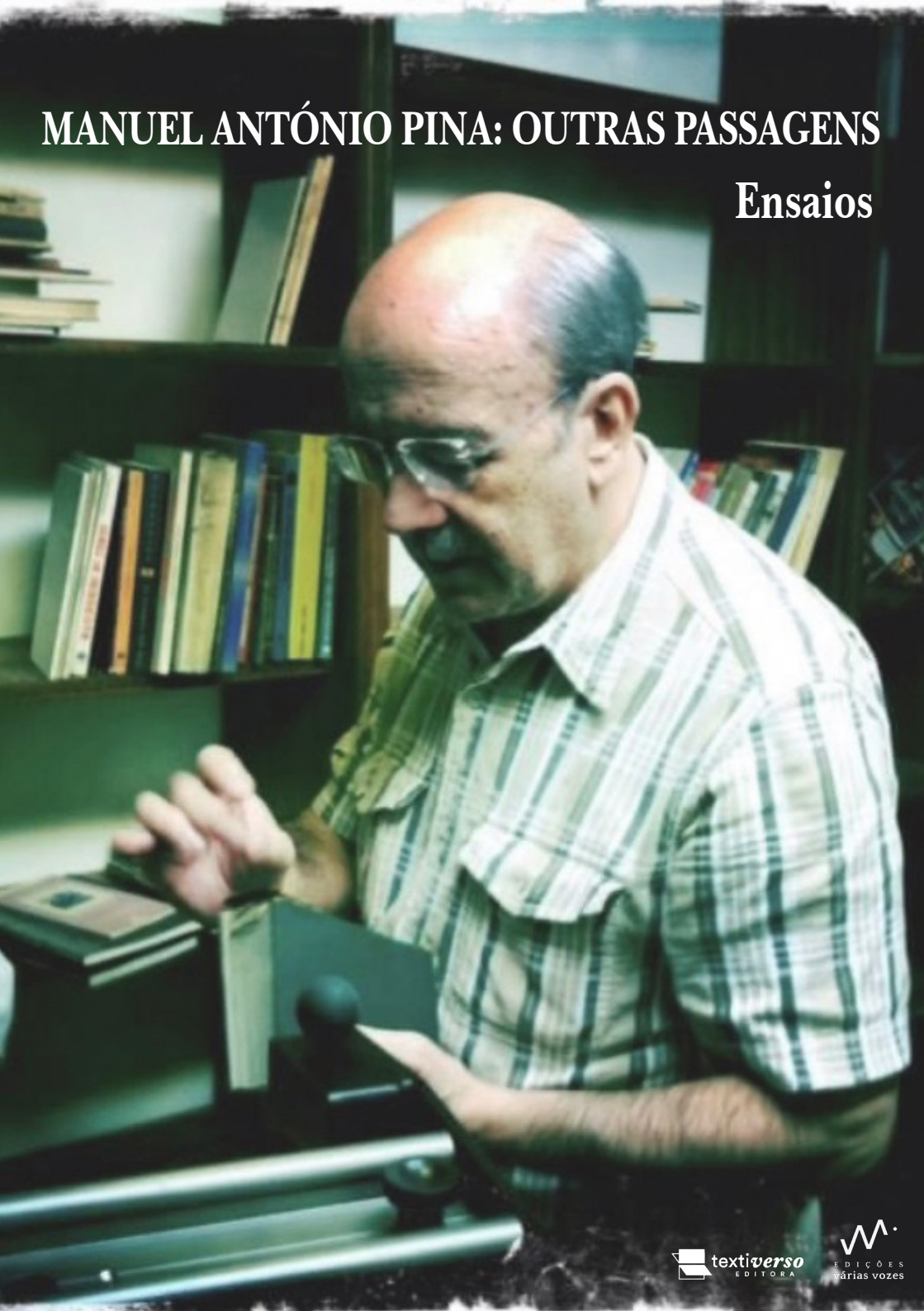
MANUEL ANTÓNIO PINA: OUTRAS PASSAGENS

Ensaios



textiverso EDITORA

EDIÇÕES várias vozes

Manuel António Pina : Outras Passagens – Ensaios

Organização:

Rita Basílio (NOVA-FCSH. IELT)
Paola Poma (USP. FFLCH)
Thiago Bittencourt
Ana Catarina Monteiro (CIDTFF-UA)

Autores:

Leonardo Gandolfi
Thiago Bittencourt de Queiroz
Rosa Martelo
Rita Basilio
Danilo Bueno
Inês Fonseca Santos
Maria Cristina Martins
Tarso de Melo
Ederval Fernandes
Paloma Roriz
Mariane Tavares
Vincenzo Russo
Rui Lage
Álvaro Magalhães
Manuel Valente

Revisão: Adonay Moreira

Capa: Fotografia de Inês Fonseca Santos

1.ª edição: Novembro 2023

ISBN: 978-989-8964-39-7

©Textiverso & ©Várias Vozes

E-mail: textiverso@sapo.pt
Sites: https://textiverso.com/
https://variasvozes.weebly.com/

Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares. Alguns dos textos aqui coligidos integraram o 'número especial' da *Revista Dobra – Literatura Artes Design*, Abril 2023. https://revistadobra.weebly.com/desdobramento-map.html

MANUEL ANTÓNIO PINA

OUTRAS PASSAGENS

Ensaios

Organizadores

Rita Basílio

Paola Poma

Thiago Bittencourt de Queiroz

Ana Catarina Monteiro

b a belas-artes ulisboa cieba NOVAFCSH INSTITUTO DE ESTUDOS DE LITERATURA E TRADIÇÃO IELT NOVA FCSH fflch FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Leonardo Gandolfi

Thiago Bittencourt de Queiroz

Rosa Maria Martelo

Rita Basílio

Danilo Bueno

Inês Fonseca Santos

Maria Cristina Martins

Tarso de Melo

Ederval Fernandes

Paloma Roriz

Mariane Tavares

Vincenzo Russo

Rui Lage

Álvaro Magalhães

Manuel Valente

Esta edição respeita a opção de cada autor relativamente à ortografia da língua portuguesa.

Índice

O pote de mel
9 Leonardo Gandolfi

A poesia entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno
15 Thiago Bittencourt de Queiroz

Chegar (um pouco) tarde. Manuel António Pina, o poeta e a poesia
49 Rosa Maria Martelo

Manuel António Pina, Clóvis da Silva e «A poesia vai»
61 Rita Basílio

As mil portas de Manuel António Pina
79 Danilo Bueno

Pelas veredas da infância: O regresso a casa num poema de M.A.P.
93 Inês Fonseca Santos

Insubstanciais seres na língua do vento
107 Maria Cristina Martins

A própria vida, essa estranha: notas entremeadas a um poema de Pina
117 Tarso de Melo

Manuel António Pina, um cisne (ainda mais) tenebroso
137 Ederval Fernandes

Rachaduras na página: notas para uma segunda infância
147 Paloma Roriz

Manuel António Pina: uma voz, muitas vozes
159 Mariane Tavares

Um dicionário provisório de todas as palavras
173 Vincenzo Russo

Variações sobre a Presença do Mistério
179 Rui Lage

Conversa de Paola Poma com Álvaro Magalhães
193 Paola Poma e Álvaro Guimarães

Saudades do Manuel António
203 Manuel Alberto Valente

O pote de mel

Leonardo Gandolfi

(para Rosa)

A sombra do pinheiro
sobre o lago
nunca se molha
mas se o leitão e o coelho
se juntam para jogar
pedrinhas na água
a sombra do pinheiro
balança sem parar

De tanto correr
o tigre perdeu
as listras amarelas
por favor crianças
vocês poderiam pintar
minhas listras de volta?

As crianças
tinham pincel e tinta
então o tigre
voltou a ser listrado

Acontece
que por continuar
correndo tanto
o tigre perdeu
as listras outra vez
mas agora as pretas
por favor crianças
vocês poderiam pintar
minhas listras de volta?

Oi coruja
disse o Pooh
oi Pooh
disse a coruja
levando um susto
eu sabia que era você
disse a coruja
eu também
disse o Pooh
vamos senão
chegamos atrasados
disse a coruja
atrasados onde?
perguntou o Pooh
lá onde as torneiras
ainda estão pingando
disse a coruja
mas por que
ainda estão pingando?
perguntou o Pooh
porque não estão
bem fechadas
disse a coruja
todas pingando
ao mesmo tempo?
perguntou o Pooh
todas pingando
ao mesmo tempo
disse a coruja
mas com uma gota
caindo de cada vez

Era uma vez um tigre
que amava as folhas
das árvores agitadas pelo vento
seria tão bom se a canção
fosse feita apenas dessa imagem
a imagem predilecta do tigre
folhas das árvores agitadas pelo vento

Perdi
minha sombra
estava aqui
não está mais
dez da manhã
meio-dia
seis da tarde
onde foi parar?
por ali
diz o leitão
não volta mais
diz a coruja

Minha filha e eu
vamos fazer juntos
este poema
então dizemos rio
depois dizemos ponte
e sobre essa ponte
está nosso amigo o leitão
que é tão pequeno
e tem medo de atravessá-la
porque uma vez caiu dela
mas isso já faz tempo
minha filha e eu
vamos fazer juntos
este poema
então dizemos medo
depois dizemos tempo
papai que tal
dessa vez o leitão
dar a mão a um amigo?

Este é
o pote de mel
do Pooh

Como é bom
não dizer nada
se me pedem
para dizer algo
não digo nada
dizer nada
é quase tão bom
quanto ficar
em silêncio

E quanto ao vento?
está soprando
e quanto ao rio?
está correndo
e quanto ao pote?
está vazio

A coruja ri
dos meus versos
diz que eles têm
ideias de menos
eu também rio
um pouco deles
minha barriga
está roncando
que tal a gente
comer uma coisinha?

A poesia entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno

Thiago Bittencourt de Queiroz

We must be clear that, when it comes to atoms, language can be used only as in poetry. The poet, too, is not nearly so concerned with describing facts as with creating images and establishing mental connections.

Niels Bohr

1. Introdução

"Um artista é um sonhador consentindo em sonhar com o mundo real; ele é uma mente altamente sugestionada e hipnotizada pela realidade. Até o gênio mais bárbaro pode encontrar pontos de aplicação no mundo". É dessa maneira que o pensador George Santayana (2004, p.259) descreve a ligação inescapável da imaginação artística e aquilo que chamamos de realidade. O artista é uma mente hipnotizada pelo real, nos diz Santayana. Mas que real é esse?

Não é possível abarcar a realidade em definições; o que se pode dizer sobre o real são apenas hipóteses sobre o real. No entanto, ele é uma força demasiadamente poderosa para que possa ser desprezada. Na obra de Manuel António Pina, nos deparamos com o questionamento sobre o que é a realidade e que tipo de relação a poesia estabelece com o mundo a partir de vários aspectos, que se constroem e se desconstroem à volta das palavras e das possibilidades da linguagem.

Assim, se quisermos observar como a poesia de Manuel António Pina lida com o "enigma do mundo", é necessário observar-

mos como as hipóteses do real presentes em seus versos dialogam com outras interpretações, em especial com as da ciência moderna. Diálogo esse invulgar e constante na obra do autor.

Anteriormente, outros poetas de língua portuguesa incorporaram o vocabulário científico em seus poemas: é o caso de Augusto dos Anjos, no Brasil; e António Gedeão, algumas décadas mais tarde, em Portugal. No entanto, a poesia de Pina traz uma grande novidade em relação a eles. Ela não simplesmente se vale do léxico da ciência, mas sim incorpora em seus poemas princípios e teorias científicas para, então, questionar o que é a realidade e, por conseguinte, o próprio ato poético. Se já é possível vislumbrar tal diálogo em diversos títulos de seus poemas, como "O aquário de Bohm", "Teoria das cordas", "Godel em Princeton", "Matéria de estrelas", "A equação de Drake" e "ApAq « h", Pina vai mais fundo ao fazer da ciência, em especial a mecânica quântica e sua busca por criar hipóteses sobre a realidade que nos cerca, metáfora para o trabalho poético. Rui Lage (2016), um dos poucos a escrever sobre essa faceta não despicienda da poesia de MAP, destaca que tais incursões aos territórios da física teórica são uma forma de se distanciar da busca por "uma grande razão justificadora, algo como um destino" para encontrar uma "transcendência secularizada" (Lage, 2016, p.54).

Trata-se de uma poesia que coloca o ser, para citar o poema "O grito", "Entre 10 elevado a mais infinito / e 10 elevado a menos infinito" (Pina, 2012, p.311). Esse espaço intermédio é o lugar onde se articula o "enigma" do real. Enigma esse que é, ao mesmo tempo, infinitamente grande (uma potenciação interminavelmente positiva), mas também infinitamente pequeno. Podemos descrevê-lo em proporções astronómicas ou atômicas, porém o ponto de vista da descrição será sempre o do entrelugar, já que nosso alcance é limitado. Mesmo que ampliado por telescópios e microscópios mais avançados, estamos expostos a falibilidade humana, pois segundo Heisenberg, "o que observamos não é a natureza, mas a natureza exposta ao nosso método de questionamento" (citado por Gleiser, 2018, p.13).

A poesia de Manuel António Pina, ao propor compreensões sobre o real, procura estar no meio, ser uma terceira via, via cética que, em vez de buscar uma síntese, busca testar hipóteses e pôr em questão quaisquer certezas. Por diversos momentos, ela se torna uma meditação sobre os limites do conhecimento, uma dúvida em relação à epistemologia:

> Há uma coisa que me seduz muito, é o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Sou um leitor apaixonado de livros de divulgação, quer sejam sobre a astronomia, quer sejam sobre a física de partículas. Leio muitas coisas dessas. Sabe porquê? Porque são aqueles momentos em que a nossa linguagem é posta em crise. Digo às vezes, simplificando, que, se a malta que anda a meter heroína lesse um livro de astronomia, sentiria uma pedrada muito mais forte. Imaginar uma distância daqui até Alfa do Centauro, vários anos-luz, é como calcular a nossa dívida pública, é difícil de abarcar. É curioso que estes livros de divulgação tenham a necessidade, para expressar esta realidade, de usar a linguagem poética. Há a célebre experiência do gato de Schrödinger, em que ele defende que um fenómeno só existe depois de ser observado. Só sabemos se o gato que está na caixa está vivo ou está morto quando a abrimos. Até esse momento há metade de probabilidades de que esteja vivo e metade de que esteja morto. Nós é que construímos de facto a realidade através da observação, nós é que lhe damos sentido. Quando observamos não conseguimos tirar a nossa consciência como quem tira um sobretudo. Nunca saberemos como é o mundo real, e até que ponto ele coincide com aquele que construímos através da observação e com recurso à linguagem (Pina, *apud* De Almeida, 2012, p.22).

Ao explicar seu fascínio pela física atômica e a astronomia, Pina ilumina o principal aspecto de sua poética: a linguagem colocada em crise. Seu interesse principal como leitor de "livros de divulgação" reside na problematização da linguagem que a ciência moderna e contemporânea levanta ao tentar descrever suas interpretações da realidade. Trata-se de uma meditação que é sempre circunscrita à nossa linguagem, pois mundo, sujeito e linguagem formam um amálgama inseparável. O que sabemos sobre a realidade está limitado aos nossos instrumentos de conhecimento, por

isso “o que chamamos de ‘real’ depende do quão profundamente podemos investigar a realidade. Mesmo se algo como uma ‘realidade última’ existir, podemos conhecer apenas alguns de seus aspectos” (Gleiser, 2018, p.21). Abandona-se a perseguição por um sentido final e último das coisas em favor de um realismo de rosto humano (demasiado humano), construído pela nossa observação e linguagem.

Nesse sentindo, interessa-nos entender o discurso da ciência teórica como meditação sobre os limites da linguagem, e por conseguinte, do conhecimento humano. À maneira de Pina, percorreremos esses caminhos, não como um cientista ancorado em métodos, mas sim como um leitor curioso de divulgação científica. Desse modo, além de justificar nossa limitação interpretativa, será possível nos determos em questões em que poesia e ciência diretamente se cruzam.

2. Poesia e ciência: algumas aproximações

> *O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo.*
> *O que há é pouca gente para dar por isso.*
>
> Álvaro de Campos

> *Os desenhos do matemático, como os do pintor ou do poeta, devem ser belos; as ideias, como as cores ou as palavras, precisam entreligar-se de maneira harmoniosa.*
>
> G. H. Hardy. *In: Em defesa de um matemático*

Por muito tempo professou-se uma cisão entre aquilo que é da ordem da ciência e o que é da ordem do poético. Mais especificamente, desde que Platão promoveu a exclusão dos poetas na sua ideal República, a linguagem dita literária é oposta à linguagem dita científica num sentido mais amplo (o que inclui a filosofia enquanto prática de um método ou sistema). Essa oposição baseia-se em uma ideia utópica de que existe um vocabulário privilegiado para se dar conta da realidade e que com ele é possível descobrir a natureza das coisas. A linguagem científica estaria mais próxima e também mais comprometida em dar uma “correspondência perfeita” entre palavra e mundo, enquanto a literatura seria um discurso de segunda mão, correspondência imperfeita, capaz apenas de imitar o real.

No entanto, essa antiga unidade, essa “correspondência perfeita”, sempre foi colocada em suspeita, desde o ceticismo pirronista, passando pelo ataque ao dogmatismo em *Contra os gramáticos,* de Sexto Empírico, até culminar na ideia dos românticos de que o método científico é também um tipo de criação linguística e não descoberta da linguagem da própria natureza. Contudo, pode-se objetar que há uma grande diferença entre o modo como os dois campos se valem das palavras.

Esse é o argumento de Roland Barthes, no texto “Da ciência à literatura”. Para o francês, os dois campos compartilham diversos traços e atributos em comum, exceto a constituição da linguagem:

> Para a ciência, a linguagem não passa de um instrumento, que quer se tornar tão transparente, tão neutro quanto possível submetido à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede: há por um lado e primeiro os conteúdos da mensagem científica, que são tudo; por outro lado e depois, a forma encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada (Barthes, 2004, p.5).

Em outras palavras, Barthes quererá dizer que é possível para a ciência esconder sua forma linguística em detrimento da revelação do conteúdo que ela carrega (como se fosse possível dividir, ou submeter a algum tipo de sucessão, conteúdo e forma). Mais ainda, dizer que a ciência busca – tanto quanto possível – uma transparência é esquecer que a linguagem é sempre ambígua. Uma “teoria de tudo”, como alguns físicos mais ambiciosos poderiam almejar, é apenas uma utopia. Não somente, a neutralidade da expressão científica também é duvidosa, pois aprendemos com

Bakhtin que a palavra é sempre ideológica: "a língua não conserva mais formas e palavras neutras 'que não pertencem a ninguém'; ela torna-se como que esparsa, penetrada de intenções, totalmente acentuada" (Bakhtin, 1998, p.100).

A imagem de uma ciência inabalável e de métodos infalíveis que Barthes tem em mente é difícil de sustentar. Pois, se na linguagem ideal da ciência o conteúdo é tudo e a forma nada, o que levaria alguém como Paul Dirac a utilizar o vago conceito de beleza como critério para uma teoria científica?[1] Ou ainda, a afirmação de Italo Calvino de que nas páginas dos tratados astronómicos de Galileu Gallilei é possível encontrar enorme lirismo e até mesmo um modelo poético:

> O maior escritor da literatura italiana de todos os séculos, Galileu, assim que começa a falar da Lua, eleva sua prosa a um grau de precisão e evidência e, ao mesmo tempo, de rarefação lírica prodigiosa. E a língua de Galileu foi um dos modelos da língua de Leopardi, grande poeta lunar (Calvino, 2009, p.218).

Isso não quer dizer que poesia e ciência são a mesma coisa, é preciso fazer uma distinção como intérprete. Em geral, a ciência serve a diferentes propósitos. Se é possível ler em uma teoria científica a sua "rarefação lírica prodigiosa", sua validade é testada pelo seu grau de aplicação a algum modelo explicativo maior. Um cientista frequentemente precisa pensar no valor de verdade (entendida adjetivamente e não em um sentido totalizador) de uma proposição científica. De modo distinto, "qualquer consideração sobre a verdade em poesia deve começar encarando o fato de que poemas não são artefatos feitos para algum propósito prático-material imediato" (Eldridge, 2010, p.385). Não se constrói um ônibus espacial ou se combate uma doença infecciosa com a

[1] É famosa a afirmação do cientista Paul Dirac de que a beleza de uma teoria era mais importante que a observação empírica (ver Mcallister, 1998, p.114). Outro exemplo é o do físico e autor de livros de divulgação científica, Carlo Rovelli, ao chamar a teoria da relatividade de "a mais bela das teorias" (2017, p.79).

leitura apenas de poemas. A pretensão de utilidade prática não é um atributo que normalmente os poetas e os leitores de poesia levam em consideração. No entanto, a poesia também é um discurso transformador, pois age diretamente sobre nossa percepção sobre o real.

Nesse sentido, poesia e ciência são formas de experimentação, de testar hipóteses sobre a realidade e abalar nossas convicções mais profundas. A ciência moderna, em especial a mecânica quântica, trabalhando com probabilidades e incertezas, descreve o mundo de maneira bastante diversa ao que o senso comum está acostumado. Um espaço em constante movimento,

> colorido e espantoso, onde universos explodem, o espaço afunda em buracos sem saída, o tempo se desacelera quanto mais baixo se está sobre um planeta e as ilimitadas extensões do espaço interestelar se encrespam e ondulam como a superfície do mar (Rovelli, 2015, p.17).

Não à toa, Pina encontra nesse campo um solo fértil e de intersecção com seu exercício poético.

Na crônica "Salvação pela poesia", publicada no ano de 2005, Manuel António Pina explicitamente aproxima a mecânica quântica da poesia. Para ele ambas são "território também da desrazão que é algo que ninguém compreende mas que, pelos vistos, funciona" (2014, p.229). Esses espaços são da desrazão porque, segundo Pina, ninguém é capaz de dizer conclusivamente o que é a poesia, pois as respostas "são tantas quantos os poetas, ou se calhar, quantos os poemas, pois cada poema é também uma arte poética" (2014, p.228). E a sua própria poesia aponta, de forma ostensiva, os percursos dessa incerteza poética. Já do lado da mecânica quântica, basta pensar nas palavras de Niels Bohr: "se você não está confuso com a física quântica então você não a entendeu". Ou, mais enfaticamente, Richard Feynman: "penso que posso seguramente dizer que ninguém entende a mecânica quântica" (Griffths & Schroeter, 2018, p.xi). Dois dos mais ilustres físicos do século XX depois de Einstein afirmam não compreender comple-

tamente aquilo a que se dedicaram por toda a vida. E, no entanto, elas funcionam. A poesia funciona porque as pessoas (ou "qualquer coisa como gente") – para citar Álvaro de Campos no poema "Tabacaria" – continuam e continuarão a fazer versos. Continuam a fazer dela "um instrumento permanente de relação comigo mesmo, de relação com o mundo" (Pina, 2016, p.33). Já a mecânica quântica possibilitou um grande avanço na área da computação, bem como o advento de novas tecnologias como, por exemplo, o GPS (ver Rojo, 2011, pp.125-127).

O que Pina busca não é uma definição limitadora de poesia, mas sim abrir novos diálogos que iluminem mais mecanismos do texto poético. Assim, se quisermos elencar uma das inúmeras possibilidades dessa abordagem, podemos dizer que a poesia é um instrumento de indagação ao real. Não mais privilegiado que outros instrumentos – porém consciente de seus limites, de como sua atuação modifica o real –; o texto poético depende de uma relação particularmente indeterminada com o mundo. O mesmo se dá com a matéria quântica: "o *quantum* dir-se-ia uma boa metáfora do poético: a alteração mínima de um sistema realizada completamente ao acaso, isto é, à margem de qualquer previsibilidade ou determinação" (Pina, 2016, p.228). Lembrando um poema de Ana Hatherly, o poeta é um calculador de improbabilidades. Para Pina, a poesia não se alimenta de certezas, de representações corretas do mundo, pelo contrário, vive daquilo que é imprevisto. É uma imprevisibilidade também por se opor ao lugar comum, e nisso reside mais um ponto de contato com a física dos *quanta*, já que "as ideias da mecânica quântica apresentam um profundo abandono à intuição humana comum" (Weinberg, 2012, p.xv). Os dois domínios tornam-se "desrazão", pois são até mesmo contraintuitivos aos modos familiares – seja da física newtoniana ou do senso comum – aos quais por muito tempo fomos habituados a descrever a realidade. Podemos dizer: "desimaginar o mundo", eis a tarefa da poesia segundo Pina; e também o esforço de boa parte da ciência após a revolução da teoria quântica.

Para "desimaginar o mundo" e imaginá-lo novamente, há que acontecer uma alteração – mesmo que mínima – de um sistema, é preciso novos modos de funcionamento da linguagem; e o próprio neologismo de Pina já indica esse caminho. Esses modos de "desimaginar" (tanto o quântico quanto o poético) são revoluções operadas contra o lugar comum, mas que se dão dentro e contra os limites da mesma linguagem que foi capaz de conformar o mundo anteriormente imaginado.

A partir disso, a revolução não é apenas ruptura (no sentido mais atual e corriqueiro do termo), mas movimento circular – seu sentido astronómico e geométrico. É precisamente essa acepção da palavra que Pina traz à tona já em uma das epígrafes presentes em seu primeiro livro:

> Diz-se Revolução
> o Movimento de um corpo que,
> descrevendo uma curva fechada,
> passa sucessivamente pelos
> mesmos Lugares.
>
> (Pina, 2012, p.15).

A epígrafe pode ser lida como descrição da própria poesia de Pina, calcada pelo reenvio aos repetidos lugares da memória e ao obsessivo drama da linguagem que se encena organicamente por toda sua obra. Se, por um lado, o paradigma quântico e a poesia são formas de romper com uma linguagem que já se tornou enraizada, continua a se servir dela.[2] Na física moderna, por exemplo, não houve um abandono do termo 'átomo', mesmo sabendo que ele é divisível e que toda a mecânica quântica trabalha com níveis subatômicos. Ou seja, apesar da proliferação de um novo vocabulário povoado por quarks, múons, glúons, bósons, etc, o rompi-

[2] No caso específico da poesia, Pina – em um ensaio intitulado justamente "Poesia e revolução" – sugere que há sempre um componente de repetição no texto poético, seja em suas formas ou processos, ou mesmo no seu retorno à tradição: "porque regressa a poesia sempre a Homero, a Dante, a Camões?" (2012b, p.139).

mento com certas ideias antigas não é suficiente para abandonar os "mesmos lugares" a que somos enviados ao lidar com o mundo que nos circunda.

O esforço científico, assim como qualquer esforço para dar conta do real, esbarra, como sempre, na linguagem: "estamos presos à linguagem a tal grau que qualquer tentativa de formular um *insight* é um jogo de palavras" (Bohr, citado por Blaedel, 2018, p.183). Como coloca Pina, no poema "Tudo a minha volta", "sem que palavras uma coisa é real?" (2012, p.137). Ou ainda, recorrendo ao ensaio "Ler e escrever" (Pina, 1999, p.40), "o poema é a expressão física, na língua, do impulso poético", tornando-o, assim, "inevitavelmente, num problema de linguagem".

Desse modo, se a nossa compreensão sobre a realidade é feita de palavras, o aceno de Pina ao destacar a acepção mais arcaica da palavra 'revolução' é nos lembrar de que nosso jogo de linguagem é falível. Ruptura e repetição, divisível e indivisível podem ser descritos pelo mesmo e único termo. Concordamos com Rita Basílio, que tão bem observou o curto-circuito linguístico operado por essa epígrafe. Segundo a pesquisadora, não há substituição de significados, mas um intuito de colocar em xeque certezas totalizadoras no que diz respeito à linguagem:

> MAP não se limita a ignorar o sentido revolucionário moderno substituindo-o pelo sentido anterior da palavra revolução, MAP põe em crise, estranhando-o, o sentido maior da palavra "revolução", revolvendo-a, fazendo-a girar sobre si mesma, desconstruindo-a de modo a que fique à vista a sua face esquecida. O que há de mais significativo neste gesto é precisamente a reiteração e a persistência da palavra "revolução", como se não fosse possível à poesia, que é a de MAP, encontrar um lugar exterior ao movimento revolucionário a que não se escapa. Na impossibilidade de "sair", importa pelo menos libertar a palavra "revolução" de um sentido que a fixe numa cosmovisão que não é a sua. Para MAP, o que acontece, acontece em devir, em movimento, desconstruindo-se. Nada fixa ou determina o acontecimento revolucionário que se expressa em múltiplas direções, irredutíveis a qualquer sentido pleno, ou fim previsto e calculável (Basílio, 2017, pp.63-64).

O espaço movente da poesia de Pina é o da indeterminação de sentidos. Uma indeterminação compartilhada com a ciência dos *quanta*, que nos revela os limites do nosso logos/linguagem:

> A poesia existe porque a linguagem é limitada, porque as palavras esquadrinham uma realidade que é contínua e infinita. Para ir mais além desse esquadrinhar, para expressar o inexprimível, é necessário recorrer a permutações que prolonguem o alcance da inteligência. Dessas permutações emergem ao mesmo tempo as microrevelações da experiência estética e – talvez sejam a mesma coisa – as chaves inesperadas para entender o universo. Por isso, aquilo que, em mais de uma ocasião, começou como artifício da imaginação poética se converteu depois em síntese científica da realidade (Rojo, 2011, pp.9-10).

Os exemplos que Rojo usa para ilustrar o artifício poético, convertido posteriormente em modelos científicos, são de Dante e, sobretudo, Borges. Os textos do autor argentino, muito mais do que autores ditos de ficção científica, influenciaram e anteciparam diversas hipóteses e teorias quânticas.[3]

3. Incerteza, incompletude

Conheci o que os gregos ignoravam: a incerteza.
Jorge Luis Borges, "Loteria na Babilónia"

Nos primeiros versos do poema "Relatório", do último livro publicado por Manuel António Pina *(Como se desenha uma casa)*, lemos: "É um mundo pequeno / habitado por animais pequenos / –

[3] No livro *Borges e a mecânica quântica*, de Alberto Rojo, encontramos uma série de exemplos, extraídos de textos do autor de *Ficciones*, de como a literatura assombrosamente pode compor ou mesmo ser o ponto de partida para teorias científicas amplamente aceites.

a dúvida, a possibilidade da morte" (Pina, 2012, p.352). A relação que se desenvolve com a realidade é a de suspeita. Esses pequenos animais que ali habitam e, por conseguinte, nos habitam, são "a dúvida" e "a possibilidade da morte". São pequenos, mas ubíquos, pois para Pina a indeterminação – essa possibilidade e dúvida – regem o acaso do universo e as redescrições que dele fazemos.

Diversos críticos já destacaram o papel fundamental do ceticismo na construção poética de Pina. Pedro Eiras (2007) alude a uma "metodologia da dúvida" que norteia os versos de *Todas as palavras*. De maneira semelhante, Rui Lage destaca que "não há certezas nessa poesia mas antes a disciplina do hipotético; a sua escola é a da dúvida e não a do autoconvencimento ou do truísmo" (2016, p.53).

Porém, é preciso observar que a "metodologia da dúvida", ou "disciplina do hipotético" da poesia de Pina não seguem um rigor metódico, pois essa se escreve "com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso" (Pina, 2012, p.347). Por isso, a essas duas expressões, adicionemos mais uma, emprestada da mecânica quântica. Essa noção – diferentemente das outras duas – aparece explicitamente na poesia de Pina. Trata-se do Princípio da incerteza, tal como a concebeu o físico e matemático alemão Werner Heisenberg. No livro *Cuidados intensivos*, de 1994, encontramos sua formulação matemática como título de um poema:

$\triangle p \triangle q \approx h$

No momento da felicidade
o teu lugar,
se tens um lugar,
não te pertence já, e vice-versa.
E o teu caminho e os teus passos
e a nuvem de poeira
são só uma pequena nuvem de poeira,
forma, só forma.

No teu coração
impérios irresolúveis se guerreiam;
e como foge o campo de batalha
sangrando, sob os golpes das espadas
e o tropel dos exércitos,
ferida a luz primaveril
e destruídas as sementeiras,
assim o teu coração foge
para fora e para longe
e para dentro e para longe.

A felicidade oculta-se
desvendando o teu coração.
Se alguma vez foste feliz não o soubeste,
e se o soubeste não soubeste quanto.
Agora é tarde.
Custou tanto aprender estas coisas,
tanta infelicidade!
(Pina, 2012, pp.224-225).

Pina, ao escolher uma equação científica como título, coloca-a em destaque e força o leitor a encontrar o seu significado. Mais ainda, chama atenção para a dupla simbologia da fórmula: cada elemento é símbolo linguístico e também matemático. Lidos em conjunto, esses elementos expressam ou formulam o "Princípio da incerteza", ideia que se encontra no cerne e na origem da mecânica quântica.

Em 1927, Werner Heisenberg propõe a seguinte ideia: "não se pode medir de maneira exata os valores simultâneos da posição e do momento de um sistema físico. Antes, essas quantidades só podem ser determinadas com algum tipo de característica de incerteza" (Hilgevoord & Uffink, 1985). Dito de outro modo, ao encontrar mais precisamente a posição de uma partícula, mais inexato será o valor de seu momento. Trata-se de uma reviravolta no entendimento das ciências ditas exatas, pois coloca a indeterminação como base para a compreensão – e que só pode ser parcial – da realidade. A ideia de exatidão é solapada pela de probabilidade.

Segundo Richard Feynman, autor algumas vezes citado por Manuel António Pina em entrevistas – e autor do livro *Física em 6 lições*, uma das principais e mais importantes referências em divulgação científica – o Princípio da incerteza opera uma mudança radical nas ideias e nos fundamentos da ciência, pois

> Não é possível prever exatamente o que acontecerá em qualquer circunstância. Por exemplo, é possível arrumar um átomo pronto para emitir luz e podemos medir quando emitiu luz captando uma partícula de fóton. Não podemos, porém, prever quando emitirá a luz ou, com vários átomos, qual deles o fará. Pode-se dizer que isso se deve a certas 'engrenagens' internas que ainda não examinamos com detalhamento suficiente. Não, não há engrenagens internas; a natureza, como a entendemos hoje, comporta-se de tal modo que é fundamentalmente impossível fazer uma previsão precisa do que acontecerá exatamente em um dado experimento. Isso é algo horrível; de fato, os filósofos afirmaram antes que um dos requisitos fundamentais da ciência é que, sempre que se estabelecem as mesmas condições, deve ocorrer a mesma coisa. Isto simplesmente não é verdade, essa não é uma condição fundamental da ciência. O fato é que a mesma coisa não acontece, que só podemos encontrar uma média estatística, do que acontece. Não obstante, a ciência não desmoronou por completo. Os filósofos, aliás, dizem muita coisa sobre o que é absolutamente necessário para a ciência e é sempre, pelo que se pode ver, bastante ingênuo e provavelmente errado (Feynman, 2017, p.63).

"Não há engrenagens internas", a realidade não pode se revelar como uma unidade coerente – são apenas partes sem um todo, sem uma explicação unificadora, pois essas partes se comportam de maneiras diferentes ou de várias maneiras ao mesmo tempo. Além disso, o observador interfere nesses comportamentos simultâneos da natureza. Ele só pode "decidir" a medida, com certa precisão, de um dado aspecto de uma partícula, o outro aspecto torna-se inversamente proporcional a essa precisão.

O que vemos não é a sobreposição, mas um comportamento fixado: o "gato sem um sorriso" ou o "sorriso sem um gato".[4] Encontramos uma explicação semelhante quando lemos, no conto de Borges "tlon, uqbar, orbis tertius", que os matemáticos de Tlon

> Afirmam que a operação de contar modifica as quantidades e as converte de indefinidas em definidas. O fato de que vários indivíduos que contam uma mesma quantidade obtenham resultado igual é, para os psicólogos, um exemplo de associação de ideias ou de bom exercício da memória (Borges, 2007, pp.25-26).

O observador é quem encontra uma quantidade definida; criamos a realidade e a traduzimos em um exercício de base comum a todos os indivíduos: "associação de ideias ou bom exercício da memória", diz Borges. Diríamos jogos de linguagem.

Paradoxalmente, o Princípio da incerteza, que parece nos dizer que a única certeza inabalável é a nossa própria ignorância, é – até agora – o mais sólido e seguro princípio da física moderna. O aleatório, em vez do determinismo causa-efeito, parece reger a realidade. Nesse sentido, Heisenberg conclui que a "mecânica quântica estabelece o fracasso final da causalidade".

Agora, voltando à poesia de Pina, podemos estabelecer as relações entre o título do poema e os versos que o seguem. Em primeiro lugar, sabemos que $\triangle p \triangle q \approx h$ é a expressão matemática do princípio que acabamos de descrever, porém é preciso entender o que cada termo significa.

A letra grega "delta" representa variação, portanto, temos dois termos que variam (p e q). Na fórmula, "p" significa posição e "q" *momentum* ou momento (fiquemos com a última opção, já que o termo aparece assim no poema). Logo após as duas variantes, lemos o símbolo matemático para "aproximadamente" e a letra "h" representando aqui a constante de Planck. Essa constante, cujo valor é infinitesimal, mede a granularidade do mundo em escalas quânticas.[5] Esse aspecto granular é o que explica os chamados

[4] O personagem de Lewis Carroll, inclusive, é influência para o experimento quântico chamado o "Efeito do gato de Cheshire".Ver: <https://phys.org/news/2015-06-quantum-cheshire-cat-ef-fect-standard.html>. Acessado em 01 de setembro de 2020.

[5] Segundo Rovelli (2018), a granularidade do espaço (juntamente com a incerteza e o aspecto relacional das variáveis físicas) é uma das três des-

saltos quânticos, isto é, o modo como as partículas atômicas elementares se comportam como onda e partícula ao mesmo tempo.

O poema de Pina busca aplicar o Princípio da incerteza para calcular ou descrever o "momento" e a "posição" da felicidade. A primeira estrofe estabelece a incerteza em medir essas duas variantes. "No momento da felicidade" o lugar daquele que observa (e é observado) já não lhe pertence. O uso da palavra "momento" já expõe uma oscilação semântica entre o uso corriqueiro do termo: um espaço de tempo indeterminado, e o seu uso no campo da física, sugerido pelo título do poema. "Momento", nesse segundo caso, refere-se à quantidade de matéria.[6] Portanto, não é possível medir quando e o quanto de felicidade "acontece" a esse alguém a quem o poema se dirige. O próprio endereçamento é ambíguo. Trata-se de um "tu" indeterminado e que se confunde com aquele que lê ou o poeta falando a si mesmo, a uma espécie de exterioridade do "eu"? As duas opções são possíveis, porém o tom confessional presente nos dois últimos versos aponta para uma experiência mais individual que sintetiza uma fusão entre as duas opções. "Custou tanto aprender estas coisas, / tanta infelicidade!", apenas o verbo, sem qualquer pronome reflexivo. A quem custou? A indecidibilidade atuando até mesmo no plano sintático dos versos.

Diante do evento da felicidade, o observador (essa voz anônima do poema?) e seu duplo, o observado (o anônimo a quem se dirige o poema?) tornam-se "forma, só forma". Uma forma inexata que se confunde com a "pequena nuvem de poeira", uma dissolução da matéria no espaço infinito. Na segunda estrofe, a felicidade instala-se no núcleo, no cerne dessa forma. Porém, o coração – espaço material e anatomicamente mais preciso – é o lugar dos embates contraditórios de "impérios irresolúveis". Literal e

coberturas básicas da física quântica. Por granular, entende-se um espaço descontínuo onde a matéria não flui, mas "salta" aleatoriamente.

[6] Segundo o dicionário Collins de física, "momentum" (traduzido muitas vezes em português como "momento") é o produto da massa de um objeto pela sua velocidade. Ver Deeson, 2007, p.285).

metaforicamente (se de alguma forma fosse possível distingui-los) esse lugar afasta-se, ao mesmo tempo, "para fora e para longe / e para dentro e para longe". Sempre longe. Quanto mais interior mais distante, mais incerto, igualmente ao seu exterior.

Esse também é o comportamento da felicidade. Como medir precisamente algo que é subjetivo e que, quando acontece, já se torna passado, memória apenas? "Se alguma vez foste feliz não o soubeste / e se soubeste não soubeste quanto". A existência da felicidade é ocultada quando se tenta medi-la, pois para o observador "se alguma vez foste feliz não o soubeste, / e se o soubeste não soubeste quanto." A atuação do implacável Princípio da incerteza aponta para a impossibilidade de se fixar completamente um dado evento, ele próprio manifestado como tardio. Não pode ser apreendido por nenhuma palavra e nenhuma lembrança. O verso que se segue é um "Agora é tarde", uma frase aparentemente banal e cotidiana, mas que se revela em toda sua potência paradoxal. O agora não é presente, não tem imediatez, é somente passado. Pronuncia-se a palavra "agora" e ela já se torna um som morto ao ser ouvido. Essa paradoxalidade da linguagem coloca mais um problema para se lidar com qualquer hipótese sobre o real.

Alguns anos após o princípio heisenbergiano, já em 1931, o matemático Kurt Gödel derrubou de vez a confiança de que modelos científicos pudessem explicar e resolver – mais cedo ou mais tarde – qualquer tipo de problema. Segundo Brian Greene (2012, p.372), "o famoso teorema da incompletude, de Gödel, revela que certos sistemas matemáticos admitem necessariamente afirmações verdadeiras que não podem ser comprovadas dentro do próprio sistema matemático". Dito de outra forma, os teoremas (de fato são dois) mostram que "sempre existirão proposições cuja verdade ou falsidade não pode ser decidida em um número finito de passos" (Gleiser, 2018, p.302).[7] O que Gödel provou, para propo-

[7] Para um resumo mais detalhado e matematicamente aprofundado dos Teoremas de Gödel, ver o capítulo "Verdade, demonstração e intuição direta" em Penrose (1993).

sições aritméticas, é o que alguns filósofos já haviam intuído sobre a linguagem comum: nossa relação com o real é contingente.

Há uma referência explícita ao matemático austríaco no poema "Gödel em Princeton". Pina, como vimos anteriormente, não costuma ocultar suas influências, ou melhor, afluências:

Gödel em Princeton

Alguma coisa pensa em
si própria em mim.
Em algum tempo ou em algum lugar
alguma coisa é real, pensando.

Às vezes quase lhe toco
quando não me perturbam meus pensamentos.
E talvez quando faço
sem dar por isso os gestos de todos os dias
talvez então esteja muito perto sem o saber.

E alguém me leve pela mão por uma realidade
feita da minha vida e de coisas reais
a que pertencemos eu e o que pensa.
(Pina, 2012, p.138).

A alusão ao matemático e à cidade universitária de Princeton (lugar onde Gödel viveu exilado durante e após a segunda grande guerra até a sua morte em 1978) nos levam a considerar que esse nome deve suscitar algum ou alguns tipos de referencialidade no poema. A mais óbvia é justamente "o homem que descobriu o teorema da incompletude" (Kripke, 1980, p.84).[8]

[8] A citação, não à toa, é do conjunto de palestras proferidas na universidade de Princeton pelo filósofo analítico Saul Kripke e publicadas no livro *Naming and Necessity*. O nome de Gödel, associado ao referente citado, serve como exemplo para a teoria de Kripke sobre a referencialidade dos nomes próprios.

Pina parece modificar o *Cogito, ergo sum* cartesiano para uma fórmula mais indeterminada, algo como *pensa-se, logo alguém existe,* pois segundo o poema: "em algum tempo ou em algum lugar / alguma coisa é real, pensando". A palavra "algum(a)" repete-se quatro vezes pelos quatro versos da primeira estrofe, de modo a demarcar ainda mais essa indeterminação. A meditação sobre o que é o real ("alguma coisa") ou quando algo é real ("em algum tempo") é uma meditação sobre a consciência do ser e de sua realidade. Há uma enorme incerteza quanto ao referente do pronome "eu" que se torna um oblíquo "mim": "Alguma coisa pensa em si própria em mim".

Se os Teoremas de Gödel estão certos, o uso do termo "eu" não tem um referente verdadeiro, mas contingente. No poema, usando a formulação de Rimbaud, o "eu" é um outro. Sendo esse outro também impreciso, o "alguma coisa que se pensa e pensa em mim". A realidade concreta desse "eu" existe apenas enquanto exterioridade de um pensamento outro. Podemos tocá-la sem ser mediante o pensamento/linguagem? Há alguma marca distinguível entre o que pensa e o pensado?

Na segunda estrofe, o pronome de primeira pessoa assume a forma gramatical ativa de sujeito para tentar alcançar essa alguma coisa real (agora ela transformada em objeto – "às vezes quase **lhe** toco"). Porém, a consciência dos "meus" (do outro) pensamentos afastam o ser de sua realidade, perturbam a interação – que poderia se dizer física e mental: tocar aquilo que pensa. Somente a não consciência pode, na sua forma de "sem dar por isso", se aproximar da realidade, porém (e paradoxalmente), "sem o saber". Apenas fora do logos/linguagem o "eu" e a exterioridade que o pensa podem coincidir um com o outro, ou melhor, habitar a mesma vida, uma mesma realidade "a que pertencemos eu e o que pensa". A "minha verdadeira voz de alguém" encontra-se não na cisão, mas na sobreposição, no emaranhamento de um indeterminado outro e um, também indeterminado, "eu".

4. Entre ser e possibilidade: o "eu" fora de si

> *Sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural.*
> *A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo.*
>
> Jorge Luis Borges,
> "O idioma analítico de John Wilkins"

A poesia de Manuel António Pina procura dissolver as dicotomias entre eu/outro, fora/dentro, sujeito/objeto, que só ocorrem de maneira artificial. Pina aprende com a mecânica quântica que a realidade não existe sem interação; ela é um complexo entre o observado e o observador. Desta forma, "aquilo que existe nunca é estável; não passam de um saltar de uma interação a outra" (Rovelli, 2015, p.41). No entanto, nosso olhar e nossa linguagem interferem nessa interação, suspendem esse emaranhado e decidem em favor de um ponto de vista fixado. Por isso, acreditar que é possível capturar a "realidade em si" só pode funcionar como uma utopia metafísica:

> O que o realista metafísico sustenta é que podemos pensar e falar sobre as coisas como são, independentemente de nossas mentes, e que nós podemos fazer isso pela virtude de uma relação de "correspondência" entre termos em nossa linguagem e alguns tipos de entidades não dependentes da mente (Putnam, 1996, p.205).

Mas Pina não é um metafísico, seu realismo é outro. Diríamos, com António Saez Delgado (2017), que ele busca um "realismo integral" (2017, p.981), em que ser e possibilidade, real e ilusão (literatura), sonho e realidade formam um entrelaçamento. Esse é o termo usado por Erwin Schrödinger para caracterizar a principal propriedade dos sistemas quânticos: entrelaçamento. Para ele, não é possível descrever exatamente o estado de duas partículas ou sistemas depois de terem interagido. Considerados fora da interação, só podemos saber algo aproximado sobre essas entidades, elas são apenas uma "função de onda" – uma representação matemática e abstrata que nos dá a probabilidade de encontrar o objeto em um determinado lugar. A teoria do entrelaçamento confirma novamente a intuição de que as "observações não só perturbam o que deve ser medido, observações na verdade produzem o resultado medido" (Rosenblun & Kuttner, 2017, p.116). O resultado é uma criação, ou melhor, descriação (no sentido que discutimos na seção anterior).

Para ilustrar a ideia em um nível macroscópico, o físico austríaco criou o famoso experimento mental, conhecido posteriormente como o gato de Schrödinger. Mais uma vez, voltemos aos gatos, agora um outro tipo de "gato inconcreto" (Pina, 2012, p.358) ou "gatos-abstractos" (Pina, 2012, p.271). Imaginemos que um gato é colocado no interior de uma caixa. Lá dentro há um mecanismo que, ao ser ativado pelo decaimento de um átomo de um elemento radioativo, libera um gás letal. O átomo tem o que se chama de "meia-vida", ou seja, durante um período x de tempo, ele tem cinquenta por cento de chance de decair. Porém, segundo a teoria do entrelaçamento, antes da medição (da nossa interferência) o átomo decaiu e não decaiu; o gato está morto e vivo ao mesmo tempo. Somente quando abrimos a caixa é que o sistema colapsa e é decidido o destino do animal. De modo semelhante ao coelho-pato de Wittgenstein, em que a imagem dos dois animais não é percebida em simultâneo, não somos capazes de ver o gato em um estado morto-vivo. Antes do colapso, só temos cálculos probabilísticos sobre o acontecimento de um ou outro evento. Desse modo, estar vivo ou morto (pelo menos para o malfadado animal hipotético) não passa de uma questão de probabilidade. Essa é – para usar a expressão de Pina na entrevista com que abrimos o texto – uma "pedrada muito forte" para o nosso senso comum. Afinal, não existe uma lei intrínseca na natureza?

Por que a equação de Schrödinger aplica-se apenas quando a medição não está ocorrendo? Não parece ser assim que as leis da natureza trabalham – pensamos nas leis da natureza como algo que se aplica o tempo todo, não importando o que estamos fa-

zendo. Se uma folha cai de uma árvore, ela cairá esteja alguém olhando ou não (Becker, 2018, p.36).

Pina coloca esta questão, que é sobretudo identitária, ou mesmo ontológica, da seguinte maneira:

> Como não estarei
> nem não estarei
> em nenhum sítio, voltando
> absolutamente para casa?
>
> (Pina, 2012, p.150).

O "eu" está em "nenhum sítio" (também é o título do seu terceiro livro de poesia, de 1984), pois só tem um lugar concreto enquanto exterioridade que podemos observar. Mas, esse "eu", que se imiscui com o outro interpelado (a quem se destina a pergunta contida nesses quatro versos?), torna-se uma sobreposição que poderíamos chamar de "nós". No entanto, aquele que diz "eu", essa voz concreta (de palavras escritas e sons), é uma interferência nessa sobreposição, cria um terceiro elemento: "Eu sou nós os dois. Ou melhor, nós os dois somos nós os dois, eu sou o terceiro. Sou eu quem está a falar de nós" (Pina, 2012, p.259). Nas palavras de Eduardo Prado Coelho:

> aquele que escreve (ou talvez seja preferível dizer: aquele que escreve por intermédio daquele que julga escrever) seja um Lugar Terceiro, um 'eu' sobranceiro que se inclina sobre a vacilação interminável entre tu e eu." (2010, p.89).

Estar a falar de nós não é ser nós. É ser uma imagem fixa, a ilusão de que o gato está somente vivo ou somente morto. O acesso que temos à exterioridade é, paradoxalmente, ilusão ou: "Literatura. Tornam-nos, tu e eu, e também aquelas terríveis quatro horas da tarde, literatura". (Pina, 2012, p.265).[9] Na escrita de Pina, a construção da realidade do ser é feita de palavras: "o que é feito de nós senão / as palavras que nos fazem?" (2012, p.12) ou "Literatura que faço, me fazes" (2012, p.23). Na interferência do olhar e da linguagem que busca fixar o objeto "Já tudo e eu próprio somos literatura" (Pina, 2012, p.149), pois, "sem que palavras uma coisa é real?" (2012, p.137).

A linguagem é o nosso único espaço possível, um entrelugar diante do mundo e suas possibilidades: "Entretanto dobrar-se-ia o mundo / (o teu mundo: o teu destino, a tua idade) / entre ser e possibilidade" (Pina, 2012, p.273). A "vida real", esse é o título do poema citado, é uma "dobra" do mundo, duplicação ("o teu mundo"), mas também multiplicação de estados sobrepostos ("entre ser e possibilidade") onde a nossa linguagem e observação não chegam.

No entanto, e apesar do caráter disfórico de sua linguagem, a poesia de Pina busca sempre a exterioridade, encontrar um "sítio onde pousar a cabeça" para poder, através da linguagem/ilusão, tocar o real. Nesse sentido, a abstração da interioridade existe à medida que ganha alguma forma concreta, podendo ser olhada:

> Manuel António Pina é um dos raros poetas do meu conhecimento que não confere ao que chamamos interioridade uma qualquer consistência e faz dela a essência mesma da nossa identidade. Para ele tudo – mesmo o mais subtil e efêmero – é pura exterioridade (Lourenço, 2012, p.103).

Essa "pura exterioridade" é a impossibilidade de qualquer solipsismo, a constatação de que captamos e somos captados pelo olhar. Na epígrafe que abre a segunda seção do primeiro livro de poemas de Pina, lemos (em inglês): "'well, now that we have seen each other', said the Unicorn, 'if you'll believe in me, I'll believe in you. Is that a bargain?'"[10] (2012, p.29). Esse trecho é retirado de um momento, em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá,* em que Alice encontra-se com um Unicórnio que sempre supôs

[9] No texto "Para que serve a Literatura infantil?", Pina (1999) atribui a Blanchot a ideia (que reverbera em seus próprios poemas) de literatura como ilusão.

[10] Na tradução de Maria Luiza X. de A. Borges: "'Bem, agora que nos vimos um ao outro', disse o Unicórnio, 'se acreditar em mim, vou acreditar em você. Feito?'"(Carroll, 2009, p.264).

que as crianças fossem algum tipo de monstro fabuloso e imaginário. Ora, a mesma coisa pensa Alice sobre os unicórnios. Somente após o encontro do olhar (daquele que "vê e é visto" [Pina, 2012, p.113]), isto é, pela interação com o outro, é que a existência concreta surge. Voltando aos princípios da mecânica quântica:

> A questão da identidade é mais que filosófica; é um dos eixos da mecânica quântica: as partículas elementares, os constituintes do átomo, são absolutamente indistinguíveis umas das outras. Cada átomo de carbono seu é idêntico aos meus; cada elétron carece de individualidade. E mais: no mundo quântico, cada partícula não é só indistinguível das demais, mas também, de um modo peculiar, é indistinguível de si mesma. Um elétron dentro de um átomo existe simultaneamente em infinitos lugares perto do núcleo do atômico, e esses infinitos gêmeos se constituem em um único elétron definido ao serem detectados, ao serem observados (Rojo, 2011, p.51).

Qual seria a nossa realidade sem sermos olhados? "Fala-me, não pares de falar. Ouvindo-te tenho a certeza de que sou real, e de que também tu és, fora de mim, real" (Pina, 2012, p.264). Assim como o "Fale para que eu te veja" de Sócrates, a realidade visível, a exterioridade da poesia de Pina depende dessa demanda à interação. Sem a interação o real é "como uma paisagem entrando pela janela de um quarto vazio" (Pina, 2012, p.249). Daí a importância do verso "Somos seres olhados" (2009, p.82), de Ruy Belo, que Pina usa como epígrafe para o seguinte poema:

O jardim das oliveiras

Somos seres olhados
Ruy Belo

Se procuro o teu rosto
no meio do ruído das vozes
quem procura o teu rosto?

Quem fala obscuramente
em qualquer sítio das minhas palavras
ouvindo-se a si próprio?

Às vezes suspeito que me segues,
que não são meus os passos
atrás de mim.

O que está fora de ti, falando-te?
Este é o teu caminho,
e as minhas palavras os teus passos?

Quem me olha desse lado
e deste lado de mim?
As minhas dúvidas, até elas te pertencem?
(Pina, 2012, p.135).

O título do poema, como explica Inês Fonseca (2015, p.121), alude ao jardim, ou monte das Oliveiras, lugar onde "Jesus se recolheu para rezar na noite que precedeu a sua prisão. Foi lá que o Messias, unindo-se a Deus pelo poder da oração, decidiu manter-se fiel e cumprir a sua missão". A passagem revela um momento de dúvida. Jesus se pergunta qual é a sua missão, ou se sua vontade, na verdade, é a vontade de um outro, de Deus: "Pai, se queres, afasta de mim este cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!" (*Lucas,* 22:43). Outras referências a Cristo aparecem na poesia de Pina, quase sempre acompanhadas pela dúvida. Em "A poesia vai": "Uma pergunta numa cabeça. / – Como uma coroa de espinhos (2012, p.38) e no poema "A ferida", novamente a indagação: "Real, real, porque me abandonaste?" (2012, p.307).

Em todos esses poemas, Pina coloca a voz poética em comparação a Jesus nos momentos em que sua fé é indagada. Porém, na poesia secular de Pina, não é mais a um Deus que o poeta recorre ou com ele deseja se unir, mas um onipresente "real" que nos olha. Quem fala, quem diz eu? A que ponto essa voz pode ser uma interioridade separada desse outro exterior? Ou ela é pura exterioridade? "O que está fora de ti, falando-te?"

A voz que fala "em qualquer sítio das minhas palavras" é também o grande olho ubíquo ("Quem me olha desse lado e deste lado de mim?"). É uma visão que não se separa do eu/outro mes-

mo quando os olhares não coincidem: “Às vezes suspeito que me segues, / que não são meus os passos / atrás de mim”. A ubiquidade desse olho aparece também no poema “Imorais e puros”: “E eu sou uns grandes olhos que em isto tudo há” (2012, p.188). É importante notar: “isto tudo” existe. O que quer que “isto” signifique: o “eu”, o real, o outro, a literatura? (voltaremos aos usos desse pronome típico da linguagem dubitativa no próximo capítulo). Se tudo está contido na exterioridade desse olhar, até que ponto é possível dizer “eu”? Se a “minha vontade” é a “tua vontade”, logo até a suspeita identitária é desse outro? “As minhas dúvidas até elas te pertencem?”

No entanto, essas perguntas são uma forma de relação com a poesia, são o caminho de passos-palavras a que alude o poema, um “paradoxal combate no seio da literatura e mesmo contra a literatura” (Lourenço, 2012, p.102). São uma tentativa de atingir pela linguagem uma coincidência que ela não é capaz de conseguir, por isso mesmo, como o próprio Pina coloca, a poesia não é essa coincidência, mas sim a busca por ela:

> Oh, a questão da identidade! Tenho uma impressão de inconsciência. É como uma imagem desfocada que está sempre a fugir, permanentemente a desfocar-se. Nós tentamos focá-la mas não é possível. A minha relação com a poesia é um pouco assim também. É a procura de uma coincidência, de uma identidade. Que rosto é aquele que me olha do lado de lá do espelho? (2016, p.96).

O autor equaciona a poesia com uma procura identitária jamais alcançada. A identidade é uma imagem desfocada, próxima demais ou demasiado distante para ganhar uma nitidez. Além disso, nossas lentes-linguagem a embaçam, ou melhor, emudecem-na: “as minhas palavras não me deixando falar” (Pina, 2012, p.249). Aquele que suspeitosamente fala no poema são palavras, “insubstanciais seres” (2012, p.232) que vivem no meio do caminho entre estar e ser, mudança e permanência: “Eu, isto é, palavras falando, / e falando me perdendo / entre estando e sendo” (2012, p.275). O “eu” não está em um lugar específico, está em múltiplos lugares – a única coincidência possível é a da perda:

> Há em todas as coisas uma mais-que-coisa fitando-nos como se dissesse: “sou eu”, algo que já lá não está ou se perdeu antes da coisa, e essa perda é que é a coisa (Pina, 2012, p.356).

Também todas as coisas que nos espreitam, que nos fazem esses “seres olhados”, possuem uma identidade, “uma mais-que-coisa”. Porém, ao pronunciar as palavras “sou eu”, não há revelação. A determinação da linguagem é uma imagem fantasmagórica, é aquilo que não está mais lá, ausência, perda de identidade. Por isso, a poesia de Pina só pode oscilar entre ser e possibilidade: “não estou dentro de mim / e fora de mim, / e o fora de mim dentro de mim?” (Pina, 2012, p.145).

Nesse sentido, é interessante pensar na noção de deslocamento proposta por Paola Poma (2008). Para a autora, o “eu” da poesia de Pina é um

> sujeito que oscila entre identidade e alteridades e, radicalizada na poesia, promove, simultaneamente, a neutralização dos sujeitos presentes e a sua devolução à cena através da mesma linguagem, num tipo de ilusionismo, ou como o poeta diria uma ‘poesia cheia de truques’ (Poma, 2008, p.229).

Como numa espécie de salto quântico, o sujeito flutua entre identidade e alteridades sem estar em nenhum lugar preciso. Deslocamento, interação, simultaneidade, sobreposição, noções que atravessam uma poesia que cria a ilusão de momentaneidade, de existir em um tempo que vive impossivelmente apenas no presente. Mas que, por outro lado, é altamente consciente de seus “truques”, de que a linguagem nada mais faz do que perder (“E o que fala falta-me” [Pina, 2012, p.140]), ou melhor, ir perdendo, pois não há qualquer estado fixo que possa ser encontrado. Por isso, abundam formas verbais no gerúndio; só nos poemas citados nessa seção encontramos diversos exemplos: “as minhas palavras não

me deixando falar", "O que está fora de ti, falando-te?", "em nenhum sítio, voltando / absolutamente para casa?" ou "Entre estando e sendo". Isso como uma escolha deliberada de marcar a ideia de continuidade, prolongamento no tempo. A poesia de Pina vive da relação, ela vai sendo. Quem diz "eu" também diz "outro", e tudo aquilo que é exterior, ou seja, também diz "mundo".

Estamos presos no real, somos parte dele. Não há regresso ao real, porque nunca saímos dele: "estamos condenados ao real' – "como é que se sai do real?" (Pina, 2016, p.200). Essa é também uma possível conclusão que se pode tirar das ideias da mecânica quântica: "somos parte integrante da natureza, somos natureza, em uma de suas inumeráveis e variadíssimas expressões. É isso que nosso conhecimento crescente das coisas do mundo nos ensina" (Rovelli, 2015, p.84). Por isso, a busca de Pina por uma pura exterioridade é também, para voltarmos a ideia de Delgado (2017), uma forma de lidar com um realismo integral – uma reintegração do ser com todas as suas possibilidades:

O aquário de Bohm

Em algum sítio onde és um só
como dois gémeos divididos,
entre o nó da vida e o nó
da morte, um sonho dos sentidos;

em algum passado invivido,
em algum princípio, em algum modo
da memória ou do olvido,
em alguma estranheza, em algum sono;

ou em alguma espécie de saudade
física e inicial
de seres real,
pura exterioridade.
(Pina, 2012, p.247).

O aquário de Bohm é mais uma narrativa-experimento quântico que Pina traz à tona para descrever a relação da sua poesia com o mundo. Nesse experimento, o físico David Bohm apresenta a analogia de um peixe dentro de um aquário projetado em duas telas de TV, via duas câmeras separadas e de dois diferentes ângulos. Como resultado dessa configuração, cada movimento do peixe é produzido nas telas por duas imagens aparentemente separadas. No entanto, essas duas imagens têm uma suspeita relação instantânea uma com a outra – muito parecida com a relação não local entre partículas emaranhadas em um nível quântico. Nessa analogia, a relação crucial é entre "realidade" tridimensional do peixe e a bidimensionalidade das imagens do peixe na TV, sendo essas últimas vistas como projeções desdobradas de uma mais fundamental realidade tridimensional. De maneira semelhante, afirma Bohm, nosso mundo tridimensional – incluindo partículas emaranhadas em um laboratório – se manifestam como uma projeção de uma realidade multidimensional ainda mais fundamental (Nichol, 2005, p.79).

O poema, assim como a analogia de Bohm, propõe um reencontro das partes com o todo, a existência de "algum sítio onde és um só". Como o peixe projetado em duas imagens, exterior e interior, mente e matéria, só são aparentemente duas entidades, "como dois gémeos divididos". Dentro do aquário, em uma realidade mais profunda à qual não temos acesso, observador, peixe e mesmo o aquário são um contínuo de um todo que é o mundo material: "se estamos emaranhados com o que existe lá fora, esse 'lá fora' não existe mais; existe apenas um todo indiferenciado" (Gleiser, 2018, p.231). Pois, nesse caso, qual seria "o lado de fora de o lado de fora" (Pina, 2012, p.142)?

Nossos instrumentos limitados separam e criam inúmeras divisões; sem isso poderia-se realizar o "sonho dos sentidos" no qual alguém, como que liberto dos grilhões que o prendiam na caverna, pode ver uma realidade mais profunda. Contudo, onde está esse lugar, em que "passado" e "princípio", memória e esquecimento podem tornar-se "pura exterioridade"? Onde, citando o

poema “Volto de novo ao princípio”, “eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim” (Pina, 2012, p.78).

Essa hesitação, manifestada pelo repetido uso dos pronomes indefinidos “algum” e “alguma”, converge para uma “espécie de saudade física e inicial” expressada na última quadra. Lugar que remete mais uma vez à infância, lugar “sem palavras e sem memória”, encontro possível, porque inconsciente, entre sujeito e objeto: “o quarto eu não o via / porque era ele os meus olhos” (Pina, 2012, p.160). Depois disso, a pura exterioridade, a coincidência entre o “eu” e o outro, “eu” e o mundo, torna-se apenas uma espécie de projeção, um holograma de uma realidade mais fundamental que só existiria se não fosse atravessada pela consciência das palavras. Sobra ao poeta o desejo de ouvir a “alma” do universo, uma essência perdida que se tornou música:

Teoria das cordas

Não era isso que eu queria dizer,
queria dizer que na alma
(tu é que falaste da alma),
no fundo da alma, e no fundo
da ideia de alma, há talvez
alguma vibrante música física
que só a Matemática ouve,
a mesma música simétrica que dançam
o quarto, o silêncio,
a memória, a minha voz acordada,
a tua mão que deixou tombar o livro
sobre a cama, o teu sonho, a coisa sonhada;
e que o sentido que tudo isto possa ter
é ser assim e não diferentemente,
um vazio no vazio, vagamente ciente
de si, não haver resposta
nem segredo.

(Pina, 2012, p.289)

A teoria das cordas é uma teoria unificadora, uma tentativa de ser uma explicação de tudo em uma expressão “que só a Matemática ouve”, uma ideia que contém o cerne, a alma, de todas as coisas. Ela talvez nunca possa ser comprovada, mas existe como busca utópica em dar sentido a tudo que existe. Se as partículas elementares que nos compõem (e tudo à nossa volta) vibram como cordas, nenhum vazio é realmente vazio. Tudo seria som (até mesmo o silêncio). Em algum incerto lugar, ouviríamos a música do mundo. Ao poeta, cabe tocar com a “voz acordada” (desperta e carregada de acordes musicais) o som articulado das palavras: “Pouca coisa são as palavras / e é o que me resta” (Pina, 2012, p.223).

Bibliografia

Bakhtin, M. (1998). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, 5.ª ed. (A. F. Bernadini, Trad.) São Paulo: Editora Hucitec.

Barthes, R. (2004). Da ciência à literatura. In *O grau zero da escrita* (M. Laranjeira, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.

Basílio, R. (2017). *Manuel António Pina – Uma pedagogia do literário*. Lisboa: Documenta.

Becker, A. (2019). *What is real? The Unfinished Quest for the Meaning of Quantum Physics*. Nova Iorque: Basic Books.

Bíblia, Português. (1993). *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. (edição revista e atualizada no Brasil) (J. F. de Almeida, Trad.). Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.

Blaedel, N. (2018). *Harmony and Unity: The Life of Niels Bohr*. Berlim: SpriengerVerlag.

Belo, R. (2009). *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Borges, J. L. (2007). *O Aleph*, (D. Arrigucci Jr.. Trad.). São Paulo: Cia das Letras.

Calvino, I. (2009). *Assunto encerrado*. (R. Barni, Trad.). São Paulo: Cia das Letras.

Carroll, L. (2009). *Alice no país das maravilhas & Alice através do espelho*. (M. L. X. de A. Borges, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

Coelho, E. P. (2010). *A poesia ensina a cair.* Lisboa: INCM.

De Almeida, N. R. (2012, 22 de novembro). O amor através do sexo está ligado ao abismo. *Hoje Macau*, pp.10-13. Macau.

Deeson, E. (2007). *Collins Dictionary of Physics*. Nova Iorque: Harper Collins.

Eiras, P. (2007). *A lenta volúpia de cair.* Vila Nova de Famalicão: Quasi.

Eldridge, R. (2010). Truth in Poetry: Particulars and Universals. *In* Halgberg, G. & Jost, W. (Org.) *A Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell Publishing.

Feynman, R. (2017). *Física em 12 lições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Fonseca, I. S. (2015). *Regressar a casa com Manuel António Pina*. Lisboa: Abysmo.

Gleiser, M. (2018). *A Ilha do Conhecimento: Os Limites da Ciência e A Busca Por Sentido*. São Paulo: Cia das Letras.

Greene, B. (2012). *A realidade oculta* (J.Viegas Filho, Trad.). São Paulo: Cia das Letras.

Griffths & Schroeter. (2018). *Introduction to Quantum Mechanics*. Cambridge: Cambridge U. Press.

Hilgevoord & Uffink. (1985). Uncertainty principle and uncertainty relations. *Foundations of Physics,* 15(9), 925-944.

Kripke, S. (1980). *Naming and necessity.* Nova Jersey: Blackwell Publisher.

Lage, R. (2016). *Manuel António Pina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Lourenço, E. (2012). Manuel António Pina – A ascese do Eu. In: *Revista Iberografias*, 8, 102-105.

Mcallister, J. W. (1998). Is Beauty a Sign of Truth in Scientific Theories? Why Are Some New Theories Embraced as Beautiful, Others Spurned as Ugly? Progress in Science May Require That Aesthetic Ideals Themselves Change. *American Scientist,* 86 (2),174-183.

Nichol, L. (2005). *The essential David Bohm*. Londres: Routledge.

Penrose, R. (1993). *La mente nueva del emperador. En torno a la cibernética, la mente y las leyes de la física* (J. V. Sanz, Trad.) Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.

Pina M. A. (1999, março). Ler e Escrever. In *Revista Portuguesa de Psicanálise,* 18.

—— (2012). *Todas as palavras: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2013). *Crónica, saudade da literatura*. Porto: Assírio & Alvim.

—— (2016). *Dito em voz alta*. Lisboa: Documenta.

Poma, P. (2008). Deslocamentos na poesia de Manuel António Pina. In: *Inimigo Rumor,* 20, 224-232. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Rojo, A. (2011). *Borges e a mecânica quântica (*M. A. Coelho, Trad.) Campinas: Editora Unicamp.

Rosenblun & Kuttner, A. (2017). *O enigma quântico: o encontro da física com a consciência*. Rio de Janeiro: Zahar.

Rovelli, C. (2018). *A ordem do tempo*. Trad. Silvana Cobbuci. Rio de Janeiro: Objetiva.

—— (2017). *A realidade não é o que parece* (S. Cobbuci, Trad.). Rio de Janeiro: Objetiva.

—— (2015). *Sete breve lições de física* (J. A. de Melo, Trad.). Rio de Janeiro: Objetiva.

Santayana, G. (2004). *The life of reason*. Filadélfia: Wentworth Press.

Chegar (um pouco) tarde
Manuel António Pina, o poeta e a poesia

Rosa Maria Martelo

1.

Tudo quanto Manuel António Pina tinha de vivacidade, inteligência, sensibilidade e bondade entrava na sua maneira de conversar. Encadeando uma história na outra, com muitos passes de ironia e humor, podia começar por uma frase acabada de ouvir a um funcionário da repartição de finanças, descrever a seguir o olhar de um gato lá de casa, seguir para um episódio dos tempos de faculdade (que até lhe lembrava um trecho da *Ilíada*) e acabar numa ideia que o surpreendera no livro que andava a ler. Foi assim de todas as vezes que falei com Manuel António Pina, e encantava-me sempre a maneira como ele ia juntando uma história à outra por razões ao mesmo tempo inesperadas e perfeitamente lógicas (enquanto uns olhos muito vivos nos observavam, um pouco como quem não quer a coisa). Mas talvez me encantasse ainda mais um gesto que também se repetia. É que, ao contrário da maior parte dos grandes contadores de histórias, Pina nunca se esquecia do interlocutor. E de repente parava: – "Não acha que é assim? Que lhe parece isto?" Essas pausas, pelas quais as histórias se iam interrompendo e voltavam a ser conversas, faziam-me pensar na sua poesia, num movimento muito característico que ela tem.

As pausas com que Pina suspendia as suas histórias pareciam formar um vazio no correr do tempo, um silêncio expectante através do qual a vida do interlocutor e o ignorado mundo que lhe diria respeito poderiam entrar e tornar-se presentes. Na poesia, também há este tipo de intervalos, que são movidos por uma em-

patia descentrada e aspiram à emergência do que se desconhece, do inesperado, do não-eu. Sem esquecer que, na escrita de Pina, *quem* diz *eu* é já de algum modo, e reconhecidamente, *não-eu*, dialogismo, abertura à diferença e à irredutibilidade.

Se é verdade que, como resumiu Richard Rorty, o foco de interesse da filosofia começou por estar em coisas, passando depois para as ideias, e destas para as palavras, o pensamento meta-discursivo da poesia de Manuel António Pina inscreve-se, sem sombra de dúvida, neste último estádio (que entretanto alguns consideram ultrapassado pelo predomínio da imagem visual). O uso que o poeta fez das palavras *isto* e *isso*, recusando-se a ligá-las gramaticalmente à preposição *de*, especialmente nos primeiros livros, traduz uma maneira de pensar a linguagem e de equacionar um hiato entre as palavras e o que elas deveriam designar ou tornar presente: o que Pina certamente chamaria vida. *Isto* devia trazer a vida para a poesia, não uma ideia abstracta de mundo mas uma narrativa cheia de pessoas, de vozes que se confundem entre si numa muito complexa estratificação do tempo, misturando o real e o imaginário. Um exemplo, extraído de *Aquele Que Quer Morrer* (1978): "Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo / e alguma coisa está fora de isto / e tudo é sabido em qualquer lugar" (Pina, 2001, p.71). Por consequência, *isto* é também o nome dado a uma subjectivação particularmente instável e descentrada: "Também eu (isto) não tenho história / senão a de uma ausência / entre indiferença e indiferença" (*idem*: 253).

O deíctico *isto* serve, em princípio, para indicar alguma coisa que está perto do sujeito de enunciação. Por conseguinte, o facto de Manuel António Pina não querer ligar esta palavra à preposição *de* (que não tem nenhuma capacidade de se confundir com o que não pertence ao domínio do verbal) sugere descrença na possibilidade de se sair da linguagem. Na poesia de Pina não é possível passar de *de isto* a *disto* porque o problema que guia esta escrita reside precisamente em, ontologicamente falando, ela supor a inexistência dessa passagem. Ao contrário da preposição *de*, o deíctico *isto* pode, ainda que aparentemente, circunscrever o que designa, como se a palavra transportasse com ela um vazio destinado a ser preenchido. Mas essa é a ilusão que a poesia de Pina recusa: como acreditar em tal junção, se ela é apenas um efeito da linguagem e haver linguagem é propriamente a distância que, paradoxalmente, a poesia pretenderia superar? A infância, tantas vezes lembrada, poderia representar um tempo em que *isto* fora presente como não-dito; porém a infância que se conhece enquanto tal é já memória, vem articulada em palavras, e, portanto, é um sintoma da impossibilidade de resolver a distância.

Se tivesse ido apenas por aqui, a poesia de Pina poderia ter ficado fechada numa espécie de nominalismo solipsista; mas também é neste ponto que ela adquire uma dimensão dramática, e sobretudo dialógica, muito forte. E o diálogo é feito do desejo de preencher a distância; acredita nessa possibilidade. Cheios de vozes descentradas, isto é, de vida, os poemas também inquirem (e afirmam) a existência do diálogo como dimensão da vida, exprimindo até a nostalgia de um tempo onde ele pudesse ter existido absolutamente. É certo que há uma dúvida quanto a essa possibilidade não ser mais do que um desejo aporético, uma invenção dessa mesma linguagem que mais não faz do que produzir vazio, ausência, distância: na poesia de Manuel António Pina é sempre tarde para colmatar os hiatos reflexivos que separam *uma* vida de *a* vida. E, todavia, também nunca é suficientemente tarde para desistir de fazer perguntas, ou seja, para relançar o diálogo. De modo implícito ou explícito, a poesia de Manuel António Pina está cheia de interrogações, muitas delas tão desarmantes quanto as que fazem as crianças: "Sem que palavras alguma coisa é real?", pergunta-se em "[Tudo à minha volta]" (2001: 136).

Estas perguntas, que têm amplitude filosófica ou mesmo metafísica, dado procurarem suscitar algo que permita fazer sentido, totalidade, ou coincidência (e uso três palavras que fazem parte do vocabulário do poeta), confrontam-se muitas vezes com o silêncio, ou seja, com a impossibilidade de gerarem um diálogo efectivo. Às vezes, é como se falassem em cima do vazio. Em "O Espelho",

de *Nenhum Sítio* (1984), podemos ler: "As palavras não chegam / para levar-me onde, fora / da infância está alguma coisa: / isto que quer falar // e vê e é visto" (Pina 2001: 113). Mas, se este tipo de constatação se repete, os poemas nunca desistem de ser um espaço de acolhimento, de interlocução, e, por isso mesmo, estão cheios de vozes, que estão cheias de sentimentos. Para mim, é aí que eles se parecem com Manuel António Pina, com aquela maneira que ele tinha de interromper as histórias para nos dar passagem na conversa, quase como quem abre a porta de casa e nos convida a entrar.

2.

Manuel António Pina não era muito pontual. Os amigos recordam com indisfarçada ternura os atrasos do poeta e as justificações que ele dava quando se fazia esperar: "telefonava a dizer 'já vou a caminho, já vou a caminho', e ia tomar banho, passar por não sei onde, e ainda encontrava alguém, e aparecia duas horas (…) depois" (cf. Queirós 2012: 24). Pina chegava tarde – temos memória disso, e também das histórias improváveis com que se redimia de ter-se feito esperar.

O título destas minhas breves reflexões não deixa de aludir a esta memória; mas o que verdadeiramente pretendo enfatizar é que, como disse atrás, também a poesia de Manuel António Pina se apresentou, desde sempre, como uma escrita que chega tarde.

Se o poeta acabava por chegar depois da hora marcada, a sua poesia parece ter-se visto na mesma situação. Sobretudo no início: "Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado" (Pina 2001: 14), constata um dos poemas do primeiro livro. Na verdade, a poesia de Pina tinha vindo para um encontro com a tradição moderna, mas, nos anos 70, quando o poeta começa a publicar, já era "um pouco tarde" para isso. Não excessivamente tarde, porque a tradição moderna estava (ainda está) muito viva; apenas um pouco tarde, como Manuel António Pina intuiu quando, em 1974, deu ao primeiro livro de poemas aquele surpreendente título-frase de recorte neo-barroco que tão bem conhecemos: *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*.

Num registo que envolve alguma melancolia, mas que nunca se deixa tingir de tragédia (até porque era tarde desde logo para a radicalidade da tragédia, que assenta numa metanarrativa forte), Pina diz-nos com este título que vinha ao encontro da hora modernista que fora a de Pound, Eliot, Pessoa, Apollinaire (autores que tantas vezes cita, especialmente nos livros iniciais), mas descobrira que ela pertencia a um passado irrepetível, canónico, de algum modo fechado e não prorrogável, se bem que depois desse passado ainda não houvesse propriamente outra coisa, substancialmente diferente. Permaneciam afinidades, é certo, mas no seio de um desfasamento incontornável, que Pina percebeu à partida. No início dos anos 90, já retrospectivamente, Marc Augé resumiu de forma lapidar esse desfasamento pós-modernista quando disse que a sobremodernidade consistia na transformação da experiência da elite artística moderna num destino comum, ou seja, na transformação da crise do sujeito e da representação, bem como da dúvida epistemológica, em maneiras de viver entre múltiplas distâncias, num mundo quotidiano e habitual marcado pela perda, mas sem drama. Manuel António Pina intuiu isto mesmo muitíssimo cedo: Clóvis da Silva e Flávio dos Prazeres, aliás Plágio dos Fazeres, não nos dizem outra coisa (Pina 2001: 32). A quem chega tarde para ser moderno (coisa que fatalmente aconteceria a um leitor de Borges, como Pina era), mas não tão tarde que viver ou escrever "literatura" se tenha tornado uma tarefa impossível, resta escrever a partir do "emperro" (um lugar verbal próximo do "enterro", mas que ainda funciona, embora tendo perdido velocidade), a partir da citação, da memória de outros textos... Na década de 70 podia-se continuar a escrever, mas sem ingenuidade, digamos assim. Para usar um termo de Pina numa entrevista concedida a Luís Miguel Queirós, sem "primeiridão" (2011b). Escrever depois, em suma. "Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!", grita o "último dos homens" ou "aquele que quer morrer" (*idem*:

61); "Já li tudo, já fiz tudo (quem?)" (*idem*: 62).

E todavia, "Aquele que quer morrer" também "é aquele que quer conservar a vida" (*idem*: 68), "aquele que quer saber" (*idem*: 71); e a obra de Manuel António Pina insiste num profundo desejo de ingenuidade, daquela ingenuidade própria das coisas primeiras e inteiras, puramente novas, livres da sombra de outras coisas. Pina chamou infância a esse desejo de ingenuidade. E falou muito dela. E também com ela; e mesmo como ela – imitando-lhe o perguntar.

Ter sido capaz de olhar de frente o "emperro", a condição tardia da sua escrita, ter-lhe resistido com ironia e humor (ou com melancolia, às vezes), foi provavelmente o gesto mais determinante na escrita de Manuel António Pina. O poeta partilhou com outros da sua geração esta consciência tardia. Com António Franco Alexandre, por exemplo, com quem tem em comum um uso da linguagem tão céptico e medido quanto fascinado e experimentalista. Ou com Joaquim Manuel Magalhães, que equacionou a mesma consciência tardia de uma outra forma, acentuando a perda de grandes razões e a massificação (1989: 201).

E havia, claro, a questão Pessoa, que Pina também não quis dramatizar. Ou melhor, dramatizou, mas tão-só assimilando o modo dramático de um sujeito-efeito-de-escrita a quem deu a primazia de procurar o outro eu/ele, perdido do lado de lá da literatura – essa "arte / escura de ladrões que roubam a ladrões" (Pina 2011: 72) –, perdido na linguagem. Na poesia de Manuel António Pina, *eu* é resolutamente uma categoria gramatical, um pronome vazio, um efeito do discurso. *Eu* fala a partir do discurso e como discurso, sem indicar ninguém por trás, às vezes nem sequer uma figuração autoral, e nessa medida torna-se facilmente uma voz de ninguém à procura do seu autor, processo que radicaliza absolutamente a des-subjectivação modernista, porquanto é propriamente um *eu* que se sabe efeito da escrita que toma a palavra a partir da palavra. Por isso, na poesia de Pina, o *eu* é comutável com *isto* (que fala):

As palavras não chegam
para levar-me onde, fora
da infância, está alguma coisa:
isto que quer falar

e vê e é visto.
Não estou aqui, sonho
(eu, também um sonho)
fora de mim comigo.
(2001: 113)

Dito de outro modo:

É duro sonhar e ser o sonho,
falar e ser as palavras!
(2001: 137)

Para Manuel António Pina, como para os grandes modernistas que tanto admirava, a poesia é pensamento, um modo auto-reflexivo de a linguagem ver e pensar contra as evidências, inclusive as da literatura. É pensamento (é o tempo pensando-se), como o fora para Pessoa, e às vezes com idênticos custos de diferimento – do sujeito, das coisas, do mundo, perdidos todos eles na distância e nos jogos de linguagem, no jogo das diferenças entre as quais se geram os sentidos. "Kindergarten", um poema de *O Caminho de Casa* (1989), poderá exemplificar o que pretendo dizer:

As filhas brincam fora de o quê,
que infinitamente se interroga?
O fora de elas é dentro
de que exterior centro?

Quem está lá aqui
assistindo a isto e a mim,
e às filhas brincando e ao jardim?
Que coisa essencial em qualquer sítio perdi?
Também eu ou alguém brincou há muito tempo
em outro jardim, brincando.

Sem que palavras lá estando?
Fora de que memória não me lembrando?
(Pina 2001: 147)

O diferimento não deve, no entanto, distrair-nos do essencial: a poesia de Manuel António Pina é atravessada por um desejo nostálgico de religação e epifania que muitas vezes, como neste poema, é remetido para um antes (ou um exterior) que adquire uma dimensão real e concreta (a infância das filhas, neste caso), mas também abstracta e metafísica ("eu ou alguém", "sem que palavras lá estando?"). Uma das questões que fazem a singularidade deste poeta é precisamente a ambivalência da sua noção de "infância", que é simultaneamente concreta e abstracta, quotidiana e mítica. Porque a infância é, aqui, o que prescinde da linguagem (*infans*: sem fala, ou que não fala) e que assim coincide com o estar; mas também é a memória, a pureza, a bondade, a simplicidade. E, acima de tudo, seria a coincidência da mente consigo mesma enquanto mundo, matéria que pensasse sem nisso gerar distância.

Como não chegaria tarde a poesia de Manuel António Pina, se era a partir da infância, e ainda antes de haver linguagem, que ela gostaria de ter falado? Como não chegaria tarde se, paradoxalmente, ela quereria ter voltado a antes-de-ter-sido para ser por inteiro? De certa maneira, e especialmente nos primeiros livros, para Manuel António Pina, o caminho da escrita era o de prescindir das palavras. No final do poema "Estarei ainda muito perto da luz?", de *Nenhum Sítio* (1984), podemos ler:

(...)
Quando eu me calar
sabei que estarei diante de uma coisa imensa.
E que esta é a minha voz,
o que no fundo de isto se escuta.
(2001: 105)

Mas dizê-lo é uma inevitável contradição de quem chega tarde: de quem chega tarde à literatura, como reconhecidamente aconteceu aos que começaram a escrever na década de 70, ou seja, depois da consolidação de um cânone de clássicos modernos; mas também à infância, como nos acontece a todos, já que só quando podemos charmar-lhe assim (infância) a conhecemos, e portanto nunca a conheceremos antes de a termos perdido. Numa entrevista concedida ao *Jornal i*, em 2012, Manuel António Pina resumia esta contradição:

> Nós quando somos pequenos queremos ser grandes rapidamente. Mas na infância os poetas invejam a capacidade de ver pela primeira vez. A poesia é também uma forma de olhar de novo. A infância é mítica porque é a capacidade de olhar profundamente pela primeira vez. Para mim, é a melancolia de um momento mítico – mítico até porque parece que já nascemos com a estrutura para a linguagem no cérebro – da relação com as coisas sem intermediação da linguagem. A linguagem afasta-nos do mundo. Nós já nascemos como seres condenados à linguagem, como provam os trabalhos do Chomsky, mas tenho um poema num livro, "Lugares da infância", em que se fala daquela possibilidade de ter uma relação com o mundo sem essa intermediação. No meu caso a ideia de infância é uma busca desse momento inicial sem nenhuma palavra e nenhuma lembrança em que nós somos também mundo. (Pina 2012: s. p.)

De facto, recordando os lugares da infância (mas há-de haver aqui também alguma ironia metalinguística porque o que está em causa é igualmente a infância como lugar, como *topos* da poesia), Pina escreve: "O quarto eu não o via / porque era ele os meus olhos; / e eu não o sabia / e essa era a sabedoria" (2001: 160). Por isso, lembrando Nietzsche, o poeta falará de uma "segunda e mais perigosa inocência", de "uma inocência que se sabe inocente, ou então apenas uma espécie de inocência" (Pina 2011b, s.p.). E eu acrescentaria que essa é uma outra forma de "chegar tarde" e de fazer do atraso uma autêntica forma de vida, ou melhor, de escrita (as duas coisas não se distinguem muito bem, neste caso).

Creio que Pina sempre escreveu para voltar a casa, ou para voltar ao princípio, ou para voltar à origem, a um lugar mítico.

Para coincidir. Na verdade, para coincidir com as palavras (chama-se a isso poesia), ou com o silêncio que algumas delas prometem. Sob esse ponto de vista, um dos poemas que prefiro é "Ludwig W. em 1951", de *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*. Mas o que esse texto diz está mais acessível, sob a forma de exortação, noutro poema do mesmo livro, intitulado "A um jovem poeta", que passo a citar:

> Procura a rosa.
> Onde ela estiver
> estás tu fora
> de ti. Procura-a em prosa, pode ser
>
> que em prosa ela floresça
> ainda, sob tanta
> metáfora; pode ser, e que quando
> nela te vires te reconheças
>
> como diante de uma infância
> inicial não embaciada
> de nenhuma palavra
> e nenhuma lembrança.
>
> Talvez possas então
> escrever sem porquê,
> evidência de novo da Razão
> e passagem para o que não se vê.
> (Pina 2001: 274)

O último livro de poemas de Manuel António Pina intitulou-se *Como se Desenha Uma Casa* (2011a) e está certo ter acontecido assim. Porque essa casa, o poeta desenhou-a revisitando obsessivamente a convicção de que o poema já não tinha a força de configurar-se como habitação. Foi do confronto com uma tradição sem inocência nenhuma que o poeta fez a sua inocência segunda, ou seja, o poema "casinfância" afinal possível (termo de Herberto Helder, que estaria, eu sei, nos antípodas, mas são precisamente esses antípodas que aqui lembro), numa linguagem sempre conquistada às avessas e como quem não quer a coisa, até chegar à casa de partida, supostamente perdida, a uma possibilidade mítica: um poema para habitar.

Há vários pontos comuns entre Manuel António Pina e António Franco Alexandre, dois poetas cujas obras reflectem intensamente sobre a linguagem e a condição da poesia no último quartel do século XX. Ambos recorrem com frequência à sub-asserção e escolhem um tom menor para falar do impoder da poesia; e ambos conseguem, através desse tom menor, não prescindir dos amplos poderes que acabam por evidenciar na poesia que escrevem. É um jogo de quem chega tarde, é claro. Mas também de quem se tornou sobrevivente, resistente... Contra todas as expectativas, o tom menor, dubitativo, inquisitivo, nunca assertivo de Manuel António Pina (e não é por acaso que Pina admirava explicitamente a poesia de Franco Alexandre) é o dispositivo que permite que a poesia acabe por recuperar o poder pela estratégia de o negar ou dele prescindir:

> (...)
> Caem co'a calma as palavras
> que sustentaram o mundo,
> e nem por isso o mundo parece
> menos terreno ou impermanece.
> (...)
> (Pina 2001: 282)

Assim constatou o poeta em *Atropelamento e Fuga*, evocando Sá de Miranda e com ele os alvores e a euforia epistemológica de quinhentos. Poderíamos acrescentar que a poesia também não impermanece. Afinal, não continuamos a ler os poemas que Manuel António Pina escreveu? E apetece sempre voltar ao desejo formulado nos versos finais de "Ludwig W. em 1951":

(...)

Teremos então, enfim, uma casa onde morar
e uma cama onde dormir
e um sono onde coincidiremos
com a nossa vida,
um sono coerente e silencioso,
uma palavra só, sem voz, inarticulável,
anterior e exterior,
como um limite tendendo para destino nenhum
e para palavra nenhuma.
(Pina 2011: 232-3)

Bibliografia

Magalhães, J. M.(1989). Uma entrevista. *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença.

Pina, M. A. (2001). *Poesia Reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

——— (2011). *Poesia, Saudade da Prosa – Uma Antologia Pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim.

——— (2011a). *Como Se Desenha Uma Casa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

——— (2011b). A auto-ironia é uma coisa tristíssima, é afastar-me de mim, deixar-me desamparado. Versão alargada da entrevista concedida a L. M. Queirós (Suplemento *Ípsilon*. In *Público*, 17 de junho), in LyraCompoetics <http://www.lyracompoetics.org/pt/entrevistas/?entid=2>, s.p.

——— (2012, 12 de outubro). Entrevista a *Jornal i* <http://www.ionline.pt/node/181453>, s.p.

Queirós, L. M. (2012, 16 de novembro). Manuel António Pina entre amigos. In *Público*, Suplemento *Ípsilon*.

* Texto publicado originalmente in Margato, I. (Org.). (2014). *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Manuel António Pina, Clóvis da Silva e «A poesia vai»

Rita Basílio (IELT)

uma forma de começar[1]

> *Meu caro amigo, envio-lhe um pequeno trabalho que não se poderia dizer, sem injustiça, que não tenha pés nem cabeça, pois, ao contrário, tudo o que tem é, ao mesmo tempo, cabeça e pés, alternada e reciprocamente.*
> Charles Baudelaire (*Le Spleen de Paris*)[2]

Orienta-me o pensamento do rasto e o do riso que tento aprender há anos com Manuel António Pina (MAP), mas o aprendiz é lento.

Pelo título, depreende-se que caminharei em volta do poema «A poesia vai», atribuído por MAP a Clóvis da Silva, nome do autor suposto da segunda parte — «II. Segunda Pessoa» — do livro de MAP *Ainda Não É o Fim Nem o Princípio do Mundo Calma É Apenas*

[1] Este texto faz parte de um ensaio sobre a «pedagogia do literário em Manuel António Pina» (um projecto de estudo). A hipótese persegue-me há anos, mas continuo sem atinar com a forma de me esclarecer sobre ela. Enquanto chego e não chego, vou deixando alguns apontamentos do esboço.

[2] «[À Arsène Houssaye] Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement» (Baudelaire, 1862, p.161).

Um Pouco Tarde (1974), que integra o volume *Todas as Palavras – Poesia Reunida* (2012).[3]

(Re)colhendo o que aprendi (com erros, é certo) entre os usos que o escritor Abel Barros Baptista (Baptista, 2019) faz da palavra «obnóxio»[4] no seu livro *Obnóxio:* (*cenas*), exploro as virtudes do humor enquanto reflicto sobre o que possa ser *educar para a literatura*. Não falo de «educação literária», cuja importância já está estudada e demonstrada. O que procuro fica mais perto do que designei, num outro ensaio (Basílio, 2017), como «uma pedagogia do literário». Não sei se tem importância ou utilidade. Basta-lhe ser uma experiência de relação com o que não se sabe, acesso a um percurso que não tem nem fim nem princípio em si mesmo. 'Educar para a literatura' – no modo como entendo aqui o uso da locução – não faz da «Literatura» o fim a alcançar, mas faz da «pedagogia do literário» um modo de aprender a caminhar: «É isto falar, caminhar?» (TP:23). Cada qual vai (ou chega) até onde o levarem os seus passos. Independentemente de todos, só cada qual pode saber o que o move.

A «pedagogia do literário» que (re)aprendo a ler todos os dias com MAP aponta-me a experiência de um caminho por onde nos podemos deixar ir, conduzidos pela mão – ou ao pé – do que (ou de quem) nos aprouver. No sentido em que a uso, há na palavra «pedagogia» um desejo de entrega aos encontros que nos formam, um ir e vir, (re)ver e voltar a ver; sem intenções nem ambições, sem metas nem programa universal: «A viagem das crianças, eis o sentido nu da palavra grega pedagogia.» (Serres, 1991 p.27).

[3] Uso a primeira edição (Porto Editora, 2012) do volume *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2012)*. Esta edição será referenciada, entre parêntesis, pela abreviatura TP, seguida do número de página de cada verso/poema citado.

[4] Uso a palavra sob a assinatura de Abel Barros Baptista, em *Obnóxio: (cenas)*, editado em 2019 pela Tinta da China, porque este é um daqueles livros que eu nunca deixaria de levar à sala de aula para falar sobre Literatura, *isto é sobre tudo*. Não me subtraio nem ao sentido nem às consequências do uso etimológico do termo «obnóxio», do adjectivo latino *obnoxius* (*ob-* + *noxa*, dano: exposto a dano, contingência ou perigo).

Quanto à epígrafe, ela antecipa a única certeza que me trouxe o exercício de leitura que se seguirá: «A poesia vai» (TP:38) tem «pés» – porque, em MAP, está sempre tudo a mudar de lugar e os pés do poema marcam um ritmo, que é também um modo (sílaba a sílaba) de falar –, e tem cabeça porque a «cabeça» é uma palavra usada pelo poema e a outra (a ausente), pelo escritor – alternada e reciprocamente. O que no meio e em volta (se) passa é sem fim.

A Poesia vai

nec spe nec metu
[Sem esperança nem medo][5]

1. para quê poetas? para quê poesia?

Começo com perguntas antigas: Para quê poetas? Para quê poesia?

Não sendo a mesma, a dúvida aflige (quase) todos os escritores desde o início da era moderna e inquieta (quase) todos aqueles que, considerando dispensável a poesia, dispensam, com coerente rapidez, quem a ela se dedica. Todavia – é a questão que me surpreende –, se optarmos por não repetir o que já foi dito (chamemos-lhe História) sobre o papel e a função do poeta e da poesia na *pólis* (πόλις), e se não reduzirmos estas duas palavras («poesia» e «poeta») à acepção comum de «fazer versos», que engloba, por metonímia, uma forma – já de si in[con]forme – e quem a compõe, como poderemos perguntar «para que serve» (a poesia, o poeta), quando não sabemos de que falamos? Esta é a estranheza que me assalta sempre que leio poesia (em campo aberto, porque

[5] Entre vários outros lugares, MAP cita esta consabida máxima latina em *Dito em voz alta*: o *nec spe nec metu* estóico seria a bem-aventurança absoluta de qualquer obra literária. Até lá chegar, no entanto, a minha ainda tem muito que penar.» (Pina, 2016, p.23).

não distingo as artes quando me foco na *experiência*) e que persiste apenas porque não consigo ser abandonada pela crença numa *necessidade*. Sem *essa crença*, a pergunta «para quê poetas, para quê poesia?» não difere em nada da pergunta que Álvaro Magalhães escolheu para intitular a biografia que escreveu sobre Manuel António Pina, essa que ouvia o amigo repetir em diferentes ocasiões: «para quê tudo isto?».

2. conversas em volta de um poema

A minha cabeça é que pensa e, no entanto,
os meus Pés ao pé dela são um espanto:
como estão parados não é preciso muito
para se porem a par de qualquer assunto!

Manuel António Pina, *O Inventão*

«A poesia vai» é um poema atribuído por MAP a Clóvis da Silva.[6] Clóvis da Silva não é um heterónimo de MAP, nem se presta muito a ser lido como uma paródia da heteronímia (ainda que haja certos lugares de observação que permitiriam argumentar com interesse a hipótese). Clóvis da Silva (na companhia do seu amigo Flávio dos Prazeres) é, ele mesmo, um *outro lugar* de observação – «II. Segunda Pessoa» (TP: 29-54) – que MAP interpõe no palco do seu primeiro livro de poemas para dar forma (figura e nome) a algumas das apreensões mais extravagantes (direi obnóxias) que, nos ciclos iniciais de *Todas as Palavras*, interpelam, de maneiras diferentes, o(s) sujeito(s) que escreve(m): a questão dos grandes projectos literários e da morte da Literatura – «A littratura morreu. Eu e Flávio lhe faremos o emperro» (TP:31),[7] a questão dos erros e do plágio (TP:31), a questão do amor sem espaço (TP:49), as pessoas, a solidão, a ausência ou as palavras. E também, a seu modo, a questão da crença, questão que suspendo até que alguma coisa me traga de volta aqui.

Toda a pedagogia exige um percurso, um trajecto a percorrer. «A Gramática não chega para dizer tudo ao mesmo tempo» (TP:92), por isso as frases são, frequentemente, encruzilhadas, as palavras bifurcam entradas, solicitam escolhas (mais ou menos deliberadas), o prazer ou a necessidade fazem-nos descobrir diversas formas de caminhar (ou não). No avesso de qualquer outro tipo de pedagogias, na do literário não se pretende nem levar nem chegar a lado nenhum, ensaiam-se modos de *acompanhar* o poema ou de nos deixarmos acompanhar pelo que nos solicita. Este é um entendimento possível da «pedagogia do literário»: passagem pelos lugares das perguntas, da curiosidade e das dúvidas daqueles que desafiam e se deixam desafiar pelas palavras, amantes da deambulação e dos desvios que abrem à possibilidade de nos perdermos na conversa, convite à alegria de «brincar de pensar», como um *hobby*, como sugere Clarice Lispector: «A arte de pensar sem riscos» (Lispector, 2013, p.26).[8]

[6] A propósito de Clóvis da Silva e de muitos outros aspectos que estimulam e enriquecem a leitura da Obra de MAP, são-me sempre imprescindíveis as leituras que o ensaísta Osvaldo Silvestre dedica aos textos do autor. Alguns estão disponíveis aqui: https://www.osvaldomanuelsilvestre.com/ publicacoes/

[7] As frases de Clóvis da Silva e a peculiar forma de composição lexical que as caracteriza, nomeadamente quando fala da morte da «littratura», ilustram – é uma hipótese a experimentar – a ameaça de outra morte: «Diz Heráclito de Epheso / 'O pior de todos os males seria a morte da palavra'» – (lembra Sophia de Mello Breyner, que cito de cor). Por outro lado, o *Têpluquê* transforma as letras, t(r)ocadas pelos nossos defeitos de pronúncia, numa saborosa experiência de prazer – sabe-se confiar, pela boca, que «o erro está no coração do acerto» (Helder, 2006, p.128). Argumentar isto passa também pela leitura do ensaio «Manuel António Pina – um Camões para todas as idades», de Osvaldo Silvestre (2011).

[8] Deixo a última frase do texto de Lispector, linha motriz do 'literário', ou o obnóxio da pedagogia: «Mas devo avisar. Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar connosco. Não é bom. É apenas frutífero.» (Lispector, 2013, p.27).

A pedagogia do literário é um desafio a *pensar com artes*: não há certo nem errado, nem sequer pelo contrário.

3. ao pé da letra.

i)

«A poesia vai» (TP:38) é um poema que começa pelo fim:

> A poesia vai acabar, os poetas
> vão ser colocados em lugares mais úteis.
> Por exemplo, observadores de pássaros (enquanto os
> pássaros não acabarem). [...]

Parece tranquilo falar de um «começo pelo fim» quando lemos, em cinco versos (o último interrompido), duas vezes o verbo «acabar». Também podia ser dito assim: os primeiros versos deste poema enunciam uma conclusão (do verbo latino *concludere*, fechar) que decorre de uma pergunta que vem enunciada depois. Ou assim: estes versos fecham um percurso (acontecimento ou acção) que começou antes do que se anuncia, como quem avança e dita: está tudo dito.

Ler também pode ser uma forma de aprendizagem da paráfrase, da tautologia, dos diferentes modos de fazer frases. «Quem lê, lê-se», diz MAP (Pina, 2016 p.55).[9] Quem escreve escolhe. Para algumas pessoas, ler é também um modo de aprender a escrever(-se), uma forma de participar na aventura sintáctica dos textos – é a paixão da frase.[10]

[9] «Quem lê, lê-se. Com a sua experiência, a sua sensibilidade, as suas circunstâncias. Um texto literário não tem apenas uma compreensão, é um ser múltiplo, espécie de espelho no qual cada leitor pode encontrar o seu rosto.» (Pina, 2016, p.55).

[10] Osvaldo Silvestre fala de «uma poesia da gramática», mesmo quando a descreve como o «falhanço desta para nomear 'isto': o isto que escreve (e) o isto que existe. (Silvestre, 2001, s/p). Por sua vez, Gustavo Rubim, no ensaio «Outra voz: modulações de sobrevivência em Manuel António Pina», salientando os poderes de fascínio daquilo que designa como «a arte sintática» de MAP, explora a hipótese nestes termos: «A sintaxe de Manuel António Pina é ao mesmo tempo conspícua e estranha e tudo, nesta poesia, parece em última instância ilegível se não passarmos por esta obsessão ou mania frásica e não a reconhecermos como o efeito de superfície sem o qual nada de profundo chega a ocorrer, isto é, como o jogo de que depende toda a seriedade desta poética». (Rubim, 2019, p.38).

Observando desse ângulo, «A poesia vai» é um poema pedagogicamente exemplar para conversarmos sobre as «aventuras extraordinárias» em que as palavras nos desafiam a participar.

Mesmo quando tudo se passa, ou nos parece ser passado, de uma forma informativa, consumada, tranquilizadora, pressentimos, entre as frases que nos fazem rir, que paira por ali algo menos que o anúncio de um fim. Na 'desmatemática' de MAP, o menos é mais e vice-versa – tudo depende do ponto de vista.

Imaginando-nos dentro da cabeça de Clóvis da Silva – todo o poema se concentra numa pergunta que aflige uma cabeça – dificilmente escapamos aos efeitos da ironia que nos põe diante dos debates repetidos sobre o papel dos poetas e da poesia na sociedade: o que justifica (torna justo) o seu fazer? a existência dos poetas?

A resposta a que Clóvis chega dispensa indecidibilidades, os caminhos que o conduzem têm procedimento retórico abrangente: regido pelo princípio da utilidade e baseado no cálculo das consequências e da eficácia do trabalho dos poetas no que respeita ao bem-estar comum, importa escrutinar o desempenho individual e tomar medidas rectificadoras. Uma vez confirmada a inoperância do serviço, decreta-se a expropriação, para fins de interesse maior. Os deportados (que também já não eram senhores de nada) «vão ser colocados em lugares mais úteis. / Por exemplo, observadores de pássaros». Mesmo com o serviço condicionado ao prazo de validade dos pássaros, ainda há lugar para os poetas. Conclui-se. [Há um certo optimismo nisto e convém não o dispensar]. Em contexto escolar, o «tema» do poema estaria sumariamente identificado:

é uma paródia sobre a desvalorização da poesia e dos poetas na sociedade. Depois passa-se para o segmento «funcionamento da língua», para que não escape aos alunos o reconhecimento de nenhuma figura de estilo.

Mas, como não há odisseias breves e, em MAP, são os regressos que nos ensinam a avançar, continuamos, de frente para trás, virando costas às conclusões.

ii)

(...) *Suus cuique atribute est error;*
sed non uidemus manticae quod in tergo est
Catullus[11]

Já não passa pela cabeça de Clóvis da Silva [observo agora os versos deste ângulo] temer o(s) perigo(s) que a poesia representa para qualquer sistema (político, filosófico ou etc.) – a antiga questão do afastamento dos poetas da pólis já não ecoa na memória de ninguém –, só importa garantir (é politicamente correcto) que ainda há como ocupar poetas. Entretanto (o poema é breve) já chegámos à cena que terá desfecho na frase inicial – «A poesia vai acabar»:

> [...] Esta certeza tive-a hoje ao entrar
> numa repartição pública.
> Um senhor míope atendia devagar ao
> balcão; eu perguntei: «Que fez algum
> poeta por este senhor?»

Aqui o pé, que ia ligeiro, escorrega. Podemos reconhecer uma *semelhança de família* entre esta pergunta e uma outra que tem lugar no altar do cânone da Literatura Moderna. A pergunta (daquele que diz «eu perguntei») torna-se parente, um tanto ilegítima (ou não?), daquela que circula, há mais de dois séculos, pela boca e ouvidos de quem a vem vindo a reverberar, em várias línguas: «[...] wozu Dichter in durftiger Zeit?» (Hölderlin, 1943, p.343).

Voltamos ao ponto de partida. «De que servem os poetas em tempo de indigência?» – pergunta a elegia «Pão e Vinho» de Hölderlin, que levou o filósofo Martin Heidegger a perguntar, por sua vez – «Para quê poetas?» (Wozu Dichter?)[12] –, num ensaio que começa assim: «Hoje [1946] mal entendemos a pergunta. Como queremos compreender a resposta dada por Hölderlin?». (Heidegger, 1962, p.220). E hoje (2023)? Como entende(re)mos (queremos ou cremos entender) a pergunta, que já mal se entendia (é um filósofo quem o afirma) em 1946 (ou mesmo em 1800/1894)?[13] Que força (movimento e atrito) faz com que as palavras desta pergunta continuem a girar – a mais e a menos – ao longo de dois séculos, afectando o corpo (*corpus*) de tantos escritores e leitores? E porquê? Ou: *para quê?*

Importa lembrar Proust, relido por Deleuze, quando sublinha que cada «escritor inventa na língua uma nova língua, inven-

[11] Catullus, Gaius Valerius. «Suffenus iste». Carmen 22. (Disponível em http://vroma.org/vromans/hwalker/VRomaCatullus/022.html). Tradução minha: A cada um foi atribuído o seu erro; mas (do saco) não vemos o que trazemos às costas.

[12] No vigésimo ano da morte de Rainer Maria Rilke (1946), Martin Heidegger, numa conferência intitulada «Para quê poetas?», proferida na sessão de homenagem ao Poeta das *Elegias de Duíno*, usa a pergunta de Hölderlin para traçar o mapa histórico da indigência dos tempos em que habita. Traduzo o que cito da edição francesa (Heidegger, 1962).

[13] São datas aproximadas. Presume-se que a primeira versão do poema «Pão e Vinho» tenha começado a ser escrita por volta de 1800-1801 e terá tido uma primeira publicação, numa curta biografia, em 1894. No início do século XX, Norbert von Hellingrath deu início à publicação das obras de Hölderlin. Depois da Segunda Guerra Mundial, Friedrich Beissner publicou o poema «Pão e Vinho», na forma em que é citado até hoje. Na década de 70, surge a edição de Frankfurt (o 6.° Volume, que contém as elegias, é editado em 1976). [À data em que escrevo, o ChatGPT ainda não cumpre convenientemente a função de utilidade geral que lhe compete: fornecer-nos, com rigor, a factualidade informativa sobre dados adquiridos (datas, títulos, edições e afins), o que deixará, factualmente também, mais tempo livre ao leitor que se queira dedicar ao prazer dos textos: por aí, à deriva, por onde a poesia vai e a Open AI (ainda) não.]

ta uma língua estrangeira de uma espécie qualquer.» (Deleuze, 2000: 9). Se, nas frases de um poema, nada nos estranha ou nos é estranho, é porque não estamos nas proximidades dessa «língua estrangeira», a que gera atrito na língua comum, a que chega para nos incomodar. Até (ou sobretudo?) um poema, tão aparentemente risível e inofensivo como «A poesia vai», pode levar-nos – eis a aventura do exercício – até lugares insuspeitáveis, tão prazerosos quanto incómodos e disruptivos. O problema de ler (é hipótese que me assalta) não difere muito do «problema de escrever» que, segundo Deleuze «não se separa de um problema de ver e de ouvir» (Deleuze, 2000: 9). O que vemos quando lemos? O que ouvimos? E como? E quem? É por aqui que a pedagogia do literário nos encaminha: ensinando-nos a apreciar a incerteza e a descobrir o que só *vem* do que é imprevisível.

A memória já nos ensinou que o tempo específico da indigência anunciada por Hölderlin, a que deixou o homem órfão, abandonado por deuses e Deus e entregue a si mesmo, foi gradeando sucessivamente o céu aberto, e os sentidos históricos (cada vez mais humanos) da experiência extemporânea (leia-se «em desajuste com o seu tempo») dos poetas foram chamando outras palavras à questão que permanece: de que servem (ou para quê?) poetas em tempos de miséria e de abundância, de indiferença e de desolação, de produtividade e de emergência, etc.? [de hipocrisia, de moralismos, ou de higiénicas 'boas intenções', acrescentaria eu, antes do «etc.»].

Se já não é (ou será ainda?) o fim da correspondência entre o divino e o humano, cuja ligação era glorificada pela noção clássica de Poesia, que a (e nos) põe sob ameaça, por que razão a pergunta «para quê poetas?» continua a solicitar-nos? [14] E que uso faz (ou não) Clóvis dos seus ecos, no poema «A poesia vai»? Estas seriam algumas perguntas saudáveis, a desafiar respostas provisórias, se possível provocatórias, questões atraentes para conversar, com e entre estudantes, sobre poesia e poetas. O professor obnóxio (não abundam, mas existem) encaminharia a conversa até aqui: «Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado» (TP: 12). É dentro do jogo desta dupla impossibilidade – que não podemos decidir se é uma ameaça ou uma promessa – que a relação com as palavras e com os textos pode voltar a ser, como na infância, uma oportunidade para fazer perguntas livremente, *sem esperança nem medo*.

A ter alguma, a pedagogia do literário que leio em MAP pré-definiria apenas uma linha motriz: conversar, perguntar, procurar quotidianamente, entregar tempo ao que nos abre à (ou para) a vida, *a* (ou para) *isto* – a que chamamos «Literatura»: o que nunca coincide com o nome da coisa estrita, mas respeita e diz sempre respeito à letra inscrita, na nossa mais estrita proximidade. Educar *para* a Literatura seria, então, educar para a imponderabilidade dos encontros. Cada texto é uma oportunidade para conversar sobre experiências e descobertas improváveis, improgramáveis, que se entretecem nos imprevistos de cada passagem ou travessia singular. Uma pedagogia das palavras que nos guiam ou orientam, como *infantes*, até à nossa própria maneira de falar – para a vida, portanto.

iii)

Regressemos à pergunta dele, Clóvis, a que decorre de uma situação concreta, que reporta assim:

[14] O que fica evidente é que, para quem lhe dedica tempo, a poesia parece continuar a precisar da pergunta de Hölderlin para se esclarecer a si mesma. A título de exemplo: no dia 21 de Março de 2020, ano de uma pandemia que nos fechou a todos em casa, visando assinalar, pelas respostas, a contemporaneidade da pergunta do poeta alemão, Raquel Botelho Rodrigues desafiou alguns autores a pronunciarem-se sobre a frase de Hölderlin: «De que servem os poetas em tempos de indigência?». Vale a pena ler as respostas e vale também sublinhar este excerto do texto de Raquel Rodrigues (pese a alteração do verbo): «As respostas foram pedidas a quem dedica tempo à poesia. E 'entregar tempo' é entregar a vida. Assim, há um sentido que precisou desta pergunta para procurar por si quotidianamente.» (Rodrigues, 2020). Esta «procura» que é, simultaneamente, uma entrega, interessa muito ao literário (leia-se: o que está SEMPRE em *relação* com as letras).

Um senhor míope atendia devagar
ao balcão

O elemento que desencadeia todo o drama — na cabeça de Clóvis — é «um senhor míope», simplesmente, um senhor que atende «devagar ao balcão» de uma repartição pública, lugar tão particular e socialmente comum. Clóvis podia reclamar-se como um poeta «do regresso ao real», atento às situações concretas e quotidianas do ser humano singular, mas a escrita desmonta-lhe as pretensões, tornando-as ainda mais risíveis.

Não é a ameaçadora hegemonia de uma linguagem (que será sempre também uma forma de vida) analítica, tecnocrata, burocrática, utilitarista, etc. que vibra na pergunta que desassossega os pensamentos de Clóvis da Silva.[15] Sobre tal ameaça, também «Já não é possível dizer mais nada», ou cada vez menos. Bem distante da de Hölderlin, a pergunta de Clóvis não expressa preocupações com o futuro da relação dos seres humanos com a transcendência, nem se entrega a exames e escrutínios sobre a indigência do presente.[16]

[15] A um dado momento, começa a tornar-se impossível usar a palavra «pensamentos», sem visualizar, de imediato, a cabeça de *O Inventão – o maior intelectual do Mundo,* onde também tudo se passa «por fora e por dentro» de uma cabeça, que é por onde passam, afinal, todos os pensamentos — por dentro e por fora de um corpo que se pensa – se encena ou se expõe — com e através de palavras. «A poesia vai» podia ser uma cena de *O Inventão* (ou vice-versa).

[16] A propósito das desmesuradas ambições literárias deste autor suposto, não será descabido observar que Clóvis da Silva – informa-nos o fragmento anónimo «C. da Silva» – já está morto e de forma bem pequena, na sua exclusividade datadamente prosaica: «Nenhuma morte foi mais pequena do que (1966) a de Clóvis da Silva. Estava a coçar o cu quando um camião carregado de fruta lhe passou por cima. Não teve tempo de dizer uma palavra, ele que poderia ter dito, se se lembrasse, algumas das coisas mais importantes deste século. Nem uma simples denúncia, um tropesto, um dos maiores revolvetados de sempre! Molto sobre uma sapateira de peões, um espírito estulturalmente desobediente.» (TP:31). Talvez os poemas que sobraram e o apontamento sobre a história do seu autor nos falem

O transtorno emocional que a pergunta provoca na cabeça daquele que a formula advém do facto de Clóvis da Silva não conseguir identificar um único benefício que «algum poeta» tenha trazido à vida daquele «senhor míope que atende devagar / ao balcão». Nem vou perguntar o que poderia Clóvis da Silva saber sobre a estrita vida do «senhor míope», o estereótipo dispensa justificações que demorem a chegada imediata às certezas de quem já as possui. O que detém Clóvis da Silva é a aflição que a sua própria pergunta lhe provoca e é isso que nos faz rir. Mas este riso, como todo o riso, também exibe o que traz na sombra.

À distância da leitura, vemos que a consternação de Clóvis, advém, afinal, apenas disto: o «senhor míope» confronta-o com a suspeita de que os poetas (algum que fosse), podem, afinal, não estar a cumprir a missão (salvadora de toda a humanidade), que ele próprio lhes atribuía. Daí o *pathos* que a pergunta desencadeia «por dentro e por / fora da cabeça», e que lhe impõe – a bem da reposição da verdade, infere-se — a urgência de «voltar a ler» (isto é: reavaliar) toda a poesia «desde o princípio do mundo», convicto de que é esse o método que o levará a responder, com objectividade, à sua própria necessidade de ter certezas comprovadas.

iv) uma pergunta numa cabeça

Penso coisas tão profundas e sinto-me tão
mal que penso que sou um Intelectual.
E penso coisas tão mal e sinto-me tão profundo
que devo ser o Maior Intelectual do Mundo!

Manuel António Pina, *O Inventão*

também (com uma obnóxia piscadela de olho) de tantos outros «grandes projectos» humanos (demasiado humanos) que, na pressa de se ultrapassarem uns aos outros, entre o tráfego das euforias e disforias (projectivas ou passadistas), nem se lembram de olhar para os lados, antes de se meterem à estrada. Já não é «apenas um pouco tarde» para ignorarmos que *alguma coisa* (alguém?) é sempre atropelada pelo meio. A *coisa* pode ser evocada, de forma sucinta, num título assim: *Atropelamento e fuga*. (Livro de 2001. TP:277). Quem fica? Quem foge? Ou o quê?

Nos últimos três últimos versos, o poema dispensa a enunciação da primeira pessoa e faz-nos sair do campo subjectivo da aflição da cabeça de Clóvis da Silva para que entremos no palco impessoal da terceira pessoa do singular – a não-pessoa, segundo a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste. Nessa passagem mudamos de lugar, somos levados a olhar a cena à distância da ironia que entretece (na nossa cabeça) a pergunta na cabeça de Clóvis com os ecos longínquos de Hölderlin, à luz de uma outra cabeça (de quem?) que nos atira para a paródia final, mas agora à luz...:

> Uma pergunta numa cabeça:
> – Como uma coroa de espinhos

Para Hölderlin (em nome de uma vasta peregrinação), a indigência dos tempos começa quando os homens são abandonados pelos deuses. Em tempos tão distantes do berço grego e da coroação dos Poetas como mensageiros divinos, Cristo (com especial ênfase na sua paixão e morte) é a referência mais próxima que conhecemos do que nos conecta com a transcendência.

A coroa de espinhos, sabemos, é símbolo ocidental dos fardos e sofrimentos (pré-crucificação) que alguns indivíduos carregam (ou de que se encarregam) em nome de causas importantes e elevadas, como defender o bem-comum, fazer o bem ao próximo, encontrar a verdade, ou (vai tudo dar ao mesmo) salvar a Humanidade.[17] Nesta perspectiva, Clóvis da Silva – é uma das leituras possíveis da paródia final – será herdeiro (ou vítima?) da «grande questão» que o aflige, tornando-o digno representante do poeta que se sacrifica por nós. Noutros termos: Clóvis da Silva encarrega-se da missão de acabar de vez com todas as expectativas (que ele próprio tinha) sobre o poder redentor da poesia, libertando-nos de ilusões e esperanças vãs, absolvendo-nos de séculos de falsas promessas e legando-nos a boa nova de que «a poesia vai acabar», mas que «os poetas vão ser colocados em lugares mais úteis», que são os lugares onde cada um cumpre uma função definida e ninguém tem dúvidas sobre o que lhe compete fazer.

[17] Talvez importe não esquecer o escárnio em que a coroação original se funda, com eco em fundo: «Salva-te a ti mesmo» (Mc 15, 30).

v) o obnóxio da pedagogia

> Tudo isto por causa de «uma pergunta numa cabeça.»
>
> estão todos a ver onde é que o autor quer chegar? –

O que o último verso do poema me faz ver é o obnóxio riso das perguntas que nos desafiam a segui-las por caminhos que não levam a sítio nenhum (lugares extremamente pedagógicos no que concerne a moderar ilusões de condução planeada).

Esta paródica pergunta do «autor» pode lembrar-nos de fazer outra: e se, em vez de lermos os últimos versos como um comentário irónico aos problemas, aflições e conclusões de Clóvis, os observarmos como um alerta para o que fazemos nós, leitores, quando entramos na repartição das palavras que nos dizem?

O que Clóvis nos conta é que se deparou com um «senhor míope» que foi abandonado à sua sorte numa repartição das finanças, sem que qualquer poeta tenha feito alguma coisa por ele. Não decorreu daqui qualquer tipo de reflexão, nem filosófica nem poética, sobre a natureza, a condição ou a situação dos poetas; o que a ocasião lhe exigiu foi uma releitura de tudo o que tem vindo a ser feito pelos poetas (desde o princípio do mundo), com o objectivo específico de comprovar – com informada fundamentação bibliográfica – a certeza que teve, logo que viu «o senhor míope»: a poesia vai acabar porque não serve para salvar a vida (uma frase que, talvez não por acaso, MAP gostava de repetir, em várias das entrevistas que lhe foram sendo feitas).

Em suma, Clóvis da Silva nunca lamentou qualquer perda, deterioração, afastamento ou dissolução da relação da poesia com a transcendência, sequer a evoca. Somos nós, os leitores (alguns, pelo menos) que não conseguimos deixar de procurar, entre as palavras, alguma coisa mais do que as palavras. E porquê? Porque

acreditamos – e é aqui que o ensaio me traz de volta à questão da crença na *necessidade* de acreditarmos que «já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado». Assumir todos os riscos de errar é a única forma de nos salvarmos do erro de não arriscar fal(h)ar. «Quem lê, lê-se», lembra MAP, e no que respeita a essa leitura, cada qual sabe de si.[18]

«A poesia vai» fez-me ensaiar hipóteses que me foram levando a confrontar-me com a minha própria cabeça. Talvez o poema me desafie a reavaliar as expectativas que crio sobre a poesia e os poetas, ou a questionar-me sobre os espinhos das perguntas que faço. Ou sobre o sentido do que faço? Ou do que me faz a Literatura?

A literatura, sublinha MAP,

> não existe 'para' ensinar nada, pelo menos não 'tem de' ensinar nada; embora seja certo que pode ensinar muitas coisas, às vezes precisamente a quem escreve. (Pina, 1987, p.7).

É por aí que passa a pedagogia da leitura que me interessa: nunca se sabe onde vai a poesia, até onde nos leva ou traz, cada qual segue as palavras que quer, ou não. O que me parece certo é que, quando *brincamos de pensar*, o riso é um grande pedagogo. Também não salva a vida, mas pode torná-la mais divertida.

[18] Deixo um excerto onde MAP me fala da pedagogia que me conduz. Diz Manuel António Pina, «em voz alta»:

> «Quem lê, lê-se». A si e às suas circunstâncias. Não há, acho eu, leituras mais certeiras ou menos certeiras. Há apenas leituras diferentes. Um livro é sempre também o modo, ou os modos, como é lido. É certo que pode haver leituras disparatadas (que diabo!, um texto, mesmo um texto literário, não é infinitamente elástico!), mas, dentro de limites relativamente vastos, não há leituras mais certeiras do que outras. O que pode haver é leituras mais ou menos coincidentes com a leitura do próprio escritor, que é também um leitor (um leitor especialmente próximo, mas, de qualquer modo, um leitor) daquilo que escreveu. A autoria de uma obra é apenas isso, autoria dela, não autoridade sobre ela» (Pina, 2016, p.86).

Acredito, todavia, que, quando educamos *para* a literatura, até as leituras disparatadas podem ser vistas como potenciais oportunidades para aprender a «falhar melhor».

Bibliografia

Bibliografia Activa

Pina, M. P. (2012). T*odas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2012)*. Porto: Porto Editora.

—— (1976). *O Têpluquê*. Lisboa: A Regra do Jogo

—— (1987a). *O Inventão – O Maior Intelectual do Mundo*. Porto: Afrontamento.

—— (1987b, 1 de Novembro). Literatura Dramática 'para Crianças'. *Jornal de Notícias*, 1/9/1987.

—— (2016). *Dito em Voz Alta. Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo (2000-2012)*. S. Dias (Org.). Lisboa: Sistema Solar.

Referências Bibliográficas Gerais

Baptista, A. B. (2019). *Obnóxio: (Cenas)*. Lisboa: Tinta da China.

Basílio, R. (2017). *Manuel António Pina: uma pedagogia do literário*. Lisboa: Sistema Solar.

Baudelaire, C. (1869). *Le Spleen De Paris*. https://archive.org/details/baudelaire-petits-poemes-en-prose-ed.-robert-laffont-20220606

Deleuze, G. (2000). *Crítica e Clínica* (E. Duarte, Trad.). Lisboa: Edições Século XXI.

Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.

Ferreira, António Gomes. (1996). *Dicionário de Latim – Português* (dicionários Editora). Porto: Porto Editora

Heidegger, M. (1975). *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Band 5: Holzwege*. https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/5-Holzwege.pdf

—— (1962). Pourquoi des poètes? In *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)*, pp.220-261.(W. Brokmeier, Trad.). Paris: Gallimard.

Helder, H. (2006). *Photomaton & Vox*. (4.ª ed). Lisboa: Assírio & Alvim.

Hölderlin, F. (1943). Les grandes Élegies: Le pain et le vin. A Heinse / Brot und Wein. An Heinse. In *Poèmes / Gedichte*, pp.334-347. (G. Bianquis, Trad. et préface). Paris: Éditions Montaigne.

—— (2017). *Gedichte*. In Projekt Guttenberg. *Klassische Werker von A bis Z*. https://www.projekt-gutenberg.org/hoelderl/gedichte/chap115.html

Lispector, C. (2013). Brincar de pensar. In *A Descoberta do Mundo, Crónicas*. Lisboa: Relógio d'Água.

Magalhães, A. 2021. *Para quê Tudo Isto? Biografia de Manuel António Pina*. Lisboa: Contraponto.

Rodrigues, R. B. (2020). *Revista Gerador*. https://gerador.eu/para-que-servem-os-poetas-em-tempos-de-indigencia/

Rubim, G. (2018). Outra voz: modulações de sobrevivência em Manuel António Pina (37-54). In Basílio, R. & Rafael, S. (Org.) 2018. *Manuel António Pina, Desimaginar o Mundo. Ensaios*. Lisboa: Documenta.

Serres, M. 1999. *Le tiers-instruit*. Paris: Éditions François Bourin.

Silvestre, O. (2001, Dezembro). Uma Poesia Cheia de Truques. [Sobre a edição da poesia completa de Manuel António Pina]. In *A Phala*, 90. https://www.osvaldomanuelsilvestre.com/publicacoes/

—— (2011, Junho). Manuel António Pina – um Camões para todas as idades. In *Revista Ler*. https://drive.google.com/file/d/0B1smz2bB86qjMjVTMzc2QkVqZnc/view?pli=1&resourcekey=0-StdxRJqXQRC-gYvxMzin3w

As mil portas de Manuel António Pina

Danilo Bueno

1. Um poema que começa e outro que termina

Manuel Bandeira (1886-1968), por meio de uma de suas vozes, queria que a morte o apanhasse com a casa arrumada, cada objeto perfeitamente disposto onde deveria estar. Vinicius de Moraes (1913-1980), por sua vez, imaginou-a como a próxima namorada, em um ambíguo gesto de sedução e entrega. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), mais fatalista, escreveu que estar verdadeiramente livre seria estar morto, não sem antes constatar que um pássaro está livre na prisão do ar. Já para Manuel António Pina (1943-2012), como seria essa passagem? O que seus poemas poderiam contar sobre essa porta?

Pensar a morte e as noções como a da casa e do silêncio nos poemas de Pina são tópicos bastante explorados nas pesquisas e textos sobre o poeta. Esse interesse favorece, sobretudo, a própria obsessão temática do autor, às voltas com o que ele chamava de real e com o alcance da literatura. É significativo o jogo entre *personas* e realidades múltiplas, em que a noção de morte é ampliada, como na passagem abaixo, desfecho da parte IV, do poema "Farewell happy fields":

> Agora volto a sítios vastos
> uma última vez; com hesitantes passos
> subo as escadas e bato à porta
> e tu abres-me a porta mesmo estando morta
> e mesmo eu estando morto, como se fôssemos
> visitados pelo mesmo sonho.
>
> (Pina, 2012, p.173)

Nesta passagem, nota-se a relatividade da noção de morte, repassada pelo gesto memorialístico que já não se importa com o factual, mas com o alinhamento do sonho, vale dizer, por meio de certa pulsão psíquica que gera o encontro, talvez com a mãe, mesmo dentro da morte. É sintomática a inclusão desse poema na antologia pessoal, preparada pelo poeta e publicada em 2012, no ano de sua morte. Nessa estrofe, já vislumbra-se a porta como um marco ou apenas mais um elemento do jogo em que não há certeza alguma sobre realidades.

Reivindicar uma resposta sobre o encontro derradeiro é, de certa forma, notar que a despedida, no senso comum, é também um gesto de entrada. A porta, vista simbolicamente, adere à ideia de um lugar permeado por outro, passagem entre duas vidas ou duas mortes. Nesse passo, já se entra em uma espiral de chegadas e partidas, em que a lembrança (outra palavra forte para Pina) sabe narrar, especular, trazer à superfície do poema. Porém, em Pina, esse senso comum é distorcido a ponto de a porta "perder" a suposta utilidade prática e transformar-se em uma palavra, um desenho, um ícone, mais uma peça na discursividade labiríntica do poeta. Desse modo, entre a palavra "casa" e a palavra "silêncio" existe a porta, espaço que perde algo da noção de passagem e ganha um sentido maior de descoberta, conforme se verá na leitura a seguir.

Assim como um poema começa, outro termina, ou vice-versa. Ou como uma porta dá em outra porta que dá também em outra porta, sem qualquer desejo ou esperança de resolver inconciliáveis noções como ser e mundo.

2. Nada é o que parece ser

"Com algum grau de abstração e sem um plano rigoroso" (Pina, 2012, p.349) é a epígrafe da seção "Ruínas" do livro *Como se desenha uma casa* (2011). Esse verso tem, ao menos, um duplo efeito: alerta o leitor sobre a abordagem que a voz do livro seguirá e funciona como conselho a si próprio, uma inscrição pré-determinada que propicia uma busca pelo aleatório, pela surpresa e pela imprecisão. É justamente por meio desses valores pouco racionalizáveis, ou até mesmo inconcebíveis, que seria possível notar que a poesia de Pina é, de muitas maneiras, antípoda do *rigor,* meta tão propalada por vários setores da arte, notadamente àqueles que exploravam noções construtivistas.

Depois de quase quarenta anos publicando poesia e mais de uma dezena de livros de poemas editados, *Como se desenha uma casa* é o último conjunto de Manuel António Pina (MAP), e, por esse motivo, assume o caráter de testamento e despedida, convidando para a (re)leitura de algumas palavras fortes, como *casa* e *amigos,* emblemas que aparecem estruturados pelas secções do livro: "Ruínas" (composta por 15 poemas) e "Amigos e outras moradas" (composta por 9 poemas), antecedidas pela abertura do poema/título "Como se desenha uma casa", completando os 25 poemas finais do poeta.

O livro *Como se desenha uma casa* tem a epígrafe de Paul Celan: "Pois nada / surge com a sua forma própria" (Pina, 2011, p.7), sugerindo já um contorno de ilusionismo e de transformação, propício para a imprecisão e a rejeição do espaço como conteúdo racionalizável. Eis o primeiro poema, espécie de portada para as outras duas seções:

> Primeiro abre-se a porta
> por dentro sobre a tela imatura onde previamente
> se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,
> a mãe para sempre morta.
>
> Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
> como uma foto que se guarda na carteira,
> iluminam-se no quintal as flores da macieira
> e, no papel de parede, agitam-se as recordações.
>
> Protege-te delas, das recordações,
> dos seus ócios, das suas conspirações;
> usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
> o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.

> Uma casa é as ruínas de uma casa,
> uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
> desenha-a como quem embala um remorso,
> com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso.
> (Pina, 2012, p.347)

O poema, como as passagens de uma casa, aceita variada abordagem, sem no entanto buscar qualquer espaço concreto além de escombros e fiapos da memória. Talvez a maneira mais assediante seja lê-lo como um poema reflexivo e memorialístico, permeado pela passagem do tempo e pelo transitório, temas líricos por excelência, porém, aqui, estranhamente (re)torcidos. O verso final do poema será reaproveitado como epígrafe da seção "Ruínas", como já citado, criando-se certo efeito enfático pela sua repetição, apontando a passagem como um não espaço. Essa retomada ratifica a ideia de que uma morada desenha-se livremente, em um entendimento alegórico da ampla noção de *casa*, talvez como a conclusão da impossibilidade de planejamento, sob o signo do aleatório, ainda mais quando o tema parece ser a proximidade da morte.

A convocação que se dá, então, é de que a espessura do real, que requer abstração, lança a voz do sujeito para um espaço de indeterminação, que nem mapas e projetos poderiam conter ou processar. O jardim antigo e a mãe morta são signos da construção dessa casa sem alicerces, nas paredes de um tempo de recordações, em que a mobília e a ruína se conjugam mutuamente.

O ciclo que se desenha, portanto, é o adeus sem rigor, circunscrito à impermanência. Nada é o que parece ser, ressoando o sentido prestidigitador das palavras de Celan, fazendo pensar que a morte é transformação assim como a casa é metamorfose, livros mudados de lugar, ruína de outra ruína, no embalo dos remorsos vividos.[1]

[1] Destaca-se aqui a leitura desse poema: *Manuel António Pina entre ruínas e outras moradas*, de Paola Poma (Basílio, 2020, pp.131-143).

É justamente nessa ausência de forma que *lembrança* e *silêncio* se espelham, ainda outra vez, com a carga de uma tarefa da vida inteira: interrogar *todas as palavras* talvez não seria também interrogar todas as portas?

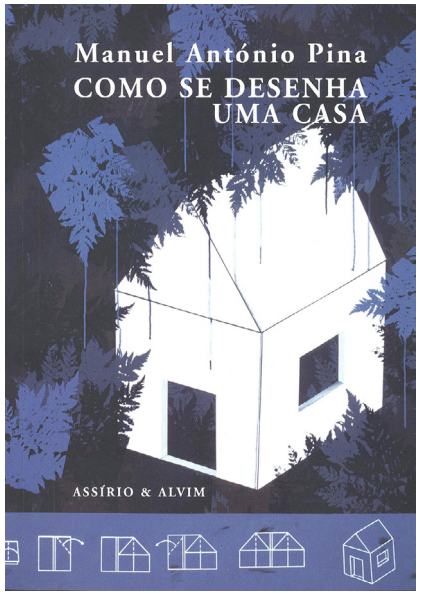


Figura 1. Joana Rego, ***Outside/Inside,*** 2004. Acrílico s/ tela, 120cmx120cm, fotografia de Jorge e Luísa Coelho.

A noção inicial implica abrir a porta para uma tela imatura, que curiosamente também pode ser apenas a primeira barreira de muitas outras, uma vez que se presume que o espaço da casa, agora repensado como ruína, em referência ao vocábulo *inside* constante no título da pintura de Joana Rego, como apontou Poma (cf. Basílio, 2020, p.135), criasse a percepção labiríntica entre dentro e fora.

Uma passagem que convoca as recordações e os mortos, em que o signo da ausência se amplifica. O trajeto da casa até ao silêncio, então, é compartimentado pelas ruínas e suas portas.

3. A biblioteca em movimento

No documentário *As casas não morrem*, de Inês Fonseca Santos e Pedro Macedo, vê-se Pina reorganizando extensamente a sua biblioteca, ação que nunca completaria, pois iria falecer pouco tempo depois. Nota-se a biblioteca em movimento, os livros encaixotados ou empilhados em certa tentativa de rigor que escapa, diante da quantidade de livros e papéis que aparecem.

Sobre o poema "Desta maneira falou Ulisses", transcrito abaixo, Rita Basílio afirmou que "será, muito provavelmente, aquele que mais longe leva o entendimento da morte enquanto 'espaço matricial' desta poesia" (Basílio, 2017, p.299):

> Falo por mim, e por ti me calo.
> De modo que fica tudo entre nós.
> Literatura que faço, me fazes.
> (Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem?
>
> É isto falar, caminhar? (Desta maneira falou) – Volto
> para casa para a pátria pura página
> interior onde a voz dorme o
> seu sono que as larvas povoam.
>
> Aí, no fundo da morte, se celebram
> as chamadas núpcias literárias, o encontro
> do escritor com o seu silêncio. Escrevo para casa.
> Conto estas aventuras extraordinárias.
>
> (Pina, 2012, p.23)

O herói que volta dos mortos conjuga o hibridismo de dois espaços, de duas consciências, atravessadas pelo mundo dos vivos e pelo mundo dos mortos. O Ulisses de Pina pensa em página e silêncio, em um metapoema de cunho adivinhatório, remodelando o herói homérico; este, por sua vez, é pontilhado pelo desejo de retornar à pátria, à esposa e a casa e dar termo à longa viagem de "aventuras extraordinárias".

É preciso recordar que, no poema grego, Ulisses desce ao Hades a pedido de Circe para interrogar Tirésias, o adivinho perfeito (cantos 10 e 11). Porém, lá, encontra também a sua mãe, Anticléia, e após conversarem tenta abraçá-la por três vezes, todas em vão, como se perseguisse sombras. Essa mãe, sempre morta e intangível, aparece no poema "Como se desenha uma casa", uma recepção materna logo após o ato de abrir a porta, e, desse modo, seria ainda mais um trajeto para o mistério e para o impreciso, em retomada à epígrafe de Celan, propiciando uma espiral de formas que não se submeteriam a dicotomias como dentro/fora.

O metapoema, talvez ponto ancilar da biblioteca sempre em movimento, da viagem contínua pelos livros, errante como o herói homérico que busca a casa, e como o Ulisses de MAP que faz do silêncio sua Ítaca e da viagem e do mistério os elos mais importantes dos (des)encontros, encaminha a leitura para a ideia da morte como viagem. O silêncio final, muito bem lido por Rita Basílio (cf. Basílio, 2017, pp.299-310), dá a ver a dimensão da travessia por *todas as palavras*, isto é, todas as aventuras; outra vez ressurge a ideia da biblioteca como labirinto e deslocamento.

A errância de Ulisses, longa viagem sem rigor, arremessado ao sabor dos mares, é coroada por uma morte tranquila, na glória da velhice, após completar todas as provas impostas pelos deuses. Já o encontro do poeta/*persona* com o seu silêncio dá termo ao mistério sem dissolvê-lo, em certa medida o multiplica, assim como os livros se amontoam em pilhas e pilhas pela casa em movimento, com a mãe impresente prestes a aparecer ao pé da porta, quando haveria ainda mais uma porta, para o filho já morto também.

4. A última entrevista

Em 2012, MAP foi entrevistado por Carlos Vaz Marques, naquilo que provavelmente foram as suas últimas declarações recolhidas em volume (Pina, 2016, pp.194-217).

Nessa conversa, reaparece o tema da porta. Transcreve-se a passagem referente ao assunto:

> *Conformou-se deixando de querer criar uma ruptura?*
>
> É evidente. Bati tantas vezes com a cabeça na parede! Percebi que a ruptura, em termos linguísticos, só pode ser feita com a linguagem. Não nos podemos libertar dela. Estamos aprisionados, como numa armadilha. Se calhar, é por isso que a palavra "labirinto" é tão presente em tantas literaturas. A nossa existência é uma prisão num labirinto cuja porta de saída, para alguns, é a fé.
>
> *Qual é a sua?*
>
> Não há outra saída a não ser essa. Acho que não há porta de saída nenhuma. Invejo as pessoas que têm fé.
>
> *A poesia não é uma porta de saída?*
>
> É uma porta, se calhar, para reconhecer que não há porta nenhuma.
>
> *Será uma porta desenhada numa parede?*
>
> Exacto. Provavelmente é isso. Houve uma altura em que pensei que poderia haver, pelo menos, uma maneira de sair da própria linguagem. Sair, não. O que pensei é que era um bom exercício tentar forçar a porta. Essa melancolia portanto é mais conformismo do que outra coisa. Acontece-me isso em relação ao próprio mundo.
>
> (Pina, 2016, p.206)

Nessas quatro perguntas pode-se pensar em uma definição em prosa para o conceito de "porta", que seria uma passagem para se descobrir que não há passagem. Portanto, seria uma descoberta, um esclarecimento, mediado pela poesia, cuja função seria o caminho para essa compreensão.

Se a porta é antes um entendimento do que um espaço, essa representação poderia muito bem ser uma pintura, um desenho, uma fotografia como sugeriu o entrevistador em alusão à capa do último conjunto de poemas de MAP (cf. figura 1).[2]

A percepção da porta vinculada ao fazer artístico, ou ainda, ao modo como a discursão imemorial da arte enquanto manifestação primeiramente linguística, aquilo que seria feito de seu próprio fazer, constrói um paralelismo entre a porta e o labirinto, de modo a sugerir o tropos do paradoxo, ou seja, da impossibilidade de suscitar qualquer saída, uma vez que a mediação da linguagem é inerente à expressividade e ao pensamento.

Daí, curiosamente, a inveja daqueles que têm fé, pois teriam um entendimento espacial, que comportaria uma passagem, de modo a operar-se uma noção metafísica para a palavra "porta", que talvez guardasse ainda uma potencial redenção.

Desse modo, o problema beira a aporia, em uma compreensão que filosoficamente se refere tanto ao "salto da fé" de Søren Kierkegaard, passagem do ético para o religioso, quanto à parábola kafkiana, cuja noção seria que a "porta" é uma questão individual e inapreensível.[3]

---

[2] Leonardo Gandolfi observou a importância da palavra "desenhar" e sua relação com a casa: "[...] *habitar, povoar* e *desenhar* estabelecem entre si uma relação de equivalência, sendo que, neste último verbo, estaria presente mais uma ideia de casa como imagem, coisa que ela é e não pode deixar de ser" (Gandolfi, 2020, p.31).

[3] O "salto da fé" para Kierkegaard teria o condão de "salto no escuro", uma vez que não há garantias racionais para afiançar a percepção religiosa: "[...] transformar em andamento normal o salto; exprimir o impulso sublime num passo terreno; eis o único prodígio de que só é capaz o cavaleiro da fé". (Kierkegaard, 2021, p.53). Já em Kafka, por seu turno, há a ideia de que cada porta estaria destinada a apenas um ser, em uma abordagem fatalista, como a parábola extraída de *O processo* (1925) em que o homem do campo tenta passar pela porta da lei, mas é interpelado continuamente pelo porteiro até ao momento de sua morte: "O porteiro [...] berra: 'Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a'" (Kafka, 1997, p.202).

Eis que se chega ao ponto mais incisivo (ou seria mais conveniente anotar esclarecedor?) para a noção de porta:

> [Uma casa]
>
> Perde-se o corpo na inabitada casa das palavras,
> nas suas caves, nos seus infindáveis corredores;
> pudesse ele, o corpo, o que quer que o corpo seja,
> na ausência das palavras calar-se.
>
> Não, com nenhuma palavra abrirás a porta,
> nem com o silêncio, nem com nenhuma chave,
> a porta está fechada na palavra porta
> para sempre.
>
> O azul é uma refracção na boca, nunca o tocarás,
> nem sob ele te deitarás nas longas tardes de Verão
> como quando eras música apenas
> sem uma casa guardando-te do mundo.
>
> (Pina, 2012, p.354)

Novamente as três palavras-chave atravessam o poema: casa, porta e silêncio. Esse universo de abstração e negatividade conduz tanto à insuficiência da arte como veículo da redenção quanto ao sem-sentido primevo da existência, radicalizado na forma mutante, indomável, que escaparia à racionalidade humana.

Nesse sentido, o valor do aleatório e do sonho, do humano como um ser finito, limitado e perecedor, para outra vez retomar Kierkegaard, faz com que a linguagem dos poemas de MAP se dirijam a uma sensibilidade que não quer catalogar ou explicar os fenômenos, mas antes deixar-se tomar pelo assombro e pela beleza dessas incoerências reincidentes da condição humana. É, nesse passo, um esclarecimento para a impossibilidade de esclarecimento.

Daí, talvez, a advertência profética, quase como o próprio Tirésias nas aventuras de Ulisses, exposta no poema "Talvez de noite", em que a admissão da inutilidade do sublime enquanto poder catártico não permite nem a dissolução do enigma nem a redenção pela beleza, pois há uma flor que não aparece mais, conforme se lê abaixo:

> 4.
>
> Não abras a porta
> se for o sublime diz que não estou,
> já temos palavras de mais, sentimentos de mais.
>
> A glicínia não floriu este ano,
> antes floria à volta de
> tudo o que resta de azul à nossa volta,
> envelheceu, anima-a só o desejo de voltar para casa, de ser uma casa.
>
> (Pina, 2012, p.364)

Voltar para a casa na velhice seria então um ponto de apoio na voz de Ulisses, na de Kafka e na Kierkegaard, intertextos que servem de baliza para as ideias aqui desenvolvidas. Não haveria solução alguma, dada a ideia de que se estaria em um lugar de pura *"exterioridade"*, como mostrou Eduardo Lourenço (cf. Basílio, 2020, p.34), em negação a qualquer sentido último que não seja outra porta ou uma biblioteca em desordem, entre pilhas labirínticas de livros.[4]

5. Entre a elegia e a homenagem

Vale recordar que a segunda seção de *Como se desenha uma casa* é intitulada "Amigos e outras moradas" e homenageia, por ocasião da morte de ambos, os poetas Mário Cesariny (1923-2006) e Eugénio de Andrade (1923-2005).

Em "Carta a Mário Cesariny no dia de sua morte", lê-se: "Depois, de gato para baixo, mortos / (lembrei-me disso de repente/ agora que voltaste malevolamente a ti)/ estamos todos. A gente vê-se um dia destes por Aí" (Pina, 2012, p.369).

[4] Inês Fonseca Santos se vale do pensamento de Nietzsche sobre o mito do eterno retorno para ler o tema da morte em Pina: "[...] restaurando a distinção entre origem e fim, entre infância e morte, pela infinita alternância dos dois, anulam-se ambos enquanto acontecimentos, como se nenhum chegasse de facto a acontecer" (Santos, 2015, p.154).

Nessa estrofe final do poema nota-se a indiferença pela passagem, já que ela, conforme se mostrou, não é espacial ou metafísica, mas, sobretudo, uma ideia, uma representação da exterioridade. Por isso "todos estamos mortos", o que ilumina também o encontro com a "mãe para sempre morta" do poema "Como se desenha uma casa", já citado. Por isso ainda, a voz do poema sabe que voltará a ver o poeta Mário Cesariny "por Aí".

Já no poema "No leito de morte de Eugénio de Andrade", pode-se observar, nas duas últimas estrofes:

> O que não fora dito
> calado ficaria para sempre,
> as palavras haviam-se sumido, transidas,
> no interior da casa, o próprio silêncio emudecera.
>
> Senhor, permite que adormeçamos
> antes que feches a luz,
> que os rebanhos estejam recolhidos
> e os credores se tenham afastado da nossa porta,
> mas que tenhamos pago as dívidas aos que nos serviram
> e aos que nos amaram e aos que nos esperaram;
> as tuas grandes mãos sustentarão o telhado e as paredes
> e moerão o grão e fermentarão o trigo,
> apaga com as tuas mãos o nosso rasto
> e que repousemos
> sem motivo para nos culparmos
> por não termos sido felizes
>
> (Pina, 2012, pp.370-371)

Para além do uso do vocábulo "porta", que aqui parece ter um caráter mais denotativo, observa-se a concepção direta da morte: "O que não fora dito / calado ficaria para sempre", versos lapidares que ressaltam valores como o "nunca" e o "jamais", geralmente associados à exterioridade acenada anteriormente, que revela em última instância que o labirinto sempre irá existir, pois a voz poemática *nunca* se livraria de todas as portas, nem depois da morte.

Não há espaço para a culpa enquanto um valor moral, pois a passagem é, provavelmente, para outra porta e não para um local de redenção ou avaliação retroativa da existência. A felicidade, por sua vez, fica implicitamente deixada como um valor vago, subjetivo, atrelado ao individualismo da "porta" de cada um.

A luz prestes a fechar-se compõe o cenário do poema, porém não implica a aceitação de uma realidade outra, superior e manifestamente metafísica.

A última seção do último livro reflete sobre a morte de dois amigos, aliás, grandes poetas portugueses do século XX, em um clima entre o disfórico e o reverencial, melhor dizendo, afetuoso, como uma última homenagem. Antes a morte constrói um monumento do que o lugar para fora de si mesmo. Essa reflexão sobre a morte pode ser associada ao próprio MAP, sem qualquer drama, antes, por vezes, com apreciações irônicas.

Vale lembrar, por curiosidade talvez, que esse excerto do poema traz novamente a tríade vocabular "casa", "porta" e "silêncio", instaurando certo dinamismo de jogo, como indicadores cenográficos que traduzem a paisagem exterior das habitações e do ser que medita e rememora, e ilustram vários poemas/portas da obra de MAP, como enigmas, adivinhas e apreciações desencantadas.

6. Ainda outras portas

As portas, abertas ou não, tomam várias formas, fora do plano rigoroso. Espreitam e esperam. São poemas que dão em outros poemas, pilhas de livros que compõem a casa. A ruína da casa, além de ser feita de lembranças, constitui-se de uma ruína de livros, histórias, aventuras, palavras esquecidas e lembradas.

Em certa medida, são inúteis, como a porta da parábola de Kafka. Em outra medida, demarcam tanto a impossibilidade da razão quanto da metafísica, como marcos absolutos. A morte como falso mistério e a tentação de perceber que ainda *estamos todos juntos,* pois não há abertura alguma e o lado de lá e de cá estão sempre

presos na palavra, no desenho, na pintura, como linguagem em espiral, pois "a porta está fechada na palavra porta / para sempre".

Bibliografia

Basílio, R. & Rafael, S. (2020). *Manuel António Pina: desimaginar o mundo*. Lisboa: Sistema Solar.

Basílio, R. (2017). *Manuel António Pina: uma pedagogia do literário*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Gandolfi, L. (2020). *Manuel António Pina: ciranda da poesia*. Rio de Janeiro, Brasil: EdUERJ.

Homero. (2018). *Odisseia*. São Paulo: Ubu Editora.

Kafka, F. (1997). *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kierkegaard, S. (2021). *Temor e tremor*. São Paulo: Lebooks Editora.

Pina, M. A. (2011). *Como se desenha uma casa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2012). *Todas as palavras: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2016). *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Santos, I. F. (2015). *Regressar a Casa com Manuel António Pina*. Lisboa: Abysmo.

Filmografia:

Santos, I. F. (Roteirista) & Macedo, P. (Diretor). (2015). *As casas não morrem* [documentário]. Portugal: Framedfilms.

Pelas veredas da infância: O regresso a casa num poema de Manuel António Pina

Inês Fonseca Santos

Como podia saber que vivia
num lugar tão distante
e numa casa tão grande!
(Manuel António Pina)

Não há outro lugar para habitar
além dessa, talvez nem essa, época do ano
e uma casa é a coisa mais séria da vida
(Ruy Belo)

I. Nota sobre a poesia de Manuel António Pina

É sempre tarefa impossível, ou de inescapável incompletude, analisar uma obra poética partindo de um só tema ou motivo. Tratando-se da obra de Manuel António Pina, a tarefa complica-se, pois, desde o ano em que começou a publicar poesia (1974), o Autor debruça-se sobre um leque de *tópoi* sustentados, na sua base, por um tema maior – as capacidades da linguagem poética no que diz respeito à captação da totalidade da existência –, que conduz, consequentemente, à tematização do indizível, da dimensão inapreensível do ser e da própria linguagem.

Ao lermos *Poesia Reunida* (2001)[1], assim como *Os Livros* (2003), percebemos que a poesia de Pina, para além de se constituir como uma sólida teia onde as temáticas se cruzam e interligam, pode ser definida como aquilo que António Guerreiro (2004) apelida de

[1] Livro identificado, a partir daqui, pelas iniciais *PR*.

«interrogação sem limites», avistando-se, a partir dela, um «lugar tão distante» e «uma casa tão grande» (*Cuidados Intensivos* [1994]. *PR*, p.221) quanto a pura indizibilidade que o poeta reconhece aos *tópoi* sobre que se debruça. Com efeito, a obra de Pina, ao deixar-se dominar por um conjunto bem delimitado de temas e motivos,[2] os quais são retomados de livro para livro, apresenta-se como uma reflexão e um permanente questionar sobre as próprias limitações do instrumento de trabalho do escritor que deseja «encontr[ar-se] com o seu silêncio» (*Ainda não é o Fim nem o Princípio do Mundo Calma é apenas um Pouco Tarde* [1974], *PR:* 25). E é da intuição desse espaço incapaz de ser captado poeticamente que nasce uma poesia aberta à concretização da utopia por ela própria traçada à medida que é escrita: o desejo de regressar às origens verbal e ontológica[3],o que é o mesmo que dizer o desejo de retorno ao silêncio e à infância.

É neste percurso maior, que se enceta em direcção ao centro mítico da linguagem e do ser, que desvelamos a importância da casa enquanto símbolo da habitação primordial, enquanto espaço de acolhimento do eu. Perante a impossibilidade de seguirmos aquele que consideramos ser o caminho principal da poética de Pina, limitar-nos-emos a analisar um poema no qual a casa aparece relacionada com a origem ontológica postulada pela poesia de Pina – a infância – e, através desta, com o silêncio por ela própria simbolizado; caminho certamente mais curto do que aquele que impele a obra do Autor para os limites do indizível, mas ainda assim capaz de nos demonstrar como, de acordo com o postulado por Eduardo Lourenço, «a linguagem (...) é sempre desejo de formular o informulável» (1994, p.72). A verdade é que os lugares a que a poética de Pina aspira habitam precisamente essa casa da infância que o próprio escritor, na sua eterna demanda, apenas pelo exercício da escrita pode revisitar.

[2] Destacamos os seguintes: o silêncio, a palavra, a infância, a memória, a morte, a utopia, o tempo, o sonho e as sombras, o regresso a casa, a cisão do eu, o narcisismo, o amor, a identidade e a alteridade do sujeito, a intertextualidade e a importância dos pormenores de índole formal na construção poética de Manuel António Pina.

[3] Empregamos o termo no sentido heideggeriano, para quem «a missão da Ontologia seria (...) a descoberta da constituição do ser da Existência (...), por ela, se averigua(ndo) aquilo que constitui o fundamento da Existência, (...) a sua finitude" (Mora, 1991: 290).

II. «Junto à água»: a casa como centro unificador do eu

Na poesia de Manuel António Pina, a infância surge como a génese de tudo, o tempo áureo em que tudo adquiriu existência. Como símbolo do paraíso perdido, a sua capacidade de materializar o indizível, «O que não pode ser dito/ [e que] guarda um silêncio/ feito de primeiras palavras» (*Cuidados Intensivos* [1994], *PR*, p.181), advém do poder de a sua voz apelar para o momento primordial do ser e da linguagem, de reintroduzir o ser na habitação primordial: «Quantas vezes [...] / esperei [...] que me batesses à porta / voz da infância, que o teu silêncio me chamasse!» *(Um Sítio onde Pousar a Cabeça* [1991], *PR:* 162). Para melhor entendermos a indissociabilidade da relação que se estabelece entre infância, silêncio e o *topos* do regresso a casa na poética de Pina, detenhamo-nos num poema de *Um Sítio onde Pousar a Cabeça* (1991), ao qual pertencem os últimos versos citados:

> Os homens temem as longas viagens,
> os ladrões da estrada, as hospedarias,
> e temem morrer em frios leitos
> e ter sepultura em terra estranha.
>
> Por isso os seus passos os levam
> de regresso a casa, às veredas da infância,
> ao velho portão em ruínas, à poeira
> das primeiras, das únicas lágrimas.
>
> Quantas vezes em
> desolados quartos de hotel
> esperei em vão que me batesses à porta,
> voz da infância, que o teu silêncio me chamasse!

E perdi-vos para sempre entre prédios altos,
sonhos de beleza, e em ruas intermináveis,
e no meio das multidões dos aeroportos.
Agora só quero dormir um sono sem olhos

e sem escuridão, sob um telhado por fim.
À minha volta estilhaça-se
o meu rosto em infinitos espelhos
e desmoronam-se os meus retratos nas molduras.

Só quero um sítio onde pousar a cabeça.
Anoitece em todas as cidades do mundo,
acenderam-se as luzes de corredores sonâmbulos
onde o meu coração, falando, vagueia.

(«Junto à água». *PR*, pp.162-163)

Recorrendo a imagens ambivalentes do ponto de vista simbólico, o poema aponta, desde o título, para a temática do regresso a casa e da regeneração, desenvolvidos ambos de uma perspectiva narcísica. Com efeito, a água, para além de poder ser considerada «fonte de vida [e] meio de purificação, [é também] centro de regenerescência» (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p.41), instaurando-se como o agente purificador através do qual se opera o retorno às origens.[4] Bachelard salienta outro ponto que nos parece aqui relevante e que se prende com a localização espacial assumida logo de início pelo sujeito poético: estar junto à água significa estar próximo de uma superfície reflectora cujas características diferem das de um espelho rígido, pois, apresentando-se como «l'occasion d'une imagination ouverte» (Bachelard, 2003b, p.32), revela não só a identidade como também a dualidade da imagem narcísica, ou seja, «sa réalité et [...] son idéalité» (*id*., p.33). Assim sendo, o

[4] Sobre este assunto, ver Bachelard, «Pureté et Purification – La Morale de l'Eau» (2003b, pp.153-172), onde se demonstra que «l'imagination matérielle trouve dans l'eau la matière pure par excellence, la matière naturellement pure» (id., p.153).

desejo de Narciso de «matar a sede com a própria imagem reflectida» enuncia, para Margarida Medeiros, «quer o desejo de retorno uterino, quer o desejo de fusão no Uno» (Medeiros, 2000, p.63); isto vai ao encontro do que ao longo do poema nos parece ser uma vontade de regresso à primordialidade, vontade cuja difícil concretização conduz o sujeito, como veremos, à rememoração e à escrita poética.

Mas este retorno pressupõe ainda, e dadas as qualidades redentoras da água, a instituição de uma nova ordem sobreposta à ordem rejeitada: na Bíblia, é junto à água que se realizam os «encontros essenciais» (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p.42), os que conduzem, como sucede no episódio baptismal (João 3:3-9), à regeneração, ao renascimento de uma nova ordem, à qual Pina chama «uma segunda e mais perigosa inocência» (*Aquele que Quer Morrer* [1978], *PR*, p.68) e que, para Bachelard, exprime «le besoin d'extirper le mal de la nature entière, aussi bien le mal dans le coeur de l'homme que le mal dans le coeur des choses» (Bachelard, 2003b: 170).

Este enquadramento consente a exploração daquilo que julgamos ser o tema dominante do poema: um olhar narcisicamente deceptivo perante a (im)possibilidade de encontrar o caminho de casa, de regresso às origens, sugerindo-se com isto um Narciso que se aproxima da água sem se debruçar, sem nela encontrar o seu reflexo. Assumindo uma perspectiva ontológica, a primeira estrofe enumera uma série de situações em que «os homens» (v.1), pela sua condição, se dispersam de si mesmos, situações que, por isso, são consideradas ameaçadoras («temem», v.1). Vejam-se, a título de exemplo, «as longas viagens» (v.1): apesar de o significado simbólico da viagem se poder reportar a uma procura, ela pode também ser compreendida como uma fuga de si mesmo, já que o viajante diverge do seu próprio centro, do seu interior, sendo este afastamento causa de angústia. Provém daqui o campo lexical que domina a primeira estrofe, apontando para o alheamento e a dispersão: «ladrões da estrada» (v.2), «hospedarias» (v.2), «frios leitos» (v.3), «terra estranha» (v.4). Todas estas imagens, adversas

à sólida integração dos «homens» (v.1), constituem um obstáculo à sua permanência espácio-temporal pela inexistência de uma sede, de um lugar fixo, onde se sintam enraizados.

Consequentemente, e por contraste, a locução com que se inicia a segunda estrofe («Por isso», v.5) explicita a problemática fulcral do poema: o «regresso a casa, às veredas da infância» (v.6). Ao mesmo tempo que se reúnem vocábulos relativos ao caminho de regresso à infância, apontam-se imagens que simbolicamente a configuram como um tempo perdido, «em ruínas», coberto de «poeira» (v.7). Cria-se, assim, lexicalmente, um efeito de erosão e de distanciamento do sujeito em relação ao tempo da felicidade primordial, demonstrando-se, de igual modo, como a vontade de recuperar o instante originário do ser, dos «homens» (v.1), depende da possibilidade de accionar os mecanismos da memória, através dos quais tudo surge de um modo difuso, morto.[5] Para isso apontam os já referidos substantivos «ruínas» e «poeira» (v.7), um e outro, signos de morte.

É a partir deste momento que as ruínas adquirem um sentido mais preciso, pois neste ponto o discurso, centrado agora no universo do eu, assume-se na primeira pessoa, como se o sujeito poético reconhecesse ser um dos «homens» (v.1) caracterizados nas estrofes anteriores. Com efeito, torna-se perceptível que o eu se considera ele mesmo um viajante, um nómada, ocupante de «quartos de hotel» (v.10), a morada por excelência de quem não tem residência fixa, de quem não tem casa. Na qualidade de *homo viator*, o sujeito que fala no poema, recordando os lugares do passado (cf. vv.6-8), apresenta-se como um errante dos seus espaços interiores, protagonista daquilo a que Bachelard chama «o drama das moradas humanas» (Bachelard, 2003a, p.59); o que se mantém na sua memória consiste na dissipação, no apagamento dos lugares que o constituem: ele sabe que as ruínas são as do portão (v.7), símbolo do acesso à casa da infância, porque aquele cenário

[5] Para Bachelard, «a memória é um campo de ruínas psicológicas» (2001, p.94).

lhe pertenceu outrora. Para isto contribui também a «poeira» (v.7), cuja simbologia ultrapassa a da morte, na medida em que remete para a própria caminhada do viajante, actuando como uma espécie de prova de que aquelas «veredas da infância» (v.6) foram por si pisadas, apesar de entre elas e o sujeito poético se erguer uma muralha de pó ou cinza[6] que simultaneamente o afasta da origem e o pulveriza pelo mundo. Nasce daqui a nostalgia para que apontam as «lágrimas» mencionadas no verso 8 – ao permitirem lavar a barreira de «poeira» (v.7), erguem uma outra inultrapassável que, reportando-se à passagem do tempo, demonstra o quão longe fica a utopia. Podemos, assim, considerar o eu como um viajante simbólico, como aquele que regressa às origens numa temporalidade *post mortem* – não a sua própria morte, mas a morte de uma dimensão integrante do ser que lhe permite reconhecer-se como uno.

Na segunda parte do poema, composta pelas últimas quatro quadras, adensa-se o clima de hostilidade sentido pelo eu: os espaços de alheamento são agora, e de acordo com a hipálage do verso 10, «desolados quartos de hotel», lugares que se opõem à regeneração ontológica pelo sentimento de não pertença que despoletam.

Comportando-se como o heideggeriano ser-no-mundo, o sujeito vagueia por lugares desconhecidos, afastando-se dos que deseja recuperar, aqueles que, como vimos, condicionam a sua existência e o seu desejo de fusão com quem foi outrora, no passado. Torna-se, por isso, impossível ouvir a apostrofada «voz da infância», cujo chamamento silencioso (v.12) pressupõe a sedimentação do eu num espaço durável. A propósito disto, nota Bachelard que «expulso [o ser], posto fora de casa, [...] acumula[-se] a hostilidade dos homens e do universo» (2003a: 27). Ora, se lermos a quarta estrofe, deparamos com um cenário que reitera a perda da origem, da infância, através de mais uma enumeração de elementos agressores que conotam ruído, bulício, confusão e afastamento do

[6] No Génesis, o pó define-se como o símbolo da origem que se alastra pelo mundo. Ver Gén 28:14.

sujeito em relação ao seu centro ontológico. No ambiente daquilo que nos parece ser uma grande cidade, dissipam-se os «valores de intimidade do espaço interior» (*id*, p.23), relacionando-se o ser com o espaço de um modo artificial – de acordo com o sustentado por Bachelard, «tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados» (*id*, p.45), escondida entre «prédios altos», «ruas intermináveis» e «multidões nos aeroportos» (vv.13-15).

A consciência de que o afastamento da origem, presente no poema através da «voz da infância» e do «silêncio» (v.12), é irreparável («E perdi-vos para sempre», v.13) deriva, assim, da oposição de imagens relativas ao passado (vv.7-8) e de imagens recriadoras do ambiente do presente (vv.13-15). A dispersão a que as últimas obrigam impede a concentração do eu nas primeiras, nas que se encontram fixadas de um modo turvo na memória, recuperáveis apenas num esforço de recolhimento do ser. Por isso mesmo, a partir do verso 16, inicia-se o apelo ao sono e ao descanso como contraponto do ambiente agressor das estrofes precedentes. O «sono sem olhos // e sem escuridão» (vv.16-17) reforça esta ideia. Aparentemente paradoxal, uma vez que a falta de olhos, enquanto cegueira, pode ser equiparada à escuridão, à ausência de luz, este sono corresponde ao sono claro, lúcido, do Poeta Visionário, «aquele que ignora as aparências enganosas do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer a sua realidade secreta, profunda» (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p.180).

Esta situação descrita no poema poderia ser equiparada à do poeta insone e, no entanto, hiperlúcido, para quem a noite, enquanto tempo propiciador de uma solidão essencial à criatividade, se apresenta como o lugar de confronto do eu com os seus fantasmas. Revela-se, desta forma, nestes versos, uma vontade de auto-análise e de autoconhecimento pela possibilidade de aceder à dimensão inefável da vida que se quer resguardar, proteger «sob um telhado, por fim» (v.17), no seio da morada primordial.

A necessidade de protecção que assim se expressa reporta-se ao desejo de silêncio anteriormente exposto, na medida em que por ambos se manifesta a superação de uma ordem verbal e ontologicamente degradada. Repare-se nas formas verbais empregues nos versos 18 e 20: «estilhaça-se» e «desmoronam-se» reforçam o que se tem vindo a sustentar: a ruína de um eu que persegue o seu tempo perdido e vive a angústia de o saber inalcançável. Sempre que se torna impossível reconstituir o passado, o eu torna-se ele próprio no objecto questionado. Sofre uma espécie de interrupção que, podendo conduzir a situações de angústia, de crise de identidade, o leva a sentir-se como um estranho cujo rosto não se reconhece ao espelho (cf. vv.18-19). Porque o rosto constitui o primeiro símbolo do eu, aquele em que se transporta a prova da existência; entre o estranhamento e o reconhecimento do próprio rosto reside a fenda entre o que no eu é ou não re-conhecido e re-conhecível. A tenuidade desta fronteira advém precisamente do facto de a imagem – reflectida (cf. v.19) ou fabricada a partir da reflexão (cf. v.20) – ser uma representação mimética do que o eu assume ser em função do que o rodeia. E é a memória que confere a possibilidade de reconstituição, de associação, no processo de procura da identidade: repare-se que o sujeito ocupa o lugar axial num quadro em que não só o passado como também o presente se desmoronam, rompendo-se os elos de ligação entre os tempos constitutivos do ser. A este propósito, a imagem fixa que os «retratos nas molduras» apresentam (v.20) teria o poder de assegurar, de garantir uma recordação. No entanto, a perda absoluta do passado impede que a imagem recordada coincida não só com a imagem presente, como também com a que ficou cristalizada na fotografia: o sujeito não se lembra se aquele rosto ali retratado alguma vez lhe pertenceu, em virtude de não se reconhecer nas imagens reflectidas; ao mesmo tempo, sabe que nunca mais poderá ter esse rosto, ou seja, voltar a ser quem foi.

Por conseguinte, a última quadra vem reiterar, repelindo no verso 21 o título do livro em que se integra este poema (*Um Sítio onde Pousar a Cabeça)*, a ânsia de repouso, de recolhimento, de retorno à morada natal da infância. A ponte que assim se estabelece entre os versos 16 e 17 e o verso 21 surge como a tentativa de esboçar uma solução para se ultrapassar o dilema com que o eu

se depara no percurso de regresso às origens. Evocando os Evangelhos, nomeadamente Mateus, 8:20 e Lucas, 9:58,[7] expressa-se aqui um desejo que se sabe impossível, pois, segundo o texto dos Evangelhos, «o filho do Homem», ao contrário dos animais, «não tem onde repousar a cabeça» (Mateus, 8:20), podendo este passo ser interpretado no sentido de que há riscos e sacrifícios inevitáveis no seguimento de Jesus. Um deles corresponde à necessidade de errância, de nomadismo, apresentando-se o caminho da Verdade traçado pelo Messias como um trilho exigente ao longo do qual o ser é obrigado a confrontar-se com os seus próprios limites. O abandono da «casa natal», segundo a expressão de Bachelard, que, como vimos, se apresenta como «perdida, destruída, demolida», impede que ela «permane[ça] como a morada principal dos [...] devaneios de infância», apartando-se o sujeito do seu ser unitário» (Bachelard, 2001, p.130).

A própria referência à noite (cf. v.22) adquire contornos muito significativos neste contexto. Apesar de, segundo o que atrás apontámos, colocar o eu diante da sua solidão, o facto de «anoitece[r simultaneamente] em todas as cidades do mundo» (v.22) sugere o triunfo sobre a linearidade temporal, isto é, a abolição de fronteiras estanques entre passado e presente, acrescentando-se ao desejo de repouso um outro que respeita ao abrandamento da própria consciência, anteriormente hipervigilante (vv.16-17). A este respeito, podemos citar Bachelard, mencionando que «la nuit semble un phénomène universel, qu'on peut bien prendre pour un être immense qui s'impose à la nature entière» (Bachelard, 2003b, p.118); ela permite ainda equiparar cronologicamente todos os lugares, todos os espaços míticos, indiciando o ocaso simultâneo da criação, o seu cumprimento. Se, por um lado, o jardim, outro dos cenários recorrentes nos poemas de Pina,[8] marca o início da criação, por outro, a cidade, seguindo o arquétipo da Jerusalém Celeste, indicia o fim (cf. Chevalier e Cheerbrant, 1982, p.194). Desta forma se entende a referência ao sonambulismo («corredores sonâmbulos«, v.23), na última estrofe, que, pressupondo a hipovigília, conota a decadência, o ocaso da vida, de um ciclo. Reconhecendo a impossibilidade de recuperar e de se manter na morada natal, o sujeito, sonâmbulo e, ainda assim, melancólico, fica entregue ao caminho estreito do seu próprio subconsciente, como se não lhe pertencessem as inquietações e ânsias de seguir em direcção ao âmago do ser e da linguagem, eco da silenciosa «voz da infância» (v.12) cujo murmúrio consegue apenas (pres)sentir.

E é deste pressentimento da infância enquanto origem que decorre a consideração da casa como o microcosmos arquetípico capaz de acolher os momentos felizes do eu. Palco do regresso, a casa de que se fala na poesia de Pina identifica-se com a habitação primordial,[9] da infância mitificada, representando o local perdido em que o *infans* deixa de ser um estranho, uma sombra, e se integra, por osmose, no eu adulto. Melhor compreenderemos o sustentado se conjugarmos ao poema «Junto à água» (*Um Sítio onde Pousar a Cabeça* [1991], *PR*, p.162) a terceira quadra que compõe «Uma sombra" (*Nenhum Sítio* [1984], *PR*, p.108), na qual se questiona:

> Não foi o caminho de casa que eu perdi?[10]
> Não ficou alguém em qualquer sítio

[7] Lucas 9:58: «Mas Jesus respondeu-lhe: 'As raposas têm tocas e as aves do céu têm ninhos; mas o filho do Homem não tem onde repousar a cabeça'.»

[8] Ver, como exemplos, os poemas «Schlesiches tör» e «Hansaplarz (2)» (*Nenhum Sítio* [1984]. *PR*, pp.117 e 118); «O Jardim das Oliveiras» e «Kindergarten» (*O Caminho de Casa* [1989]. *PR*, pp. 135 e 147); «Gótico Americano» e «(Lugares da Infância]» (*Um Sítio onde Pousar a Cabeça* [1991]. *PR*, pp.154 e 160); «Tanta Terra» e «Primeiro Domingo» (*Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança* [1999]. *PR*, pp. 235 e 243).

[9] «Todas as imagens, todas as metáforas substancialistas dos poetas remetem, afinal, para esta habitação do mundo, de que a minha casa é o último símbolo.» (Durand, 1993, p.66).

[10] A este propósito, é curioso notar uma das principais alterações a que esteve sujeito o poema «O que foi perdido», integrado no *Livro A Lâmpada do Quarto? A Criança?*. Em *PR* (2001), aparece integrado em *Nenhum*

uma sombra passando diante de nós
e principalmente fora de nós?

Perder o caminho de casa produz a cisão do eu, consciente de que entre a criança que foi e o adulto que é não há coincidência possível.

Assim se percebe o emprego do pronome pessoal «nós» neste excerto: tanto aquele que se recorda como aquele que *é* recordado anseiam pelo reencontro unificador nessa supra-entidade que é o eu originário e que, de um ponto de vista simbólico, ocorre na casa. Geograficamente situada num espaço cristalizado, a casa de que se fala na poesia de Pina encontra-se na imobilidade temporal, «repousa no meu passado», afirma Bachelard (2003a, p.32); ou, no dizer de Pina, no «imóvel tempo de tudo» (*Aquele que Quer Morrer* [1978]). *PR*, p.71), coordenada desta cosmogonia do ser e da linguagem que abre o espaço e o tempo a um sentido primordial que só encontra abrigo «numa casa tão grande» (*Cuidados Intensivos* [1994]. *PR*, p.221) como a poesia.

Bibliografia

Bachelard, G. (2001). *A Poética do Devaneio*, trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

—— (2003a). *A Poética do Espaço*, trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

—— (2003b). *L'Eau et les Rèves – Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris: Librairie José Corti.

Bíblia Sagrada. (1996). Lisboa: Edições Paulistas.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A.. (1982). *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. de C. Rodriguez e A. Guerra. Lisboa: Teorema.

Durand, G.(1993). *A Imaginação Simbólica*, trad. C. A. de Brito. Lisboa: Edições 70.

Sítio (1984), tendo-lhe sido atribuído o título «O Caminho de Casa» (*PR*, p.104), o que demonstra a relação entre ambas as expressões.

Guerreiro, A. (2004). O que Dizem os Livros. In *Expresso*, 28 de Fevereiro.

Lourenço, E. (1994). O *Canto do Signo. Existência e Literatura* (1957-1993).Lisboa: Presença.

Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo – O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Mora, J. F. (1991). Ontologia. In *Dicionário de Filosofia*, ed. abreviada e preparada por E. G. Belsunce e E. de Olaso sob orientação do Autor, trad. A. J. Massano e M. J. Palmeirim, pp.289-291. Lisboa: Dom Quixote.

Pina, M. A.. (2001). *Poesia Reunida* (1974-2001). Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2003). *Os Livros*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Ricoeur, P.. (1990). *Soi-même comme un Autre*. Paris: Éditions du Seuil.

Tadié, J-Y & Tadié, M. (1999). *Le Sens de la Mémoire*. Paris: Gallimard.

Wittgenstein, L. (2002). *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, trad. e pref. de M. S. Lourenço, introd. T. Oliveira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Inês Fonseca Santos

Inês Fonseca Santos é escritora e jornalista. É licenciada em Direito (Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa) e mestre em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). Publicou, entre outros, o volume *Regressar a Casa com Manuel António Pina* (Abysmo; inclui o filme *As Casas Não Morrem*, realizado por Pedro Macedo); os livros de poesia *As Coisas* (ilustrado por João Fazenda; Abysmo), *A Habitação de Jonas* (ilustrado por Ana Ventura; Abysmo), *Suite Sem Vista* (Abysmo) e *Os Grandes Animais* (ilustrado por João Maio Pinto; Abysmo); os livros infantojuvenis *A Palavra Perdida* (ilustrado por Marta Madureira; Arranha-Céus), *José Saramago – Homem-Rio* (ilustrado por João Maio Pinto; Pato Lógico/INCM), *Vincos* (ilustrado por Nicolau; APCC), *A Cidade* (ilustrado por Beatriz Bagulho; CCB/INCM); *Um Milhão de Rebuçados* (ilustrado por Marta Monteiro; Pato Lógico); e o actividário Dança (ilustrado por André Letria; Pato Lógico). Faz o programa «Todas as Palavras» (RTP3), é guionista dos espetáculos para a infância do projeto «Boca Aberta» (Teatro Nacional D. Maria II) e especialista do Plano Nacional de Leitura.

Insubstanciais seres na língua do vento

Maria Cristina Martins[1]

Recentemente, percorri um caminho que me levou à descoberta de que tudo que foi dito é uma língua desconhecida. Foi mais ou menos assim: primeiro, as palavras me faltaram. Depois, eu e as palavras nos traímos. Em seguida, conheci Manuel António Pina e suas respostas-perguntas. Respostas na frente, porque: "Primeiro sabem-se as respostas. / As perguntas chegam depois" (Pina, 1999, p.28).

No momento em que as palavras me faltaram, fugi para a pintura. Pensei que a pintura pudesse falar melhor do que as palavras. Depois de um tempo, senti falta delas, mas considerei mais seguro me ater apenas àquelas escritas. Mais tarde, como consequência do encontro que terei com Pina, tive dúvida:

> Por que pensa que as palavras escritas
> são mais bem compreendidas
> do que as faladas?
>
> (Martins, 2022, p.70)

Essa dúvida foi também um reflexo de quando eu e as palavras nos traímos, como alguém que "não deu o recado / ou o deu pela metade" (Martins, 2022, p.54). Escrevia coisas como "palavras verazes" e "palavras trocadas" no mesmo coração (Martins, 2022,

[1] Maria Cristina Martins é poeta, jornalista, historiadora e pós-graduada em políticas públicas de cultura – patrimônio. Trabalha no Arquivo Nacional como preparadora de originais, revisora e editora da revista *Acervo*. Publicou *Tudo que foi dito é uma língua desconhecida* (2022, produzido pela autora), *Farândola* (2021, Autografia) e *Ovos de ferro* (2016, 7letras).

p.29), “minhas mágoas são feito roupas / na cadeira do quarto” (Martins, 2022, p.43) e:

> a língua de uma mãe
> pode ser mais fatal do que uma arma
> é preciso estar atento ao movimento
> para entender quando ela diz
> perdão perdão perdão
> te amo e não sei como te amar
>
> (Martins, 2022, p.91)

Andávamos tão desencontradas, eu e as palavras, que era capaz de sentir no próprio corpo: se rejuvenesci cinco anos, “depois fiquei mais velha / do que serei daqui a dez” (Martins, 2022, p.68). Não queria mais saber de “lamentos de poemas românticos de amor” (Martins, 2022, p.24), mas buscava “um alfabeto próprio” (Martins, 2022, p.38), ou uma espécie de vingança, “escrevendo e praguejando / praguejando enquanto escrevo” (Martins, 2022, p.34).

Apesar – ou por isso mesmo? – de estar em conflito com as palavras, aquilo do qual eu precisava para escrever, segui escrevendo. Se antes havia pedido ajuda à pintura, nessa ocasião me voltei para o movimento, como metáfora para a ação, a ação em contraposição às palavras, ou como complemento das palavras, uma espécie de linguagem mais segura (já que nem escritas as palavras se mostravam capazes de garantir segurança). Fiz vídeos, performances de dança, que mais tarde pus no livro através de códigos QR, metáforas de uma tentativa de “fazer o corpo falar / como antes do princípio” (Martins, 2022, p.40), já que não conseguimos “responder ao homem que grita”, nem “sair do país com marta / tentar nos comunicar em outras línguas” (Martins, 2022, p.36).

Logo percebi que o movimento também tem seus limites, apesar de pegar emprestada da matemática uma precisão que a linguagem não tem: “2 + 2 nunca será igual a 5 / a não ser quando tudo vai mal” (Martins, 2022, p.18). Sentia que “o movimento é um caminho sem volta” (Martins, 2022, p.25), sobre o qual não se pode afirmar nada além disso. E “quase caí sobre paulo josé no último giro” (Martins, 2022, p.46).

Foi nesse contexto que me apareceu Manuel António Pina, em uma oficina do poeta Tarso de Melo, com a resposta-pergunta que me nocauteou: “Como falaremos com tantas palavras? Com que palavras e sem que palavras?” (Pina, 1999, p.10). Sem que palavras... Como assim? Não temos de buscar mais palavras, as palavras corretas, formas diferentes de dizer a mesma coisa, à exaustão, nos mínimos detalhes, inclusive pedindo auxílio a outras formas de expressão, como a pintura e a dança? Mal me recuperava do primeiro espanto quando veio outro:

> Ouvis-me fora de mim
> falando alto?
> Que outras palavras são estas,
> impronunciadas, falando por mim,
> pondo-se entre mim,
> as minhas palavras não me deixando falar?
>
> (Pina, 1999, p.26)

Agarrei no peito e devolvi: imagina, então, como é para uma mulher que quer fazer poema “como se fosse um homem”, que quer ser

> livre para escrever
> sobre o que quiser
> (...)
> do jeito que quiser
>
> (Martins, 2022, p.19)

Então, fiquei sabendo que “a literatura é uma arte / escura de ladrões que roubam a ladrões” (Pina, 2018, p.123). Confirmei o que já intuía, de alguma forma, quando falei da poeta que escreve “antes de sentir / então passa a sentir o que não é seu”, ou empresta o que é seu e fica “sem dentes sem boca” (Martins, 2022, p.28). E já sob sua influência, imaginei “D.M. (...), apátrida por vontade

própria" e "formada em línguas inexistentes", que publicou "seu primeiro livro de palavras roubadas" (Martins, 2022, p.33).

Começava a nascer *Tudo que foi dito é uma língua desconhecida*, livro que lancei em junho de 2022. Um ponto alto de meu diálogo com Pina foi ter me debruçado sobre a relação entre a memória e as palavras enquanto descobria que, assim como a literatura, também a memória parece um roubo: "Agora sei estas coisas / de um modo que não me pertence, / como se as tivesse roubado" (Pina, 2018, p.51). Em outro poema, ele diz:

> Lugares da infância onde
> sem palavras e sem memória
> alguém, talvez eu, brincou
> já lá não estão nem lá estou.
>
> (Pina, 2018, p.51)

Se os acontecimentos fossem lugares, como meu filho "imaginou o *réveillon*", "um lugar / não passagem de tempo" (Martins, 2022, p.47), quem sabe pudéssemos voltar a eles para confirmar exatamente o que foi dito, como foi dito, por que foi dito. Vasculhar o sentido. Mas até quando fazem sentido, "um sentido justo", esse sentido é "feito de mais palavras" (Pina, 2018, p.87).

Se as palavras no presente já não nos trazem segurança, que dizer das palavras com as quais costuramos nossa memória!

> meus avós maternos me deram
> o livro que mostrava o inferno?
> senti tanta pena da jacinta
> mais que do francisco
> e uma inexplicável culpa?
>
> (Martins, 2022, p.57)

Como eu acreditava nas palavras! Mas tia Cristina disse "não passa nada" e "me deixou sem recreio" (Martins, 2022, p.60). No "hospital psiquiátrico pedro II", houve a "rádio livre que nunca vingou" (Martins, 2022, p.49). Hoje peço apenas que "avisem / se não forem cumprir as promessas" (Martins, 2022, p.20). E, por acaso, sou diferente? "Por que não voltei para me despedir?" (Martins, 2022, p.49). E por que "toda noite penso se também / deixei de cumprir promessas" (Martins, 2022, p.36)? A verdade é que "não podemos prometer nada / (...) / nem mesmo a vida podemos garantir / nem mesmo agora que estamos vivos" (Martins, 2022, p.90). Aos poucos, ironicamente (já que eu não parava de escrever), me surgia uma aflição: por que insistir nas palavras, se as palavras são tão frágeis, nunca são nossas e dificilmente correspondem ao que gostaríamos?

> O que é feito das palavras senão as palavras?
>
> O que é feito de nós
> senão as palavras que nos fazem?
>
> (Pina, 2018, p.16)

Talvez fosse melhor silenciar, optar por não ser, pois

> o tempo, agora,
> é de poucas palavras,
> e de ainda menos sentido.
>
> (Pina, 2018, p.76)

Eu mesma já havia dito que

> nenhum verbo garante
> nem escrito e registrado
> assinado e certificado
> gravado em áudio e vídeo
>
> (Martins, 2022, p.40)

No entanto, segui escrevendo, por cima das dúvidas, sobre as dúvidas:

> por que caminhos a língua viva
> transformou a palavra cativar
> em algo bom como criar laços?
>
> (Martins, 2022, p.89)

Questionando conceitos:

amor e ódio
de forma abstrata
não têm significado
é preciso perguntar
o que se ama
o que se odeia
(Martins, 2022, p.86)

Ou:

eles roubam o ódio
substituem por gratidão
resiliência e esperança
(...)
eles roubam a coragem
é preciso ser feliz
por não acontecer consigo
o que de pior acontece
com o outro
(Martins, 2022, p.84)

E até buscando algo de positivo nisso:

Desistência

a palavra é frágil
troca-se a primeira letra
vira o oposto
(Martins, 2022, p.94)

Cheguei a pensar que as palavras são inúteis. Pior: que as palavras são responsáveis pelos desencontros, entre nós e elas, e entre nós, através delas. No entanto, algumas respostas foram aparecendo. Não no sentido de solucionar o problema, mas de mostrar que não há solução, e de que é preciso lidar com isso. Se "o que o livro diz é não dito" (Pina, 2018, p.119) e há "a impossibilidade de falar", por outro lado, também há a impossibilidade

"de ficar calado / não pode parar de falar" (Pina, 2018, p.87); "já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado" (Pina, 2018, p.16). Mesmo quando o poeta diz que "há qualquer coisa que quer falar e apenas foge" (Museu Nacional da Imprensa, 1997), ele vai atrás de "todas as palavras", uma espécie de inventário das palavras que sempre perseguiu:

as que procurei em vão (...)
e não reconheci, ou desistiram e partiram para sempre,
(...)
as que não fui (lembras-te?) capaz de dizer-te
nem **foram capazes de dizer-me**
as que calei por serem muito cedo,
e as que calei por serem muito tarde,
e agora, sem tempo, me ardem;
as que troquei por outras (como poderei
esquecê-las desprendendo-se longamente de mim?);
as que perdi, verbos e substantivos de que
por um momento foi feito o mundo
e se foram levando o mundo.
(Pina, 2018, p.111)

A essa altura, eu já não buscava as palavras certas, nem mais palavras, à exaustão, nos mínimos detalhes; pelo contrário: sem que palavras. Desejava estabelecer uma nova forma de me relacionar com elas, aceitando-as como são. Angustiava-me ainda tantos desencontros; por exemplo, o fato de que a "passagem só aumenta" mesmo com tantas denúncias nos muros da cidade, mas também aprendi que

preciso dizer o que não vou dizer
por ouvir a razão
não há razão para isto
você parece o camilo
mas eu prefiro o che quer dizer
os dois são lindos e cheios de razão
mas não basta ter razão quer dizer
eles venceram mas a gente não

também não basta não ter razão
não há razão para isto
e ainda assim
antes que o prédio caia
preciso dizer o que não vou dizer
(...)

(Martins, 2022, p.15)

E digo. E dizemos. Às vezes mais, às vezes menos: contei de "um que fala muito – Solitário / um que ouve muito – Inútil" (Martins, 2022, p.73); reclamei que "alguém falou de mais / alguém falou de menos" (Martins, 2022, p.54). E mesmo que a expectativa de compreensão seja pequena, corrigi uma frase apenas com uma vírgula:

diante de tudo que não entendia
corrigindo:
de tudo, que não entendia

(Martins, 2022, p.32)

Não importa saber se as palavras são inúteis ou responsáveis por desencontros. Nossa relação com elas é atávica, como o é "ser pedra em tempos de grilhão" (Martins, 2022, p.70); como "a família que acendeu a churrasqueira dentro de casa / para se aquecer numa noite fria",

é como no filme
réquiem para um sonho
as personagens tentam
mas não conseguem desviar da tragédia

(Martins, 2022, p.48)

Talvez seja também como "entender um suicida":

não é difícil entender um suicida
e por isso é difícil demais
e por isso se evita
(Martins, 2022, p.78)

Evita-se entender um suicida, porque não queremos, não podemos, não devemos aceitar que "amadurecer é aprender a morrer, / calada e sozinha" (Martins, 2022, p.70). Não é difícil entender as palavras, entender que não são absolutas, e por isso é difícil demais para quem as persegue, para quem sabe que este mundo, da perspectiva humana, é feito de palavras, para além das quais não somos nada.

As palavras (...)
são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo.

(Pina, 1999, p.10)

Felizmente houve para Pina

aquelas que ficaram,
por cansaço, por inércia, por acaso,
e com quem agora, como velhos amantes sem
desejo, desfio memórias,
as minhas últimas palavras.

(Pina, 2018, p.111)

Esse caminho que percorri, que me levou à descoberta de que tudo que foi dito é uma língua desconhecida, não me afastou das palavras, não me transformou numa cética que levasse suas concepções ao radicalismo, ao solipsismo. Com o auxílio de Pina, essa descoberta me fez perceber a necessidade de ser mais tolerante com as palavras, esses seres falhos como nós, dos quais não podemos prescindir, insubstanciais seres surgidos "na língua deste vento", uma língua "estranha, arcaica / anterior ao verbo" (Martins, 2022, p.69), que seguem seu fluxo, independentemente – apesar de através – de nós.

Bibliografia

Martins, M. C. (2022). *Tudo que foi dito é uma língua desconhecida*. Rio de Janeiro: Editora da Autora.

Museu Nacional da Imprensa. (1997). *A luz das palavras: biografia multimídia de Manuel António Pina*. http://www.museudaimprensa.pt/biografiamultime-dia_manuelantoniopina/opoeta/poemas.pdf.

Pina, M. A. (1999). *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2018). *O coração pronto para o roubo*. Organização de Leonardo Gandolfi. São Paulo: Editora 34.

A própria vida, essa estranha: notas entremeadas a um poema de Pina

Tarso de Melo

[TUDO À MINHA VOLTA]

(1)

A poesia, naquilo que me toca, é um instrumento permanente de relação comigo mesmo, de relação com o mundo. Não ligo a ignição da poesia em certos momentos: agora vou fazer um poema. Não escrevo às segundas, quartas e sextas e faço jornalismo às terças, quintas e sábados. O que acontece é que a poesia está sempre presente. Não propriamente o acto de fazer um poema, mas a relação que lhe está na base. Essa relação com as palavras, no fundo, está sempre presente. Faz parte da minha natureza, a minha relação com a escrita. De modo que, mesmo quando estou a escrever em piloto automático, tenho sempre uma atitude (penso eu) saudavelmente esquizóide, gerada pela poesia, em relação àquilo que estou a fazer, ao meu próprio trabalho. Ou seja, mesmo na simples notícia, na notícia corriqueira, de quotidiano (e sempre fiz isso, às vezes de uma forma mais, outras vezes de uma forma menos doentia), sempre tive a tendência – também por temperamento próprio – de me afastar um pouco e de assistir ao meu próprio espectáculo.(Pina, 2006).

A obra de Manuel António Pina (1943-2012) é atravessada por algumas marcas recorrentes: um certo modo de enunciar, um vocabulário persistente, o olhar que se desloca, a tensão com a Literatura (e a linguagem, as palavras etc.), a investigação da memória, a dissolução da identidade, entre outras "ideias fixas". De livro a livro, é impressionante a forma como o poeta que estreia em 1974 e o que se despede em 2011 dialogam sobre as mesmas questões, fazem ecoar poemas dentro dos poemas, retomam a costura interna dos versos que se espalham por aproximadamente cinco décadas.

Em meio a *Todas as palavras* (reunião de seus livros de poesia lançada em 2012), alguns poemas, em especial, operam como uma espécie de feixe dessas questões – de uma ou algumas delas – e, assim, abrem uma porta privilegiada para o leitor conhecer o universo do poeta. A meu ver, "[Tudo à minha volta]", do livro *O caminho de casa* (Pina, 1989), é um desses, daí a escolha aqui por distribuir, entre suas estrofes, algumas notas – compostas de trechos de entrevistas do poeta, outros poemas e comentários – com o intuito de iluminar o conjunto de poemas – ou a poética – de que ele faz parte.

Tudo à minha volta cumpre um destino
silencioso e incompreensível
a que algum deus fugaz preside.
Fora de mim, nas costas da cadeira

(2) Já na primeira estrofe, Pina desenha um quadro comum a alguns de seus mais significativos poemas: alguém olha para as coisas e as pessoas à sua volta, num ambiente próximo e restrito (a casa, quase sempre, seja na sala, no quarto, na biblioteca ou no jardim, mas também o pequeno parque infantil ou o leito hospitalar), em que a vida acontece – "uma vida burguesmente pacata". Mas, antes que se confunda essa cena com a do poeta centrado em si – na sua interioridade – observando *a vida dos outros,* o mundo exterior, em Pina logo se percebe que a "pura exterioridade", a que ele se refere em mais de um poema" (como no lindo poema "Insónia": "Lá fora ouvem-se vozes acordando, / motores em marcha vibram, a luz arde, / e aos poucos a vida vai ficando / sensação e exterioridade", de *O caminho de casa*, 1989), inclui, antes de qualquer coisa ou pessoa, o próprio poeta, o próprio "eu" que tenta se encontrar em meio ao "destino silencioso e incompreensível" de tudo.

Nas palavras de Eduardo Lourenço, Pina é "um dos raros poetas [...] que não confere ao que chamamos *interioridade* uma qualquer consistência". Por isso, como arremata Gustavo Rubim, dá-se aí uma "exterioridade em que tudo é já da ordem da experiência textual". É o poeta que está sempre *fora de si*, fora da própria vida, que é sempre estranha, e de algo como *a vida com os outros*, ou melhor, condenado – pela poesia, talvez – a olhar *a própria vida* pelo lado de fora. Em alguns momentos, como no retorno da experiência de quase-morte em que os "monólogos" da série "Cuidados intensivos" (que dá nome ao livro de 1994) nos fazem pensar, tudo é ainda mais espantoso: "Agora, como um intruso, subo as / escadas e abro a porta; e entro, vivo, / para fora de alguma coisa morta." Assim, se se pode falar em "pura exterioridade" é porque esse "estar fora" não perdoa nada, é uma *absoluta exterioridade*, em que se dissolve qualquer tentativa de constituir o poeta como "eu" pleno.

o casaco, por exemplo, pertence
a uma ordem indistinta e inteira.
Dava bem todo o meu sentido prático
pela sua quieta permanência em si e na cadeira.

(3) O exemplo escolhido por Pina, na segunda estrofe, em meio a tudo que compõe a "ordem indistinta e inteira", em que ele se vê – de fora –, mas a que não consegue *pertencer* plenamente, é singelo: o casaco nas costas da cadeira (isto é, o casaco quando nem sequer *funciona* como casaco). E é em troca da permanência "quieta" – sem palavras – desse casaco, "em si e na cadeira", que o poeta oferece "todo o [seu] sentido prático".

Ecoa, aqui, um outro lindo poema de Pina, "Um casaquinho preto", de *Cuidados intensivos* (1994):

> Como podia saber que vivia
> num lugar tão distante
> e numa casa tão grande?
>
> Que a mãe me falava
> de debaixo da terra,
> e que o seu rosto era
>
> uma sombra passada
> sobre mim debruçada?
> Que o seu nome me chamava
>
> e eu já lá não estava,
> porque tinha crescido
> e porque tudo crescera comigo:
>
> a casa, o quarto, os livros,
> até o céu crescera
> e se afastava;
>
> e que eu próprio era
> uma recordação
> de que já mal me lembrava?

A linguagem impede-nos de contactar com o mundo. As palavras separam-nos do mundo. Isso acontece com o mundo e acontece connosco mesmos. Contactamos com o mundo em termos linguísticos. Não temos outro remédio, só temos palavras, não temos mais nada, o que é que podemos fazer? É uma coisa que sempre me incomodou muito. Gostava de estar mais próximo das coisas. Nos animais vejo isso, essa inocência. Só vi uma inocência dessas no olhar da minha mãe pouco antes de ela morrer. Já não me reconheceu e olhou-me com um olhar estranho.» (Pina, 2012).

A realidade dos livros em cima da mesa
parece tão estritamente real!
As filhas falam, barulhentas e reais,
e eu próprio, em qualquer sítio, sou real.

(4) O poema avança e o abismo – entre "eu" (que fala) e "eu" (que participa) se revela. E cada vez mais esse "eu" que fala – e justamente porque fala – está insuperavelmente distante daquele outro "eu" e de tudo que o cerca: o casaco, os livros, as filhas "barulhentas e reais". Impossível não lembrar, aqui, de versos como: "As filhas brincam fora de o quê, / que infinitamente se interroga? / O fora de elas é dentro / de que exterior centro?" (Kindergarten". *O caminho de casa,* 1989). Ou: "Fico, outro e só, em uma praça // – alguém real fica – / onde crianças fora de mim brincam / com outras crianças reais, / mas (praça, crianças) quais?" (Hansaplatz (2). *Nenhum sítio,* 1984).

Essa tensão entre acessível e inacessível, que vai marcar quase que a totalidade da poesia de Pina (nada está ao alcance das mãos, nada está completo na memória, nunca se vive plenamente), toca tanto a infância das filhas, que se dá num lugar que o poeta não pode acessar, quanto a sua própria infância: "Os poemas sobre a infância são uma tentativa desesperada de construir um passado onde possa regressar, onde possa encostar a cabeça" (Pina, 2009), mas, como bem notou Leonardo Gandolfi, "a infância não é mais acessível, porque ela só acontece como memória da infância". E, claro, não é apenas da infância que o poeta fala: "A minha juventude passou e eu não estava lá" ("Numa estação de Metro", *Um sítio onde pousar a cabeça,* 1991). Porque essa é uma constante na relação com "o real", que se adensa e agudiza a cada livro, até: "Real, real, porque me abandonaste?" ("A ferida", *Os livros,* 2003).

Sob este rio real
o rio que me arrasta, de palavras,
corre dentro de mim ou fora de mim?
O que pensa? Estou lá, ou está lá alguém,

(5) Aprendemos, com Rosa Maria Martelo, que "na escrita de Pina, quem diz *eu* é já de algum modo, e reconhecidamente, não-eu, dialogismo, abertura à diferença e à irredutibilidade". E com Silvina Rodrigues Lopes:

> No que é feito de palavras, criam-se emoções, sentimentos, imagens, ideias, modos de agir, ver, escutar e sentir os outros: tudo o que participa do mundo e mantém a sua ilimitação, a qual faz com que o pronome *eu* perca o seu poder de identificação. (Rodrigues,)

Gosto de pensar, concordando com ambas, que não se trata de simplesmente concluir que não há "identidade" entre os "eus" que encontramos nos poemas de Pina. É algo mais complexo. O "não-eu" é constitutivo do "eu", porque este é atravessado – atormentado – por um "outro", por muitos outros, como nos insinua um poema como "Gare du Sud": "Tudo o que temos pertence a outros, / desconhecidos de nós, e ainda a outros, / e temo-lo como se o perdêssemos / ficando uma sombra, a nossa sombra" *(Os livros,* 2003). Esse "eu" persistente nos poemas, portanto, é algo que surge apenas nos próprios poemas, reconhecendo-se ali – "Literatura que faço, me fazes" ("Desta maneira falou Ulisses", *Ainda não é o fim...,* 1974) –, mas tentando se desgarrar daquilo que a Literatura faz de si. Bem sabemos e Pina nos relembra sempre: a escrita não trata de algo que existe, ela faz com que algo exista. A começar pelo próprio autor: "aquele que escreve / é também eternamente escrito" ("Na hora do silêncio supremo", *Aquele que quer morrer,* 1978). Repare-se: há um "rio real" e, sob ele, um "rio de palavras", que arrasta o poeta, mas que ele não sabe se corre dentro ou fora de si. E esses dois rios, é claro, lembram Heráclito. Frise-se, ainda:

> Na poesia de Manuel António Pina *eu* é resolutamente uma categoria gramatical, um pronome vazio, um efeito do discurso. *Eu* fala a partir do discurso e como discurso (apenas) sem indicar ninguém por trás, às vezes nem sequer uma figuração autoral, e nessa medida torna-se facilmente numa voz de ninguém à procura do seu autor, processo que radicaliza absolutamente a des-subjectivação modernista, porquanto é propriamente um *eu* que se sabe efeito da escrita que toma a palavra a partir da palavra. Por isso, na poesia de Pina o *eu* é comutável com *isto* (que fala)» (Martelo, 2014).

como está neste lugar (qual?),
e como os livros na mesa?
O que fala falta-me
em que coração real?

(6) Nunca é por acaso que Pina destaca os livros entre os objetos ao seu redor. Estamos diante de um poeta que declara abertamente:

> As emoções mais fortes e mais complexas que experimentei foram colhidas em livros e em filmes, ou ouvindo música, e a sua memória é, em mim, permanentemente atravessada pela memória de outros livros e outros filmes, ao mesmo tempo que se confunde com a memória da minha existência por assim dizer "real"(Pina, 2011).

Os muitos livros que aparecem em seus poemas – até o ponto em que ele próprio lança um livro intitulado *Os livros* – convocam esse universo delimitado – ou melhor: ilimitado – pela leitura, pela relação vital com os livros (os alheios, mais do que os seus), pela paixão com que se apegou a outros "eus" que os livros lhe apresentaram.

Citando Borges (e é impressionante como, em suas entrevistas, ele cita repetidamente Borges, esse outro senhor-servo dos livros!), Pina gostava de lembrar uma resposta dada pelo argentino à pergunta "Quem é Borges?". Em terceira pessoa ("como os futebolistas", destaca Pina) inicialmente, dizia: "Borges não existe". Depois, passava à primeira pessoa e concluía: "Sou todos os livros que li, todas as pessoas que conheci, todos os lugares que visitei, todas as pessoas que amei". (Não apenas por isso, mas impressiona perceber como Pina é, de fato, um poeta borgeano. Sem dúvida, é assunto que exige fôlego, mas fica aqui a provocação: em ambos, "o próprio escritor é uma personagem", cujo "verdadeiro rosto" é "provavelmente o do poema".)

Na estrofe acima, destaque-se ainda a expressão "coração real". Toda a vez que Pina utiliza a palavra "real" (também como substantivo, mas para o que digo a seguir penso no adjetivo), ele coloca sob suspeita tudo o mais que é dito no poema. Não apenas no poema aqui comentado, mas o caso é significativo: Pina fala em "filhas reais", "eu próprio real", "rio real", "coração real", "alguma coisa real" e até em "realidade real". A ênfase no "real", quando se aplica a alguns dos elementos do poema, projeta sobre todos os outros elementos a sombra ainda mais densa da indeterminação entre real e não-real, entre realidade e sonho, que marca um mundo que é visto sempre como uma dobra "entre ser e possibilidade", como ele diz num poema que não por acaso se chama "A vida real" (*Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*, 1999).

É duro sonhar e ser o sonho,
falar e ser as palavras!
E, no entanto, alguém fala enquanto fujo,
e falo do que, em mim, foge.

(7) São infinitos os ecos de outros versos de Pina que podemos ouvir na estrofe acima. Alguns exemplos: "as palavras perseguem a sua miragem/ e eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim" ("Volto de novo ao princípio", *Aquele que quer morrer*, 1978); "O que eu fui sonha, / e eu sou o sonho" ("Os olhos", *Nenhum sítio,* 1984); "Quem fala obscuramente/ em qualquer sítio das minhas palavras / ouvindo-se a si próprio?" ("O jardim das oliveiras", *O caminho de casa,* 1989); "Quem está aqui / cada vez mais longe?" ("Lugar", *O caminho de casa,* 1989); e, ainda, "Eu, isto é, palavras falando" ("O resto é silêncio (que resto?)", *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*, 1999).

Há uma fantasmagoria que se projeta desses versos: jogo de sombras, espelhamentos, ilusões. Essa fantasmagoria, que mira exatamente o próprio poeta na sua relação sempre *mediada* com a vida e tudo de que ela é feita, coloca os leitores também nessa mesma "suspensão". Quando Pina diz "Tenho a sensação de não estar onde não estou" ("Algumas coisas", *Aquele que quer morrer,* 1978), descreve também a forma como se sente seu leitor diante das imagens e questões que elabora nos poemas. É como se deslizássemos numa camada acima do texto quando nos deparamos com versos como: "Não sou eu que falo? / Não ouço o meu silêncio?/ Não sou eu que estou / diante do espelho?" ("Matinas", *O caminho de casa,* 1989); "como num espelho hesitante, / o meu rosto, outro rosto, se reflecte" ("[Lugares da infância", *Um sítio onde pousar a cabeça,* 1991); "Tantas vozes fora de nós! / E se somos nós quem está lá fora / e bate à porta? E se nos fomos embora?/ E se ficámos sós?" ("As vozes", *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança,* 1999); "um habitante silencioso / caminhando à frente dos nossos passos, / dormindo na cama a nosso lado, / comemos a sua comida, as nossas próprias palavras não nos pertencem" ("Talvez de noite", 3, *Como se desenha uma casa,* 2011); ou "Os meus sentidos expulsaram de mim, / desamarram-me de mim e agora / só me lembro pelo lado de fora" ("Não o sonho", *Atropelamento e fuga,* 2001).

Sem que palavras alguma coisa é real?
As filhas sabem-no não o sabendo
e falam alto fora de mim
sem falarem nem não falarem.

(8) Relendo a obra de Pina – e lembre-se que ela começa com o verso "Os tempos não vão bons para nós, os mortos" e termina com um poema escrito depois que "os deuses partiram" –, não é apenas a sensação de estar numa fronteira – entre real e não-real, entre vida e imaginação, entre sonho e vigília – que desestabiliza o leitor. Para começar sua viagem, o poema nos desloca de nosso próprio corpo: "Perde-se o corpo na inabitada casa das palavras" ("Uma casa", *Como se desenha uma casa,* 2011). Como nota Rita Basílio, "É na língua de todas as palavras – nelas e através delas, com e contra elas – que cada corpo é chamado a inventar (aprender a descobrir) a sua própria 'existência breve'", mas essa "existência breve" só pode se dar no não-lugar em que esse mesmo corpo não é bem-vindo. Daí em diante, se é angustiante saber-se trancado para fora da própria vida, do próprio corpo, traz algum alívio perceber que também a morte não é capaz de desfazer o que as palavras criam: "Talvez que noutro mundo, noutro livro, / tu não tenhas morrido" ("Luz", *Os livros,* 2003).

"Sem que palavras?" – esta talvez seja a pergunta mais incômoda feita por esse poeta de tantas perguntas. De poema a poema, Pina nos faz encontrar diversas respostas para ela, mas o que fica, de essencial, é a constatação de que as palavras são, a um só tempo, caminho e obstáculo para que "alguma coisa [...] real" possa ser tocada. Somente as filhas (noutros momentos, os gatos, o cão ou a mãe já perto de abandonar o corpo), talvez porque suas palavras não tenham sido tomadas ainda pela Literatura, podem responder à pergunta que abre essa estrofe: elas "sabem-no não o sabendo" e "falam alto" – fora daquele que diz "mim" no poema – "sem falarem nem não falarem".

Em mim tudo é em alguém
em qualquer sítio escuro
como se houvesse um muro
entre o que fala (quem?)

(9) Já em seu primeiro livro, também lidando com a mesma pergunta que encerra abruptamente este poema – um *quem?* entre parênteses e sem ponto final –, Pina fez seu *voto de ambiguidade*: "Estou sempre a falar de mim ou não" ("Nenhuma coisa", *Ainda não é o fim...,* 1974). Daí em diante, para o poeta é natural construir versos assim: "a minha verdadeira voz de alguém" ("Coração, sombras, de quem?", *Nenhum sítio,* 1984). É também natural denunciar: "A realidade é uma hipótese repugnante, / fora de mim, entrando por mim a dentro" ("La fenêtre eclairée", *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança,* 1999), ainda que ele mesmo – e existe algo como "ele mesmo"? – tenha "vindo de países distantes fora de si" ("O regresso", *Como se desenha uma casa,* 2011).

O que Manuel António Pina nos deixou, ao cabo dessa longa e intensa contenda de uma vida toda com as perguntas abissais que a própria poesia lhe levou a fazer, é uma das obras mais admiráveis, bonitas e necessárias da língua portuguesa. Se ele costumava dizer que "passava bem sem a poesia", devo registrar que não passaria bem sem a sua, decididamente.

Bibliografia

Gandolfi, L.

Martelo, R. M. (2014). Chegar (um pouco) tarde: Manuel António Pina, o poeta e a poesia. In Margato, I. (Org). (2014). *Políticas da ficção*. Editora da UFMG.

Pina, M. A. (1974). *Ainda não é o fim...*

—— (1978). *Aquele que quer morrer.*

—— (1984). *Nenhum sítio*.

—— (1989). *O caminho de casa*.

—— (1991). *Um sítio onde pousar a cabeça*.

—— (1999). *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*.

—— (2001). *Atropelamento e fuga*.

—— (2003). *Os Livros*.

—— (2006). Entrevista a Carlos Vaz Marques. In *Ler,* 68, Lisboa: Círculo de Leitores.

—— (2009, 26 de Abril). Entrevista a Anabela Mota Ribeiro. In *Revista Pública*.

—— (2011a). *Como se desenha uma casa,* 2011

—— (2011b, 17 de Junho). Entrevista a Luís Miguel Queirós. In *Público*.

—— (2012). Entrevista a Carlos Vaz Marques. In *Ler*, 109. Lisboa: Círculo de Leitores.

Tarso de Melo (1976) é autor de *Íntimo desabrigo* (poesia, Alpharrabio, Dobradura, 2017), *Rastros: antologia poética 1999-2018* (poesia, martelo casa editorial, 2019), As *formas selvagens da alegria* (poesia, Alpharrabio, 2022) e *Um mergulho e seu avesso* (ensaio, Impressões de Minas, 2022), entre diversos outros livros. É também advogado e professor, doutor em Filosofia do Direito pela Universidade de São Paulo.

Manuel António Pina, um cisne (ainda mais) tenebroso

Ederval Fernandes

Às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores

Jorge Luis Borges

Egas Moniz publicou *A vida sexual* em 1902. O livro foi bem acolhido pelo público leitor ao longo das primeiras décadas do século passado. Em "Advertência", na edição de 1931, o editor da obra sublinhou que esta tinha alcançado então a marca de 23 mil exemplares vendidos e observou que "poucos livros portugueses têm alcançado a expansão que este obteve em Portugal e no Brasil" (Moniz, 1931, p.7). Esta expansão, no entanto, foi particularmente refreada pela censura imposta ao livro em 1933 pelo regime do Estado Novo. *A vida sexual* teve sua venda condicionada às farmácias do país. A sua consulta nas bibliotecas públicas era mediante uma justificativa plausível e consentimento por parte dos funcionários. No entanto, já então por volta da década de cinquenta, uma cópia da edição de 1931 podia eventualmente ser encontrada na casa de uma família de classe média baixa, como a de Ester Abrantes Mota e Manuel Ferreira Pina, pais dos meninos Manuel António e João Pina.

Em entrevista a Carlos Vaz Marques, ao comentar sobre o lugar dos livros na sua infância, Manuel António Pina logo cita *A vida sexual* e lhe faz grande mensura: "foi um dos livros mais emocionantes que li" (Dias, 2016, p.40). No período da leitura, Pina disse a Marques ter então oito ou nove anos. Em outra en-

trevista[1], contou ter sete ou oito. Álvaro Magalhães, seu biógrafo e amigo, escreve em *Para quê tudo isto?* que Pina tinha então sete anos. Confiando que esta questão lhe tenha surgido durante a redação da biografia, penso que Magalhães detenha a informação mais precisa.

Na mesma entrevista, Marques questiona Pina se os livros eram tão presentes na sua infância quanto eram as viagens e as sucessivas mudanças de casa. Pina dá-lhe uma resposta curta: "Sempre tive poucos livros" (2016, p.40). "Não eram eles que substituíam os amigos que não teve?" (2016, p.40), questiona Marques. Dessa vez a resposta é um pouco mais longa: "Mas até essa relação com os livros era difícil. Em casa dos meus pais não havia livros. Havia um: *A vida sexual*, de Egas Moniz, em dois volumes, que líamos às escondidas, eu e o meu irmão" (2016, p.40).

Para Sarah Adamopoulos, no seguimento de um pedido da jornalista para que Pina falasse sobre as vozes da sua poesia – "As vozes da memória, não as do Eliot" (2016, p.99) –, o poeta diz: "Borges dizia que alguns orgulham-se das páginas que escreveram, mas ele se orgulhava daquelas que leu" (2016, p.99). A citação do escritor argentino serve como preâmbulo para a seguinte afirmação: "Se nós somos feitos de memória, então somos também feitos das nossas leituras" (2016, p.99). Algumas linhas adiante, no desenvolvimento da sua explanação sobre memória e esquecimento, Pina então menciona a experiência com o livro de Moniz:

> Foi uma leitura emocionante, tinha eu uns 7 ou 8 anos, é impossível não me ter marcado, porque foi muito vivido. Aquilo apanhou um território completamente vago, completamente deserto, e foi uma descoberta primeira, inicial, e por isso foi muito forte" (2016, p.100).

Nesta curta resposta, um aspecto importante da relação de Pina com a leitura está esboçado: uma certa ansiedade pela não compreensão racional e totalizante das palavras. Em nome, talvez, de um desejo de compreensão mais emotivo. Como reflexo disso, não me parece que tenha sido por descuido que o autor de *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* tenha usado "emocionante" nas duas ocasiões aqui mencionadas ao falar da leitura de *A vida sexual*, bem como não terá sido também por descuido ou acaso que utilizou "descoberta", "primeira", "inicial" nesta sua curta resposta, palavras tão caras ao vocabulário de seus poemas, especialmente aqueles direcionados ao "jovem poeta" (seja a personagem assim identificada ou não).

Pina diz que a leitura do livro de Moniz foi emocionante porque foi *muito vivido*. E assim foi porque, através das palavras do livro – muitas certamente pouco habituadas a estar no vocabulário de uma criança de sete anos – abriu-se uma qualquer porta para uma primeira expedição a um território completamente vago, completamente deserto. Mas afinal que território foi esse? Pina não o diz concretamente. Limita-se a distingui-lo como vago, como deserto. Talvez esta imprecisão seja necessária e sincera. Apesar de a sua poesia ter alguma ansiedade (saudade?) de literalidade, ou exatamente por esta razão, talvez faça parte do horizonte de expectativas de Pina que as palavras não preencham todas as camadas do real, que elas não coincidam de tal modo perfeito que a explicação única de algo seja irrefutável. Para o poeta, talvez seja mais desejável que a própria ausência das palavras permita algo "mais real" ser dito e assim causar alguma emoção: ser "emocionante".

Mas cabem mais algumas especulações sobre a natureza desse território. Em que pese se tratar de uma criança de sete anos (mas afinal é o adulto de sessenta e dois anos que gesta e emite essas frases que reproduzo parágrafos acima), o território que se fala terá sido afinal apenas o lugar da articulação do pensamento abstrato sobre a sexualidade? Ou terá sido um território da sexualidade que já lá estava no pequeno leitor, submerso (e ainda fresco) em um lugar anterior à linguagem e à consciência meditativa e que foi de alguma forma conectado (ou reconectado) pela poesia por trás das palavras? Ou ainda, no limite, não terá sido nenhum território

[1] "Escrever um livro de versos deveria agravar o IRS", entrevista de Sarah Adamopoulos, *Periférica* n. 13, Vilarelho, 2005.

da sexualidade, mas o território mesmo das palavras, muito além ou aquém da temática que sustenta o livro, palavras que de alguma forma cantaram de forma original para o menino Pina e lhe ofereceram a "descoberta primeira" deste lugar "inicial"?

Em "O livro", poema que abre a coletânea de 2003, "Os livros", há algumas afirmações e imagens que importam ser consideradas diante dessas indagações. Na segunda (e última) estrofe do poema lê-se:

> Não tenhas contra ele o coração endurecido,
> aquilo que podes saber está noutro sítio.
> O que o livro diz é não dito,
> *como uma paisagem entrando pela janela de um quarto vazio*.
> (Pina, 2012, p.299)

Primeiro se fala em não ter o coração endurecido contra o livro. Ou seja, que a experiência racional não subjugue a experiência emocional diante das palavras. O racional, ou o que no poema endurece o coração, desabilita a incoincidência interpretativa e a linguagem, presa, repete-se. O poeta acredita que a razão não *apanhará* o leitor "noutro sítio" (território completamente vago, completamente deserto). É limitada a sua forma de compreender (território completamente coincidente, completamente saturado de explicações, de palavras, etc...). Assim sendo, a razão vai apenas acessar no livro aquilo que é dito, e não aquilo que no livro é "não dito". O verso final, uma citação de autoria atribuída ao filósofo taoísta chinês Tchouang Tseu, acaba por ser uma imagem análoga à imagem do território. Em ambas as imagens, é a ausência como espaço (quarto vazio, território completamente deserto) que se impõe. Este espaço vazio remete, como coisa imagética, ao instante de acesso ao mundo da poesia onde, ainda, a linguagem não fez a cisão do homem consigo mesmo e com o mundo. É neste instante (quarto vazio, criança que lê, infância das palavras, território completamente vago e deserto) que uma certa paisagem adentra pela janela (pelos olhos?). E o que esses olhos-janelas veem/leem? Poesia? E para onde vai o que estes olhos-janelas veem/leem? Para o poema?

Pina disse algumas vezes intuir que existe uma via oposta à consciência meditativa que é precisamente a via da poesia. No entanto, não se trata de uma inconsciência, mas de uma outra consciência. Em "A um jovem poeta", ele chama esse fenômeno de "evidência de novo da Razão" (Pina, 2012, p.279). Para que esta via da poesia seja trilhada, é necessário que se estabeleça, de alguma forma, um desencontro entre o leitor e o texto. Uma incoincidência qualquer por onde as palavras da poesia, por trás das palavras do livro (do que é dito no livro), possam afinal cantar o canto delas. E aquele que ouvir este canto, o leitor ou o escritor – tanto faz, porque, em Pina, ambos são indissociáveis: "de qualquer forma, o escritor é sempre um leitor" (Dias, 2016, p.61) – possa mais desfrutá-lo do que necessariamente decodificá-lo.

Numa entrevista a Luís Miguel Queirós, o poeta diz desconfiar muito dos poemas que compreende perfeitamente bem: "nos quais sei a origem de tudo" (2016, p.192). Pina diz: "os poemas com os quais tenho melhor relação são aqueles em que não alcanço bem o que quero dizer, mas sinto, instintivamente, que aquilo é verdade" (2016, p.192). Ainda na entrevista a Carlos Vaz Marques, Pina diz haver um certo "domínio da poesia que tem que ver com uma relação com o mistério, com o desconhecido, com aquilo que, do mundo, em nós, nós não compreendemos bem" (2016, p.35). Em seguida, complementa: "aquilo que não conhecemos mas que reconhecemos como sendo qualquer coisa que já antes existia em nós" (2016, p.35). Em outra entrevista, dessa vez a Américo Diogo e Osvaldo Silvestre, reforça a ideia do que seja, para ele, uma das tarefas da poesia: "ela pode construir uma espécie de epifania sem revelação daquilo que talvez saibamos sem sabermos que o sabemos" (2016, p.12).

Terá acontecido durante a leitura de *A vida sexual* essa tal epifania sem revelação e terá sido esse tipo de emoção que marcou a relação da criança Pina com os livros, as leituras e as palavras? Não consigo ignorar o fato de o livro se tratar de uma abordagem intelectual de um campo da dimensão humana onde, de certa forma, a racionalidade escorrega. Neste sentido, aqui, sexualidade

e poesia podem ser postas em posições semelhantes e funcionam como guardiãs de um mistério qualquer que resiste, de alguma maneira, às investigações meditativas que utilizam as palavras apenas como instrumentos do discurso.

Carlos Vaz Marques, suspeitando talvez de uma suposta incoincidência entre a criança que leu e a linguagem de *A vida sexual*, pergunta: "era didáctico pelo menos?" (2016, p.41). Pina responde que sim, embora pondere que o livro talvez não fosse "propriamente um livro para crianças" (2016, p.41). Logo em seguida, porém, complexifica e contradiz um pouco a sua afirmação: "mas eu não sei o que seja um livro para crianças. Os livros não são para. Os livros são, pura e simplesmente" (2016, p.41). Em *Para que tudo isto?*, biografia de Pina já citada aqui, Álvaro Magalhães registra o episódio da leitura de *A vida sexual* e a compara, ressaltando a similaridade, por exemplo, com as leituras que o adulto Pina costumava fazer sobre astronomia e mecânica quântica:

> Podemos traduzir esse 'muito forte' por 'a grande pedrada' e que era a mesma que ele sentia quando, na idade adulta, lia tratados de astronomia e mecânica quântica, coisas que também excediam a sua capacidade de compreender plenamente" (Magalhães, 2021, p.40)

Os livros são seres completos e complementares. Os livros são feitos de palavras, e as palavras são também assim, completas e complementares. Jorge Luis Borges, em "O enigma da poesia", usa o exemplo do sabor da maçã para ilustrar a relação entre estes entes: o leitor (a boca), o livro (a maçã) e o sabor da maçã (uma leitura do livro). Diz o argentino: "por falar no Bispo Berkeley (...), lembro-me de que ele escreveu que o sabor da maçã não está na própria maçã – a maçã não se saboreia a si própria – nem na boca de quem a come. Requer um contacto entre as duas" (Borges, 2002, p.9). Segundo Pina, é necessário que este contato seja feito em uma "relação simultaneamente de familiaridade e de respeito, de autoridade e de amor" (Dias, 2016, p.71), pois, continua o poeta, "as palavras não são malas de transportar sentido, são seres vivos e volúveis, a umas pessoas dizem umas coisas e a outras coisas diferentes" (2016, p.71).

A maçã poderá ter outros sabores? Ricardo Piglia diz em *O último leitor* que "um leitor também é aquele que lê mal, distorce, percebe confusamente" (Piglia, 2006, p.19). O próprio Borges é citado como exemplo. Num universo saturado de livros e signos, – "A certeza de que tudo está escrito nos anula e nos transforma em fantasmas, escreve Borges" (2006, p.27) –, ele é uma espécie de herói que surge "a partir do espaço que se abre entre a letra e a vida" (2006, p.27). Já que tudo já está escrito, "só é possível reler, ler de outro modo" (2006, p.27). Dessa forma, este leitor não tem outro remédio senão desenvolver "uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis" (2006, p.27). Piglia afirma, portanto, que tal procedimento em Borges cria um efeito de ficção como uma teoria da leitura:

> Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção (Borges não é Derrida, não é Paul de Man), mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura. (2006, pp.27-28)

Como Borges, Pina também se sente saturado diante de tantas palavras (livros, signos). Com enfado e em tom algo melancólico, declara já ter lido tudo. Não são versos para exaltar as virtudes de sua suposta erudição. Parecem mais uma espécie entristecida de confissão de vício e compulsão de leitura. Em "Nenhuma coisa", na sua coletânea de estreia, lemos: "a carne é triste, hélas, e eu já li tudo!" (Pina, 2012, p.17). Em *Aquele que quer morrer,* de 1978, no poema "O último dos homens", escreve: "Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!" (2012, p.61). Em "Na hora do silêncio supremo": "Já li tudo, já fiz tudo (quem?)" (2012, p.62). Instalado ou enredado neste universo dos signos, o poeta sabe que "Já tudo é

tudo. A perfeição dos / deuses digere o próprio estômago" (Pina, 2012, p.12), e indaga, retoricamente: "O que é feito das palavras senão as palavras? / O que é feito de nós senão as palavras que nos fazem?" (2012, p.12).

Pina, leitor que leu tudo e que se pergunta coisas como: "Onde é que eu já lera / o que sentia, até a / minha alheia melancolia? (2012, p.269) e "Volto, pois, a casa. Mas a casa, / a existência, não são coisas que li?" (2012, p.275), não possui outro remédio senão, como estratégia para se desembaraçar dessa otimizada rede de signos na qual cada palavra se encaixa no seu lugar devido, ansiar pela incompreensão do texto, pela incoincidência interpretativa. E como consequência desta estratégia, o resultado da literalidade poética, a *pura coincidência* – título, aliás, de um poema de *Atropelamento e fuga*. O que o move de forma submersa é senão a intuição de que há algo misterioso que é dito no não-dito do escuro do livro, "sob tanta metáfora" (2012, p.274).

Para Pina, a poesia também é uma posição do intérprete. Nem tudo é (como a sua) poesia, mas tudo pode ser lido como tal. *A vida sexual*, os livros sobre astrologia e mecânica quântica... E até mesmo um poema de David Mourão-Ferreira. Na crônica "Saber de cor", como a demonstrar como funciona a maquinaria da sua forma de ler, Pina oferece um exemplo:

> (...) Os poemas de David Mourão-Ferreira que eu sabia de cor eram, em boa parte, mais «meus» que seus. A minha memória havia-os «corrigido», substituindo palavras (verbos sobretudo, mas também adjetivos), invertendo a ordem de outras e, pelo menos num caso, invertendo mesmo a ordem de dois versos. (Pina, 2013, p.441)

O leitor Pina passa também a ser poeta nos versos de David Mourão- Ferreira. Neste contexto, é o esquecimento que leva à incoincidência com as palavras do poema "original". Traído pela memória, este leitor troca palavras, verbos, adjetivos, inverte a ordem de alguns versos. O faz sem culpa, pois está ciente que "o leitor (o «cisne tenebroso» de que fala Borges) escreve-se a si mesmo no que lê" (2013, p.441).

Um fenômeno importante desta incoincidência como teoria de leitura é talvez a vontade (ou não seria vontade, mas talvez certa inevitabilidade) de esvaziamento das fronteiras que delineiam aquele que lê e aquele que escreve. Esta forma de encarar o literário, aliás, parece ansiar por uma espécie qualquer de coincidência e continuidade. Falando especificamente da sua escrita, Pina afirma que, apesar de enxergá-la como uma forma de desencontro, "não deixa de ser curioso que tal desencontro e tal des-coincidência sejam, ao mesmo tempo, formas de coincidência de alguma coisa com alguma coisa" (Dias, 2016, p.62). Talvez se trate de uma espécie de unidade coincidente que, no poema "A leitura", apresenta-se como um fluxo contínuo que condiciona o que o poeta *pode* escrever e ler: "alguma voz anterior fala no que posso escrever / e no que posso ler" (Pina, 2012, p.308) e que, em entrevista a Maria Silva, Pina sugere como que algo vindo do "espírito". E cita Borges:

> De qualquer modo, toda a poesia é obra do "espírito" (deixando de lado apurar o que seja o "espírito"). Talvez os poetas, como os evangelistas, sejam apenas escrivães do Espírito. Borges chega a admitir a hipótese de todos os livros serem obra desse único e universal autor" (Dias, 2016, p.71).

É curioso que, logo após uma colocação tão afirmativa (e a afirmação tem, necessariamente, esta vocação de encaixar as palavras no discurso de modo a não deixá-las vacilar), vem um logro: não vale a pena apurar o que seja este "espírito". Mas este logro é o que marca a coerência do Pina leitor, que tem o olho treinado para vigiar (que é também uma forma de ler) a linguagem no limiar do mistério. Não decodificá-la, não trancafiá-la: deixá-la seguir por aí, atravessando tempos, silêncios e ele próprio. Em "O lado de fora", escreve: "Eu não procuro nada em ti, / nem a mim próprio, é algo em ti / que procura algo em ti / no labirinto dos meus pensamentos" (Pina, 2012, p.141). Assim Pina lê: confiando à linguagem uma espécie de autonomia misteriosa que permite a ela ler a si própria através dele. Manuel António Pina é um cisne ainda mais tenebroso.

Bibliografia

Borges, J. L.. (2002). *Este ofício de poeta*. Lisboa: Editorial Teorema.

Dias, S.(org.). (2016). *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo (2000-2012)*. Lisboa: Documenta.

Magalhães, A. (2021). *Para quê tudo isto? Biografia de Manuel António Pina*. Lisboa: Contraponto.

Moniz, E. (1931). *A vida sexual: fisiologia e patologia*. Lisboa: Casa Ventura Abrantes.

Piglia, R. (2006). *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Pina, M. A. (2012). *Todas as palavras*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2013). *Crónica, saudade da literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Rachaduras na página: notas para uma segunda infância[1]

Paloma Roriz

As melhores infâncias duram décadas.
Gonçalo M. Tavares

1. Contra a parede

Na escrita de Manuel António Pina, já muito se disse sobre a elaboração de uma voz enunciativa profusa em citações, assinaturas, epígrafes e referências, tensionada por vezes pela aparição de um desejo de "ingenuidade", ou ainda de uma "primeiridão", como define o autor: um "tempo *mítico* em que olhámos o mundo e a nós próprios pela primeira vez, com olhos inocentes de palavras e de memória" (Queirós, 2011, s/p). Rosa Maria Martelo lembra bem que "infância" em Pina será um nome dado sobretudo a uma dimensão reflexiva sobre a linguagem e o próprio pensamento, o que reforça a ideia de uma inocência não exatamente *infantil,* mas antes a de uma *segunda* – e mais perigosa – inocência, na expressão de Nietzsche,[2] mencionada em algumas das falas do

[1] Este texto é baseado no trabalho de pesquisa da tese intitulada "Entre o brinquedo e a biblioteca: a poética de Manuel António Pina" [CNPq], defendida na Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2020, com atual desdobramento em pesquisa de Pós-Doutorado (PUC-Rio/FAPERJ-PDR 10). Também se baseia em texto apresentado no 1º Congresso Internacional PPGLEV – "Vozes e escritas nos diferentes espaços da língua portuguesa", ocorrido na UFRJ, em novembro de 2020.

[2] Na passagem, do livro *A gaia ciência,* lemos: "Por fim, para que o essencial não deixe de ser registrado: de tais abismos, de tal severa enfermida-

poeta português, sendo também assumida como título de um de seus poemas, e de onde talvez seja possível extrair algo da ligação entre convalescença e esta *segunda* inocência, se levarmos em conta a conhecida associação baudelairiana da figura do *convalescente* e a da criança, enquanto expressão da infância como indicador emblemático da modernidade poética.

De fato, podemos ver em Baudelaire uma figura determinante para uma reinvenção da imagética da infância, no entrelace que promove com o pensamento da modernidade, já no exemplo da imagem da criança ao lado do homem do mundo e das multidões, enquanto certa herança romântica no sentido de uma fabulação da percepção infantil, como "percepção aguda, mágica à força de ser ingênua!" (Baudelaire, 1995, p.859). E é no caráter de abertura de tal imagética, ampliada por novos contornos provocados pelo pensamento do século XX, como em Walter Benjamin, por exemplo, que entra em cena uma criança outra, já sem a áurea encantatória e ingênua, como tanto queriam os românticos, mas uma criança que agora brinca com ratos, e que vai *quebrar,* sacudir, atirar contra as paredes, o seu brinquedo.

Na verdade, a segunda inocência de Manuel António Pina parece, de alguma forma, ultrapassar os sentidos que porventura a infância tenha incorporado com a poesia moderna, na medida em que a convalescença baudelairiana, em seu resgate do poder de voltar a enxergar as coisas, ganha uma modulação discursiva que em Pina se opera pela condição e insurgência do próprio presente: na dolorosa consciência tanto de sua precariedade, quanto de que tal *resgate* acaba por ser, ao fim e ao cabo, mero recurso retórico, efeito de linguagem, consciência manifestada de tantos modos, e com tanta ironia, por meio justamente da malha citacional de

de, também da enfermidade da grave suspeita voltamos renascidos, de pele mudada, mais suscetíveis, mais maldosos, com gosto mais sutil para a alegria, com língua mais delicada para todas as coisas boas, com sentidos mais risonhos, com uma segunda, mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais infantis e cem vezes mais refinados do que jamais fôramos antes." (Nietzsche, 2012, p.13)

seus versos, assim como por assimetrias sintáticas e a fabulação de uma voz enunciativa em intermitente profusão e desencontro entre a voz literal e a voz de Literatura. É na inocência que se sabe de uma vez por todas perdida, entre a "impossibilidade de falar / e de ficar calado", daquele que "não pode parar de falar" (Pina, 2012, p.205), como escreve "eu ou outro", que afinal pode incidir a possibilidade de uma "falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico" (Didi-Huberman, 2017, p.139), de uma criança *maliciosa,* por meio da virtuosidade das "brincadeiras, cálculos com segundas intenções, complexidade das *montagens* produzidas" *com* e *na* biblioteca, pelas mãos insolentes, embora discretas, de uma criança irremediavelmente tardia.

Mas como abordar o problema de uma relação entre experiência poética e infância, sem esbarrar em acepções de cunho figurativo ou metafórico entre as figuras do poeta e da criança? E no que, mais propriamente, uma subjetividade enunciativa do sujeito lírico poderia *coincidir* com a infância, a partir da relação entre sujeito, poema, emoção e o "movimento de linguagem" (Collot, 2018) que os perpassa? Se pensada a partir da consolidação da modernidade poética, a relação entre experiência emocional e experiência poética pode certamente desembocar em muitas armadilhas, como o controvertido estatuto discursivo do sujeito lírico, a ideia da impessoalidade na poesia, a cisão irremediável entre palavras e coisas, o decalque estruturalista das noções de autoria, a delimitação movente e informe dos arquivos.

Podemos pensar em alguns elementos em jogo na construção do conceito do eu lírico moderno e a sua relação com a própria noção de infância, como surgida no século XVIII – lembremos a velha associação, mesmo um lugar-comum romântico (Schérer, 2009, p.194), entre o "gênio criador" e a força criativa e espontânea da infância. Já no desenho que faz da formação do conceito de sujeito lírico, a partir do legado crítico do romantismo alemão, Dominique Combe se refere ao estudo de Gérard Genette em torno da formulação da tripartição retórica "pseudoaristotélica" empreendida pelos escritos de Charles Batteux, que teriam pro-

movido alguns *desvios* retóricos para integrar a poesia lírica ao sistema da poética clássica. O interessante disso é ressaltar a ideia de o próprio objeto da poética não ser o texto em si, mas antes o seu contato com outros textos, através de complexo trajeto de "resvalamentos, de substituições e de reinterpretações inconscientes ou inconfessadas" (Genette, 1987, pp.52-53) por trás de cada texto, o que viria a ser pensado sob a denominação de *arquitexto*.

A questão entremeia o largo tópico da citação, ou, antes, por outra perspectiva, agora com Antoine Compagnon, o *trabalho* da citação, no entendimento de sua potencial dinâmica de abertura e de jogo: "A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir. A noção essencial é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno" (Compagnon, 2007, p.47). E é aqui que o teórico recorre, com especial ênfase no aspecto *material* da analogia, à imagem da criança e do jogo infantil:

> Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. [...] (Compagnon, 1996, p.11)

2. Fiapos de lã

Em seu desenvolvimento sobre o ato da leitura e o procedimento da citação, Compagnon remete-se também ao *grifo*, em seu caráter fundamental de *intimidade: "o* grifo assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço" (Compagnon, 2007, p.17), quando a leitura repousaria sobretudo numa operação inicial de "depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação" (ibid., p.14), quer dizer, para a citação.

Como uma "etapa" da leitura, o grifo viria assim como aquilo que mancha, marca, *destrói* o papel, provoca rachaduras na página: "dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu" (Compagnon, 2007, p.17) e seria por isso, diz ainda, que, em bibliotecas, toda essa "gesticulação íntima" não é permitida. Na ideia da intimidade que assumimos com esse objeto – o livro – o teórico sugere então uma aproximação aos *objetos transicionais*, pensados pelo pediatra e psicanalista Donald W. Winnicott.

> O livro que eu maltratei lembra esses *objetos transicionais* de que fala o psicanalista inglês Winnicott, uma ponta de cobertor, um urso de pelúcia que a criança chupa antes de adormecer. Não me desprendo dele, eu o amo. Pois o livro lido não é um objeto realmente distinto de mim mesmo, com o qual teria uma verdadeira relação de objeto: ele é eu e não-eu, uma *not-possession*. Não é assim que se pode compreender o estatuto do livro de cabeceira, o livro por excelência – a menos que ele não passe de um mito –, esse volume, sempre o mesmo, do qual leio uma página cada noite ao me deitar e junto ao qual eu durmo? Mas todos os livros de que me cerco são, em um grau menor, *not-me possessions*, um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um espaço reservado. (Compagnon, 2007, pp.17-18)

A aproximação integra as séries metafóricas elaboradas pelo autor, na montagem de uma "constelação semântica" em torno de hipóteses para a delimitação de um *lugar* da citação, trazendo, no caso, a terminologia winnicottiana e o entendimento dos objetos e fenômenos transicionais para o centro do ato de leitura, a partir do que se ressalta na citação enquanto fenômeno, e não como sentido. Mas o que levaria Compagnon a aproximar um livro – signo da adultez e de cultura letrada adquirida –, aos objetos transicionais? Indo a Winnicott, lemos:

> quando testemunhamos o uso de um objeto transicional – a primeira posse não eu – por parte da criança, estamos diante tanto do primeiro uso que a criança faz de um símbolo como da primeira experiência do brincar. [...]. O objeto é um símbolo da união entre o bebê e a mãe (ou parte da mãe). É possível localizar esse símbolo:

> ele está posicionado no espaço e no tempo em que a mãe faz uma transição (na mente do bebê), deixando de estar fundida com o bebê e passando a ser vivenciada como um objeto a ser percebido, em vez de concebido. O uso de um objeto simboliza a união entre duas coisas separadas, o bebê e a mãe, *no ponto, no tempo e no espaço em que se inicia sua separação"* (Winnicott, 2019, p.157).

A Winnicott interessa o instante em que os bebês, depois de saciarem os instintos com o punho e os dedos, passam a gostar de *brincar* com objetos especiais, bonecas, ursinhos, panos, etc. A partir de suas observações clínicas, o pediatra elabora os termos "fenômenos transicionais" e "objetos transicionais", nomeados de "posses 'não eu'", examinando o que vai denominar como *área intermediária* da experiência, atravessada por fenômenos transicionais então incorporados, seja pelo balbucio do bebê, seja pelo manuseio de objetos que ultrapassam o seu corpo, ou na forma com a qual "uma criança mais velha percorre um repertório de canções e melodias enquanto se prepara para dormir" (Winnicott, 2019, p.15). A definição de uma "terceira" parte da vida diria respeito a essa área intermediária, na qual se cruzam a vida interior e exterior do indivíduo, uma zona que não precisaria ser "posta à prova" (ibid., p.16), ou seja, "testada" pela realidade. Podemos aqui recobrar Compagnon quando fala dos livros como "um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um espaço reservado", um espaço que justamente não seria *posto à prova*. Entendida como uma importante "área de experiência", a terceira área seria a da brincadeira, desdobrando-se na vida criativa e cultural do indivíduo.

Entre os fenômenos transicionais teríamos assim objetos *externos* como: uma "parte do lençol" ou cobertor, pedaços de tecidos que podem ser chupados, "fiapos de lã" puxados para serem pegos no instante da carícia, e movimentos dos lábios, com emissões de "mam-mam, balbucios, sons anais, as primeiras notas musicais" (ibid., p.17), entre outras coisas. Entre elas, uma melodia ou mesmo "palavra": à medida que o bebê passa a usar sons organizados, uma palavra pode designar um objeto transicional. Na verdade,

Winnicott, argumentando que Freud não teria definido um *lugar* (na mente) para a "experiência cultural", elabora a ideia de que a brincadeira não seria "nem uma questão de realidade psíquica interna nem de realidade material externa" (ibid., p.156). *Onde* está a brincadeira? É a pergunta feita, na busca de apreender algo do lugar em que, afinal, passamos a grande parte do tempo de nossas vidas: *o que* estaríamos fazendo ao lermos um livro, ao nos entretermos com um brinquedo? Tais atos se passariam nessa área intermediária, uma *zona* situada entre a realidade psíquica interna e a externa, baseada na precariedade implicada na intimidade, e que Winnicott aponta como sendo uma "terceira" parte da vida, para a qual, de modo geral, não damos atenção.

Ainda, o que, afinal, estaríamos fazendo quando *citamos?* Uma vez mais com Compagnon, a citação é apreendida fundamentalmente em seu caráter de "fenômeno", ou seja, pelo *working* e o *playing*, pelo "manejo" da citação, como dito. No grifo, dotados de algum objeto, um lápis, uma caneta, um marcador, acionamos um gesto de captura, *intimidade*, contato: experimentamos, riscamos, sublinhamos, destruímos, incorporamos a página.

3. Na extremidade dos dedos

Quando questionado sobre possíveis menções a nomes da poesia da época em poemas seus, Manuel António Pina, respondendo a Luís Miguel Queirós, diz que não havia nenhum movimento consciente de "contra-ciclo":

> Mas não escrevo em função dessa contemporaneidade, escrevo em função de muitas coisas mas dessa certamente que não, e muito menos para alinhar ou desalinhar deliberadamente o passo com ela. Nunca tive estratégia alguma desse gênero, de conformidade ou de desconformidade. Para falar a verdade, estou-me nas tintas para a contemporaneidade poética; quero dizer: uma poesia, ou um processo poético, não me interessam pelo facto de serem ou não meus contemporâneos mas por razões decerto menos objectivas e mais obscuras. (Pina, 2016, p.188)

A resposta endossa um mesmo ponto, destacado por diferentes críticos de sua obra, como Arnaldo Saraiva, Rosa Maria Martelo, Fernando Guimarães, Osvaldo Silvestre, Rui Lage, Leonardo Gandolfi e Rita Basílio: a controvertida relação de uma escrita poética com o momento e cenário de sua aparição. É frisando o isolamento de Pina na cena literária de então, que Rita Basílio lança mão de uma figura: "Como uma espécie de 'Billy the Kid' da poesia portuguesa, MAP entra no panorama literário dos anos 70 como alguém que se estranha, que é estranho e é estranhado, porquanto escapa à ordem (à língua) comum e dominante" (Basílio, 2017, p.30).

A ideia de um "forasteiro" como metáfora do caráter contraditório da relação dessa produção com sua época parece fazer sentido para pensarmos a postura do autor. Também é curioso pensar em que medida o desejo, sempre malogrado, de contato da obra de Pina com a tradição moderna, em que a citação se coloca como instrumento alquebrado e falível, é movido pela controvertida consciência da impossibilidade de *vencimento* desta mesma modernidade enquanto tradição. Nesse ponto, valeria evocar uma aproximação das poéticas de Pina e Ruy Belo, como articulada por Pedro Serra, por exemplo, que parte de algumas proposições de Edward Said, na ideia da modernidade literária tomada como "ancianidade e infância", com a tradição poética também podendo ser entendida como *senilidade infantil*. Contudo, embora a conotação também tardia da poética de Pina resvale numa figuração melancólica da infância igualmente presente em sua escrita, ela não contraria um sentido *outro* de infância em seus textos. O mais certo é que essas *infâncias* se entrecruzem de modo concomitante, intermitente e difuso.

A imagem de *Billy the Kid* na sua ideia material de *roubo* também é provocativa para pensar uma prática citacional como a de Pina, acionada por um sentido permanente de anacronia e de acúmulo de uma *biblioteca* a cada vez aberta em desmontagem, jogo, reescrita. Como exemplo particularmente interessante, temos um dos subtítulos que aparece em seu livro de estreia, *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, de 1974 (1969). Nele, lemos: "Billy the Kid de Mota de Pina, vida aventurosa e obra ou Tudo o que acabou ainda nem começou" (Pina, 2012, p.15), em que *Billy the Kid* complementado por "de Mota de Pina", aparece num gesto citacional que se replica: na referência ao filme *Vício de matar,* de 1958, de Arthur Penn, com o título original *The Left Handed Gun* (acreditava-se na época que Billy era canhoto, crença fabulada por uma foto histórica, que depois revelou-se, na verdade, uma imagem reversa), e no poema de Ruy Belo de mesmo título, "Vício de matar", do livro *Homem de palavra[s],* de 1969, surgindo ambos como montagem frágil, anúncio de uma intimidade provisória, sem qualquer tipo de teor programático: "Para onde há-de ir Billy the Kid? / Billy não sabe para onde há-de ir", é o que lemos na abertura do poema de Ruy Belo, e que a voz enunciativa de Pina convoca como uma espécie de verso incorporado, sublinhado, grifado, roubado para si, tantas e prováveis vezes lido.

Se ler uma segunda inocência em Pina implica de alguma forma a tentativa de ir além da infância como eleição temática, metafórica ou figurativa, pela problematização do que possa significar *infância*, tanto quanto do sentido de *assinatura* que nela se opera, esta infância pode surgir entendida não apenas como dispositivo discursivo de uma prática de escrita, mas como um modo reiteradamente afeito ao borramento de sentidos hierarquizantes de autoria e/ou de estratagemas de captura do literário, com o qual a escrita de Pina parece muitas vezes se confrontar, no limiar de precariedade e risco[3] em que uma brincadeira tem início. Um pouco talvez como lemos no poema "A pura luz pensante", do livro *Aquele que quer morrer,* de 1978, com o repentino convite do último verso:

[3] Para uma leitura do fenômeno da infância como dispositivo potencialmente teórico e dialógico com diferentes práticas artísticas cf. Bines, Rosana Kohl (2022). *Infância, palavra de risco*. Rio de Janeiro: Numa Editora/ Ed. PUC-Rio.

Tudo é tudo ou quase tudo
E nada é a mesma coisa.
Na realidade são tudo coisas indiferentes.
(Imagens... Imagens... Imagens...)

É este o caminho da Inocência? Exis-
te tudo e a aparência de tudo. (Imagens...)
Totalmente tolerante é
a matéria metafórica da infância.

Tenho que tornar a fazer tudo,
a emoção é um fruto fútil, a pura luz
pensando dos dois lados da Literatura.
Aqui estão as palavras, metei o focinho nelas!
(Pina, 2012, p.67)

Se totalmente *tolerante* é a matéria metafórica da infância, refratada nas estrofes acima a partir da referência difusa, embora evidente, do pensamento chinês antigo tomado a partir do texto de Laozi, *Dao De Jing*, o *Tao Te King*, em que a busca de uma *Inocência* anímica como caminho é questionada, intermináveis são os usos feitos desta mesma matéria: imagens... imagens... (e imagens...), dentre as quais as analogias metafóricas de Compagnon certamente são mais uma, embora próximas a uma carnalidade mais visível na astuta aproximação ao pensamento de Winnicott, que tanto observou os primeiros gestos, concretos, daqueles que começam a brincar. Pina, por sua vez, consciente como o foi, dos dois lados da Literatura – o do pormenor risível do cotidiano, o da encenação de uma biblioteca que a cada verso se replica –, joga em cena mais uma matéria metafórica que também se replica e refrata, e que tanto se sabe *tolerante*, múltipla e falha.

E não custa aqui lembrar a origem etimológica da palavra *grifo:* animal fabuloso, um híbrido metade águia, metade leão, sendo, por isso, de uma dupla natureza, divina e terrestre; *Gryph* remeteria também ao sobrenome do impressor italiano Francesco Griffo, tipógrafo que criou no século XVI os estilos tipográficos romano e itálico; e em grifa, temos ainda a fêmea do grifo, e a unha afilada que alguns animais vertebrados possuem na extremidade dos dedos: garra, grifo, e onde em nós não deixam de estar: na extremidade dos dedos – riscadas, tecladas, datilografadas –, as palavras. No cinema, grifa é a peça denteada que se encaixa nas perfurações de um filme para tracioná-lo. O princípio de captação da imagem é conduzido por um sistema mecânico conhecido por tração, em que a grifa e o obturador, num duplo mecanismo, puxam o filme, em frações de segundo, possibilitando que a imagem seja registrada fotograficamente.

Bibliografia

Basílio, R. (2017). *Manuel António Pina – Uma pedagogia do literário*. Porto: Assírio & Alvim.

Baudelaire, C. (1995). *Poesia e Prosa*. Barroso, I. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Belo, R. (2014). *Homem de palavra[s]*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Bines, R. K. (2022). *Infância, palavra de risco*. Rio de Janeiro: Numa Editora/Ed. PUC-Rio.

Nietzsche, F. (2012). *A gaia ciência*. (P. C. de Souza, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Collot, M. (2018). *A matéria-emoção*. (P. S. Silva, Trad.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

Combe, D. (2009-2010, dez-fev). A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, 34, 112-128. (I. Mesquita e V. Camilo, Trad.). São Paulo.

Compagnon, A. (2007). *O trabalho da citação (*C. P. B. Mourão, Trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens* (M. Arbex &V. Casa Nova, Trad.). Belo Horizonte.

Genette, G. (1987). *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega.

Martelo, R. M. (2015). Chegar um pouco tarde – Manuel António Pina, o poeta e a poesia. In Gomes, R. C. & Margato, I. (Orgs). *Políticas da ficção,* pp.299-311. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Pina, M. A. (2012). *Todas as palavras – poesia reunida*. Lisboa, Assírio & Alvim.

—— (2016). *Dito em voz alta – entrevista sobre literatura, isto é, sobre tudo*. S. Dias (Org.). Lisboa: Documenta/ Sistema Solar.

—— (2018). *O coração pronto para o roubo – antologia*. L. Gandolfi (Org.). São Paulo: Editora 34.

Schérer, R. (2009). *Infantis – Charles Fourier e a infância para além das crianças* (G. J. de F. Teixeira, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Serra, P. (2003). *Um nome para isto – Leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Ed. Angelus Novus, Lda.

Winnicott, D. W (2019). *O brincar e a realidade*. (B. Longhi, Trad.). São Paulo: Ubu Editora.

Manuel António Pina: uma voz, muitas vozes

Mariane Tavares

As palavras fazem
sentido (o tempo que levei até descobrir isto!)
um sentido justo,
feito de mais palavras

Manuel António Pina

1. "Como saberei o que fazer com tantas palavras"[1]

A primeira vez que tive contato com a poesia de Manuel António Pina foi em um curso oferecido em 2013, pelo poeta brasileiro Tarso de Melo, na Casa das Rosas em São Paulo. Lembro-me que estava na graduação em Letras e, apaixonada por poesia, nunca ouvira falar em Pina, embora tivesse a sensação de conhecer suas palavras. Durante o curso, Melo explicou que a quase[2] ausência de Pina no Brasil se dava porque as editoras brasileiras não tinham projetos de divulgação da poesia portuguesa, sobretudo a contemporânea, e aquele curso funcionava como uma homenagem póstuma – uma vez que o poeta falecera em 2012 – e, também, como uma tentativa de torná-lo conhecido no Brasil.

[1] "Como quem liberto de" (Pina, 2012, p.248).

[2] Alguns poemas de Manuel António Pina foram publicados na revista *Inimigo Rumor*, entre os volumes 11-16, nas edições luso-brasileiras de poetas contemporâneos. Em 2003, ele também foi publicado pela revista *Cacto*.

Depois daqueles dias de curso e de grande *epifania*, procurei saber mais sobre o poeta. As livrarias tinham dificuldade em importar seus livros, pois o custo era muito alto e aparentemente não havia leitores. Somente após dois anos, quando um amigo foi a Portugal, ao indagar-me sobre qual presente gostaria de ganhar, havia apenas uma resposta: *Todas as Palavras*. E foi assim que tive acesso a toda a poesia de Pina.

Felizmente, nos últimos anos, essa realidade tem mudado, pois, em 2018, na mesma Casa das Rosas, o poeta Leonardo Gandolfi lançou junto à Editora 34 a antologia *O coração pronto para o roubo*. E, em 2020, publicou uma análise sobre a poesia de Manuel António Pina, na coleção "Ciranda da Poesia" da Eduerj. Muitos pesquisadores brasileiros também têm defendido teses e dissertações sobre o poeta.

Inicio contando essa história porque tanto a sensação de conhecer a poesia de Pina quanto a epifania por descobrir algo novo fazem parte da magistral escrita do poeta. Pina insistentemente perguntava "com que palavras e sem que palavras?"(Pina 2012, p.307)[3] e diante da necessidade de escrever, encarava o desafio: "(...) Oh, juntar os pedaços de todos os livros / e desimaginar o mundo, descriá-lo" (Pina, 2012, p.307). É possível que essa sensação de o conhecer advenha justamente de algumas leituras que compartilhamos. Pina, mais que poeta, é leitor. Ou porque é leitor, é poeta. E porque é poeta sabe lidar com a materialidade da palavra a ponto de torná-la nova, daí a origem de minha epifania.

Em um primeiro momento, a poesia de Pina pode parecer simples, quase inocente, como se o sujeito, semelhante a uma criança, contemplasse o mundo e aos poucos o descobrisse. A partir de seu amadurecimento, esse sujeito inicia suas reflexões sobre si, sobre o mundo – que é linguagem – e seus limites. Nesse processo, o poeta cria jogos lúdicos e simbólicos, brincando com os sons e os significados, como é perceptível no poema "O que me vale" que diz:

[3] Pina, M.P. (2012). *Todas as palavras: poesia reunida (1974-2011)*. Lisboa: Assírio Alvim.

O que me vale aos fins de semana
é o teu amor provinciano e bom
para ele compro bombons
para ele compro bananas
para teu amor teu amon
tu tankamon meu amor
para o teu amor tu te flamas
tu te frutti tu te inflamas
oh o teu amor não tem com
plicações viva aragon
morram as repartições
(Pina, 2012, p.46).

Além disso, o poeta explora as possibilidades da linguagem, questionando a relação entre as palavras e as coisas e criando outras realidades.

Segundo Arnaldo Saraiva (2012), o principal meio pelo qual Pina desenvolve suas estratégias e identidade enquanto poeta é a intertextualidade, porque sua poesia é permeada de "vozes". De acordo com o crítico literário, Pina, assim como Pound e T. S. Eliot,[4] conscientemente foi "colando" textos alheios e atribuindo-lhes outros sentidos; sua "prática da intertextualidade parece aliar-se não só a teoria da saturação livresca e literária mas também a uma teoria do mundo ou da vida como livro, literatura, representação ou leitura" (Saraiva, 2012, p.212).

Acerca disso, o próprio Pina afirma no poema "Já não é possível": "(...) Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto; /

[4] Em um de seus ensaios, Eliot diz: "Poetas imaturos imitam; poetas maduros roubam; maus poetas desfiguram o que pegam, e bons poetas transformam isso em algo melhor, ou pelo menos em algo diferente. O bom poeta funde seu roubo a um todo de sentimento que é único, totalmente diferente daquele do qual foi arrancado; o mau poeta o joga em algo que não tem coesão. Um bom poeta geralmente toma emprestado de autores remotos no tempo, ou estranhos em linguagem, ou diversos em interesse." (1920, p.114, tradução minha).

o escritor é uma sombra de uma sombra / o que fala põe-o fora de si / e de tudo o que não existe"(Pina, 2012, p.12)[5].

Rita Basílio (2013, p.68) reforça a importância da intertextualidade em Pina, esclarecendo que esta é mais que uma técnica literária ou uma forma de o poeta apresentar sua erudição e repertório cultural. Uma vez que a própria literatura é um dos temas sobre os quais o poeta reflete, a intertextualidade torna-se uma característica fundamental, um dos pilares de sua obra. Basílio ainda reitera que mesmo que Pina diga, desde o primeiro livro, que não há nada de novo a ser dito, o poeta elabora um discurso consistente e enriquecedor com base nas suas leituras. Seu universo literário é sustentado pela intertextualidade porque esta é sua maneira de escapar do dilema posto no verso: "(...) Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado". Sendo assim, aquilo que no início me fez ter a impressão de já conhecer a poesia de Pina era a intertextualidade e é por ela que adentro em sua obra.

2. Pina, Caeiro e Jesus

Na entrevista "À poesia pouco mais é dado dizer do que o silêncio do mundo", dada a Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre, Pina responde a respeito de Fernando Pessoa:

> Acho eu que só por inacreditável infelicidade é que algum poeta português posterior não terá sido – por acção ou por omissão, por aceitação ou por denegação, mais ansiosamente ou menos ansiosamente – influenciado por Pessoa. A mim, marcou-me profundamente, sobretudo na juventude. Aos 16 anos ganhei, num concurso literário do Liceu de Aveiro, as suas obras editadas pela Ática. "Apanhei" então alguma daquela poesia, principalmente a de Alberto Caeiro e a do ortónimo, como se "apanha" uma doença. Cheguei a escrever um volume (um "falso verdadeiro", dir-se-ia hoje) de Novos Poemas de Alberto Caeiro. (Pina, 2016, p.15)

Dado que o próprio poeta admite alguma influência de Fernando Pessoa em sua obra, não é à toa que Diogo (1997) e Gomes (2006) reconhecem em Pina procedimentos semelhantes aos de Caeiro, a saber, a intertextualidade com o texto bíblico, as imagens da natureza, a desarticulação linguística e um exercício preciso que trabalha a relação de não arbitrariedade do signo. Ademais, em ambos há associações inteligentes e irônicas que causam certo efeito de humor. No poema VIII[6] de *O guardador de rebanhos*, Caeiro subverte a ideia religiosa que se tem de Jesus Cristo e no conto "O menino Jesus que não quer ser Deus"[7] Pina dialoga com Caeiro.

Berardinelli (1985, p.263) afirma, a respeito do poema VIII de Caeiro, que há uma blasfêmia infantil e um antiespiritualismo absoluto, que nem o próprio Pessoa o faria, e Segolin (1989, p.252) diz que dentre os heterônimos de Pessoa "Caeiro é aquele que assume de maneira mais marcante e radical a contestação do mito e do poder representativo da linguagem"; é por isso que seu Jesus não quer ser Deus e articula meios de escapar da cruz e do céu para viver consigo.

O poema inicia dizendo: "Num meio-dia de fim de primavera / Tive um sonho como uma fotografia / Vi Jesus Cristo descer à terra. / Veio pela encosta de um monte / Tornado outra vez menino"(Pessoa, 1931. pp.28-33);[8] com esse anúncio, Caeiro apresenta ao leitor onde se passa a história que ele vai contar, como ela acontece e quem é o personagem principal. O "meio-dia de fim de primavera" mostra tanto a relação do poeta com a natureza quanto

[5] "Transforma-se a coisa escrita no escritor" (Pina, 2012, p.71).

[6] Publicado pela primeira vez na revista *Presença*, em 1931.

[7] Pina, Manuel António. (1978). *O país de pessoas de pernas para o ar.* Lisboa: A regra do jogo Edições.

[8] Pessoa, Fernando. (2005). *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras. Todas as vezes que versos deste poema são citados, são referentes a essa edição.

o florescer de uma nova vida, a vida de um Cristo que é menino e que não carrega o peso de ser Deus e de salvar o mundo porque criou para si outra oportunidade.

Chama a atenção, no segundo verso, a comparação entre sonho e fotografia, pois aquele pertence ao onírico e esta pertence ao real. Enquanto no sonho se realizam os desejos que são socialmente proibidos, no registro fotográfico há a sensação de irreversibilidade das coisas. É, portanto, no poema que sonho e realidade fazem parte do mesmo plano. Nesse sentido, pode-se dizer que o esforço de Caeiro se concentra em um duplo movimento: o de dessacralizar o texto bíblico e sacralizar o texto literário.

Na sequência do poema, Jesus está

> A correr e a rolar-se pela erva
> e a arrancar flores para as deitar fora
> E a rir de modo a ouvir-se de longe.
>
> Tinha fugido do céu.
> Era nosso de mais para fingir
> De segunda pessoa da trindade.
> (Pessoa, 2005, p.28).

Nessa figura, o poeta destaca as características humanas, de criança que brinca e que é feliz por fazer travessuras, criança que é inocente e que finalmente – por não estar mais diante do paradigma de ser Deus e homem – pode viver plenamente sua infância. É curioso como Caeiro humaniza Jesus por meio do "erro" e sobretudo por dar ao leitor aquilo que a Bíblia nega, a saber, as informações sobre sua vida pueril.

A Bíblia cita o momento de seu nascimento em Belém, a fuga ao Egito e depois o apresenta junto aos doutores da lei no templo, aos doze anos. Há uma lacuna sobre sua infância e juventude, uma vez que depois dos doze anos os demais episódios são aqueles nos quais Jesus inicia seu ministério a partir dos trinta anos. O Jesus de Caeiro viveu toda a história bíblica e se recusa a permanecer nela porque quer ser livre; sendo assim, o poeta subverte sua imagem. Isso é verificável no evangelho de Marcos (Mc.16), no qual Jesus é elevado ao céu por cumprir sua missão: sacrificar-se pela humanidade, morrer na cruz e ressuscitar para estar à direita de Deus. Esse mito é descontruído no poema, pois Jesus foge do céu porque prefere viver na terra. O motivo pelo qual Jesus toma essa decisão, não é somente a libertação, mas a denúncia de que "No céu era tudo falso, tudo em desacordo / Com flores e árvores e pedras." Ele não quer morrer constantemente na cruz para sustentar uma fé:

> No céu tinha que estar sempre sério
> E de vez em quando se tornar outra vez homem
> E subir para cruz, e estar sempre a morrer.
> (Pessoa, 2005, p.28)

Se o Jesus de Caeiro decide viver outra vida, após cumprir tudo que está escrito na Bíblia, o Jesus de Pina não perde tempo e em sua vida terrena, antes da cruz, esforça-se para ser plenamente humano, usando o divino para conseguir o que deseja. No início do conto de Pina, ao contrário do que acontece no poema de Caeiro, o narrador apresenta um Jesus obediente, que não foge à escola e desperta pena nas outras crianças:

> O menino Jesus não fugia à escola. Os outros meninos juntavam-se para fazer maldades, o menino Jesus ficava sempre de fora. Os meninos tinham pena dele, mas tinha que ser assim: ele era Deus, e Deus não pode fazer determinadas coisas. Por isso, o menino Jesus não ia para o rio roubar fruta, nem dizia coisas indecentes. Nem sequer podia jogar à bola com os outros, porque fazia sempre milagres. (Pina, 1978, p.22)

Enquanto o menino Jesus de Caeiro

> Rouba a fruta dos pomares
> E foge a chorar e a gritar dos cães.
> E, porque sabe que elas não gostam
> E que toda gente acha graça,
> Corre atrás das raparigas

Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias"
(Pessoa, 2005, p.29)

o menino Jesus de Pina não rouba frutas e não faz coisas indecentes, como levantar as saias das raparigas. Diferente do que se poderia pensar, o fato de Jesus poder fazer milagres não desperta a inveja alheia, porque as coisas que os humanos podem fazer são mais divertidas. Nesse ponto, há uma convergência entre os dois meninos Jesus (de Caeiro e Pina), pois, embora sigam caminhos diferentes, ambos valorizam o humano.

Para deixar de ser Deus, primeiro o Jesus de Pina conversa com José, mas este afirma não poder fazer nada e o manda conversar com Maria. Ele vai falar com a mãe, mas Maria diz que não há nada a ser feito, em seguida repreende o menino, mandando-lhe estudar as escrituras. É a partir desse momento que Jesus, como humano, passa a desobedecer. Sua tristeza o impede de estudar e por pouco o milagre que acontece em Lc. 2:41-52[9] não ocorre. Toda essa situação deixa Maria muito irritada, então ela ameaça Jesus mencionando a "pomba", que funciona como metáfora para o Espírito Santo. Nesse momento Jesus e José dão risada de Maria; o primeiro porque é Deus e sabe de tudo, sabe que pombas não fazem mal algum; o segundo porque crê que Maria é "maluca", ao passo que ela responde: "– Não tens nada com isso. Ainda se o menino fosse teu filho, mas não. Falas só para questionares, és mau. Daqui a pouco começas para aí a dizer porcarias." (Pina, 1978, pp.24-25).

A menção irônica a personagens como José, Maria e o Espírito Santo está presente tanto em Pina quanto em Caeiro. Através

[9] Nesse texto, Maria, José e Jesus vão a Jerusalém celebrar a Páscoa. Ao retornarem para casa, em Nazaré, na Galileia, Jesus permanece no templo e se perde da família. Quando Maria e José se dão conta do que aconteceu, retornam a Jerusalém e veem Jesus fazendo perguntas e ensinando os doutores da lei; isso deixa a multidão perplexa com sua sabedoria.

da voz de Maria, o narrador no texto de Pina diz que José não é o pai de Jesus; e através da voz de José diz que Maria é "maluca", tecendo suas críticas com um estilo *nonsense*. Caeiro também critica Maria ao dizer

E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.

Já a respeito de José e do Espírito Santo, Caeiro afirma:

Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas –
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
(Pessoa, 2005, pp.28-29)

Em Pina, além de Maria, os vizinhos também caçoam de José por ele não ser o pai de Jesus. Todavia, José é um homem bom, por isso Jesus permanece fazendo milagres por ele. De repente, entre os vizinhos de Jesus surge o ápice da intertextualidade entre Caeiro e Pina, pois um desses vizinhos se chama justamente: Alberto Caeiro. Não obstante, é de Alberto Caeiro que Jesus sente inveja.

Um dos vizinhos tinha um filho muito mau chamado Alberto Caeiro, que nunca ia à escola, que se metia com as raparigas. O menino Jesus tinha muita inveja dele porque ele sabia nadar como ninguém e era dono duma caverna ao pé do rio. (...) O que o menino Jesus mais queria era ser um rapaz como ele. Mas a mãe queria que ele fosse Deus e o Deus que estava no céu também queria que ele fosse Deus, porque alguém tinha que viver aquela vida que estava escrita nos livros, uma vida pequenina (só durava 33 anos) e ainda por cima que acabava mal. (Pina, 1978, p.26)

O encontro entre Jesus e Alberto Caeiro afeta Jesus por inteiro. O menino obediente que inicia a narrativa, passa a querer ser como Caeiro: mau, faltante à escola, que provoca raparigas e que sobretudo é livre, porque nada no rio e é dono do seu próprio espaço. Também não é descartável a leitura que coloca Jesus querendo ser como Caeiro, o poeta, pois este foi capaz de libertá-lo pela palavra no poema; ou, ainda, a leitura de Pina como Jesus, um poeta que quer ser como Caeiro.

Seja como for, é a partir desse momento que Jesus tenta subornar Caeiro oferecendo-lhe a divindade em troca da humanidade, mas Caeiro não aceita, e então Jesus o ameaça "– Ou trocas comigo ou transformo-te num porco" (Pina, 1978, p.30). Mesmo que a ameaça beire algo de inocente, uma vez que Jesus é criança no conto e o conto é destinado às crianças, gradativamente ele vai se corrompendo e deixando florescer seu lado humano sem se dar conta. Caeiro fica aterrorizado e cede:

> O outro estava muito aflito. Ofereceu-lhe a caverna, ofereceu-lhe tudo. Mas o menino Jesus não quis.
> – E depois eu, também posso fazer milagres?
> – Sim, disse o menino Jesus.
> – Então obrigo-te a destrocar outra vez comigo.
> E quando disse isto julgou que tinha vencido o menino Jesus.
> Mas o menino Jesus disse:
> – Agora ainda sou Deus. E posso fazer um milagre. Esse milagre é que tu não possas nunca obrigar-me a destrocar.
> – Está bem, disse o outro.
> Foram sozinhos para a floresta e lá fizeram a troca. O menino Jesus ficou o outro, e o outro ficou menino Jesus. E vieram por aí fora a conversar os dois.
> (Pina, 1978, pp.31-32)

Por um breve período o menino Jesus abusa do seu poder de fazer milagres. Antes ele os fazia para o bem dos outros, agora ele os faz para o seu próprio bem. Como consequência disso, e devido à sua inevitável condição de filho de Deus, a troca não foi bem-sucedida, pois de tão perfeita tudo permaneceu igual. Além disso, o Deus pai, através de uma pomba, estava presente no momento da troca e supersticiosamente fez figas para prevenir o mal agouro, isto é, prevenir que seu plano fosse frustrado pelo seu próprio filho.

O milagre e a corruptibilidade do ser humano também são motivos no poema VIII de *O guardador de rebanhos*, mas o Jesus de Caeiro, ao contrário do Jesus de Pina, consegue enganar a trindade e se libertar, dado que

> Um dia que Deus estava a dormir
> E o Espírito Santo andava a voar,
> Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
> Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
> Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
> Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
> E deixou-o pregado na cruz que há no céu
> E serve de modelo às outras.
> (Pessoa, 2005, p.29).

É curioso como tanto no poema de Caeiro quanto no conto de Pina acontecem três milagres, pois na tradição cristã o número três, além de representar a trindade, significa equilíbrio e para que uma pessoa seja santificada são necessários três milagres confirmados pela comunidade local.

Ainda que haja referências aos dogmas cristãos na obra de Caeiro e Pina, ambos não acreditam na existência de Deus. Pina inclusive diz que é leitor ávido da Bíblia, mas a lê como romance e complementa "Não preciso de acreditar na existência de um Deus para reconhecer que a ideia de Deus é bela e, continuando ateu, dar-me perfeitamente bem com essa ideia." (Pina, 2013, p.578). Caeiro e Pina rejeitam a ideia cristã de Deus, isto é, a ideia religiosa que o limita, por isso ambos ressignificam sua história. De acordo com Ferreira, "Caeiro poderia, se o quisesse, encontrar Deus nas coisas da natureza e então não o chamaria de Deus, chamá-lo-ia simplesmente de flores e árvores e montes de sol e luar" (1989, pp.34-35).

Aos dois poetas, a ideia de que Jesus é uma criança de riso alegre e natural, que vive de forma comum, espontânea, travessa e astuta é muito mais reveladora do que a mensagem pregada pelas igrejas. Portanto, os dois poetas têm muito mais a dizer sobre Jesus do que os religiosos, porque o Jesus deles não é abstrato e inacessível, ele toca e sente o mesmo que o humano, tornando- se verdadeiramente a imagem e semelhança de Deus. Na literatura, "viver" no plano imanente é tão sagrado quanto no transcendente.

Na poesia portuguesa moderna e contemporânea, o cristianismo é "em muitos poemas um facto cultural, sociológico; não um assunto íntimo e grave, mas uma linguagem, uma memória de infância, um aspecto folclórico, um ritual laicizado, ou então uma referência pictórica, arquitetónica, musical" (Mendonça e Mexia, 2014, pp.10-11); a partir dessa perspectiva, destaca-se justamente o apontamento de que qualquer elemento que tenha relação com a fé ou com o texto bíblico é memória de infância.

É o olhar dos poetas à criança e a sua convivência com ela, no poema, que faz com que eles adquiram um novo olhar sobre a vida, um olhar igual ao dela, que está sempre a descobrir algo novo. Caeiro diz na quinta estrofe do poema que foi o menino Jesus quem lhe ensinou tudo, principalmente a olhar: "A mim ensinou-me tudo. / Ensinou-me a olhar para as cousas" (Pessoa, 2005, p.29). Então ele aponta às flores, às pedras e as olha devagar porque "O olhar é referência, mais do que isso, é um estado de ser, um estado de permanência. Para o olhar da criança não importa o significado, o que importa é a imagem porque esta é a que fica na memória" (Ramos, 2004, p.30). É nesse sentido que Pina volta sempre ao passado e àqueles que vieram antes de si para escrever o futuro.

Bibliografia

Basílio, R. (2013). *Uma Nova Pedagogia do Literário em* Todas as Palavras *de Manuel António Pina* (Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas).Universidade Nova de Lisboa.

Berardinelli, C. (1985). *Estudos de Literatura Portuguesa*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Diogo, A. A. L. (1997). *Modernismo, Readymade. Notícias das Trincheiras*. Braga – Pontevedra: Cadernos do Povo.

Eliot, T. S. (1920). *The Sacred Wood: Essays On Poetry and Criticism*. Londres: Philip Massinger, Methuen & Company Ltd.

Ferreira, L. G. (1989). *A anti-poesia de Alberto Caeiro: uma leitura de* O Guardador de Rebanhos. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.

Gandolfi, L. (2020). *Manuel António Pina*. Rio de Janeiro: Eduerj.

Gomes, J. A. (2006). Caeiro e Nobre contados às crianças? Literatura "destinada" à infância e não só. In J. A. Gomes. *Avanços, recuos. Leituras de prosa e poesia em português*, pp.101-111. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

Mendonça, J. T. & Mexia, P. (2014). *Verbo – Deus como Interrogação na Poesia Portuguesa,* Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessoa, F. (1931, Jan-Fev). O Guardador de Rebanhos. In *Presença*, 30. Coimbra. http://arquivopessoa.net/textos/1487

—— (1993). O Guardador de Rebanhos. In *Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa*. 10.ª ed. (Nota explicativa e notas de J. G. Simões e L. de Montalvor), p.32. Lisboa: Ática.

Pina, M. A. (1978). *O país de pessoas de pernas para o ar.* Lisboa: A regra do jogo Edições.

—— (2012). *Todas as palavras: poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

—— (2016). *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Lisboa: Editora Sistema Solar.

—— (2018). *O coração pronto para o roubo: poemas escolhidos* (L. Gandolfi: Seleção e Posfácio). São Paulo: Editora 34.

Ramos, I. N. A. (2004). Confluências, divergências e singularidades. In *Ensaios de Literatura Comparada: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde*. I. N. A. Ramos & A. Rodrigues (Org). Cáceres-MT: Unemat Editora.

Ribeiro, A. M. R. (2009, Abril). Manuel António Pina: entrevista. *Revista Pública*. http://anabelamotaribeiro.pt/20326.html.

Saraiva, A. (2012), Uma Sombra Que Nos Ilumina. In *Revista de Estudos Ibéricos, Iberografias*, 8 (Ano VIII),106-112. Centro de Estudos Ibéricos. http://pt.scribd.com/doc/120193877/Iberografias-8#scribd.

Segolin, F. (1989). Caeiro e Nietzsche: Da Crítica da Linguagem à Anti-filosofica e à Antipoesia. In *Actas do IV Congresso internacional de Estudos Pessoanos – Secção Brasileira, vol.II*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida / Fundação Calouste Gulbenkian.

Revista Dobra – Homenagem a Manuel António Pina. ISSN: 2184-206X

Um dicionário provisório de todas as palavras

Vincenzo Russo[1]

A obra de Manuel António Pina (1943-2012) vai da poesia à literatura infantojuvenil, da crónica à narrativa, até à reflexão crítica sobre poesia e literatura e situa-se cronologicamente entre a primeira metade dos anos 70 e os primeiros anos do novo milénio. No jogo das gerações ao qual a crítica nacional – numa ânsia, nunca disfarçada, de sistematização – é muito sensível, Manuel António Pina pertence ou pertenceria *àquele grupo de poetas a ele* contemporâneos (Nuno Júdice, Al Berto, António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães) que procuraram novas vias de renovação poética para um Tempo e um País novo, para aquele que o poeta Ruy Belo chamará profeticamente em 1969 de «Portugal Futuro». Há quem como E.M. de Melo e Castro (1995), numa tentativa de cartografar a poesia nova do início da década de 80, se atreve a dizer que existe uma *não-geração* de poetas que rejeita ou ignora a ideia de geração.

Se a Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974 marca, indubitavelmente, um ponto de viragem histórico fundamental para Portugal, e não só (o fim do fascismo na sua versão salazarista significa não apenas o início do processo democrático do País, mas também o fim da guerra colonial e o começo do processo de descolonização das antigas colónias africanas), na cronologia cultural a passagem epistemológica de um horizonte moderno a um horizonte pós-moderno é mais fluída e móvel. Ainda que tentados a fazer coincidir o surgimento de algumas atitudes já pós-modernas na cultura portuguesa dos anos 70 com o processo de demo-

[1] Cátedra António Lobo Antunes – Università degli Studi Milano.

cratização e europeização (Portugal que, de país atlântico, «volta» a ser europeu), é impossível estabelecer com exatidão a origem e a evolução das fraturas artístico-literárias, tanto mais numa história ideal e «sentimental» das poéticas portuguesas do século XX; podem apenas encontrar-se sinais pós-modernos ou resíduos modernos, resistências e antecipações, anacronismos e sincronizações, indícios esparsos de uma história estratificada que a poesia dos anos 70 para cá em Portugal ajuda a decifrar.

Neste contexto, podemos, de alguma forma, afirmar que a obra de Manuel António Pina mais que uma terceira via (entre, digamos assim, o «regresso ao real» de alguns poetas sobre cujo abuso dessa etiqueta crítica muito haveria a dizer e um filão «neo-romântico» e mais confessionalista) representa uma solução individual, uma afastada experiência de uma oficina poética que faz lembrar o trabalho singular de um artesão de província cuja arte e competência são procurados por uma multinacional, em tempos de mundialização dos mercados, à procura de peças únicas e raras. Manuel António Pina faz-nos lembrar – pela sua excentricidade em relação a certos filões de poesia nacional, pela voz reconhecível e apurada ao longo dos anos num extenuado labor de contenção e desistência, de subtração «feliz» de matéria poética –, um claro caso de um não-contemporâneo da contemporaneidade, irónico quanto basta para não sucumbir perante a catástrofe do mundo «Entre a minha vida e a minha morte mete-se subitamente A Atlética Funerária, Armadores, Casa Fundada em 1888» in *Farewell Happy Fields* (1992), discreto quanto basta para não se incomodar perante qualquer pretensão da perenidade das coisas – «Estou sempre a falar de mim ou não. O meu trabalho / é destruir, aos poucos, tudo o que me lembra» in "Nenhuma Coisa" in *Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É apenas um pouco Tarde* –, pós-metafísico quanto basta para não deixar de ter compaixão pelo homem e pela mulher do seu tempo.

Tradutor e ensaísta, é, todavia, enquanto poeta que ocupa um lugar claramente reconhecível na poesia finissecular novecentista. A sua estreia poética (*Ainda não É o Fim nem o Princípio do Mundo Calma É apenas um pouco Tarde*, 1974) coloca-o convencionalmente entre os representantes da geração de 70, embora, como observou a crítica mais atenta, a sua voz seja completamente independente, e o seu estilo não siga (pelo menos, de forma explícita) nenhum modelo da tradição. A produção poética, não extensíssima, compacta – ao ponto de, mais do que de um conjunto de livros, se falar num «imenso, único poema» (Pedro Eiras) –, foi reunida em dois momentos: em 1992 e em 2001 (*Poesia Reunida*, 1974-2001). Se há um centro que nos pode orientar nesta poesia – que faz da sua dimensão *debole*, inatual, própria de um tempo posterior e consumido (projeto poético modernista nacional na sua última expressão antes de se extinguir), uma atitude característica perante o mundo e a História –, esse centro é seguramente o pendor reflexivo ou autorreflexivo sobre os limites, as ilusões da palavra.

«Poesofia» foi o nome dado à poesia de Manuel António Pina, em razão daquela constante interrogação da linguagem sobre si mesma, destinada (fatalmente e por sucessivos processos, muitas vezes vãos e falimentares, de pesquisa ontológica) à insuficiência do dizer, do cantar, da restituição mimética. E eis que desse centro irradia um conjunto de temas-paradigma da poesia de Manuel António Pina: a infância como retorno às origens também linguísticas, onde a linguagem implica sempre uma dimensão pré-lógica e sacra, a memória como património não só de experiências individuais, mas como arquivo também cultural (eis o caráter pós-moderno desta poesia) ao qual recorrer para calibrar a citação, o pastiche, as alusões, a glosa, o *remake*, numa repetição inventiva que dá forma e conteúdo à procura, a morte como marca da fragilidade das coisas humanas e marca da inanidade do sujeito face ao tempo linear, inelutável medida da existência. E depois o silêncio (Santos, 2004) como aspiração e como nostalgia de uma linguagem que ainda saiba, ainda que parcialmente, redizer o ser.

O poema "Todas as palavras" de *Atropelamento e fuga* de 2001 é, neste sentido, uma espécie de exercício antológico de todas as tensões poéticas e filosóficas de Manuel António Pina, resumidas numa espécie de manifesto da insuficiência da palavra, de todas

as palavras: a história do sujeito poético que declara a própria impossibilidade de ter ou de ser todas as palavras é o relato do impossível (como nas *impossibilia* latinas ou nos *adynata* gregos).

> As que procurei em vão,
> principalmente as que estiveram muito perto,
> como uma respiração,
> e não reconheci,
> ou desistiram
> e partiram para sempre,
> deixando no poema uma espécie de mágoa
> como uma marca de água impresente;
> as que (lembras-te?) não fui capaz de dizer-te
> nem foram capazes de dizer-me;
> as que calei por serem muito cedo,
> e as que calei por serem muito tarde,
> e agora, sem tempo, me ardem;
> as que troquei por outras (como poderei
> esquecê-las desprendendo-se longamente de mim?);
> as que perdi, verbos
> e substantivos
> de que por um momento foi feito o mundo
> e se foram levando o mundo.
> E também aquelas que ficaram,
> por cansaço, por inércia, por acaso,
> e com quem agora, como velhos amantes
> sem desejo, desfio memórias,
> as minhas últimas palavras.

Sente-se uma obstinação *debole* – não heróica nem furiosa – perante a procura, o esquecimento, os restos das palavras: palavras inefáveis, inatingíveis, irreconhecíveis, quase sobras de um sinal, marcas de água impresente, palavras que a História não registará porque insuficiente é o canto, insuficientes são a memória e a voz do poeta. Uma lição, talvez um legado, para toda a poesia portuguesa vindoura.

Bibliografia mínima

Castro, E. M. (1995). Anos 80: sobreviver na costa atlântica. In *Voos da Fénix Crítica*, pp.201-209. Lisboa: Cosmos.

Eiras, P. (2002, Abril). Metodologia da dúvida. In *Relâmpago*, 10, 154-156.

Lage, R. (2016). *Manuel António Pina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Santos, I. F. (2004). *A poesia de Manuel António Pina. O encontro do escritor com o seu silêncio*. Departamento de Línguas Românicas, Universidade de Lisboa.

Variações sobre a Presença do Mistério[1]

Rui Lage

A poesia de Pina é misteriosa.

Altas horas da noite, as filhas dormem. Há só o silêncio da casa, entrecortado pelo ruído do frigorífico na cozinha e do carro fugidio que passa, fora; e o de um gato fugidio que passa, dentro. É então que, por um instante, entramos em ressonância com a casa: o mistério do ser – o seu rumor – torna-se audível. Quase podemos tocá-lo. Mas essa ressonância é ao mesmo tempo um estranhamento. Somos nós que nos estranhamos e, estranhados e entranhados em nós mesmos, tornamo-nos uma espécie de intrusos. Intrusos de nós mesmos. É um mistério simultaneamente alienante e familiar, estranho e reconhecível, abstrato e pessoal.

Palavras de Pina:

> «há um domínio da poesia que tem que ver com uma relação com o mistério, com o desconhecido, com aquilo que, do mundo, em nós, nós não compreendemos bem. Aquilo que não conhecemos mas que reconhecemos como sendo qualquer coisa que já antes existia em nós. Há uma forma de reconhecimento, na poesia, que tem que ver com o mistério. (…) Não é propriamente uma busca do mistério. (…) É uma presença do mistério" (2016: 35).

É um mistério metafísico. «Todavia«, lemos num poema, «em vez de metafísica / ou de biologia / dá-me para a mais inespecífica/

[1] Conferência proferida a 26 de Agosto de 2023, na Feira do Livro do Porto, na qualidade de comissário e programador da homenagem a Manuel António Pina que marcou a edição desse ano. Para efeitos da presente publicação, o texto, cujo título original era «A Presença do Mistério», foi revisto pelo autor.

forma de melancolia: / poesia nem por isso lírica / nem por isso provavelmente poesia» (1999: 252)[2]. Num tempo em que a metafísica estava, alegadamente, caducada, Pina aventurou-se por um caminho sem paralelo e apurou, com o «olhar enviesado da ironia», uma poesia capaz de acomodar, pela primeira vez em muito tempo, a interrogação do ser – que aparece e desaparece na linguagem; e capaz de convocar as «grandes questões» metafísicas: o que é a realidade? O que é o tempo? O que é o ser? O que é que podemos conhecer de verdadeiro? O que é o eu? O que é a identidade? Alguma coisa permanece? Ou, nas declinações que ele próprio foi formulando, em várias entrevistas e crónicas: «De onde é que eu nasci?», «Onde estávamos antes de nascer?», «Para onde se vai quando se morre?», «Quem somos?», «O que somos?» Simplesmente, Pina é um metafísico desenganado: ele alude a uma realidade em si, a «alguma verdadeira existência»(1991: 158), mas não acredita que seja possível conhecê-la. Só podemos articular a sua ausência – que o mesmo é dizer, a presença, na linguagem, dessa ausência. E ele fá-lo.

Sendo um mistério de ordem metafísica, não é coisa vaga, distante, fria. Não se prende com alguma revelação portentosa, com um transe místico, com Deus, mas aparece «no caminho onde não há êxtase» (1978: 81). É uma coisa próxima, familiar. É um mistério secular e comum – está no reconhecível. Pode até estar no olhar do cão, no poema «O nome do cão», que, evidentemente, não é um poema sobre um cão ou sobre o seu nome, mas um poema sobre o mistério do ser que o olhar do cão nos devolve – sem o compreender.

É essa presença do mistério o que mais singulariza Manuel António Pina face a outros grandes poetas seus contemporâneos. O que realmente importa, nele, não é o que se conhece, nem é o que se desconhece (e que pode vir a ser conhecido), mas o que não se pode conhecer. Em Pina, o que se afirma é o que falta. – «é o que falta que fala» (1999: 272), diz ele; «alguma coisa existe: a falta de alguma coisa» (1978: 93); «(…) o que falta / é o que existe absolutamente» (1978: 79) – poderia ser Deus, mas não há aqui rasto de Deus, ou sequer do divino. É um mistério mundano – ou, na feliz expressão do Arnaldo Saraiva (seu parceiro de sueca…), uma «metafísica do quotidiano» (Saraiva 1993: 15).

Essa falta revela-se nas palavras; que são aquilo de que dispomos para referir o mundo, o corpo e a alma, o sono e o sonho, o eu e o outro, o tudo e o nada, o existente e o inexistente, o presente e o ausente. As palavras que tornam palpável a presença do mistério são as nossas palavras, todas as palavras: «azul», «casa», «cão», «infância», «quarto», «espelho», «coração», «rosto», «livro». Por isso, todos comungamos do mistério. É uma transcendência secular – uma transcendência que não precisa de uma crença. A poesia de Pina é uma poesia da dúvida e da suspeição. Mas não é uma poesia do desespero.

Mais do que a insuficiência das palavras, o que está em jogo é a negatividade constitutiva da linguagem – as palavras «perseguem a sua miragem» (1978: 78). Isto faz com que a poesia de Pina seja um lugar de perda, e até de luto: de luto pela linguagem; pelas palavras; e de luto, em última análise, pela própria poesia.

A poesia alude à rosa que está silenciada na prosa. Na prosa do mundo. Mas, para encontrar a rosa, seria preciso dessaber as palavras e remontar a linguagem até ao mistério inicial onde esta se confunde com o advir do ser – «algo mais elementar que o espaço e o tempo, / (…) / uma hipótese ilegível, antes do pensamento, / uma sílaba só de uma palavra não dita» (2003: 303). É a presença e a ausência do mistério originário na sua relação com a linguagem humana.

Para Pina, a linguagem não é a casa do ser, como na formulação de Heidegger (que ele evidentemente leu e meditou intensamente, como fez a sua geração de intelectuais e escritores), mas

[2] Por comodidade, indicaremos sempre o ano de publicação do título de Manuel António Pina do qual transcrevemos os versos, mas referindo-se o número de página à edição da sua poesia reunida: (2023). *Todas as palavras*. 3.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.

sim, como na versão superior de Vitorino Nemésio: «a casa do ser que lá não mora»[3]. As palavras ocultam o ser – os nomes ocultam o ser. Portanto, o que resta à poesia é aludir ao que seria revelado se, de repente, desaparecesse o muro da linguagem – se, de repente, o estar e o ser coincidissem.

A poesia de Pina é por isso um sítio onde a linguagem está em crise – questionada nos seus pressupostos, nos seus fundamentos. Numa entrevista ao *Jornal I*, confessava-se um apaixonado por livros sobre astronomia e física de partículas: «Sabe porquê? Porque são aqueles momentos em que a linguagem é posta em crise»[4]. A linguagem é posta em crise por estes saberes porque eles nos confrontam com o infinitamente pequeno e com o infinitamente grande – colocam-nos perante o desconhecido, o insondável. Fazem empalidecer as imagens, os mitos, os deuses das velhas religiões. A astrofísica dá-nos a medida da nossa insignificância à escala cosmológica – mas também a medida da insignificância das palavras para figurar a nossa insignificância. Talvez por isso, como observa Pina na mesma entrevista, os livros de astronomia «têm a necessidade de usar a linguagem poética» – de recorrerem a metáforas poéticas.

Estão ainda pouco estudadas as infiltrações e os afloramentos da física teórica e da física quântica na obra de Pina[5]. Contudo, numa obra onde abundam hipóteses contraintuitivas, afirmações paradoxais e excentricidades ontológicas, salta à vista o rasto dos

[3] «A linguagem é a casa do ser que lá não mora», verso do poema «Casa do Ser», incluído em *O Verbo e a Morte*, de 1959 (Nemésio, 1989, p.311).

[4] Concedida a Nuno Ramos de Almeida, a18 de fevereiro de 2012 <ionline.sapo.pt/451049>).

[5] Uma recente e notabilíssima exceção é a tese de Thiago Bittencourt de Queiroz, abundante de intuições penetrantes – (2021). *Entre Nomes Supostos: Ceticismo Linguístico na Poesia de Fernando Pessoa e Manuel António Pina*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas..

fenómenos e propriedades da física de partículas (que Einstein considerava inquietantes, como se houvesse uma espécie de malícia cósmica por detrás deles). Propriedades como a não-localidade, o entrelaçamento, a superposição, o princípio da indeterminação, a função de onda, os mundos múltiplos (ou o multiverso), a teoria de cordas, a supersimetria, etc. A física quântica e a cosmologia são a continuação do mistério por outros meios.

Ciências como a física de partículas e a cosmologia investigam os fundamentos da realidade, o tempo, a origem e o fim – ou os confins – do universo; falam-nos de universos múltiplos; falam-nos da distinção entre passado, presente e futuro como «uma ilusão obstinadamente persistente» (a expressão é de Einstein[6]), um de truque da consciência. As neurociências falam-nos da própria consciência – a consciência de si – como um ardil neurológico, com o cérebro a gerar a sensação de que há um «eu» separado e imaterial a ter uma experiência de consciência. Pina: «se tudo é ilusão, / se escrevo a ilusão de um poema (…) / se a própria consciência disso é uma ilusão» (1999: 254).

Há, nesta obra, uma desconfiança das perceções empíricas, uma suspeita quanto à consistência do real – que é a dos físicos contemporâneos, como já fora dos pré-socráticos. Nesse sentido, a poesia de Pina é não só metafísica como descende de uma tradição filosófica que se consuma em Platão: a intuição de que o mundo sensível, a realidade empírica, pode não passar de uma sombra projetada por uma outra realidade, independente da primeira, esta sim, autêntica, mas inacessível. Pina: «e eu próprio, em qualquer sítio, sou real» (2013: 136) – «Aquilo que podes saber está noutro sítio» (2013: 299). Na já referida entrevista ao *Jornal I*, o nosso autor declarava, com referência à física quântica, que «nunca saberemos como é o mundo real, e até que ponto ele coincide

[6] Numa carta consolatória escrita à irmã do amigo Michele Besso, após a morte deste, em 1955, poucas semanas antes da morte do próprio Einstein.

com aquele que construímos através da observação e com recurso à linguagem».

Essa desconfiança do mundo empírico arrasta uma desconfiança da própria realidade do sujeito. É o mistério da identidade: somos um enigma para nós mesmos. «Quem fala obscuramente / em qualquer sítio das minhas palavras / ouvindo-se a si próprio?» (1989: 135). Numa crónica de 2016, escrevia Pina que a sua relação com a poesia «é a procura de uma coincidência, de uma identidade. Que rosto é aquele que me olha do lado de lá do espelho?» (2016: 96). Há uma interrogação recorrente, que serve sempre de hipótese provisória, sobre a identidade: «Quando eu falo sou eu que estou a falar?» (1978: 92); «atrás de uma máscara há outra máscara, e outra, e outra, e todas são uma única máscara» (2013b: 338).

Essa angústia é persistente: «Como me reconhecerei?»; «Quando eu bater à porta não me reconheceremos»; «agora quem sente / isto fora de mim,/ quem é este ausente?»; «No terrível crista // da noite vejo o rosto / de um intruso, o meu rosto»; «Quem quer que eu seja e ele seja»[7].

Reconhecemos em diversos escritos de Pina o motivo do duplo. Na Antiguidade, a imagem de alguém não era concebida como uma representação sua, mas como o seu duplo. Os egípcios acreditavam que cada indivíduo possuía um duplo subtil. Em muitas histórias da tradição oral, o duplo é a sombra que se autonomiza, chegando a inverter os papéis, roubando a substância do indivíduo e ficando-lhe com o lugar. O duplo é ainda o nosso reflexo no espelho: simultaneamente idêntico e ilusório. A conjura do duplo, ou o seu roubo, é a marca de uma insegurança ontológica que, enquanto fonte de angústia, foi secundarizada face

[7] Versos colhidos de poemas de *Nenhum sítio* (1984). In *Todas as palavras*, pp.99-131.

aos dilemas da decisão e à vertigem da ação. Mas o desconhecido e o inautêntico também são parte da condição trágica dos seres humanos: a impermanência das suas palavras e dos seus gestos, das suas lembranças e das suas obras. A hipótese de que nada permaneça é dilacerante porque, se nada permanece, então, passado, presente e futuro, é tudo insignificante: «E se nada (nem a morte nem a vida) permanece?/ Se sob um rosto há outro rosto, / e outro, e outro, sob um morto / outro morto, desconhecido» (1994: 192)

O eu que aparece (e desaparece) na poesia de Pina faz o eu múltiplo e descentrado do modernismo português parecer conservador. Não é alguma coisa entre o eu e o outro, mas alguma coisa «entre ser e possibilidade» (1999, p.273). É um eu espectral e, por vezes, um eu quântico, porque se manifesta e se comporta como se fosse portador de propriedades que só encontramos na física quântica. Pina aprendeu, com os experimentos quânticos, que não conseguimos tirar a nossa consciência da observação, «como quem tira um sobretudo», tal como não conseguimos silenciar a linguagem para escutar «a pura voz sem sujeito» (1978: 69). Aquele que observa a realidade modifica a realidade. É a grande lição da física moderna e uma revolução epistemológica cujo alcance ainda não compreendemos na sua plenitude.

Mas, sendo um cético, Pina não é um cínico. As «grandes questões», ou as «questões fundamentais», longe de terem sido esvaziadas, descontinuadas, não apenas mantêm toda a sua dolorosa atualidade como se apresentam hoje adensadas e dilatadas, devido aos avanços da física, das neurociências, das ciências da cognição, da biologia, da computação, da Inteligência Artificial – da cibernética, que, dizia Heidegger, é «a metafísica da era atómica». Todos os avanços destes domínios do saber saturam essa questão eminentemente metafísica: «o que é o ser humano?», ao mesmo tempo que vão desenhando uma outra, mais perturbadora: «que ser vamos fabricar?». Um pouco menos que humano e um pouco mais que humano?

Por um lado, podemos afirmar que a presença do mistério é hoje inibida pelo fluxo imparável da informação e das imagens, um fluxo que flui através de nós, mas não fica em nós, não sedimenta – é como se fossemos o seu conduto em vez do seu destinatário ou recipiente. Dá-se um desassoreamento da memória, uma drenagem da imanência. Mas, por outro lado, os avanços tecnocientíficos mais recentes convocam novos mistérios – e novos medos. São talvez o preâmbulo, o vestíbulo, de uma nova antropologia.

A poesia de Pina pode ajudar-nos a pensá-los.

As suas formulações contraintuitivas, os enunciados paradoxais, a problematização do eu, o tema do duplo, do espectro, do intruso, as equivalências de contrários e o cancelamento de opostos, que Pina trouxe das tradições filosófico-religiosas orientais, são de molde a lançar uma certa luz – ou a trazer à luz – alguns dos problemas mais prementes da nossa época; ou, até mais do que da nossa época, da época que vem. Inegavelmente, a leitura desta poesia induz estranheza. Estamos, afinal, acomodados numa tradição Ocidental viciada em antinomias e dualismos. Acontece que as referências dominantes em Pina, sobretudo nos primeiros livros, não são apenas as da cultura literária europeia, mas as da literatura sapiencial, dos textos sagrados, das tradições filosóficas do Oriente, do Tao aos Upanishads Védicos. Eduardo Prado Coelho referiu-se a Pina como um «Pessoa oriental». De facto, ele aclimatou certas correntes do pensamento e do misticismo oriental na poesia portuguesa – num movimento inverso ao da Escola de Kyoto, que, no início do século XX, assimilou ideias da filosofia Ocidental para reformular a filosofia japonesa; uma escola que o Pina conhecia. Outra escola oriental que ele conheceu bem – a ponto de lhe custar «três costelas partidas, uma delas flutuante» (2021: 244), foi a do Viet-vo-dao, uma arte marcial vietnamita. Havia mais vida para além da metafísica.

De alguma forma, o digital prenuncia a abolição do dualismo entre o interior e o exterior, o apagamento das fronteiras entre o corpóreo e o mental. Hoje, que estamos todos doentes dos olhos – não de pensar, como dizia Caeiro, mas de os trazermos ancorados em ecrãs, possuídos pelos nossos utensílios tecnológicos –, tornamo-nos outros.

O indivíduo passa a ser uma interface entre o dentro e o fora – na era digital, os utensílios já não são extensões do corpo, nem extensões do espírito, como os livros, mas são-nos co-extensivos.

No digital, no virtual, não perdem as coisas – e os entes – a sua substância? Pina pergunta: quem é este que me olha no espelho? E nós perguntamos: quem é este assistente virtual que troca palavras – e sentido – connosco? Quem é o programa de conversação que imitou a linguagem e os raciocínios do filósofo americano Daniel Dennett? Quem é o interlocutor de nome ChatGPT que, numa conversa com o jornalista Kevin Roose, do New York Times, falou de coisas não previstas na sua programação? Quem é o *chatbot* modelado para simular a conversação dos nossos mortos e apaziguar o luto? Pina: «Nem a sua morte lhe pertence, roubou-a / a outro e outro lha roubará» (2003: 339). Quem é o duplo digital proposto pela empresa Intellitar, por 20 euros ao mês, para garantir uma imortalidade digital…? (foi à falência, era, portanto, uma empresa mortal). Pina: «Qual é espectro? Qual é corpo?» (2003: 333).

Quem somos na nossa existência digital? As nossas lembranças, as nossas palavras, ainda nos pertencem? Ou somos desposuídos delas? Pina: «Deveria lembrar-me de lembranças minhas, mas lembro-me de lembranças alheias» (1999: 263).

No momento em que damos tamanho salto no desconhecido, a questão do reconhecimento de nós mesmos, essa questão que obcecava o Pina, «a procura de uma coincidência, de uma identidade» (*vid. supra*), coloca-se com uma urgência inaudita. Virá o tempo em que teremos de fazer prova de que somos humanos? Ou poderá algum sistema de inteligência artificial – liberto do corpo, desobrigado do caminho das interpretações e dos sentidos, com nenhuma palavra e nenhuma lembrança, conhecer o infalá-

vel que fala, escutar a «pura voz sem sujeito», comungar da «pura luz pensante» (1978: 67), aceder à pura coincidência?

Pina, que afirmava que a poesia era uma espécie de religião, deixou-nos uma poesia sem religião, mas que transporta uma espiritualidade secular. Nós, que andamos tão desfalcados de espírito, tão desagasalhados, entre o *feed* das redes e o ecrã tátil, entre as notificações e os teclados, vasculhados e vigiados pelo algoritmo (enquanto não somos encostados a um canto), temos o privilégio desta poesia especulativa, expedicionária, aventurosa, angustiada, que nos pode ajudar a interrogar o novo – o radicalmente novo.

***

Manuel António Pina escreveu, numa crónica intitulada «O longo caminho de casa», que o momento mais feliz das suas viagens era o momento em que, a bordo do avião onde seguia, soava o sinal sonoro que antecede a comunicação do comandante – «iniciámos a nossa descida para o Porto» – após o que as cabeças ansiosas dos passageiros se abeiravam das janelas, procurando encontrar «no incerto perfil de uma rua», «o fio perdido do seu destino» (2013b: 252). Pina foi também o cronista e o poeta dessa «cidade outra» – algo como uma cidade que se esconde do lado de dentro – um Porto que está fechado na palavra «Porto» – e que tem, por isso, uma dimensão inacessível. Um Porto metafísico.

A primeira impressão que Manuel António Pina teve do Porto, quando aí chegou, com 17 anos, não podia ser mais sofrida: «subi as escadas de uma casa solitária (…) e deitei-me numa cama solitária num quarto solitário, frio como um parto» (2013b: 175). O parto é o do adulto – que sabe enfim o que é a infância porque a perdeu.

Pina *nasceu-se* no Porto, escreveu ele na obra-prima que é a crónica «Uma cidade como esta», um dos mais memoráveis textos dedicados à cidade invicta. «Um dia», escreve o cronista sobre si mesmo (sobre o seu fim), «depois de morto, ele próprio há-de ser pedra, desta pedra, e há-de continuar a andar por aí nascendo-se – oxigénio, hidrogénio, carbono, azoto – por esta gente, por estes rumores de folhas, por estes frutos. Então será, não do Porto, mas o próprio Porto, ou ao menos uma parte, mineral e extrema, dele, ou uma cidade como esta». Elegia *post mortem* – metafísica – do artista em decaimento atómico.

A enunciação póstuma é, aliás, um lugar. No poema «Estarei ainda muito perto da luz?», de *Nenhum sítio* (1984), o poeta torna palpável a presença do mistério no momento em que o mistério está prestes a deixar de sê-lo; no momento em que a luz que ofusca e confunde vai dar lugar à plenitude de uma sabedoria total, mas da qual já não há regresso; é o momento em que o sábio – esse que está fechado na biblioteca, o sábio da última e espantosa ficção de Pina, «soube a última coisa de todas as que havia para saber» (2009: 60), para ficar diante de «uma coisa imensa» (1984: 105).

Na morte, o ser e o estar podem finalmente coincidir. O que falta e o que fala são o mesmo silêncio. Só então se desconvoca a presença do Mistério para dar lugar a um outro Mistério. Mas, então, estaremos tão dentro do Mistério que faremos parte dele. Pina: «Aquele que morreu não o saberá nunca. // A morte é propriedade dos vivos, / aquele que morreu já não vive nem está morto» (1978: 96). Manuel António Pina já não vive nem está morto. A sua morte é sabida em nós. É um assunto nosso. Cabe-nos, por isso, fazer com que continue a andar por aí, nascendo-se.

E agora, ide em paz, irmãos. Que o Pina vos acompanhe. E lembrai-vos: «O sentido de tudo faz parte de tudo, / o Mistério não pode ser ocultado nem revelado» (1978: 73)!

BIBLIOGRAFIA

Coelho, E. P. (2001). Sobe as escadas, bate à porta [recensão a *Poesia Reunida*]. *Público*, 10 de novembro.

Lage, R. (2022). *A Presença do Mistério*. 2.ª ed. Porto: Exclamação.

Nemésio, V. (1989). *Obras completas: vol. II – Poesia*. [Obras completas de Vitorino Nemésio.] Lisboa: IN-CM.

Pina, M. A. P. (1978). *Aquele que Quer Morrer*; ed. ut.: *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011),* 3.ª ed.. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

(1984) *Nenhum Sítio*; ed. ut.: *ibidem*.

(1989) *O Caminho de Casa*; ed. ut.: *ibidem*:.

(1991) *Um Sítio Onde Pousar a Cabeça*; ed. ut.: *ibidem*.

(1994) *Cuidados Intensivos*; ed. ut.: *ibidem*.

(1999) *Nenhuma Palavra e Nenhuma Lembrança*; ed. ut.: *ibidem*.

(2003) *Os Livros*; ed. ut.: *ibidem*.

(2007) *Dito em Voz Alta: Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo,* org. Sousa Dias. Coimbra: Pé de Página.

(2009) *A História do Sábio Fechado na Sua Biblioteca*. Lisboa: Assírio & Alvim.

(2013) *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011),* 3.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.

2013b) *Crónica, Saudade da Literatura*; 1984-2012, antologia. Sel. Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim.

(2016) *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo (2000-2012)*. Org. Sousa Dias. Lisboa: Documenta.

Saraiva, A. (1993). Espelho hesitante. In *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias,* n.º 556, 2 a 8 de Março.

Outros testemunhos

Conversa de Paola Poma com Álvaro Magalhães

Paola Poma e Álvaro guimarães

... se puder contar um pouquinho como conheceu o Pina e o que te impactou neste encontro, acho que seria interessante!

Conheci o Pina no final dos anos 70, no Porto, no Café Piolho, onde se juntava então grande parte da tribo literária da cidade, incluindo alguns, como eu, que só iriam publicar os primeiros livros no início dos anos 80. E o Pina, que era mais velho 8 anos, já tinha publicado os seus dois primeiros livros de poesia. «Mal nos conhecemos / inauguramos a palavra «amigo», como se diz num poema de Alexandre O'Neil. E tivemos sempre uma relação muito próxima, que só cessaria com a morte dele em 2012.

Logo ali, nesses primeiros contactos, fiquei viciado em Pina, pois era extremamente agradável o convívio e a partilha do que quer que fosse com ele, dada a sua afabilidade, inteligência, humildade, sentido de humor. Essas qualidades e outras tantas idiossincrasias tornavam-no singular. Todos somos parecidos uns com os outros, mas o Pina era único e só se parecia com ele próprio. E essa característica também se aplica à sua criação literária, que sempre escapou gloriosamente a qualquer tentativa de categorização, classificação, arrumação ou enquadramento. Aliás, ele sempre foi avesso a grupos, correntes, movimentos literários e outras aglomerações. Era um navegador solitário.

Sendo Pina um navegador solitário, podemos dizer que esta solidão é um dos temas presentes na sua poesia?

A poesia dele não tem temas, nem é redutível a emoções, sentimentos ou vivências («os sentimentos sentem-se, a poesia não tem nada que ver com isso», dizia), não é sobre nada, não reflete realidades, ideias ou quaisquer circunstâncias pessoais, ela produz

efeitos de real, cria a sua própria realidade. Por outras palavras: não descreve a vida, cria vida. É, pois, uma poesia que existe autonomamente em si enquanto forma, que emerge das palavras, que é feita e desfeita da sua volúvel matéria, ou seja, linguagem pura, música (e silêncio) das palavras e do sentido. Ele tinha, aliás, uma grande relutância em fazer poemas «sobre», a qual vinha da infância, quando se recusou a fazer um poema sobre a morte do avô, como pretendia a mãe: «Não faço versos 'sobre'. Não gosto de poesia 'sobre', tenho mesmo muita dificuldade em fazer 'poesia sobre'». Mesmo as datas e locais que aparecem em alguns poemas não correspondem a nenhuma realidade e também não são para serem tomados à letra. Na verdade, disse ele, «não têm nada que ver com a data física em que os poemas foram escritos. Nem com os locais. Fazem parte do poema, digamos que são ilusão, e essa ilusão só eu é que a percebo. É também literatura.»

Poderia explicar a escolha do verso "Para quê tudo isto?" como título da biografia?

Quanto ao título, sempre foi evidente para mim que, sendo a dúvida e a indagação a substância activada da sua poesia, o título da sua biografia teria de ser uma pergunta. Para ele, tudo era questionável, e tudo era dúvida, incerteza. «As minhas certezas são as minhas dúvidas», dizia. Entretinha-se mesmo a empurrar certezas e conceitos estabilizados para zonas de dúvida e incerteza. E a sua poesia também está cheia de interrogações, muitas delas tão desarmantes como as que fazem as crianças: «Sem que palavras alguma coisa é real?». Nessa poesia, a uma pergunta responde-se com outra pergunta. E até afirmações vêm por vezes acompanhadas do seu contrário. Acresce que esse «Para quê tudo isto, para quê tudo isto?», colhido num poema de Carl Sandburg, também era uma expressão habitual dele, funcionando simultaneamente como indagação do sentido da vida e manifestação da desnecessidade de tudo. Também usou a expressão em crónicas e no título do posfácio à primeira edição da sua poesia reunida, *Algo Parecido com isto, da Mesma Substância*, onde fala, precisamente da

«desnecessidade» da sua poesia, que – diz ele – «é constituída por inseguras vozes, breves aparições de algo à beira de alguma coisa».

Será que essa "indagação de sentido da vida e a manifestação da desnecessidade de tudo" (p.47) tem relação com a sua infância nômade em que "estava sempre a fazer amigos e a perdê-los" (p.25), um mundo afetivo até a adolescência sempre instável?

Dessa sua infância e adolescência nómada e instável, em que mudava de terra, por causa da profissão do pai, o que o remetia para a reconstrução permanente dos seus mundos afectivos, resultou a falta de vontade de viajar («Eu gosto muito mais de estar do que de viajar», dizia ele), apesar de ter uma profissão (jornalista) que o obrigava a isso. Porém, ansiava sempre pelo momento do regresso, que era a parte melhor da viagem. Dizia: «A minha vida, na infância e juventude, foi uma permanente, uma eterna partida. É natural que tivesse a melancolia do regresso.»

Outra consequência terá sido a valorização da amizade. Os primeiros amigos duradouros que teve foram os que conheceu quando chegou ao Porto, já ele tinha 18 anos. Lamentava-se de não ter amigos mais antigos, da infância. Na biografia, defendi a ideia de que essa chegada tardia à amizade determinou o modo caloroso e apaixonado como se entregava a essas relações. A amizade, que ele considerava «a mais alta forma de amor», era para ele um alimento precioso, quase um culto, uma religião. Quando recebeu o Prémio Camões, em 2011, perguntaram-lhe a quem é que ele o dedicava. Ele respondeu: «Dedico-o aos meus amigos. Porque a amizade, nestes tempos em que tudo se desmorona, e a família, que é uma forma muito particular de amizade, ainda são das poucas coisas que vão sobrevivendo. Por isso, dedico o prémio aos meus amigos. E eles são quase todos aqui do Porto.»

Como foi o processo de escrita do livro já que você foi amigo do Pina, diferentemente de grande parte das biografias em que biografado, muitas vezes, é objeto de estudo? Como foi lidar com esta proximidade?

Fiz tudo o que uma biografia exige e, por isso, entrevistei muitas pessoas que o conheceram e, de modos diferentes, interagiram com ele. Porém, o meu primeiro interlocutor foi a memória. Não vim de longe para me aproximar de uma vida e a investigar a partir de documentos e testemunhos, de um certo modo sempre estive a par dessa vida e é desse ponto de vista que falo, a partir de uma interioridade. Porém, no início, não sabia bem o que fazer com essa proximidade e esse conhecimento directo. Talvez por estar habituado a ler tantas biografias onde isso não existe. Normalmente, os biógrafos chegam aos biografados através de outros, por mediação. A certa altura, porém, apercebi-me de que isso era, por um lado, um instrumento de precisão, que dava à narrativa uma musculatura de verdade. E, por outro lado, um laço para captar a adesão sentimental do leitor. E, então, tratei de transformar esse conhecimento directo, essa proximidade, em algo produtivo. Finalmente, devo dizer que, sendo o meu biografado uma pessoa tão especial, a sua biografia só podia ser feita com os mecanismos secretos e delicados da amizade.

Ao mesmo tempo que Pina considera a amizade "a mais alta forma de amor", lendo a biografia, fica evidente a fratura, diante de um projeto utópico, entre o poeta (que o mantém) e certos amigos que optaram por ser "empresários de poucos escrúpulos e posses" e "políticos 'burgueses', quando não arrivistas" (p.184). Essa crítica, que aparece também em algumas crônicas – "Uma forma de resistência", "Sobre a fidelidade" e "O dia em que a poesia desceu à rua" – é reflexo de uma adolescência e juventude vividas sob o regime salazarista que amputou o sonho de muitos jovens? Ou de uma luta diária para se alcançar a liberdade?

Custava-lhe ver a falta de coerência de companheiros revolucionários que, como ele, lutaram contra o regime de Salazar e, mais tarde, se tornaram naquilo contra que lutaram, traindo, não apenas os princípios e ideais que defenderam, mas, principalmente, traindo aqueles que, um dia, foram. Numa dessas crónicas, Pina, dirigindo-se a eles, perguntava: «O que é que pensariam das pessoas que são hoje as pessoas que vocês eram quando tinham 20 anos?» E numa outra, escreveu: «Olhando agora alguns deles ninguém diria que tiveram um dia 20 anos. Mas tiveram. Eu vi. Eu estava lá. Cantei com eles as mesmas canções, jurei com eles pelas mesmas palavras desmesuradas, acreditei com eles nas mesmas coisas essenciais. Que aconteceu para que alguns de nós tivessem desertado tão facilmente e por um preço tão baixo, transformando-se naquilo contra o qual lutaram aos 20 anos e falando agora cinicamente de si mesmos como se falassem de estranhos?»

Você afirma que a literatura infantil portuguesa é devedora de Manuel António Pina já que ele abriu "a tal porta que não havia" e que "passou a existir, permaneceu aberta, e outros escritores a utilizaram."(p.176). Este caminho de abertura, ou seja, "de prazer" através da literatura infantil parece se juntar ao desejo dele de trabalhar com publicidade. É hilariante o guião que ele cria para a campanha dos sapatos Ecco:

> *Um peregrino caminhava a pé para Fátima, com sapatos Ecco, evidentemente. Sem sinais de esforço, ia ultrapassando grupos de peregrinos cansados, que caminhavam penosamente. Até que, numa curva do caminho, deparava com a imagem de Nossa Senhora de Fátima, no cimo de uma azinheira. Ela abanava o dedo indicador para a esquerda e para a direita, e, depois, apontava para os pés do homem, enquanto assim dizia: "Assim não vale. Com sapatos Ecco não é sacrifício." (p.328)*

Penso que, nestes dois casos, prazer e humor dão necessariamente as mãos. São armas para desmontar a ordem estabelecida nos meios literários e religiosos? São criações "ditas menores" que comprovam a transgressão e potência da linguagem quando nas mãos de um poeta?

As palavras, todas as palavras, adoravam-no – e voavam, deslumbradas, para ele. O poeta foi, naturalmente, o maior beneficiado por essa intimidade e por essa coincidência. A palavra poética seria um instrumento permanente da relação dele com o mundo e consigo mesmo. Porém, não seria só o poeta a beneficiar dela,

mas também o autor de literatura infantil, o jornalista, o cronista, o guionista, o advogado e o publicitário. Até no serviço militar o esperava uma nova especialidade que explorava as possibilidades da linguagem, a «ação psicológica». Disse ele, um dia: «Tive uma sorte enorme, toda a minha vida, profissionalmente, acabei por trabalhar com palavras, com uma coisa de que gostava. Tive essa sorte.» De um modo ou de outro, as palavras estariam sempre no centro da sua vida, a qual seria uma vida de palavras (com que palavras e sem que palavras?), uma existência como se fosse um livro, literatura: citação, glosa, repetição, alusão, memória. Tal como Borges, ele poderia dizer: «Encontrei alegria em muitas coisas – nadar, escrever, contemplar um nascer ou um pôr do Sol, apaixonar-me, etc., mas de certo modo o facto central da minha vida tem sido a existência de palavras e a possibilidade de as tecer em poesia.» Graças a essa intimidade com as palavras podia fazer com elas o que quisesse. E, sim, era capaz de o fazer com uma ironia subtil e um humor desconcertante. Esse humor era uma arma demolidora, nas crónicas, por exemplo, mas pode ser encontrado com abundância em tudo o que fazia, até na literatura infantil e na poesia. E, claro, também na publicidade. Pina tinha uma natureza bem-humorada e muita graça a contar histórias. Aliás, os amigos pediam-lhe, por vezes, para contar histórias que já conheciam, exultando na repetição, como as crianças, pois a graça estava no contar dele, não na história em si. Era o Pina cheio de graça.

É possível dizer que Pina faz uma distinção hierárquica entre a poesia e os outros gêneros já que não aceita fazer poesia "sobre", mas aceita "ilustrar os desenhos de Paula Rego" a pedido do Museu de Arte Contemporânea, assim como criar a história O Cavalinho de Pau do Menino Jesus que "resultou da resposta a um convite do jornal Expresso" (414) para acompanhar as edições de Natal?

Ele não fazia distinção entre a sua poesia e a sua literatura infantil. Os dois géneros eram, para ele, dois rios paralelos e que comunicavam de muitos modos. Aliás, as duas categorias (ou seriam uma só?) caminhariam sempre a par ao longo da sua vida literária, como se precisassem de se amparar mutuamente para poderem avançar. Na verdade, tinham a mesma natureza, apenas encontravam modos diferentes de expressão. Pina esclareceu assim a questão, numa das suas entrevistas: «A vocação da minha literatura "para" crianças não é diferente da minha "outra" literatura. A literatura é palavras e a minha relação com as palavras é exatamente a mesma num caso e noutro. Uma coisa e outra são, acho eu, nomes da mesma escrita, ou antes, da mesma relação com a escrita.»

No caso das histórias (sobre o Natal ou sobre desenhos já existentes, como refere), havia apenas um constrangimento (a aproximação ao tema proposto) e ele até dizia que um bom constrangimento estimulava a imaginação. Mas, neste caso, as palavras seguiam a imaginação, havia uma submissão da linguagem ao tema. No caso da poesia, a dele, naturalmente, o processo era diferente. Essa poesia nascia das próprias palavras, dizia apenas o que essas palavras queriam dizer. Ou seja, ele «escrevia para dizer o que não sabia que tinha a dizer», para usar uma expressão do próprio Pina. A sua poesia não partia de uma realidade para chegar à palavra; criava, com e na palavra poética, a realidade. Como ele escreveu num poema em que tenta explicar porque não fazia poemas sobre os seus gatos, como tanto lhe pediam: um tema não chega para um poema, nem sequer para um poema sobre; porque o poema é o tema. Para explicar isto, ele costumava sacar do episódio entre o pintor Degas e o poeta Mallarmé, que estava de visita ao ateliê do amigo: «Oh, caro Mallarmé, tenho ideias fantásticas para poemas», disse Degas. «Se tivesse o seu talento...» E Mallarmé respondeu-lhe: «Meu caro Degas, a poesia não se escreve com ideias, escreve-se com palavras.»

Pina te qualificou como "um bom leitor" (...) "que reconhece logo as situações que ainda não são bem resolvidas" (375). Poderia nos dizer como se constrói um bom leitor, em especial um bom leitor de poesia?

Gostaria muito de o poder dizer, mas não faço a menor ideia. Também não sei como se constrói um bom poeta. Só sei que ser um bom leitor não é muito diferente de ser um bom poeta. Quero dizer que não é uma coisa que se aprenda ou ensine. Como diria Puff, o ursinho criado por A. A. Milne, que era um herói para Pina, «ou se tem ou não se tem». Talvez eu tenha esse dom, se o Pina o reconheceu, e, se o tenho, foi certamente apurado pelo facto de ter sido editor de poesia nos anos 80 do século passado e de ter editado dois livros do Pina – *Nenhum Sítio* e *A lâmpada do quarto, a criança?* – e de alguns dos mais notáveis portugueses, também revelando novos poetas, que são hoje autores consagrados. Falo de António Franco Alexandre, António Osório, Helder Moura Pereira, Adília Lopes, Al Berto, Pedro Tamen, etc. Lia muitos originais e tinha de tomar decisões editoriais: sacrificar, eleger. Suponho que isso desenvolveu as minhas capacidades leitoras. Tal como escrever ensina a escrever, ler também ensina a ler.

A morte (do autor, do cão, da mãe, da linguagem, do ser) é um dos grandes temas da poesia de Pina. Em algum momento, nos últimos anos de vida em que sua saúde já estava debilitada, ele demonstrou medo, revolta diante da sua proximidade ou foi realmente "um caminhar para casa" (p.454)?

Em março de 2010, Pina foi confrontado com a falência renal e passou a fazer diálise peritoneal uma vez por dia, em casa; e não era a única doença que o afectava. Essa realidade deu-lhe, pela primeira vez, um horizonte de mortalidade. A morte já não estava algures, num qualquer futuro difuso, à espera. Sentava-se a seu lado, dava-lhe a mão, falava-lhe ao ouvido com a sua própria voz. Quando foi internado no Hospital de Santo António, no Porto, antes da morte, em 2012, viveu momentos de grande agitação e ansiedade. Porém, nos últimos dias de vida suplantara já a angústia, o medo, e mergulhara numa serena conformação. Chegávamos à enfermaria e víamos que ele estava muito tranquilo, de braço dado com Fátima, a mulher, ambos em silêncio, para que as palavras – que «depõem contra o coração» – não maculassem

aqueles momentos preciosos. Pareceu-me que essa serenidade era mais inconsciência, devido à progressão galopante da doença, nessa fase terminal. Por vezes, olhava-nos e o seu olhar atravessava-nos, como se procurasse algo que se encontrava para além de nós e daquele real visível, os olhos dissolvendo-se em lugares mais lúcidos e distantes. Era o olhar de quem já está para lá de toda a consciência. O que era também um modo de aproximação ao fim. E onde algo acaba, já se sabe, algo começa, pois não existe princípio e fim, apenas esse movimento circular e perpétuo que tudo confunde. Como ele mesmo disse, «a morte também é uma mãe, é maternal, é um sossego. Tem essa coisa de acolhimento, de serenidade, de tranquilidade. De regresso». De regresso a casa, evidentemente.

Você finaliza a biografia com a seguinte estrofe (p.455):

A morte não te pertence já,
É assunto nosso, desprovido e inerte.
Que faremos nós com o teu inúmero corpo,
Como te diremos o que está a acontecer-te?

O que está acontecendo com Manuel António Pina após dez anos da sua morte?

Essa estrofe pertence a um poema do seu livro *Cuidados Intensivos*, um dos que ele mais prezava, publicado em 1994. Foi escrito depois da morte de um amigo e, na verdade, aplica-se a qualquer morte, incluindo a dele. Quanto à pergunta, dez anos após a sua morte, constata-se que a sua obra é cada vez mais lida e suscita cada vez mais interesse, oferecendo-se como um amplo e enigmático continente ainda por descobrir e explorar.

Multiplicaram-se os estudos académicos e ensaios sobre a sua obra, também no Brasil, onde essa obra vem suscitando cada vez mais interesse, sobretudo junto de uma elite de académicos, intelectuais e outros criadores. E, por outro lado, essa obra continua a angariar leitores e a suscitar todo o tipo de aproximações e

adesões. Borges dizia que lhe bastava ser recordado por um único verso e Pina também fez um pedido idêntico: «Fazei com que alguma coisa permaneça / Um verso, um poema». Porém, não é um verso, um poema de Pina que permanece, é toda uma obra que se mostra capaz de desafiar uma das mais fatais leis da vida: o esquecimento. E isto aplica-se principalmente à sua poesia, que ergue uma autêntica liturgia da complexidade, capaz de gerar múltiplas e intermináveis visões e estudos diferentes. Porém, a soma de todas essas aproximações não chega para abarcar o seu âmbito ou sequer definir os seus limites. A sua poesia tem uma zona de enigma que escapava ao próprio autor (lembram-se?, ele precisava de não compreender o poema, de ser excedido por ele, para o poder validar) e que, apesar de todos os esforços de análise e clarificação, continua obscurecida, indecifrável. Podemos sacar da desenvoltura especulativa, como imprudentemente aconteceu em alguns passos da biografia que escrevi, mas só conseguimos resultados parciais, insuficientes. Quanto mais avançamos nessa zona de complexidade e enigma, mais desconhecimento encontramos e mais sabemos que não sabemos. A poesia de Manuel António Pina é uma portentosa máquina de criar desconhecimento. E, como disse Clarice Lispector, «entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras».

Saudades do Manuel António

Manuel Alberto Valente

O Café Orfeu, junto à Rotunda da Boavista, foi, no início dos anos 60 do século passado, um dos centros da agitação política e cultural que, aos poucos, se ia infiltrando na juventude do Porto. Foi seguramente aí que conheci o Manuel António Pina, no meio de um grupo numeroso de gente que se viria a destacar nos mais diversos campos de actividade: entre outros, o Júlio Gago, o José Barrias, o Jorge Ginja, o João Luiz (que viria a fundar o grupo de teatro «Pé de Vento»), a Milice Ribeiro dos Santos, o Quico Castro Neves ou o então muito jovem Manuel Resende. Mas foi mais tarde, na casa da Rua dos Abraços, onde morava a sua então namorada Maria das Dores, que a nossa amizade se fortaleceu. Todas as noites, depois do jantar, aí nos reuníamos em animadas tertúlias, de que fazia parte também o Eduardo Guerra Carneiro, que, à época, era indiscutivelmente o poeta do grupo.

Eu vivia, na altura, em casa dos meus pais, a pouca distância, o que fazia com que fosse quase sempre o primeiro a chegar. O Manuel António começou a não gostar que isso acontecesse e um dia, num acesso de ciúmes, acusou-me de intenções que eu não tinha e desafiou-me a irmos lutar para a rua. Mas a luta não era realmente o nosso forte: limitámo-nos a tentar dar bofetadas um ao outro, até que nos separaram e obrigaram a fazer as pazes, intactos, felizmente, os óculos que ambos usávamos.

Em 1966, publiquei o meu primeiro livro de poesia, *Cartas para Elina*, a expensas próprias, mas incluído numa colecção chamada «Espaço», de que já constavam o segundo livro do Eduardo Guerra Carneiro, *Corpo Terra*, e o volume *Peças em um acto duas*, uma do Pina, *Gaudeamus Igitur*, e a outra, *Mutatis Mutandis*, do precocemente falecido Francisco Cordeiro, que era irmão da rea-

lizadora Margarida Cordeiro e cunhado, portanto, do poeta e cineasta António Reis.

Frequentando ambos a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (o Manuel António sempre como aluno voluntário), muitas vezes preparámos juntos algumas cadeiras e recordo o cuidado com que ele sublinhava as sebentas, utilizando sempre uma pequena régua, que lhe servia também para escrever, emprestando à sua caligrafia um rigor linear estranho e inconfundível.

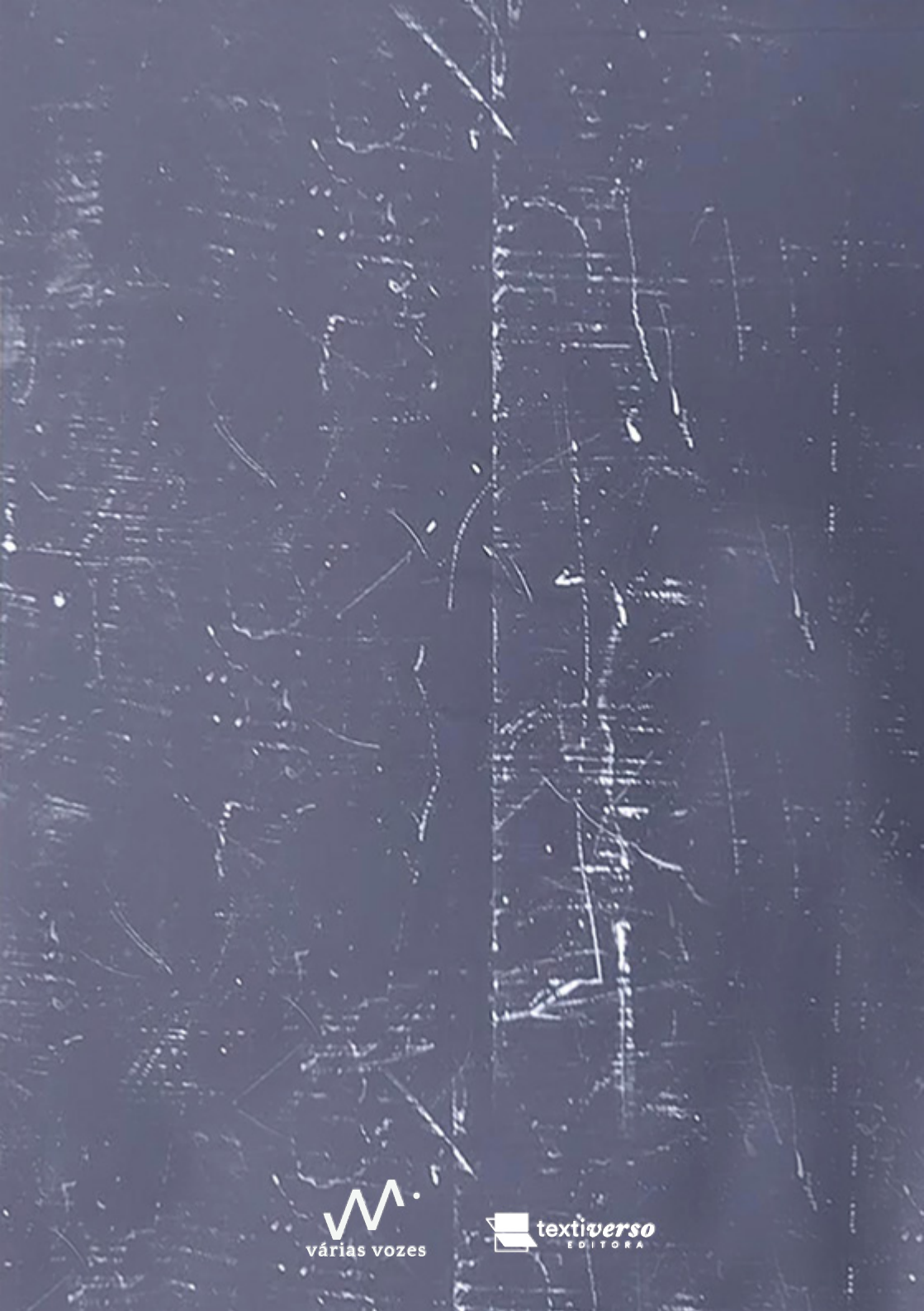
Quando em 1970 publiquei o meu segundo livro, *Viola Interdita*, nele se anunciava o primeiro livro do Pina, *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, que, na realidade, só viria a sair alguns anos depois na Editora A Regra do Jogo.

Com a minha transferência para a Faculdade de Direito de Lisboa, os nossos contactos tornaram-se inevitavelmente menos frequentes. E, mesmo depois, quando por motivos profissionais passei alguns anos no Porto, já os nossos caminhos se tinham separado e foram escassos os momentos de reencontro. Foi, pois, à distância que assisti à sua progressiva afirmação como poeta e cronista, mas longe ainda de imaginar que aquele com quem 'lutara' na Rua dos Abraços viria a ser Prémio Camões e um dos mais importantes poetas da minha geração.

Relembro-o hoje com admiração e ternura. A sua ironia acutilante, a sua hipocondria militante (que o levava a viajar sempre com uma mala de medicamentos), o seu amor pelos gatos, esse olhar de menino-grande que aflorava por trás dos óculos sem aros. Ainda hoje, quando vou ao Porto e entro no «Convívio», foge-me o olhar para a mesa onde sempre se sentava, esse companheiro de sonhos juvenis que, ao contrário de muitos de nós, aprendeu «como se desenha uma casa».

Setembro de 2022

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto UID/ELT/00657/2013 UIDP/00657/2020
O CIEBA é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.



várias vozes

textiverso EDITORA