

**MANUEL
ANTÓNIO
PINA**

RUI LAGE

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

MANUEL ANTÓNIO PINA

Manuel António Pina (Sabugal, 1943 – Porto, 2012) recebeu o Prémio Camões em 2011, entre vários outros. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, exerceu advocacia mas acabou por se decidir pelo jornalismo, que exerceu ao longo de trinta anos no Jornal de Notícias, onde aprimorou o seu estilo, em especial na crónica. Entre a sua estreia poética em livro com *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1974) e *Como se desenha uma casa* (2011), publicou uma dúzia de títulos de poesia, por duas vezes reunidos num só volume, primeiro na Afrontamento (1992), depois na Assírio & Alvim (2001). A sua poesia encontra-se traduzida em muitas línguas. Escreveu um único romance, *Os papéis de K.* (2003). A sua obra direcionada para o público infanto-juvenil é uma das mais importantes da literatura e cultura portuguesas, composta por dezenas de títulos, entre ficções, poemas e textos dramáticos. Foi também ensaísta, destacando-se *Aniki-Bóbó*, já póstumo (2012).



(Página deixada propositadamente em branco.)

**MANUEL
ANTÓNIO
PINA**

RUI LAGE

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-mail: imprensa@uc.pt

URL: www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

INFOGRAFIA

Carlos Costa

EXECUÇÃO GRÁFICA

www.artipol.net

ISBN

978-989-26-1259-1

ISBN DIGITAL

978-989-26-1260-7

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1260-7>

DEPÓSITO LEGAL

417068/16

**MANUEL
ANTÓNIO
PINA**

RUI LAGE

(Página deixada propositadamente em branco.)

SUMÁRIO

1. Das franjas para o centro	9
2. O último dos homens e aquele que quer morrer	15
3. Com que palavras e sem que palavras?.....	31
4. A presença do mistério.....	43
5. Talvez não passe tudo de memória – Infância: quando eu ainda não tinha morrido.....	63
6. O intruso de si mesmo – Como quem ao fim do dia volta a uma casa	81
7. Antologia	97
8. Bibliografia seleccionada	147

1 | DAS FRANJAS PARA O CENTRO

Poucas obras poéticas surgidas em Portugal nas últimas décadas ilustram como a de Manuel António Pina o peso ainda detido pela instituição literária e pelos seus mecanismos legitimadores. O problema da validação *inter pares* e da visibilidade mediática passa por critérios estranhos à poética e leva-nos ao terreno resvaladiço da sociologia da literatura. É notório que a publicação de *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* na editora Assírio & Alvim, em 1999, marca um antes e um depois na divulgação, receção e apreciação crítica da obra de Manuel António Pina, corporizando o momento em que este deixa de ser, como ele próprio ironizava, poeta de “série B” e se vê deslocado das franjas para o centro.

Antes de integrar o catálogo da Assírio & Alvim, Manuel António Pina encontrava-se relegado para a condição de poeta mais ou menos relevante. Reconhecia-se a sua singularidade, mas estava longe de ser celebrado ou apontado como nome fundamental da segunda metade do século XX. A partir desse ano de 1999, a sua exposição mediática e fortuna crítica aumentou exponencialmente e culminou, um ano antes da sua morte, ocorrida em 2012, com a atribuição do Prémio Camões 2011 ao conjunto da obra, tal a evidência das íntimas correlações entre os vários géneros literários por si cultivados. Tal carácter orgânico desaconselharia aliás ostracizar, no estudo desta poesia, os textos poéticos predestinados a

leitores de tenra idade. Se o *corpus* para a infância não se pode incluir, sem mais, na obra poética do autor – ele o não fez em vida – também não é possível segmentar o seu modo de dizer em dois blocos incomunicáveis com base numa preconcebida “infantilidade” da produção poética coligida em *O pássaro da cabeça: e mais versos para crianças* (Assírio & Alvim, 2012)¹. De tais textos daremos breve nota. Análogas correspondências com a poesia vemos aparecer nas crónicas e nas ficções, desde aquelas planeadas para um público menos maduro até ao seu único romance, *Os papéis de K.* (2003). Possuímos ainda inúmeras entrevistas do autor, as quais, pela exuberante ironia e sageza que evidenciam, dir-se-ia adquirir em nele a dignidade de um género literário²; por vezes significam mesmo uma espécie de continuação da poesia – nelas o autor desconstrói a própria obra, imbatível hermenauta de si mesmo e do fenómeno poético em geral.

Não obstante o que acima vai dito, seria equívoco crer numa condição marginal que a incorporação na Assírio & Alvim teria mudado instantaneamente em consagração oficial. Escreveu-se mais sobre os livros de poesia de Manuel António Pina do que à primeira vista se poderia pensar; ele próprio tinha, de resto, consciência da ambiguidade do seu estatuto: “a receção (raio de palavra!) dos meus livros foi sempre ficando, sobretudo, pelas suas franjas.

¹ Sobre o assunto, *vide* DIOGO, Américo António Lindeza – “Uma tipografia que vendia gelados”, in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, Lisboa, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, nº 17 (Junho de 1997).

² Algumas delas compiladas por Sousa Dias num volume intitulado *Dito em voz alta* (Coimbra, Pé de Página Editores, 2007). Com tal recurso disponível não nos dispensaremos de citar passagens de entrevistas do autor, assim o entendamos oportuno.

No entanto, a instituição, não me prodigalizando entusiasmos por aí além, também nunca me deu ostensivamente com os pés”³. Tanto quanto se pôde apurar sem pretensões de infalibilidade, e ressalvados os estudos e resenhas de obras direcionadas para a infância e a juventude, escreveram-se sobre a poesia de Pina cerca de sete dezenas e meia de recensões críticas e artigos genéricos em publicações como o *Expresso*, o *Jornal de Notícias*, o *Público*, o *Jornal de Letras*, a *Colóquio/Letras*, o *Diário de Notícias*, o *Jornal do Fundão* e a revista *Ler*, assinadas pela maioria dos nomes relevantes da nossa crítica literária. Desse conjunto, trinta recensões incidem sobre os oito títulos anteriores a *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* e as restantes sobre esse livro e as três obras posteriores. Às recensões críticas devemos juntar cerca de trinta textos que vão de monografias e capítulos em obras coletivas a passagens em obras mais genéricas sobre poesia portuguesa, entre ensaios, artigos e comunicações académicas, verbetes em dicionários especializados, prefácios ou notas de enquadramento em antologias. No estrangeiro, traduções para inglês, dinamarquês, alemão, italiano, russo e croata viram a luz em diversas antologias coletivas – sendo de assinalar a *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine (1935-2000)*, na prestigiada Gallimard (2003) – ou sob a forma de edições autónomas, antológicas ou não, nas línguas búlgara, catalã, castelhana e francesa. Destaque-se uma famigerada editora de Bordéus, L’Escampette, que publicou em França a antologia *Quelque chose comme ça de la même substance* (2002), tradução da primeira reunião da poesia

³ DIAS, Sousa – *Dito em voz alta* (ob. cit.), p. 24.

do autor, saída na Afrontamento (*Algo parecido com isto, da mesma substância: poesia reunida 1974-1992*).

Salta à vista a perplexidade suscitada nos primeiros recenseadores, a indecisão entre a frieza e o fascínio perante esse objeto insituável cujo título enunciava, com a fleuma das coisas que se findam reconciliadas com a própria impotência, o ruído conceptual do que ainda não se chamava pós-modernismo: *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*, compilação de poemas dos anos sessenta publicada em 1974 pela editora A Regra do Jogo. E logo no título se desvenda o modo privilegiado de autoconhecimento do autor: a ironia, essa calma sediciosa que se intromete entre a linguagem e a linguagem, retardo que entreabre o que não vai dito no dito.

Nesse ano de 1974, a obra de estreia mereceu três resenhas críticas. Nuno Teixeira Neves já reconhece aí “uma notável lucidez acerca da força e da fraqueza da linguagem, e um sentido muito vivo do humor, do jogo que a poesia é” (in *Jornal de Notícias*, 22 de Dezembro de 1974). Esfingicamente, Luís de Miranda Rocha dá a obra como proposta que talvez aponte “para a resolução possível de alguns dos problemas que caracterizam a atual situação do discurso poético português”, pois nela se faz “tábua rasa de processos de escrita mais ou menos generalizados” (in *Colóquio/Letras*, nº 25, Maio de 1975). Por fim, Maria de Teresa Horta fala “na alegria da descoberta da poesia” do autor, da certeza “do seu talento” e da “sua voz autêntica”, ao mesmo tempo que coloca algumas reservas à “melancolia a que de preferência e honestamente se deve chamar antes de monotonia” (in *Expresso*, 24 de Agosto de 1974, p. 24), o mesmo traço invocado para descartar sumariamente o poeta, com a frase “intrigantemente monótono”,

na décima quinta edição da *História da literatura portuguesa* de A. J. Saraiva e Óscar Lopes, logo reabilitado na décima sétima edição, onde passa a ser tratado como autor de “uma das mais consistentes obras vindas dos anos 70”⁴.

A partir do Prémio Camões o reconhecimento é unânime. Mas a verdade é que este prémio não vinha propriamente caucionado pelo *establishment*, devendo-se o veredicto a um júri heteróclito e multinacional que integrava Abel Barros Baptista, Rosa Maria Martelo, Edla Van Steen, Antonio Carlos Secchim e Ana Paula Tavares, colégio tão idiossincrático quanto aquele composto por Arnaldo Saraiva, Agustina Bessa-Lúis e António Rebordão Navarro, que, quarenta anos antes, premiara pela primeira vez a poesia de Manuel António Pina⁵. Tal consagração não decorre de qualquer normalização ou acomodação da sua poética, nem aclarou o problema do enquadramento geracional deste autor que ocupa um lugar à margem dos caudais e afluentes da poesia portuguesa dos últimos cinquenta anos.

Coloca-se a questão de saber se podemos bipartir a obra poética em apreço numa fase inicial e numa fase final, a primeira compreendida entre a estreia e *Um sítio onde pousar a cabeça* (1974-1991), a segunda daí até ao derradeiro *Como se desenha uma casa* (2011). Tal segmentação afigura-se indiscutível no

⁴ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da literatura portuguesa*. 17^a ed. corr. e atualizada, Porto, Porto Editora, 2001, p. 1081.

⁵ Tratou-se de um prémio que a Associação de Estudantes da Universidade do Porto instituiu para a semana da Queima das Fitas de 1971. Pouco depois da atribuição do prémio – que Arnaldo Saraiva anunciou pessoalmente a Manuel António Pina numa praia de Leça da Palmeira à época por este frequentada com a esposa, Fátima – saía *O armário*, publicação em estêncil com os quatro poemas de Pina submetidos a concurso e com poemas do segundo premiado, Manuel Resende, ilustrada com desenhos de João Botelho.

patamar da inteligibilidade do discurso, que é, nessa fase primeira, elíptico e paradoxal, quando não hermético e percorrido de afloramentos surrealistas (especialmente salientes na produção de Clóvis da Silva na secção “Segunda pessoa”, de *Ainda não é o fim...*). No entanto, como adiante se verá, as interrogações e especulações mantêm-se essencialmente as mesmas. Também a nível estilístico se manterá o autor consistente no recurso à rima – obtida por aliteraões ou assonâncias e consonâncias internas mais que por identidade fonética em final de verso – bem como na preferência pelo poema breve, e no léxico, que, não sendo substituído, será cada vez mais permeável a termos e expressões colhidas do quotidiano e da coloquialidade⁶.

A questão hermenêutica essencial é que o objeto em causa não foi desembaciado com a passagem do tempo. Estética de um só esteta, a poesia de Manuel António Pina não deixou descendência, não encorajou epigonismos e continua, hoje como ontem, a destoar das aventuras e desventuras poéticas contemporâneas. No mesmo poema, o sujeito é capaz de se deslocar do pequeno episódio doméstico, sem brilho, à “coisa imensa” que lampeja na noite do ser. A sua obra solicita desenvoltura especulativa e pressupõe no leitor apetência para aflorar uma qualquer descoberta fundamental algures onde a poesia se cala.

⁶ Entre as palavras mais frequentes que nos foi dado inventariar sem exageradas preocupações de rigor, contam-se: vida, morte, alma, corpo, coração, voz, canto, olhos, rosto, real, sonho, noite, infância, medo, sombra, livros, casa, silêncio, escadas, porta, quarto, espelho, pensar, palavras, coisa, para além de toda uma bateria de défticos e advérbios topológicos e indeterminados como “algo”, “algum”, “alguma”, “nenhum”, “fora”, “dentro”, “qualquer”, “sítio”, “debaixo”, por contraponto à exiguidade de adjetivos.

2 | O ÚLTIMO DOS HOMENS E AQUELE QUE QUER MORRER

A poesia de Manuel António Pina insere-se na família das poéticas da suspeita e do ceticismo. Dá corpo a uma fadiga da existência coincidente com uma fadiga da poesia. Descrente dos dogmas da Razão, ri melancolicamente do infalível e do indubitável, desconfia das perceções empíricas, da consistência do real e mesmo da sua inteligibilidade, vagueando entre realidade e irreabilidade, entre permanência e impermanência, “abrindo caminho entre ser e possibilidade” (NPNL, p. 242)⁷. A voz desse corpo cansado e incrédulo encontra-se inicialmente na posição de quem fala a partir da morte, uma morte estética e ética (que subsume uma narrativa histórico-política) suportada na “paz dos cemitérios” que lemos no primeiro poema de

⁷ No presente ensaio, as citações de obras do autor referem-se à primeira edição de *Todas as palavras* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, 395 p.). Por economia de espaço, de futuras citações constarão apenas as iniciais do livro a que pertencem, seguidas do número de página. Usaremos assim as seguintes siglas: ANEOF para *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*; AQQM para *Aquele que quer morrer*; NS para *Nenhum sítio*; OCDC para *O caminho de casa*; USOPAC para *Um sítio onde pousar a cabeça*; FHF para *Farewell happy fields*; CI para *Cuidados intensivos*; NPNL para *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*; AEF para *Atropelamento e fuga*; OL para *Os livros*; CSDUC para *Como se desenha uma casa*.

Ainda não é o fim... – “os tempos não vão bons para nós, os mortos” é o verso inaugural desse livro (ANEOF, p. 11). Um dos vetores desta poesia é a ideia da velhice do mundo moderno, ou, por palavras do autor, o “excesso de modernidade, isto é, excesso de antiguidade”⁸. O homem contemporâneo já nasce velho de tanto passado e de tanta história, a senectude do mundo é proporcional ao tempo que se demorou a chegar ao “preciso tempo” e ao “preciso lugar” do sujeito poético: “para aqui chegar tive que percorrer tudo” (AQQM, p. 81). Só a época dos Antigos pode ser considerada verdadeiramente jovem porque próxima das fontes inaugurais da sabedoria, ao contrário da época contemporânea, curadora de séculos sobre séculos de tradição e novidade acumuladas atrás de si: “os antigos chamavam as musas/ ou a si próprios, eu estou velho para tudo” (ANEOF, p. 19). Sem poder apelar para as musas, o escritor contemporâneo estaria pois condenado à condição de bibliotecário ou arquivista a quem “restam, é certo, alguns livros,/ algumas memórias, algum sentido” (AEF, p. 282). À noção crepuscular da velhice do mundo moderno surge indexada a ideia de uma posterioridade do escritor e do eu do enunciado: um eu que vem depois de si mesmo, que se desfundou, cujo envelope categorial foi desaprendido como estável; um eu que enuncia o próprio ocaso, atolado numa época que vem depois de tudo: “Já fiz tudo, já aqui estive, já li tudo!” (“O último dos homens”, AQQM, p. 61).

A estreia poética de Manuel António Pina dá-se, como vimos, na década de setenta. Na Europa dessa época, o progresso material e técnico-científico, a valorização dos

⁸ *Dito em voz alta* (ob. cit.), p. 17.

direitos do homem e a disseminação dos ideais democráticos (no decurso dos “Trinta Gloriosos”), conviveram com criações do espírito e obras da cultura impregnadas de dúvida e desencanto. Dando por expiados os traumas da Segunda Guerra Mundial, as sociedades europeias devotavam-se ao individualismo e ao consumismo. Neste quadro, a crescente industrialização da cultura desestruturava a literatura e a arte, que reagiriam ora com uma contracultura, ora ensaiando o luto por si mesmas, cobrindo-se de tons crepusculares. À medida que se fazia o balanço do modernismo e das iconoclastias das vanguardas da primeira metade do século XX, instalava-se um pessimismo cultural ligado à ideia da insuperabilidade dos clássicos e da impossibilidade do novo, à noção do fim das hierarquias entre cultura erudita e cultura de massas, à percepção de que aos edifícios de ideias e de ideais, de palavras e de imagens, sucediam as suas ruínas, e que nestas se buscariam doravante os materiais com que (des)construir as obras de arte⁹. Em tal cenário, o poeta devinha predominantemente elegíaco, confiando-se a tarefa de descrever e perder¹⁰. A poesia de Manuel António Pina introduz-se na literatura portuguesa sob o signo da impossibilidade, da carência, da renúncia e da negatividade, ao mesmo tempo que já equipada com a autoconsciência irónica dessas disforias. Um simples inventário de títulos dos seus primeiros poemas e livros o

⁹ “Uma casa é as ruínas de uma casa”, sustentará o autor no seu derradeiro livro, *Como se desenha uma casa*, de 2011 (CSDUC, p. 347).

¹⁰ Exercendo-se naquela “arte de perder” que Elisabeth Bishop dizia consistir, num poema de 1976, em “perder qualquer coisa todos os dias”, em “perder mais, perder mais depressa” (*Geografia III*, Lisboa, Relógio d’Água, 2006, p. 63), parente do “tentar de novo, falhar melhor” do Beckett de *Worstward Ho* (1983).

comprova: “Os tempos não”, “Já não é possível”, “Palavras não”, “Nenhuma coisa”, “Σχερίη, nenhum lugar”, *Aquele que quer morrer*, “O últimos dos homens”, “O que não existe”, “A pura falta”, *Nenhum sítio...*

Não surpreende por isso que alguns dos mais lúcidos estudiosos da poesia de Manuel António Pina tenham levantado a questão da sua inscrição na estética pós-modernista¹¹. É verdade que percebemos nesta obra poética um real que é devir incessante, desprovido de centro, de princípio e de finalidade, que é, numa palavra, infundado. Expropriado dos limites que o estruturavam e circunscreviam, o real deixou de ser um todo e estende-se agora em todas as direções. Diríamos que à primeira vista “já não é possível” domar e compactar o real num sistema harmónico, num sistema que faça “sentido” e “totalidade” à volta do sujeito (duas palavras recorrentes na obra em causa). Encontra o leitor destes textos, porém, uma desconcertante unidade de tom. Tanto mais desconcertante quanto, nos dois primeiros títulos, abundam afirmações e negações paradoxais ou que se cancelam mutuamente. Aos estragos da dispersão e do informe sobrepõe-se uma espécie de tensão harmoniosa, assente num léxico reduzido mas combinado e re combinado numa sintaxe inusitada e avessa, como poucas, à adjectivação. Harmonia tensa a que não é alheia a música interna das rimas, os versos cadenciados por aliteraões e cesuras estratégicas, a estruturação em poemas breves, a mancha gráfica organizada em estrofes uniformes, com clara vantagem para o quarteto.

¹¹ *Vid.*, entre outros, SILVESTRE, Osvaldo Manuel – “Pós-modernismo”, in *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa, Verbo, imp. 1997, vol. 2; DIOGO, Américo António Lindeza – “Uma tipografia que vendia gelados” (ob. cit.).

A constatação da perda de sentido, de unidade, identidade e autenticidade levam Manuel António Pina por caminhos radicalmente estranhos aos poetas seus contemporâneos.

O ascendente de Nietzsche vela sobre o caminho tomado nos primeiros títulos. A obra *A gaia ciência* (mas também *Assim falou Zaratustra*) é ponto de passagem obrigatório para decodificar os primeiros dois livros de Pina, muito em especial *Aquele que quer morrer*¹². Mas convirá matizar o niilismo de influxo nietzschiano. Termo polissémico e complexo, o niilismo não se deixa reduzir a um mero plano de negação de todos os valores e ideais movido por uma “vontade de poder”. Antes designa o triunfo das forças reativas que negam o mundo sensível e o mascaram com a lógica e a razão, reprimindo no indivíduo as suas forças ativas – as da vida. Sobressaem duas etapas: o niilismo como “negação da vida em nome dos valores superiores”, e, uma vez morto Deus, o niilismo como negação desses mesmos valores superiores (a moral em vez da religião, a história laica em vez do sagrado, etc.). Surge então “o último homem”, “aquele que diz: tudo é vão, é preferível extinguirmo-nos passivamente”¹³. Por fim, a vontade de nada “volta-se contra as forças reativas, torna-se a vontade de negar a própria vida reativa e inspira ao homem o desejo de se destruir ativamente. Para além do

¹² Ele próprio o declara em entrevistas: “*Aquele que quer morrer* resultou da influência de dois livros: *A gaia ciência*, de Nietzsche, e o *Tao Te King*, de Lao Tsé” (in *Público* [suplemento “Ípsilon”], 17 de Junho de 2011); “Os poemas de *Aquele que quer morrer* radicam, fundamentalmente, em duas leituras (os livros geram outros livros): o *Tao Te King* e *A gaia ciência*, de Nietzsche” (entrevista à “Ciberkiosk”, in *Dito em voz alta*, ob. cit., p. 18).

¹³ Vid. DELEUZE, Gilles – *Nietzsche*. Lisboa, Edições 70, imp. 1990, pp. 26-27.

último homem existe ainda, pois, o ‘homem que quer morrer’. E neste ponto de culminação do niilismo (Meia-Noite), está tudo pronto – pronto para uma transmutação”¹⁴; a negação torna-se uma ação e fica “ao serviço de uma afirmação superior” – de uma afirmação da vida.

Mas haverá então alguma nietzschiana vontade de transmutação em *Aquele que quer morrer*, vontade de superar o niilismo e de afirmar a vida ou outra coisa? Algum plano para, dos abismos do nada, regressar regenerado, “dotado de uma segunda inocência – mais perigosa – na alegria”, de regressar “mais infantil do que nunca se tinha sido, e ao mesmo tempo simultaneamente mais refinado?”¹⁵. Talvez o título de Pina sugira que só a negação da Literatura poderá salvar a Literatura, tal como em Nietzsche o niilismo é via única para derrotar o niilismo. Sabemos que o Homem colocado no lugar de Deus após o deicídio resulta no “último dos homens”, um Homem que está cansado de querer e que opta pela desintegração passiva como forma de se preservar; e que devém depois disso “aquele que quer morrer”, aquele que quer autodestruir-se mas que o quer ativamente de modo a conquistar a “segunda e mais perigosa inocência” que sucede à inocência primeira da infância. Na “Meia Noite” que é o ponto focal dessa transformação já não há equilíbrio de conflitos mas conversão do negativo em afirmativo, libertação das restrições do tempo e do espaço. Aproximamo-nos, por aí, do sentido dos dois versos “Aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida”, que se portam, em *Aquele*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich – *A gaia ciência*. Trad. Alfredo Margarido, 2ª ed., Lisboa, Guimarães & C.ª, 1977, p. 13.

que quer morrer, como versos-embraiagem, assomando em vários poemas.

A situação de “aquele que quer morrer” indiciaria, assim, o *momentum* de uma metamorfose – a de aquele que quer superar o niilismo, derrotar a vida que castra e destruir-se ativamente para abrir caminho à vida que apenas afirma e cria. Essa transmutação, porém, não parece ser possível, pois: “Escrevo aquilo que não posso/, transformo-me no que me proponho destruir./ Já não é uma Literatura, é uma Fatalidade” (AQQM, p. 68). O projeto de superar o que tolhia o escritor, mudando a degenerescência e velhice da Literatura numa afirmação positiva, capaz de abandonar a tautológica reciclagem do cânone e criar algo novo, parece sair gorado: é fatal que o escritor seja “um ladrão de túmulos” (OL, p. 339), a literatura “uma arte escura/ de ladrões que roubam a ladrões”, e o livro uma boca onde falam “vozes/ mortas eternamente repetidas/ desprendendo-se de passadas vidas” (OL, p. 340). “Aquele que quer morrer” é já, mais que aquele que visa a própria destruição, o “homem póstumo” de *A gaia ciência*, esse que suporta aquilo a que chama vida “mas que bem poderia também chamar-se morte”¹⁶; é um fantasma, e sê-lo-á ainda num dos últimos poemas do autor, “Ruínas”: “ficou tudo por fazer, o feito e o não feito” (CSDUC, p. 365). Manuel António Pina, nos seus dois primeiros títulos, não logra expiar o niilismo e reabsorver o devir e o múltiplo. Na verdade, parece atormentar o sujeito do enunciado uma vaga má-consciência, entre o remorso e a renúncia; um sujeito para o qual, como n’*A gaia ciência*,

¹⁶ NIETZSCHE – *Ob. cit.*, p. 273.

“a própria vida se tornou um problema”¹⁷. Uma poesia posta de castigo – o castigo daqueles que se acomodaram aos “truques” da poesia, daqueles que cultivam “técnicas mortas, o pleonasma,/ a pura repetição” (AQQM, p. 60). *Aquele que quer morrer* parece enunciar a impossibilidade do novo e da originalidade. A ideia, sobretudo, de que se chegou demasiado tarde, ou, à maneira irónica do autor, de que é *apenas um pouco* tarde.

Sem deixar de convocar alguns dos seus traços, vemos que Manuel António Pina logrou esquivar as armadilhas aporéticas do pós-modernismo. Como? Por via do recuo a uma sabedoria pré-moderna, muito anterior à “ciência” da Literatura e mesmo ao *gai saber* dos trovadores provençais (arte de compor versos em que Nietzsche colheu o título “gaia ciência”). Pina faz mais do que reatar com tradições estéticas afastadas no tempo e no espaço, opção que não deixaria de se prender com o conceito de “pós-moderno como regresso à tradição contra o modernismo” sustentado por pensadores como Luc Ferry¹⁸. Tal podê-lo-ia ter levado a uma poética do cinismo, a uma declinação fragmentária e descritivista, caminho trilhado por poetas seus contemporâneos. Não há porém postura confrontativa ou vontade de rutura. Pelo contrário: Pina vaporiza a instância enunciativa do seu discurso em termos correlatos ao desdobramento identitário operado por Pessoa no quadro do modernismo. É pois neste que Pina finca as suas raízes¹⁹.

¹⁷ Id., p. 13.

¹⁸ FERRY, Luc – *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Lisboa, Edições 70, 2012, pp. 330-331.

¹⁹ Com Osvaldo Manuel Silvestre, diremos que “o universo temático desta poesia é aliás estranhamente reconhecível para todos aqueles

Mas, a partir daí, introduz de novo na poesia portuguesa a interrogação do ser, a questão do sentido da existência, da ausência e presença do mistério originário na sua relação com a linguagem humana, sem por isso deixar de rir – de um muito nietzschiano riso – quer dos mestres, quer do eclectismo histriónico definidor da nossa época²⁰.

Com efeito, o alastramento do vazio, a ideia de um todo sem limites, em que tudo tem a mesma significância ou a mesma insignificância, conduziu Pina ao monismo das tradições filosófico-religiosas orientais, onde há cancelamento de opostos e o múltiplo e o diverso participam da mesma unidade, são o Uno, composto de ser e não-ser²¹. Esse monismo foi bebê-lo o autor no taoísmo e nos *Upanishads* védicos, tratados didáticos datáveis do séc. VI a. C.²². O “Tat tam asi”, que dá título a dois poemas de *Aquele que quer morrer*, provém do *Chandogya Upanishad* e remete para a conceção do ser individual como sendo um com o ser universal, o *Atman*, o qual é por sua vez idêntico à realidade absoluta, o *Braman*. O mundo da comum experiência empírica não passa de uma aparência do *Braman*. “Tat tam asi” (*tat tvam asi*) pode traduzir-se por “tu és”, estado

que se tenham formado nos dramas da enunciação poética vigentes entre o pós-simbolismo e o alto-modernismo (entre Mallarmé, Rilke e Pessoa, digamos)” – “Uma poesia cheia de truques”, in *A phala*, Lisboa, Assírio & Alvim, n.º 90 (2001), p. 107.

²⁰ “E é natural que o Homem, perante o precipício, se interrogue. Fundamentalmente, aquilo que nos leva a escrever poesia é aquilo que leva o Homem a tentar construir grandes sistemas filosóficos, religiões”, declarava o autor numa entrevista (*Dito em voz alta*, ob. cit., p. 41).

²¹ Vejam-se, por exemplo: “Tudo é tudo ou quase tudo,/ e nada é a mesma coisa” (AQQM, p. 67); “O sentido de tudo/ confunde-se com tudo” (AQQM, p. 72).

²² E ao xintoísmo, pano de fundo do romance *Os papéis de K*.

de consciência pura a que acede aquele que ultrapassou a ignorância espiritual (*Avidya*) de atribuir realidade a si mesmo e de tomar o mundo não como a ilusão que é, mas como algo real. Pela meditação e contemplação acede essa espécie de santo à sabedoria da verdadeira realidade (a unidade *Braman-Atman*)²³. O *tat tvam asi*: a identificação com o verdadeiro Ser, o Puro Ser. Ora, Manuel António Pina levará até ao derradeiro grau especulativo o tema do mundo como ilusão (veja-se por exemplo o poema “O que o discípulo escreveu”, NPNL, p. 254). Onde Lao Tse diz que o santo “negligencia o seu eu/ e o seu eu conserva-se”²⁴, Pina enuncia o correlato “aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida”.

A superação dos impasses referidos não é conseguida advogando a superioridade de quaisquer ideais ou utopias sobre a vida, sobre o “real” que o pós-modernismo entendeu sacralizar, mas pela adesão a esse quietismo taoista que nega a realidade do eu, pela adesão a um imobilismo sapiencial, ao “imóvel tempo de tudo” (AQQM, p. 72) que tanto ecoa a impassibilidade estoica condensada no velho lema *nec spe nec metu* (“nem esperança, nem medo”) como o “still point” de “Burnt Norton”, primeiro dos *Quatro Quartetos* de T. S. Eliot, também eles publicados, em 1943, sob o influxo dos Vedas e dos *Upanishads*²⁵. Nesse “stil point”, os pares de opostos convergem e

²³ Vid. BROCKINGTON, J. L. – *The sacred thread: hinduism in its continuity and diversity*, Edinburgh, University Press, 1996, pp.108-111.

²⁴ TSE, Lao – *Tao Te King*. Trad. de António Melo. 2ª ed. Lisboa, Estampa, 1977, p. 66.

²⁵ Cujo verso “Não haveria dança, e há só a dança” Pina parafraseia no *incipit* de “Na hora do silêncio supremo” (AQQM, p. 62).

elucidam-se na sua complementaridade: “ao saírem de um fundo único o Ser e o Não-ser/ não se diferenciam senão pelos seus nomes”²⁶. Movimento e imobilismo, perenidade e eternidade, tornam-se indestrinçáveis aí onde “a morte e a vida morrem” (AQQM, p. 85). Tais características contribuem para o estranhamento que a poesia inicial de Pina induz nos seus leitores, acomodados na tradição do pensamento Ocidental, isto é, conformados com uma posição epistemológica que tudo dualiza e contrapõe.

Esse holismo contemplativo e especular comporta algum grau de remoção do sujeito da entropia e da cacofonia contingenciais – “fala-se demais nestes tempos (inclusive cala-se)” é o segundo verso do primeiro poema do autor – e estima um saldo ontológico favorável, porque, relembremos, “aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida”. Contudo, não sendo impossível caracterizá-la como gnómica, a poesia de Pina não busca ativamente a ascese, a purificação da alma (ou de outra coisa no lugar dela), mas quando muito uma *tranquilitas anima*, um sábio, triste e desiludido sossego. Embora não possamos ignorar o exercício de espiritualidade que subjaz a esta poesia, ela não pretende dar testemunho de uma anulação do corpo, nem tão-pouco da fusão deste com a consciência na tentativa de aceder ao Puro Ser ou à Realidade Absoluta.

Aqui fala-se a partir da “paz dos cemitérios”, pelo que já nada há a perder, no que é certamente uma das mais desconcertantes proposições com que alguma vez se apresentou

²⁶ *Tao Te King* (ob. cit.), p. 58.

um poeta no nosso país. Um sujeito, póstumo, instala-se na indiferença e na repetição, aparece-nos diferido numa Literatura “que a si própria se escreve” (ANEOF, p. 24), singular destilação do nietzschiano “eterno retorno do mesmo” enquanto retorno do que já foi escrito e dito ao que é escrito e dito. Desta tautologia só poderia escapar aquele que, com “a alma pronta para o esquecimento” (AQQM, p. 71), desaprendesse tudo desde o princípio (ou desde o fim): a Literatura e depois as próprias palavras, condição para remontar a linguagem até ao mistério inicial onde esta se confunde com o próprio advir do ser – uma quimera. Ao mesmo tempo, deparamo-nos com um cansaço de existir num mundo que, tal como a literatura, não sabe senão repetir-se. Manuel António Pina dá-nos a primeira formulação consistente dessa variante do *taedium vitae* contraída pelas classes médias urbanas na segunda metade do século XX, feita de lugares comuns, hábitos domésticos e hedonismo com sabor a cinzas, conferindo expressão poética a esse novo “mal do século” que é a rotina, os horários, a carreira.

Se devemos desconfiar do rótulo de “pós-modernismo”, já hesitamos menos em classificar esta poesia como “pós-histórica” – ou, em termos menos carregados, “posterior à literatura”, tomando emprestado um título a Luis Miguel Queirós²⁷. Posterior à literatura pela perceção da usura a que os conceitos, símbolos e palavras foram submetidos, a começar por conceitos ditos “fortes” como o de Literatura, “Trabalho”, “Família”, “Paz”, “Razão”, entre outros maiusculizados no poema “O caminho de casa” (NS, p.

²⁷ QUEIRÓS, Luis Miguel – “Um poeta posterior à literatura”, in *Público*, Lisboa, 13 de Maio de 2011, p. 5.

104), já para não falar de Deus²⁸. Posterior à literatura pela percepção de que, por palavras de Douwe W. Fokkema, “cada novo texto é escrito sobre um texto anterior”²⁹, noção que Pina formula humoristicamente: “Porque a literatura é uma arte escura/ de ladrões que roubam a ladrões” (OL, p. 50). A poesia é aqui (re)citação da sua fala. O que nos leva ao excesso de memória, que é excesso de palavras: “Como saberei o que fazer com tantas palavras,/ naufrago de palavras/ na tormenta de antigos sentidos/ e de antigas dúvidas” (NPNL, p. 248). As palavras acumulam-se como numa vala comum. O poeta afastou-se demais das palavras iniciais, do tempo em que estas ainda tinham o poder de transparecer as coisas em vez de mediá-las. Ele vela agora as palavras mortas como quem vela um corpo incorrupto mas sem vida. O que resta agora a esse órfão que vive de halos e vestígios de palavras senão roer o osso branco e reluzente da Literatura, libertar o poema, deixá-lo partir para recomeçar tudo de novo? E, no entanto, é já demasiado tarde (“Cheguei demasiadamente tarde”, in OL, p. 14). Certo é ser o excesso de memória, e a ressaca dela, marca do pós-modernismo. Segundo Fredric Jameson, “com o colapso da ideologia do estilo do alto modernismo [...], os produtores de cultura não podem senão virar-se para o passado: a imitação de estilos mortos, o discurso através de todas as máscaras e vozes

²⁸ “Que deus me perdoará os meus erros humanistas?! *Quebrada a espada já, rota a Armadura*, a Beleza, a Regra (...)” (ANEOF, p. 22), versos que citam o soneto “O palácio da ventura”, desse sumo idealista desiludido que foi Antero de Quental.

²⁹ FOKKEMA, Douwe W. – *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa, Vega, [D.L. 1988], p. 71.

armazenadas no museu imaginário de uma cultura agora global”³⁰. Ou, por palavras de Manuel António Pina, “o escritor/ é um ladrão de túmulos” no cemitério dos livros e da escrita, onde jaz sepultado o seu corpo-livro (OL, p. 339). Pina não abdicará de se perder nas coleções de tal museu imaginário, ao introduzir-se na Última Ceia pela mão de Quevedo, ao parafrasear Bob Dylan, ao cruzar num mesmo poema a letra de “Highway to hell” dos AC/DC com o despenhamento do carro do Sol às mãos de Faetonte, imortalizado em epitáfio nas *Metamorfoses* de Ovídio³¹, ou desconstruindo a heteronímia pelo lado da ironia com os pseudo-heterónimos Slim da Silva e Clóvis da Silva, aos quais é dada uma infância como ingenuidade lírica, paródia (em prosa) da aura genésica do poeta³².

Tal labor museológico é notório na primeira parte de *Cuidados intensivos* (1994), intitulada “Metamorfoses”, poema-refinaria onde são processados versos de vários autores da cultura ocidental³³, e é especialmente visível no

³⁰ JAMESON, Fredric – *Postmodernism: or, the culture logic of late capitalism*. Tenth print. Durham, Duke University Press, 2003, p. 18.

³¹ Citadas, no latim de origem, no poema “Km 82” (OL, p. 331).

³² A que deveríamos juntar ainda Billy the Kid de Mota e Pina, ao qual vem creditada, num subtítulo de *Ainda não é o fim...*, uma “Vida Aventurosa e Obra” (ANEOF, p. 15). Os pseudo-heterónimos Slim e Clóvis da Silva que intervêm em *Aquele que quer morrer* devem algo aos pastiches biográficos de Jorge Luis Borges, tal como a ideia do *complot* “cósmico” que preconcebe a criatura humana como cobaia da “Grande Piada” – ou do “Plano”, na “Carta a Mário Cesariny no dia da sua morte” (CSDUC, p. 35) –, detetável em “Hegel, filósofo esporádico?” (AQQM, p. 95) bem como num dos mais borgesianos poemas de Pina, “Vida e morte de Bartholomew, bispo de B” (OL, p. 38), efabulação em torno de uma personagem que escreve tanto quanto é escrita, e que, mais que realizar obras, deixa projetada uma “obra confusa” (no que lembra o *Pierre Menard, autor do Quixote*, renomada ficção do escritor argentino).

³³ Aliás indicados em rodapé no final da referida secção de *Cuida-*

poema “Metade da vida” (título roubado a Hölderlin), pejado de correspondências mais ou menos veladas e desveladas. Em tais labirintos babélicos, o risco da dispersão e da citação enviesada ou apócrifa, o risco do lapso, é grande. Ora, lapso, hesitação e dúvida frequentam despidoradamente a poesia de Pina, ou não fosse a linguagem, nele, hiato, lugar de afloramento parentético de um outro.

O escritor deveio escriba cercado de *tudo* e que “tem de se lembrar de tudo” (AQQM, p. 61). Ele vive agora em permanente insônia no museu de tudo (“dança sobre os destroços de tudo”, id.) e, longe do ser e longe do sentido, tornou-se incapaz de calar: “Na nossa terrível vigília/ cultivamos técnicas mortas,/ o pleonasma, a pura repetição” (AQQM, p. 60). O estatuto do poeta contemporâneo implícito na poesia de Pina é o de um investigador forense debruçado sobre o cadáver da Literatura. É uma criatura tardia, um recoletor de sentidos dispersados, um inventariador de ruínas, de “papéis velhos, vidas mortas,/ identidade, sujidade, eternidade” (OL, p. 14), um sobrevivente crepuscular “vagueando/ por palavras alheias e infernos alheios” (CI, p. 185).

Contudo, ao recuperar o discurso indagador e axiomático da literatura sapiencial, Manuel António Pina consegue ser em simultâneo um poeta “posterior” e “anterior” à Literatura, ou, se quisermos, pós-moderno e pré-moderno ao mesmo tempo. Ao experimentar a vertigem do desconhecido,

dos intensivos: “Metamorfoses de Hölderlin, Rilke, Breton, Camões, Álvaro de Campos, J. Laforgue, Baudelaire, A. Blok, Quevedo, Yeats, Bob Dylan” e ainda os evangelhos de João, Lucas e Mateus (CI, p. 188). O recurso a notas finais que elucidam alguns reenvios dos poemas, comum a vários livros do autor, terá em T. S. Eliot um dos modelos, poeta que é, de resto, um dos inúmeros autores epigrafados, citados ou aludidos nesta obra.

Pina desenha horizontes que apontam para saídas do real absolutizado e da tirania do visível.

A singularidade da “fala” de Pina advém do confundir os dados que, com maior ou menor consistência e propriedade, foram permitindo estabelecer demarcações inteligíveis entre pré-moderno, moderno e pós-moderno, acentuando ora continuidades, ora descontinuidades. Se tivermos em mente Fernando Pessoa, é evidente que Manuel António Pina o continua ao mesmo tempo que o descontinua. Não é segredo que toda a poesia portuguesa pós-*Orpheu* se viu na contingência de exorcizar o fantasma de Pessoa. Em alternativa a esse exorcismo, Pina escolheu conjurar-lhe o espectro para torná-lo próximo, e, dessa forma, suscetível de coabitação. Dir-se-ia que, impelido como os demais para o parricídio, Pina hesitou, fazendo dessa hesitação uma força inusitada. Ao desdramatizar a questão pessoana, Manuel António Pina trouxe o grande poeta modernista para a ordem das presenças familiares, mitigando-lhe o carácter negativo, tornando-o incomburente. Com diferenças: o desassossego é agora desassombro, a alteridade é agora desposseção, a partida é agora regresso e a disjunção do sujeito é alvo de autoironia. Sobretudo existe a consciência de que tal cisão ocorre, mais que a nível ontológico, no plano do discurso. A alteridade é a do próprio discurso, o poema é heterónimo do poema, a palavra é heteronímia da palavra. O nome é sempre outro, está pela ausência do nome, como se a palavra, cada palavra, fosse a face visível do que não tem face. A palavra já não é apenas o nome que indica o lugar de alguma coisa na ordem do mundo, mas a mortalha da coisa, desaparecida esta para todo o sempre e com ela quaisquer ilusões de religação.

3 | COM QUE PALAVRAS E SEM QUE PALAVRAS?

O dilema central da poesia de Manuel António Pina é a congênita insuficiência da linguagem: “as palavras não chegam,/ a palavra *azul* não chega,/ a palavra *dor* não chega” (NPNL, p. 232). Mas então “com que palavras e sem que palavras” se poderá dizer o objeto? Mas que objeto? A realidade, o mundo exterior? O mundo interior? Anterior? Posterior? Deus, o ser, as coisas, as ideias, as substâncias, as essências, os entes, os essentes? Mas haverá algum objeto, alguma coisa, fora das palavras? A obra poética do nosso autor é prenhe deste tipo de interrogações.

A linguagem fica sempre aquém ou além do que nela se quer dizer, e esse desacerto é agora o dizer mesmo, a fala que a poesia assume como sua prerrogativa: “A falta das palavras e do/ silêncio” é agora “o que fala finalmente sobre todas as coisas” (AQQM, p. 81). O ser humano – e isso já era sabido *em* Aristóteles – é o ser que fala; e é por isso, porque é próprio do homem falar – e porque ele só existe porque se fala a si mesmo – que mesmo que tudo já tenha sido dito “já não é possível dizer mais nada/ mas também não é possível ficar calado” (ANEOF, p. 12).

Enquanto linguagem desautomatizada e aberta à problemática do ser, a poesia seria a faculdade humana mais

próxima de ressoar as vibrações desse “infalável que fala” (NPNL, p. 231), embora incapaz de vertê-las em palavras. Essa impossibilidade é agora o “verdadeiro rosto do poema” (ANEOF, p. 12). O poeta contemporâneo está consciente de que tudo o que pode dar a ler é esse rosto – o rosto da linguagem. A linguagem é presença que alude à ausência rumorosa de alguma coisa insituável e indizível, que aquela não pode transparecer diretamente ou sequer representar, pois não dá “passagem para o que não se vê” (NPNL, p. 274).

E no entanto nada nos sobra para interagir com o mundo e conosco mesmos salvo a linguagem, que é não só a heideggeriana “casa do ser” (e túmulo do ser) como é o *modo* do ser. Só as palavras nos restam: “Não temos mais nada, e com tão pouco/ havemos de amar e ser amados,/ e de nos conformar à vida e à morte” (NPNL, p. 232). O que confere um valor transcendental à palavra, a ponto de surgir esta maiusculizada: “a Palavra escreve através de palavras” (NPNL, p. 254).

Não temos acesso imediato ao mundo nem podemos aceder diretamente àquilo que somos porque temos entre nós e nós uma porta intransponível: a “porta física” (NS, p. 112) da linguagem. Como lapidarmente dito pelo sujeito, “a porta está fechada na palavra porta/para sempre” (CSDUC, p. 354). Aquilo que somos só podemos dizê-lo (traí-lo) com palavras. Somos feitos de palavras que nos desfazem, “abrindo caminho entre ser e possibilidade” (NPNL, p. 242). Razão tem pois Émile Cioran ao classificar o *homo sapiens* como o “animal indireto”³⁴. O Homem é o

³⁴ CIORAN, E. M. – *Précis de décomposition*. Paris, Gallimard, 2003, pp. 40-42.

animal que em vez de *estar* no seu corpo se sabe extraído do seu corpo pela autoconsciência, e sabe-o com palavras. Os seres humanos são *feitos*, feitos de palavras – “o que é feito de nós senão/ as palavras que nos fazem?” (ANEOF, p. 12). Mas o sentido que as palavras fazem é “feito de mais palavras” (CI, p. 205), e, por isso, a mesma precariedade e fragilidade que caracteriza os seres humanos caracteriza também as palavras, que “são apenas seres deste mundo,/ insubstanciais seres,/ incapazes também eles de compreender,/ falando desamparadamente diante do mundo” (NPNL, p. 232).

Verifica-se aqui uma permanente tensão dialética entre a necessidade de silêncio e a necessidade de ficar calado, sendo que, falando ou calando, falta sempre alguma coisa: “faltas-me tu poesia cheia de truques” (ANEOF, p. 13). Dentro de tais restrições ao dizer poético, o sublime é da ordem do impúdico e do inverosímil, e o que fica no seu lugar é o halo de uma ensaiada aproximação a um sentido que, caso exista, deve existir fora do mundo e em consequência também fora da linguagem, como em Ludwig Wittgenstein (que Pina convoca no poema “Ludwig W. em 1951”). Resta uma opacidade transparente ou uma transparência opaca (a linguagem embaciada por dentro), resta “isto”, deíctico de valor central na obra de Manuel António Pina, inclusive nos textos poéticos direcionados à infância: “Uma coisa que me põe triste/ é que exista o que não existe./ (Se é que não existe, e isto é que existe!)”³⁵. Segundo Giorgio Agamben, “isto” é um deíctico transcendente que alude a

³⁵ PINA, Manuel – *O pássaro da cabeça: e mais versos para crianças*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2012, p. 21.

uma essência indeterminada; situa-se “em certo sentido no limite da possibilidade da linguagem: significa, de facto, *substantiam sine qualitate*, a pura essência em si”³⁶. Enquanto indicador da enunciação, indica o próprio discurso. Ora, refere Agamben, aquilo que sem ser nomeado está sempre indicado no dizer é, para a filosofia, o ser. “Isto” remete em Pina para o próprio discurso poético, para o seu ter-lugar, e, ao fazê-lo, atribui a esse discurso uma natureza transcendente, em oposição ao mundo – ao que possa estar “do lado de fora”³⁷. “Isto” surge no limite da possibilidade de significar, quando já só resta às palavras mostrarem-se a si mesmas ironicamente, na sua insuficiência. A linguagem é assim negatividade, perda, distância, separação, fratura; “as palavras perseguem a sua miragem” (AQQM, p. 78). E o poema é sempre tardio.

É por isso que esse rumor do ser – aquilo com que as palavras mantêm relações ocultas e que não pode ser dito mas apenas aludido na linguagem – está calado na poesia. Para que o ser pudesse “falar” com a sua “pura voz sem sujeito e o fora de ela”, a poesia – por ser traição e desvio – teria de estar

³⁶ AGAMBEN, Giorgio – *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. Tomás Segovia. Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 43.

³⁷ Diz-nos Claudio Magris que nas *Lições sobre a história da filosofia de Hegel* é notado que o “«isto» é inefável: se a linguagem diz o «isto», não diz evidentemente o imediato mas sim a categoria de «isto», a sua universalidade conceptual; não esta folha aqui e agora, esta e não uma outra, mas a generalidade do pronome demonstrativo” (MAGRIS, CLaudio - *L'anneau de Clarisse: grand style et nihilisme dans la littérature moderne*. Paris, L'Esprit des péninsules, 2003, p. 39). Quer dizer que o «isto» não é um imediato, mas um mediador, e leva-nos à experiência da impossibilidade de dizer o que queremos dizer, numa palavra, ao indizível. É assim que, com Ernst Cassirer, “a linguagem destrói o mundo” (ibid.); destrói-o porque o deixa de fora.

calada, e só poderia tornar-se presente onde acontecesse o “encontro do escritor com o seu silêncio”. Só que o silêncio do escritor diz nada, o silêncio do escritor não é a poesia (é antes a sua impossibilidade). O único silêncio que fala (e falará) é o silêncio da morte – só “aí, no fundo da morte, se celebram/ as chamadas núpcias literárias, o encontro do/ escritor com o seu silêncio” (ANEOF, p. 23); “também o silêncio de aquele que fala se calará” (AQQM, p. 59). Longe de pôr a falar o “infalável”, o escritor é obrigado a falar contra si mesmo, contra a poesia, e contra a memória: “O meu trabalho/ é destruir, aos poucos, tudo o que me lembra” (ANEOF, p. 17); “[...] escrevo/ contra aquilo de que me lembro” (NPNL, p. 240). O escritor não pode sair de si e chegar ao conhecimento direto de alguma coisa porque não pode sair da linguagem. É esta a sua Fatalidade, a aporia fundamental desta poética, que por sua vez carece da linguagem para ser formulada: “Mas não arranjo maneira de entrar no poema/ e de sair de mim e por isso a minha voz é profunda e rouca/ e por isso me calo (e como me calarei?)” (ANEOF, p. 14).

Que outro modo mais adequado a dizer tal diferimento representacional do que a ironia, distância planeada entre o que se diz e o que se quer dizer? Barthes escrevia que “a ironia não é outra coisa senão a pergunta colocada à linguagem pela linguagem”³⁸. O mesmo é dizer que a linguagem se olha ao espelho e recebe desdito o que diz. Quando a linguagem se interroga a si mesma encontra um limite intransponível, aquém e além do qual nada lhe é dado significar. A ironia não implica apenas distanciamento,

³⁸ BARTHES, Roland – *Critique et vérité*. 2nd. ed. Paris, Éditions du seuil, 1999 (Points : série essais), p. 80.

mas também o olhar que reverte sobre aquele que olha, um regresso. Se a linguagem – sobretudo a linguagem poética –, tal como sucede na linguística, se elege objeto de si mesma, espelho diante de um espelho desmultiplicando-se em reflexos infinitos, então quem escreve através das palavras é a própria Palavra, “como um espelho reflectindo-se a si mesmo, uma sombra” (NPNL, p. 254). Esse modo espelhado da linguagem é notório na frequente recorrência de duplas negações, caso de “nem há palavras que não cheguem para não dizer nada” (AQQM, p. 14).

A ironia é o pré-requisito para questionar a linguagem sobre o ser que nela aparece e desaparece. Com Barthes, a aporia torna-se algo mais clara: “a linguagem funciona como uma negatividade, o limite inicial do possível”³⁹. Quer isto dizer que aquele que fala sabe que parte simultaneamente provido e destituído, que já nasce com e *sem* palavras; sabe que apenas fala a partir de uma posição inicial deficitária (a partir do “limite inicial do possível” de ser dito), consciente de que as suas palavras traem, de que as suas palavras são desvio. Resta ao poeta, na escrita, formular essa negatividade: “calo-me quando escrevo” (AQQM, p. 14).

Claro que tais interditos e disforias linguísticas se declinam numa imensa melancolia da palavra. Signos atacados de erosão, cobertos de pó, as palavras carregam agora todo o cansaço da Literatura, palavras “sem esplendor” (FHF, p. 171), palavras “próprias para falar de coisas acabadas” (NPNL, p. 245), “últimas palavras”, “velhos amantes sem/desejo” (AEF, p. 281). Tal fadiga linguística atravessa todos

³⁹ BARTHES, Roland – *O grau zero da escrita: seguido de elementos de semiologia*. Lisboa, Edições 70, 1977, p. 20.

os livros do autor e merecem-lhe o desabafo irónico: “um bancário calculava/ que tínheis curto saldo/ de metáforas [...]” (FHF, p. 174); “[...] e de amor/ melhor é não falar porque as línguas/ tornaram-se objecto de estudo médico/ e nenhuma palavra é já suficientemente secreta” (OL, p. 312). Em alguns poemas de *Cuidados intensivos*, e noutros de títulos subsequentes, a ironia vai lograr um efeito humorístico por via da sabotagem da *gravitas* e da inesperada displicência ou fingida ingenuidade injetada no registo culto; ou, ao contrário, por via da especulação grave injetada no episódio trivial ou até faceto; assim em “*Le carosse d’or*”, em “Cuidados intensivos VI - a moral da história segundo o senhor da cama 2B” e em “Cuidados intensivos VII - Idos de Março”. O desnível entre o pensamento e o discurso pressupõe a cumplicidade do leitor – a ironia é, em Pina, simpatia (mesmo que servida fria), negligência do eu ao outro, do autor ao leitor. O escritor “é uma sombra de uma sombra” (AQQM, p. 71), é aquele que entrega os versos ao leitor e desaparece, tornada alheia a sua voz.

Para além do quotidiano, para além das rotinas domésticas, das intempéries da história, para além dos inautênticos domingos do mundo onde o ser é esquecido, há alguma coisa autêntica a que não podemos aceder diretamente (“o que falta é/ o que existe absolutamente”, AQQM, p. 79), quer pelo seu carácter de mistério radical e transcendente, quer porque a linguagem é não só a casa do ser como a tradução do ser, e, como qualquer tradução, é traição ao traduzido, é desvio, diferença. Alguma coisa autêntica fala dentro do poema, mas fala aí como coisa calada: “Mas não arranjo maneira de entrar no poema/ e de sair de mim” (ANEOF, p. 14). Essa alguma coisa é identificada no poema “A um

jovem poeta” (NPNL, p. 274) com a rosa (a rosa não-dita, e não a palavra “rosa”):

Procura a rosa.
Onde ela estiver
estás tu fora
de ti. Procura-a em prosa [...]

(NPNL, p. 274)

Uma rosa parente daquela que Jorge Luis Borges dizia concentrar a essência da poesia, colhida nos versos do poeta místico alemão Angelus Silesius (1624-1677): “a rosa é sem porquê; floresce porque floresce// está em flor porque é flor./ Não pergunta se a vemos. De si não quer saber”⁴⁰. A percepção dessa rosa, desse algo exterior à linguagem e que não se pode conhecer ou contemplar, teria certamente laivos de platonismo, de ideia eterna e imutável, não sucedesse que tal rosa nada tem de inteligível, não é uma forma ou um modelo da realidade sensível. Para além disso, se, em Platão, saber é recordar, em Pina “saber é esquecer” (AQQM, p. 85). Para ver essa alguma coisa autêntica é preciso não a ver, fazer a “passagem para o que não se vê”, para essa “coisa imensa” diante da qual o sujeito fica “acordado toda a noite” de olhos fechados (NS, p. 105). Não podemos aceder à rosa mas apenas à sua tradução mundana: à prosa (à prosa do mundo)⁴¹. Porque

⁴⁰ Na tradução de João Barrento (*O cardo e a rosa: poesia do barroco alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 89).

⁴¹ Já Rilke se interrogava sobre a insolubilidade da rosa na prosa: “Diz-me o que faz com que,/ fechada em ti mesma, rosa,/ tua substância

“as palavras perseguem a sua miragem” (AQQM, p. 78). O que pode então ser a poesia? Pode ser “Poesia, saudade da prosa” (NPNL, p. 269). A partir de *Cuidados intensivos*, essa “prosa” será significada, por palavras do autor, como “secularização, despoetização, da poesia, reencontro, talvez, da poesia com o mundo”⁴². Reencontro do rosto com o coração e afastamento do niilismo inicial. O que não quer dizer que a linguagem não deva estar recetiva ao ser; pelo contrário: ela está-o antes de mais quando é poética.

Tal demanda “em prosa” traduz-se numa progressiva aproximação do ideal ao real a partir do conjunto de livros entre *O caminho de casa* (1989) e *Cuidados intensivos* (1994). Se antes o real não passa de ilusão ou padece de incurável inconsistência, em *O caminho de casa* “as filhas falam, barulhentas e reais”, são o modo visível e material de alguma coisa que existe. Mas essa despoetização da poesia, como veremos, só lateralmente se verificará.

É sobretudo a partir de *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* que a poesia de Pina tende à convocação dos lugares-comuns da domesticidade e do quotidiano⁴³. Integram-se objetos sem aparente significado, abre-se espaço a uma coreografia de pequenos gestos declinantes, a uma

difusa ordene,/ a todo este espaço em prosa,/ tantos arroubos aéreos?” (RILKE, Rainer Maria – *Frutos e apontamentos*. Trad. de Maria Gabriela Lllansol. Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p. 269). Acrescente-se que a rosa de “A um jovem poeta” partilha dos atributos da flor do poema “Versos à Ana no dia do Anaversário”: “Nem a flor sabia/ que existia./ Em qualquer sítio, sem saber, floria” (in *O pássaro da cabeça*, ob. cit., p. 56).

⁴² *Dito em voz alta* (ob. cit.), p. 23.

⁴³ Como venceu com humor Ricardo Araújo Pereira ao abordar as correspondências entre a poesia e as crónicas de Manuel António Pina: “Poeta dá explicações de quotidiano (por 0,90 € ao dia)” (in *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1060, 18 a 31 de Maio de 2011, p.11).

cenografia urbana e crepuscular. No entanto, a mesma falta de alguma coisa, a mesma percepção da presença de um mistério radical e de um significado oculto, a mesma desconfiança do visível e do dizível, estarão presentes nos livros tardios. De resto, não se deve perder de vista que um pensamento abstrato ou uma sensação não são menos “reais” que os entes visíveis (“real era o meu medo” – FHF, p. 171); nem se deve perder de vista que sob “o rio real” há um rio que arrasta o sujeito e que corre dentro ou fora dele, e que é um rio “de palavras” (OCDC, p. 136). Não se deve perder de vista que tudo, inclusive o eu, e o eu que se escreve, é literatura (e que esta é a memória da literatura): “– E a alma? – Mas por esta altura/ já tudo e eu próprio somos literatura...” (OCDC, p. 149); “literatura, tornou-se tudo literatura!” (AEF, p. 282). Em “Gödel em Princeton” o sujeito anseia por alguma coisa real, aspira a que alguém o “leve pela mão por uma realidade/ feita da minha vida e de coisas reais/ a que pertencemos eu e o que pensa” (OCDC, p. 138).

Tal hiperconsciência da linguagem poderia fazer supor uma “poesia da poesia”. Foi esse afinal o “código do período” na década de 60, altura dos primeiros poemas de Pina. Não há dúvida de que no discurso poético do autor a palavra questiona a palavra, a linguagem coloca perguntas à linguagem, especulando-se acerca das condições do dizível. No entanto, a autorreferencialidade do nosso autor referencia o que está em falta, declinando-se como negatividade: “É o que falta que fala” (NPNL, p. 272). As poéticas autotélicas que dominaram as décadas de cinquenta e sessenta, problematizando o signo, afirmavam a sua confiança na palavra poética para transfigurar o mundo. Imbuída de valor totémico, a

palavra aproximava-se de um discurso demiúrgico. Mas em Pina a única magia está onde a poesia não chega. O poema não consegue sair da inautenticidade do mundo ao mesmo tempo que está pobre diante do mundo, porque não consegue sair de si mesmo (da linguagem) e revelar o ser. Tal não significa que Manuel António Pina não se exercite no subgénero da arte poética. Fá-lo explicitamente na “Arte poética” de *Os livros*, bem como no título da sua antologia pessoal, “Poesia, saudade da prosa” (2011), e fá-lo implicitamente em poemas que o autor diria despoetizados, caso de “Uma prosa sobre os meus gatos” (NPNL, p. 270):

mas um tema não chega para um poema
nem sequer para um poema sobre;
porque é o poema o tema,
forma apenas.

Todavia, esta fecundidade especulativa não versa tanto o que seja o poema ou as palavras quanto o que estes *não* sejam. A poesia não é aqui lugar de transmutação alquímica do mercúrio do real no ouro do verbo, mas “duvidoso processo” (NPNL, p. 271), lugar de carência e de perda, de despojamento. A constante problematização do estatuto ontológico e categorial (retórico) do sujeito articula-se com uma reiterada suspeição da linguagem, com uma poética da descrença expressa numa espécie de pudor pelo poema, sem que tal tenha servido de pretexto ao autor para afirmar, como se tornaria moeda corrente na primeira década do século XXI, a inutilidade da poesia. A utilidade da poesia é a sua inutilidade.

(Página deixada propositadamente em branco.)

4 | A PRESENÇA DO MISTÉRIO

Manuel António Pina terá sido o primeiro poeta português a articular coerentemente a negatividade constitutiva do ser e da linguagem. Foi simultaneamente o primeiro a superá-la ao reencontrar as modalidades epistémicas da interrogação e da especulação. Tal veio interrogativo e especulativo confere aos seus poemas um carácter exploratório, confirmável na tendência do autor para a *inventio* de novos termos e conceitos, método mais comum no pensamento filosófico (Deleuze, por exemplo) que na poesia: “infalável”, “descriar”, “impresente” ou “estranhidão” são alguns exemplos de palavras formadas por derivação criativa que surgem nesta obra. Mas também a persistência das perguntas, bem como a sua simulada ou irónica ingenuidade, aproximam a poesia de Pina da cogitação filosófica. Essa ideia de que quer as respostas quer as perguntas levam sempre a mais perguntas: “Como uma pergunta/ a que só é possível responder/ com novas perguntas” (CSDUC, p. 44). Não há certezas nesta poesia mas antes a disciplina do hipotético; a sua escola é a da dúvida e não a do autoconvencimento ou do truísmo.

Manuel António Pina redescobre para a poesia portuguesa formulações estilístico-verbais aptas a levantar aquilo que se convencionou chamar de “grandes questões” filosóficas, respeitantes à condição humana, cuja vulgata

incorpora perguntas como “de onde vimos?” e “para onde vamos?”, a que se poderiam acrescentar outras como “o que é a realidade?” ou “o que é o tempo?”⁴⁴. Ora, tais questões nunca foram propriedade exclusiva do pensamento filosófico ou da ciência: elas estavam colocadas nos fragmentos de Parménides e de Heráclito, nos poemas do jovem Hegel e nos poemas de Nietzsche, bem como em Hölderlin ou em Antero de Quental, e noutros poetas que em maior ou menor grau consolidam a conceção heideggeriana da poesia como a linguagem originária do pensamento. Com efeito, depois de Pessoa, tais questões viram-se reduzidas pelo neorromantismo presencista a reverberações colaterais de um redivivo confessionalismo; exiladas por imateriais no consulado do neorealismo; autopsiadas nas tábuas de engomar do surrealismo e subalternizadas pela reivindicada autonomização da linguagem poética dos anos 50 e 60, ressaltados alguns casos isolados como os de Jorge de Sena e Vitorino Nemésio. Nos anos 70, década da estreia em livro de Pina, a poesia dita do “regresso ao real” e da experiência do desencanto alheou-se das velhas indagações metafísicas para, em recusa do “grande estilo” e da Obra no que tinha de orgânica e total, reclamar-se da “experiência” e de uma eticidade da descrição do quotidiano. Tais poéticas não colheram em Manuel António Pina, de compleição demasiado irónica para coabitar com um desencanto literal, demasiado cético quanto à linguagem

⁴⁴ O autor o afirma em entrevista a Luis Miguel Queirós: “os grandes problemas filosóficos são as perguntas que uma criança faz quando começa a tomar consciência de si: onde estávamos antes de nascer?, para onde se vai quando se morre?” (in *Público* [suplemento Ípsilon], 17 de Junho de 2011).

para pretender ressemantizá-la, demasiado consciente do carácter tardio da poesia para se contentar com anunciar o sempre extemporâneo fim do mundo (salvo se irónico), em suma, demasiado culto para alinhar numa desintelectualização do discurso e demasiado cerebral para se dispersar em fragmentos contingenciais, antes tudo isto em simultâneo e a sua superação tardia, e, por tardia, irónica e anémica. Dito isto, aquilo que singulariza a obra poética de Manuel António Pina é o encontro, no mesmo poema, da densidade metafísica com o quotidiano doméstico.

Pina infere das vivências quotidianas que há algo mais para além dos seus limites estreitos, e que o eu que enuncia essa suspeita é presa desses mesmos limites, não coincide consigo mesmo, é também ele uma ironia: “[...] porque eu próprio era/ um acontecimento incompreensível acontecendo,/ algo que me acontecia não sabia a quem” (AEF, p. 286). A poesia de Pina começa por se fundar na intuição ontológica de que há uma dimensão incognoscível da vida, que há um mistério total e ocultado, coisa que não se é, mas é-se sido, anterior e posterior à possibilidade mesma da experiência: “não digo a morte, nem a vida/ mas alguma coisa mais insubstancial.// Se não para que me deste os substantivos e os verbos,/ o medo e a esperança,/ a urze e o salgueiro,/ os meus heróis e os meus livros?” (CI, p. 194). Tender a alguma espécie de problematização do significado encoberto do mundo e das coisas implica colocar a questão da possibilidade de uma metafísica, dependente da capacidade de pensar as correspondências e dissidências entre o imanente e o transcendente e de uma experiência da linguagem capaz de equacionar a dimensão do ser: “Que porta física/ tenho de passar?” (NS, p. 112). Mas se

o problema metafísico clássico parte da transcendência ou de posições apriorísticas (opondo o sujeito cognoscente a tudo o resto), a poesia metafísica de Pina baixou, a partir de *O caminho de casa*, ao episódio doméstico, tornou-se familiar e relacional, é uma metafísica *a posteriori*. Afigura-se por isso judiciosa a expressão usada por Arnaldo Saraiva para descrevê-la: “metafísica do quotidiano”⁴⁵. É ilustrativo deste quotidiano transcendental que, no poema “Gödel em Princeton” (OCDC, p. 138), o sujeito especule que o segredo para aflorar o conhecimento metafísico estará talvez em *não* especular, e que as “coisas reais”, na sua aparente impenetrabilidade, nos possam afinal pôr em contacto com o que falta:

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

Com a publicação de *O caminho de casa* verifica-se uma deslocação do que está ausente para o que está presente. Coloca-se agora a possibilidade de que o ser, ou algo “da mesma substância”, aflore intersticialmente no mundo familiar das coisas visíveis, que estas, em vez de irremediavelmente fechadas sobre o ser, sejam afinal a porta semicerrada ou semiaberta que permita pressentir alguma coisa de autêntica: na casa, no amor, nas filhas, nos amigos.

⁴⁵ SARAIVA, Arnaldo – “Espelho hesitante”, in *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 556, 2 a 8 de Março de 1993, p. 15.

Numa entrevista ao *Diário de Notícias* com data de 2000, perguntado sobre a “temática ontológica e metafísica” por diversas vezes imputada à sua poesia, Manuel António Pina admite verificar-se nesta “o ser procurando o estar”⁴⁶. Nos livros mais tardios identificou-se a casa como o lugar mais próximo de algo como um estar – de um coincidir com o mundo –, um lugar onde, “adormecendo em [si] como em casa” (OCDC, p. 150), o sujeito logra resgatar-se parcialmente ao isolamento e minorar a angústia da situação de estranhamento de si mesmo. Tais descobertas vão de par com uma maior adesão à caducidade e ao passamento do sujeito no mundo, com uma familiaridade da mortalidade e um esforço de reconciliação com o estranho que se procura em nós; é porque existe autoconsciência da finitude que vale a pena perguntar se há algo mais. A casa aproxima-se, em Manuel António Pina, de uma totalidade ainda capaz de dar forma ao informe e recipiente ao vazio. A casa é o que resguarda do mundo.

Nos poemas de Pina volta-se ao axioma, ao aforismo, à advertência, à sentença, à enunciação lapidar própria dos tratados sapienciais e gnómicos, cujo cânone vai dos saberes babilónicos às “instruções de sabedoria” egípcias, das sentenças dos Sete Sábios da Grécia ao Antigo Testamento, passando pelos textos das religiões hebraica, árabe, hindu, budista, boa parte deles constituídos de máximas e preceitos postos em verso. Os textos que mais nos interessam para o estudo da poesia de Pina são o *Tao Te King*, de Lao Tse, redigido por volta do século VI a. C.,

⁴⁶ Entrevista conduzida por Ana Marques Gastão (in *Dito em voz alta*, ob. cit., pp. 52-53).

e os *Upanishads*, a que já nos referimos, mas também a Bíblia, o Talmude, a Cabala e ainda a teologia mística, a filosofia patrística, os textos do neoplatonismo apócrifo e do esoterismo judaico como o *Sefer Yetzirah*, todos eles citados, parafraseados e aludidos nesta obra de forma explícita ou implícita. O sentido da interrogação do ser em Pina é em muito semelhante ao contido nesta literatura sapiencial.

No nosso autor, a vertente sapiencial ou gnómica encaminha-nos para um mistério último – ou primeiro – que não pode ser dito pela linguagem; e que não é Deus, pois de algum modo até este é exterior ao mistério, exterior ao Verbo. Com Heidegger, a linguagem é ateia, “implica o desvio pelo não-ser”⁴⁷. O fundo taoista de Pina não concebe um autor do universo mas antes a aporia de um vazio nem inicial nem final (“o Mistério não pode ser ocultado nem revelado”, AQQM, p. 73), “uma hipótese ilegível, antes do pensamento,/ uma sílaba só de uma palavra não dita” (OL, p. 303), que nos remete para o mantra central do hinduísmo, a sílaba “OM”; algo, como no *Tao Te King*, cujo nome não pode ser dito, algo no qual a linguagem colhe simultaneamente o fundamento e a negatividade. Se a linguagem não pode dizer o que é Deus, ela pode pelo menos dizer o que Deus não é. Uma teologia negativa. Um Deus intelectualizado em vez de espiritual, “mais próximo do pensamento que da fé”⁴⁸. Um Deus especular, que não se sabe se vem de dentro ou de fora, se é o ser humano a expulsar-se de si ou se é algo de absolutamente exterior,

⁴⁷ RESWEBER, Jean-Paul – *O pensamento de Martin Heidegger*. Lisboa, Almedina, 1979, p. 126.

⁴⁸ Id., p. 129. “A poesia é uma espécie de religião sem fé”, responde Manuel António Pina numa entrevista (*Dito em voz alta*, ob. cit., p. 15).

algo a transcendê-lo: “Estarei ainda longe de Ti,/ Quem quer que sejas ou eu seja?/ Cresce a noite à minha volta,/ terei palavras para falar-te?” (NS, p. 105). Se abundam nesta poesia paráfrases das alegorias e metáforas dos livros poéticos e sapienciais do Antigo Testamento (do Cântico dos Cânticos, do Livro de Job, dos Salmos, entre outros), tal não traduz a pretensão de lhes restaurar o sentido original entretanto perdido ou obscurecido, mas de substituí-las por significações seculares de cariz poético-filosófico.

É que o homem não é tanto aqui o animal racional que inventou a linguagem mas um ser que é possuído por ela, canal de ventriloquia através do qual alguma coisa ou alguém fala por ele. Ideia que encontra estruturação sintática na troca do agente da voz passiva pelo paciente: “estou certo de isto ou de qualquer coisa,/ e tudo isto é sabido em mim” (AQQM, p. 70). Será extrapolação procurar na poesia de Pina algum sentimento do sagrado mais organizado que esta espiritualidade secularizada. O “tudo isto” *está* no sujeito como algo que não lhe pertence: “escrevia «tu», escrevia «rosa»;/ mas nada me pertencia” (NPNL, p. 269); é o lugar da linguagem “onde fala passando/ uma voz anterior” (FHF, p. 171). Não significa que o poeta possa ser o intérprete dessa música, mas apenas que o que lhe é próprio é uma disponibilidade para acolhê-la e ressoá-la, uma capacidade para ser falado *por* em vez de falar *de*. É apenas nessa disponibilidade que emerge alguma coisa da ordem da revelação, um rasto da ordem do sagrado. Pina recoloca-nos em face de um enigma que se situa aquém e além das palavras. Ou, nos termos do autor: “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”⁴⁹. Ou, com Heidegger, é “ao interrogar o Ser que a linguagem arranca, constantemente, a palavra ao peso do significado e a escrita aos limites do signo, para regressar à noite da Presença de onde se manifestou”⁵⁰.

São múltiplos os pontos de contacto desta poesia com a literatura sapiencial: a coerência interna, desde logo na constante retoma anafórica de versos e títulos no seio do mesmo livro e de livro para livro; a concisão e sobriedade discursiva, visível na recusa da adjetivação (porque não se trata das qualidades das coisas e dos seres mas da sua *substância*)⁵¹; a ordem sintática de tipo sujeito-verbo-objeto que releva de um desígnio de transmissão de sabedoria normativa; o valor axiomático dos versos, a sua enunciação lapidar; a cenografia austera e a exiguidade de adereços que distraiam do exercício especular; a tensão entre o especulativo e o assertivo; o recurso à rima e a uma cadência rítmica propícia à memorização; a declinação verbal no modo imperativo, exprimindo apelo, advertência ou mesmo comando, típica de uma dialética

⁴⁹ *Idem*, p. 35.

⁵⁰ RESWEBER, Jean-Paul – *Ob. cit.*, p. 107.

⁵¹ Pina prefere aos adjetivos os advérbios de modo (e de dúvida e de tempo, entre outros), sobretudo em *-mente*, uma das suas pegadas estilísticas. Palavras invariáveis, que deixam intactos (não modificados) os substantivos, como são os advérbios, mostram-se mais adequadas a uma poética baseada numa certa neutralização categorial do sujeito, do que adjetivos que, tendo de concordar em género e número, remetem para características empíricas do sujeito da enunciação.

presencial mestre-discípulo⁵²; o recurso ao registo sacramental das Escrituras e dos Mandamentos, mesmo que enquanto pastiche – “Não separarás, disse ele/[...]/Não cometerás adultério,/[/...]/Não te afastarás mais” (USOPAC, p. 156); o uso de pronomes indefinidos absolutos invariáveis, com valor de substantivo, como “tudo” e “nada”. Manuel António Pina deita mão de dispositivos retóricos comuns nos textos sapienciais: silogismos, simetrias e assimetrias paradoxais, quiasmas, oximoros, tautologias e antíteses que, afinal, se descobrem espelhos diante de espelhos: “O sentido de tudo faz parte de tudo” (AQQM, p. 73). Com efeito, a investigação do mistério do ser não é compatível apenas com um aspeto parcial desse ser, mas solicita o convergir do negativo e do afirmativo, do ser e do não-ser.

O autor parafraseia o apotegma de Marcos “Aquele que quer conservar a vida perdê-la-á” (Marcos, 8, 35) – epigrafado no poema “*Uma segunda e mais perigosa inocência*” – destilando-o como “Aquele que quer morrer/ é aquele que quer conservar a vida” (AQQM, p. 68). A vida, quando extremada, torna-se precária e recai na morte, fronteira que a demarca; a extremada consciência da morte é extremado medo de perder a vida, e quem mais teme a morte é quem mais ama a vida. Também a tristeza hiperbolizada se torna ridícula, devém riso, e o riso hiperbolizado se torna ridículo, devém triste (“A tristeza daquele que fala ri-se de tudo”, AQQM, p. 68). Quem ascende acaba por cair, e quem cai, ou quem permanece no chão, eleva-se de outra forma, por ascese. A vida é feita de tais extremidades que o intelecto não é

⁵² “E quando chegares à dura/ pedra de mármore não digas: «Água, água!»,/[...]/ e se tiveres sede, insensato, bebe as tuas palavras” (OL, p. 299).

capaz de abarcar e manter apartados indefinidamente, só declinável em silogismos paradoxais como o “sair é viver/ entrar é morrer” do *Tao Te King*, que serve de epígrafe ao poema “Algumas coisas”⁵³. O influxo do taoísmo e dos textos sapienciais do Oriente, embora vá perdendo ímpeto em títulos posteriores, nunca se esgota. É assim que em *Cuidados intensivos* (1992) encontramos um texto que podia ser da lavra de Lao Tse: “O que vem de baixo/ e o que vai para baixo/ estão parados;/ é o vasto mundo/ que dentro deles, e fora deles,/ desce para o alto/ e sobe para o fundo” (CI, p. 207). A perturbação conceitual e linguística que o autor introduz por essa via na nossa literatura nada tem em comum com as dóceis glosas dos instantâneos da poesia japonesa e chinesa que continuam a fascinar gerações de poetas ocidentais, portugueses incluídos. Pina procurou outros arquétipos, outras categorias e estruturas cognitivas que lhe permitissem ressacar os vícios antitéticos do pensamento e sensibilidade ocidentais, sem, porém, deixar de se enraizar nas suas tradições⁵⁴.

Talvez nenhuma antítese seja tão significativa quanto a que aqui equaciona o “lado de dentro” e o “lado de fora” no campo de uma consciência espacializada. As relações espaciais, via deícticos e advérbios, são centrais na obra de Pina, como testemunha o número de ocorrências de “fora”,

⁵³ “Porque o ser e o nada engendram-se/ [...] o longo e o curto formam-se um pelo outro./ O alto e o baixo tocam-se./ [...] O antes e o depois sucedem-se” (*Tao Te King*, ob. cit., p. 14).

⁵⁴ Como bem observou Nuno Teixeira Neves na sua recensão a *Aquele que quer morrer*: “esta poesia coloca-nos para lá das delimitações espaciais próprias do homem ocidental, que tem um universo sobretudo visível ou pensado como se fosse ou pudesse ser visível” (in *Jornal de Notícias*, 17 de Julho de 1978, p. 28).

“dentro”, “debaixo”, “sob”, “sobre”, entre outras. Seria porém compreender mal o alcance daquela simetria pensar que o “lado de dentro” denotaria necessariamente o sujeito (a interioridade) e o lado de fora o que é exterior a esse sujeito: o mundo, a realidade, o real, a exterioridade, etc. Uma vez que nenhum conhecimento direto é possível sem intermediação das palavras, são estas o eixo a que se refere quer o lado de dentro quer o lado de fora. A natureza desta simetria “fora/dentro” é mais intermutável que excludente. O mundo não está – enquanto extensão matematizável preenchida pelas coisas – por oposição a um *cogito* cartesiano em isolamento contemplativo. O dentro está por fora, e o fora está por dentro, ou “de dentro para fora e de fora para dentro” (CI, p. 185); “Não estou dentro de mim/ e fora de mim,/ e o fora de mim dentro de mim?” (OCDC, p. 144). O eu dito na palavra “eu” está simultaneamente dentro e fora da linguagem. Estas antinomias situam-nos também ao nível da fenomenologia do conhecimento (isto é, das condições e possibilidade deste), ou, se preferirmos, ao nível do exame dos conteúdos da consciência enquanto significações independentes das impressões sensíveis provindas do mundo natural, suspensa a valoração desse mundo em termos de proposições verdadeiras ou falsas. Só isso sustenta a recusa de uma fenomenologia que dite a predominância do sujeito sobre um objeto que lhe é exterior. Em Pina é também o sujeito que é pensado pelo objeto, ou que se está a pensar no objeto: “alguma coisa pensa em/ si própria em mim” (OCDC, p. 138). Não raro o sujeito é passivo, e o objeto, ativo. Tal análise fenomenológica incide especialmente sobre o olhar da instância cognitiva, sobre o seu “modo de ver”. O olhar é deslocado e vagueado reflexivamente na pronominalização

pessoal, a faculdade da percepção ótica é transferida para coisas externas ao sujeito: “A casa tinha olhos/ que nos olhavam/ [...]// Por eles se via/ para dentro de nós” (CI, p. 218).

A interrogação do sentido ou da ausência de sentido do mundo, a indagação do ser que está por baixo e por cima do que existe (se é que algo existe), não significa que se procure nesta poesia uma “grande razão” justificadora, algo como um destino. Trata-se de uma transcendência secularizada, o que talvez explique as incursões na física moderna e contemporânea. O primeiro poema do autor que convoca a física (na sua dialética entre as escalas subatômica e macroscópica) é “Matéria de estrelas” (NS, p. 125), que remete para uma frase do cientista Hubert Reeves (n. 1932) erroneamente creditada a Carl Sagan: “somos feitos da poeira das estrelas” (1984). Com tal imagem, Reeves pretendia mostrar que as partículas elementares e moléculas de que somos feitos (nós e toda a matéria) foram forjadas nos corações nucleares de estrelas mortas há bilhões de anos. Tal poema surge numa secção cujo subtítulo, “Voyager” (também nome de um poema), transporta a ideia omnipresente da viagem e ao mesmo tempo a da solidão cósmica, do desamparo do viajante diante dos abismos do ser⁵⁵. Na verdade, também a física teórica, ao confrontar-nos com o inimaginável, com ordens de grandeza e antiguidade impensáveis, coloca-nos em face de um sentido ocultado, vira-nos o rosto na direção do mistério do ser, de conceitos

⁵⁵ Notemos que *Voyager* é o nome de duas sondas espaciais americanas lançadas nos anos 70, *Voyager I* e *Voyager II*, a primeira das quais se tornou, em finais de 2012, no primeiro artefacto humano a subtrair-se à influência dos ventos solares e ao campo gravítico do Sol, mergulhando – pela primeira vez na história da humanidade – no espaço interestelar.

absolutos como “tudo” e “nada”, estabelecendo por aí correspondências com o monismo hindu e com o *Tao*, onde a verdadeira sabedoria reside no impensado. Ao dar-nos a medida exata da nossa insignificância à escala cosmológica, a física teórica remete-nos à sua maneira para o pascaliano “silêncio eterno dos espaços infinitos”, que tanto podemos ler como a presença de um Deus indiferente como traduzindo o horror cósmico da sua ausência: “[e] se não há ninguém à escuta,/ nem nenhum silêncio devolvendo-nos as palavras?” (CI, p. 192). Quando muito, os deuses serão em Pina uma radiação cósmica de fundo, uma luz fóssil, ou as harmonias inefáveis das interações de campo que soltam, na teoria de cordas – essas cordas unidimensionais a vibrar no vazio – “alguma vibrante música física/ que só a Matemática ouve” (“Teoria das cordas”, AEF, p. 289), entre gravitação quântica e eletromagnetismo.

A abordagem ontológica nos territórios da física quântica explicita-se num título como “ $\Delta p \Delta q \approx h$ ” (de *Cuidados intensivos*), fórmula matemática do “princípio da indeterminação” de Heisenberg. A indeterminação quântica teorizada por Heisenberg está diretamente relacionada com a abordagem à singularidade inicial do *Big Bang*, evento ao qual as leis da física e os conceitos clássicos de tempo e espaço não são aplicáveis. Decorre de tal princípio que a singularidade do *Big Bang* “emitiria todas as configurações de partículas com igual probabilidade” e que, logo, nenhuma lei física o poderia ter regido, antes se devendo esperar um “transbordamento caótico”⁵⁶. De tal singularidade surgiram partículas

⁵⁶ Vid. HAWKING, Stephen W. – “Breakdown of predictability in gravitational collapse”, in *Physical Review D*, n.º 14 (1976).

aleatórias, e no entanto existimos num universo cujo estado é de equilíbrio. Onde se esperaria o nada, temos o universo, todo o vivente e todo o existente, o que nos recambia para a interrogação fundadora: “Por quê algo em vez de nada?”. Podemos dizer, então, que em Manuel António Pina surge, pela primeira vez na poesia portuguesa, um eu quântico. Longe de corresponder a alguma espécie de mecanicismo, tal eu quântico introduz um indeterminismo ontológico, uma fantasmagoria, uma vez que as leis da física que explicam os estados e comportamentos da matéria visível no contexto do espaço-tempo clássico, inclusive os nossos, esbarram, no mundo da matéria invisível, com propriedades mais “sobrenaturais” que propriamente naturais, inconcebíveis à escala macroscópica (propriedades similares àquelas que permitem, no poema “Interiores”, de *Os livros*, que os amantes se reencontrem numa curvatura do espaço-tempo prevista pela Teoria da Relatividade Geral). No poema “Luz” podemos discernir a subtil incorporação na poesia do autor das inquietantes propriedades da matéria previstas na física quântica:

Talvez que noutro mundo, noutro livro,
tu não tenhas morrido
e talvez nesse livro não escrito
nem tu nem eu tenhamos existido

e tenham sido outros dois aqueles
que a morte separou e um deles
escreva agora isto como se
acordasse de um sonho que [...]

(OL, p. 322)

A teoria quântica diz-nos que uma partícula pode encontrar-se em dois sítios ao mesmo tempo (princípio da não-localidade), que pode encontrar-se em vários estados ao mesmo tempo (o princípio de superposição), e que é em simultâneo um corpo “material” e uma onda (enunciado da dualidade onda-corpúsculo). Para além disso, a quântica ensina que quando uma partícula não está a ser medida ela pode encontrar-se em qualquer estado de entre um número virtualmente infinito de probabilidades, adquirindo um único estado quântico apenas e só quando é medida pelo observador. No ato de medir, uma única e específica realidade é assim projetada de um vasto leque de possibilidades. O observador, por assim dizer, força a natureza a “decidir-se”. Os defensores da hipótese dos multiversos explicam tal singularidade conjecturando que no instante em que a partícula é medida cria-se uma infinidade de universos em cada um dos quais a partícula se materializa num lugar diferente. É como se cada escolha que fazemos ao longo da vida criasse um universo em que tudo – inclusive nós – decorre das consequências dessa escolha. Pina especula neste poema sobre a possibilidade de um outro mundo de que decorreria a pulverização das condições e relações existenciais que temos por certas (entre o “eu” e o “tu”, entre o “eu” e o “eu”, etc.), levando à superposição de vários estados de identidade e alteridade, numa indeterminação intrínseca à linguagem, a qual, ao vedar-nos o contacto direto com as coisas, nos separa irremediavelmente do mundo, tirando-lhe “existência e dimensão”. Esse outro mundo, porém, apenas existe na literatura – na linguagem que nos interdita “o lado de fora”.

O eu quântico corresponde a uma singularidade onde os conceitos clássicos da identidade são inaplicáveis. Para mais, a física quântica equaciona hoje a possibilidade de que o “real” seja uma ilusão (tal como sugeria o *Tao* e como intuía alguns filósofos pré-socráticos), a partir do momento em que já não pretende descrever alguma coisa de real, mas apenas modelos de interpretação do real. Tais hipóteses permitem interpretar a “explicação” quântica para a felicidade contida nos versos iniciais de “ $\Delta p \Delta q \approx h$ ”:

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.

(CI, p. 224)

Curiosamente, os críticos e estudiosos da obra poética de Pina ignoraram esta presença incomum da física quântica e das ciências em geral. Incomum mas explícita em títulos como “Aquário de Bohm”, “ $\Delta p \Delta q \approx h$ ” e “Teoria das Cordas”, etc., bem como em declarações do próprio autor⁵⁷.

A partir de *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*, a negatividade é mudada numa estoica tranquilidade da

⁵⁷ “A poesia e a física partilham” – responde Pina numa entrevista de 2010 – “, interrogando o real e interrogando-se ao mesmo tempo a si mesmas, uma fronteira não raro difusa [...]. Hoje, quando já não

alma, a de quem faz a aprendizagem da morte, condição para viver bem, e, com Platão, Cícero, Séneca, Montaigne e Schopenhauer, tarefa fundamental da filosofia. Tal desiderato, que nos primeiros títulos se ligava à ética da renúncia, da abnegação, do quietismo, e, no limite, à negação de si mesmo, surge em livros posteriores ligado a uma desenganada “arte de viver” o quotidiano, presente no *éthos* da elegia enquanto poema da passagem da inocência à experiência, de balanço autobiográfico e de aceitação da mortalidade⁵⁸.

Com este quietismo contrasta o prospeto da viagem física e a própria ideia de viagem, permeável – de novo – a esse medo pascaliano ao “silêncio dos espaços infinitos”, análogo ao medo de morrer longe de casa, tão premente num poema como “Junto à água”. Teme-se o desenraizamento. A viagem faz-se em Manuel António Pina, desde o livro de estreia, sob o signo dos versos de T. S. Eliot colocados em epígrafe (ANEOF, p. 15): “(...) to arrive where we started/ and know the place for the first time”, versos que não soariam estranhos no *Tao Te King*, onde lemos, de resto, que

há ninfas nos regatos, as ciências, principalmente as do infinitamente grande, como a astronomia, e as do infinitamente pequeno, como a física de partículas [...], têm não só uma natureza, como dizer?, «poética» (não encontro agora palavra melhor) como, exprimindo-se fora da linguagem matemática, se socorrem às vezes de uma linguagem próxima da poesia” (in *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1035, de 2 a 15 de Junho de 2010, p. 9).

⁵⁸ “Uma pessoa com 68 anos está condenada à elegia, em qualquer coisa que faça”, declara o autor em entrevista (in *LER*, n.º 109, Janeiro de 2012, p. 27). Note-se que tal “arte de viver” investida de uma ética do quotidiano sempre esteve no centro das preocupações da literatura sapiencial e da poesia gnómica, que tanto versava o sagrado como o mundano e comportava sempre uma vertente normativa.

“o distanciamento exige o regresso”⁵⁹. A viagem tem aqui um valor tautológico, de movimento circular, de *revolução* no sentido de “Movimento de um Corpo que, descrevendo uma curva fechada, passa sucessivamente pelos mesmos Lugares” (ANEOF, p. 15); está-se sempre a voltar ao mesmo lugar, apenas de cada vez “provavelmente um pouco mais velho” (CI, p. 205). Talvez nenhum poema do autor illustre melhor o valor disfórico da viagem a que se contrapõe a ideia do regresso à casa inicial do ser – à infância – do que “Junto à água” (USOPAC, p. 162):

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, [...]

No livro *A lâmpada do quarto? A criança?*, esse “caminho de casa” não carrega o *éthos* de um ambicionado regresso do sujeito a uma idade do ouro – de que tivesse sido desterrado para um tempo impuro e mortal – mas o sentido de viagem iniciática, com claras ressonâncias esotéricas e alusões rosa-crucianas. Na edição autónoma desse livro, datada de 1981 (depois absorvido em *Nenhum sítio* nas sucessivas edições da obra poética reunida), a epígrafe inaugural dava a ler: “*Visita interiora terrae...*”,

⁵⁹ Ou, ainda com Lao Tse: “O santo deixa-se ficar para trás./ E é por isso colocado na dianteira./ Negligencia o seu eu/ e o seu eu conserva-se” (*Tao Te King*, ob. cit., p. 67).

primeira parte do moto hermético *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*, também referido apenas pelas iniciais VITRIOL. Tal axioma rosa-cruciano e alquímico coloca o neófito num percurso iniciático em demanda da “pedra oculta” do conhecimento e engloba a descida às trevas e a subida em direção à luz, equivalendo-se o que está em cima e o que está em baixo. Abolidas todas as antinomias e dualidades – princípio e fim, escuridão e luz, morte e nascimento – fica exposta a falácia de conceber o mundo como real, como sucede no sincretismo das religiões hindus ou budistas. O caminho a tomar é então, com o T. S. Eliot de *Quatro quartetos*, “o caminho onde não há êxtase” – um caminho taoista de despossessão, pois aquele que nada deseja e nada almeja, também nada o cansa, nada o abate⁶⁰. Sem êxtase, note-se, não significa necessariamente sem *pathos*, termo cujo sentido etimológico traduz passividade e atribui ao sujeito o lugar de paciente (aquele que padece o caminho), e, na aceção de Descartes, inclui também repetição e regresso.

⁶⁰ Id., p. 66.

(Página deixada propositadamente em branco.)

5 | TALVEZ NÃO PASSE TUDO DE MEMÓRIA – INFÂNCIA: QUANDO EU AINDA NÃO TINHA MORRIDO

Até que ponto a nossa memória não é uma elaboração nossa, um acrescento, uma ficção retrospectiva? Até que ponto não foi um outro a viver as nossas memórias – um outro que está *lá* a vivê-las? A obra poética de Manuel António Pina surge-nos semeada deste género de questões. Assim que se forma, assim que se manifesta mentalmente, a memória já transformou o seu objeto (o memorizado), é sempre uma paráfrase dele: “Aquilo que foi perdido/ já transformou tudo e a si próprio” (AQQM, p. 72). Ideia que ecoa a noção de Jacques Derrida de que aquele que enuncia, pensa, ou lembra, já não é o mesmo no termo do seu enunciado, pensamento ou lembrança, pois todas estas operações se inscrevem numa duração. A memória mente, e, não obstante, é tábua a que o naufrago se agarra nas águas revoltas da existência: “Uma coisa que existe: memória”, Slim da Silva *dixit* (AQQM, p. 93).

O homem é o animal que fala. E é, finalmente, o animal que lembra. Se estamos constantemente a cessar de ser, tudo é memória. No entanto, como confiar na memória? – “em que praça da minha memória/ eu e tudo somos memória?”

(NS, p. 119); “Protege-te delas, das recordações,/ dos seus ócios, das suas conspirações”, instará o sujeito em “Como se desenha uma casa” (CSDUC, p. 347). A biografia individual só pode ser abrangida e compreendida retrospectivamente, enfocada a partir do miradouro do presente: “Agora, vista daqui, da recordação,/ a minha vida é uma multidão/ onde, não sei quem, em vão procuro/ o meu rosto [...]” (USOPAC, p. 153). Miradouro também ele recordado, pois “[...]quem se lembrava/ era também memória que passava” (Ibid.). Para além de que é preciso contar, como no poema “Coisas que não há”, com as “lembranças de que não me lembro”⁶¹. Porque tudo é memória (representações mentais⁶²) e porque esta é falível, também os rostos do sujeito são falíveis e imanes, perdidos na multidão de rostos que o atravessam, onde vozes alheias falam misturadas na sua voz, misturadas até à indistinção. A vida não pode ser por isso senão rememoração da perda e perda rememorada, oposição ingloria ao gradual e ineludível apagamento de traços passados: vozes, rostos, ruas, amores adolescentes, tudo isso o sujeito constrói para trás, representa para trás, e fá-lo com as *suas* palavras, elas próprias abstrações de coisas, ideias, pessoas (talvez) acontecidas. Tal esforço, consciente da sua própria impotência – da impossibilidade de reviver o passado –, só colhe por via de uma ironia temporalizada como intervalo entre o que era e o que é “hoje, antigamente” (USOPAC, p. 153). Sábio é pois aquele que lança sobre o passado o “enviesado/ olhar da ironia” (NPNL, p. 252).

⁶¹ *O pássaro da cabeça: e mais versos para crianças* (ob. cit.), p. 21.

⁶² “Nós somos a nossa memória”, especula Pina (in *Dito em voz alta*, ob. cit., p. 42).

Tal como a linguagem, também o tempo é negatividade, desaparecimento do que ainda não existe no que já não existe. De facto, o passado não existe – porque, por definição, já passou; o futuro ainda não existe; o presente é o que está permanentemente a deixar de existir. O presente só pode então sê-lo enquanto não é – e o mesmo se infere para a existência humana. Se o ser e o não-ser se equivalem (pois o tempo é ambos), tudo é ilusão (ou nada é ilusão): “Existe/ tudo e a aparência de tudo (...)” (AQQM, p. 67). Tais antíteses mutuamente excludentes abundam, como vimos, na poesia do autor. Vale a pena perguntar, então, como é possível que exista o mundo. Não surpreende que o sujeito enunciadador formule recorrentes variantes da questão de saber se a vida não será apenas um sonho. Nas notas a *Aquele que quer morrer*, por exemplo, remete-se o poema “A pura luz pensante” para o célebre diálogo de sonhos e sombras (de sombras) entre Hamlet e Rosencrantz. Acontece que, se a vida é apenas um sonho, também não é possível distinguir entre memória e sonho, porque nem podemos apurar com rigor se as lembranças mais longínquas foram vividas ou se são sonhadas, nem tampouco se o sonho pertence ao domínio da produção inconsciente ou se é memória de alguma coisa que outrora vivemos, reminiscência de algo em relação ao qual estivemos *em face de*: “talvez não passe tudo de memória,/ de coisas de que alguém se recordasse,/ a minha vida, os dias e as noites,/ e a minha própria infância me faltasse” (OCDC, p. 148). O motivo da vida como sonho ressoa intensamente em *Nenhum sítio* (1984), desde logo no dístico do poeta medieval Walter von der Vogelweide escolhido para epígrafe: “Oh, para onde foram todos os meus anos?/ A vida foi-me um sonho ou é

realidade?” (NS, p. 101). Tal pórtico indica que o presente da vida humana individual é algo de infixável e flutuante, algo que não pode ser emoldurado pela cognição, o que convida a apreender esse algo como ilusório, como fantasmagoria, como sonho ou “sonhos feitos de outros sonhos” (NS, p. 103). Ao mesmo tempo, o *ubi sunt?* (o “para onde foram”) do primeiro verso da epígrafe acima transcrita inscreve *Nenhum sítio* na modalidade da elegia, pois nele se deplora o escoamento inglório da existência individual. Sem que se percam essas significações, o esvaimento da memória (e do eu nela) tenderá a “literalizar-se” em títulos posteriores. O “literal” aparece aliás em contraste com o modo desviante do “literário”, que é, porém, o único capaz de mostrar (negativamente) o “literal”:

e começa a fazer-se tarde de um modo
menos literário do que soía,
(um modo literal e inerte
que, no entanto, não posso dizer-te
senão literariamente).

(AEF, p. 282)

Um sítio onde pousar a cabeça é não só livro de transição estética como também (ou mesmo por essa razão) de chegada ao índico da vida uma vez dobrado o cabo da boa esperança da juventude. É livro da meia-idade. Da idade ética: “O meu coração repousa/ na cave no meio da minha vida” (USOPAC, p. 154); “envelhecemos todos, tu, eu e a discussão” (USOPAC, p. 155); o seu canto é o desencanto: “O café agora é um banco, tu professora de liceu;/ Bob

Dylan encheu-se de dinheiro, o Che morreu” (id.). Idade ética cujo *éthos* passa pela rememoração desassomburada, e bem assim por certa capitulação amarga, feita de sabedoria triste, colhida na constatação dos estragos do tempo e na percepção de uma duração cada vez mais encurtada (ou de um declínio acelerado), ainda mais marcante em títulos posteriores. No poema “Como quem liberto de” invertem-se mesmo dois versos de um dos poemas iniciais de *Ainda não é o fim...* Com efeito, se em 1969, data da primeira secção de *Ainda não é o fim...*, líamos que “Está tudo na mesma Também a mim/ tempo não me falta lugar sim” (ANEOF, p. 18), trinta anos depois lemos que “Agora os dias passam depressa/ e as noites devagar/ e há menos tempo que lugar” (NPNL, p. 248); e, em *Os livros*, pouco mais resta a um sujeito tardio e desapossado do que a ironia: “Resta-me ver televisão,/ votar, passear o cão/ (a cidadania!) [...]” (OL, p. 304); e a autoparódia: “Dar em aforista ou ainda pior?/ Mudar de cidade? Desabitarmos-me?/ Posmodernizar-me? Experimentar-me?” (id).

A memória coloca de forma premente a questão da repetição, quer dizer, daquilo que regressa – o fantasma. A memória repete aquilo que já não existe, retém isso no seu interior (caso contrário esquece-o). Também a poesia é feita da memória de si mesma: poemas e palavras que regressam repetidamente para assombrá-la. A repetição, para além disso, consolida e consagra.

O regresso a casa é também aqui o regresso à presença obcecante das coisas: rostos, objetos, livros, também eles desdobramentos identitários que se autonomizam e morrem a sua própria morte, como os livros do poema IV de *Farewell happy fields*, incapazes de reatualizar a fala

daquele que os escreveu, antes o privando daquilo que lhe pertencia e confiando-o ao esquecimento, “inútil voz passada” (FHF, p. 174). Objetos como o espelho, a cadeira, o casaco, são signos da persistência do desaparecimento e do medo disso. Também eles repetem. Mas o que falta em identidade aos objetos sobra-lhes em integridade material, à qual se opõe a progressiva desintegração física do ser humano no tempo. Se o ser humano é o distinto, se é o que se opõe, o que foi separado, já o objeto:

Fora de mim, nas costas da cadeira

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.

(OCDC, p. 136)

A partir de *Cuidados intensivos*, a casa irá escapando ao estatuto objetual, à categoria de edificado, para começar a desenhar-se como a casa prosopopaica que é em Pina alegoria do humano (a casa “tinha olhos/ que nos olhavam” – CI, p. 218). A casa conduz-nos ao problema da habitação do ser, da morada ontológica: à consciência da incoincidência do eu com o mundo habitado, dilaceração que encaminha o sujeito para a pergunta ontogénica por excelência: “Quem sou eu?”. Tal consciência é tornada presente pela aprendizagem da mortalidade, pelo sentimento de se ter “um coração mortal”, ou, com Heidegger, de que “ser homem quer dizer: ser na terra como mortal,

quer dizer: habitar”⁶³. Enquanto ser que morre e que sabe que morre, o ser humano é aquilo mesmo que nega a natureza. Os animais não sabem que morrem, apenas cessam, apenas deixam de ser, porque não possuem linguagem para se dizerem, para se darem o mundo e a autoconsciência da morte. A fala é, nesse sentido, um fenómeno da ordem do sobrenatural.

É ainda em *Cuidados intensivos* que dão entrada na poesia do autor os pequenos e frágeis seres, muito em especial o gato e o cão. Passarão a servir de interlocutores involuntários da peculiar fenomenologia poética de Pina. Em lugar do desconhecimento pelo lado dos espelhos interiores, o sujeito do enunciado busca o espelho que lhe é dado no olhar do animal, insondável para o homem (reatualizando o símile do olho-espelho consagrado no *Alcibíades* de Platão). O olhar da criatura vê apenas para fora, olhando “através das coisas” (OL, p. 326), e, não encontrando pela frente nada que lhe rebata esse olhar, não se vê a si mesma: “enclausurado./ O próprio gato/ não sabe// que anda por ali/ algo que não cabe/ dentro nem fora de si” (OL, p. 324); de modo que apenas ao sujeito enunciator, ao humano, é dado ver “o segundo gato”; “O gato olha-me/ ou o meu olhar olhando-o?/[...]/Chamo-o pelo nome,/ pela oposição./ Em vão:/ sou eu que responde” (CI, p. 209). No animal, o sujeito reconhece-se negativamente na oposição com o que se aproxima pelo lado de fora, sem linguagem. O espelho do animal devolve alguma coisa intacta e pura, alguma coisa una, irreduzível para o sujeito cognoscente.

⁶³ HEIDEGGER, Martin – “Batir habiter penser”, in *Essais et conférences*. Paris, Gallimard, 1986, p. 173

Este tipo de problematização fenomenológica por via do hiato homem-animal é explicitamente apresentado na “Teoria da composição” de *Os livros*, poema dividido em três variantes do olhar humano a olhar-se com os olhos de uma “pequena gata”. O argumento dessa “Teoria da composição” já vinha resumido num poema de cinco versos de *Cuidados intensivos*, “Theo” (CI, p. 220):

Às vezes o gato fitava
com estranheza
o que de nós (um excesso)
se interpunha entre nós e o gato,
a nossa presença.

Esta presença incognoscível releva do mistério suspenso sobre a poesia de Pina. O animal, o gato, vê o “Aberto” rilkeano, olha somente para fora, enquanto o Homem vê apenas “Mundo”, quer dizer, está diante das coisas com a linguagem de permeio, muro opaco e espelhado; é assim que dormem ao fim da tarde o ser humano e o animal: “o gato dormindo por fora/ a avó dormindo por dentro” (OL, p. 323)⁶⁴. Ao contrário dos animais, o Homem *não está*, o Homem é. O ser humano fala a partir da morte: “não é a morte o que as palavras procuram?” (NPNL, p. 234). Só

⁶⁴ O animal “nada tem para trás de si nem diante de si, e, consequentemente, não experimenta nem a perda do que ficou para trás (o passado) nem o medo do futuro, que é o medo da morte. Destituído de linguagem e desse modo impossibilitado de se representar a si mesmo diante de si mesmo (oposto a si mesmo e oposto ao Todo), o animal não possui a faculdade da morte” (in LAGE, Rui – *Perda, luto e desengano: a elegia portuguesa na poesia do século XX*. Porto, 2010. Tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 179).

quando a morte encontrar as palavras o ser humano deixará de, pela fala, colocar-se fora de si mesmo, e, logo, diante de si, diante de um outro. Só então o outro deixará de ser outro (um desconhecido) para *ter* o “rosto da morte” (NS, p. 121). Só então teremos:

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.»

(NPNL, p. 233)

Mas nesse momento de coincidência da morte e das palavras (da palavra “morte” com aquilo que a palavra “morte” pretende mostrar, do eu consigo mesmo), o indivíduo já não existe. Daí as perguntas: “Como me reconhecerei?/ Poderei suportar o meu olhar/ quando me vir, confundir-me nele?” (NS, p. 113). O ser humano é pois, com Heidegger, um ser-no-mundo que é ser-para-a-morte.

Há no entanto uma exceção à coincidência aniquilante da morte: a infância. Na infância também nós estamos, como o gato e o cão, na “Abertura”, na pura exterioridade, e não apenas diante das palavras. A palavra, na criança, é a palavra inicial, desembaciada de lembrança, a palavra não mediadora, que torna presente o que está diante de nós imediata e diretamente. O adulto define-se na poesia de Pina como aquele que está fora da infância a pensá-la, consciente

da perda do seu verdadeiro rosto (o da infância) – “Que rosto real/ me olha e se vê?” (NS, p. 112). O rosto da criança que apenas olhava para fora tornou-se, no adulto, “o rosto que olha para trás,/ o lado de fora do visível”, um rosto maduro cujas “palavras não chegam” para levá-lo junto daquilo que da infância se via. O adulto é aquele que olha para dentro de si, que tem o rosto voltado para dentro de si mesmo.

Já a criança não se sabe recortada do todo, extraída à unidade originária. Como a criança ainda não é um ser completamente individuado – e conseqüentemente pólo de uma dualidade – a linguagem ainda não é para ela a linha divisória entre o sujeito e o mundo que é para o adulto; nela, a linguagem ainda não se vê. A criança ainda não tem o espelho dentro de si. O rosto da criança coincide com o seu rosto, olha somente para fora e está, em vários poemas, num “jardim” (“ardendo em rosas espetado”, FHF, p. 168) parente da “Abertura” rilkeana. Na obra poética de Pina, a linguagem não é para as crianças opacidade mas transparência, dá-lhes acesso às coisas (as palavras são as coisas), interna o ser das crianças nas coisas. No tempo da infância pertencera-nos “a certeza e o deslumbramento, a cerejeira e a/ palavra «cerejeira» ainda em carne na jovem boca” (OL, p. 310). É por isso que ao despedir-se a infância – dos seus “campos felizes” – o eu se despede também das palavras:

(adeus palavras, sonhos de beleza,
montanhas desoladas da infância
donde tudo se via: a alegria
e a cegueira do que não se via;)

(FHF, p. 172)

Daí a desconcertante “sabedoria” da infância que parece subverter a lógica convencional da linguagem e da qual Manuel António Pina foi sem dúvida o autor português que mais se aproximou. A infância, de certo modo, precede a existência e o mundo. É por isso que, tendo-se consumido nela “o pouco que nos pertencera”, nada nos pode salvar, “nenhuma compaixão que// nos devolvesse o ser” (OL, p. 310). Como não pressentir a semelhança entre a infância e a morte, a proximidade entre o horizonte do nascimento e o horizonte da morte, análoga às singularidades da física que não podem ser transpostas e além das quais nada se pode pensar? Mais do que essa similitude, a infância é em Manuel António Pina a primeira morte do eu – quando aquela existia absoluta, sem morte, era “quando eu ainda não tinha morrido” (FHF, p. 172). O adulto que nasce quando a infância morre é um eu sombrio e mortal, projeção no tempo e no mundo de um ser puro e inicial. Uma morte que não acaba de morrer, pois está sempre a ser lembrada no eu presente, algo que “ficou eternamente/ sobre o coração como a sombra de outra pessoa” (NS, p. 104); uma morte que o eu deambula como se fosse um túmulo vivo: “Também eu sou outro/ transportando um morto” (NS, p. 117).

A criança que o adulto foi jaz sepultada no passado, cristalizada na sua irrecuperabilidade. Mas a sepultura do passado localiza-se no eu presente (num eu de que depende para ser lembrada e repetida – para ter existido), assombrado em permanência pela aparição da criança que se ergue dessa sepultura: “as minhas palavras voltam eternamente a essa morte/ como, imóvel, ao coração de um fruto” (NS, p. 107). Aquele que viveu a sua infância tem “um pequeno

morto” que “morre eternamente” (NS, p. 107) dentro de si, que morre no que de si sobreviveu; no seu lugar – no seu lugar presente – existe agora um *outro*, um desconhecido, que rememora essa sua primeira morte: “a corrupta luz da infância/ ilumina o rosto de um/ desconhecido, o meu rosto” (NS, p. 113). Versos como:

Que coisa morreu
na minha infância
e está lá a ser eu?
A lâmpada do quarto? A criança?

(NS, p. 115)

Ou ainda: “Lugares da infância onde/ sem palavras e sem memória/ alguém, talvez eu, brincou/ já lá não estão nem lá estou” (USOPAC, p. 160). Tais intuições ontológicas brotam do mesmo veio de onde escoaram versos de Fernando Pessoa como os seguintes, datados de Setembro de 1933: “A criança que fui chora na estrada./ Deixei-a ali quando vim ser quem sou;/ Mas hoje, vendo que o que sou é nada,/ Quero ir buscar quem fui onde ficou”.

Enquanto algo que olha unidirecionalmente, o rosto é alegoria adequada a ilustrar a estranheza implicada na distância entre o eu e o outro. O nosso rosto é-nos visceralmente estranho: só podemos aceder à sua imagem por via indireta, através de uma superfície que o espelhe, superfície essa que não pode estar contida em nós. Mas tal superfície apenas nos devolve um reflexo do rosto, um rosto exterior. O nosso rosto é por isso sempre diferente de si mesmo, é o rosto de um desconhecido

que nos olha com o nosso rosto: “Não é o teu rosto que/ por um instante se olha/ em mim [...]?” (OCDC, p. 142). O nosso rosto não nos pertence e, todavia, sem ele não somos nós mesmos.

Não será então o eu um sonho de si mesmo? Pois aquilo que recua na retaguarda do presente para um tempo passado cada vez mais longínquo, aquilo que está para trás, é domínio da pura perda, é pasto da morte. De inacessível e irrecuperável, o passado é como se não tivesse existido, como se não tivesse sido vivido mas sonhado:

Em ti, noite,
reclino a cabeça.
O que eu fui sonha,
e eu sou o sonho:

alguma coisa que pertence
a um desconhecido que morreu
que outro desconhecido (é este o meu rosto?)
fora da infância infinitamente pense.

(NS, p. 106)

Ou ainda: “Não estou aqui, sonho/ (eu, também um sonho)/ fora de mim comigo” (NS, p. 113). A infância e a noite conduzem-nos à figura (e ideia) da mãe, que paira sobre a existência individual como um “canto” (“a mãe, morta, canta/ lívida na minha garganta”, NS, p. 116). Fonte inaugural da existência do filho, ao dá-lo à luz a mãe o perde e o desentranha – o estranha – para sempre. Nesse preciso instante condena-o à morte, faz dele um “filho nado-morto”

(NS, p. 111). A mãe é aquela que nos traz ao mundo – que apresenta o nosso ser ainda não separado – e é também aquela que nos deixa sozinhos no mundo, depois de morta, aquela que deixa o filho “sozinho na grande cama”, pura voz que o chama, “de quartos interiores”, para a verdade da morte inscrita no fundo do ser: “E fico de novo sozinho,/ na cama vazia, no quarto vazio./ Lá fora é de noite, ladram os cães;/ e eu cubro a cabeça com os lençóis” (USOPAC, p. 161). Talvez só uma “mãe morta” possa adquirir tal estatuto transcendental, ser o espectro de uma voz que sobe as escadas e bate à porta (no poema “Vozes”, NPNL, p. 244). Diante dela o sujeito pode expor a sua nudez ontológica, a sua participação dolorosa na desrazão do mundo, no esvaimento geral da vida humana, na mortificação anónima e irrelevante do mero mortal que está “pregado” pelo “lado de dentro”, a esvaír-se em sangue “sem mandamento/ e sem sofrimento” (“*It’s all right, ma...*”, CI, p. 186).

A infância, a mãe e o canto levam-nos ao quarto, que está para a obra de Pina como o promontório esteve para a poesia romântica. Produto de uma espacialização ontológica, no quarto se confundem o lado de dentro e o lado de fora. Mais que limitar e demarcar, o quarto dá ao espaço como que uma memória e uma consciência. Não é mero compartimento onde o eu se refugia mas lugar adverso onde o eu se despe para ser lançado a um vazio ilimitado e informe – à noite do ser. O quarto é, por um lado, alegoria de um recesso do ser “onde a alma se ocultava”, e é, por outro, o sítio onde a cada manhã o ser se diferencia de tudo o resto ao acordar para a “sensação e exterioridade” da vida, como no quarto da unidade de cuidados intensivos povoado de “últimas coisas” (CI, p. 191). O quarto coloca

em comunicação a noite do ente com a noite do ser. Dele se poderia dizer que é antecâmara da experiência da morte.

A presença e o horizonte da morte atravessam toda a obra poética de Manuel António Pina. Todavia, não se trata apenas de significar a sua inevitabilidade mas de enfocá-la na ótica da sua banalidade. Trata-se dessa morte prosaica confirmada na nossa experiência quotidiana, que faz parecerem indecorosos os grandes gestos dramáticos que a literatura desde sempre lhe emprestou (“e grandes gestos, agora, nem nos romances,/ quanto mais nos versos! [...]”, *in* OL, p. 312). O ser-para-a-morte, que é o que verdadeiramente define o ser humano, oculta-se no inautêntico das rotinas diárias que distraem da ideia da morte – que nos distraem da nossa própria morte, essa sobre a qual “estivemos/ sentados” toda a vida (USOPAC, p. 164). Tais padrões automatizados representam ainda outra espécie de morte, equiparável a um sonambulismo existencial, a um torpor do ser: “Nunca sentiste a morte// no coração como uma grande sombra/ que o Trabalho, a Empresa, dissipam?” (NS, p. 104). Onde a tradição elegíaca buscava a consolação pela transmutação simbólica e pela sublimação, temos agora um canto de adesão à mortalidade, uma ética do consentimento e do desapego que é delicada comunhão no anonimato e no esquecimento, caso dos doentes que “engrossam o rio dos mortos/ como pura memória sem nome”, no poema “Instituto de Oncologia”, e diante dos quais “até a nossa miséria nos parece alheia” (NS, p. 130).

Hegel morre “como um bárbaro: subitamente o seu// coração parou de bater” (AQQM, p. 95). Esta inadequação entre a desmesura da vida e a trivialidade da morte

converge num desengano recorrente na obra do autor. E, não obstante o desengano e a lição de firmeza estoica, “é tão difícil, Paulina, morrer em tom menor,/ sem tragédia e sem justificações,/ sem procurar inutilmente a salvação/ da vida” (CI, p. 196), constata Gallion num poema que conclui que a carne é fraca, a *virtus* mais fraca ainda, que o medo é grande, e que o amor à vida suplanta a conduta destinada a morrer bem, sendo preferível manter “intacta ainda a possibilidade de morrer” (id., p. 197).

Por outro lado, só podemos ter a experiência e o conhecimento da morte dos outros. A nossa morte mergulha-nos na inexistência, é-nos algo de radicalmente estranho: “Aquele que morreu não o saberá nunca.// A morte é propriedade dos vivos,/ aquele que morreu já não vive nem está morto” (AQQM, p. 96); “A tua própria morte não te pertence já,/ é assunto nosso, desprovido e inerte” (CI, p. 217).

Importa que os vivos reingresssem sem demora nos padrões quotidianos, que se remede a rutura da morte com o tecido rotineiro do dia-a-dia e dos hábitos sociais. Em “Sétimo dia”, a voz dos vivos, por breve tempo suspensa no trauma da perda, é de novo erguida “para os afazeres diurnos/ e para as horas comuns.// Ainda ontem estávamos sozinhos diante do Horror/ e já somos reais outra vez!” (AEF, p. 288). Em “Corpo presente” pesa um interdito sobre a morte que leva ao pudor de “falar baixo” ao telefone: “Atenderam o telefone/ falando baixo” (CI, p.215). Em “Branco”, algo de semelhante: “Andava por ali a morte/ falando baixo,/ subindo e descendo as escadas” (CI, p. 219). Na relevante sequência “Cuidados intensivos”, do livro homónimo, revela-se a higienização e guetização da doença e da morte nos frios corredores hospitalares onde

perpassa “a vaga enfermeira da noite” (CI, p. 190) e em cuja cama o sujeito – o doente, o moribundo – sente que a morte não é sua, que lha roubam: “sinto-me sujo como um objeto,/ desapegado, desarrumado” (CI, p. 198).

Poemas como “Extrema-unção”, “Corpo presente” e “Sétimo dia” traduzem o estatuto da morte nas sociedades contemporâneas ocidentais: “uma vez decretada a morte de Deus e dos deuses, confinou-se a morte e a perda à dimensão física. A morte tornou-se laica, fenómeno civil. Na impossibilidade de retirar a morte da esfera terrena e de transferi-la para um plano supraterrâneo ou transcendental em que já não se acredita, passa-se da morte metafísica a uma morte sem mistério porque sem abertura para outra coisa que não o seu nada. Em princípios do século XX, os rituais fúnebres começam a esvaziar-se do seu valor comunitário e catártico e a manter apenas uma carcaça protocolar. O luto das famílias e dos mais próximos vê-se reprimido por um acordo tácito de discrição que visa poupar os veladores e enlutados ao embaraço da morte. O cerimonial do velório e do sepultamento deixa de veicular o *pathos* purificador e reduz-se ou à cosmética ou à pompa, conforme o grau de notoriedade do defunto”⁶⁵. Em simultâneo, a importância de que se reveste nas sociedades industrializadas a salubridade do corpo humano desencadeia um afã de poupá-lo tanto quanto possível ao contacto com a morte do próximo. Em tal cenário, agudizado com os avanços técnico-científicos e com a vaporização da transcendência nas décadas finais do século XX, “a única forma de dignificar e honrar a memória dos mortos

⁶⁵ LAGE, Rui – *Ob. cit.*, p. 353 e ss.

da pequena história privada é cingir-se o poeta às marcas concretas deixadas por mortos de carne e osso – mortos íntimos e particularizados – no quotidiano dos vivos. A grande ação dramática da morte cede a vez à pequena morte silenciosa e doméstica, mesmo que o instante da morte, propriamente dito, já não aconteça no reduto da domesticidade, mas no ambiente asséptico e impessoal das instalações hospitalares”⁶⁶.

Não obstante, a relação com aqueles que já partiram torna-se ambivalente em “Os mortos” (OL, p. 306). Parece existir neste poema uma tensão entre dois impulsos humanos: o de preservar e o de esquecer; tensão que habita no cerne mesmo do trabalho do luto. Só a conclusão desse trabalho “matará”, de novo e para sempre, os mortos: “Eu sei, é preciso esquecer,/ desenterrar os nossos mortos e voltar a enterrá-los,//[...]// Porém como esquecer? Com que palavras e sem que palavras?” (id.).

⁶⁶ *Ibidem.*

6 | O INTRUSO DE SI MESMO – COMO QUEM AO FIM DO DIA VOLTA A UMA CASA

Ainda que múltiplo e descentrado, o eu da poesia do modernismo português – fosse ele futurista, interseccionista, sensacionista ou outro – era dinâmico e atuante. Mas a alteridade em Manuel António Pina já nada tem de entusiástico ou de vital, como nada deve já aos extravios oníricos ao gosto do decadentismo tardio, e tampouco à despersonalização exosomática característica da viagem xamânica. Não é identidade bifurcada, mas alteridade cansada: o eu está já sempre fora de si a olhar para si mesmo, e é por isso intermediário – uma “entreabertura”. Manuel António Pina vê-se através do outro, vê-se com (e sem) as palavras desse outro num jogo de espelhos que destroça quaisquer pretensões de fixar leituras unívocas: “Quem fala obscuramente/ em qualquer sítio das minhas palavras/ ouvindo-se a si próprio?” (OCDC, p. 135). O eu é aqui, sob certo prisma, resíduo radioativo do eu de *Orpheu*, é alguma coisa “entre ser e possibilidade” (NPNL, p. 273), que só se pode dar através de palavras: “Eu, isto é, palavras falando,/ e falando me perdendo/ entre estando e sendo” (NPNL, p. 275).

Há nesta obra uma vontade de inquirir o mistério da identidade, de indagar o que é isso que “fala” e “escreve”

em lugar do eu: “Não sou eu que falo?/ Não ouço o meu silêncio?/ Não sou eu que estou/ diante do espelho?/[...]/ Isto, não sou eu que o digo?” (OCDC, p. 144). Visível à superfície da escrita, o eu do enunciado é um lugar vazio entre segundas pessoas: “Eu estou entre ti e ti” (OCDC, p. 141).

Para melhor compreendermos este profundo desassossego identitário, estabeleçamos uma correlação entre o pronome pessoal “eu” e o deíctico “isto”. O autor o faz, de resto: “Isto, não sou eu que o digo?” (OCDC, p. 144); “Também eu (isto) não tenho história” (NPNL, p. 253). Diz Émile Benveniste que o “eu” se refere unicamente a uma realidade do discurso e significa “a pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém «eu»”⁶⁷. Pina elucida: “São elas, as tuas palavras, quem diz «eu»” (OL, p. 316). O signo “eu” não se pode referir a nada fora do discurso, porque esse ente que está fora do discurso – “fora de isto falando de isto” – é sempre outro, é sempre um “tu”: “Eu (um lugar vazio) para sempre; tu para sempre” (NPNL, p. 242). Na poesia de Pina o eu não é contemporâneo de si mesmo. O signo “eu” não dá acesso ao eu “real” que está “sob” ou “sobre” a linguagem (e que Pina refere, entre outros, como “isso”, “alguma coisa”, ou “algo em ti que procura algo em ti”); a diferença que o abisma prende-se com a própria natureza linguística do homem. Parafraseando o nosso autor, diríamos que o eu está fechado na palavra “eu”.

Mas se “é sempre outro que escreve” (AQQM, p. 95), então as palavras do sujeito enunciador são as palavras de

⁶⁷ *Apud* AGAMBEN, Giorgio – *Ob. cit.*, p. 47.

um outro, são *outras* palavras. Por conseguinte, a sua voz não lhe pertence – é a voz de um ventríloquo. Justamente, a literatura é feita dessas *outras* palavras, o que faz do escritor uma espécie de adúltero, aquele que se trai consigo mesmo:

Que outras palavras são estas,
impronunciadas, falando por mim,
pondo-se entre mim,
as minhas palavras não me deixando falar?
E estas, as palavras do poema,
fazendo de vós literatura?

(NPNL, p. 248)

A poesia seria assim aquilo que espreita através das palavras – que interpela (que vê) o sujeito a partir das palavras deste e problematiza o modo como o eu aparece e desaparece na linguagem. O eu é inautêntico, pois só poderia aceder a si mesmo – à sua verdade ou identidade – pelo “desvio do não-ser”; sem palavras. A identidade é aquilo que está em falta, apenas temos o seu negativo. O mito clássico de Narciso a olhar-se no espelho das águas permite-nos apreender o sentido da identidade como negatividade, só captável no seu próprio reflexo:

Eu sou talvez aquilo que me falta
(a alma se sou corpo, o corpo se sou alma)
em ti, e afogo-me na tua vida
como na minha imagem desmedida:

(CI, p. 208)

Como, em face de tal situação ontológica, pôr de lado a hipótese angustiante de que o ser humano não seja afinal “real” (preso “em alguma espécie de saudade/ física e inicial/ de seres real,/ pura exterioridade”, NPNL, p. 247), e a hipótese concomitante de que nada verdadeiramente permanece?

«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 [...]?»

(CI, p. 192)

O conhecimento da verdadeira identidade dependeria, para além disso, de emudecerem ou desaparecerem os outros que há no eu, tantos quantos aqueles que fomos sendo ao longo da vida, com outras vozes e com outros rostos. Tal conhecimento decorreria do esquecimento do mundo, de uma “pura voz sem sujeito e o fora de ela” (“O que é dito”, AQQM, p. 69), e é por isso impossível.

Tal eu, enquanto “centro exterior”, pressupõe por outro lado um movimento de retorno, porque todo o ato comunicacional subjacente à relação bidirecional entre um eu e um outro implica um intervalo, um movimento diferencial entre pólos, entre exterior e interior: “A visão de esse, de o que está de fora,/ de aquele que regressa sem ter partido/ dançando sobre os destroços da sua imagem,/ é o que me vê a mim;[...]” (AQQM, p. 80).

O colocar-se o eu fora de si supõe uma devolução a si mesmo, um refluxo para uma posição inicial. O eu é pois um viajante que procura regressar a casa – ao

lugar onde o ser coincide com o estar – mas que nesse querer regressar a casa regressa sempre ao ponto de partida: “o que regressa nunca saiu do mesmo sítio, e só esse regressa// ao mesmo sítio, no limiar da sua Morte, encontrando todas as coisas no mesmo sítio/ e parando no princípio de tudo” (AQQM, p. 81). Tal ideia de circularidade ontológica e epistemológica nunca abandonará esta poética.

Um eu que não se reconhece a si mesmo é fonte de dúvida e angústia. De novo com Heidegger, a angústia é o que torna estranho e “estranheza significa igualmente não se sentir em casa”; a angústia faz com que se rompa “a familiaridade quotidiana”, faz com que o ser humano fique isolado em si mesmo⁶⁸. Ora, em muita da poesia de Manuel António Pina não há reconhecimento do sujeito que vive o quotidiano – pois vive-o *em lugar* do sujeito do enunciado. É por isso que tudo lhe é familiar e ao mesmo tempo estranho de uma forma imprecisa: “Ouves os meus passos nas escadas?/Quando eu bater à porta/ não me reconheceremos” (NS, p. 108). A casa é o sítio para onde se volta de noite “*como quem* volta à noite para casa” (“O caminho de casa”, OCDG, p. 150, *itálicos nossos*). Quem volta para a casa é sempre um estranho. É aquele que regressa quotidianamente a casa “entre indiferença e indiferença” e encontra um intruso – um duplo – no seu lugar.

Por outro lado, nós nunca verdadeiramente regressamos a não ser do passado: do que fomos, e das lembranças que vamos lá buscar (do que estivemos *lá* a ser). O único

⁶⁸ HEIDEGGER, Martin – *Ser e tempo*, Petrópolis, Vozes, 1988, vol. 1, p. 252-253.

regresso possível é o regresso da consciência a si mesma, o reencontro do eu com o seu começo e com a sua memória. Pina leva o não reconhecimento de si mesmo às mais paradoxais e dilacerantes consequências. O sujeito é agora intruso de si mesmo: “Agora, como um intruso, subo as/ escadas e abro a porta; e entro, vivo,/ para fora de alguma coisa morta” (CI, p.206); ou:

Um intruso grita
dentro de mim, oiço-o no coração

como um irmão medonho
sonhando a minha vida
por outro vivida
em mim, também um sonho.

(NS, p. 109)

Há pois uma segunda presença, espectral, que “desconvoca” a primeira; é algo a menos e algo a mais que o eu individuado, é talvez “a impressão de alguém/ olhando/-te atrás de ti” (NPNL, p. 242)⁶⁹.

Tal eu espectral pode ser figurado como um morto: “Um morto sonha a minha vida,/ vive na minha casa, come a minha comida” (NS, p. 110). Enquanto viúvo de si mesmo, o sujeito leva cabo o trabalho do luto por esse outro que, outrora, terá coincidido consigo. Onde Pessoa escrevia “eu próprio sou aquilo que perdi” (em “Passos da Cruz – VI”), Manuel António

⁶⁹ Reconhece-se o esteio de Pessoa: “De quem é o olhar/ Que espreita por meus olhos?/ Quando penso que vejo,/ Quem continua vendo/ Enquanto estou pensando?” (“Episódios: a múmia – III”).

Pina, indo mais longe, já não se presta a acomodar o outro no eu (enquanto algo de diferente deste mas ainda assim possuído neste), pois agora “é o que falta que fala” (NPNL, p. 272).

Há porém algo da mesma substância que não é da ordem do estranhamento mas da ordem do reconhecimento e da familiaridade: o amor. Não se trata agora da coincidência do eu com o seu outro especular, mas da coincidência do eu com um outro que está materialmente fora dele. O amor é também uma desposseção e uma penhora da identidade, mas compensa com a oferta de uma exterioridade consistente; é algo que se habita, morada a que se regressa todos os dias, assento do olhar que testemunha a favor do sujeito “perante juízes terríveis:/ a morte, os amigos, os inimigos”, algo que “ilumina o quarto” de manhã e que “protege dos demónios da noite e das aflições do dia” (OCDC, p. 146). Mas também é significado pelo prisma da elegia amorosa (caso de “Esplanada”, USOPAC, p. 155), sobretudo se levarmos em conta que a partir de *Um sítio onde pousar a cabeça* (1991) se trata de um amor mais domesticado que doméstico, frequentado por sensações angustiantes (pelo medo do desamor e pelo medo de se ficar só, uma vez que existe a consciência da finitude desse outro que se ama), um amor que “é só um estremeamento de azul” (AEF, p. 284), em suma, também ele espectral.

Se aplicarmos tais chaves interpretativas à própria literatura, vemos que também esta se define pela espectralidade, que também esta regressa do passado sendo cada vez mais significativa a duração histórica que tem de percorrer para chegar ao “presente” que o enunciado instaura; de cada vez que o faz – e fá-lo naquele que escreve – mais se plasma a Literatura no subconsciente do

escritor, a ponto de este já ter dificuldade em destringir o que é escrito por si e o que, escrito por outros, está a ser escrito nele, configurando-se uma nebulosa palimpséstica virtualmente infinita:

«Um dos dois mente, o escritor ou o livro,
acerca de qual deles escreve o outro.
Qual, ilegível, é Um? Qual é Mistério dividido?
Qual é espectro? Qual é corpo?»

(OL, p. 333)

Talvez devêssemos por isso falar a propósito da poesia de Pina não tanto de uma ontologia como de uma derridiana espectrologia (*hantologie*, do verbo francês *hanter*: assombrar, mas também “morar”, “habitar”), isto é, uma ontologia do que existe sem existir. Ilustremos este argumento com a infância. Estamos certos de a ter vivido, temos o pressentimento de a trazer incorporada no mais fundo do que somos e no entanto ela não existe mais: é da ordem do sonhado, passou-se com outro. A infância que regressa para assombrar o eu não é outro senão esse eu numa versão anterior, algo que “foi perdido” e que “ficou eternamente/ sobre o coração como a sombra de outra pessoa” (NS, p. 104).

Por outro lado, em face do ascendente do taoísmo e dos *Upanishads* sobre os primeiros livros do autor, não nos parece plausível descartar, sem mais, a presença de vestígios da temática das sucessivas reencarnações (*samsara*) a que está sujeito o ser humano – preso num indeterminável ciclo de nascimento-morte-renascimento – a fim de se libertar do *karma* e atingir o *tat tvam asi*. Tais

reencarnações deixariam rastros – hologramas – de “outros” no ser individual: “o que me lembra passou-se com outras pessoas/ em lugares imponderáveis onde elas, ou alguém, estiveram” (AQQM p. 74).

Notemos que a lembrança do passado não é o mesmo que o passado, mas uma imagem deste. Quer dizer que o espectro que regressa do passado não é menos verdadeiro que o passado de que regressa. O que nos garante, então – e de novo – que a vida não é apenas um sonho (sonhado por outro, ou sonhada no sonho de um outro)? Como distinguir fidedignamente uma recordação de um sonho? Se um sonho não é real mas do domínio do subconsciente, como saber quem sonha? Como ter a certeza de que não estamos a ser sonhados? O não reconhecimento do eu, a sua estranheza, a sua condição de ausente ou de intruso na casa do ser, traduzida (e traída) na casa doméstica, leva assim à recuperação da metáfora arquetípica da vida como sonho: “Tudo é sonho, reflexo breve/ numa água vibrante e interior” (NS, p. 111). E, se tudo é sonho, se a vida é sonho, o real adquire um carácter enigmático, uma qualidade remota, excêntrica ao sujeito: “e eu próprio, em qualquer sítio, sou real”, (OCDC, p. 136). O real é ilusório; ou, por outras palavras: só a ilusão é real. É por isso que o eu habita a vida real “como uma casa/ ou uma memória” (“A vida real”, NPNL, p. 273). Aquele que vive na sua casa vive aí como o fantasma que assombra essa casa. O estado do espectro, reparemos, é um estado paradoxal: nem é um ser nem é um não-ser, nem é presente, nem ausente. Como, em tamanho estranhamento, não conjecturar que “tudo à minha volta cumpre/ um destino

silencioso e incompreensível/ a que algum deus fugaz preside” (OCDC, p. 136)?

Como, então, refamiliarizar o ser, fazê-lo coincidir com o estar? Como habitar o autêntico, exorcizar o espectro, cancelar a distância? Como coincidir consigo mesmo? O reingresso no todo originário, a reintegração no Uno (equivalente à consciência pura, ao *tat tvam asi*) e definitiva libertação da angústia existencial, a transparência absoluta da linguagem (e seu cancelamento), o encontro com o silêncio, a “pura coincidência”, aparecem associados na obra poética de Manuel António Pina a um estado ideal anterior à individuação diferenciadora, a um tempo longínquo e irrecuperável alegorizado pelo útero materno – o estado do ser antecongenital. Daí a paráfrase cosmogónica que, em “Génesis, 3, 23” (NS, p. 116), expõe a ideia da regressão a essa acronia amniótica onde, antes do ser individuado, há somente “a sensação de nenhuma sensação” (ibid.), e do qual se é expulso como do jardim do Éden em direção à “luz” e ao “ruído” por entre as dores do parto a que Deus condena a mulher em castigo de ter provado o fruto do conhecimento. Nesse estado acrónico, nesse “nenhum sítio”, ainda não há corpo nem distinção da totalidade. O idealizado regresso ao útero equivale à *Visita Interiora Terrae*, a essa “viagem às partes interiores da terra” da já citada epígrafe da primeira edição de *A lâmpada do quarto? A criança?*, retificação do ser no achamento da “pedra oculta”. Viagem análoga ao roteiro esotérico do VITRIOL, cuja descida ao poço é uma com a ascensão da torre, em direção à luz.

Essa regressão uterina comporta um valor cósmico. Nesse sentido, enquanto “matéria de estrelas” que somos,

fabricada a nossa matéria elementar nas fornalhas nucleares de astros mortos, regressamos pela morte a esse não-ser, a essa matéria que é “alma do nada” e cuja “música sólida” os mortos ouvem “pela primeira vez, como uma respiração de estrelas” (NS, p. 125), em revisitação astronómica do “lembra-te homem que és pó e que ao pó hás de tornar”, preceito que perde assim o seu carácter nulificante para adquirir ressonâncias salvíficas, numa imagem elegíaca de regresso às estrelas, de participação num sólido canto cósmico que não carece de Deus.

O ideal é desnascer, “ver como a mãe é/ do lado que não se vê”, lê-se no poema “A Ana quer”, de *O pássaro da cabeça*⁷⁰. Também por aqui vemos como a poesia do autor dita “para a infância” não é verdadeiramente dissociável da que constitui a sua obra poética reunida em *Todas as palavras*. Versos aparentemente singelos como “A Ana quer/ nunca ter saído/ da barriga da mãe” não são descontáveis como infantis, antes evocam a tragicidade da condição humana que Séneca, Montaigne e outros extremaram na ideia nadificante de que mais valera ao homem não ter nascido. Claro que tal idealizado regresso se confunde com uma *libido moriendi*, com uma pulsão mortal. Desnascer (ou voltar a nascer) é morrer. Como o horizonte opaco da barreira de Planck nos primeiros instantes do universo, limiar do espaço-tempo além da qual as leis da física e a possibilidade do conhecimento empírico desaparecem, ambos, nascimento e morte, abrem para a inexistência, para “nenhum sítio”, para o que não é cognoscível ou pensável. Tal identificação angustiante encontrara na poesia barroca

⁷⁰ PINA, Manuel – *O pássaro da cabeça* (ob. cit.), p. 9.

de seiscentos a imagem da equivalência entre berço e túmulo, que Pina atualizará: “Acordo, morto e só, no quarto/ e faz frio como num parto” (NS, p. 118).

Perante a noite das grandes cidades com os seus labirínticos anonimatos, os seus “prédios altos” pontuados de *fenêtres éclairées*⁷¹, face ao temor da morte longe de casa, longe dos seus e longe de si mesmo, o viajante do poema “Junto à água” procura refúgio na ideia indestrutível da infância com os seus campos felizes:

Os homens temem as longas viagens,
os ladrões da estrada, as hospedarias,
e temem morrer em frios leitões
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.

(USOPAC, p. 162)

Não é por nostalgia de uma idade do ouro que o nosso autor evoca a infância. Fá-lo antes em demanda de algo que confira um pouco de sentido à existência, alguma consistência e alguma permanência no fluxo dissolvente do real e no devir psíquico que tudo irrealiza na sua dialética negação-afirmação. Enquanto ideia fundadora e matricial, a

⁷¹ As “janelas iluminadas” do poema de Baudelaire intitulado “Les fenêtres” (incluído em *Le Spleen de Paris*, de 1862), para que nos remete o poema de Manuel António Pina “*La fenêtre éclairée*” (NPNL, p. 236).

infância roça a dimensão do sagrado: é na sua contemplação (rememoração) que a alma se tensiona. Não só a linguagem, mas também a infância é em Manuel António Pina a casa do ser. Ela é a tábua a que se agarra o náufrago. Só que, exilado de si mesmo em “desolados quartos de hotel”, o viajante sabe que é definitiva a perda da infância, que esta jamais baterá à porta: “E perdi-vos para sempre entre prédios altos,/ sonhos de beleza, e em ruas intermináveis,/ e no meio das multidões dos aeroportos” (USOPAC, p. 162).

Agora o viajante só quer “um sítio onde pousar a cabeça”, ou “apenas um instante de silêncio,/ uma palavra de harmonia e solidão,/ de morte e de indistinção!” (NPNL, p. 237). A imagem da infância que se aproxima furtivamente do quarto onde o adulto existe encerrado na sua orfandade é reincidente na poesia de Manuel António Pina, caso dessa singular elegia da infância que é “As vozes” (NPNL, p. 244).

À pergunta fundadora “quem sou eu?” (ou “quem não sou eu?”), Manuel António Pina dá uma resposta aporética em “O resto é silêncio (que resto?)”:

Eu, isto é, palavras falando,
e falando me perdendo
entre estando e sendo.

(NPNL, p. 275)

Chegados a *Os livros*, porém, obtemos uma resposta algo diversa, que reafirma o carácter irremediavelmente tardio do escritor e da escrita: o eu é aquele que sobreviveu à refrega da alteridade, à dialética da negação e da afirmação; não será já “aquele que quer morrer” mas,

na proximidade dessa coincidência total e irrevogável que é a morte, um mais passivo e desenganado “homem que renuncia”⁷². A multidude dos outros que assumimos em dados tempos e lugares parecem ter abandonado o edifício do ego, levando consigo os espelhos: “sobro, desaposado, eu” (OL, p. 304). Mas o que sobreviveu revela-se afinal feito de ruínas: “Agora é tarde, do que podia/ ter sido restam ruínas;/ sobre elas construirei a minha igreja/ como quem, ao fim do dia, volta a uma casa” (CSDUC, p. 365).

Dir-se-iam as duas obras finais, *Os livros* e *Como se desenha uma casa*, elegia das obras antecessoras, pois se nestas sangrava a incoincidência do eu consigo mesmo, embaciado nos espelhos da linguagem, se nestas falava o que faltava, agora até mesmo o que era dito negativamente se cansou de negar: “Tudo isto (eu sei) é antigo e repetido; fez-tarde/ no que podia ser dito” (OL, p. 16). Os poemas desses últimos livros retomam melancolicamente versos e aforismos de livros anteriores. Na casa, “algures, onde o Lexotan se torna Literatura” (CSDUC, p. 16), o poema devém insônia das palavras. Dias mais materiais vão-se impondo, dias mais coincidentes: “quase posso tocar os meus sentidos,/ tão perto estou, e morrer nos meus sentidos,/ os meus sentidos sentindo-me com mãos primeiras, terminais” (OL, p. 306). O rosto desprende-se para dentro até coincidir com o rosto. Só no “encontro do escritor com o seu silêncio” o que falta falará. Mas esse silêncio é literal – a única literalidade possível – e o literal é o lugar onde o poeta e a poesia nada dizem (não existem).

⁷² NIETZSCHE – *A gaia ciência* (ob. cit.), p. 64.

A poesia perfila-se como longa despedida do literal que, tendo chegado ao seu destino (após “repetir, repetir, repetir” – OL, p. 308), e sem que lhe seja possível “desimaginar o mundo” ou “descriá-lo” (OL, p. 307), *vê* o literal, nele reconhecendo o rosto da morte, única “passagem para o que não se vê” (NPNL, p. 274); passagem para não se sabe o quê. O poeta é em simultâneo aquele que – com e sem palavras – liberta a literatura do real e aquele que, ao fazê-lo, liberta o real *de* literatura, a ambos deixando desamparados, a ambos deixando literal e literariamente sós. O poema, de cansaço, de tardio, e de impotente, passou de epítáfio da rosa a saudade da prosa, tornou-se elegia do real:

Real, real, porque me abandonaste?
E, no entanto, às vezes bem preciso
de entregar nas tuas mãos o meu espírito
e que, por um momento, baste

que seja feita a tua vontade
para tudo de novo ter sentido,
não digo a vida, mas ao menos o vivido,

(OL, p. 307)

A “Arte poética” de *Os livros* esclarece o alcance desta indagação ontológica: há uma voz literal que a literatura não escuta. Se a pudesse escutar deixaria de ser canto a cantar-se a própria perda, voz a perder-se, caminho a caminhar-se – deixaria de ser literatura. O poema não pode senão caminhar, falando do que não pode ser dito.

A sapiência final está porventura contida em dois versos de “O livro” (OL, p. 299): “porque se encontraste o que procuravas/ perdeste-o e não começou ainda a tua procura”. Eis o derradeiro desengano: a vida é viagem iniciática; está sempre a reiniciar a morte, o instante da sua possibilidade. Tudo é caminho. O ser humano é caminho. Toda a poesia de Manuel António Pina pode ser lida como uma longa e nunca concluída elegia do regresso a casa que é na verdade um não cessar de partir para a morte. Caminhar para a morte é caminhar para casa. Para a casa da infância. Sem êxtase.

ANTOLOGIA

PALAVRAS NÃO

Palavras não me faltam (quem diria o quê?),
faltas-me tu poesia cheia de truques.
De modo que te amo em prosa, eis o
lugar onde guardarei a vida e a morte.

De que outra maneira poderei
assim te percorrer até à perdição?
Porque te perderei para sempre como
o viajante perde o caminho de casa.

E, tendo-te perdido, te perderei para sempre.
Nunca estive tão longe e tão perto de tudo.
Só me faltavas tu para me faltar tudo,
as palavras e o silêncio, sobretudo este.

*(Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco
tarde, 1974)*

Vemos exposto neste poema o dilema irreduzível e irresolúvel que habita o cerne da poesia de Manuel António Pina: o excesso de palavras (também na poesia, enquanto excesso de “truques”) e em simultâneo a impossibilidade humana de, sem as palavras, fundar qualquer relação existencial (“quem diria o quê?”). Dilema aprofundado pela impossibilidade de representar o ser (a falta de palavras para tal). Daí estar o sujeito simultaneamente “tão longe e tão perto de tudo” (por referência ao seu lugar na linguagem). Apesar dos muitos “truques” dos poetas – quer dizer, dos seus recursos expressivos, da sua aptidão para moldar a linguagem e inclusive para falar da própria linguagem –, a poesia é o que falta, dada a sua incapacidade para forçar as palavras a transparecerem aquilo para que meramente

apontam, a sua incompetência para revelar o “tudo” que existe “fora de elas”. A “perdição” do sexto verso não reporta pois a qualquer perda concreta, mas à perdição da própria poesia, condição para aceder enfim àquilo que a poesia não pode revelar mas apenas aludir como ausência, como algo de inatingível: o mistério do ser – a sua “casa” –, ou o que quer que permanecesse se de repente desaparecesse o muro da linguagem: “só me faltavas tu para me faltar tudo”. Só se faltasse a linguagem é que teríamos acesso a “tudo” – ao que está fora dela. Mas nesse caso também o “tudo” faltaria, pois já não constituiria algo a que nos oporíamos (pela linguagem), mas algo que *seríamos*, desaparecendo em consequência a possibilidade de o significar negativamente, a noção mesma de “tudo”. Mas como não pode dispensar a linguagem, a poesia não pode ser senão prosa – a prosa do mundo de que o sujeito não consegue sair, onde se incluem a morte e a vida, só pensáveis na linguagem.

AMOR COMO EM CASA

Regresso devagar ao teu
sorriso como quem volta a casa. Faço de conta que
não é nada comigo. Distraído percorro
o caminho familiar da saudade,
pequeninas coisas me prendem,
uma tarde num café, um livro. Devagar
te amo e às vezes depressa,
meu amor, e às vezes faço coisas que não devo,
regresso devagar a tua casa,
compro um livro, entro no
amor como em casa.

*(Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco
tarde, 1974)*

TRANSFORMA-SE A COISA ESTRITA NO ESCRITOR

Isto está cheio de gente
falando ao mesmo tempo
e alguma coisa está fora de isto falando de isto
e tudo é sabido em qualquer lugar.

(Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto;)
o escritor é uma sombra de uma sombra
o que fala põe-o fora de si
e de tudo o que não existe.

Aquele que quer saber
tem o coração pronto para o
roubo e para a violência
e a alma pronta para o esquecimento.

(Aquele que quer morrer, 1978)

O déictico transcendente “isto” não pode fazer referência a alguma coisa que não esteja na palavra “isto” mas apenas a algo que está no intelecto, caso em que não significa o que indica, mas outra coisa. “Isto” indica uma coisa mas significa outra: uma coisa que falta, aquilo a que, tal como no *Tao Te King*, não se pode dar um nome: “chamo-lhe tao porque não sei o nome de isto”, ensina Lao Tse. Por outro lado, “isto” não mostra apenas um objeto ausente e inominável, mas o próprio ter-lugar do discurso poético, a poesia – a “Literatura”, a “coisa estrita” em que se transforma o escritor (em glosa ao primeiro verso do conhecido soneto camoniano), pois este só tem existência nas suas palavras e é, portanto, “uma sombra de uma sombra”, projeção

de palavras projetadas por “alguma coisa” que está nele mas lhe é inacessível, que está fora de “isto falando de isto”. É pelas palavras – pela fala – que o ser humano se solta da sua existência natural e é posto “fora de si” e fora “do que não existe”. “Aquele que quer saber” o que é essa alguma coisa que “está fora de isto” terá de desaprender as palavras e desmemoriar a memória, terá de esquecer a linguagem para ter a experiência de um estado inaugural, a experiência indizível do ser onde “tudo é sabido”.

VOLTO DE NOVO AO PRINCÍPIO

A ideia de isto cansa-me
em qualquer sítio fora de qualquer sítio
onde o meu cansaço é só um conceito.
(Há qualquer coisa que quer falar e apenas foge;

as palavras perseguem a sua miragem,
e eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim,
a Literatura, o cansaço e a ideia de isso.
Já não tenho palavras para não dizer qualquer coisa.)

Volto de novo ao princípio de tudo,
ao lado de fora, onde fala de isto;
o que aí falta está parado
sobre a Literatura.

(Aquele que quer morrer, 1978)

HANSAPLATZ (1)

O que há debaixo da cama?
O que está atrás dos cortinados?
De noite, à porta, clamam
as vozes terríveis do passado.

Em qualquer sítio fora de mim
há estas tílias, este jardim,
e há eu a estar lá em mim
e isto lembrando-se em mim.

Que ave canta ainda
em que noite já finda?
Acordo, morto e só, no quarto
e faz frio como num parto.

(Nenhum sítio, 1984)

INSÓNIA

O dia entra no quarto
pela janela fechada
apagando as sombras onde
a alma se ocultava.

Aproximam-se as horas do silêncio
e do ruído, e fico só de novo.
Abro a janela e fecho alguma coisa
(provavelmente a infância) dentro d'alma.

Talvez não passe tudo de memória,
de coisas de que alguém se recordasse,
a minha vida, os dias e as noites,
e a minha própria infância me faltasse.

Talvez eu seja um vago sentimento
mal aflorando o coração d'alguém
à hora breve em que o dia vem
em algum sítio só de pensamento.

Lá fora ouvem-se vozes acordando,
motores em marcha vibram, a luz arde,
e aos poucos a vida vai ficando
sensação e exterioridade.

No quarto ao lado as filhas falam alto.
E dou comigo procurando rimas.
— E a alma? — Mas por esta altura
já tudo e eu próprio somos literatura...

JUNTO À ÁGUA

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.

FAREWELL HAPPY FIELDS

I.

Entre a minha vida e a minha morte mete-se subitamente
A Atlética Funerária, Armadores, Casa Fundada em 1888.
A esse sítio acorrem então, aflitíssimos, o teu vago sorriso
e a vaga maneira como dizes os esses;
vêm de muito longe e chegam incompletamente
ao pequeno vulnerável sítio entre
toda a minha vida e toda a minha morte,
quando a minha última recordação atirou já com a porta
e tudo está acabado até a tua respiração
na cama ao meu lado,
e também tu estás morta,
duma forma que já não me importa.

Vamos então os dois outra vez
ao longo de certas ruas sombrias e de certos dias
e sorris e falas alto; está calor mas tens as mãos frias,
compramos coisas, visitamos
talvez algum último amigo
sem sabermos que eu já não estou vivo.

Poderia ter sido de outro modo?
Poderiam ter sido outras duas pessoas
vivendo a minha e a tua vida, morrendo a minha e a tua morte?
(Mesmo o armador, poderia ter sido outro?)
Aparentemente foi por pouco;
se fosse um pouco mais tarde ou um pouco mais cedo,
se eu não tivesse chegado a casa cansado,
se a louça não estivesse por lavar

e a janela da sala de jantar
não estivesse fechada, se o mundo não tivesse acabado,
nem tu tivesses ido ao supermercado,
e se eu não estivesse cheio de medo.

Agora estou voltado para cima,
para onde cantas ainda há muito tempo.
Se calhar isto (alguma coisa) vai demorar mas já não
[me impaciento.

Voltamos, tu eu, ao mesmo jardim desflorado
onde eu morro sozinho
e conversamos comigo
como com um desconhecido.
Que diremos agora um ao outro?

É tarde. Ainda há um momento
me apetecia conversar, agora estou outra vez tão cansado!
Reparaste como o Outono este ano veio por outro lado,
como se fosse pelo lado de dentro?

(Farewell happy fields, 1992)

O poema toma por mote um dístico célebre de *O Paraíso perdido* de John Milton: "Farewell happy fields/ Where joy for ever dwells: hail horrors", epigrafado no poema IV da mesma sequência (também reproduzido na presente antologia). Tal dístico comunica a quintessência da poesia elegíaca: o pranto pelo que foi outrora mas não é mais. Desde o terceiro verso, o sujeito do enunciado interpela um outro que acorre, aflitíssimo, a um sítio "entre a minha vida e a minha morte". Esse outro é um interlocutor que cessou de existir, que está morto. Declinado no género feminino, presta-se a várias identificações, entre as quais

duas que convergem no motivo da despedida dos “campos felizes”: a infância e a mãe; em ambos os casos mortas. Os dois eus, o eu morto – a criança – e o eu presente – o adulto –, caminham lado a lado, algures no passado (que só existe na lembrança do adulto). Ambos são o mesmo nesse tempo pretérito, ambos são a criança que no futuro adulto só existe morta – enquanto recordação (“eu já não estou vivo”). É retrospectivamente que o adulto se sabe a criança que morreu nesse tempo para lhe ser permitido chegar ao “sítio entre a minha vida e a minha morte” (onde irrompe a referência ao ano do nascimento de Pessoa, 1888, o que indicia claramente a presença-ausência do nosso grande poeta modernista na obra de Manuel António Pina). Para o adulto, o Outono deixou de estar lá fora, no seu esplendor alegre de uma realidade que a palavra “Outono” significava e representava sem distância e sem diferença, e passa a vir “por outro lado,/ como se fosse pelo lado de dentro”. A incoincidência do eu consigo mesmo equivale aqui a uma cisão em dois (ou mais) eus, pelo que já só existe a possibilidade de um diálogo, em que cada um dos interlocutores se define como o negativo do outro.

FAREWELL HAPPY FIELDS

IV.

Farewell happy fields

where joy for ever dwells: hail horrors...

Milton, *Paradise Lost*

(Adeus campos felizes; remorsos: adeus.)

Vamos os dois ao longo dos dias felizes
conversando e ouço o que dizes
como se quem falasse fosse eu;
(adeus palavras, sonhos de beleza,
montanhas desoladas da infância
donde tudo se via: a alegria
e a cegueira do que não se via;)
vês agora o que eu vejo, a minha sombra
caminhando a teu lado num tempo sem sentido,
quando eu ainda não tinha morrido?

(Adeus perfeição, adeus imperfeição.)

Às vezes pergunto-me se valeu a pena,
se não haveria outra solução,
se não poderia, por exemplo, ter embarcado
num desses barcos que aparecem sempre
milagrosamente na última estrofe,
e se tu não poderias ter ficado
no cais, ou em alguma metáfora mais
imperiosa, partindo também donde te via,
e se assim não teria tudo sido
menos improvável e menos cansativo.

Infelizmente não havia barco onde
coubéssemos eu e as minhas lembranças;
tudo o que havia, tudo o que *realmente* havia,
a ti o tinha dado
e, dando-to, tinha-to roubado,
e a minha própria morte pairava
entre ti e mim indecisamente,
como uma ideia, não como algo presente.

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.

(Farewell Happy Fields, 1992)

NA BIBLIOTECA

O que não pode ser dito
guarda um silêncio
feito de primeiras palavras
diante do poema, que chega sempre demasiadamente tarde,

quando já a incerteza
e o medo se consomem
em metros alexandrinos.

Na biblioteca, em cada livro,

em cada página sobre si
recolhida, às horas mortas em que
a casa se recolheu também
virada para o lado de dentro,

as palavras dormem talvez,
sílaba a sílaba,
o sono cego que dormiram as coisas
antes da chegada dos deuses.

Aí, onde não alcançam nem o poeta
nem a leitura,
o poema está só.

E, incapaz de suportar sozinho a vida, canta.

(Cuidados intensivos, 1994)

IT'S ALL RIGHT, MA...

Está tudo bem, mãe,
estou só a esvair-me em sangue,
o sangue vai e vem,
tenho muito sangue.

Não tenho é paciência,
nem tempo que baste
(nem espaço), deixaste-me
pouco espaço para tanta existência.

Lembranças a menos
faziam-me bem,
e esquecimento também
e sangue e água a menos.

Teria cicatrizado
a ferida do lado,
e eu ressuscitado
pelo lado de dentro.

Que é o lado
por onde estou pregado,
sem mandamento
e sem sofrimento.

Nas tuas mãos
entrego o meu espírito,
seja feita a tua vontade,
e por aí adiante.

Que não se perturbe
nem intimide
o teu coração,
estou só a morrer em vão.

(Cuidados intensivos, 1994)

CUIDADOS INTENSIVOS

I.

«A esta hora e neste sítio
(miocárdio ventricular esquerdo)
é a abstracta vida que me assalta.
Eles não sabem
que o seu coração pulsa,
ferido, no meu coração,
que a minha dor alheia
vagarosamente mata
os seus sonhos, os seus sentidos,
os seus dias visíveis e invisíveis,
a linha dos telhados
ao longe sobre o céu.
Como saberiam
(com que palavras exteriores?)
que existem
dentro de mim
de um modo fora de mim,
os parentes, os amigos,
a vaga enfermeira da noite,
que enquanto o meu Único coração
morre na minha cabeça
a luz do quarto se
apaga para sempre
e o silêncio se fecha
sobre os corredores?
No quarto ao lado alguém
a noite passada morreu,
provavelmente eu.

Os livros, as flores
da mesa de cabeceira
conhecerão estas últimas coisas
em algum sítio da minha alma?»

Terça-feira, 3 de Março

(Cuidados intensivos, 1994)

UM CASAQUINHO PRETO

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?

(Cuidados intensivos, 1994)

O NOME DO CÃO

O cão tinha um nome
por que o chamávamos
e por que respondia,

mas qual seria
o seu nome
só o cão obscuramente sabia.

Olhava-nos com uns olhos que havia
nos seus olhos
mas não se via o que ele via,

nem se nos via e nos reconhecia
de algum modo essencial
que nos escapava

ou se via o que de nós passava
e não o que permanecia,
o mistério que nos esclarecia.

Onde nós não alcançávamos
dentro de nós
o cão ia.

E aí adormecia
dum sono sem remorsos
e sem melancolia.

Então sonhava
o sonho sólido em que existia.
E não compreendia.

Um dia chamámos pelo cão e ele não estava
onde sempre estivera:
na sua exclusiva vida.

Alguém o chamara por outro nome,
um absoluto nome,
de muito longe.

E o cão partira
ao encontro desse nome
como chegara: só.

E a mãe enterrou-o
sob a buganvília
dizendo: «É a vida...»

17/2/90

(Nenhuma palavra e nenhuma lembrança, 1999)

O encadeamento rítmico do poema baseia-se na rima em *-ia*, reincidindo circularmente o lanço da viagem, num ir perfeito. O poema assenta em verbos de tipo percetivo e cognitivo (olhar, saber, ver, reconhecer, compreender), articulados com verbos de valor existencial (ser, existir, estar, sonhar). Está em jogo uma relação fenomenológica cão/homem baseada numa relação comunicacional unidirecional

("chamar/responder"), a qual subentende uma outra, de nível ontológico: inconsciência (do cão)/autoconsciência (do ser humano). Só o ser humano que chama pelo nome do cão o sabe separado desse nome (o sabe transcendido pelo nome). O cão nunca soube o seu nome: o cão apenas está – apenas coincide. O cão não é esse irremível ser-sido na linguagem que o homem é, nem alcança essa perifrástica lição de desengano cujo agente é a mãe, e que esta verbaliza ironicamente num "é a vida...", sabendo que o conhecimento que transmite é o oposto: "é a morte...".

AS VOZES

A infância vem
pé ante pé
sobe as escadas
e bate à porta

- Quem é?
- É a mãe morta
- São coisas passadas
- Não é ninguém

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?

(Nenhuma palavra e nenhuma lembrança, 1999)

ÚLTIMO POEMA

*Ó noite que me guiaste,
ó noite amável mais do que a alvorada*
S. João da Cruz

A dor acompanhar-me-á,
a dor de não ter escrito
o teu nome e de não ter sabido
as perguntas e as respostas; nos teus braços quem
[me receberá?

E fará tanto frio
que a eternidade
se consumará sem mim no quarto agora vazio
de exterioridade e de contemporaneidade.

Só terei as minhas palavras,
mas também elas são mortais
mesmo as mais banais e mais
próprias para falar de coisas acabadas.

Terei talvez morrido; nunca o saberei.
Nem não o saberei tão perto estarei,
o rosto reclinado no teu peito,
a minha vida um sonho teu, desfeito.

(Nenhuma palavra e nenhuma lembrança, 1999)

A UM JOVEM POETA

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.

(Nenhuma palavra e nenhuma lembrança, 1999)

Repare-se na coesão rítmica e na harmonia sintática deste poema que entronca na tradição da poesia didática, sustentando-se a enunciação no modo imperativo, pouco comum na poesia portuguesa. Não obstante o imperativo, o predicado não é de comando, mas de exortação à busca. O poema joga-se no dueto paronomástico “rosa” e “prosa”. Aquela está fora do mundo, fora da linguagem. Só poderá

ser procurada diferidamente, por intermédio das palavras: em prosa. A metáfora é dupla, ocorre a nível semântico mas também descola dos signos gráficos: o signo “prosa” contém o signo “rosa”. Mas um som consonântico, a oclusiva labial “p”, separa fisicamente a “prosa” da “rosa” que estará debaixo ou dentro de si, sob “tanta metáfora”. O valor hipotético do sintagma verbal “pode ser”, anaforicamente repetido, é pois aporético: o encontro com a rosa seria equivalente ao reencontro com esse estado inaugural de coincidência das palavras com as coisas, de coincidência da “prosa” com a “rosa” – a infância. E sem nada atrás de si, sem “lembrança” – pois a lembrança é consciência da perda e da finitude, desconhecidas da infância. Mas o desfasamento implicado na mediação da linguagem (no [p]) coloca o ser humano fora de si, faz dele um outro, um ser-sido. Por fim, o “escrever sem porquê” reenvia-nos para a “rosa sem porquê” do poeta místico alemão Angelus Silesius, emblema da essência mesma da poesia, bem como para a rosa dos poemas de Rilke.

TODAS AS PALAVRAS

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.

(Atropelamento e fuga, 2001)

EXTREMA-UNÇÃO

Uma breve, amável mágoa à
flor dos olhos, um distante desapontamento,
morrias como se pedisses desculpa
por nos fazeres perder tempo.

Tinhas pressa mas não o mostravas,
receavas que não estivéssemos preparados,
e, suspenso sobre nós, esperavas
que disséssemos tudo, que fizéssemos o apropriado.

Morrer não é motivo de orgulho,
mas estavas cansado de mais para te justificares.
Ainda por cima no mês de Julho,
com as férias marcadas, ausentes os familiares.

Tínhamos levado as crianças de casa,
feito os telefonemas, escolhido os dizeres.
O quarto fora arrumado, a cama mudada
com roupa lavada. Só faltava morreres.

8/1/01

(Atropelamento e fuga, 2001)

ARTE POÉTICA

Vai pois, poema, procura
a voz literal
que desocultamente fala
sob tanta literatura.

Se a escutares, porém, tapa os ouvidos,
porque pela primeira vez estás sozinho.
Regressa então, se puderes, pelo caminho
das interpretações e dos sentidos.

Mas não olhes para trás, não olhes para trás,
ou jamais te perderás;
e teu canto, insensato, será feito
só de melancolia e de despeito.

E de discórdia. E todavia
sob tanto passado insepulto
o que encontraste senão tumulto,
senão de novo ressentimento e ironia?

(Os livros, 2003)

O REGRESSO

Como quem, vindo de países distantes fora de si, chega finalmente aonde sempre esteve e encontra tudo no seu lugar, o passado no passado, o presente no presente, assim chega o viajante à tardia idade em que se confundem ele e o caminho.

Entra então pela primeira vez na sua casa e deita-se pela primeira vez na sua cama. Para trás ficaram portos, ilhas, lembranças, cidades, estações do ano. E come agora por fim um pão primeiro sem o sabor de palavras estrangeiras na boca.

(Como se desenha uma casa, 2011)

AS COISAS

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.

Em certas tardes altas, absolutas,
quando o mundo por fim nos recebe
como se também nós fôssemos mundo,
a nossa própria ausência é uma coisa.

Então acorda a casa e os livros imaginam-nos
do tamanho da sua solidão.
Também nós tivemos um nome
mas, se alguma vez o ouvimos, não o reconhecemos.

(Como se desenha uma casa, 2011)

BIBLIOGRAFIA SELECIONADA

- AMARAL, Fernando Pinto do - *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa, Assfrio & Alvim, 1991.
- BUENO, Danilo - “A literatura morreu?: identidade, paradoxos e melancolia na poesia de Manuel António Pina”, in *Revista Desassossego* [em linha], Universidade de São Paulo, n.º 10 (2013). Disponível em WWW: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52336/73195>
- COELHO, Eduardo Prado – “Sobe as escadas, bate à porta” [recensão a *Poesia reunida*], in *Público*, 10 de Novembro de 2001.
- DIOGO, Américo António Lindeza – “Tat Tam Asi”, in *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Org. Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Coimbra/ Lisboa, Angelus Novus/ Cotovia, 2003;
- “Uma tipografia que vendia gelados” in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 17, Lisboa, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Junho de 1997;
- [sob o pseudónimo de Martin Strauss] *O tao do corpus*. Braga/ Pontevedra, Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 2002 (Cadernos do Povo. Ensaio).
- EIRAS, Pedro – “Metodologia da dúvida”, in *A lenta volúpia de cair*. Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2007.

- FREITAS, Manuel de Freitas – “As palavras escrevem-se no escuro” [recensão a *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*], in *Expresso/Cartaz*, 16 de Outubro de 1999.
- GUEDES, Maria Estela – “Aquele que quer morrer’ e outras poucas novidades” [recensão a *Aquele que quer morrer*], in *Diário Popular*, de Agosto de 1978.
- GUERREIRO, António – “O sítio das palavras” [recensão a *Algo parecido com isto, da mesma substância*], in *Expresso/Cartaz*, 6 de Fevereiro de 1993.
- GUIMARÃES, Fernando – “Manuel António Pina, Paulo Teixeira e Carlos Poças Falcão: os cruzamentos da imaginação e do silêncio”, in *A poesia contemporânea portuguesa*. 3ª ed. rev. aument., Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2002.
- LAGE, Rui – *Perda, luto e desengano: a elegia portuguesa na poesia do século XX*. Porto, 2010. Tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/50420>.
- LOURENÇO, Eduardo – “A ascese do Eu”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1035, de 2 a 15 de Junho de 2010.
- MEXIA, Pedro – “O lado de fora do lado de dentro” [recensão a *Poesia, saudade da prosa*], in *Expresso/Actual*, Lisboa, 18 de Junho de 2011.
- PADRÃO, Maria da Glória – “O último livro de Manuel António Pina” [recensão a *A lâmpada do quarto? A criança?*], in *Jornal de Notícias*, 28 de Dezembro de 1982;
- POMA, PAOLA – “Deslocamentos na poesia de Manuel António Pina”, in *Inimigo Rumor*, n.º 20. Rio de Janeiro, 7Letras/Cosac & Naify, 2008.
- QUEIRÓS, Luís Miguel – “Um poeta posterior à literatura”, in *Público*, 13 de Maio de 2011;

- (coord. editorial) – “Farewell Manuel António Pina” [caderno especial do suplemento “Ípsilon”, recolhe textos de Álvaro Magalhães, João Luiz, Luis Miguel Queirós, Rosa Maria Martelo e Sousa Dias], in *Público*, 16 de Novembro de 2012.
- REYNAUD, Maria João – *Nenhum sítio* [recensão], in *Colóquio/Letras*, nº 91, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio de 1986.
- SANTOS, Inês Fonseca – *A poesia de Manuel António Pina: o encontro do escritor com o seu silêncio*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Departamento de Literaturas Românicas, 2004.
- SARAIVA, Arnaldo – “Espelho hesitante”, in *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 556, 2 a 8 de Março de 1993.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel – “Uma poesia cheia de truques”, in *A Phala*, nº 90, Lisboa, Assírio & Alvim, Dezembro de 2001;
- “O problema da habitação [recensão a *Como se desenha uma casa*], in *Público*, 10 de Fevereiro de 2012.

RUI LAGE

Nascido no Porto em 1975, é autor de sete livros de poesia publicados entre 2002 e 2016, entre os quais *Revólver*, *Corvo*, *Um Arraial Português* e *Estrada Nacional*. É também autor de ensaios, teatro, crítica literária, artigos científicos e ficção infantojuvenil, estando representado em diversas publicações e antologias. Traduziu poesia e ficção de Paul Auster, Pablo Neruda e Samuel Beckett, entre outros. Com Jorge Reis-Sá, foi responsável pela organização, seleção, introdução e notas da obra *Poemas Portugueses: Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI* (Porto Editora, 2009). É doutorado em Literaturas e Culturas Românicas – especialidade em Literatura Portuguesa – pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Integrou a direção da Fundação Eugénio de Andrade. Foi assessor parlamentar na Comissão de Ética, Sociedade e Cultura da Assembleia da República e docente na ACE - Escola de Artes. Trabalha atualmente no Parlamento Europeu, entre Bruxelas e Estrasburgo.

