

Da guerra à sátira: o expurgo do trauma em Fernando Assis Pacheco¹

Sérgio Bento

USP

Resumo

A poesia de Fernando Assis Pacheco apresenta dois momentos fundamentais: a sua experiência de guerra e a sua obra “pós-guerra”. Na primeira, trata-se de uma “literatura de testemunho”, em que o trauma é revisitado por meio de imagens chocantes, abjetas. Na segunda, há uma poética de deflação lírica com forte carga irônica, como se o poeta tivesse expurgado a sua tragédia. É a análise de tal passagem que motiva esse artigo.

Palavras-chaves: Fernando Assis Pacheco; poesia e guerra; poesia contemporânea; poesia abjeta; literatura de testemunho.

Abstract

Fernando Assis Pacheco's poetry has two important moments: his experience in war and his postwar writings. At the former, the poems constitute a testimonial literature, in which the trauma comes about by shocking abject images. At the latter, there's a lyric economy poetics, as if the poet had expurgated his own tragedy. The transition from the first to the second moment is the motivation to this article.

Keywords: Fernando Assis Pacheco; poetry and war; contemporary poetry; abject poetry; testimonial literature.

Pertenço a uma geração que o País perdeu
Liberto Cruz²

Sem ser facilmente enquadrada nem no experimentalismo dos coetâneos da década de 60 tampouco na subjetividade discursiva dos autores dos anos 70, a poética de Fernando Assis Pacheco, porém, tangencia ambas as tendências constituindo uma obra peculiar na Literatura Portuguesa da segunda metade do século XX. Sem se prender a escolas ou movimentos, começa, é verdade, sua produção com um grupo de artistas universitários em Coimbra, onde estudava. A conexão entre eles, contudo, dava-se mais no âmbito ideológico que artístico: era um núcleo de sobrevivência de certa poesia social enquanto o resto do país desidratava o neorrealismo – ou o que havia

¹ Agradeço à CAPES/FCT pelo financiamento de meu estágio-sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do projeto de pesquisa Crítica, Poesia e Contemporaneidade no Brasil e em Portugal: Tendências e Questões, coordenado pela profa. dra. Ida Aves, que possibilitou essa pesquisa.

² Apud VECCHI e RIBEIRO (2011, p. 348).

sobrado dele. Engajados contra a ditadura salazarista, promoveram um intenso debate cultural cujos frutos resistem até hoje, como a criação do CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), importante espaço dramaturgicamente português.

Pacheco participa, por exemplo, da coletânea *A poesia útil* (1962), juntamente com nomes como António Augusto Menano e Manuel Alegre. Mas o maior registro dessa época é *Cuidar dos vivos* (1963), primeiro livro do autor em que o tema político é, ora metaforicamente, ora de forma mais clara (embora longe do didatismo neorrealista), dominante. Entretanto, ele é posto a partir da percepção de um eu melancólico, que descrê na força da arte como fator modificador (característica essa que levaria por toda a sua escrita):

NÃO POSSO

[...]

Quando colho uma flor, sei
que ela mudará as minhas noites.
Mas é também conhecido
que a certas horas os carcereiros
despem a farda
e vão às Mercês e à Rinchoa
comprar cestos à beira da estrada
com morangos ou cravos. Não posso
com tanta ironia. (PACHECO, 2006,³ p. 26)

Sob o espírito de que “indignar-me é o meu signo diário” (“Poeta no supermercado”), o autor ataca o estado militarista na metonímia da farda e sua incompatibilidade com a beleza da primavera e seus frutos e flores. Note-se o estilo prosaico e narrativo do texto, que se mantém poético apenas pelo enjambement. O absurdo da situação está claro e expresso no discurso, não sendo necessária qualquer interpretação: o irônico está na realidade e não no poema. “Não posso / com tanta ironia”, notável passagem que escancara o recurso retórico, desfazendo-o. Não há qualquer dicção polifônica na passagem, pois a ironia é situacional, é da vida. Ora, se tal

³ Uso, para todas as referências a poemas de Pacheco, *A musa irregular*, de 1996. Doravante, informo apenas a página das citações.

procedimento derrisório sempre foi uma das armas da poesia para resistir ao real, tem-se um problema quando o poeta declara-se farto dele.

Isso não significa que esta é uma obra sem ironias. Ao contrário, Pacheco é cheio delas, especialmente quando acumula vivências diversas. Isso fica claro até na pior das experiências, que marca com força sua trajetória: o horror da guerra colonial, pois esteve em Angola entre 63 e 65. *Catalabanza, Quilolo e Volta* (1972)⁴ é uma longa coletânea de poemas de guerra, mas não necessariamente relatos do *front* do futuro jornalista tampouco reflexões geopolíticas. São curtas peças descritivas do cotidiano de um soldado, das tarefas recorrentes, dos descansos, da correspondência com a família, do sexo com as angolanas. Tudo pintado pelo olhar de um combatente em desacordo com a causa, emprestando sua sensibilidade artística ao abjeto da situação, como anuncia já no primeiro poema, espécie de abertura que anuncia o tom da obra (p. 49):

LISBOA

“E HAVIA OUTONO?”

Havia o que não esperas: árvores
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto em sangue.

[...]
E as minas / os forninhos /
as armadilhas com trotil /
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.
Havia súbitos rios, cândidos
arbustos pendentes
que a cigarra desperta ao meio-dia.
[...]

⁴ Originalmente publicado em 1976, trata-se da reedição de *Câu Kiên: um resumo*, este lançando em 1972 tratando da Guerra do Vietnã como disfarce de seu verdadeiro alvo, por conta da censura. Na segunda versão (e, de fato, a original), Pacheco explica as alterações: “A toponímia vietnamita, e outros disfarces de circunstância, não têm já razão de ser. Reposto o texto tal como era, junto agora alguns poemas, todos da mesma época e quase todos considerados para o ‘Câu Kiên’, mas então eliminados.” (PACHECO, 1976, s.p.). Em *A musa irregular*, obras completas editadas pelo próprio autor, há apenas *Catalabanza, Quilolo e Volta*, datado de 1972. Por isso, adotei tal data, até por estar usando o volume em questão neste trabalho.

A marcação espacial é uma preocupação constante no livro, antecipação da característica do repórter de fixação em um tempo-espaço determinado. Começa-se em Lisboa, porém já se está ao fim de sua participação na guerra, como se depreende do texto, e não na partida para a África, como seria de se supor em um “diário”. Este definitivamente não é o caso. Em diálogo com o leitor, outra marca de sua poética, Pacheco minimiza a importância da *imagerie* dos conflitos de trincheira propriamente ditos, mas prefere retratar os homens embaixo das “árvores de coração amargo”. A melancolia frente a um membro ensanguentado é inevitável, e há momentos confessionais em que ela domina *Catalabanza, Quilolo e Volta* (“Por favor, olha: onde estive, onde o capim passava do ombro, a morte passava, e a melancolia”, na p. 61).

Sobre esse poema e todo o livro, Maria Ribeiro (1999) afirma:

O primeiro poema – “Havia Outono?” – é porventura um dos mais belos textos que se escreveu sobre a guerra colonial e nele se condensam uma série de marcas de distinção da poesia desta colectânea tanto do ponto de vista estrutural como temático: o tom dialógico em que o poema se constrói; o carácter narrativo dos poemas fazendo-os oscilar entre a poesia que nos traz o sabor da crónica-poética que ora fixa o quotidiano em que se tece ora traz notícias; a ironia e a paródia do discurso oficial; a filtração da paisagem africana por um ser em aflição; o diálogo com a “libertinagem” de Bandeira e a destreza linguística e narrativa de Drummond são alguns dos elementos que marcarão os poemas deste livro e muita da poesia de Assis Pacheco e que logo neste primeiro poema se anunciam.

Alguns dos pontos trazidos pela pesquisadora merecem atenção. Falarei sobre a dialogia mais adiante; com relação à narratividade, já citei tal característica em *Cuidar dos vivos*, e é indubitavelmente um dos mais relevantes marcos dessa poética. Entretanto, não coadunaria com o termo “notícias”, já que o factual parece minorado ao longo do volume. Vitórias, derrotas, avanços não estão em questão, mas impressões de quem vive tal realidade. O termo “crônica” é mais feliz, por ressaltar o aspecto pessoal e subjetivo da escrita em questão.

As relações com Bandeira e Drummond também são discutíveis. No primeiro caso, o fato de o termo usado ser o nome de um livro do poeta recifense obviamente não avaliza uma comparação. Há em Pacheco, é verdade, uma modéstia, uma autoderrisão

que podem lembrar o autor de *Cinza das horas*, como em “Sou um desgraçado poeta da província / com um rio que no Verão é areia” (p. 59), afinal, Bandeira era o poeta que se dizia menor, escritor das coisas menos importantes, justamente por não fazer poesia de guerra (“Sou poeta menor, perdoai! / Não faço poemas de guerra. / Não faço porque não sei”, poema “Testamento”, do livro *Lira dos cinquent’anos*). Nessa lógica, o português deveria orgulhar-se de ser “maior”.

De qualquer forma, uma tal aproximação requereria uma pesquisa à parte, e afirmações peremptórias são precipitadas. Já com relação à outra comparação, em que Maria Ribeiro diz que Pacheco possui “a destreza linguística e narrativa de Drummond”, não se pode dizer que seja despropositada, afinal o autor de Coimbra disse mais de uma vez ser o mineiro talvez a sua maior referência literária. Dessa forma, pensar em confluências dessas duas obras é um ato natural. Sem dúvidas, a maneira pela qual ambos aproximam-se da prosa é digna de nota, mantendo porém certa tensão poética por meio de sonoridades, ironias ou jogos de palavras. O que precisa ser pesado, porém, é que o autor brasileiro atingiu uma considerável profundidade filosófica a partir do cotidiano, flutuando entre poesia social e quase metafísica com a mesma naturalidade, flertando com temas universais amiúde, enquanto Fernando Assis concentrou-se em uma ironia mais direta, situacional e agressiva, estilos esses que se afastam consideravelmente, portanto. Pode-se dizer que Drummond foi um espelho a partir do qual o coimbrese desenvolveu seu poetar fluido (pouco comum na poesia portuguesa), mas que em termos formais e conteudísticos suas poéticas adquirem traços (e importâncias) distintos.

Com relação à agressividade, embora ela se torne mais contundente a partir da década de 80, nesse livro de 1972 já há o uso de palavras que chocam, seja pela escatologia (“O único sítio de paz foi cavado anteontem. Entra-se por um lado, caga-se e sai-se pelo outro”, p. 62), pela blasfêmia (“Abençoado o quilo, o quimo./ Abençoado o esfíncter anal q.b. aflito (e a caca)./ Jesus Cristo, Clausewitz, amen”, p. 81) ou pelo horror:

O GARROTE
[...]

E depois há um que pisa uma armadilha.
Houve um que pisou uma armadilha!
Sei fazer versos. Ou seja: nada.
O coto em sangue.
Neste ponto o narrador sofreia a imaginação.
Ninguém disse que me conhecia.
Conheço um rato, está em cima de uma viga.
Serve para a gente olhar.
(PACHECO, 1996, p. 63-64)

Um dos mais interessantes poemas da coletânea, tem o seu nome a partir de uma reminiscência imagética (“Recordação súbita duma litografia/ castelhana: o garrote./ Não vos perdo.”), referência provável a *El Agarrotado*,⁵ de Francisco Goya, que retrata um cruel instrumento de execução em praça pública, comum na Espanha do século XIX. A imagem de violência na gravura⁶ é sobreposta ao clima geral em Angola, ao mesmo tempo em que o termo “garrote” traz a ideia de “torniquete”, comum para estancar o sangue de grandes hemorragias, como o coto produzido pela mina terrestre. A última estrofe, citada acima, como que reproduz esse estrangulamento do garrote na alma do poeta, que já duvidara da validade de escrever em meio àquele cenário, na primeira *stanza* (“Sei fazer alguns versos mas nem sempre. / Eu narrador me confesso. / A guerra lixou tudo”). Ao final do texto, o narrador que antes se assumia em primeira pessoa cinde-se, mantendo o eu (“sei”, “me conhecia”) porém descolando deste a figura daquele que conta a história. Esse dialogismo, presente em outros momentos, complexifica certos poemas, exibindo o quão intrincada a identidade pós-guerra se tornou, e o quão instável o “eu” apresenta-se, de modo geral, frente àquelas cenas.

⁵ Foto disponível em <<http://www.blogodisea.com/wp-content/uploads/2013/08/garrote-francisco-de-goya-el-agarrotado.jpg>>, acesso em 14 jan. 2015. Tal obra de Goya deu origem a diversas outras gravuras (inclusive dele próprio, a lâmina 34 da famosa coleção *Los desastres de la guerra*, chamada *Por una navaja*, cujos traços obviamente remetem ao condenado de *El Agarrotado*) sobre o tema da crueldade do instrumento garrote, de modo que talvez Pacheco esteja se referindo a outra imagem derivada da original feita pelo espanhol.

⁶ Sobre Goya e William Hogarth, pioneiros de uma arte já distante do classicismo, que explora o corpo em “forma de ritual”, Seligmann-Silva afirma ser comum que “nesses dois artistas a representação do feio, do grotesco e da dor seja acompanhada por representações do picaresco, do carnavalesco e de outras modalidades do excesso e do riso, irônico ou não. A arte nessas obras chega à idade de sua autoconsciência: tanto de sua ‘materialidade’ estética, como também de seu ‘ser artístico’.” (2005, p. 47). A referência ao pintor aqui, portanto, é totalmente coerente com a estética do choque (e de ironia, como se verá) de Pacheco.

Diante de tudo isso, não podemos nos furtar à pergunta: por que escrever em tais condições? Como fazer literatura diante de tamanha dilaceração do humano, senão equiparar-se ao rato? A questão é antiga e foi muito debatida por conta da Segunda Guerra Mundial, que certamente mudou não só a escritura mas toda a existência para sempre. Não é por acaso que, em meio à censura salazarista, Pacheco tenha escolhido falar de forma cifrada sobre Hiroshima e o Vietnã (este, um conflito sabidamente decorrente do jogo geopolítico pós-45). As próprias batalhas coloniais que ocorreram pelo mundo, como em Angola, são decorrência da Grande Guerra, pois, como registram massivamente historiadores do período, situações de dependência colonialista passaram a ser intoleráveis. Assim, a rigor, estamos aqui falando de uma poesia “de guerra”, mas, ainda mais importante, falamos de uma poesia “pós-guerra”, a maior delas, aquela que redefiniu o humano. Segundo Herbert Marcuse (2009), em texto incompleto recuperado postumamente, seguir fazendo poesia é não só possível como necessário, expurgo que pode recuperar as bases do homem pré-Hiroshima, a “redescoberta do sujeito”:

O que está envolvido é mais do que a “trágica experiência” do mundo de morte e destruição, crueldade e injustiça. A trágica experiência do sofrimento é também a imagem de seu alívio: o Destino ou os Deuses, ou a Razão devem ainda prevalecer (até a tragédia Grega tinha sua negação na subsequente peça Satírica). (p. 151)

Apenas a dura volta ao que de fato ocorreu em Auschwitz e nos campos de batalha é que pode forçar a humanidade ao percurso desse trajeto. O risco, porém, da estetização da tragédia e sua conseqüente reificação deve ser cuidadosamente afastado para que não haja, como continua Marcuse, a “suavização do Mal”:

Como pode ser realizada a imediatez, que desfaz ou suspende a sublimação, sem deixar de ser literatura? Por isso, é a imediatez que deve ser entendida aqui – como o ponto de partida de todas as mediações (talvez, como realidade última, ela desafie todas as mediações). Essa imediatez está no choro, no desespero, na resistência das vítimas. E isso é preservado somente na *memória*. (p. 152)

Ora, a preservação da memória é, por si, como ato político e ato de linguagem, resistência. Fernando Assis Pacheco certamente tem essa preocupação, seja ao “camuflar” as referências para burlar a censura, seja ao republicar a obra em sua forma original assim que possível. *Catalabanza, Quilolo e Volta* contém dados de registro (especialmente os topônimos) que ressaltam a presença física do poeta no local e, portanto, atestam a experiência *in situ* da guerra. Citando um estudo de Fernando J.B. Martinho (1995), Maria Ribeiro, no ensaio já aqui aludido, fala que se está diante de uma “literatura-testemunho”, ao passo que o pesquisador por ela referendado usa o termo “confissão”, valendo-se do verso “Eu narrador me confesso”, reproduzido há pouco. Há, aqui, uma gama de questões que a opção conceitual dos teóricos traz: “confessar” pressupõe certa culpa que, salvo alguma exceção, não é o tom do livro; traz, ainda, um compromisso tal com a verdade, com o real, que parece incompatível com a literatura, apesar do que acredita Ribeiro, que vê os poemas da coletânea

sob uma promessa de verdade garantida pela dimensão performativa inerente ao testemunho, se faça luz sobre um facto a partir do qual se estabelece um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento da verdade e não mais pode dizer que não sabia, gerando-se o pacto de responsabilidade partilhada sobre o narrado inerente à funcionalidade da literatura-testemunho. (1999)

Para tal, ela apoia-se em controverso estudo de Eduardo Prado Coelho (2000) que, ao distinguir o relato do testemunho, liga o primeiro à seara do saber, da informação, e o segundo ao estatuto da verdade. Até que ponto, porém, a literatura memorialística é de fato “real”? Não pretendo entrar, até por razões de espaço e de natureza deste trabalho, nas diversas discussões acerca da “autoficção” e dos limites autobiográficos, que têm preocupado a teoria literária nas últimas décadas. O fato é que a maneira como a veracidade testemunhal – se é que pode haver, a rigor, tal conceito no âmbito artístico – foi apresentada e aceita por Maria Ribeiro deixa um *gap* teórico que deve ser revisto, e que tentarei retrabalhar, a fim de que a relação entre memória, história e verdade fique mais clara na obra em questão.

Um fator que chama a atenção em *Catalabanza, Quilolo e Volta* é que, excetuado o poema “E havia outono” – que trata da volta a Lisboa –, a prevalência é de

verbos no presente, como se a publicação estivesse se dando em meio à participação do poeta nos conflitos, e não sete anos depois de seu retorno. Mesmo com a marcação do nome das cidades e regiões, principalmente de Angola (inclusive os dois primeiros termos do título do livro), porém, não se trata, como dito anteriormente, de um “diário”, pela ausência de datação, pela constante falta de um interlocutor declarado e pela independência entre cada um dos poemas. Em alguns deles, aliás, tem-se a impressão de se estar diante de “notas” aleatórias escritas em momentos esparsos, e coletadas posteriormente, como em “Não dormias, não dormes” ou “Relatos”. Há sempre um tom de agoridade nos textos, mesmo com o prosaísmo inerente ao estilo do autor. Está aqui, parece, uma das mais importantes características da imediatez a que Marcuse se referia. O contar no passado é, de certa forma, um efeito de distanciamento, não só temporal mas retórico, ressaltando a experiência mais pela chave histórica que pela pessoal. Estudos contemporâneos de linguística que buscam compreender o imediatismo (como proximidade entre emissor e receptor) da comunicação, como o de Koch e Oesterreicher (2013), apontam como suas características textuais, além dos verbos no presente, parataxes (como em “E havia Outono?”, a sequência separada pelo sinal “/”, “E as minas / os fornilhos / as armadilhas com trotil /”), holófrases (em “O garrote”, “Ou seja: nada”), partículas enfáticas (o “ah” de “E havia Outono?”), afetividade (como os chamados “palavrões”, já mostrados aqui), riqueza de verbos, entre outros.

Márcio Seligmann-Silva, um dos teóricos brasileiros que mais se debruça nas relações entre memória, testemunho e literatura, também chama a atenção para a importância da ausência do uso do passado dentro do gênero testemunhal, pois este, fruto de uma era de catástrofes e violência brutal, relaciona-se com o antigamente de forma completamente diferente da literatura anterior, como os romances realistas. Não há mais uma concepção de história linear, mas de tempos espacializados:

A literatura do testemunho apresenta um modo totalmente diverso de se relacionar com o passado. A sua tese central afirma a necessidade de se partir de um determinado *presente* para a elaboração do testemunho. A concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia [...] Ao invés de visar uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua *construção* a partir de um presente. (2005, p. 79)

Esta cartografia mnemônica pode ajudar-nos a compreender a existência de tantas referências espaciais no livro estudado: eles são lugares de memória em que núcleos de presentidade desenrolam-se a partir da visão do poeta. Dessa forma, a poesia desafia, por exemplo, as mediações de causalidade que a sequência cronológico-linear de eventos demanda, ou ainda as mediações subjetivas que o rearranjo de lembranças em uma escala temporal causa. É a imediatez de que fala Marcuse, tentando evitar a sublimação e a estetização do horror.

Outro termo fundamental aqui é “construção”, destacado por Seligmann-Silva. Não se pode perder de vista que, por ser literatura, o texto é um constructo elaborado intencionalmente pelo autor. Em outra passagem, o teórico afirma que o testemunho visa “construir um passado que está fadado a ficar em ruínas”, e que conseqüentemente “indivíduo e mundo são construídos simultaneamente através dessa literatura” (p. 110). Ora, como falar em “confissão”, termo que Martinho cunhara, quando se está diante de poemas que constroem uma experiência rememorativa, antes recalcada, e, a partir deles, o próprio indivíduo pode recompor-se? Ou ainda, será realmente possível atribuir àqueles relatos o “estatuto da verdade”, como faz Maria Ribeiro baseando-se em Eduardo Coelho?

A primeira pergunta parece respondida, já que o confessar pressupõe a expiação por meio de uma narrativa pré-moldada, o que é incompatível com a ideia de desenvolver algo novo, de construir; com relação à segunda, está-se diante de uma considerável distância de perspectiva teórica entre o que a crítica apresenta e o que é defendido por mim neste trabalho. Para ela, o testemunho é encarado entre a sua aceção jurídica (ou seja, por seu valor de fidedignidade) e o seu caráter autobiográfico. Isso fica claro quando ela usa o termo “pacto”, resgatando a famosa teoria de Lejeune. Como o assunto não é mais esmiuçado em seu texto, não sabemos quais nuances ela poderia adicionar a partir de tal referência. O fato é que, como ela, acredito ser *Catalabanza, Quilolo e Volta* conceituável como “literatura de testemunho”, sem com isso atribuir-lhe nenhum compromisso factual. Creio que este gênero, por estar mais

próximo da memória que da História, deve concentrar-se mais em subjetividades, traumas e linguagens⁷ em vez de prometer supostas fidedignidades.

Ainda como consequência dessa imediatez, a “baixeza” vocabular do livro é bastante perceptível mesmo em uma leitura rápida. No poema “Rascunhos e fragmentos” (p. 80-82), por exemplo, feroz ironia às religiões, há passagens como “Abençoado o suor na virilha que é bom sinal” ou o já citado “Abençoado o quilo, o quimo. / Abençoado o esfíncter anal q.b. aflito (e a caca).”, exemplos de imagens repugnantes, que evidentemente chocam o leitor, mas que não parecem ter apenas essa intenção. Há uma exploração do corpo em sua função por nós mais recalcada e disfarçada, aquela dos excrementos. Longe de ser algo incomum na arte a partir da segunda metade do século XX, este procedimento lembra a “categoria do abjeto”, de Julia Kristeva, que é o ser ainda não autonomizado sujeito (ou seja, dependente da mãe) ou já não mais objeto (pois é um não-objeto rejeitado pelo superego). Não é minha intenção desbravar as implicações psicanalíticas do conceito, mas sim o que ele pode ajudar a iluminar a literatura do trauma aqui em pauta. Diz Kristeva (1982, p. 53):

A parte de dentro do corpo, nesse caso, aparece para compensar o colapso existente entre a fronteira “dentro/fora”. É como se a pele, invólucro frágil, não garantisse mais a integridade do “eu mesmo e limpo”, mas, desgastada ou transparente, invisível ou muito apertada, cedesse aos dejetos de seu conteúdo interior. Urina, sangue, esperma, excremento então surgem para reafirmar um sujeito que não dispõe mais daquele seu “eu mesmo e limpo” (tradução minha)

É natural, portanto, que a estética reproduza tal sentimento. Proliferam, a partir das décadas de 70 e 80, manifestações artísticas que incorporam os fluidos corporais ou que explorem imagens chocantes a partir do corpo. A teórica, porém, deixa claro, ao estudar Céline, que a cultura da repugnância é já uma resposta à brutalidade da Segunda Guerra. Seligmann-Silva vai além, e diz que “a nossa atual ‘cultura do abjeto’ é uma filha direta da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, do seu núcleo mais obscuro e

⁷ Sobre a complexidade corpórea de um texto testemunhal, afirma Seligmann-Silva: “Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está *inscrito* na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o ‘real’, a imaginação, os conceitos e o simbólico” (2005, p. 76).

resistente ao discurso simbólico: a Shoah” (1995, p.41). Em Assis Pacheco, o abjeto parece de fato surgir como uma exacerbação de limites identitários, confirmados pela fragmentação de seu nome já apontada anteriormente. Segundo Hal Foster (2005), esta “arte abjeta” tende a levar o sujeito a uma aproximação com o repugnante, o tabu, “explorando a ferida do trauma, tocando o obscuro olhar-do-objeto no real” (p. 180). O corpo, testemunha da tragédia, sendo representado a partir de uma nova ótica, talvez permitindo uma coexistência relativamente suportável entre o eu e o trauma.

O que é interessante é que, a partir dos anos 80, a poética de Fernando Assis Pacheco tem uma relevante mudança temática, e as reminiscências da guerra passam a aparecer muito esporadicamente. Em *Memórias do contencioso* (1980), coletânea heterogênea por ser a reunião de diferentes plaquetes lançadas anos antes, há poemas memorialísticos retomando a infância e investidas turísticas, ora de forma melancólica, ora mais humorística. A capacidade da anamnese, porém, demonstra certa restituição egótica após o trauma, como se fosse possível reconhecer-se novamente. A impressão que se tem é de que a continuação de sua obra só seria possível com a publicação de *Catalabanza, Quilolo e Volta*, expurgo da barbárie vivenciada e que silenciara o poeta.

O tom cômico se intensifica em *Variações em Souza* (1987), o que nos remete à primeira citação que fiz de Marcuse: o pensador alemão afirma que até a tragédia grega tinha na sátira a sua negação. No caso do poeta estudado, de fato a ironia e a comicidade parecem ser estratégias de superação não só do acontecido em Angola, mas das decepções da sociedade de consumo em geral. Se até no livro sobre a guerra havia passagens derrisórias – “Mais de um eu vi que se lhe prendiam as fezes e saía cá para fora falando alto contra o regime (leia-se alimentar)”, na p. 60) –, as coletâneas posteriores têm na voz paródica a sua principal característica (p. 174, de *Variações em Souza*), invertendo a primazia outrora trágica pela satírica:

A NAMORADINHA DE ORGANDI

Como na dança ritual dos patos colhereiros se te amei
foi a cem por cento da minha capacidade metafórica
mas copiado de livros onde o herói sempre enviuvava

cruzei imensas vezes sob a tua varanda com glicínias

pensando numa cena infeliz à moda do Harold
 eu sonhava contigo?
 eu assoava-me ao pijama!

Note-se que certas características da poética da imediatez permanecem, como o discurso direto da pergunta e resposta e o ponto de exclamação, que confere afetividade à resposta surpreendente e engraçada. A atmosfera infantil do poema torna natural a contraposição contraditória de termos (capacidade metafórica x cópia de livros; flores x cena infeliz) até o desfecho cômico, sem nunca esvair completamente um sentimento lírico subjacente. Em estudo sobre Pacheco, Manuel Gusmão (2003) caracteriza a sua poética como um esforço de “deflação do *pathos* lírico”, ou seja, de economia (mas não anulação) da dimensão sentimental com modulações irônicas, satíricas e eróticas. Isso vai ao encontro de outro relevante ensaio, este de Fernando Pinto do Amaral (1998), cujo mote principal é a melancolia. Para ele, o sentimento depressivo jaz subterrâneo à ironia, que nada mais é que uma tentativa de camuflá-lo. Descendo “das virtualidades da própria poesia” (p. 32), o “antídoto” para a acedia é justamente o amor, ainda que contido em um espírito lírico ora jocoso, ora hesitante.

Como conclusão do artigo e da fase “pós-expurgo”, ou “pós-anos 80” de Pacheco, cito o poema que encerra *Variações em Souza*, e que de certa forma concentra todas as marcas do autor aqui discutidas:

F.A.P. FECIT

Este livro é teu que me aturaste
 desvairas saudades amorios
 desde o primeiro mal cozinhado verso
 ó cúmplice
 um que me lê com respeito e vagar
 a quem devo chamar prestante amigo
 neste mundo de tanta cabronada

o livro é o que é nenhum enleio
 nenhuma assinatura a baixo preço
 não estou nessa tal lista e tem também
 a confissão banal dos mil cagaços
 de morrer (dores intercostais músculos)

caindo na barriga da perna)
como se eu fosse à noite um filho terno
e teu, leitor, que o não desamparaste

*

Peçam grandiloquência a outros
acho-a pulha no estado actual da economia

*

E não sublinhem o que não escrevi

*

A ti compadre irmão saúdo e já termino
com só o fósforo duma estrela
na lixa do fim da tarde

A narratividade e a imediatez são defendidas pelo próprio autor, que renega a “grandiloquência”, não compatível com a economia, que aqui é ambígua: a economia textual ou monetária, do país? Certamente ambas: em tempos de consolidação da sociedade de consumo, com o crescimento da desigualdade social, apenas uma linguagem direta pode garantir uma melhor comunicação com o “cúmplice”, o leitor. Não se trata de refrear o lirismo como no Neorrealismo, mas de compactá-lo a uma dicção mais objetiva: “o livro é o que é”, sem deixar de conter suas “saudades e amórios”.

Enfim, a obra de Fernando Assis Pacheco parece merecer mais atenção da crítica por ser peculiar em sua forma: sensível ao sentimento pós-guerra europeu e vítima da *imagerie* impactante do conflito colonial, usou a arte para, por meio do abjeto, expurgar seu trauma e reconstituir sua capacidade de narrar, sua identidade poética. Em um “segundo momento”, pós-anos 80, desbrava uma poesia calcada na ácida ironia e em um lirismo contido porém tocante, seja a partir da memória, seja a partir do amor, mesmo que “de baixo”, surgindo do chão. “Bato no fundo. / Bato nas pedras do fundo.” (p. 92), um poeta que não tem medo das profundezas do eu e da linguagem:

[...]
pedra por pedra
até que não reste uma pedra
uma derradeira pedra

sepultada no pó Senhora uma pedra inútil
[p. 188]

Referências

- AMARAL, Fernando Pinto do. As “coisas / que doem muitas vezes”: uma leitura da melancolia na poesia de Fernando Assis Pacheco, *Relâmpago*, Lisboa, n. 3, p. 31-36, out. 1998.
- COELHO, Eduardo Prado. Literatura e testemunho, *Literatura e Pluralidade Cultural: actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa: Colibri/Associação Portuguesa de Literatura Comparada, p. 37-42, fev. 2000.
- FOSTER, Hal. O retorno do real, *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p.163-186, jul 2005.
- GUSMÃO, Manuel. Posfácio: algumas notas para lhe assistir. In: PACHECO, Fernando Assis. *Respiração assistida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf. Linguagem da imediatez – linguagem da distância: oralidade e escrituralidade entre a teoria da linguagem e a história da língua, *Linha D'Água*. São Paulo, v. 26, n. 1, p. 153-174, jan.-jul. 2013.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- MARCUSE, Herbert. Poesia lírica após Auschwitz, *Revista.doc*, Rio de Janeiro, ano X, n. 7, p. 149-159, jan./jul. 2009.
- MARTINHO, Fernando J. B. A confissão e a guerra: uma leitura de Catalabanza, Quilolo e volta. In: SIMÕES, Manuel G.; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Dalle Armi ai Garofani: studi sulla letteratura della guerra coloniale*. Roma: Bulzoni, p. 21-28, 1995.
- PACHECO, Fernando Assis. *A musa irregular*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Coimbra: Centelha, 1976.
- RIBEIRO, Maria Calafate. *No plaino abandonado um poeta cercado: a memória da guerra colonial na poesia de Fernando Assis Pacheco [1999]*. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/oplainoabandonado.htm>. Acesso em: 13 jan. 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradição*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- VECCHI, Roberto; RIBEIRO, Margarida C. *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2011.

Minicurrículo

Sérgio Bento é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH/USP, onde escreve tese sobre o humor e a memória em José Paulo Paes. É mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP. Fez estágio-sanduíche na Universidade Nova de Lisboa. Tem publicações em revistas acadêmicas sobre as traduções de *Un coup de dés* e *Finnegans Wake* e sobre as poesias de Paulo Leminski e Alejandra Pizarnik, além de capítulo em livro publicado, sobre as poéticas de Ferreira Gullar, José Paulo Paes e Carlos de Oliveira.