se introduziu. Mas que introdução é então esta, aquela que se fecha e que nos ilude, que nos faz necessitar de ainda outra explicação, ainda outro intróito? E o que nos garante que esse seja já esclarecedor, não necessite também ele de uma palavra que a defenda, de alguém que o acuda, no fundo alguém que o leve a bom porto, à clareza daquilo que pretende dizer?

O erro talvez seja esse – o de começar. Ou pelo menos, o de acreditar que se consegue fazer algo mais do que um começo, que tudo não é só e sempre começo, que um fim não é um fim mas *um pouco mais tarde*, e que poderíamos aqui ter começado sem nenhuma introdução, sem nenhuma porta que se abre, só nós já dentro da casa, do corpo da tese, sem saber como lá entrámos, sem saber que nunca se entra verdadeiramente, que o que se pretende, a querer pretender-se alguma coisa, não é uma porta que se abre, é uma porta que se vai abrindo, é sempre a forma de

começar, de dar início, de introduzir a besta ao mundo. Que podemos nós de facto querer mais do que o dar a palavra, em vez de ter dito alguma coisa? Temos bem presente o poder das sentenças, da palavra em forma de pedra, da ordem interpretativa sob forma de *análise*, dos textos sagrados que ordenam e regram os textos insubmissos e fugitivos. A tradição, o cânone e os cânones relativos aos cânones assolam-nos já constantemente com o seu sufoco, o seu olhar tolhido pelo foco excessivo e continuado nos mesmos textos, nas mesmas catedrais. Aqueles autores sempre tão repetidamente lidos, tão repetidamente importunados, sobre os quais a tradição crítica e académica vai limando a sua pedra-de-toque, consolidando a sua existência, os seus limites. Sentenciar um condenado é fácil; o crime já foi outro antes de nós que o cometeu. Que começo sobrará para nós?

Imaginemos o seguinte caso: um poema escrito ontem. Quanta responsabilidade se nos atrevêssemos a torná-lo objecto desta tese! Gostaríamos de falar dele com a leveza de quem fala da chuva que caiu, do filme a que se achou piada, da sopa que estava pouca de sal. E na verdade, acabada de vir à superfície, à lida do espaço público, como não ter o decoro de esperar, para que o poema se ambiente à luz do dia, para que possa respirar, como qualquer delicado vinho? Não se trata de esperar que o autor morra, de esperar até que a última palavra seja pronunciada e depois se cale. Seria acima de tudo uma questão de cortesia, de pudor até, em querer abordar, discorrer ou dissecar algo que mal teve tempo para ser lido.

Claro que, pesem as semelhanças, um poema não é um vinho, e que estes ritmos são da mera ordem da sensibilidade, e que nunca haverá melhor altura para começar o que quer que seja que não agora, que não se esteja sempre prestes a começar, na iminência da erupção. Como esperar que um poema acabe de começar, se todo o poema é só um (re)começo, um esforço de esquecimento daquilo que dantes havia, daquilo que dantes se tentou? O poema é em certa medida a confirmação de um fracasso, o de que se continua a escrever, que continua a existir algo a tentar ser ensaiado, e que é necessário esquecer o peso do(s) fracasso(s) anterior(es) para se continuar a tentar. Para escrever é necessário, antes de mais, esquecer que se escreveu, não cobrir a obra com um véu de gravidade que ela, obra, não pede. O peso da obra vem sobretudo da leve negligência com que deve ser

dedicada, a não abdicar a vida por ela. A escrita é uma entrega, não uma obrigação. Não é uma concorrente à vida, porque faz parte dela.

Não haveria por isso mais nenhuma forma de começarmos que não fosse ligeira, negligente, deslocada, entrando por um caminho aparentemente sem rumo, como o relato de uma experiência pessoal, uma confissão de um lugar privado, de um acontecimento determinante. Como se esse encontro tão particular fosse mesmo assim exemplar ou significativo bastante para elucidar o que aqui pretendemos – ler e relevar o carácter testemunhal da poesia de Fernando Assis Pacheco, jornalista e poeta português, natural de Coimbra. Para tal, teremos de abordar uma série de situações e problemas que consideramos ser fundamentais para se compreender o que é entendido como “carácter testemunhal” e como não só toda a poesia é testemunhal, como todo testemunho é ficcional e como, assim sendo, à falta de qualquer garante de verdade ou de base epistemológica, a única forma de nos relacionarmos com um texto passa necessariamente por uma postura ética de confiança e abertura àquilo que nos é oferecido.

Começaremos por pensar o problema da condição e da instituição literária, fazendo um breve olhar sobre uma série de considerações sobre o espaço literário, e da sua inevitável relação com o autor e com o leitor, desde Antiguidade até aos século XX;

Tentaremos depois definir um espaço conceptual para aquilo que entendemos por “testemunho”, e das problemáticas de um texto que se considere testemunhal, particularmente a relação que a partir daí estabelece com a experiência da escrita e com a relação entre o sujeito dito poético – o Eu – e aquele para quem ele escreve, o Outro que recebe o seu testemunho. Consideraremos também a questão da morte enquanto devir e experiência-limite de qualquer testemunho, da morte como limite possível de qualquer testemunho e por isso o seu potenciador, enquanto lugar onde a experiência não pode coincidir com o testemunho.

Será esta a primeira parte da nossa dissertação. Na segunda parte, iremos ler um conjunto de poemas da obra de Assis Pacheco que, não pretendendo serem representativos do conjunto da sua obra, melhor exemplificam as questões que forem até aí levantadas, nomeadamente as questões da ficção, da memória, do

testemunho, da morte e da partilha, e de como todas estas se relacionam e se alimentam. Não deixaremos apesar disto de citar e utilizar a obra de Assis Pacheco na primeira parte, ou de qualquer outro autor, sempre que tal nos parecer conveniente.

o livro é o que é nenhum enleio

Mas é ainda importante retormarmos a importância da leveza da literatura, antes de nos debruçarmos na urgência de qualquer testemunho. É preciso compreender a relação que Assis Pacheco mantém com a sua poesia, de forma explícita (ao ponto de a referir nos seus próprios poemas), e de que forma é que parece ir de encontro à evolução e estados daquilo a que chamamos, ainda que de forma vaga, por instituição literária.

Sabemos já das atribulações que o papel da escrita, da poesia e daquilo que, a partir do séc. XVIII, viria a ser considerado como Literatura, sofreram ao longo dos séculos, passando por diferentes concepções e graus de importância. O aparecimento e o desenvolvimento da linguagem através do falar, com o objectivo da “transmissão de informações e esclarecimentos” (SPENGLER, 1993: 75), transpõe desde logo a linguagem para o domínio do social, para o lugar com o Outro, enfim, para o domínio do diálogo, uma dialéctica cuja finalidade “não é o conhecimento obtido pelo raciocínio, pelo juízo, mas sim o acordo mútuo obtido pelo meio de perguntas e respostas.” (*idem*, 78) A forma primordial do pensamento através da linguagem é então a troca de questões, de ordens ou de dados constatáveis, através dos quais se ensaiavam respostas ou soluções, que numa primeira instância serviriam propósitos imediatos e da ordem do pragmático, para depois mais tarde virem a surgir como uma forma de organização, de domínio conceptual das pessoas e do mundo.

O diferendo greco-latino

Tomando o diálogo como forma primordial e privilegiada do pensamento e da linguagem, torna-se clara a predilecção de Sócrates pela conversa e pelo confronto

presencial de palavras em detrimento do registo escrito. Segundo Steiner, a essência dos seus diálogos passa pela presença dos seus intervenientes durante a discussão:

O método socrático vive acima de tudo da oralidade, na qual o encontro factual, a presença e o acto da presença de um interlocutor são indispensáveis (...) os diálogos de Platão actualizam a mediação corporal de todo o discurso articulado. (STEINER, 2007: 10)

As vantagens do diálogo, aliadas com a “experiência vivida, irreduzível a toda e qualquer textualidade muda” (*idem*, 11) – como se a presença de um corpo e de uma voz atestassem essa mesma experiência, expressa através das inflexões nas palavras, na cor do cabelo, nas rugas da cara – servem por isso de fundamento para a já conhecida desconfiança socrática em relação à escrita, que transformaria a memória de uma acção activa para um movimento passivo, da ordem do arquivo e do dormiente, mas principalmente porque a escrita anularia a presença do diálogo, e fundaria a distância textual de argumento e contra-argumento que não seria mais que uma falsa dialéctica. A imediatez da oralidade pede sempre a continuação do diálogo, que se mantenha a palavra, já que aquilo que se cria não é uma mera sobreposição entre duas verdades, mas um trabalho conjunto, uma “partilha comum”, que dá a possibilidade de algo a que o texto escrito abjecta: o erro e o seu reconhecimento:

(...) a metáfora platónica sustenta que a permuta oral permite ou, melhor, autoriza o imediato questionamento, a contradecaração e a correcção. Permite a todo aquele que se propõe mudar de opinião fazer marcha-atrás, se for caso disso, e expor as suas teses à luz de uma pesquisa comum de uma investigação partilhada. A oralidade exige a verdade, a honestidade necessária à autocorreção, e a democracia, enquanto partilha comum. (*idem*, 15)

O problema da escrita surge-nos portanto ao mesmo tempo que a própria escrita, e essa desconfiança exacerbava os seus inconvenientes em detrimento das suas vantagens. Na verdade, a força do tom com que a escrita é debatida demonstramos o quão profunda foi a transformação que a normalização da sua prática

instaurou. Até porque aquilo que se discute, não só em *Fedro* mas também na *República*, não é já a escrita enquanto registo de informação ou forma de cálculo, mas também a escrita poética, a situação e importância da poesia no espaço público e na educação dos cidadãos. Se a linguagem tem na sua origem um desígnio funcional, a sua composição, não só gramatical como semântica e em último caso pragmático, é posta em causa quando, sem pretensões de se querer transmitir uma informação ou comunicar algo a alguém, se conta uma história, seja com um objectivo lúdico, pedagógico ou meramente retórico. É nesta inoperabilidade da língua, a deslocação do carácter funcional da linguagem para *outra coisa*, que a literatura se tornará possível, juntamente com a hipótese ficcional de qualquer discurso; será, no fundo, esta questão que cravará o cisma, irreparável para Platão, entre a Poesia e a Filosofia. O problema dos poetas, tão urgente para Platão, é acima de tudo um problema de ordem ética. Esta relação de forças entre a escrita e a fala (questão intrinsecamente irónica, já que é através dos seus muitos diálogos *escritos* que Platão consegue até hoje chegar a nós, como já Aristóteles fez questão de notar, ao referir os diálogos platónicos como artes miméticas) só será efectivamente invertido com Cícero. Apesar da cultura latina guardar algumas reservas em relação à escrita, por esta ser o alicerce do conhecimento helénico (BABO, 1993: 89), ela sobrepõe-se à fala, “porque o improvisado é inferior ao discurso preparado” (PEREIRA, 1990: 136), precisamente porque permite a preparação e uma composição textual que, para efeitos oratórios, ajudam o seu autor/orador a atingir o efeito pretendido. Assim, não só a escrita é valorizada, como a própria arte poética, ou as chamadas Belas Letras, adquirem uma legitimidade que desde Platão parecia ter em falta. Continuando uma certa defesa ética da poesia, já também iniciada por Aristóteles, Cícero encara o lazer e ludismo que as Letras nos trazem não como distrações inconvenientes à formação do cidadão, mas como fundamentais para o “aperfeiçoamento espiritual” e para o domínio daquelas que seriam as “artes maiores”, como fossem a eloquência ou a política. O retiro pessoal para a leitura e estudo seriam o *otium* necessário a qualquer cidadão, e o *neg-otium*, mais do que o seu contrário (o desempenho activo de um papel político), seria a sua finalidade, do qual o *otium* seria um meio para o atingir.

Poética e Estética, Burguesia e Autor

Mas é no séc. XVIII que podemos considerar as mais profundas transformações daquilo que podemos considerar “a condição literária”, no advento do Romantismo Alemão, com o surgimento da noção de Literatura e, talvez ainda mais importante, com o surgimento da sua crítica. É nesta altura, com a primeira distinção entre Poética e Estética, proposta por Baumgarten, que à obra literária se permite a desvinculação de um carácter instrumental, aristotelicamente imposto. O carácter *estético* da arte, ao invés do *po-ético*, instaura o primado da ideia de subjectividade e por isso de autor enquanto dono da sua obra (não é coincidência que é também neste período que surge pela primeira vez o conceito de “direitos de autor”). A distinção feita por Pimenta é esclarecedora:

Poética define toda uma teoria instrumental com a qual se realiza o compromisso entre o desbordar subjectivo do sensível e a necessidade social de conceptualizá-lo dentro de uma norma objectiva (...) estética é a pura expressão do sensível, desligada quanto possível de compromissos com o conceptual já objectivo (PIMENTA, 2003: 37)

As mudanças que com isto são trazidas não são pormenores, já que é nesta distinção (que será aplicada retroactivamente, também) que se quebra a “promessa de um sentido” (STEINER, 2007: 13) neste caso uma finalidade implícita pelo autor ao resto da sociedade. Deixando a obra literária de ser um instrumento com vista à coesão social, como o era a tragédia, esta torna-se num elemento de fundura e cisão, já que no abandono de qualquer vontade ou objectivo comunicacional, “o artista nega-se à apropriação do indivíduo pela sociedade” (PIMENTA, 2003: 38). Reclama-se e institui-se, de forma generalizada, a figura do “autor”, enquanto aquele que é o garante da autoridade daquilo que escreve, papel anteriormente reservado às grandes figuras da Antiguidade, ou a Deus, no caso dos textos sagrados: “Não é autor todo aquele que escreve, que produz. Autor é o nome que ganha autoridade” (BABA, 1993: 14).

Se a posição de Cícero procurava inverter a relação de forças entre escrita e oralidade assente por Platão, uma outra inversão surge a partir deste período. Se, como dissemos acima, para Cícero o lazer que advinha do *otium* – e que passava pela leitura e pela escrita literária – tinha como função a completude e o desenvolvimento do *neg-otium*, da vida civil e do trabalho, é a partir sobretudo do século XVIII que a instituição literária se afirma ela mesma como um negócio, sujeita às leis do mercado e à lógica da economia. A figura do editor, intermediário entre a escrita e o livro, funciona como a separação entre a arte e a técnica – não é só a Estética que se distingue da Poética, mas num certo sentido é a própria distinção, atribulada já desde a Antiguidade, entre *poiesis* e *technè* que se aclara e define. A “democratização da literatura”, com a ascensão e hegemonia da classe burguesa, juntamente com a difusão massiva da imprensa, através de livros mas também de jornais, interrompem com a lógica de impressão assente na encomenda e na oferta, para que a própria oferta defina a sua procura, e desloca o livro-objecto para fora do seu espaço de leitura e criação, o *scriptorium*, um espaço recluso e exclusivo mas mesmo assim partilhado, como fosse um convento ou uma biblioteca, tornando-o num produto de troca, privatizado e individualizado (*idem*, 19); transforma-se assim a obra literária num produto a ser, por um lado, adquirido por uma questão de estatuto, e depois consumido a partir de um princípio de satisfação imediata, um lazer não constitutivo (ao contrário do que Cícero defendia), uma simples forma de lidar com o tédio. A Literatura, a ter algum desígnio, seria o de satisfazer um capricho de classe, por parte do seu leitor, e a conformação (ou não) do autor em relação a essa função:

enquanto (...) o produtor tem em vista sobretudo, e cada vez mais abertamente, atingir a total liberdade de expressão (...), o público procura na arte literária cada vez menos a realização da liberdade, cada vez menos lhe interessa a realização de uma descoberta pessoal de novas relações de conhecimento, e cada vez mais se fixa na exigência da satisfação de emoções ou hábitos privados ou de classe.
(*idem*, 34)

Surge então a noção moderna de “escritor profissional”, enquanto aquele que faz da sua escrita a sua principal fonte de sustento, e que para isso tem de satisfazer as

vontades e desejos daquilo que o seu público pretende. Dumas, Dickens e Dostoiévski serão dos mais famosos, e cá por Portugal Camilo Castelo Branco é exemplar nesse aspecto¹. A Literatura adquire assim uma condição contraditória: É a partir do desenvolvimento do seu carácter estético, ou seja, puramente subjectivo e da ordem do sensível, em que se funda a distância entre aquele que escreve e a voz que fala no poema, é a partir do momento que a Literatura se furta precisamente aos princípios da classe burguesa e de qualquer fixação do seu texto ou do seu devir que, por um lado, se torna produto de mercado, fonte de rendimento e de negócio (onde lucram também as editoras, as livrarias, os jornais), reduzindo as obras de arte literárias a mais um instrumento sujeito às leis económicas do lucro e do prejuízo, da boa e da má venda, e por outro lado, ao mesmo tempo, reveste-se de uma *gravitas* que a torna num assunto restrito, académico, onde o seu lugar de nomeação canónico e de discussão seriam as Academias ou as Universidades², ou melhor, nos espaços designados das *instituições literárias*, cuja função seria de desvendar o sentido inerente a qualquer texto literário, e seleccionar aqueles que mereceriam maior consideração que os outros, chegando já devidamente seleccionados e “mastigados” ao público geral.

É curioso reparar que é a partir destes dois pólos que se acentua a distância entre o autor e o resto da sociedade – o primeiro tenta, incessante, responder apenas à sua subjectividade e às necessidades da obra; o segundo esforça-se por fixar os esforços daquele e incorporá-lo no espaço comum e tendencialmente homogéneo da Cultura. Perante este assombro constante, o medo que o mundo “contamine” a sua vontade e o seu génio, a escrita literária devém a própria vida, o seu principal objectivo, não a nível profissional, mas por uma necessidade, digamos, existencial. Sabemos do absoluto compromisso que Kafka mantinha com a sua escrita, para quem

¹ Bastará lembrarmos a diferença de tom entre as suas primeiras obras, como *Maria! Não me mates que sou tua mãe!*, em 1848, e o seu último livro, *Vulcões de Lama*. O próprio prefácio à 8ª edição de *Amor de Perdição* é revelador do desajuste dessa obra à vontade do público, quando o autor confessa já não saber se as lágrimas das leitoras são de tristeza ou de riso.

² É de 1834 um importante ensaio de Alexandre Herculano, “Qual é o estado da nossa literatura? Qual é o trilho que ela hoje tem a seguir?”, na qual ele reivindica, na prossecução da revolução liberal em Portugal, tal como já estaria a acontecer noutros países europeus, como a Alemanha, a criação de um “curso de literatura”, contemplando “a poesia e a eloquência”, no qual se procederia ao exame da “parte teórica da literatura”, formulando assim, numa primeira instância, “os princípios necessários e universais de todas as poéticas”, para depois verificar as suas evoluções e desenvolvimentos ao longo das várias literaturas nacionais.

tudo o resto era pretexto ou condição a partir das quais podia dedicar-se a ela³. Pessoa é também citado como alguém cuja escrita se sobrepunha à vida, ou pelo menos para quem a vida era um veículo mas ao mesmo tempo um estorvo à escrita da sua obra, o seu objectivo maior e mais irrealizável. Assim nos descreve Ofélia Queirós um retrato de Pessoa em 1929:

Sempre nervoso, vivia obcecado com a sua obra. Muitas vezes me dizia que tinha medo de não me fazer feliz, devido ao tempo que tinha de dedicar a essa obra. (...) Ele não queria trabalhar todos os dias, porque queria dias só para si, para a sua vida, que era a sua obra. (PESSOA, 2009: 35)

A sua vida, que era a sua obra. Aquela que se tornou institucionalmente a maior figura literária portuguesa do último século projectou não só uma enorme sombra de influência em grande parte dos escritores vindouros, como definiu sobremaneira a figura do compromisso do escritor para com a sua obra, aquele para quem nada mais importa e para quem tudo o resto é acessório. A urgência e uma certa nobreza até da escrita colocam-na assim algures entre a realização artística e a necessidade fisiológica; como Josefina, a Cantora, que ao cantar “é como se toda a sua força se tivesse concentrado no canto, é como se tudo o que nela não servisse imediatamente o canto (...) a tivesse abandonado” (KAFKA, 2004: 307-308); mas esta relação entre o escritor e a sua obra, longe de ser algo comum ao longo dos séculos, advém da questão já levantada por Platão, do poeta e do aedo não serem mais do que veículos de inspiração poética, instrumentos de possessão através dos quais os deuses passariam as suas mensagens, a voz de uma fonte primordial, a origem de toda a Poesia, se quisermos, numa palavra, Deus. O poeta é a entrada de acesso ao Inacessível, à linguagem dos deuses. A sua existência exigiria a reclusão e isolamento de um animal raro ou de eremita que, isolado do mundo e das pessoas, nos traz com as suas palavras uma qualquer aprendizagem ou redenção.

³ Curiosamente uma delas, o seu emprego, era ao mesmo tempo aquela que o impedia de se dedicar por inteiro à sua vocação literária.

A entrevista, a aporia

Tal atitude perante a figura do poeta é muitas vezes patente na forma de abordá-los. A certa altura, numa entrevista de Francisco Belard a António Ramos Rosa, publicada na edição do *Expresso* a 19/11/88, a propósito deste ter ganho pouco tempo antes o Prémio Pessoa, pergunta-se: “Disse recentemente que este prémio (com todas as solicitações dos *media* dele resultantes) o perturbou, abalou os seus hábitos. *Conseguirá voltar à sua rotina que também nós viemos quebrar?*” Sublinhamos a última parte. *Nós*, a comunicação social, a sociedade, o público anónimo, comum dos mortais, perturbámos a solidão em forma de redoma do Poeta que, abalado pelos assuntos mundanos que em nada lhe dizem respeito, necessita de um recobro para conseguir voltar à sua pureza tão característica. O desígnio e o lugar do poeta é construído em sua função, e da mesma forma que parece ser nosso dever preservá-lo e protegê-lo – estranha contradição! – somos irremediavelmente nós a perturbá-lo, ele que nos traz a sua Palavra, aquela que nos reúne e nos redime. Já Kafka pressentia este paradoxo:

Tenho às vezes a impressão de que o povo tem uma relação tal com a Josefina que ela, aquele ser frágil, vulnerável (...) confiada [ao povo] e o povo tem portanto de cuidar dela (...) A Josefina é da opinião contrária, ela acha que é ela que protege o povo. O seu canto salva-nos (*idem*, 310)

Ao longo deste ensaio, deparar-nos-emos com este facto, o carácter irremediavelmente apóretico da Literatura, a sua completa fundação em paradoxos e contradições. As mudanças relativas à sua condição e ao seu lugar na sociedade, juntamente com a sua (ou não) funcionalidade distinguem-na como incompleta e irresolúvel, mas sem qualquer pretensão de resolução ou de solução. A urgência da poesia vem não só do facto de cada poema ser único e absolutamente singular na sua forma de dizer, mas de esta singularidade lhe não acrescentar nenhum peso ou missão, muito pelo contrário. Ao contrário desse mito romântico generalizado, escrever não será uma maldição, tão pouco uma obrigação a que se é incumbido. Escreve-se porque, antes de mais, se escolhe escrever. O ser da ordem de uma escolha

permite-lhe que assim nos surja, como algo único, que é tomado e assumido, sabendo sempre que podia *não ter surgido*, não ter sido escrito, por falta de tempo, por falta de tinta ou por pura preguiça. Cada texto que nos surge é uma resposta a essa escolha, e é a vontade que essa escolha perdure. E essa escolha nunca está longe do milagre, pois se cada vez que se escreve se inventa uma nova forma de começar, uma resposta e uma continuação ao que não se disse de todas as outras vezes – o que faz o poeta continuar, esquecer o fracasso anterior, tentar de novo, falhar melhor? Poderíamos sugerir que o espaço da escrita é um campo de batalha, em que não falamos de uma persistência no fracasso, mas numa insistência perante a derrota das palavras que são faladas; a escrita como uma vitória frente à derrota do momentâneo e do instante, à presença do nosso corpo e da nossa voz, sempre tão falíveis (ZAMBRANO, 2000: 37). Qualquer ambição de vitória ou a uma pretensa glória da escrita seriam então a conquista da memória, a sua re-criação enquanto experiência sensível para uma experiência linguística que superasse o domínio da personalidade ou da sua circunstância. Ana Hatherly resumiu esta questão de forma ímpar:

o poeta é um guardador
(...)
no incerto
guarda a certeza da voz (HATHERLY, 2001: 264)

Assim sendo, para escrever é necessária uma certa disposição essencial ao esquecimento, mas escrever é em si fugir ao esquecimento, negar a fugacidade do momentâneo, daquilo que é dito e que se cala, aquilo que rememoração alguma pode salvar. A escrita recorre a uma “anti-memória”, como sugere de Man (MAN, 1990: 95), uma consciência do fracasso para que se possa re-fracassá-lo, não como um obstáculo, mas como constante devir. Sem um esquecimento voluntarioso, só sobraria ruído, e toda a escrita e leitura render-se-iam inúteis. O desvanecer da palavra e do sentido que um poema expõe, a tendência para aquilo que num poema está sempre em excesso, precisamente porque está em falta, que não é explícito, essa busca do silêncio é paradoxalmente o compromisso para com a escrita, com a necessidade de escrever o silêncio excessivo que as palavras carregam, e que poderíamos aqui nomeá-lo algo

como “matéria poética”, aquilo que constitui um poema – *o excesso em falta*. Esta concepção não é novidade, e Manuel Frias Martins foi bastante elucidativo quando formulou e desenvolveu a hipótese de uma “matéria negra” da Literatura. Martins compreende a invulgaridade da Literatura na expressão e representação de qualquer experiência, já que esta se presta, antes de mais, a dizer aquilo que nunca consegue:

A literatura, essa sim, existe enquanto tal pela natureza intuída de um valor supremo da representação, o qual constantemente se oferece não pela formulação linguística mas pelo universo de possibilidades paradoxalmente ocultadas por essa formulação. (MARTINS, 1995: 44)

A necessidade de nos deslocarmos de paradoxo em paradoxo parece portanto indispensável. Ora, é na possibilidade de escolher ou não escrever que a escrita adquire a sua importância – porque, contra uma série de adversidades, sejam elas históricas, políticas, socioeconómicas ou meramente subjectivas, ela *existe*, irrompeu da sua latência dormente – e ao mesmo tempo adquire a sua leveza. O compromisso do autor para com a sua obra é tanto maior quanto menor for o seu desprendimento. Porque o autor escreve sempre seguindo um chamamento, cumprindo uma vocação, impelido a tentar escrever o eco desse chamamento. Falaremos sempre de uma vocação, nunca de um fardo ou de uma profissão, uma posição assalariada. Apesar de sempre ter demonstrado uma dedicação admirável e um compromisso intransigente para com a Literatura (ou talvez por causa disso), Maurice Blanchot apontou algo crucial para a nossa abordagem neste ensaio – que esse chamamento permanece sempre distante, informe, não-contratual:

Não é um mandato, ele não pode assumi-lo, ninguém lho atribuiu, o que quer dizer que tem de se tornar ninguém para o acolher (...) ninguém, sem ridículo, pode decidir consagrar-se à sua obra, e ainda menos salvaguardar-se para ela. A obra exige muito mais: que não se preocupem com ela, que não a busquem como a um fim, que mantenham com ela uma relação mais profunda, de despreocupação e de negligência”. (BLANCHOT, 1984: 38)

Assis Pacheco: um primeiro olhar

Ora, é precisamente nesta relação com a escrita que encontramos Fernando Assis Pacheco, diametralmente oposto à figura do autor que vive *para* a sua obra e que vive *da* sua obra. O seu compromisso não se resumia na sua abordagem ao seu ofício, mas na sua própria movimentação editorial, dando preferência a chancelas mais pequenas, muitas vezes subjugadas perante o poderio económico daquelas maiores. Esta atitude, assumida, de publicar pelo lado daqueles para quem publicar um livro é um evento definitivo e determinante, de fazer dos seus livros “volumes em papel copiador, presos com agrafe a uma cartolina branca”, é uma atitude que faz parte da “luta cultural” da qual, segundo Joaquim Manuel Magalhães, Fernando Assis Pacheco nunca desistiu (MAGALHÃES, 1981: 194). Mas é nesse seu des-compromisso com a sua poesia que encontramos – se alguma vez podemos aspirar encontrar – um ponto de partida para as questões que doravante colocaremos. Não a Literatura enquanto forma de vida, uma vocação tal que pede uma entrega absoluta e incondicional, mas antes um passatempo, um trabalho sobre as horas vagas, um *ofício ocioso*, como talvez Cícero sugeriria. É numa dialéctica permanente entre a leveza e a leviandade da sua poesia, corroborada pela sua extrema aproximação à oralidade na escrita, e o uso frequente de uma linguagem comum ou até do calão, com uma representação de situações muitas vezes banais e quotidianas, entre esta leveza e a constante urgência em falar e em ser ouvido que encontramos um dos novelos mais complexos da sua obra; seja nos seus livros referentes à guerra, seja naqueles mais próximos do fim da sua vida, encontramos frequentemente a consciência de que a urgência da sua poesia advém de uma presença constante e latente da morte, esse “rumor que devagar rói e persiste”. Tal como para o Malone de Beckett, escrever não é tanto uma forma de resistir ou vencer a morte, mas uma resposta a essa mesma morte: a morte incita à escrita, ao mesmo tempo que define os seus limites (a experiência da morte-em-si), limites esses para os quais, como veremos, a poesia tende sempre. Esta relação entre a ligeireza da sua escrita e com a morte que a ciranda é tratada em dois poemas de Assis Pacheco. O primeiro dá o título ao livro (de apenas oito poemas) em que se insere, A

Profissão Dominante, e o segundo é já do seu livro póstumo *Respiração Assistida*, com o nome “Explicação para um Amigo”.

No primeiro poema detemo-nos desde logo no seu título. A “dominância” de uma profissão faz-nos antes de mais supor que há uma outra profissão dominada, ou melhor dizendo, subordinada à primeira. Existe um ofício que lhe ocupa e *domina* a maior parte do tempo, e a outra que se vai concretizando nos entretantos da primeira. Enquanto o jornalismo, que semanalmente, num tempo certo e determinado, na sua “bolha pontual”, o impele a escrever algo de domínio pragmático, informativo, o mais dizer seco e unívoco, “a prosa tirada do receituário”, há uma outra profissão, mais profunda, subterrânea nos seus funcionamentos, porque não depende das vagas das semanas nem pede horários nem prazos para se concretizar. O contraste aqui presente é entre duas formas de vida, duas formas de escrita, que será o mesmo que dizer que o contraste presente entre as duas profissões é uma questão do *tempo* da escrita e do seu ritmo: o trabalho jornalístico e o trabalho poético. Mas a questão não é assim tão simples. Seria de esperar, segundo este esquema de contraste apresentado, que se a escrita jornalística fosse considerada aquela banal e quotidiana, sujeita às contingências económicas e temporais do mercado e dos jornais, que a *outra* escrita, a escrita literária, fosse o seu contrário, aquela que não prestaria contas a nenhum desses constrangimentos e fosse por isso fora do comum, avessa à rotina e à banalidade, *extra-ordinária*. Mas não é isso que encontramos no poema, já que quando se fala sobre esse outro ofício,

receio que me chamem extraordinário
quando esta é uma prática trivial
roçando mesmo o parasitário (PACHECO: 2006, 157)

Fugindo ao binómio que seria expectável, em que a escrita literária seria o tal *extra*, aquela que se movimenta no excedente dos dias, no tempo livre e fugido à rotina, encontramos uma “prática trivial”, que o poema não se coíbe até de tratá-la por “parasitário”. A literatura enquanto parasita seria aquela que depende de outrem, de um outro sustento, de uma *profissão dominante* que lhe permita subsistir; neste sentido, é parasitário porque para se poder concretizar, sem ter de responder a nada

ou a ninguém que não seja o seu próprio chamamento, precisa de estar dependente de algo que lhe permita essa independência e co-existência com o resto da vida, do mundo e das suas contingências. Ambas as escritas parecem ser meras maneiras diferentes de lidar com o quotidiano e com as suas trivialidades. Desta forma, o primeiro verso do poema tem uma leitura ambígua. Ao dizer, “Meu Deus como eu sou paraliterário”, podemos ler a sua paraliterariedade como um passatempo, a literatura enquanto circunstância, algo feito nas horas vagas, ou como algo contrário àquilo que é tido como literário, em que a sua vocação tende sempre, ou pelo menos ambiciona tornar-se “mandato”, nas palavras de Blanchot.

O lado performativo do poema também é relevante para a sua leitura. A experiência do poema passa pela experiência da poesia – ao dizer “*esta prática trivial*”, o poema refere-se a si mesmo, fala de si enquanto prática, enquanto se pratica. Mas não é o poema a falar de si mesmo, a falar da condição poética na qual parece estar configurado – como se o poema conseguisse ver o horizonte à sua volta, e que partilha de uma mesma despreocupação que todos os outros que compõem com ele esse Todo que é a Obra – que lhe confere a sua trivialidade, é antes essa trivialidade expressa na própria forma, com três tradicionais quadras, com rimas cruzadas em cada estrofe, que ainda para mais mantém a rima ao longo do poema (*-ário* e *-al*). Não basta ao poema dizer-se trivial, é preciso sê-lo. É aí que reside o seu interesse, nessa vontade em querer afirmar-se à margem do mito da grandiloquência literária, para colocar-se à sombra e à protecção dos trabalhos comuns e semanais que o vão permitindo despontar.

O segundo poema (PACHECO, 2003: 50) começa com a leveza de uma dedicatória, de um poema que se dá a alguém como se dá um qualquer outro presente⁴, e imediatamente se afasta do carácter particular de um texto literário por nós já abordado – ou seja, não pretendendo ser um objecto com vista a qualquer conhecimento específico, também não procura limitar-se a nenhuma função comunicativa ou explicativa – afasta-se desse mesmo carácter ao afirmar-se, logo desde o título, como uma explicação. O poema tem então um objectivo, um fim em

⁴ Escreve Assis Pacheco na “Nota a Fechar” d’A *Musa Irregular*, sobre as dedicatórias dos seus livros: “Nausicaah!, a Paula e António Pedro Ruella Ramos, «no dia do seu casamento, à falta de melhor prenda»” (PACHECO: 2006, 247).

mente, e que é neste caso explicar a esse amigo⁵ alguma coisa. Os problemas começam quando tentamos perceber o que é que se pretende explicar. Não podemos reconhecer nenhum objecto específico de explicação – não só porque ele nunca é enunciado, mas talvez também porque não podemos reconhecer qual o objecto tratado pela poesia.

Começa o texto com uma “ideia de escrita”, uma arte poética, na qual a literatura fosse apenas superfície, sem “grandes fundos”, como se o texto em si acabasse no relevo dos signos que o compõem, ao mesmo tempo que não sobrasse nada à posteridade para desenvolver tais “fundos” – uma literatura que nunca abdicasse da imediatez da sua escrita, que tivesse sempre “a consciência aguda do presente” (como diria Celan), e que nunca abdicasse dessa imediatez do seu momento de escrita, para que se mantivesse sempre na clareza e transparência do seu aparecimento.

O poeta coloca-se depois na posição da sua morte, referindo-se *testamentariamente* àquilo que deixaria às suas filhas, não os seus textos, mas o papel em que os escreve⁶, a matéria prima do seu ofício: lega-se a técnica mas não a arte; sem vida, ao escrever, há um deslocamento das funções da escrita, parece que com a morte essas funções são restauradas aos seus locais originais – os papéis seriam então para pintar, para desenhar, para o que quer que fosse. E é perante a morte (posição que, como já foi referido, será da maior importância) que, pedindo uma última folha para escrever, o poeta escreveria o seu último poema, sem quaisquer letras, apenas “números, acentos e sinais auxiliares”, com “espaços em branco”, com um ponto de exclamação para terminar. O que consideramos pertinente aqui destacar é o gesto pretendido com esse poema, que não é mais que uma despreocupação, um desprezo até (“Aí é que eu mandava às malvas”) pela literatura e por esse mesmo ofício poético, que não considera ser mais do que “uma coisa que existe no meu horário de lazeres” para que possa deixar qualquer coisa, “três ou quatro histórias”, após a sua morte. Perante a morte, a única coisa que resta ao poeta não é reunir a sua obra, nem tão

⁵ E não temos nenhuma garantia que esse amigo seja aquele da dedicatória. Se assim o fosse, porque não chamar ao poema “Explicação a Rogério Rodrigues”?

⁶ Porque é nesse papel, no sentido mais físico, no “vulgar 502 normalizado” que o poema se revela e releva como meramente superficial.

pouco queimá-la; ambas as hipóteses seriam dar-lhe uma importância que ele não reconhece. Afinal, a vocação não lhe diz o que fazer com a sua obra, diz-lhe apenas para fazer essa Obra, a caminhar sempre para ela, como o cântico das Sereias que, indistinto, ouve-se continuamente no presente, enquanto promessa, a de um “canto ainda por vir”, a forma de um futuro rememorado no instante da escrita.

II

mas eu que os vi e fui deles parte

“A Segóvia”

Antes de nos debruçarmos sobre o carácter testemunhal da obra poética de Fernando Assis Pacheco, é importante tecermos uma série de considerações e delinear uma espécie de campo teórico e conceptual daquilo que podemos considerar por “testemunho”, e perceber quais as implicações na sua experiência de escrita e de leitura.

A discussão em torno do testemunho escrito, ou da literariedade de qualquer testemunho, passando pela designação de “literatura de testemunho”, pelas condições através das quais se funda e as consequências que traz à nossa relação com ela não são recentes, estando na verdade profundamente relacionadas com o aparecimento daquilo que tomamos hoje como os textos fundadores da Literatura Ocidental. O caso mais elucidativo será a própria Bíblia, particularmente o Novo Testamento, cujos principais livros são legitimados através da validade do seu autor, expresso no título – o Evangelho *segundo* João. Os Evangelhos são, a bem dizer, um caso bastante complexo no que toca à sua relação entre testemunho, autoria e verosimilhança (basta lembrar que o Evangelho *segundo* João comporta uma versão dos acontecimentos incomportavelmente diferente dos restantes Evangelhos), já que aquilo que nos chegou até hoje é uma cópia de um texto já ele por si copiado anteriormente, sujeito por isso a todos os lapsos que daí possam advir. Pouco nos aproxima portanto daquilo que seria um texto original – isto pressupondo que um texto original de facto nos aproximaria da sua origem. Como podemos nós saber que o texto original era o mais fidedigno a qualquer referente externo para o qual apontasse, e não já uma construção ficcionada sobre estes e aqueles acontecimentos? Façamos

um exercício: imaginemos que tínhamos acesso fidedigno aos factos e feitos da vida de Jesus, vistos e experienciados sem nenhum intermediário (textos ou outros documentos); imaginemos que teríamos igualmente acesso aos primeiros manuscritos dos quatro Evangelhos, na sua forma mais inalterada; imaginemos por fim que, numa estranha e bizarra coincidência, os textos que nos chegaram até hoje em dia, a Bíblia como a conhecemos, demonstrariam ser *mais próximos* dos factos reais do que o manuscrito original. O exercício tem tanto de improvável como de impossível, mas sejamos explícitos: um texto, relatando uma série de eventos, sofre numerosas alterações ao longo dos séculos, omissões, acrescentos, erros de cópias, mas tais alterações fazem com que de alguma forma esse texto seja ainda mais fiel à realidade do que o original. Seria possível fazer alguma hierarquização da importância dos documentos? Seriam eles hierarquizados em função da sua idade e do período em que foram escritos, ou a partir da sua veracidade?

É um problema de natureza historiográfica, e já longamente discutido, aquele da importância e sobretudo da confiança que devemos dar a registos e testemunhos relativos a qualquer evento do passado. Por um lado, a mediação entre nós e o evento em si comprova-se sempre parcial e modificadora, nunca apresentando uma coisa *tal como ela foi*, de um modo neutro e objectivo; por outro lado, é apenas a partir dessa intermediação que conseguimos aceder a tal evento, e portanto uma apreensão pura dos factos rende-se sempre à hipótese da sua falibilidade, quanto mais não seja pela falibilidade dos nossos sentidos.

É comum modificarmos as nossas histórias quando as contamos, seja por lapso de memória, por não conseguirmos expressar-nos tão bem quanto gostaríamos ou apenas em nome de uma boa história. Além disso, ao descrever um determinado acontecimento, escolhe-se não descrever um outro, ou ao fotografar uma determinada cena, omite-se inevitavelmente tudo aquilo que não entrou na moldura. O papel da memória na ficção de um relato, da recorrente insuficiência da linguagem em dizer o que queremos, e uma certa escolha e censura daquilo que *não* entra num certo texto ou registo são determinantes na própria ideia que construímos de um testemunho, e em que dimensões podemos reconhecer a sua validade.

Linguístico

Pouco importará começarmos já por tecer conjunturas sobre quando é que temos ou não um testemunho, sem o mínimo ponto de partida, uma base conceptual que nos permita explorar o discurso de um testemunho, mesmo que essa base sirva apenas para a contestarmos. Nesse sentido, António Batista apresenta uma definição lacónica:

A noção de testemunho pressupõe, assim, a existência de um sujeito, que informa uma determinada comunidade, com a qual partilha um determinado código, e de um acontecimento, que teve lugar na chamada "realidade". (BATISTA, 2002: 6)

Desta definição retiramos desde logo uma série de pressupostos necessários para se dar um testemunho. Antes de mais, é necessário um “sujeito”, um Eu que fala; esse Eu fala a uma “determinada comunidade”, um grupo definido ou não de pessoas, ou até uma única pessoa – numa palavra, o Eu fala a um Outro; por fim, esse Eu transmite uma mensagem a esse Outro, mensagem essa através de um código entendido por ambas as partes, que tem como referente algum acontecimento externo (“realidade”) ao momento da sua transmissão.

Parece-nos, à primeira vista, haver pouca ou nenhuma diferença entre esta definição de testemunho e a estrutura básica de comunicação verbal postulada por Jakobson (JAKOBSON: 123); e se a definição apresentada por Batista parece ser inspirada nesse modelo, não devemos no entanto atermo-nos aos seus constrangimentos. A partir desta definição – bem assente e esquematizada, até – podemos colocar uma série de questões que nos possam despistar o caminho. Em primeiro lugar, Jakobson começa por referir um Remetente (*Destinateur*), mas Batista refere-se explicitamente a um “sujeito”, o que remete para uma dimensão psicológica e/ou ontológica que um remetente não tem. Com esta mudança, é-nos sugerido que aquilo que é comunicado é feito a partir de um lugar íntimo de experiência, em que quem fala não pode ser uma figura hipotética e superficial como a de um remetente,

mas com uma complexidade mais desenvolvida, na qual a sua condição singular de ser sujeito – e de sê-lo como mais ninguém o é – assume um carácter fundamental.

Somos levados então a inferir outra coisa: um sujeito, ao falar, não fala indiscriminadamente. Já sabemos que em qualquer texto, e já agora em qualquer discurso, está contida a sua própria censura, mas pensarmos que *um sujeito fala* não é a mesma coisa que pensarmos que *um sujeito fala porque tem alguma coisa para dizer*. Um testemunho pressupõe tanto uma urgência em ser feito, como essa urgência pressupõe que o testemunho nos chega de um sujeito específico, e cuja dimensão de sujeito a torna envolvida naquilo que testemunha. Assim, a mensagem que é transmitida só o é em função do sujeito que a transmite; não precisa da *presença* do seu autor, na medida em que não precisamos da presença de Aristóteles ao nosso lado para ler a *Poética*, mas a sua forma e o seu conteúdo estão dependentes da relação de experiência entre o sujeito e o contexto a que se referem. Ao contrário da exposição mais comum dos factores constitutivos do processo linguístico, no testemunho o contexto não é apenas algo a que se refere a mensagem, ou que enquadra as suas circunstâncias, mas está dependente da própria apreensão e relação do sujeito (e não remetente) desse mesmo contexto.

Este compromisso entre sujeito, contexto e a sua mensagem não pode assim resultar numa simples informação a um destinatário, transmitida a partir de uma função pragmática (comunicativa ou para troca de informações). Quando falamos em testemunho, não nos referimos meramente à exposição de uma mensagem entre um ponto e outro, mas uma relação íntima entre a mensagem partilhada e a experiência do seu sujeito. Assim, o testemunho é, acima de tudo, uma questão de partilha com o Outro, em que aquilo que é partilhado não é só um determinado assunto, referente a um contexto, mas esse assunto envolve directamente a experiência daquele que a partilha com quem é partilhado.

Etimológico

Na verdade, não é possível separar um testemunho da relação de partilha que funda entre todos os seus envolvidos. Na origem da palavra, encontramos quatro pistas que, tal como os Evangelhos, se complementam ao invés de se anularem. Roberto Vecchi esclarece-nos estas quatro raízes. Em primeiro lugar, temos a denominação latina, *testis*, que “indica aquele que se põe como terceiro ou ocupa a posição de terceiro (...) num contencioso entre duas partes” (VECCHI, 2010: 91); temos depois o *superstes* enquanto aquele que “que passou por uma experiência, ou seja, atravessou um evento por inteiro e pode por isso testemunhá-lo” (*ibidem*); existe ainda, já dentro do latim tardio, a interpretação etimológica a partir da palavra *auctor*, que “expressa o que intervém no acto de um menor (ou de quem, por qualquer razão, não pode emitir sozinho um acto juricamente válido)” (*idem*, 94); por fim, encontramos na sua genealogia grega o termo *martis*, “ou seja, mártir, de que foi derivado o termo *martirium* que indicava a morte dos cristãos perseguidos e que testemunhavam assim a sua fé” (*idem*, 91). Qualquer testemunho a partir destas definições surge, antes de mais, como uma forma de mediação entre duas partes. Seja enquanto o *terceiro elemento* (numa relação em que parece implícito estar a mais, surgindo como um suplemento a essa relação), seja enquanto aquele que adquire autoridade para falar sobre um determinado acontecimento, por tê-lo experienciado, seja enquanto o que adquire autoridade para falar em nome de outrem na impossibilidade de outrem poder falar, um testemunho assume-se sempre como a exposição de alguma coisa mais ou menos íntima ou privada a um Outro, tendo como garantia de validade daquilo que é testemunhado a própria experiência da testemunha.

Jurídico

O termo “testemunha” é aliás mais comumente utilizado num contexto jurídico, de onde derivou a sua importância e o seu modo operativo mais corrente. Se já olhámos brevemente para o testemunho a partir de uma perspectiva linguística, não será exagerado afirmar que devemos ao Direito dois princípios que parecem ser

fundamentais para a autoridade testemunhal. Em primeiro lugar, a importância de uma coerência discursiva e narratológica, aproximando a veracidade de um testemunho com um princípio de verosimilhança ficcional. Tal como num texto de ficção, o testemunho só se concretiza a partir da sua construção verbal:

Os testemunhos constituem-se como formas criadoras de discursos que não existiam antes do próprio testemunho. Daí a sua total singularidade e a impossibilidade da aplicação total do cálculo. Eles implicam um certo tipo de ficcionalização ligada às formas e estratégias para o dizer. Claro que isso não erradica a importância do factual, apenas aponta para a importância da construção narratológica para a apresentação da própria faculdade. (BUESCU, 2010: 177)

Em segundo lugar, uma autoridade que deriva não necessariamente da experiência da pessoa, mas uma experiência que é autorizada pela pessoa em si – há testemunhas mais credíveis do que outras, seja por razões de classe, seja por questões relacionadas com a idade (um adulto em relação a uma criança) ou relativas à sua condição física e mental (o testemunho de uma pessoa sem quaisquer problemas de visão contra aquele de uma pessoa cega), seja pela especialização profissional da testemunha:

Os processos de apresentação discursiva de testemunhos implicam de imediato o reconhecimento da importância da autoridade legitimadora, dada sob figuras tão diversas como os médicos, especialistas, advogados, juizes, etc., para a atribuição de validade e para a selecção de narrativas em oposição a outras. Há, por assim dizer, testemunhos mais válidos do que outros e essa validade é, não raras vezes, atribuída mediante critérios que não olham à veracidade dos discursos e sim às formas de construção e exposição dos mesmos. (*ibidem*)

Religioso

Esta intimidade existente entre o testemunho e aquele que testemunha é mais facilmente compreensível a partir da sua relação com o martírio. O mártir, enquanto aquele que a partir das suas palavras e acções partilha a sua fé e devoção, e por causa delas é morto – e aqui a sua morte inscreve-se no mesmo gesto da sua partilha –, participa e intermedia a relação entre a paixão dos homens e a paixão de Deus. Como diz Tiago Pires Marques, “ser «louco por amor de Cristo» é, em certa medida, «ser louco com Cristo»” (MARQUES, 2013: 177). A presença do mártir confunde-se com a sua palavra, de tal forma que, de uma maneira geral, aquilo que nos chega relevado da vida dos mártires não são as suas palavras, mas sim a forma como morreram – por exemplo, S. Estevão foi apedrejado, S. Pedro foi crucificado de cabeça para baixo e S. Lourenço foi queimado vivo. O que assim se torna interessante no caso dos mártires é que aquilo que pode vir a ser considerado como o seu testemunho, como aquilo que é *partilhado* ou *partilhável* não são tanto os seus textos ou discursos, mas o seu *corpo* e a presença que este deixa, numa hagiografia que apenas se concretiza com uma contínua rememoração da presença da sua morte, alimentada pelos séculos de trabalho e afinco iconográfico. A palavra confunde-se na totalidade da figura que a profere, existindo de igual forma na sua disposição verbal como na sua inevitável transcendência, num excesso de experiência e significação:

a palavra é presentificação de uma experiência original, rumor desse interminado galope, e, ao mesmo tempo, testemunha uma experiência que está para além dela. O acto da comunicação bíblica é constituído por esta duplicidade inconsútil: a estratégia do pensamento *identifica-se com* e, porém, apenas parcialmente é *identificável* na estratégia verbal e de discurso. (MENDONÇA, 2008: 13)

Num contexto religioso, a relação entre o corpo e a sua transcendência é um tema recorrente e inevitável, mesmo ao nível mais elementar como é o da oração, onde, segundo Tolentino Mendonça, a dimensão corporal participa para uma certa validade do próprio discurso. Sobre a descrição bíblica da oração de um publicano, diz:

Quando, na oração, ele [publicano] se identificar como «o pecador», isso não será um mero artifício retórico, jogo de discurso, mas corresponderá a uma verdade existencial que a densidade simbólica do seu próprio corpo vibrantemente corrobora. (*idem*, 240)

Olhando para esta série de perspectivas que nos permitem trazer algum esclarecimento conceptual em relação ao acto do testemunho, não nos arriscámos ainda a incorporar-lhe qualquer carácter literário na sua definição. Se, por um lado, já nos servimos da definição de Batista de testemunho, a partir de pressupostos linguísticos, da definição e espaço do testemunho no domínio do Direito e a sua importância no aspecto religioso, por outro lado tivemos o cuidado de não aflorar a sua potencial dimensão poética, mais presente no campo linguístico e religioso do que no jurídico, propriamente. Na verdade, como em todas as outras circunstâncias em que o é feito, abordar a suposta literariedade de uma obra escrita requiere uma atenção particular, uma certa autonomia que ao mesmo tempo não deixa de estar dependente de outras contingências – semelhante, assim, àquela autonomia em que pensamos ao falar de espaço literário.

Literário

No fundo, a diferença começa com a distinção, recorrente mas necessária, entre Ficção e História, ou aquilo que podemos considerar como um discurso contingente ou historiográfico e um discurso literário. Enquanto no primeiro fazemos a nossa leitura a partir de uma certa validade referencial que é autorizada pela própria natureza do discurso, os factos e circunstâncias concretas a que esse texto se refere, no segundo já vemos essa transitividade anulada e impossibilitada (BATISTA, 2002: 4). A diferença continuaria fundada naquela distinção já apresentada por Platão e depois por Aristóteles, nomeadamente a natureza mimética da ficção:

o discurso literário caracterizar-se-ia por um aspecto que o definiria sem equívocos e que residiria no facto das orações que o constituem não possuírem uma força ilocutiva normal, mas uma força ilocutiva *mimética*. Ou seja: na literatura, não se realizam, por exemplo, os actos de afirmar, perguntar, ordenar, etc., imita-se esses actos. (*idem*, 5)

Se num testemunho nos reportamos a algo que aconteceu num determinado tempo e espaço, e nos é reconhecida legitimidade para falar desse acontecimento, seja em nome de experiência própria, seja em nome de outrem, um texto literário inopera essa possibilidade, tornando o texto já não num meio que reporta a um determinado referente, mas um fim em si, fora de uma necessidade referencial acrescentada. Ao partirmos para uma aproximação entre um testemunho e um texto literário, temos antes de mais de perceber a distância que por ora entre eles está instaurada. Se, como já vimos, temos por testemunho uma relação a três partes, em que um Eu partilha uma determinada experiência com um Outro, ao falarmos do “literário” em qualquer texto, referimo-nos:

1. a não-resolução do conflito entre o pragmático e o não pragmático (traduzida consequentemente na suspensão do sentido); 2. o desencadear de um movimento do pensamento sem assunto ou tema pré-determinado. (LOPES, 2003: 15)

Quer isto dizer que se quisermos olhar para um testemunho a partir de uma perspectiva literária, não podemos partir de um princípio de eficácia ou de funcionalidade. Conferir a um testemunho o estatuto de “literário” implica que ele não parta com uma função específica, um objectivo a ser cumprido, enfim, que a sua finalidade não se esgote na transmissão de uma mensagem, de uma experiência ou de qualquer tipo de conhecimento. É por isto importante compreendermos que um testemunho não participa do que pode ser considerada como uma “dialéctica da comunicação”:

O testemunho enquanto experiência literária não é dialético, escapa aos mecanismos da discussão que procedem por confronto e oposição, e como tal escapa a qualquer comprovação, certeza ou garantia. Por isso ele ocorre no jogo da comunicação mas não faz parte dele, introduzindo nesse jogo um tipo de interrupção que não corresponde à interrupção caracterizada pelo diálogo, a qual resulta de um poder que conduz à síntese, mas sim a uma interrupção que é persistência do heterogêneo. (*idem*, 44)

Somos por isto instados a distinguir o testemunho de uma outra forma qualquer de comunicação que se aparente aproximar-se da sua natureza, seja o mero diálogo ou a reportagem. Podemos fazer essa distinção a partir do prisma da sua relação com a *palavra* que a impele, mas também com a *experiência* que a sustenta. No primeiro, é importante perceber que tipo de comunicação, se é que alguma, ocorre quando da experiência literária, a partir da palavra escrita. Ao referir a interrupção enquanto uma “persistência do heterogêneo”, ou seja, aquilo que mantém a diferença e que por isso resiste à síntese e à unicidade de pensamento, Silvina Rodrigues Lopes parece ir ao encontro de Blanchot, quando este fala da importância da interrupção enquanto motor e agente significador da palavra, simultaneamente o que impossibilita o diálogo mas que permite à palavra que se afirme e que se defina, demarcando-se através do silêncio que a precede e sucede. A mesma interrupção que nos coloca perante um silêncio e uma solidão intransponíveis é a mesma que nos permite partilhar essa mesma solidão; partilhando a solidão desta interrupção, este constante cessar e recomeço da fala, Eu e o Outro nunca deixamos a nossa própria solidão. No melhor dos casos, estaremos juntos, mas ambos sozinhos – ou, como escreve Rilke, quando fala do “amor mais humano”, que é “o amor que consiste em duas solidões se protegerem uma à outra” (RILKE, 2016: 87) –, num espaço nunca verdadeiramente fluido, sempre resistente e oblíquo. Esta resistência é precisamente essa recusa da homogeneidade que a palavra e a sua experiência literária trazem ao testemunho; nas palavras de Blanchot, “a exigência não dialética da palavra: a pausa que permite a troca; a espera que mede a distância infinita” (BLANCHOT, 2010: 136). É esta falha que impede o testemunho de ser diálogo, de ser *comunicação*, ao mesmo tempo, como veremos, que é essa mesma falha que sustenta todo o testemunho.

Além da sua relação com a palavra, o testemunho conspira intimamente com a experiência que, no limite, é o objecto da sua partilha. Se desviarmos um pouco a nossa atenção do testemunho para o domínio do poema, poderemos perceber melhor esta relação.

A escrita poética mantém uma relação íntima com a experiência. Numa definição demasiado simplista do problema, um poema seria a materialização, através de versos, de uma determinada experiência, de pensamento ou imaginativa, pertencente e partilhada por um certo sujeito. Sirvamo-nos desta definição para que a possamos destruir – com ela prosseguiremos o nosso pensamento. Esse certo sujeito, não o autor que o escreve, mas, se quisermos, a voz que fala no poema, que fala através do poema, é também em si *o poema*, já que não existe antes dele, e não parece continuar a existir fora do poema, depois do seu fim. Assim, este sujeito, surgindo através da linguagem, é ele em si linguagem, numa presença que é, ao mesmo tempo, a sua ausência, por ser indistinguível na linguagem da qual se serve para surgir. Não será aliás sequer correcto afirmar que este sujeito usa a linguagem, já que ele é, em si, a linguagem que utiliza. É por ele se encontrar em parte incerta, disperso na sua escrita, que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT: 36). Ora, se esse sujeito que fala no poema é um resultado da sua própria linguagem, sem qualquer referente anterior, então a sua experiência será também, necessariamente, uma experiência de linguagem, e que não pode existir fora dela. A experiência do poema não remete a nada mais do que ao próprio poema, e é na sua linguagem que se concretiza, ao mesmo tempo fechando-se e abrindo-se continuamente, num desdobrar infinito:

Toda a poesia é indecifrável, tanto quanto o é a experiência do ser único, insubstituível, em relação. Ao dizer-se, essa experiência sela-se como um segredo, preserva-se como presença do não-revelado, do não-dito. (LOPES, 2003: 24)

O que a linguagem do poema ilumina, ao mesmo tempo que encobre – numa espécie de luz sombria – é o excesso que em si reside, aquilo que é “não-dito” ou “não-revelado” e que só assim por estar em falta se consegue manifestar. Qualquer

experiência de poema nunca é verdadeiramente apreensível, já que é nos interstícios da linguagem que ela se perde e ao mesmo tempo nos fala. É nesses interstícios que ela habita e se movimenta, não sendo por isso situável na História. O poema não se funda na experiência que expressa, antes funda essa experiência no instante da sua expressão:

a matéria com que o poeta se confronta não corresponde a uma experiência anterior que a poesia se limitaria a traduzir ou transfigurar com as palavras que são pressupostas por uma língua existente à partida (...) a experiência que dita a temporalidade do poema é, então, no mais alto grau, uma experiência de linguagem (...) E porque essa língua não está disponível desde logo, não existe senão através da experiência que leva o poeta ao encontro dela, ela é única. (GUERREIRO, 2000: 32)

É na partilha deste excesso incalculável, nesta experiência sempre a devir a cada instante, que a poesia se escapa à apreensão, a qualquer forma de decodificação ou de fixação interpretativa. O poema não é da ordem da representação, tampouco do domínio da comunicação; o poema não nos *diz* nada, da mesma maneira que rejeita ser sequer poema – ou pelo menos, ser do domínio do que tendemos a chamar de “Literatura” ou “Poesia”. É da sua condição a recusa e a fuga àquilo que o antecede, à inscrição num espaço ou numa outra forma de agregação, de unicidade. Servindo-se novamente de Blanchot, Silvina Rodrigues Lopes fala da literatura como uma “região neutra”,

um espaço em que a identidade de quem escreve desaparece sob o testemunho de uma experiência intestemunhável. (...) Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir. (LOPES, 2003: 26-27)

O testemunho de uma experiência intestemunhável. O testemunho convoca-nos à conjuração daquilo que, no seu excesso, no seu *para lá de*, não pode ser dito,

não pode ser experienciado, mas permanece latente, isto é, em constante imanência, irradiando do fundo das palavras, mas de palavras que não são sequer ditas, as palavras para as quais aquelas ditas, escritas, *visíveis*, nos remetem. A *experiência intestemunhável* mora naquele limiar do testemunho que nunca é dito, que é experiência pura, apenas experimentada, e por isso inexperienciável, enquanto fundamento de todo o movimento testemunhal. Avançamos assim com a seguinte hipótese - *todo o testemunho partilha uma experiência intestemunhável, na medida em que todo o testemunho se concebe como a partilha do inexperienciável.*

O testemunho necessita tanto da experiência como esta necessita da sua partilha. Há uma espécie de paradoxo na solidão do testemunho. A experiência da testemunha é inacessível, inconcebível na sua forma, no seu imenso silêncio que é calado pelas palavras que se escolhem e aquelas que se ocultam. Ninguém o compreende, ninguém lhe pode aceder já – nem a própria testemunha, interdita pelo tempo e pela memória. E no entanto essa solidão necessita sempre de um Outro para se concretizar, há sempre um outrem que tem de surgir no horizonte para que essa solidão se manifeste. A experiência, a bem dizer, só se torna intestemunhável a partir do momento em que um sujeito se propõe a partilhá-la. Talvez tenha sido isso que Burroughs sugeria, na última entrada do seu diário, a 30 de julho de 1997, ao escrever: “What is an experience if it is not shared? Did it ever happen? It takes another person to form an (...) experience” (BURROUGHS, 2001: 251-252).

De forma a conseguirmos seguir nesta senda, tentar levar esta hipótese a algum lado, olharemos agora mais detalhadamente para dois textos que nos podem esclarecer – ou, no melhor dos casos, complicar – esta questão. O primeiro é *Morada*, livro de Jacques Derrida, sobre o texto de Blanchot, *O Instante da Minha Morte*; o segundo texto é “Témoigner en poésie”, um ensaio de Marion Carel e Dinah Ribard sobre a obra poética do soldado e poeta francês Marc de Larréguy.

Derrida, *Morada*

Em *Morada*, Derrida detém-se e analisa cada frase do texto de Blanchot, um testemunho da experiência deste durante a Segunda Guerra. Esta demora, escrever sobre cada frase escrita, uma escrita por sobre a escrita, não um palimpsesto, mas, de certa forma, uma forma de espanto àquilo que é dito, é simultaneamente a renúncia ao silêncio, querer participar do texto, e fazê-lo porque o texto não acaba ali, haverá sempre tudo para dizer sobre aquilo – a exaustão com que Derrida se propõe a ler serve diametralmente para realçar o quão insuficiente essa leitura será. É a partir desta escrita, que tanto tem de espanto como de resistência, não tanto como uma contra-escrita, mas uma escrita, se quisermos, do avesso, um caminho ao arrepio do texto, caminhar não como num passeio distraído mas na procura de um trilho que afinal só se revela à medida que ele se vai desbravando. Um combate à mudez que é a nossa participação no silêncio da obra; é exactamente neste participar, num *padecer não passivo* da obra que Derrida pensa o acto do testemunho, e com isso a própria Literatura. Aquilo que nos relaciona com a Literatura, neste caso com um testemunho, é a sua Paixão, as inúmeras paixões que a Literatura nos suscita, *da, na, por ela*. Derrida faz desde logo uma aproximação a esta Paixão à Paixão por Cristo, inscrita por exemplo nos votos monásticos, precisamente para reforçar esta noção de partilha, de devoção, mas acima de tudo uma entrega que nos faz *sofrer* de alguma coisa. Tal como os mártires, que abrem e expõem o seu corpo ao Mundo sofrendo por Cristo, porque padecem *da* sua Paixão, também aquele que testemunha se revela ao mundo, partilhando aquilo que só ele pode partilhar, naquilo que ao tornar-se público nunca deixa de ser irremediavelmente íntimo e indizível – um segredo que nunca deixa por isso de ser segredo. Este “*dizer tudo ao outro e identificar-se com tudo*” (DERRIDA, 2004: 20) contém, para Derrida, a comunhão determinante num testemunho:

“Paixão” conota um compromisso assumido no sofrimento ou no padecer, a experiência sem domínio, e portanto sem subjectividade activa; como esta paixão, que não é activa, também não é simplesmente passiva, toda a história sem história da voz média – e talvez do neutro da voz narrativa – se abre assim na paixão. (*idem*, 21)

É na Paixão que aprendemos, lentamente, uma nova forma de falar, uma linguagem de abertura e compromisso com aquele a quem falamos ou que nos fala, aquele a quem testemunhamos ou que nos testemunha. A Literatura, desprovida de qualquer essência, não pode senão por isso padecer de tudo o resto, estar sempre disposta a sofrer daquilo a que é sujeita, a expor-se aos perigos da sua total abertura, que é sempre a sua forma indefectível de se nos apresentar. Por isso o objecto da Literatura é ininteligível, porque “não é, não existe, não *se mantém estável* na identidade de uma natureza” (*idem*, 22) – a Literatura só pode ser em função da sua constante fragilidade, de viver sempre em perigo. Por isso também, como dissemos mais acima, a Literatura, mas também o testemunho, é sempre da ordem daquilo que é da maior urgência, que tem de estar sempre na iminência de ser feito, à falta de não já tê-lo sido. Tal como no efeito do observador, no campo da Física, também o testemunho, a partir do momento em que é partilhado, se sujeita à sua alteração, a padecer daquele que o recebe.

Voltamos, com Derrida, a insistir na relação entre o corpo e o testemunho, e na importância da presença da testemunha. Esta partilha e entrega do Eu ao Outro não é, como já vimos, uma simples transmissão de uma mensagem, um mero discurso que está a ser reproduzido. Só fará sentido compreender o espaço que um testemunho ocupa na esfera pública se reconhecermos a sua resistência em sair de uma espécie de anonimato inerente à sua privacidade, à sua condição de segredo. É pelo segredo se manifestar naquele excesso, naquilo que não pode nunca ser dito mas apenas aludido, é por se partilhar um segredo que se pressupõe que um segredo se mantém secreto quando se partilha. Quando contamos um segredo a alguém, esperamos que essa pessoa mantenha o segredo – no fundo, precisamos de alguém com quem partilhar um segredo para que ele possa devir segredo; é nessa instabilidade, na frágil condição da sua intimidade que um segredo se move – para que ele possa ser segredo, deve, antes de mais, não só *poder* ser mantido secreto como *poder* ser quebrado. Quando testemunhamos perante alguém, expomos aquilo que é absolutamente nosso, no sentido em que mais ninguém pode testemunhar *como eu*; esse Eu, tal como o testemunho, abre e in-define os seus limites através da Paixão que o une a outrem.

Restituimo-nos assim à vontade que expressámos ao início de andarmos de paradoxo em paradoxo, num trilho que nos leva a esta aporia estruturante do testemunho: *como testemunhar um segredo, sem que ele deixe de ser secreto?* Como manter um segredo em plena luz pública?

A questão passa pela necessidade de uma testemunha, ou melhor, da presença de uma testemunha. Retomando a analogia aos mártires cristãos, um testemunho exige a entrega e a paixão do nosso corpo ao Outro – tal como ninguém se podia entregar e morrer pela Paixão a Cristo a não ser o próprio mártir, também aquele que quer testemunhar tem de se entregar, de dizer, antes de tudo, que está *presente*. O papel da testemunha em Direito é bastante claro nesse ponto, já que ninguém pode prestar o seu testemunho se não for ao vivo e presencialmente, conjungando num só gesto corpo e discurso. Nenhuma tentativa de discurso em diferido, através de uma carta ou de uma gravação será considerada como um testemunho próprio e válido. Assim, o testemunho depende do seu próprio instante, do instante em que a sua presença é partilhada, para se poder concretizar. Esta imposição de um instante, de um dizer-aqui-e-agora, parece-nos funcionar desta forma como uma atestação àquilo que é testemunhado. Não é possível, por isso, compreender o testemunho sem pensar a sua dimensão performativa, e tampouco será possível distingui-los e isolá-los. A partir do momento em que há o acto do testemunho, em que há *entrega* de um corpo, da paixão de um dizer, torna-se imperativo considerar a sua performatividade:

esse enunciado não se limita a contar, a relatar, a informar, a descrever, a constatar – o que também faz –, mas faz nesse mesmo momento aquilo que diz, não se reduz essencialmente a uma relação, a uma relação narrativa ou descritiva, mas é um acto. (*idem*, 35)

Qualquer validade epistemológica de um testemunho vacila entre a crença e a prova, já que o seu maior trunfo é a própria presença daquele que testemunha, a disponibilidade em dizer “eu estou aqui, eu testemunhei isto”. Nas palavras de Derrida, “uma testemunha e um testemunho devem ser sempre exemplares (...) daí a necessidade do instante” (*idem*, 37), porque é nessa

exemplaridade que a presença se valida. Assim, quem testemunha fá-lo por ter visto, ouvido ou experienciado algo que mais ninguém experienciou, e quaisquer suspeitas que haja em relação à sua veracidade são contestadas com esse apelo à crença, que tem tanto de fé como de confiança, numa evidência tautológica que resume as coisas de uma forma categórica: “é preciso acreditar em mim porque é preciso acreditar em mim” (*ibidem*). E se o testemunho depende do instante em que é testemunhado, não devemos por isso depreender que este instante é de alguma forma uno, um corpo monolítico bem delineado e coeso, localizável numa determinada circunstância. Ao invés, o instante é exemplar na mesma medida em que é fragmentário, múltiplo no tempo histórico, a bem dizer *fora-de-si*. Esse instante joga-se na duplicidade das suas faces, em que por ser singularmente repetível se torna assim num instante ideal (*idem*, 37). É a partir desta deslocação de um instante singular para a sua universalização que a presença a que um testemunho se subordina passa a responder não àquela de um sujeito biográfico, mas de um sujeito inteiramente poético, fundado na partilha do testemunho, no dizer do poema. É nesta cisão que a fragilidade da tautologia acima exposta se torna ela própria paradoxal:

Ao dizer: juro que digo a verdade aí onde fui o único a ver ou ouvir, e onde sou o único a poder atestá-lo, é verdade na medida em que quem quer que estivesse *no meu lugar*, nesse instante, teria visto ou ouvido ou tocado a mesma coisa (...) O singular deve ser universalizável, essa é a condição testemunhal (...) não importa quem *em meu lugar*, etc., confirmaria o meu testemunho. (*idem*, 38)

É igualmente aqui que o Eu do poema se autonomiza de quaisquer justificações autorais ou biográficas. No dizer do poema, é já outro que fala. O poeta, face ao seu poema, falará não a ele mesmo, mas sempre a um Eu-que-é-Outro, uma ausência desse autor que, como essa luz de sombra, por isso mesmo devém presença. Esta refração do sujeito é central, por exemplo, num poema de Assis Pacheco, do livro *Respiração Assistida*, precisamente com o título “Um Tal Fernando Assis Pacheco”, em que um tom de auto-ironia lhe permite a distância para poder, ao que parece, falar de si mesmo, falando sempre ao mesmo tempo de um outro:

Vivo com ele há anos suficientes
para poder dizer que o reconheceria
num dia de Novembro no meio da bruma
é como uma pessoa de família
(...)
não invento nada vi-o crescer comigo (p.45)

Não é só esta separação do Eu, nem a transformação deste Eu num Outro, ou sequer a inscrição da ausência do Eu no texto – inscrevendo assim a função-autor que Foucault concebe – mas a abertura da experiência de ser um Eu, através de uma terceira pessoa do singular, e a conseqüente des-limitação da sua experiência singular de poder dizer “*Eu vivo comigo há anos suficientes*” que fazem do poema um testemunho, um lugar de paixão, em que se entrega a intimidade à figura de um outrem que é afinal impessoal, não-biográfico nem biografável, em que a experiência se reconhece sem domínio e sem dono, tornando-se assim apenas e somente potência, possibilidade de dizer e de não ter dito. O instante do testemunho (do poema) alerta-nos para a urgência e a absoluta importância dessa abertura:

Só o irrepetível na unicidade do seu 'aqui' e 'agora' possui a força abismal que é abertura de sentido, excesso constitutivo de uma relação em que o singular se afirma nos limites da linguagem. (LOPES, 2005: 12)

Com tudo isto em conta, o ensaio que iremos de seguida ler aborda a problemática do testemunho de uma forma diferente, não só pela sua reflexão em torno da performatividade testemunhal, como pela relação que tenta estabelecer entre o sujeito que fala e uma noção de “comunidade” que o rodeia, ao mesmo tempo que incide sobre as dinâmicas presentes entre Texto e Contexto, História e Poesia. Carel e Ribard tecem todas estas considerações teóricas em torno da obra de Marc de Larréguy, poeta-soldado francês, morto em plena guerra durante o mês de novembro de 1916, em Verdun, local onde

toda a sua colectânea de poemas, que viria a ter o nome de *La Muse du Sang*, foi composta.

O caso de Larréguy

O interesse da obra de Larréguy para a discussão do testemunho advém inicialmente daquilo que ele declara ser a sua intenção poética: “restabelecer a verdade”, contrariando as imagens e discursos erróneos que chegavam à população francesa, através da comunicação social, de uma guerra justa, sob o auspício higienizante da Pátria que tudo justifica e embeleza. É a partir deste combate à “mentira jornalística que perverteu tantos espíritos” (LARRÉGUY, 1922: 7) que Larréguy se propõe a falar, não só em nome próprio, mas também em nome daqueles que o rodeavam, os que com ele partilhavam aquela experiência (a guerra) e que viam o seu sofrimento encoberto. A sua escrita tem assim como origem uma contra-escrita, uma resistência a um certo discurso que se ia normalizando, e a melhor arma que essa contra-escrita apresenta é um duplo vínculo com a sua experiência pessoal: por um lado, o facto de todos os poemas serem datados e terminarem com o local onde foram escritos, como uma espécie de atestado de validade; por outro, a declaração de intenção de sinceridade e espontaneidade do poeta:

Aussi ai-je exprimé mes sensations en toute spontanéité, sans en modérer parfois certaines expressions par un recueillement réfléchi.

Telle qu'elle est, ma *Muse de Sang* est profondément humaine et reflète l'exacte psychologie du soldat durant cette guerre. (*idem*, 5-6)

A ausência de uma reflexão e moderação em “certas expressões” surge como uma forma de aproximação à experiência original, um encurtamento nos intermediários supracitados, como sejam a memória ou a linguagem. Reflectir demasiado sobre a experiência, maturá-la e dar-lhe forma é para Larréguy um entrave ao contacto com a “verdade”, com as coisas tal como elas são. Apenas através de uma escrita a quente, à queima-roupa do acontecimento se poderia expressar a “psicologia

exacta de um soldado” durante uma guerra. A admiração que Larréguy demonstra ter para com um poeta como Lamartine é ao mesmo tempo, como Carel e Ribard o demonstram, uma retaliação contra essa mesma escrita, sendo que o que os separa fundamentalmente é a própria relação do sujeito poético como sujeito autor e a sua participação naquilo a que chamaremos o sofrimento ou a verdade do poema.

É precisamente a partir desta aproximação entre testemunho e verdade que o ensaio de Carel e Ribard começa, um binómio que, aliás, se entrecruza com aquele do indivíduo/colectivo enquanto duas entidades discursivas tanto antagónicas como complementares. Num primeiro nível, o estabelecimento daquilo que seria epistemologicamente considerado como “verdade” parte de um acordo convencionalizado entre uma determinada comunidade. A Verdade, por exemplo expressa através de factos, tem de ser algo comum e partilhável entre os membros dessa comunidade. O antagonismo aqui surge-nos quando o testemunho se apresenta como uma oposição a essa mesma definição de verdade, a qualquer que seja a *episteme* assente. A figura da testemunha parece assim ser irreduzivelmente contrária a qualquer colectivo:

La réduction de l'auteur et de la source à une seule personne peut sembler et à semblé constitutive du témoignage. (CAREL et RIBARD, 2016: 41)

Nesta redução testemunhal ao indivíduo, cada um falaria única e exclusivamente a partir da sua experiência, íntima e irrepitível. Mas é aqui que entra o interesse do conceito de testemunho deste texto. Para Carel e Ribard, o acto de testemunhar implica três elementos fundamentais, que ajudam depois a esclarecer o caso de Larréguy. São esses elementos:

[1] Il s'agit de dire une situation telle qu'elle était; [2] il s'agit de dire une situation importante, importante pour un *nous*, et non seulement pour celui qui témoigne, situation qu'on constitue de la sorte en événement partagé, historique; [3] et il s'agit enfin de prendre place dans un débat, en apportant une information demandée ou en combattant le mensonge. (*idem*, 47)

Encontramos aqui um quadro conceptual relativo ao testemunho bastante diferente das pistas que seguimos até agora, cujas condições sofrerão bastante por se reportarem de uma forma quiçá demasiado específica à poesia de Larréguy. Seja como for, o testemunho comporta aqui um compromisso ético que lhe é inseparável, não só de contar as coisas *tal como elas são*, como esse testemunho ter uma importância colectiva, embora parta de uma singularidade, e que estas duas características reponham justiça em qualquer coisa que esteja a ser ameaçada pela mentira ou pelo engano. Mas um testemunho não se pode reduzir a um simples conjunto de factos que são sobrepostos a outro conjunto de factos supostamente não fidedignos; num combate pela maior precisão e factualidade, haverá sempre um outro relato a declarar-se como mais puro e próximo do acontecimento em si. A questão não se prende com factos, e por isso um testemunho não implica simplesmente (re)contar um determinado episódio. A diferença essencial prende-se aqui com a tomada da palavra, com a relação ética estabelecida com aquilo que é escrito. Na ausência de factos exteriores para ir buscar a sua legitimidade, o testemunho funda a sua própria legitimidade, fundando o seu próprio lugar – ou, adaptando de Derrida, a sua própria *morada*:

Les écrits et discours de témoignage sont donc, pour nous, ceux qui disent l'être en produisant ce lien, non ceux vérifieraient telle ou telle condition extérieure de validité. (*idem*, 54)

O processo de fundação deste lugar passa pelo reconhecimento de uma presença que se inscreve, dizendo presente, ao mesmo tempo que dilui a sua exemplaridade. Neste caso não falamos tanto de uma presença como de uma “essência”, que é apresentada como alternativa a uma relação testemunhal com factos exteriores. Esta essência consistiria num “sofrimento” que é ao mesmo tempo a causa das suas palavras e a sua marca, o seu traço (“*trace*”). Para especificar esta *essência do sofrimento*, são utilizados dois exemplos. Em primeiro lugar, a comparação entre os poemas e os relatos que eram feitos pelos soldados durante a guerra, poemas a maior parte das vezes escritos em plena trincheira, e os poemas sobre essa mesma guerra escritos pelos “gens de lettres” que apenas sabiam daquilo que se passava

indirectamente; o contraste entre o desespero e o sofrimento nos textos dos primeiros é por demais evidente com o heroísmo e os preceitos patrióticos que os segundos quase sempre destilam⁷. Em segundo lugar, é relevada aquela admiração de Larréguy por Lamartine, que recusa no entanto o seu distanciamento lírico deste último, para assim se aproximar de forma sensível e não intelectual ao sofrimento que exprime nos seus poemas. Assim, Lamartine

communique une argumentation du type PERCEVOIR X DC [donc] DIRE X: la foule souffre et le poète, en simple lyre, transmet ce qu'il perçoit. Lorsque l'auteur [Larréguy] (...) communiqué *je dis ces mots parce que nous souffrons de la vanité de nos activités guerrières*, il communique une argumentation du type SOUFFRANCE DC DIRE SOUFFRANCE, et alors témoigne. (*idem*, 51)

A diferença entre os dois é então que Lamartine imagina o sofrimento dos outros e canta esse sofrimento ficcionado, enquanto Larréguy *sofre* esse sofrimento alheio e canta-o em nome de uma comunidade que tem como motivo de união esse mesmo sofrimento partilhado. Desta forma, ao falar, o poeta fala em nome daqueles mortos que não o podem fazer, porque o sofrimento do testemunho invoca igualmente o sofrimento desses mortos. Assim sendo, um testemunho não pode, ao contrário do poema, acusar qualquer fingimento; longe de querer ser factual, um testemunho tem de ser sempre *verdadeiro* e nunca ceder à mentira, já que esta, na relação de confiança e de partilha de segredo que o testemunho pressupõe, seria precisamente o rompimento dessa mesma confiança e desse vínculo de entrega entre a testemunha e aquele que recebe o testemunho⁸.

Esta relação entre o poeta e a tal comunidade da qual faz parte, além desse sofrimento que é partilhado, têm igualmente em comum o lugar desse sofrimento – as trincheiras, o campo de batalha. A partir disso, Larréguy estabelece uma relação de proximidade entre aquilo que escreve e aquilo que sente, complementar àquela

⁷ Olhando por exemplo para o caso inglês, é muito curioso comparar os poemas escritos por soldados como Siegfried Sassoon ou Rupert Brooke, e os poemas magnânicos, quase delirantes, de um Rudyard Kipling ou mesmo de Thomas Hardy.

⁸ Lembramo-nos do prefácio que W. H. Auden escreve para a sua colectânea de poemas, em que confessa ter excluído dessa edição alguns dos poemas que havia publicado ao longo da vida, já que o sentimento neles expresso não era nenhum que o autor tivesse de facto alguma vez sentido – a expressão por ele utilizada é a de um “*dishonest poem*” (AUDEN, 1977: 15).

escrita espontânea que enuncia no prefácio do seu livro, como forma de apagar as distâncias entre a sua escrita e aquilo sobre o qual escreve, numa tentativa de resumir o sofrimento veiculado pela escrita ao instante desse mesmo sofrimento. Para isso, Larréguy encarrega-se de assinar cada poema, não só com a data mas também com o local da escrita, para que o tempo do poema seja sempre o do *dizer* em vez do *dito*:

C'est parce que nous (lecteurs) voyons constamment, nous l'avons dit, les mots "Février 1916 (Au front)", que nous ne pouvons pas comprendre autrement que comme dits par l'auteur, apposés par lui pour sceller le lien entre la souffrance de la source et sa propre parole, que nous savons qu'il s'agit là d'un témoignage. La coprésence visible de l'auteur et de la source détermine ce savoir de manière suffisamment efficace pour que notre compréhension n'ait pas besoin de conditions extérieures au dire lui-même – alors même que ce dire, en l'occurrence écrit, est à jamais détaché du sujet parlant qui a été à son origine – pour reconnaître que ce dire est un témoignage." (*idem*, 47)

Se no texto de Derrida percebemos que testemunhamos sempre a um Outro, a partir deste texto percebemos que testemunhamos sempre *por* um Outro. A nossa exemplaridade, o poderemos facilmente ser substituíveis (só eu é que posso testemunhar aquilo que vi, mas se alguém estivesse no meu lugar testemunharia exactamente a mesma coisa, este é o princípio da singularidade não exemplar de Derrida) advém da convivência na nossa solidão com um Outro, a comunidade de sofrimento partilhado. Para compreender melhor esta relação entre aquele que testemunha e esse Outro a que ele sempre se associa, olharemos de novo para o ensaio de Roberto Vecchi sobre o tópico.

A lacuna do testemunho: o mutilado e o muçulmano

Roberto Vecchi, no ensaio "O Autor e o Silêncio Catastrófico", debruça-se sobre a validade do testemunho, a partir da Segunda Guerra Mundial, adaptando-o ao contexto da Guerra Colonial. Neste texto, Vecchi coloca questões importantes, nomeadamente relativos à autoria de qualquer testemunho.

Vecchi vai buscar à Segunda Guerra Mundial, mais especificamente ao Holocausto, o conceito de *shoa* enquanto o de um “evento sem testemunhas” (VECCHI, 2010: 92), para se referir à paradoxalidade que um evento destes comporta: nem as pessoas que morreram podem testemunhar a sua morte nem aquelas que não morreram podem testemunhar a morte que não tiveram, tampouco a morte dos outros. Vecchi argumenta que um evento sem testemunhas é aquele cuja totalidade se confirma pela morte, e que a participação de alguém nesse evento mas que se mantenha fora dessa totalidade passa apenas por uma experiência parcial e nunca totalmente íntegra. À falta do seu testemunho não ser total – já que ser testemunha de um evento sem testemunhas implica uma assimilação apenas parcial desse mesmo evento – é desenvolvido o que parece ser o ponto nevrálgico do testemunho, a falha essencial (que é ao mesmo tempo uma falha de essência), que condiciona qualquer testemunho, mas que ao mesmo tempo o possibilita. Diz Vecchi: “todos os testemunhos se fundam sobre uma falha (...) É a lacuna da experiência que impede que a testemunha possa testemunhar tudo o que efectivamente se deu” (*idem*, 93). Testemunhar é desde logo assumir que se fala sobre uma falha, que se fala essa mesma falha, ao mesmo tempo origem e fim de um testemunho. Na impossibilidade de poder partilhar qualquer coisa que não seja silenciado pela (falta de) experiência, são distinguidos dois tipos de testemunhas: a testemunha integral, aquela que levou a experiência até ao fim, até à sua totalidade intestemunhável – e que Vecchi, adaptando de Primo Levi, apelida de “muçulmano⁹” –, e a testemunha “mutilada”, cuja incompletude da experiência lhe permite ainda falar, dizer a sua insuficiência. É próprio da fala ser insuficiente, e só quem é insuficiente consegue falar. Quem faz a distinção testemunhal originalmente é Primo Levi, reflectindo sobre o papel dos testemunhos e da sua condição de testemunha face a tudo aquilo por que passou. Primo Levi,

que observa com lucidez, apesar do seu compromisso em ser testemunha sem reticências ou deformações, que o seu não é um testemunho integral, mas que todos os testemunhos se fundam sobre uma falha, sobre um oco, uma perda de

⁹ O adjectivo sugerido por Levi advém de uma distinção feita nos campos de concentração – entre as várias etnias e religiões, era comum largos grupos de muçulmanos serem mortos.

experiência que decorre da sua própria condição de testemunha, ou seja, de sobrevivente, que de algum modo não pôde viver até às últimas consequências o seu destino. (...) Portanto só quem esteve na experiência extrema, naquele limiar entre a vida e a morte, entre o homem e não homem, é a testemunha integral que pode preencher a falha do próprio acto testemunhal. (*idem*, 103)

Qualquer testemunho é assim uma forma de restituir a palavra àquele que perdeu a hipótese de falar. Esta forma de dar a palavra é o compromisso ético da Literatura, e introduz no testemunho o papel importante da autoria. Relembrando uma das origens etimológicas do testemunho em *auctor*, a testemunha é aquele que intervém por outrem quando esse não pode falar. A natureza desta intervenção é originalmente jurídica, é certo, mas o que nos interessa aqui é essa tomada de palavra da testemunha, o *autor*, que é ao mesmo tempo *dar a palavra* ao Outro. No mesmo gesto em que a testemunha reclama para si a possibilidade de dizer, ela dá a palavra àquele que não o pode, para que possa assim *restabelecer a verdade*. Em qualquer testemunho, o “mutilado” e o “muçulmano” são indissociáveis e é nesse movimento dialético e simbiótico, de unidade e diferença, que o testemunho se articula (*ibidem*). Será precisamente esta ética, uma *ética da representação*, que concilia esta co-existência de vozes testemunhais numa só. A testemunha, ao testemunhar, não fala pelo Outro, mas deixa o Outro falar, isto é, tem de testemunhar, acima de tudo, a impossibilidade de testemunhar, o indizível do qual é o resquício. O que se coloca em jogo, na construção discursiva de um testemunho, aquilo que é colocado em relação é a memória que não sobrou, a experiência em excesso, o longínquo e inacessível. Mais do que uma ficção ou um artifício mimético, o testemunho tem de possuir a luminosidade e abertura de um fragmento:

podemos deixar de considerar que a memória não é a totalidade mimética do passado, mas uma síntese fragmentária, uma colagem de cacos do ocorrido, recolocados em seu lugar – no meio de lacunas, vazios acréscimos? (...) Há um problema que é o da legitimidade: na consciência que testemunhar/representar pela memória exige sempre uma reelaboração, até que ponto isso pode ocorrer, até que ponto o *auctor* está “autorizado” pelas testemunhas integrais que não testemunharão? (*idem*, 95)

Podemos com isto aproximar a figura da testemunha da do poeta, aproximando assim também a do testemunho à poesia. Na medida em que, falando em nome próprio, a testemunha tem de falar por outrem, partilha uma certa des-subjectivação, e quem escreve é aquela criatura distante e por vezes misteriosa que é o *sujeito poético*. Com esta distanciação do seu próprio sujeito, a testemunha obtém “a sua autoridade do facto de poder falar em nome de uma impossibilidade de dizer” e é através do exercício do *literário* que o lugar do impossível resplandece:

o testemunho decorre essencialmente de uma impossibilidade de testemunhar, que ao realizar-se adere a processos próximos ou idênticos aos literários, que o testemunho é em primeiro lugar um acto da linguagem, justamente como a poesia. (*idem*, 94-95)

Se o testemunho, segundo Vecchi, é acima tudo um acto de linguagem, fundado nela, tal como a poesia, então um dos problemas centrais será o da *escrita*, e da escrita que se debruça sobre si mesma, sobre a sua legitimidade, sobre a segurança e perigo das suas palavras. No contexto da literatura testemunhal (Vecchi aponta para aquela virada para a Guerra Colonial) há por isso tendência para um texto metadiscursivo, enquanto a Literatura que se questiona sobre a sua literariedade, nessa des-subjectivação que, como encontraremos em Fernando Assis Pacheco, toma forma através da ironia e de uma implicância autobiográfica:

o sujeito lírico tematiza obsessivamente a sua identidade e a sua identificação. (...) O correlativo mais frequente dessa tendência é a sua macrovisibilidade quando toma a forma do duplo eu (...) o duplo implícito no discurso autobiográfico ou confessional. (*idem*, 105)

É também este “duplo implícito” que estabelece a “dialéctica entre a pseudotestemunha e a «testemunha integral»”, anulando qualquer diferença entre um testemunho “activo” e um testemunho “passivo”; no lugar do muçulmano, o sujeito do testemunho apenas testemunha a sua des-subjectivação.

Virando a problemática do testemunho para o da escrita, tornando-o um problema de escrita propriamente literário, aquilo que era um compromisso relacional, ou uma *ética da representação*, pode também ser considerado como um “elemento estético”, “pela preocupação de preencher a lacuna da experiência parcial através de um acto de autor” (*idem*, 108). Na paixão do testemunho de dar a palavra, de dar ao Outro a palavra para falar, mesmo que seja para que se fale o mais fundo dos silêncios, o Eu que fala é sempre um Outro, devém essa figura entre limites, ao mesmo tempo para lá de qualquer limite – esse Outro é, aliás, aquele que ultrapassou todos os limites, cuja experiência se concretizou na totalidade – e é nessa relação entre o Eu e o Outro que a poesia é cindida, na distância

que surge da experiência lacunosa de quem diz que, através da sua palavra – que, no fundo, atesta a impossibilidade de falar –, faz com que contemporaneamente fale o outro sem palavras da experiência integral: são estas as duas incompletudes que criam no seu indefinível ponto de contacto o espaço do testemunho. (*idem*, 106)

Na escrita e partilha de uma falha, um testemunho é uma forma de melancolia, procurando sempre preencher através da falibilidade das palavras a morada íntima em que ele próprio é falível. O único horizonte que a Literatura pode perspectivar é o fracasso, e a sua única aspiração apenas pode ser a de continuar a fracassar – mas, apesar disso, e por causa disso, *continuar* a fracassar. Para isso, a Literatura acerca-se constantemente daquilo que é sem nome, do lugar intransitivo onde a palavra já não habita, o lugar enfim onde mora o silêncio a que a Poesia almeja. Esse lugar é o da Morte, e é da Morte enquanto experiência, ou enquanto limite da experiência que do testemunho se depreende toda a sua abertura e potência.

A Morte

Uma parte significativa daquilo que iremos abordar ao longo da poesia de Fernando Assis Pacheco – porque intimamente relacionado com o testemunho – é o direito à Morte que advém da Literatura. Ao falarmos sobre a relação que a

testemunha vai mantendo com a sua experiência, aquela que partilha, e aquela pela qual faz o testemunho (a experiência intestemunhável, daquela por que ela fala), importa falar sobre a Morte enquanto limite que separa a totalidade da experiência de uma testemunha e a mutilação da outra que pode, nessa mutilação impura, dizer a sua falta.

Importa também esclarecer que quando falamos de Morte não falamos de nenhum fim nem de nenhuma forma de destruição; muito pelo contrário. Quando aqui falamos em Morte, falamos dela não enquanto antagónica à vida, mas como a sua pulsão, como aquilo que está na Vida e que a alimenta e lhe dá a hipótese de um inatingível. Falamos da morte “como motor permanente da acção, como natureza ficcional, vital, dos verbos, como construtora do sentido (...) morte como potência real e actuante, colateral à vida” (SENA-LINO, 2005: 131). A morte, neste contexto, não é tomada como algo concreto, material, mas uma espécie de fúria que passa por sobre as coisas, e que as transpõe para lá da sua materialidade. A morte, enquanto fúria, garante ao Mundo a sua transcendência, e essa transcendência consegue ser entrevista através da poesia. Assim, ao anular os limites anteriormente auto-impostos pelo Mundo, a morte devém o seu novo limite e a sua constante abertura e marginalização. Estendendo sem cessar os limites da sua experiência até ao ponto em que a experiência já não é possível, a morte permite que a Literatura apareça e se concretize sempre nas suas próprias margens; no forçar dessas margens está “a superação dos limites do visível, a comunicação com o invisível” (*idem*, 141).

Blanchot – outro nome sobre o meu tão frágil

Um dos autores mais importantes no que toca ao pensamento sobre a relação entre a Literatura e a Morte é Maurice Blanchot. A sua obra, cuja extensão é apenas equivalente à atenção e empenho a que ele sempre lhe dedicou, será sempre incontornável se quisermos falar da Literatura e das suas fronteiras em devir.

No seu ensaio “La littérature et le droit à la mort”, incluído no livro *La Part du Feu*, Blanchot pensa a morte como um efeito da Literatura, ou seja, como algo que decorre do literário, um direito que nos é acedido através da nossa existência no seu espaço. Partindo da ideia (como já vimos igualmente em Derrida) de que a Literatura,

na sua essência, não é nada, não tem nenhum lugar definido no mundo, nem na sociedade, nem em qualquer cultura, fundando constantemente o seu próprio lugar, e por isso a sua condição é a do perigo, a de estar sempre prestes a terminar, Blanchot afirma que o compromisso do escritor para com a escrita é a de nunca a abandonar, de nunca se calar ou parar de escrever. Na urgência da escrita, todo escritor faz a viagem ao fim da sua noite, esperando depois que ao Outro venha o dia que ele preparou:

Il ne peut pas, en écrivant, sacrifier la pure nuit de ses possibilités propres, car l'oeuvre n'est vivante que si celle nuit – et nulle autre – devient jour, que si ce qu'il a de plus singulier et de plus éloigné de l'existence déjà révélée se révèle dans l'existence commune. (BLANCHOT, 1999: 299)

Através da metáfora da passagem da noite interior, carregada pelo escritor, que devém alvorada, Blanchot atira também o leitor para o problema da relação ética da escrita, tornando-se desta forma uma ética de leitura. É na leitura que a obra perde o peso e preocupação daquele que a escreve, adquirindo assim a leveza que a torna tão frágil, tão periclitante, tão em perigo de ser exterminada¹⁰; a leitura restitui à escrita o controlo de si, a autonomia face a quem a escreve:

Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit – cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive (...) toute l'infinie légèreté du lecteur affirme la légèreté nouvelle du livre, devenu un livre sans auteur, sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses (...)
(BLANCHOT, 1988: 254)

A leitura devasta a memória do autor, porque não vê nada mais para além da superfície da letra. Quando lemos as cartas de Flaubert, em que este se queixa e angustia por demorar cinco dias a escrever uma única página de *Madame Bovary*, é porque sabe que essa página será lida numa questão de segundos ou poucos minutos por um leitor que talvez leia simplesmente para passar o tempo, enquanto espera algo mais interessante para fazer. A sua presença é apagada, e a obra fica assim na

¹⁰ O perigo não vem do imaginário em que a literatura se movimenta ser exterior à realidade, mas porque esse imaginário contém toda essa realidade, a nossa realidade “como um todo”. Cf. BLANCHOT, 1999: 307.

iminência de não existir sequer: ligeira, à superfície, a obra espera essa devastação da leitura, que ao apagar “o trabalho e as angústias” do seu autor, abre infinitamente as suas possibilidades, descobre-lhe na superfície a sua incessante extensão, aceitando a obra tal como ela é. A leitura é um acto de acolhimento; é, antes de tudo, dizer que Sim:

La lecture ne fait rien, n’ajoute rien; elle laisse être ce qui est; elle est liberté, non pas liberté qui donne l’être ou le saisit, mais liberté qui accueille, consent, dit oui, ne peut que dire oui et, dans l’espace ouvert par ce oui, laisse s’affirmer la décision bouleversante de l’oeuvre, l’affirmation qu’elle est – et rien de plus.”
(*idem*, 255)

Na abertura da leitura está a abertura da obra, e essa abertura tem a morte como horizonte, a morte enquanto expressão máxima da liberdade. Mas, na empresa de especificar que morte é esta que atravessa a literatura, Blanchot distingue a *morte* do *morrer*. Para ele, o morrer em si, enquanto evento, não tem qualquer importância (BLANCHOT, 1999: 310). Ao mesmo tempo que a morte representa o momento maior de libertação, “*le moment de signification le plus riche*” (*ibidem*), esse momento é ainda abstracto, ideal, numa palavra, literário. É somente na possibilidade de cada um poder testemunhar a sua morte – neste caso, através da literatura – que a liberdade que dela brota pode contaminar, ao revelar-se em nós enquanto ideal, enquanto “absoluto”. A partir do momento em que todas as coisas vivem, todas as coisas contêm em si a potência da sua morte, logo a possibilidade do seu absoluto. Morrer aqui significa o fim dessa experiência, a destruição dos limites, da morte enquanto esse limite; morrer “*est pure insignifiance, événement sans réalité concrète, qui a perdu toute valeur de drame personnel et intérieur, car il n’y a plus d’intérieur*” (*ibidem*). Destruindo a vida interior da exterior, o morrer destrói o nosso direito, o nosso lugar na morte. E a morte, essa, é demonstrada em qualquer testemunho na liberdade que se impõe na des-subjectivação de quem fala, na passagem do Eu para Ele:

Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre: je me sépare de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle. (*idem*, 313)

Invocando o título do ensaio de Pedro Sena-Lino, o poema é um assassino pela passagem da morte no seu autor, a transformação do Eu num outro sujeito, mutilado, incompleto, nativo existente na linguagem. No exercício mais comum da ficção, isto é, na passagem do “Eu sou” para o “Ele é” há uma separação cuja ferida não poderá ser considerada menos do que criminosa. Mas essa ferida, mais do que separar esses dois sujeitos, é cordão que umbilicalmente os une:

Elle est entre nous comme la distance qui nous sépare, mais cette distance est aussi ce qui nous empêche d'être séparés, car en elle est la condition de toute entente. Seule, la mort me permet de saisir ce que je veux attendre; elle est dans les mots la seule possibilité de leur sens. (*ibidem*)

Portanto, a morte só pode ser libertação enquanto nos for impulso por dentro da nossa Vida. Se já dissemos anteriormente que a Arte está contida na Vida, não é menos verdade que nas dobras da imaginação da Arte se contém toda a Vida. É preciso, então, para que haja morte, que haja vida, e para que haja vida tem haver o risco de se morrer; só assim, havendo um fim à liberdade, pode essa liberdade ser, enquanto o é, absoluta. Dizer “uma mulher” não mata ninguém; mas

Si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas a chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat, différencié qu'est mon langage. (*ibidem*)

Iremos ver, no capítulo seguinte, a importância desta diferença entre a morte e morrer na poesia de Fernando Assis Pacheco, cuja distinção é tão vincadamente assinalada, como até posta em causa. Em Fernando Assis Pacheco, a poesia será um testemunho da morte que, na indefinição entre ser de um Eu ou do Outro, indefine o

próprio sujeito que fala, rasgando por completo quaisquer margens que a sua poesia contenha, e por conseguinte abrindo o seu testemunho à paixão e sofrimento de quem a lê.

III

“Vamos pró futebol”,

forma simples e sumamente discreta de subentender um indizível

Walt

Ao longo das últimas páginas fomos analisando, sob várias perspectivas, aquilo que pode ser entendido por testemunho, dando azo às suas várias componentes, fossem elas linguísticas, jurídicas ou religiosas. Dentro de todos os contextos em que podemos decifrar um carácter testemunhal, o texto literário pareceu-nos ser o caso mais complexo, devido àquilo que consideramos ser a “condição literária” – a *suspensão do sentido*, a perda do carácter funcional da linguagem, a abertura de uma linguagem que vai sempre remeter para algo *para lá de*, fora de qualquer campo alcançável de significação ou retenção, impossível por isso de ser normalizado e categorizado. O *literário*, nessa medida, não existe propriamente, mas apenas em relação, mediante uma determinada leitura ou afectação; não existe escondido, atrás do texto, mas só nos surge se revelado. É quando se deixa cair nessa afectação e circunstância, que é afinal o *Mundo*, que o texto pode devir potência e incessante fulgor, enquanto representação, expressão e leitura desse mesmo Mundo, é quando o texto se partilha com o Outro e por ele se deixa padecer (i.e. sofre dele e com ele) que o propriamente literário palpita.

Ora, foi precisamente neste ponto que nos propusemos a interseccionar a noção de *Literatura* com a de *testemunho*. O testemunho, sendo o relato ou a partilha de uma determinada experiência pessoal e singular, apenas se torna testemunho quando é partilhado, quando colocado em relação, exposto ao sofrimento dos outros. Mediado através da memória (falível) e da linguagem (insuficiente), a partir de uma base de instrumentos narratológicos que o colocam próximo do estatuto de uma ficção, o testemunho apenas se pode concretizar enquanto partilha daquilo que é impartilhável (já que toda a experiência é íntima e pessoal) quando se abre à

linguagem daquilo que fica por dizer, que fica latente, numa imanência pulsante em constante devir, constituindo o infinito jogo dos signos que é o Texto. Um testemunho nunca é uma ligação directa, fiel e direccionada a essa experiência à qual estaria subordinado, mas uma construção discursiva que, precisamente pela sua subjectividade e pela permeabilidade ao Outro, com a qual se partilha e se contamina, se torna sempre outra coisa, devém sempre algo mais.

Os casos que temos vindo a ler sobre a questão do testemunho têm sobretudo sido relacionados com a guerra. Neste contexto, a guerra é aquilo que é absolutamente inenarrável, o espaço de destruição de qualquer referencial ou sentido, onde qualquer experiência que dela se extraia (*sic*) será sempre excessiva, de tal forma excessiva que se torna em perda, numa espécie de pobreza, precisamente por se configurar como o inexperienciável. O testemunho da guerra, intimamente relacionado com o relato e a expressão das atrocidades nela vividas, aparenta conter sempre, tanto quanto uma descrição do seu horror, uma auto-consciência dos seus limites, da insuficiência da sua partilha em conseguir abarcar qualquer ideia de um Todo, até porque o testemunho nunca se desarma da sua profunda subjectividade. Actuando como um relato pessoal (como é o caso de Primo Levi) ou em nome de algo maior, representativo de uma experiência colectiva mais geral (em Larréguy), os testemunhos de guerra situam-se sempre na fronteira entre aquilo que não é dito e permanece indizível, e aquilo que por não ser dizível se actualiza no dizer testemunhal, através da construção poética.

Vimos também que o silêncio, um espaço em branco, esta falta que permite que o testemunho seja ao mesmo tempo irremediavelmente pessoal, mas também objecto de partilha, é uma *lacuna* fundamental no testemunho de guerra, nomeadamente o testemunho em nome daquele que não o pôde fazer porque morreu. Na insuficiência da sua experiência, o testemunho arranja uma forma de totalidade, ainda que fragmentária. Neste caso, a experiência tida como total seria a daquele que não pode testemunhar, porque conheceu *a morte*. A morte enquanto experiência serve-nos para traçar um horizonte daquilo que seriam os limites de qualquer experiência, ao mesmo tempo para desafiar e suspender esses limites. A *morte* é assim motor e potência criadora, devir do texto que tende sempre para esse limite intangível.

Aqui Blanchot faz a importante distinção entre *morte* e *morrer*, através do seu testemunho *No Instante da Minha Morte*, em que, perante um esquadrão de fuzilamento, se depara e conhece o momento da sua morte, experiencia a sua própria morte, sem morrer propriamente. Não foi apenas Blanchot a insistir nesta distinção: já e.e. cummings distinguia nos seus poemas a *death* do *dying*¹¹. O último significa o fim da experiência, o silêncio, o início da lacuna; o primeiro representa o inexperienciável, aquilo que se deveria subtrair à própria experiência, mas que é por isso mesmo objecto do testemunho enquanto aquilo que vai sempre ficar à beira de ser dito, na iminência de ser revelado. É comum os testemunhos de guerra serem acompanhados de expressões como “eu devia ter morrido” ou “deixei lá uma parte de mim” – estas expressões são o reconhecimento de que se atingiram os limites da experiência, mas mesmo assim sobreviveram para partilhá-lo. Esses que sobreviveram podem pretender falar por aqueles que não o podem, mas sabem que cada um apenas testemunha a sua própria morte, e que esses que morreram (que sofreram essa experiência total) são intestemunháveis, terão sempre de se remeter ao silêncio.

O nosso propósito, ao longo desta dissertação, seria demonstrar como o testemunho é um aspecto fundamental na obra poética de Fernando Assis Pacheco. Embora breve, toda a sua obra se prendeu sempre com uma certa “memória sentimental” (PACHECO, 2004: 59) das coisas, uma atenção ao Mundo que era mais uma partilha da sua vivência. O poeta vive o Mundo, debruça-se no seu quotidiano, e a sua obra funciona como a expressão da sua experiência – ou, melhor dizendo, um trabalho sobre a sua experiência. O objectivo portanto nunca é uma forma de relato ou reportagem de um determinado acontecimento (pese embora a profissão jornalística de Fernando Assis Pacheco), mas uma partilha da sua subjectividade, um trabalho de linguagem sobre uma determinada memória, ela já um objecto trabalhado. Como vimos no ensaio de Carel e Ribardo, o importante não é uma correlação directa ou uma aproximação à veracidade dos factos, mas o testemunho que a partir deles é construído. Note-se no entanto que esta relação cronológica, de causa-consequência (ou melhor, antecedente-consequente), não é uma relação subordinante, em que o testemunho tem de responder a essa experiência original, que exerceria poder sobre aquilo que poderia, ou não, ser dito no testemunho. Apesar de

¹¹ Destacamos o poema “dying is fine)but Death”. Cf CUMMINGS, 2007: 105

partir com essa experiência como referente, um testemunho – e aqui falamos já concretamente do testemunho literário, do *testemunho-poema* – funda em si a sua própria legitimação e remete a sua experiência para a própria linguagem que a constitui. A experiência do poema é, antes de tudo, uma experiência de linguagem.

É precisamente por causa desta relação que a experiência da morte é tão fulcral, enquanto aquilo que extravasa sempre o que são os limites e os sentidos da linguagem. Nessa medida, decidimos que, em vez de procurar uma catalogação de quantos tipos de testemunho existem na obra de Fernando Assis Pacheco, focar-nos-emos nos seus poemas que funcionam como testemunhos da *Morte*, e como é que esta morte pode adquirir tantas e variadas vertentes, através de uma série de eventos e técnicas para as testemunhar. O interesse em testemunhar a morte vem portanto em saber como é que uma experiência-limite afecta as condições da sua partilha, e de que forma ela é potenciadora da contínua abertura do poema, para lá dos seus supostos limites interpretativos. De forma a não nos perdermos na extensão da sua obra, que apesar da breve pede mais tempo e fôlego para ser lida, iremos focar-nos na primeira parte da sua produção escrita, nomeadamente no seu segundo livro, *Catalabanza, Quilolo e Volta* (1972), e alguns poemas do seu primeiro livro, *Cuidar dos Vivos* (1963), ambos reunidos na sua obra reunida *A Musa Irregular*. O primeiro que Assis Pacheco publica, *Cuidar dos Vivos*, seguindo uma tradição neo-realista e até presenciata que o autor logo depois iria abandonar e tomar como epigonal, servirá sobretudo para complementar a nossa leitura do outro livro, *Catalabanza*, já escrito num contexto diferente (com alguns dos poemas escritos em plena guerra), de forma a explicitar como o testemunho da morte não é um aspecto exclusivo de um livro que se presta como um testemunho de guerra, mas que é algo que se afigura como transversal ao resto da sua obra.

CUIDAR DOS VIVOS

Estrada de Elvas

(p.17)

Um poema sobre uma estrada, ou até melhor dizendo escrito sobre uma estrada, enquanto se vai caminhando “ao longo do asfalto”. Ao longo da viagem deste poema, encontramos algumas alusões à memória e à sua ou não existência. Atravessar a estrada, andar sobre ela, é por um lado uma forma de destruição, em que se “esmaga” uma memória que é “sem sentido”. O carro que a esmaga, não só porque passa por cima, mas porque se desloca, porque se vai embora, foge à memória; a estrada de Elvas, por caminho em Borba, metaforiza-se como uma forma de esquecimento.

“Não recordo nada de ti”: como pode existir algo sem lhe existir memória? A qualquer coisa pode ser atribuída a propriedade da memória, desde o mais comum dos objectos até àquilo que designamos a “memória colectiva” de um país ou de uma nação; a formação de qualquer pessoa depende largamente da sua memória – de onde veio, a sua língua, a sua família, as suas experiências. Alguém sem memória é toda a gente e ao mesmo tempo não é ninguém. O que de certa forma perdura em cada pessoa é a memória da sua existência, uma persistência quotidiana que acaba por trazer forma e sentido às nossas experiências e emoções. Ora, este acontecimento no poema aparece nesta dúbia circunstância: ele chega até nós, com o seu testemunho através de um poema, e no entanto surge enquanto uma memória sem sentido, da qual não há nenhuma recordação. Como se pode então testemunhar aquilo de que não há recordação? Porque, mesmo apesar de não recordar “quase nada”, é esse “quase” que é recordado. O poema é assim um testemunho sem memória, ou até um acontecimento sem memória, que é reconstruído através de memórias circunstanciais, aparentemente insignificantes: uns homens a trabalhar, um cigarro fumado, um comentário sobre Angola, o gelo que se vai acumulando nas estradas. A memória do testemunho é compensada pelas memórias adjacentes, aquelas que estão agora no lugar daquilo que foi esquecido, cujo sentido foi esmagado, substituindo assim esse

primeiro acontecimento. Aquilo que foi esquecido é rememorado, substanciado e feito poema. Essa memória esquecida acaba por servir apenas como pretexto para esta nova que é formada, uma espécie de “memória suplemento”: na sua reconstrução através do testemunho, acaba por se diluir e esfumar-se:

“Não te recordo já: talvez morresses
antes de seres memória, chuva, e a noite”

Trata-se aqui de um acontecimento que não chegou a ganhar memória, algo improvável como uma árvore não adquirir sombra. Testemunha-se aqui uma não-memória, a memória de uma outra que nunca chegou a surgir.

Elegia, Aproveitando Bach

(p.18-19)

Neste poema encontramos uma situação que se torna mais ou menos recorrente na obra de Fernando Assis Pacheco: a descrição da morte, do momento em que alguém se encontra com a morte, chegando até o poeta a relatar a sua própria. Falar de qualquer morte é sempre, como já vimos, uma impossibilidade: ninguém pode falar da morte dos outros, porque cada uma é absolutamente íntima, e ninguém poderia falar da sua morte, já que assim estaria morto. A diferença está precisamente nessa distinção entre a “morte” e o “morrer”. Encontramo-nos com a nossa morte antes do nosso morrer.

O pretexto usado para o poema é a morte de um amigo seu, Armino Bouceiro, lembrado através de uma peça de piano tocada pela irmã, num efeito semelhante ao da *madeleine* em Proust, sendo que a principal diferença talvez seja que aqui a ligação entre Bach e a morte do amigo não é explicitada nem aparentemente lógica, já que Bach não fala da morte nem da velhice, mas

“do Abril, das estrelas, da sageza” .

O poema dispõe-se por isso a testemunhar a morte do amigo, uma morte intestemunhável, por testemunhar, e este surge de forma a contrariar a memória que se vai desbotando com os anos, aquela que se vai lentamente tornando muda, a memória que se vai enchendo de uma ausência, uma falta que não cessa de preencher, de ocupar um espaço. Competem aos versos do poema transportarem esses “meses e olvido” que se foram acumulando, que, neste paradoxo de se irem preenchendo de uma falta, daquilo que já lá não está, que se ocupa, delimitadamente ausente, testemunham aquilo de que não são testemunhos – o esquecimento surge assim como catalisador da própria memória, instrumento motor do testemunho. Transportar uma ausência implica aqui carregá-la de uma presença; na ausência de um testemunho sobre aquela morte, preenche-se com uma memória fabricada no próprio poema.

Neste testemunho da sua morte, o elemento ficcional acabará por se refletir bastante em *Catalabanza* e com ele uma característica que nos parece da maior importância: o carácter cinematográfico do seu testemunho. Embora em *Catalabanza* isso vá ser mais evidente, já aqui conseguimos notar uma tendência para descrever um determinado acontecimento utilizando influências do cinema. Neste poema, conseguimos até compreender uma certa organização através de vários planos que nos vão aparecendo: o carro a atravessar “a neblina cega”, depois as “mãos sobre o volante”, com uma transição para a sua boca, onde se vê um cigarro entre os lábios, meio ardido. Muda a estrofe e temos de seguida o pé no acelerador, o carro a fazer as “curvas difíceis” das estradas em Loulé, mais um *close-up* dos seus lábios, desta vez a sorrirem, terminando com um plano do carro, com o mar ao fundo, como um cavalo galopando. O uso de instrumentos e imagens cinematográficas permitem uma fixação mais eficaz do testemunho – se é que podemos falar na eficácia de um testemunho. De resto, *Catalabanza* servirá como um marco na viragem estilística na poesia de Fernando Assis Pacheco, e tal será em grande parte devido a essa evidente influência da linguagem cinematográfica na construção discursiva dos poemas desses livros.

CATALABANZA, QUILOLO E VOLTA

Podemos afirmar que as poucas vezes em que Fernando Assis Pacheco vai merecendo alguma atenção crítica ou editorial (seja em ensaios ou em antologias poéticas) se devem em grande parte a este seu segundo livro. Inicialmente publicado sob o título *Côu Kiên: Um Resumo*, a experiência da sua estadia em África aquando da Guerra Colonial era assim dissimuladamente escrita como a de um soldado instalado algures no meio do Vietname. Esta máscara não é, aliás, algo exclusivo a este livro, já que uma das suas obras ficcionais, *Walt*, decorre no porto de San Diego, no dia de embarque rumo à Guerra do Vietname. Nessa “noveleta”, como o próprio a apelidou, cada personagem é de facto americana, com nomes como Morton Fake, Peter Beltrano ou Joe Louis, oriundos da Carolina do Sul ou do Arkansas, não já sob o pretexto da fuga à censura, mas como uma forma de distanciamento, em que é ironicamente relatado o embarque de um navio americano, e não português, que vai combater uma guerra que não deixa por isso de ser incompreensível e absurda.

Catalabanza, Quilolo e Volta organiza-se através da enunciação de quatro pontos, delineando uma viagem de ida e volta (Lisboa – Dembos – Luanda – Lisboa), e que vai determinar um carácter circular à composição do livro, e conseqüentemente à sua leitura. A marcação geográfica, aliado ao regresso ao ponto de partida, cria um mapa territorial, referencial mas também temporal no livro, que não deixa de desenhar um paradoxo: se, por um lado, lhe acrescenta a linearidade quase cronológica de uma narrativa ao longo do livro, com a origem e o fim a serem coincidentes, por outro lado esse mesmo mapa desenha uma circularidade que fecha o livro sobre si mesmo – o último poema fala precisamente do dia antes do embarque. Nessa medida, o livro não tem um *fim*, da mesma forma que não tem uma saída, mas apenas um caminho de deriva mais ou menos deambulante, dispensando uma ordem “correcta” para ser lido.

A influência do cinema e das suas possibilidades, num espaço privilegiado de confluência entre sons e imagens, assume-se como uma das traves composicionais da sua poesia, seja na referência a filmes¹², seja na própria narrativa e construção

¹² O poema “Como um relâmpago verde” do livro *Variações em Sousa* é uma alusão ao filme de Éric Rohmer “Le Rayon Vert”, ambos do mesmo ano de 1986.

imagética do poema que, como vimos em “Elegia, Aproveitando Bach”, se torna bastante manifesta. Em *Catalabanza* temos inclusive a referência a “*flashbacks*”, no poema “As Aves”, ou a um “*travelling súbito*” em “Relato” (p.84), e curiosamente o último poema, intitulado “Genérico”, naquele que é o regresso ao ponto de partida, à cidade Lisboa, ao dia antes do embarque, se quisermos então o ponto de partida antes da partida, tem, no final, o pai do poeta, com uma câmara, com a qual “filmou o Tejo, as tropas” (p.98). Tudo isto acrescenta à dimensão narrativa do livro, e a um maior leque de possibilidades e instrumentos à composição testemunhal.

Mas não é na dimensão cinematográfica que encontramos aquilo que mais nos interessa neste livro. Ao longo de *Catalabanza*, Fernando Assis Pacheco recorre a uma série de irregularidades gráficas, em termos de pontuação, que actuam como uma forma de interrupção no testemunho que o poema partilha. A utilização de dois grafismos em particular servir-nos-ão para perceber os limites e as condições em que o poema pode veicular qualquer tipo de experiência ou ser um testemunho do que quer que seja, estabelecendo a possibilidade da abertura e da sua reescrita, da sua existência para lá do escrito e para lá do partilhável. Olharemos primeiro para dois poemas com uma dessas ocorrências gráficas, e de seguida olharemos para mais dois com a outra ocorrência.

/ - A barra

Nambuagongo em Maio

(p.53-54)

Este poema levanta uma série de questões importantes, não tanto relacionadas com a questão da morte, mas com a relação entre a testemunha e aquele a quem é prestado o testemunho, ao mesmo tempo que nos permite reflectir sobre um testemunho em segundo grau, no sentido daquele que testemunha um testemunho.

Um traço comum na poesia de Fernando Assis Pacheco é da nossa leitura tornada intromissão – muitos dos seus poemas, quando começam a ser lidos, dão a sensação que se entrou neles a meio, como um filme ou concerto ao qual se chegou

atrasado. Os inícios destes poemas, truncados ou exigindo referentes que não são fornecidos, deixam-nos desde logo em dúvida sobre a sua origem, o seu *antes do princípio*, e que neste caso seria qualquer tipo de experiência que estivesse na origem do poema.

Este carácter incompleto e aberto do testemunho releva logo pelo verso inicial, “Então cheguei”, sugerindo que uma parte do testemunho foi oculto, censurado. O poema é por isso um resquício, uma sobrevivência, aparentando ser um fragmento de uma parte maior, de um todo quiçá mais completo. E é interessante constatar como a fragmentação deste poema coincide com uma certa nudez e fragilidade da sua construção, deixando à mostra os traços de um trabalho que não devia, ou pelo menos assim pensamos, ultrapassar os limites decorosos do *work in progress*. A nudez do poema é revelada através das barras divisórias, que marcam a mudança de verso, mesmo quando ele não se concretiza – “uma igreja deserta/ os cães” – ou quando a sua marca já está efectivada:

com cigarros ardendo/
eis-me então cercado

As barras são então disposições gráficas cuja função é cumprida por mecanismos que não os seus – no caso da barra divisória, esta é cumprida pela versificação – tornando-as redundantes, excessivas, mas não irrelevantes, já que essa função cumprida, essa situação de estar a mais colocam-na não na posição de adereço, mas no traço efectivo de uma *memória*, não a memória daquilo que é relatado, da experiência a que se presta o testemunho, mas a memória do próprio poema, a memória que o poema traz de si, da sua construção, símbolo e representante daquilo que não foi dito, que não é revelado, e que, mantido no silêncio e na obscuridade, permite que a experiência se concretize e devesse testemunho. A barra representa a ténue linha entre aquilo que surge à tona da página, na superfície escrita, e aquilo que é obscuro, *fora de cena*, que não foi representado, e expressa o que não foi expresso, mas que mesmo assim (ou até por causa disso) conseguiu permanecer, ainda que oculto, no poema. Por isso é que mesmo não estando ali, o seu propósito seria cumprido. A barra não existe em nome do que lá não está, mas em nome da potência

de dizer poético, aquilo que pode ser dito nos jogos contínuos de produção de sentido do poema. As ruínas do poema, a sua memória, podíamos até considerá-la a própria experiência do poema, materializado num simples sinal gráfico.

As marcas do poema tornam-no assim um testemunho de si mesmo, da sua própria experiência e condição de testemunho. Há neste traço uma presença performativa que não nos reenvia para nenhum referente circunstancial, nenhum facto exterior ao qual o poema é mais ou menos fiel, mas que age e performa o seu próprio devir – nesse sentido, este poema carrega um testemunho da sua própria morte enquanto aquelas ruínas que ficam indizíveis, sempre por dizer, sempre à beira de serem ditas.

Esta memória que é testemunhada torna-se mais complexa na parte final do poema. A partir do cheiro das “latrinas ao ar/ cercando a igreja branca”, o poeta invoca um verso que, segundo ele, conseguiu “salvar”, sugerindo que o resto do poema foi perdido ou destruído. A invocação destes versos – “«além nos montes o sopro da manhã»” – remete-nos para um outro poema, por sinal este já um testemunho de alguma outra paixão. O poema que até aí demonstrava uma singular consciência da sua condição de testemunho, transforma aqui esta sua distância para, ao invocar um outro poema perdido, se tornar na memória de um testemunho, memória essa que permanece apenas em diferido, através de outrem. Lembra-nos os casos daqueles que são mortos durante a Guerra ou em campos de concentração, e que são lembrados por aqueles que sobreviveram, onde a única coisa que podem dizer em nome deles é que não podem falar em nome deles, que o lugar deles está sempre por ocupar, que há uma falta, uma presença que apenas pode chegar até nós através de uma certa mutilação, neste caso o de ser testemunhado por uma outra pessoa – tal como o poema traz para si versos de um outro poema, devidamente delimitados, afastados das outras estrofes, com as aspas a delinarem cuidadosamente os seus limites, garantindo que nenhum dos dois se mistura, como um verso de azeite num poema em água.

A complexidade do testemunho neste poema é pois sedimentária. Num primeiro nível, o poema testemunha um determinado acontecimento, que é como vimos um meio para chegar ao testemunho de outro poema, cuja memória fica quase esquecida. Ao mesmo tempo que o poema se testemunha, partilha a sua experiência,

este reconhece que essa partilha se baseia na experiência de outro testemunho, de outro poema, perdido. *O poema que conheceu a morte carrega em si o poema que morreu.*

«E Havia Outono?»

(p.49-50)

O primeiro poema do livro acaba por ser mais ou menos programático para o resto da obra. O título entre aspas pressupõe uma interrogação, citando uma pergunta colocada, imaginamos nós, ao poeta. A colocação das aspas serve por isso para trazer ao poema um destinatário, tanto específico como absolutamente vago, assumindo o poema como uma resposta, uma fala intercalada, pertencente a um diálogo que, precisamente devido à distância e anonimato que as aspas impõem, aproxima e afasta o seu interlocutor. Temos aqui então uma resposta a um sujeito que é criado na linguagem, com a sua presença a devir e dissipar-se por entre as aspas que são a única prova da sua existência. Ao criar um destinatário assim, tanto presente como ausente, o poema serve como uma resposta a uma pergunta específica («e havia Outono?») e como pretexto para o testemunho de algo que ultrapassa a pergunta (que pede uma resposta de sim ou não). O mecanismo parece não ser muito diferente daquele utilizado em cantigas medievais, em que o uso de um mote ou de um recurso epigráfico servem para a construção do que é até neste caso composto através da enumeração de uma série de coisas que *havia*, ou melhor, coisas que inesperadamente havia, ao mesmo tempo que se repete uma quadra cantada.

O poema começa igualmente por trazer-nos uma imagem que à primeira vista vai de encontro àquela que temos vindo a postular sobre o testemunho, que é a do relato, mais ou menos descritivo, aproximando-se de um tom seco, fotográfico, quase objectivo, com versos como “Havia um coto em sangue.”, ou com relatos de eventos que pertencem a um quotidiano de guerra (que é, se quisermos, a banalização de um estado de excepção), como “Aquele que trouxe uma tibia da Quitilena/ envernizou-a depois em silêncio”. Apesar disso, continuando a ler o poema percebemos que o testemunho a que esse presta não subsiste naquilo que seria objectivo, que pudesse

ser reduzido à sua factualidade material, naquilo que fosse expectável, mas precisamente na imprevisibilidade inventariada, numa existência cujo excesso ultrapassa qualquer expectativa. Mesmo aquilo que se poderia em princípio assumir que existisse, como o arvoredo denso no mato angolano, é aqui descrito como o que mesmo assim está para lá de qualquer antecipação ou plausibilidade:

Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo .

O *inesperado* nestes versos não é necessariamente a existência de árvores altas em África, mas tudo aquilo que, mesmo perante essa expectativa, a ultrapassa por completo e permanece por dizer. Sim, são árvores, sim, são árvores altas, mas, mais do que isso, eram *altas árvores de coração amargo*. Encontramos aqui, se assim podermos dizê-lo, um *testemunho do espanto* daquilo que se viu, daquilo que fica para lá das palavras. O poema, por excelência o lugar da palavra, é ao mesmo tempo onde a afasia melhor se propaga. A abertura do poema concretiza-se por causa da sua censura e omissão. É por demais esclarecedor de tudo aquilo que temos vindo a pensar até aqui os versos que a certa altura dizem:

ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.

Dentro do esquema geral da obra, e em cada caso mais particular de cada poema, o que assistimos é a uma solução, uma censura e uma construção da “libertinagem” que é cantada. E se esses nove décimos em silêncio aparecem intestemunhados, o décimo que o é surge inimaginável, no limite do testemunho e da sua experiência. Ao tender para esse limite, o poema propõe-se subrepticamente a testemunhar a morte. É a morte que afinal é cantada ao longo do poema, é a morte afinal que vai servindo *o que havia*. Havia homens cantando “morreremos dez vezes” porque havia homens a morrer, uma ou mais vezes em cada dia. Cada dia, se quisermos, uma espécie de morte. Cantar essa morte que vem “dez vezes” é aqui em primeiro lugar um artifício colectivo que testemunha esses que morrem e ficam em

silêncio (se morrem dez vezes, o cântico actua como um chamamento desses nove décimos da morte que, como a libertinagem, não são cantados), como, através do canto, é assegurada a persistência desses que a cantam, mesmo através da Morte. Enquanto cantam “Não morreremos nunca”, a sua presença sobrevive-lhes, continua nesse canto, através deste testemunho, para lá de qualquer morte. Invoca-se por isso a Morte para se poder atravessá-la: é tanto *limiar* como *morada* daquilo que é porvir, do que, apesar de tudo, é testemunhado e por isso resiste. Só depois de olharem a morte de frente podem aqueles homens dizer que, por terem tido a sua morte, não morrerão nunca. O último verso do poema “e a morte –”, com um travessão, sem nada que o siga, opera quase simbolicamente essa abertura, essa pulsão que a morte sempre desencadeia.

(...) – Sinais elípticos

As Aves

(p.74-75)

Ao longo de *Catalabanza, Quilolo e Volta*, encontramos em três poemas (“As Aves”, “Ou, Quem Sabe...”, e “A Poia”) uma utilização regular de reticências entre parênteses, habitualmente utilizadas como uma forma de citação ou de truncamento de um determinado texto; e se a sua utilização costuma ser corrente em textos críticos ou ensaísticos, que recorrem a uma selecção citacional, escolhendo aquilo que é mais ou menos pertinente relevar num determinado texto, surpreende que seja utilizado num texto, digamos, *próprio*, como seja um poema ou uma ficção.

A introdução destas marcas, sinais de um corte efectuado, podem avisar-nos de duas coisas: por um lado, as reticências, ao obnubilarem o discurso que vinha anteriormente, sugerem que o pré-texto, esse texto imaginário que completaria o que se concretizou poema, é de interesse menor, não importa para aquilo que é ali contado, ou, por outro lado, as reticências podem ser indício daquilo que *não pode ser* revelado, que não é testemunhável, que não pode ser dito, por pudor ou impossibilidade. Através destas reticências, e da sua incompletude, encontramos um testemunho que nos revela à luz da página a sua própria censura e delimitação, a

escolha daquilo que pode/deve *ou não* ser dito, quer por motivos de interesse ou pertinência para aquilo que se pretende testemunhar, quer por uma questão formal, interna, referente à própria coerência do testemunho.

Qualquer testemunho tem como objectivo a sua partilha, e por isso a sua inteligibilidade por terceiros; a experiência a que se reporta tem por isso de encontrar uma ordenação que lhe traga, se não a hipótese de coerência, então pelo menos a hipótese de uma interpretação coerente – tem de conter em si não uma única interpretação, mas a possibilidade de várias interpretações; as disposições de que o testemunho se serve para tender para essa coerência e organicidade seguem os padrões narratológicos, próprios ou mais comumente aplicáveis a textos ficcionais. Assim, qualquer testemunho, na sua vontade de exprimir uma certa experiência ou de se reportar a um determinado acontecimento tem de se deixar contaminar pela incerteza da ficção, que é, ao mesmo tempo, tanto o garante da sua coesão textual como o da impossibilidade de alguma vez querer ser *factual* ou *fidedigno*. Este elemento ficcional deixa qualquer verdade, qualquer relato, qualquer fonte epistemológica descredibilizada. O testemunho é ao mesmo tempo aquilo no qual somos obrigados a acreditar e obrigados a desconfiar constantemente. Essa permanente hesitação é, por exemplo, patente no poema “Ou, Quem Sabe...”, em que ocorre uma constante repetição, ao longo do poema, da expressão “Quem sabe” – de facto, só a testemunha é que *poderia* saber. O facto de nem o poeta, a testemunha, parecer garantir com certeza aquilo que testemunha descentra a sua legitimidade e atira-a para essa zona cinzenta e tautológica que torna o testemunho a sua única fonte de legitimidade.

Mas “As Aves” tem outras tensões e diálogos internos que valem a pena destacar. Aqui, as aves funcionam como um elo de ligação entre duas memórias, duas experiências temporalmente separadas, que encontram no poema uma simbiose memorial que o coloca num jogo constante de justaposição de tempos e de vozes. Se, por um lado, nos são descritas aves encontradas durante a guerra,

Descomunais, com seus pios.

Torvas, aterrorizavam-me.

(...) havia verdes,

gozosos papagaios

, por outro lado essa memória remete o sujeito para uma outra mais antiga, de uma infância passada com o avô, lembrada inclusive em castelhano:

... (flash-back)

para o espanto dos gorriones, mira mira
chico mira qué bellos .

A natureza destes pássaros fá-los voar de uma memória para outra, fazendo o seu *raccord* ao mesmo tempo que, inevitavelmente, vão contaminando uma memória com a outra. O caso do capitão, que inicialmente parece pertencer à guerra, mais à frente confunde-se naquelas memórias de infância.

O poema interessa-nos por demonstrar a volatilidade e a inconstância da memória ao longo da sua composição poética, como quando a meio de um daqueles voos excessivos se infiltra, entre aves, um silenciamento, que é ao mesmo tempo um recomeço da fala:

mas negras, aves negras,
e batendo, com seus pios
em círculo, batendo
como asas, onde pode
meter-se ainda a imagem
do capitão (...) carajo!
(...) e das gaiolas, estourtas
as aves: muito diferentes:

– mais uma vez a escolha, a censura, o esquecimento de uma coisa em função da outra, o lugar ao acrescento e ao suplemento, onde se “pode meter” o “caso” do capitão, num manuseamento mnemónico que instala o poema num constante tremor, indefinindo-o entre memórias, apenas transitáveis através de aves partilhadas. Esse voo das aves, “em círculo”, de um lado para o outro, mas afinal sempre no mesmo sítio, tornam o seu lugar repetitivo, redundante e impossível: por isso as aves “vazam o

poema”, porque o seu caminho até à infância, à “serenidade entre rudes telhas”, apenas relembra a contínua necessidade de reconhecer que apesar de tudo é

certo que finalmente
sei escrever senão ainda
sobre a guerra

, ainda é só sobre a guerra de que ele sabe falar, que a guerra que o rodeia se confunde e infiltra numa guerra interior, numa *invocação devastadora das memórias*. É sobre esse paralelismo entre uma guerra “exterior” e uma guerra “interior” que lemos o poema seguinte, “Monólogo e Explicação”.

Monólogo e Explicação

(p.51)

“Dizem que a guerra mata: a minha
Desfez-me logo à chegada.”

“Dizem que a guerra passa: esta minha
Passou-me para os ossos e não sai.”

Nestes versos é feita uma distinção importante. Reparamos que logo no primeiro verso é enunciada “a minha guerra”, em detrimento daquela que seria a Guerra concreta, colonial, comum a uma generalidade de pessoas, lembrando-nos porventura a Morte geral e aquela mais íntima, pessoal a cada um, impartilhável, sempre entre a impossibilidade e o risco de ser revelada. Essa morte, tumultuosa, é tratada como uma guerra interior que encontra a sua representação exterior na guerra que rodeia o poeta. O esforço destes poemas, deste poema concretamente, passa por uma expressão da sua experiência interior, aqui manifestada numa equivalência entre aquilo que o poeta sente e o mundo à sua volta. Tudo aquilo a que a Guerra o sujeita, desde “mijar à noite nas tábuas” ou “olhar os morros”, serve-lhe como uma

materialização daquilo a que a “sua” guerra o sujeita. Há na contemplação da paisagem um entendimento da morte que confunde aquilo que vê e aquilo que sente:

Olhar os morros, como se entendesse
o seu torpor de terra plácida.

Note-se como a placidez da terra é um reflexo da própria placidez do poeta; ao olhar o torpor dos morros, é o seu próprio torpor com que se depara: cada um alimenta o outro. A morte que desde o início se abateu sobre ele, “logo à chegada”, desencadeia neste poema um duplo referente: no primeiro, o poema refere-se à guerra rodeante, que por si actua como representativa do estado de espírito do poeta, ao mesmo tempo que no seu segundo referente, esse próprio estado de espírito, essa “guerra” que é testemunhada pelo poeta, vai encontrar a sua expressão na Guerra que é narrada. Vistas assim as coisas, falamos mais de um referente dúplice: o testemunho de uma representação do espírito do poeta, e o testemunho dessa experiência interior do poeta encontra vazão na guerra usada pela sua representação. Sabemos que essa guerra o matou, “desfê-lo” logo ao início, por isso a única forma de testemunhar essa morte – porque ao fazê-lo, prova que de facto não morreu – é vivê-la, ficar com ela para o resto da vida, tão funda como uma cicatriz sob a pele, uma marca tão funda que “passou-me para os ossos e não sai.”

É importante referir uma outra coisa: a constante distanciação utilizada por Fernando Assis Pacheco, alternando várias vezes entre a primeira e a terceira pessoa vai permitir, ou até mesmo facilitar o testemunho: olhando de fora, como uma figura alheia, a experiência do indivíduo Fernando Assis Pacheco é narrada, e através dessa distância encontramos, de certa forma, uma legitimação para o carácter fragmentário, confuso, por vezes contraditório, que atravessa os seus poemas. Já que estes estão sempre na fronteira entre o testemunho próprio, o testemunho por *outrem*, e o testemunho próprio sob forma de *outrem*, um Eu que é um Outro, feito Outro, criado no poema, lançado à abertura e incerteza da sua partilha, como se a sua própria experiência fosse incerta, como se essa distância em si marcasse a clivagem temporal entre a terceira e a primeira pessoa, a permuta entre distâncias narrativas implica assumir a falibilidade do que testemunha, não pretender nenhum retrato fiel, mas ao

invés aceitar essa incerteza, esse espaço neutro, em que o que resta de experiência no poema não é tanto o que foi ou como foi, mas aquilo que *pode* ser, aquilo que se sujeita a ser.

Podemos sugerir que *qualquer testemunho é irremediavelmente fragmentário*. Neste caso, preferimos invocar um poema cuja característica mais evidente é a sua apresentação em fragmentos, para elucidar tal sentença; um poema que depende do seu caos para se conseguir constituir, órgãos sem corpo, *ordo ab chaos*.

Não Dormias, Não Dormes

(p.61-62)

A impressão mais imediata que temos deste poema está relacionada com a sua enumeração, a organização do poema através de pontos numerados. Estes pontos, à primeira vista desconexos, sofrem aqui uma tentativa de organização, que passa por ordenar um conjunto de pensamentos, experiências, situações que não conseguiriam encontrar um princípio de unidade de uma outra forma. Essa unidade do poema, assim, seria encontrada através da delineação, de manter a soma das partes sem obter um todo.

Somos levados então à expressão *testemunho-fragmento*. O fragmento aqui advém da sua necessidade de abertura, de um qualquer *padecimento*, da sua partilha, para que se possa confirmar e fazer testemunho. E, tal como a unidade possível do fragmento provém do seu devir, a hipótese de manter esse carácter fragmentário no poema *per-forma* a sua aparente desconexão lógica ou narrativa. O carácter performativo do poema encontra a sua expressão quer na forma, quer no conteúdo.

A própria disposição do poema, aparentemente sem nenhuma direcção narrativa concreta para que é levado, estabelece a impossibilidade de testemunhar qualquer um deles. Nem o título, neste caso, parece sugerir qual o tipo de agregação significativa sobre os oito parágrafos/fragmentos do poema, retirado de uma frase do quarto fragmento (“digo que não dormias, não dormes, quem dorme é o amigo Pacheco”). Na melhor das hipóteses, o que podemos é seguir as três ou quatro referências que nos são dadas ao longo do poema, que são repetidas, e perceber que

esses são os estilhaços que se procuram organizar, aos quais se procura trazer ordem e sentido, mas que nesta amálgama de fragmentos acabam por resultar numa outra coisa, num corpo textual que apenas pode deixar entrevista essa miragem de unidade e significação. Ao existirem sob o rumor do estilhaço, a memória apresentada nestes fragmentos não nos revela tanto quanto nos deixa por revelar, num compromisso entre os passeios de um sábado e a inoportável angústia que com eles surgiam, e que o próprio poeta sabe nunca poder partilhar por inteiro:

Num sábado fui para um morro à espera da coluna, se soubesses o que a gente imagina, imagina tudo, que uma cabra duma bala ou um estilhaço ou uma bailarina e depois a gente tristemente põe-se a fumar, mija de manso no camuflado, grita coisas que são versos para 1980, ah.

O poema aparece como uma plataforma de (re)distribuição de sentido, um princípio de ordenação que coloca um conjunto de produções testemunhais sob o mesmo signo, desde as bombas que explodem, “literalmente”, nas mesas de cabeceira, passando pelas referências escatológicas que são enunciadas frequentemente ao falar da guerra (nos fragmentos 2, 3 e 6), ao capim referido nos parágrafos 5 e 7. Adaptando a terminologia foucaultiana, há uma espécie de *função-poema* no conjunto destes testemunhos que, na falta de um motivo que os oriente ou que os signifique, permite que a partir dessa disposição caótica se consiga produzir uma qualquer totalidade. O princípio agregador não estaria presente no título do poema, mas no próprio facto de haver um título que os agregue e disponha. O testemunho actua em constante tensão entre o nunca conseguir produzir-se enquanto uma totalidade, ser irredutivelmente parcelar, ao mesmo tempo que procura nessa lacuna a possibilidade da sua concretização.

O Outro

Já aqui dissemos sucessivas vezes que o testemunho parte de uma falta fundamental, decorrente da própria experiência ser incompleta. Aqueles que morrem, seja em plena guerra, seja em campos de concentração, seja num ataque fulminante à

porta de uma livraria em Lisboa, levaram a experiência da morte até ao fim, e por isso são remetidos ao silêncio e à impossibilidade de a partilhar. Quem conhece a morte e vive para a testemunhar partilha aquilo que seria intestemunhável, a sua própria morte, e é na medida dessa impossibilidade que a morte toma forma de todos os testemunhos, ao ser aquilo que, por permanecer sempre segredo, transforma o poema em promessa.

Derrida argumenta em *Morada* que não podemos testemunhar a morte dos outros, que cada uma é absolutamente íntima e pessoal, e que podemos apenas conjecturar (e, nesse sentido, criar) a nossa própria. Neste sentido, os poemas “As Balas” e “O Amigo em Vila Pimpa” apresentam leituras interessantes, já que se concernem com o testemunho alheio, não só em testemunhar o testemunho do Outro, como até entrever a sua morte.

As Balas

p.71-73

Dentro da sua descrição dos usos e funcionamentos das balas numa guerra, o poema estabelece uma ligação entre as materialidades bélicas (“São de ferro. Ou de aço?”) e as suas consequências *interiores*, vulgo a morte das pessoas, a “devastação das carnes”. Neste sentido, o poeta relata (recorrendo inclusive à indicação cénica de um “ruído onomatopaico”) a vinda e desvinda da bala que estaria destinada a matá-lo:

Tive uma bala marcada:
à ultima da hora telefonei
a desistir. ‘da-se!
Pior para o Soares que entra
nestes versos já morto.

A marcação da bala, assim colocada como se de uma consulta ou uma reunião se tratasse, assenta a inevitabilidade da chegada da morte, que assim que marcada precisa de levar alguém. Na desistência do poeta, a bala que lhe estava atribuída, que lhe selava o destino, foi reencaminhada a um tal Soares, este sim sofrendo em plena

extensão todas as consequências de ser baleado. Em poucos poemas é feita de uma forma tão clara a distinção entre a Morte e o Morrer: ao escrever sobre a própria morte, o sujeito poético invoca esse verbo definitivo em que o Soares irremediavelmente habita.

O poema actua como um subtil instrumento de decantação: a experiência da morte deste sujeito resulta na não-experiência da morte do Soares, uma morte intransitiva, inexperienciável, restrita e distante. Mas é no poema, no testemunho da morte do Soares, que a morte do sujeito poético se concretiza, no instante em que é invocado. Consideremo-la enquanto uma perversa questão de equilíbrio: na separação que há entre o “dividendo” e o “divisor” (expressões derridianas), entre a Morte e o Morrer, há também uma distribuição: o sujeito poético fica com a experiência da sua própria morte, enquanto a morte propriamente consumada é concedida a outro, numa aparente veleidade do destino.

Esta *distribuição das mortes* e a sua concretização, que se consuma precisamente no momento em que é reconhecida, sugere uma relação testemunhal pela qual temos vindo a sobrevoar, sem nunca nos determos de forma mais próxima. Ao falar da morte do Soares, e conseqüentemente falando da sua própria, surge-nos a questão: podemos testemunhar pelo Outro? Sabemos que não podemos fazê-lo *sem* algum Outro, mesmo que indeterminado, mas conseguiremos nós testemunhar em lugar de outrem, partilhar um segredo que não é nosso, que não nos pertence? Derrida, neste aspecto, parece deixar claro a exclusividade do testemunho de cada um, da sua manifestação e perpétuo segredo através da escrita – que é ao mesmo tempo uma forma de exposição e uma forma de fechamento, de abertura à interpretação e reforço do seu indefinido; no entanto, no poema “O Amigo em Vila Pimpa” vemos esse princípio de exclusividade desafiado.

O Amigo em Vila Pimpa

p.78-80

Todo o poema se apresenta como uma partilha do sujeito poético, não da sua experiência, mas do relato do seu amigo em Vila Pimpa. Começando por dirigir-se na terceira pessoa do singular, o poema pauta-se pela imediatez do Presente do Indicativo, como se o testemunho do seu amigo e o relato desse testemunho – um testemunho em si –, acontecessem ao mesmo tempo, resultando assim na sua diluição (“Ele está em Vila Pimpa/e diz que se gasta, diz/que o ar se gasta”). A este problema da con-fusão testemunhal acresce aquele por nós já tratado, e directamente aqui referido: o da falibilidade da memória (“diz (...) que a memória se gasta.”).

O incontornável carácter ficcional da escrita introduz dois aspectos. Em primeiro lugar, o relato da experiência fica dependente do não-dito, e esse não-dito torna-se um elemento constituinte do próprio dizer, a sua imanência que não *pode* e não *é* dita, imagem negativa mas sempre presente do poema. Faz assim parte do testemunho o seu inacabamento, resultando numa timidez de enunciação:

Em Vila Pimpa, diz,
onde a manhã se gasta, e o sol.
Mesmo
sobre o vinho, diz ele.

A forma abrupta com que o segundo verso termina condiciona a sua leitura, mas não a impede, antes abre as suas possibilidades de leitura, que são ainda mais potenciadas com o seu seguimento “mesmo sobre o vinho”: falta-nos uma peça deste testemunho, mas é nesta peça em falta que o testemunho se baseia. Esta falta da linguagem é em si uma falta da memória, em que o adensar da ficção representa a morte daquele que a testemunha. Por isso, logo a seguir, “Este amigo desborea-se”, suspende a sua presença, que é aqui a condição de Outro, aproximando e confundindo os dois níveis do testemunho presentes, ao ponto de as próprias vozes se intercalarem, naquilo que parece um diálogo, “Digo, dirás alguma coisa?/ Digo-te merda, diz.”, mas que é um diálogo que tende para a indistinção, para a aproximação entre o Eu e o Outro, o fim da distância entre ambos, criada pela palavra, em alternativa à violência, à

destruição, numa palavra, e de Blanchot, a morte. A diluição dos dois sujeitos funciona assim como a sua morte, com a iminência dessa morte sempre presente, sempre em cheque: “Cuidado com os versos, diz o amigo.”

Um poema, enquanto testemunho, é sempre um perigo, uma faca com todos os gumes, que apontam todos para a morte daquele que o escreve, que o partilha. Cai-se, sofre-se, *padece-se* do silêncio que é próprio da sua paixão. Sem qualquer perdão, sem sequer a sua exigência, o poema age na transgressão, no sair-de-si, no crime da morte de quem escreve, e cada verso, atento, *cuidadoso*, é uma forma de morrer, manifestações de uma contínua ausência, que tenta sempre inscrever-se no papel, assinar, digamos, a sua ausência no poema, diluir o seu sujeito-autor, antigo centro essencial, num rasto de lembranças em que até este se reduz a uma possibilidade:

Vou fazer o quê.
Fazer o quê, diz,
que lembrança deixo.
(...)
Tudo se gasta, e há,
diz o amigo, um dia
em que a própria noção
de Deus se gasta.

A noção de Deus gasta-se porque a noção de autor delimitado do resto da sua contingência, do poeta que expõe a sua matéria poética, que vai acumulando ao longo de uma experiência interior que é intocada pelo resto do mundo, essa própria noção de sujeito gasta-se e desboroa-se, deixando as fronteiras entre aquele que fala, aquele que ouve, ou aquele que responde de volta, todas em suspenso, criando qualquer fala numa forma de palimpsesto: todo o nosso dizer é já uma resposta a outro, é uma forma de escrever por cima, falar em nome de outrem, por causa de outrem, para que haja mais alguém a falar. Note-se que esta tendência para a dissolução não significa a sua completa concretização, mas uma generalidade do movimento para o qual ele tende. A contradição neste sentido prende-se então com a constante iminência da destruição da presença, que nunca se verifica, já que não só é essa mesma presença

que possibilita esse gesto, como esse mesmo é reenviado e garante a subsistência dessa mesma presença, no instante do poema.

É o instante do poema, o instante da morte, a possibilidade de dizer “sim” e a promessa de continuar a dizê-lo que constituem assim o nó do testemunho, a matriz aporética que permite que um qualquer testemunho seja não tanto dizer como *dar a dizer*. Como disse Eduardo Prado Coelho, “não poderemos falar em «o lugar da poesia» sem termos em conta que a poesia é o que dá lugar. A poesia é a glória de estarmos aqui” (COELHO, 2004: 35); a Paixão a que já nos fomos referindo não tem para Prado Coelho a força das emoções, cuja pujança em *staccato* a delimita no seu próprio instante, antes assume o tempo prolongado indefinidamente suspenso do Amor – o poema é a unidade de medida do Amor:

“a poesia concentra-se no peso das palavras que conduzem cada coisa ao seu lugar, ao lugar onde o peso é o amor do aqui, o seu esplendor. Se há um lugar da poesia, é esse.” (*idem*, 36)

O Garrote

(p.63-64)

Escreve-se sobre a morte na mesma medida em que se escreve sobre a vida. Ao escrever sobre a morte, *por cima da morte*, escrevemos a vida que lhe entregamos, a vida que, sem ela, não seria concebível. Desde os tempos em que concebemos algum tipo de relação entre nós, mortais, e os deuses, que o maior desespero não vem da nossa parte, da nossa impotência face aos seus vastos poderes; são os deuses que nos invejam, por saberem que na mortalidade da nossa vida, cada instante, ao ser aquele que pode vir a ser o derradeiro, é tomado com a leveza de uma brisa, brisa essa que torna e leva o instante para lá dele mesmo, duradouro, eterno enquanto for dito instante, enquanto a sua imediatez for a única e principal medida de tempo. A poesia é a concretização desse instante, da nossa vontade de querer ser instante. Ao invejarmos a morte, os deuses invejam-nos a poesia.

Ao falarmos continuamente da morte que aparece e cristaliza esse instante para o resto de uma vida, corremos o risco de romantizar esse instante, de tornar

conveniente, senão necessário, para um poeta passar por essa experiência. Numa palavra, arriscamo-nos a que uma situação destas pareça desejável. De uma forma algo terapêutica, a poesia é afirmada como bálsamo salvador ao qual o poeta se entrega, e sem o qual a sua morte não seria cantada, presente e concreta. Mas a poesia não é um bálsamo, tampouco uma terapia, mas é antes a morte que nos surge, que irrompe e que se vai escrevendo sobre a vida, *por cima da vida*. A sua importância está em relação com a sua resistência, e a sua resistência relaciona-se com a sua completa inutilidade. Como vimos nas páginas iniciais, a poesia é sempre uma vocação, nunca um trabalho, uma comodidade, uma forma produtiva de utilidade.

Em “O Garrote” encontramos, por um lado, o momento em que a morte se dá a conhecer, e por outro lado o poeta que se confronta com a inutilidade da poesia que lhe foi deixada como legado dessa morte. Esse momento de tensão surge num pequeno verso, na segunda estrofe, em que durante os ataques a que eram naturalmente sujeitos, o poeta a certa altura atesta: “Estou pronto, pensei.” O momento de reconhecimento e para mais a rememoração desse momento de reconhecimento afigura-se importante enquanto o momento em que a morte surge, em que se dá à Morte e a Morte se dá *ao* e *no* poeta. Só é possível testemunhar a morte se nos prolongarmos *para além* dela, e não o contrário, ou seja, se a morte se reduzir apenas a esse seu instante, aquele em que ela surge e por nós é aceite. O que sobra a partir daí? Que poeta resta após a sua morte? Aquilo que resta, que perdeu algo mas subsiste, é que se constitui como testemunho; aquilo que vai sempre tentar testemunhar é tão somente na medida do que perdeu, naquilo que já não é partilhável com o Outro. A morte que cai retira algo a sobre quem cai, não exactamente qualificável ou quantificável, mas expressável na sugestão, no fragmento, na pequena parte que remete para algo mais, o pormenor que é sempre representativo de alguma coisa sem representação. Essa perda e separação, a queda numa sombra de si, pode ser resumida num simples: “Os meus olhos já foram brilhantes.”

A insuficiência deste testemunho, a inutilidade indecorosa da poesia foi já um assunto largamente debatido no último século, o século da declaração do fim da poesia e do silêncio poético perante as atrocidades cometidas no Holocausto. A persistência do lirismo e a insistência da linguagem dita poética para exprimir o que não teria expressão, uma experiência de tal forma cáustica que fazia parte da sua

condição inviabilizar qualquer testemunho que dela se fizesse, pode surgir-nos como um anacronismo ou um acto de resistência. O poeta reconhece a sua fragilidade, se quisermos até a sua irrelevância, quando sucessivamente vai tomando consciência do valor do que escreve:

“Sei fazer alguns versos mas nem sempre.

(...)

Sei fazer versos mas doem.

(...)

Vou para escrever e páro.

Deixei-me disso.

(...)

Sei fazer versos. Ou seja: nada.”

O reconhecimento da pobreza da poesia só pode ser feito no acto da poesia, no próprio dizer do poema, que surge aqui performativamente como tese, argumento e exemplo. Parece apesar disso contraditório: a única forma do poema mostrar a sua fragilidade é expor-se enquanto poema, abrir a sua linguagem, multiplicar-se, tornar-se o mais rico possível, e desde logo desimpedir qualquer função pragmática. As memórias que são invocadas no poema e que lhe dão corpo são precisamente aquelas que provam a sua sobrevivência e que dão forma ao seu desalento: “Vou ficar vivo encostado/ a esta memória de trampa.”

IV: uma última respiração

*pois o que a gente busca
nas dobras do amor
é a cura para a morte
que não tem consolo*
“R., 1992”

É já sobejamente conhecido o episódio relatado por Santo Agostinho nas suas *Confissões*, relativo à morte de um seu amigo próximo. Diz ele, lamentando-se, que o mundo perdera qualquer sentido com a morte desse seu amigo, e que em todas as coisas do mundo via a morte. Este fado familiar e dado adquirido causava em Santo Agostinho (como nos causa também) indignação e revolta para com a ordem das coisas, já que com a dor e tristeza dessa perda ele perdera aquilo que considera ser o seu sentido de medida, ou seja, a medida de Deus, a justeza das coisas, o mundo como ele é.

Desta forma, a morte daqueles que nos são queridos indigna-nos por dois motivos:

– em primeiro lugar, somos confrontados com a inevitabilidade de viver o resto da nossa vida sem a presença, as palavras e os afectos daquela pessoa que nos deixou,

Admirava-me de que os restantes mortais vivessem, visto que aquele, que eu amava como se não houvera de morrer, tinha morrido, e mais me admirava que eu continuasse a viver depois de ele morrer, visto que eu era o outro ele. (...) Porque eu sentia que a minha alma e a alma dele eram uma só alma em dois corpos, e por isso a vida era para mim um horror, porque eu não queria viver por metade, e talvez por isso temia morrer, para que não morresse totalmente aquele que eu muito amara.”
(AGOSTINHO, 2000: 137)

, e vemo-nos assim obrigados a viver uma outra vida, a mudarmos as nossas disposições, não através da supressão ou substituição da falta que tal pessoa nos faz,

mas em aceitar essa falta como ela é, uma falta inapagável, uma falha cuja fundura será tanto mais encadeante quanto mais a tentarmos encobrir;

- em segundo lugar, indignamo-nos por perceber que, de facto, vivemos sem essa pessoa. Não obstante a dor que sentimos, o desgosto que essa morte nos cause, não obstante quão profunda e malograda a melancolia em que possamos cair, *a vida continua*, e a nossa vida segue, seguindo, com a mesma ingenuidade, quase desdém, com que o Sol e a Lua vão e vêm:

Eis que vinha e ia o dia, e vindo e indo semeava em mim outras esperanças e outras memórias e pouco a pouco me ressarcia com os vários prazeres de outrora, aos quais cedia aquela minha dor; mas não ocupavam o seu lugar outras dores, mas sim outras causas de outras dores. (*idem*, 139)

O que dantes nos parecia impossível, concretizou-se. E o que sentimos não é incredulidade por termo-lo conseguido (porque só o reconhecemos depois de o conseguirmos, quando essa nova forma de existir já se instalou, não nos surpreendemos com aquilo que em nós é já assente), mas um sentimento de dívida e de culpa (*schuld*, a mesma palavra para os dois em alemão) para com a nossa vida nos inícios do luto, em que aquilo que tomávamos como impossível se tornou, entre os fios e frestas do tempo, numa nova realidade.

Da mesma forma, os momentos em que lidamos com a vida, quando estamos prestes a morrer, não o instante da morte, mas a antecâmara, as últimas palavras, os últimos suspiros, os momentos que antecedem a claridade desse momento, são aqueles que parecem despertar-nos o maior mal-estar. E com toda a razão. De tal forma o é que os leitos de morte mais famosos tendem a ser aqueles que, de uma ou outra forma, contrariam o desespero e o sofrimento que a chegada da morte nos inspira. Sócrates avisou os seus aprendizes para o galo que lhes deixava como dívida a Asclépio. Tchékhov notou, segundos antes de morrer, o facto de fazer algum tempo que não bebia champanhe. São Lourenço, após ter sido queimado vivo durante largo tempo num forno torturoso, disse aos seus cárceres, ao inspeccionarem o seu estado, que o podiam virar, porque um dos seus lados já estava assado. A forma com que cada pessoa encara a sua própria morte tem implicações na posteridade de cada um – se

aceitamos a sua amargura, ou se a tentamos vencer, de alguma maneira que seja. Trazemos as considerações de Paul Auster, como um último exemplo, sobre a principal dificuldade de encarar a sua morte. Diz ele, em *Winter Journal*:

There is probably no greater human achievement than to be lovable at the end, whether that end is bitter or not. Fouling the deathbed with piss and shit and drool. We are all going there, you tell yourself, and the question is to what degree a person can remain human while hanging on in a state of helplessness and degradation. (AUSTER, 2013: 215-216)

Auster foca-se nesta ideia: a morte é inevitável, portanto os instantes que a antecedem também. A todos nós é dada uma oportunidade de escolha sobre como queremos encarar o “desespero e degradação” a que nos arriscamos estar sujeitos. De todas as hipóteses, a melhor (porque a mais difícil) é permanecer amável para com os outros, até ao fim. Esta postura ideal coloca a nossa própria morte em cheque. Se São Lourenço vence a sua morte através do riso, de troçar dos seus carrascos enquanto o matam, Auster argumenta que a morte vence-se no nosso altruísmo, em inoperar a nossa morte de qualquer subjectividade egoísta – ou seja, em não assumir a nossa morte como única e irrepitível, e relacionarmo-nos nela e com ela de acordo com essa postura auto-centrada – e abrir essa nossa relação tão íntima connosco mesmos ao Outro, transformar o nosso sofrimento na partilha de uma Paixão, na nossa abertura aos que nos rodeiam. A nossa morte é vencida quando lhe retiramos o direito de exclusividade que ela sobre nós assume e, em vez disso, escolhemos entregar-nos ao Outro, dar a nossa última respiração a outrem, à nossa causa amante, em vez de o sacrificar à luta com o nosso próprio corpo.

De uma maneira geral, podemos afirmar que é sobre a perspectiva face à morte que trata o último livro, póstumo, de Fernando Assis Pacheco, *Respiração Assistida*. O título, retirado do poema homónimo, o último em que Assis Pacheco trabalhou, três dias antes da sua súbita morte, parte da imagem literal do poeta, acamado num hospital, enquanto vê a morte a rondar a sua cama, a meter-se “pelos frinchas” (p.51). No posfácio a este livro, Manuel Gusmão sugere duas pistas de leitura para serem seguidas. Diz Gusmão que o título

pode tornar-se uma dupla figura da poesia: de uma poesia em risco e que pede que a assistam; ou da poesia como assistência a uma vida que viu a morte e disso não há regresso. (p.75)

São duas pistas que até já seguimos ao longo deste ensaio, a da poesia enquanto urgência, enquanto aquilo que está em risco e que por isso *coloca* em risco, situando-se sempre na sua posição mais frágil, no seu domínio mais instável, para aí conseguir estar sempre na iminência da sua morte, de desaparecer e se calar, e a da poesia enquanto uma forma de “assistência” à vida, actuando tanto como uma sua exegese como uma espécie de terapia, de purga ou escape da Vida de si mesma. Ao nela deixar a sua vida, a poesia sobrevive ao poeta como um testemunho, uma forma de memória que, como um livro de memórias, age como uma forma de fugir ao esquecimento.

Sabemos no entanto o quão volátil e não linear é o discurso poético, e que na vontade de querer testemunhar através da poesia não há nenhuma memória que possa querer estabelecer-se como verdadeira, nem sequer aproximar-se de um discurso epistemologicamente coeso. No carácter íntimo da poesia, cada poema é um resultado da sua própria respiração, do ritmo que nela se vai impondo. Da mesma maneira que cada pessoa tem o seu ritmo interno, um rumor secreto que segue somente o tempo do seu próprio corpo, cada poema tem a sua respiração, desde a ligeireza de Drummond até à prosa de um Michaux. Nesse sentido, depois da mão que assina a poesia, o nome do Autor que traz unidade à Obra, podemos ver o gesto que a mão toma ao escrever, o ritmo que a sua dança segue, o *estilo* que a vai ditando, como uma outra tentativa de trazer unidade a uma obra, a obra que é traçada pela mesma voz, bafejada pela mesma respiração, uma Respiração *Assis-tida*, o nome que, naquele título de urgência, risco, exegese e catarse, ali se esconde, revelada na palavra plena, tal como a morte, uma “luz negra”, nos cega e desvia o olhar da sua presença.

Girando o livro em torno da morte, os seus poemas vão alternando as suas perspectivas sobre a dita insondável, criando uma panóplia de acessos e entradas à morte que o poeta sente rodeá-lo, mesmo que alguns poemas surjam como um lamento ao passado, uma elegia à vida ou uma celebração dos seus prazeres. Há um

antagonismo nos tons dos diferentes discursos aqui invocados, relativos à morte, perfeitamente adequada à constante convivência estilística ao longo da sua obra poética, que tão facilmente acolhia traços e jeitos maneiristas como os conciliava com as heranças surrealistas do seu século. Assim se percebe como consegue, num conjunto tão pequeno de poemas, presenciar a morte com temor, para logo depois exaltar os prazeres da vida como “o cântaro de água para matar a sede/ brasa viva ardendo na camilha” (p.31).

Mas comecemos na sua morte, especificamente, ou não fosse ele o único que dela é convivente. Qualquer forma que a morte apresente ao longo deste livro, fá-lo a partir de duas perspectivas, se nem sempre antagónicas, então dialécticas, com as quais vai desvendando, caleidoscopicamente, as várias faces que ela assume. Ao falar da sua morte, o poeta tanto retrata o terror do momento em que vê a Morte entrando pelo quarto, para o buscar, como prefere olhar para a sua vida, em tom retrospectivo, como que virando as costas à morte, para nela se poder reclinar enquanto assiste ao seu passado.

No primeiro caso, encontramos um poema que pode ser lido como sendo impossível, porque coloca o poeta num contexto hospitalar tão concreto que o próprio contexto leva a que o poema não aceite ou pelo menos vislumbre uma vida após o seu fim. No Soneto 6 (p.17) há um exercício de distanciação, para nós já familiar, em que o poeta se descreve não como uma pessoa, sujeito, cidadão, mas sempre através da designação vaga de um “corpo”:

O corpo mal talhado em cujo abdómen
Cresceu um aneurisma durant’anos
(...)
Vinte minutos mais e o ascensor
Leva o pobre do corpo até à faca

A ideia da morte retira-lhe a dignidade de um nome, de ser pessoa. Este é o momento de decisão para que Auster apontava, a possibilidade de vencer a morte, de lhe sobrepôr a cândida despreocupação da vida face à morte, e essa possibilidade é

aqui fracassada. Numa tentativa de a enfrentar, o poema termina amedrontado e vencido:

chega a Santa Maria gracejando
mas à vista da sala fica mudo
onde o afeitam já sumariamente
(...)
não pensa noutra coisa: o seu enterro

Quando falamos na impossibilidade do poema, queremos com isso dizer que não haveria nada mais a contar a seguir ao seu final. Este último verso, a contemplação da faca e a antecipação do seu funeral, parecem declarar o fim do mundo, o beco sem saída em que o poema, e por isso o seu sujeito poético, desembocou. O próprio tempo do poema não vislumbra um dia seguinte – note-se como o episódio é relatado no instante do Presente do Indicativo. Mas é interessante notarmos que é a partir desta iminência do fim, do triunfo da morte face ao poeta, que o Outro, a vida alheia, intervém e o salva:

com terror de sirenes por dois homens
de bata branca amáveis que procuram
tocar prà frente a dura traquitana
vai ver sr. Pacheco é só um susto

Face ao “terror das sirenes”, prenúncio da morte que se avizinha, “dois homens amáveis”, *lovable*, confortam-no, trazem-no de volta à vida (e a escrita é em si um traço dessa sobrevivência), restituindo-lhe com isso a intimidade de um nome, o claro segredo de ser sujeito. São eles quem, a partir do “corpo” vago, meramente visceral, o fazem retornar à sua subjectividade, com as cortesias civis de quem se recolhe no seu medo: *vai ver sr. Pacheco é só um susto*.

É a partir desta figura de sujeito que é o *sr. Pacheco*, e mais precisamente a partir do seu legado material, que lemos o poema “Bah!” (p.27-28). Aqui, já não é a perda do nome no confronto com a morte, mas a interrogação do corpo que o constitui, digamos aqui o corpo mercantil, da ordem dos objectos comuns do dia-a-dia,

objectos esses que não serão de menor importância na constituição do nosso sujeito político, histórico ou íntimo no mundo¹³ - na dispersão de todos esses objectos mundanos, o que resta dele? Que *propriedades* lhe sobram?

a gilete? o pente
imitação tartaruga? a tesoura
das unhas?
(...)
albúns de fotos?
estojo caneta-lapiseira?

Se no poema anterior era a atribuição de um nome que operava a transformação de corpo para pessoa, neste poema encontramos uma tentativa de delimitação deste “corpo infeliz” através das suas posses e dos objectos que foi acumulando. E se a excepção material parecem ser os seus livros, que ultrapassam o estatuto banal dos outros objectos, inscrevendo-se numa zona confusa entre matéria e espírito, numa relação talvez até mais próxima da confiança ou da amizade¹⁴, a importância deste legado não se prende forçosamente com aquilo que dele sobra após a morte, mas a forma como é legado, o prolongamento do seu corpo para além da sua respiração. Aqui reflecte-se também o legado da sua obra: depois da sua última respiração, quem a *assistirá*? O poeta, por entre os deleites fáceis e enganadores da publicidade, e as flutuações económicas de um mundo cada vez mais distante, agora que a morte se aproxima, encontra o seu futuro não no prolongamento do seu corpo, mas mais uma vez no seu nome, na partilha amorosa com a prole:

inclusive o carro
envelhece mês a mês
sem uso: o prazer de guiar

¹³ Sobre a importância ontológica dos nossos pertences, lembramos a sentença do conto “O Capítulo dos Chapéus”, de Machado de Assis: “Quem sabe? pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu...”. Cf. ASSIS: 116

¹⁴ Lembremo-nos do que diz a personagem João Vuvu, em “Vai e Vem”, de João César Monteiro: “Os livros não servem para ler, fazem-nos companhia.”

é coisa dos anúncios
e a gasolina cara
e para quê tirá-lo da rua
para arrumá-lo aonde?
guiem agora as filhas

Os problemas que se lhe afiguram com o carro são uma forma de fastio para com a vida que, na inconveniência de ser guiada, é passada, *partilhada* às filhas. Um testemunho que é uma dádiva: dá-se àquele que nos segue, que corre à nossa frente.

Mas neste combate contra a morte, são vários os movimentos tomados para a conseguir vencer; não só de medo e capitulação se vão cosendo estes poemas. Se a melancolia afecta o poeta numas vezes, noutras a poesia age como uma forma de resistência à morte, de exaltação da vida, complementando o classicismo do soneto com uma linguagem que, de acordo com o contexto, as regras e formalidades implícitas nessa mesma estrutura poética, não seria admissível. A luxúria, o desejo e o prazer sexual rompem com a própria forma em que são escritos, fazendo uma ruptura que já é, em si, uma forma de resistência. Repare-se desde logo no Soneto 1 (p. 12) que abre o livro com a maior verve:

Por uma cona assim eu perco o tino
e tudo o mais desamo que não faça
como rata em soneto de Aretino:
a um caralho dar frequente caça

A referência ao poeta italiano Aretino (e num outro soneto ao “doutor Sá”) estabelece-lhe uma genealogia que tanto programa como justifica a aparente contradição poética aqui encontrada; a maioria destes poemas são, aliás, variantes desta suposta desadequação entre forma e conteúdo. Nesta deslocação, nesta *variante*, está em si o próprio prazer, como fuga à morte, renovação da vida, no corpo da amada,

É boa variante esta romana
em que tu vens por cima e devagar

deslizas sobre mim até a cona
no meu caralho a prumo descansar (p.18)

Ou no prazer da familiaridade do próprio corpo, companheiro constante de suas desventuras:

amigos meus colhões quanto prazer
veio até mim em vossa companhia
a hora que tiver já de morrer
morra feliz por tanta cortesia (p.19)

Esta elevação poética dos prazeres da vida encontra um seu contraponto irônico quando esses prazeres são negados, deixando assim a vida numa espécie de espera mais ou menos prolongada até à morte. Assim o sugere o quarto poema da série “Desversos”:

Um comboio pode esconder outro
evita os filmes de terror
deixa o Annapurna em paz
cuidado com o sal e as gorduras
não atravesse no amarelo

morrer é mais do que suficiente (p.38)

Mas o canto da vida não se reduz à sua mera celebração ou à exaltação dos prazeres da carne. Ao mesmo tempo que a morte é afastada (sem nunca deixar de estar presente) ao longo deste trilha hedonista, o poeta faz com que a vida se assuma como uma resistência contra a morte, ao criar ele mesmo uma resistência face à vida, sob a forma da crítica, que será afinal mais uma resistência ao estado das coisas, decorrente de um compromisso e paixão pela Vida e pelo Mundo.

Este compromisso, como a maioria das coisas que temos visto ao longo deste livro, é dúplice, recorrente na permanência de diálogos entre si mesmo, de si para si, e entre o resto das suas circunstâncias. O risco da poesia ser a última falar, de ser a

última a poder dizer aquilo que só ela o sabe, torna qualquer forma de auto-retrospectiva num grito claro, num reduto de resistência – ou, como lhe chamará, um “Último Tesão” (p.43-44). Entre tratar-se por “bêbedo como um Baco de aldeia” e “um adolescente retardado”, o poeta fala de si mesmo enquanto poeta – ou, pelo menos, no seu fracasso enquanto tal:

vez por outra um livrinho
de versos vez por outra nada
qualquer um do teu tempo
está bastante melhor que tu

Percebemos depois que o verdadeiro objecto de crítica a que se refere não é ele mesmo, mas que ele funciona como um meio para atingir o Outro. A intransigência, desconfiança e até animosidade para com aqueles “do seu tempo” funcionam como um substituto de todos esses sentimentos em relação à morte, cujo desconhecimento lhe não permite a familiaridade de um pirete¹⁵; assim, virar as costas à vida é simultaneamente virar as costas à morte:

guarda o último tesão
para mandares
meia dúzia de canalhas à tábua .

Na verdade, não é só em *Respiração Assistida*, mas ao longo de toda a obra, que Assis Pacheco mantém um diálogo crítico e aguçado sobre as contingências do dia-a-dia, aproximando até a poesia de uma outra forma de jornalismo ou de reportagem, ao incidir sobre assuntos cuja situação se parecer restringir a um tempo muito particular, à notícia do dia, ao caso da semana – o poema surge como uma reacção ao mundo que lhe acontece à frente:

Este ministro é um mentiroso
que agonia quando ele discursa

¹⁵ Ao contrário dos seus amigos, a quem se arroga de esboçar “o maior pirete do ano”, no poema “Consolação, Peniche: Bottle-Neck Blues”. Cf. PACHECO, 2006: 146

e se fosse só isso: bale sem jeito
às meias horas seguidas – é não pára! (p.36)

O olhar arguto sobre aquilo que se passa entre a espuma dos dias é contraposta com regressos ao passado, como por exemplo à guerra em que participa em *Catalabanza*, através do qual exerce um trabalho mnemónico sobre a sua experiência, não tanto a contaminação de um carácter ficcional naquilo que vai relatando como a certeza de que a memória perdura, de que a experiência perdurou, que o testemunho é ainda por isso urgente. Alongamo-nos na citação, para que possa ser patente tanto esta persistência da memória como o fel, a amargura presentes nas suas palavras:

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V.ª Ex.ª foi de uma grande falta de chá
nem eu precisava de Angola – nunca!
nem Angola de mim – o que hoje parece claro

V.ª Ex.ª argumentava nos corredores
que eram ordens do dr. Salazar
ora adeus mandasse-o mas é a ele
tinha bom corpo para apanhar porrada

e mesmo V.ª Ex.ª podia ter feito
uma perninha como eu fiz em Zala
não sou de rancores nem pouco mais ou menos
mas aquela merda estava mal parada

(...)

a esta hora já enterraram V.ª Ex.ª
com as competentes honras militares
mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada (p.34-35)

É notório o tom irónico ao longo destes *desversos*, com a aparente deferência para com esta tal Ex.^a, escusando até o vernáculo no seu tratamento (bradar “ora adeus” ou tratar o envio de tropas para a guerra como “uma grande falta de chá”), o título de “dr.” cuidadosamente atribuído a Salazar, mas igualmente um sentido de justiça que aparece aqui como o motor do poema e ao mesmo tempo o filtro com que compõe a sua memória – *não sou de rancores mas...* – denunciado pelo imperativo invocado no final do poema, segundo o qual “a verdade é sempre para se dizer”, essa mesma verdade à qual a poesia faz por evitar, mas que não deixa de colocar o poema numa senda e sede de justiça, ou pelo menos de procura e compreensão de um sentido que lhe organize a sua experiência.

Este regresso à Guerra Colonial é ainda marcado de forma mais assertiva a partir do poema “Bento Soares” (p.48-49), que serve como uma segunda parte ou um epílogo ao poema “As Balas”. Se, nesse poema, encontrávamos a bala que era desmarcada, atingindo o Soares, que “entrava nos versos já morto”, neste poema encontramos esse mesmo episódio, expresso com maior detalhe narrativo (o poema é inclusive escrito em prosa). Não existe propriamente uma relação de dependência ou de subordinação deste poema face ao de “As Balas”, mas sim uma outra forma de testemunho sobre o que aconteceu.

Começamos por notar que a chegada da morte continua a assumir um papel preponderante, logo pela forma como se inicia o texto: “Aquele tiro podia ter sido para mim.” É curioso reparar como no primeiro poema há uma certeza na morte que veio para ele, mas que não se concretizou na sua plenitude, enquanto neste poema se abre espaço para a dúvida (“Aquele tiro *podia* ter sido para mim”), para o acaso sistemático em que a guerra se vai construindo. Não há nenhum destino ou fatalidade neste desfecho, há apenas um desespero tautológico das coisas serem como são porque é assim que são as coisas – “Vinte centímetros mais à direita e seria eu a apanhá-lo. Não fui”. O poema chega ao ponto de negar até a tal diferença entre morte e morrer, que definimos mais acima. O poeta afirma, como era costume, que “não chegara a minha hora” – o instante da morte afinal não veio nem se concretizou, não instaurou nunca a sua morada na experiência intestemunhável do poeta. Haveria lugar para suspeitarmos: se essa hora não chegara, se esse instante não aconteceu, então aquela experiência da morte, que se marcava tão profundamente por não ser partilhável,

afinal não o era porque nunca se deu sequer? O poema vai ao ponto de parecer dissolver a distinção por nós defendida entre morte e morrer, quando diz que um soldado lhe fez “um relato da morte completa do Soares”; a morte completa, a experiência total, sem hipótese de qualquer presença, sem espaço para partilha ou para testemunho. O lugar em que habita, com a completude dessa morte, é o do silêncio e do esquecimento, a memória que é lembrada por ser omissa, por nunca poder ser verdadeiramente lembrada. É impossível cantar a sua morte, e qualquer tentativa será um esforço pálido e inglório, que não ultrapassará igualmente os limiares da mudez: “Levei anos a esquecer e a recordar Bento Soares. O que resta dele está num poema antigo, que por pudor não leio nos anfiteatros.”

Porque é ainda afinal sobre a morte que falamos. Ao longo da viagem dialogante que *Respiração Assistida* vai trilhando, o poeta assinala os seus pontos basilares, mapeando uma constelação de afetos que lhe permitem constituir à vida o amor e a paixão do qual a poesia é em si testemunha. Fala-se das amizades, daqueles que se amam: em “Afonso Praça”, daqueles que eram da família antes de o ser, “somente não davam era connosco/ por morarem noutras geografias” (p.31); em “Adriano Gonçalves/ Bana”, daquele que quando “canta o dociamor/ lá no céu acende-se uma estrela” (p.32); o “Monsenhor, Passando de Bicicleta”, padre passeando pela aldeia, “quem sabe/ parente dos meus neste lugar pequeno” (p.25); as memórias dos almoços de família, juntos para a “Páscoa”, em que todos aqueles que eram memórias vivas, formas presentes, são agora resquícios de uma morte que veio, de uma morte que está para vir,

A senhora tia alisa a toalha
põe sobre ela talheres muito antigos
herdados dos avós que a terra come

quantos anos passados deste dia
ainda estaremos como agora juntos
na cozinha de Sangalhos

(...)

ao tempo que isto foi (p.40)

, falamos portanto do tempo que *já passou* e daquele que *ainda não veio*, na periclitante indecisão da sua existência, em que tanto se fala do avô que veio para Portugal fazer a vida (no poema “Sum Paxê. *apontamentos do neto*”) como da perspectiva da sua própria condição porvir de avô, no poema que começa precisamente com o verso “O que vai ser avô saúda-vos”. O que une estes dois poemas, e que vai soldando as linhas de todo estes poemas, é o olhar cuidado e saudoso pelas suas memórias, os seus amigos, família, prazeres e desgostos, contrapostos com a constatação de que ele em si será brevemente memórias de outrem, um sujeito ou objecto a ser lembrado por outros, que farão dele, quem sabe, aquilo que ele fez com as memórias das suas experiências. Não falaríamos num livro de aprendizagem, mas há certamente um reconhecimento importante por parte do poeta neste livro: a sua transformação, com a morte, em futura matéria poética, ou em puro motivo de paixão. Tal como o seu avô, seus pais, Bento Soares, e outras excelências, também ele será convertido em palavra, quando ele por si já não falar. A ausência que dele se sente é uma presença em diferido, uma longa e frágil forma de testemunho aos que a seguir a ele continuarão a viver o que ele tanto cantou:

ei-la aqui a neta um vulto ainda
na barriga da mãe
também feita do que eu sou
e se quiserdes ó memórias
o que no mundo
sobra de vós todas (p.57)

“Os Melros Cantores de Pardilhó” (p.58-59), o último poema do livro, dá-nos um cenário bucólico, na aldeia de Pardilhó, numa manhã de uma “data qualquer” de Agosto. A sua conversa – ou melhor, lição – com os melros que por lá andam, faz lembrar um outro Assis, não de nome, mas de origem, São Francisco, e a sua irremediável fraternidade com o mundo – e nem essa fraternidade é aqui esquecida: “Primos irmãos, não escondem o afecto nem eu lhes perdoaria tal.” O poeta senta-se e espera dos melros o ensinamento dos seus cantos. A sua poesia, que sempre fora um

lugar de várias convergências, reduz-se no final a ser uma aprendiz da linguagem das aves. Aprendeu-lhes talvez o desapego da canção, mas há tempo bastante para saber que não há canção sem ele: “Pouca vigilância, talento disperso: uma explica o outro, e vão vividos anos suficientes para eu não mudar um micron que seja.” A morte que para ele sempre veio, mas que talvez, quem sabe, talvez nunca tivesse vindo de todo, é essa que ele espera no final, a cada momento, porque a cada instante nos chega, mesmo que não surja, e em todas as coisas a vemos e nos lembramos dela – no canto dos melros, no carro que já não se conduz, nos jantares de família, sempre numa familiaridade alarmante, não a morte silenciosa – muda – mas a morte sob silêncio – “surda”.

A Literatura é o nosso direito essencial à morte, a possibilidade do desaparecimento e da transformação naquele não-dito, naquele indefinido, no excesso que nos compõe e nos (de)forma. Olhar e lidar com esse excesso passa pela sua partilha com os outros, com aqueles que nos constituem o Eu, sendo Outro, mesmo que não estejam aqui presentes, mesmo que não nos ouçam – falamos imaginando alguém, esperando que alguém nos ouça e que carregue connosco o testemunho dos nossos segredos; por isso continuamos a escrever. Se alguma coisa sobrasse do que aqui temos vindo a dizer, gostaríamos que fosse que a Literatura é a mais íntima auscultação da respiração do Outro, a ordenação dos ritmos e das paisagens interiores de cada um. O seu jogo é sempre o da fraternidade, e o seu tempo é sempre o da paciência. Tomar o tempo ao poema – aí está o que aprendemos com a leitura. Tomar o tempo ao poema do mundo, ao contínuo rumor das coisas – é isso que nos falta aprender. “A primeira exigência que nos faz qualquer obra de arte é a de uma entrega. Olhar. Escutar. Receber. Retirarmo-nos do caminho” (LEWIS, 2003: 33). É sempre preciso retirarmo-nos no caminho, desaparecer *na* obra e *em* nome dela; que por entre as palavras seja apenas deixado o rasto da paixão que as compôs. Lembremo-nos da leitura de Derrida, marcada por uma ética que é importante não olvidar: ler e relacionar-me com textos literários é acima de tudo uma lição de tolerância, de partilha e de confiança. Permitirmo-nos à Morte é deixarmo-nos à entrega e à Paixão pelos outros, numa relação que nos cabe não romper, e numa conversa a que nos cabe

sempre responder, e não deixar que acabe; já Assis Pacheco, não faz da sua poesia outra coisa senão partilha, testemunho dessa comunhão, em que os poemas se dão como prendas de casamento, se trocam como coisas leves, ligeiras escritas, inacabadas, testemunho da experiência que se falha a contar, e por isso se conta de novo, contando, falhando, sofrendo, falhando e sofrendo, juntos, todos nós cúmplices dos mesmos crimes.

Bibliografia

Activa

PACHECO, Fernando Assis, *Walt* (1978). Amadora: Livraria Betrand, 1978, 2ª edição

PACHECO, Fernando Assis, *Variações em Sousa* (1987). Coimbra: Angelus Novus – Cotovia, 2004

PACHECO, Fernando Assis, *A Musa Irregular* (1991). Odivelas: Assírio & Alvim, 2006

PACHECO, Fernando Assis, *Respiração Assistida* (2003). Odivelas, Assírio & Alvim, 2003

Passiva

AGOSTINHO, Santo, *Confissões*. Lisboa: INCM, 2000

ASSIS, Machado de, *Um Homem Célebre. Antologia de Contos*. Lisboa: Cotovia, 3ª edição

AUDEN, W.H., *Collected Shorter Poems 1927-1957*. Great Britain: Faber and Faber, 1977

AUSTER, Paul, *Winter Journal*. United Kingdom: Faber and Faber, 2013

BABO, Maria Augusta, *A escrita do livro*. Póvoa de Santo Adrião: Vega, 1993

BATISTA, António Pedro Costa Moura, *Alguns Testemunhos «Literários» de Alguns Acontecimentos «Históricos»*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002

- BECKETT, Samuel, *Molloy*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003
- BLANCHOT, Maurice, *O Livro Por Vir*, Lisboa: Relógio d'Água, 1984
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*. Saint-Amand: Gallimard, 1988
- BLANCHOT, Maurice, *La Part du Feu*. France: Gallimard, 1999
- BLANCHOT, Maurice, *A Conversa Infinita: A Palavra Plural*. Escuta, 2010
- BUESCU, Helena et al. (coord.), *Direito e Literatura. Mundos em Diálogo*. Coimbra: Almedina, 2010
- BURROUGHS, William, *Last Words. The Final Journals of William Burroughs*. Great Britain: Flamingo, 2001
- CAMÕES, Luís de, *Rimas*. Coimbra: Livraria Almedina, Abril 1994
- COELHO, Eduardo Prado, *A Razão do Azul*. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2004
- CAREL, Marion et RIBARD, Dinah, “Témoigner en poésie. Le cas de Marc de Larréguy”, in *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*. Paris: Éditions du Seuil, mai 2016
- CUMMINGS, e.e., *Selected Poems*. USA: Liveright, 2007
- DERRIDA, Jacques, *Morada. Maurice Blanchot*. Viseu: Vendaval, 2004
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*. Vega, 4º edição
- GUERREIRO, António, *O Acento Agudo do Presente*. Cotovia: Lisboa, 2000
- HATHERLY, Ana, *um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera, 2001

- JAKOBSON, Roman, *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 10ª edição
- KAFKA, Franz, *Os Contos – 1º Volume*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004
- LARRÉGUY, Marc de, *La Muse de Sang*. Paris: Société Mutuelle d'Édition, 1922
- LEWIS, C.S., *A Experiência de Ler*. Porto: Elementos Sudoeste, 2003
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, Defesa do Atrito*. Vendaval, 2003
- LOPES, Silvina Rodrigues, *A Anomalia Poética*. Viseu: Vendaval, 2005
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981
- MAN, Paul de, *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa: Cotovia, 1999
- MARQUES, Tiago Pires (coord.), *Experiências à Deriva. Paixões Religiosas e Psiquiatria na Europa - Séculos XV a XXI*. Cavalo de Ferro, 2013
- MARTINS, Manuel Frias, *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995
- MENDONÇA, José Tolentino, *A Leitura Infinita. Bíblia e Interpretação*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica. Volume II. Cultura Romana*. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990
- PESSOA, Fernando, *Cartas de Amor a Ophélia Queiroz*. Guimarães Editora, 2009
- PIMENTA, Alberto, *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia, 2003
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Jovem Poeta*. Lisboa: Antígona, 2016

SENA-LINO, Pedro, “O Poeta é um Assassino”, in FERREIRA, António Manuel, PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.), *Derivas*. Universidade de Aveiro, 2005

SPENGLER, Oswald, *O Homem e a Técnica*. Lousã: Guimarães Editora, 1993

STEINER, George, *O Silêncio dos Livros*. Barcelos: Gradiva, 2007

VECCHI, Roberto, *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, 2010

ZAMBRANO, María, *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000