

O LOCAL DO TESTEMUNHO

Márcio Seligmann-Silva*

Leo Spitzer, em um pequeno artigo sobre o termo «témoin», publicado em 1938, já destacara que com este termo

Nous sommes donc en présence d'un des nombreux cas ou celui qui exerce une fonction est confondu avec celle-ci (cf. esp. un *cura*, fr. *guide* [...]). Peut-être pourrait-on inférer de la coexistence des deux sens, qu'il s'agit pas à proprement dire de deux sens, mais que le personnage et son rôle ne sont pas distincts dans la conscience de l'individu parlant. (1938: 374)

Um dos exemplos de Spitzer é o português, onde testemunho e testemunha também indicam esta confusão entre personagem (que testemunha) e seu papel de portador de um testemunho. Mais ainda, pode-se dizer que há uma confusão entre o personagem e o testemunho em si, como tendemos a ver o diário como uma parte de seu autor e as marcas da sua presença (SPITZER, 1938: 372-375).

Lendo Benveniste, fica claro que o testemunho implica tanto uma proximidade, uma primeiridade (pensando em termos peirceanos), como, em outro sentido, uma capacidade de julgar. Isto não apenas em termos do testemunho jurídico contemporâneo. Desde a Antiguidade vincula-se testemunha e testemunho à *visão*. Benveniste recorda que também o sânscrito *vettar* tem o mesmo sentido de testemunha (*témoin*) e significa «o que vê, em gótico *weitwops*, participio perfeito [...] é aquele que sabe por ter visto; [...]. O grego *ístor* entra na mesma série» (1995: 174). O autor cita um texto do Satapatha-Brahmana: «e o valor próprio dessa raiz **wid*-se esclarece na regra enunciada no Satapatha-Brahmana: se agora dois homens disputam entre si (têm um litígio), um dizendo 'eu vi', o outro 'eu ouvi', o que diz 'eu vi', é nele que devemos acreditar» (1995: 175). Benveniste ainda nota que originalmente *arbiter* significava também «testemunha» e apenas posteriormente assumiu o sentido de «árbitro». Enquanto «o que vê», a testemunha se aproxima tanto dos paradigmas da historiografia como da cena do tribunal. Neste último sentido, também o termo mantém ecos de sua origem em «terstis», terceiro, enquanto instância para decisão em um julgamento entre duas partes.

Benveniste destaca outro parentesco semântico da noção de testemunha, que pode nos ajudar a pensar melhor a situação do sobrevivente, paradigmática

*Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

para o século XX. *Superstes*, como ele comenta, «não é somente ‘ter sobrevivido a uma desgraça, à morte’, mas também ‘ter passado por um acontecimento qualquer e subsistir *muito mais além* desse acontecimento’, portanto, de ter sido ‘testemunha’ de tal fato» (1995: 277). Vale recordar também esta outra passagem:

Verificamos a diferença entre *superstes e testis*. Etimologicamente, *testis* é aquele que assiste como um «terceiro» (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos; e essa concepção remonta ao período indo-europeu comum. Um texto sânscrito enuncia: «todas as vezes em que duas pessoas estão presentes, Mitra está lá como terceira pessoa»; assim o deus Mitra é, por natureza, a «testemunha». Mas *superstes* descreve a «testemunha» seja como aquele «que subsiste além de», testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como «aquele que se mantém no fato», que está aí presente. (1995: 278)

Benveniste não toca na proximidade e contaminação semântica entre os dois sentidos latinos de *testis* (que significa tanto testemunho como testículo).

O «manter-se no fato» do *superstes* remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte. Nosso *martir* moderno está mais perto deste sentido do que do testemunho como *testis*. O modelo do testemunho como *superstes* tem a audição e não a visão em seu centro. Pensar a história a partir dele significa aprender a diminuir o papel dado ao *ístor* do termo e se pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a *meio*. O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do *positivismo*, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a «cena do crime») e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal). A crítica do testemunho que ocorre na psicologia, especificamente na psicologia forense, parte deste paradigma visual ao pôr em questão a capacidade de percepção da cena, de seu armazenamento e da sua restituição (DULONG, 1998: 25ss). Ao voltarmos para o paradigma do *superstes*, os valores são outros. Aqui pressupõe-se uma *incomensurabilidade* entre as palavras e esta experiência da morte, um *topos* na bibliografia sobre o testemunho no século XX.

Nesta cena do testemunho como *superstes* o presente do ato testemunhal ganha a precedência¹. Creio, no entanto, que não se trata de simplesmente trocar um modelo pelo outro. Valorizar o paradigma do *superstes* não deve implicar uma negação da possibilidade do testemunho como *testis*, como, por exemplo, Giorgio Agamben o sugere (AGAMBEN, 1998). Acredito que os caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passam também pela construção da história e pelos julgamentos propriamente jurídicos. *O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho,*

assim como não se deveria separar de modo rígido historiografia da memória. Devemos aceitar o testemunho com o seu sentido profundamente aporético de exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete «diante da lei», «Vor dem Gesetz», para lembrarmos Kafka, mas ao mesmo tempo exige e cobra esta mesma lei. Ao invés de reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento (que tende a uma espetacularização da dor), e sem esquecer *testis* a favor apenas de *superstes*, minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e a capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o «real» e o simbólico, entre o «passado» e o «presente».

Se o «real» pode ser pensado como um «desencontro» (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical), não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca este encontro impossível. Vendo o testemunho como o vértice entre a história e a memória, entre os «fatos» e as narrativas, entre, em suma, o simbólico e o indivíduo, esta necessidade de um pensamento aberto para a linguagem da poesia no contexto testemunhal fica mais clara. Paul Celan remeteu insistentemente no seu famoso discurso «Der Meridien» (de 22.10.1962) a esta ideia de um «encontro misterioso», «geheimnis Begegnung», que implica justamente a capacidade «trópica» da língua de unir e cortar pontos aparentemente isolados uns dos outros. «Niemand /zeugt für den/ Zeugen», lemos no poema «Aschenglorie», ninguém testemunha para quem testemunhou, para quem *vivenciou o invivível*. Mas o testemunho ocorre, «se dá» e é a prova e a manifestação destes encontros. Voltaremos a este ponto mais adiante.

O diário como autoescritura performática e exemplo do local do testemunho

Permito-me fazer aqui um pequeno excuro sobre o diário, para tentar mostrar especificamente o local do testemunho no campo literário. Em um ensaio recente, Philippe Lejeune contrapõe a autobiografia e o «journal». Para ele, a autobiografia flertaria com a ficção, enquanto o diário teria uma tendência para a verdade: «l'autobiographie vit sous le charme de la fiction, le journal a le bégain pour la vérité.» (2009: 3) Lejeune prefere manter bem separados os campos de força da ficção e da autoescritura. «J'aime l'autobiographie, j'aime la fiction, j'aime moins leur mélange.» (2009: 3) Para ele, o diário seria um bom meio para se atingir tal objetivo. O diário é, segundo ele, «antifacção», assim como falamos em uma pista «antiderrapante». (2009: 4) De resto, ele se orgulha de ter formulado o

que seria a primeira teoria da antificção. Mas, antes, creio que Lejeune deveria se questionar porque, de modo acertado, a teoria literária havia até ele evitado este «palavrão». Pois ser Lejeune acredita, com Ricoeur, que somos *hommes-récits*, ele também quer impedir qualquer suspeita de que sejamos o que ele chama de *hommes-mensonges*. Em Lejeune, tudo se passa como se para garantir nossas identidades tivéssemos que construir barreiras de gênero em torno da autoescritura. Esta crença em um gênero que poderia travar o que pode ser denominado de processo de ficcionalização, que considero inerente a toda narrativa, parece-me questionável². Já o grande teórico do testemunho, Jean Norton Cru (1929), caiu neste erro – que pode se justificável em um positivista em 1929, mas que talvez seja imperdoável em um teórico da literatura em 2007. Equacionar ficção e mentira também é complicado, pois além da fantasia não ser necessariamente avessa à verdade, a mentira não existe da mesma forma dentro e fora da literatura.

Por outro lado, é inegável que podemos identificar no diário algo como as marcas e traços do presente de sua escritura. O diário produz páginas que se embaralham com a vida de seu autor-protagonista³. Nele somos tocados pelo ar que este personagem respirava. Tendemos a ver nele um testemunho, ou seja, um *índice*, metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados. Além disto, o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa e *aponta* para a situação anímica e corpórea de seu autor. Os traços materiais inscritos no diário – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. – *reforçam o teor testemunhal*⁴ do diário. Quando falamos de diário, mais do que nunca sua base matérica – o suporte do diário – se torna importante e elemento essencial da obra. Vemos o diário como *parte* do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser em alguns casos. Não se trata de uma «antificção», como quer Lejeune, mas de uma inscrição da vida – e da morte, vale acrescentar, pensando em toda escrita como autotanatobiomigrafia (DERRIDA, 1991: 198)⁵ – na qual a fantasia e a literatura não impedem que acreditemos no «real» que estava na sua origem. É como se no diário se fundissem «autor», texto e temporalidade.

Tamanha é a força perlocutória de convencimento do ato de escrita do diário, que ela reverbera em boa parte da literatura, sobretudo desde o Romantismo, como vemos em Goethe, Dostoiévski, Kafka, Graciliano Ramos, Thomas Bernhard, Georges Perec, W. G. Sebald, J. M. Coetzee, entre tantos outros autores. Seu convencimento estético é reforçado por um elemento ético. A escrita é vista tanto como ducto por onde escorre a vida privada, como também, em muitos diários, neste duto misturam-se de modo claro as águas da vida pública. O texto, nestes casos, se transforma em um dique. A potência que guarda pode ser transformada em energia mesmo muitos anos depois dos fatos passados, justamente

porque na estrutura do texto entrecruzam-se, em uma trama, a vida íntima com a pública, o trabalho literário com as marcas do «real». No limite, tendemos a ver nestes diários uma *escrita performática*. Não podemos separar, como pretendeu Lejeune no referido artigo, o literário e a ficção. Não se trata apenas do fato de que o autor do diário elege o que vai inscrever do real que lhe cerca. A *electio* (seleção) retórica é parte de todo discurso. O autor cria um universo íntimo e a realidade que lhe envolve conforme sua capacidade de transpor e saltar entre imagens e palavras, palavras e imagens. Tradução, como o próprio Benjamin observou em um texto famoso, é uma forma: não é mera *mimesis*, imitação, cópia em outra língua. Ao invés da visão corriqueira que vê no diário uma representação e imitação dos fatos da vida, aprendemos agora a ler nestas páginas, fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou. Pretérito presente, presente do passado. Fruto de um trabalho de coletor e de arranjador de fragmentos.

Mas é claro que não existe um acesso direto a estas ruínas. Elas se misturam com as de nossos presentes. À escrita performática do diário responde a nossa própria leitura performática, na qual *nos* lemos no espelho do diário. Refletimo-nos, assim, nos cacos e estilhaços dos diários que lemos. Trata-se de uma leitura, portanto, particularmente auto-reflexiva e que será tanto mais demandada quanto mais nossa auto-imagem estiver em crise. Desde o Romantismo, mais e mais esta escrita-espelho da autoescritura – sobretudo do diário – é performatizada e hoje vivemos um verdadeiro *boom* da escrita e da leitura de diários ou de textos literários profundamente contaminados por este ato linguístico-literário. O mesmo se passa nas artes plásticas e no mundo da *web*, com sua blogosfera pontilhada por milhões de diários. A autoficção virou moda.

Lejeune lembra de Barthes que em seu último curso sobre a preparação do romance formulou a incompatibilidade entre o tempo presente e a ficção. O romance (ou a ficcionalização) exigiria uma distância. Ora, mas é justamente este modelo do romance que implicava uma certa distância que está em crise no século xx. Este distanciamento tornou-se impossível, ou, caso seja simulado, aparece agora ao leitor como um truque sem graça. Na sua rejeição desta mistura entre ficção e agora, Lejeune equaciona a reconstrução imaginária do presente não só com a mentira, mas também com a loucura. Com efeito, trata-se de uma escritura louca a do diário, se aceitarmos que ele não é pura factografia, mas trabalho de acumulação criativa de fragmentos. Na verdade o diário é uma aporia, vale dizer: é a aporia. Ele mostra e atua (no sentido de uma *mise en scène*) o enfrentamento do real, do simbólico e do imaginário. É o grande fantasma da literatura desde o Romantismo, que vem sendo exorcizado pelos adeptos da «arte pela arte» de diferentes matizes e gerações, mas que comungam deste mesmo purismo e aversão ao real. Eles são os entusiastas da torre de marfim e tentam resolver a crise romântica do indivíduo burguês – que se vê obrigado a mergulhar na prosa da vida

para sobreviver – com uma suposta capacidade da poesia de criar uma utopia limpa, um local livre deste real «sujo» do mundo das relações prosaicas (econômicas). A literatura desde o Romantismo vive desta crise, que se desdobra na questão da autoria da obra: campo assombrado pelas figuras do autor, do narrador e dos personagens. Do ponto de vista romântico, a obra é tanto uma voz sempre parcial, parte de um canto polifônico de uma grande obra em processo, como também, e paradoxalmente, fruto original e singular de uma mente «genial». Este conflito entre o todo e o indivíduo desdobra-se na visão da literatura a partir de então como o campo de embate entre um «Eu» sem pátria, moderno, e um «mundo» que lhe é estranho. Daí também todos os dilemas e oscilações entre a terceira pessoa – supostamente mais objetiva, realista e naturalista – e a primeira, subjetiva, e a criação do discurso indireto livre. Os grandes autores pós-românticos – como Baudelaire, Dostoievski, Proust, Joyce, Beckett e tantos outros – foram aqueles que não tentaram resolver este dilema que divide a existência burguesa entre as forças da prosa e as da poesia, entre o ele e o eu. O testemunho e o diário são dispositivos que surgem na literatura dentro deste embate entre este Eu moderno e o Mundo, sobretudo quando o mundo se apresenta como uma manifestação violenta. Testemunho e diário são as marcas ou pegadas do indivíduo na era da sua desapareição. Este indivíduo precisa se apegar a um Eu que ele está recriando e reafirmando tanto quanto lhe é permitido por um mundo que o puxa, se não para o extermínio, ao menos para o anonimato e para a sua insignificância.

Lejeune tem o mérito de, de dentro da referida tradição purista, valorizar o diário. Mas por motivos que considero equivocados. Ele traça esta linha entre o diário e a ficção que é não só facilitadora e confortável, mas também equivocada (positivista) e bloqueia justamente o que o diário possui de mais rico e complexo: a «indizibilidade» entre o real e a ficção. Mas Lejeune está com razão quando afirma, por exemplo, que «Le journal est une sorte d'installation', qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique.» (2009: 5) Ele também acerta ao notar que o diário «contesta os modelos estéticos clássicos» e exige do leitor um papel mais ativo (2009: 10). O diário nos ensina a ler com outros olhos, a rever o campo literário que ainda encontra-se – apesar dos duzentos anos de crítica romântica e pós-romântica – submetido aos ditames neoclássicos do estético.

A incomensurabilidade do real

A referida incomensurabilidade entre as palavras e a experiência da morte, de onde deriva a peculiaridade das escritas com alto teor de testemunho, está na origem de várias questões centrais (SELIGMANN-SILVA, 2003: 375-390): uma delas

é a do negacionismo. Hélène Piralian (2000) tratou desta questão em um importante livro de ensaios sobre o genocídio dos armênios de 1915-1916, que ela aborda sob o signo de uma escritura *contra o negacionismo*. Aquele genocídio que atingiu cerca de 1 200 000 armênios do então Império Otomano, de uma população total de cerca de 1 800 0000, até hoje é negado pelo governo da Turquia. Ainda em 2005, um congresso sobre este genocídio, que deveria ocorrer na Universidade de Bogazici, foi impedido pelo governo turco. Para Piralian o desafio do testemunho deste genocídio negado – que assim matou duas vezes suas vítimas e continua a assassiná-las simbolicamente – é o de se construir em termos coletivos espaços para além do desejo da vingança, da parte os descendentes das vítimas, e com a renúncia da negação, do lado dos turcos. Apenas deste modo ela crê que se poderia finalmente proceder ao *trabalho de luto*, que até o momento foi travado e impedido por conta da negação. O negacionismo neste caso é apenas um caso particularmente radical de um movimento que acompanha o gesto genocida. O genocida sempre visa à total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central, que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido. Em primeiro lugar, porque o sobrevivente vive o sentimento paradoxal da culpa da sobrevivência. A situação radicalmente outra, na qual todos deveriam morrer, constitui sua origem negativa. A indizibilidade do testemunho ganha com este aspecto um peso inaudito. Mas o negacionismo é também perverso, porque toca no *sentimento de irrealidade da situação vivida*. O teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma. Mas, para o sobrevivente, esta «irrealidade» da cena encriptada *desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo*. E mais, o negacionista parece coincidir com o sentimento comum que afirma a impossibilidade de algo tão excepcional. O apagamento dos locais e das marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade. A *resistência* quando se trata de se enfrentar o real parece estar do lado do negacionismo. Este sentimento comum mora no próprio sobrevivente e o tortura, gerando uma visão cindida da realidade. Piralian nota que o testemunho visa à integração do passado traumático. Esta integração só pode ser conquistada contra o negacionismo. Não por acaso se conta que Hitler, em um discurso a seus chefes militares em 22 de agosto de 1939, às vésperas da invasão da Polônia, teria dito «Quem se lembra hoje do extermínio dos armênios [durante a Primeira Guerra Mundial]?» Sua intenção era clara: apenas o lado heróico da guerra seria lembrado, a impunidade estaria garantida. A negação antecedeu o próprio ato, ou seja, a tentativa de extermínio dos judeus europeus. A memória da barbárie tem, portanto, também este momento iluminista: preservar contra o negacionismo, como que em uma admoestação, as imagens de sangue do passado⁶.

Para Piralian a simbolização do evento implica a «(re)construção de um espaço simbólico de vida» (2000: 21). Esta simbolização deve gerar uma retemporalização do fato antes embalsamado. Ele adenda, assim, ao fluxo dos demais fatos da vida. Piralian fala também, e de modo muito feliz, de uma tridimensionalidade advinda da simbolização. Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena simbolizada adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma, nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a sermos menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente, sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato dele ter morado como que «do outro lado» do campo simbólico. O testemunho funciona para ele como uma ponte para fora da sobrevida e de entrada (volta) na vida. Neste testemunho misturam-se fragmentos, como que estilhaços (metonímias), do seu passado traumático, a uma narrativa instável e normalmente imprecisa, mas que permite criar o referido «volume» e, portanto, um novo local fértil para a vida⁷.

O caso da ditadura civil-militar no Brasil ou o não-lugar do testemunho

Considero essencial ao tratar do testemunho, um gesto marcado pelo presente, tratarmos também de nosso aqui e agora. No Brasil assistimos nas últimas décadas a um debate sobre a memória da ditadura civil-militar de 1964-1985 que merece ser ao menos mencionado aqui. Recentemente, Rosalina Santa Cruz, na abertura do «Seminário Internacional 30 anos da Anistia no Brasil: o direito à memória, à verdade e à justiça»⁸, falou que gostaria de propor novamente, como em 1979 ela o fizera, uma CPI da tortura. Esta proposta, que para quem não conhece a história recente do Brasil pode parecer insólita, é emblemática com relação ao enfrentamento do terror de Estado no Brasil pós-ditadura. Trinta anos após a Anistia, está mais do que claro que aquela manobra dos donos do poder, ou seja, a lei de Anistia, visava antes de mais nada garantir a impunidade. De 1979 a 2009, com relação à revelação da verdade e ao julgamento dos responsáveis pelos crimes cometidos pelas garras do poder, é como se o tempo tivesse estancado. Rosalina disse também que não falava em seu nome, mas sim no de uma coletividade. Este gesto é típico, como sabemos, de boa parte dos depoimentos e

da escrita testemunhal de catástrofes. A memória antes de ser individual é coletiva. No caso específico dos que sofreram sob o terrorismo de Estado, esta coletividade é a daqueles que se opuseram ao Estado de exceção. Mas sabemos também – como vimos com Celan – que é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar, assim como atestar, tem a ver com «ter visto» e não podemos ver pelo outro. A coletividade, no entanto, se constrói primeiro como um grupo com laços políticos. Esse grupo se tornou vítima da violência. A memória do mal passou a ser algo compartilhado por esse grupo e o século xx viu inúmeras sociedades serem fragmentadas em grupos que compartilhavam a experiência comum de uma barbárie. O século xx foi um século de catástrofes, de genocídios e de perseguições em massa. Ele gerou um número de mortes e de sociedades devastadas pela violência como nunca antes se vira. Muitas populações ocuparam este lugar de vítima⁹. No Brasil, constitui-se desde a última ditadura uma sociedade na qual uma fração se identifica com o desejo de busca da verdade dos fatos ocorridos sob a ditadura. Eles lutam pela memória e pela justiça. Este grupo é constituído pelas vítimas, pelos solidários com elas e por muitos que acreditam na importância de se estabelecer justiça como condição de construção de um estado de direito autenticamente justo e democrático.

Aqueles que foram perseguidos no período de exceção são antes de mais nada vítimas. Mas existe a possibilidade desta comunidade sair desta posição de vítima. Justamente o testemunho pode servir de caminho para a construção de uma nova identidade pós-catástrofe. A uma era de violência e de acúmulo de crimes contra a humanidade corresponde também uma nova cultura do testemunho. O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos. Esta *passagem pelo testemunho*, é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite como para sociedades pós-ditadura. No caso da América Latina, existe uma vastíssima produção de cunho testemunhal. A esta produção somam-se os inúmeros testemunhos que estão sendo realizados já há alguns anos em tribunais. Mas este caminho testemunhal que países como Argentina, Chile e Uruguai estão trilhando é muito pouco compartilhado pelo Brasil. Nesse país a transição para a democracia foi engasgada por articulações políticas que – com leis como a da Anistia (tal como ela foi formulada e é *interpretada*) e com a continuidade de políticos como Sarney no coração do Estado – impediram a passagem pelo testemunho. Nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, *os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos*. O fantástico e escandaloso sequestro das provas e dos testemunhos mantém o Brasil como que congelado no tempo, quando se trata do enfrentamento político-jurídico e do trabalho de memória da nossa ditadura. As elites simplesmente decidiram que «a página da história deve ser virada». Elas

estigmatizam as tentativas de se estabelecer a verdade e a justiça como sendo meros atos de revanchismo. Como Eugenia Fávero colocou muito bem nesse referido seminário sobre a anistia de 2009, nossos juízes defendem a interpretação da conectividade dos crimes, tratada na lei de Anistia, como sendo um impedimento e bloqueio a qualquer tentativa de se abrir processos contra os torturadores e seus mandatários. Trata-se de uma querela de interpretação, ou seja, de um debate antes de mais nada político.

O bloqueio e o sequestro do testemunho impedem que este se dê tanto em sua forma jurídica – que se quer objetiva –, como também nos moldes dos demais testemunhos falados e escritos. Nossa literatura testemunhal é comparativamente muito pequena. Alguns livros coletam testemunhos de ex-prisioneiros, como o de Alípio Freire sobre o presídio Tiradentes (1997). Apenas recentemente, em 2009, um projeto coordenado por Marcelo Ridente e Zilda Márcia Iokoi, e que conta com Janaina Teles como sua principal pesquisadora, está iniciando um trabalho de entrevista com ex-combatentes do regime civil-militar. Trata-se de um trabalho fundamental, mas os trinta anos de «atraso» não deixa de nos assustar. É verdade que existe um filme fundamental, quando se trata de testemunho da ditadura no Brasil, o *Que Bom Te Ver Viva*, de Lúcia Murat, de 1989, mas ele também é uma exceção. Na nossa literatura temos uma forte tradição de apresentação da violência, autores como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Drummond apresentaram muitos aspectos da violência que marca profundamente nossas estruturas sociais desde sempre. Com relação à ditadura de 1964-1985, temos autores como Antonio Callado, Paulo Francis, Carlos Sussekind e Renato Pompeu, que em suas obras fizeram um interessante enfrentamento da questão da violência e de sua representação.

Mais recentemente o livro de Tatiana Salem Levy, *A Chave de Casa* (2007), apresentou de um modo que me parece bastante convincente esta situação de parte da sociedade brasileira que só pode se relacionar com o passado violento da ditadura como um terrível peso, uma herança que nos oprime e que não pode ser transformada em discurso, não consegue ser *processada* tanto no sentido simbólico como no jurídico. Não há processo aqui, apenas estancamento. O livro narra a história de uma mulher que nasceu em Lisboa, filha de pais brasileiros exilados, e que retorna ao Brasil no mesmo ano, logo após a anistia. Ela nasceu de modo simbólico no ano de 1979, ano que deveria representar uma virada, um início de democratização e de acerto de contas com o passado. Não por acaso essa personagem é obcecada pelo seu passado. Ela decide persegui-lo para tentar exorcizá-lo. O percurso narrado é o de uma busca isolada, individual, de enfrentamento desse passado, das torturas e do exílio dos pais. Nesse sentido, o livro, que joga com o registro da autoficção, é muito realista. Na sua viagem, a personagem volta a sua terra natal, Lisboa, e o que encontra lá é uma relação carnal. É como se a redenção passasse agora pelo corpo, pelo indivíduo. Esta personagem quase alegórica

apresenta um mundo pós-utópico e mergulhado na melancolia. Após o desencanto e os sofrimentos provocados pela grande política, é como se a saída fosse os «cuidados de si». Mas esta obra e os demais autores que mencionei acima não são suficientes para se criar uma cultura da memória, como a que percebemos em outros países da América Latina. Daí críticas como a de Beatriz Sarlo (2005) a esta cultura da memória e aos «excessos» de testemunho não ter nada a ver com a nossa realidade. Mal começamos a testemunhar. Não temos o testemunho como *testis*, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como *superstes*, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma «política do esquecimento» que não conseguimos até agora desmontar. De certa maneira podemos dizer que as vítimas e aqueles que lutam pela verdade, memória e justiça ficam relegados pelos donos do poder a uma posição melancólica, que é difícil de aceitar e de se conviver com ela. Ela destrói. O grande desafio que se coloca hoje, 30 anos depois da anistia, é quebrar as barreiras que até hoje impediram este trabalho de testemunho de entrar em funcionamento.

É evidente que muito trabalho foi feito, com destaque para as realizações da Comissão de Familiares de Mortos e de Desaparecidos Políticos, que tem levado adiante lutas pela abertura de arquivos, pela construção de memoriais, pelo estabelecimento de arquivos, reversão do efeito perverso da lei de Anistia de 1979. Exemplo desse trabalho é a recente publicação do volume *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)*, o mais completo estudo até hoje sobre o tema, que contém a lista de 426 mortos e desaparecidos por perseguição política na ditadura civil-militar brasileira, com informações inéditas e vários novos nomes de vítimas daquele regime. Também o referido evento sobre a anistia de 2009 decerto não teria acontecido se não fossem os esforços dessa Comissão de Familiares. Muito já foi feito e devemos reconhecer os avanços, como a vitória obtida no processo contra o coronel Ustra, movido pela família Teles. Mas a luta desta e de outras comissões tem sido até agora uma luta de Davi e Goliath, mas em a vitória do primeiro. Trata-se de uma luta que ainda não conquistou a sociedade e que está muito dependente de iniciativas das vítimas. Quando os testemunhos dos sobreviventes se tornarem parte dos currículos escolares, quando arquivos forem abertos, mais memoriais debatidos e construídos, quando os tribunais forem abertos aos testemunhos dos que sofreram sob a ditadura, quando a verdade começar a se delinear e os responsáveis a pagar pelo que fizeram, aí sim teremos a nossa cultura da memória. Aí poderemos debater também de modo mais claro os limites da fala testemunhal. Por enquanto este debate no Brasil é feito a partir de outras culturas da memória, como a do Holocausto e a de nossos países vizinhos.

Para desenvolver esta idéia gostaria de citar uma passagem de Jean-François Lyotard, do seu *Le différend*, de 1983, e comentar em que medida sua reflexão



sobre o colapso do testemunho se aplica a nós. Recordo apenas que este livro de Lyotard foi escrito contra as ondas revisionistas e negacionistas do Holocausto. Tratava-se de pensar uma postura crítica com relação ao testemunho, que ao mesmo tempo o salvasse da sua desmontagem que é feita pelas máquinas negacionistas. Cito e comento uma passagem do referido ensaio de Lyotard:

É característico da vítima não poder provar que ela sofreu um dano. Um sujeito que acusa [*plaignant*] é alguém que sofreu um prejuízo e que dispõe de meios para prová-lo. Ele os perde se, por exemplo, o autor do prejuízo acontece de ser diretamente ou indiretamente o seu juiz.

No Brasil, isto em parte aconteceu graças a um processo de redemocratização que foi orquestrado pelos algozes e seus cúmplices. A transição ficou nas mãos dos que realizaram a violência e de seus aliados, o que até hoje tem cercado a busca de verdade e justiça.

Este [juiz] possui a autoridade de rejeitar seu testemunho como falso ou a capacidade de impedir a sua publicação. Mas este é apenas um caso particular.

No Brasil até hoje se cerceiam as tentativas de apresentação das provas. Os arquivos estão fechados e os cadáveres desaparecidos. No caso dos que procuram testemunhar, eles não encontram eco na sociedade. Mesmo a publicação ocorrendo, estes testemunhos não se tornam públicos, no sentido de que não entram na esfera pública. Sem um ouvido o testemunho não se dá. Testemunhar é um ato que ocorre no presente. Nosso presente ainda não se abriu para estes testemunhos.

De um modo geral aquele que acusa torna-se uma vítima quando não é possível nenhuma apresentação do dano que ele afirma ter sofrido.

Entre nós é isto que ocorre, esta apresentação do dano é reprimida até o máximo limite, mas quando ela se dá, não ocorre a recepção do testemunho e das provas. Os meios (a mídia e os agentes de opinião) como que fazem um trabalho de destruição deste material: ele é ao mesmo tempo apresentado e anulado. Posto como um resquício indesejável de um passado que deve ser considerado passado.

Reciprocamente, o «crime perfeito» não consistiria em matar a vítima ou as testemunhas (ou seja, acrescentar novos crimes ao primeiro e assim agravar a dificuldade de apagar tudo), mas antes em obter o silêncio das testemunhas, a surdez dos juízes e a inconsistência (a insanidade) do testemunho.

No Brasil é esta desconstrução do testemunho que sempre esteve em jogo. Mas se isto também ocorreu em outros países da América Latina, a originalidade do caso brasileiro está em mesmo depois do final da ditadura ter sido mantida



esta máquina de esquecimento. O debate político não conseguiu pôr em movimento a vítima no sentido dela se transformar em um sujeito que acusa. A sociedade negou às vítimas o direito à acusação. A vítima foi tratada como alguém alheio à esfera do direito, como um menor a ser tutelado e tratado com migalhas de justiça e de verbas. É evidente que a Anistia de 1979 foi uma peça fundamental nesta desmontagem do testemunho, neste cerceamento da comprovação e do tornar-se público daqueles crimes cometidos dos anos 1960 em diante. O *crime perfeito* da nossa ditadura civil-militar consistiu em conseguir de fato silenciar as testemunhas – por mais que elas fossem a público – em articular a surdez jurídica (lembremos das inúmeras interpretações forçadas da lei da Anistia, que a transformaram em uma anulação de qualquer teor criminal dos terríveis feitos durante a ditadura realizados pelos braços do poder), por fim aqueles criminosos conseguiram – com ajuda da mídia – convencer a sociedade que toda busca pela memória, verdade e justiça seria apenas revanchismo. Os que tentam se tornar acusadores são imediatamente transformados em vítimas que apenas sofrem de feridas que já deveriam ter sido fechadas. Na batalha pela memória-verdade-justiça os donos do poder – de ontem e de hoje – impõem a lei da mordança e do silêncio. Mesmo a voz que soa não encontra ouvidos nesta sociedade «cordial».

Neutraliza-se o destinador, o destinatário, o sentido do testemunho; tudo se passa então como se ele não tivesse um referente (um prejuízo).

No Brasil vale observar como esta equação pode ser compreendida. O destinador, ou seja, aquele que transmite a mensagem, é transformado em vítima que sofre uma patologia da memória. Projeta-se nele a figura do vingador, de alguém sem controle e, portanto, um menor em termos jurídicos. O destinatário é neutralizado porque a sociedade é mobilizada contra a luta pela tríade memória-verdade-justiça. Dentro da sociedade o sistema jurídico faz valer sua fama de labirinto kafkiano que emperra eternamente os processos dos «pequenos» e funciona de modo instantâneo para os poderosos. Já o sentido do testemunho é neutralizado pelas duas operações anteriores e pelo impedimento de que mais testemunhos e provas venham à tona. Os poucos testemunhos publicados no Brasil, como afirmei, nem de longe tiveram o impacto da literatura testemunhal de nossos vizinhos. Se no Brasil tínhamos, é verdade, uma potente música de forte caráter testemunhal, também ela foi rapidamente esquecida e transformada em artigo de museu após 1985. Ao se tratar dos testemunhos publicados no Brasil, de Renato Tapajós, Fernando Gabeira, Salinas Fortes, Flávio Tavares, entre outros, devemos antes de mais nada tentar falar sobre a ausência deste testemunho. Em que medida não temos uma cultura da memória. Estes testemunhos são exceções e como tais tampouco foram capazes de quebrar a barreira de silêncio que o *establishment* impõe com relação a tudo que se reporte à tríade

memória-verdade-justiça. Se é verdadeiro que é impossível se falar estas palavras no singular, por outro lado, justamente o modelo de memória da ditadura que predominou até agora entre nós (desenhado em grande parte ainda durante aquela ditadura, com base no mito do «milagre econômico»), não pode ser mantido como a face da verdade. Muito menos o casuísmo provocado pela lei da Anistia de 79 que tem servido para bloquear qualquer movimento – novamente com raríssimas exceções – pode ser equacionado com o que deveríamos aceitar por justiça. O escândalo desta situação no Brasil é que o referente, ou seja, aquilo que deveria ser testemunhado, *desaparece* de nosso campo visual e simbólico. Isto vale não apenas com relação à justiça, mas com relação à verdade dos fatos e também com relação à memória. A falta de uma topografia da memória do mal em nossas cidades e em nossas mentes é patente. Ainda temos poucos memoriais em homenagem aos perseguidos e aos desaparecidos, assim como, por conta desta forte propaganda anti-memória da ditadura, não nos identificamos com a cultura da memória de nossos vizinhos. No Brasil, a política do aniquilamento da memória acaba por aniquilar os fatos.

Se não existe ninguém para administrar a prova, ninguém para a admitir, e/ou se a argumentação que a sustenta é considerada absurda, aquele que acusa é indeferido, o dano do qual ele se queixa não pode ser atestado.

Ou seja, voltando ao nosso caso, o testemunho não acontece. Nem a cena que permitiria a apresentação do testemunho, seja o literário seja o jurídico, existe. Não há espaço para a literatura de teor testemunhal que trate da ditadura, assim como na esfera jurídica os tribunais estão fechados pela lei da Anistia. É sintomático como em livrarias de cidades como Buenos Aires, Santiago do Chile e Montevideú existe um generoso espaço reservado para as obras referentes ao período da ditadura. Isto não ocorre no Brasil. Eu gostaria de escrever: isto *ainda* não ocorre no Brasil. Se não há espaço para as publicações testemunhais, tampouco há espaço para o testemunho jurídico. A esfera jurídica está imobilizada. Ela não pôde *ainda* nos facultar o importante local do tribunal onde os testemunhos também podem se tornar públicos. Terminemos de ler a passagem de Lyotard:

Ele se torna uma vítima. Se ele persiste em invocar este dano como se ele existisse (destinador, destinatário, *expert* comentando o testemunho) o farão facilmente se passar por louco. [...] (1983: 22 ss)

Assim, retomando as palavras de Rosalina Santa Cruz, creio que devemos nos mobilizar no sentido de romper este estancamento temporal. Devemos recolocar idéias como uma CPI da tortura, ou uma Comissão de Verdade. Devemos *pôr o processo em processo*. A luta pelo testemunho é uma luta política que costura

necessidades individuais às coletivas e às da sociedade. Se a frase de Borges é correta, «Solo una cosa no hay, el olvido», então devemos mostrar que esta cultura do esquecimento é apenas o outro lado de uma cultura do encobrimento. O testemunho, com todos seus conhecidos limites, buracos e impossibilidades, pode ser um caminho para esta volta do que foi e ainda é recalçado pelas nossas elites.

Resumo: O texto divide-se em quatro partes. Na primeira apresenta-se uma análise do conceito de testemunho, pensado em termos etimológicos e do seu significado como uma categoria que significa uma relação particular com o «real». Na segunda parte, estuda-se a relação do testemunho com as modalidades de escritas do Eu, com ênfase nos conceitos de diário e autobiografia. Em um terceiro momento se apresenta o significado político do testemunho, como instrumento de construção de uma memória contra o esquecimento e de um «trabalho de memória» com relação aos traumas sociais. Na quarta parte estuda-se a situação *sui generis* do Brasil, onde ainda não se conseguiu instituir uma prática do testemunho e da sua recepção, com relação à ditadura civil-militar de 1964-1985. Este artigo retoma a fala do autor no «I Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena – Andanças Prodigiosas da Literatura», realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em outubro de 2009, bem como, em determinados momentos, partes de outros artigos dedicados à questão do testemunho que escreveu nos últimos anos.

Palavras-chave: Testemunho. Memória do mal. Trauma. Ditadura brasileira.

Abstract: *This text has four parts.*

1) *First it focus on the concept of testimony, analyzing it's etymology and meaning as a special category that implies a singular relation with the «real».* 2) *It discusses the relationship between the testimony and others modalities of the writing in first person with emphasis on the concepts of diary and autobiography.* 3) *After that, the text presents the political meaning of the testimony, that works as a means of construction of a memory against the oblivion as well as a «work of memory» concerning social traumata.* 4) *The last section is dedicated to the study of the singular position Brazil's as a country in Latin America that was not, until now, able to create a political and cultural space for the memory of the 1964-1985 dictatorship. This article presents the paper presented at the «I Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena – Andanças Prodigiosas da Literatura», that took place at the Faculdade de Letras of the Universidade Federal do Rio de Janeiro, in October 2009, and it includes as well in some moments parts of other already published articles.*

Keywords: *Testimony. Memory of the evil. Trauma. Brazilian dictatorship.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri editore, 1998.
- BENVENISTE. *O Vocabulário das Instituições Indo-Européias. Volume II: Poder, Direito, Religião*. Trad. D. Bottmann. Campinas: UNICAMP, 1995.
- CRU, Jean Norton. *Témoins*, Ed. Les Etincelles, 1929.
- DULONG, Renaud. *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris: EHESS, 1998.
- FREIRE, Alípio. *Tiradentes, Um Presídio da Ditadura*. São Paulo: Scipione, 1997.
- HOCKE, Gustav René. *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten*, Frankfurt/M.: 1991.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 10.^a ed., 1988.
- LEJEUNE, Philippe. «Le journal comme “antifiction”», *Poétique*, n.º 149, février 2007.
- LYOTARD, J-F. *Le différend*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- PIRALIAN Hélène. *Genocídio y transmisión*. Trad. Horácio Pons. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura. O Testemunho Na Era das Catastrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. SPITZER, Leo. «Témoin», in: *Archivum Romanicum*. Vol. 22, 1938, pp. 372-375.

¹ Com relação a este ponto eis o que lemos em dois dicionários on-line. *Online Etymology Dictionary*: «TESTIS: (pl. testes), 1704, do latim testis ‘testículo’, um uso especial de testis ‘testemunha’ [witness], presumivelmente porque «dá testemunho» [‘bears witness’] da virilidade (cf. Grego. parastates, lit. ‘o que presencia algo’; e o termo usual francês témoins, lit., ‘testemunhos’). Mas Buck acha que o grego parastatai ‘testículos’ foi erroneamente associado com o sentido legal de parastates ‘defensor’ [‘supporter, defender’] e sugere ao invés parastatai no sentido de um duplo «pilar de suporte, suporte de um mastro» etc. etc. *The American Heritage® Dictionary of the English Language* (Fourth Edition, 2000): «A semelhança entre *testemunho*, *testificar*, *testis* e *testículo* mostra uma relação etimológica, mas os linguistas não têm um consenso quanto a como o inglês *testis* veio a ter seu sentido atual [ou seja, de testículo]. O termo latino *testis* originalmente significa ‘testemunho’ e etimologicamente significa ‘uma terceira (pessoa) que presencia algo’: o *te-* vem de um *tri-* mais antigo, uma forma combinada da palavra ‘três’, e – *stis* é um nome derivado da raiz indo-européia *st-* significando ‘estar de pé’. Não há consenso quanto a como isto veio a referir a parte(s) do corpo. Uma teoria antiga afirma que os romanos colocavam sua mão direita sobre os testículos e juravam por eles antes de testemunhar na corte. Outra teoria afirma que o sentido de testículo no latim *testis* tem origem em uma falsa tradução do grego. O termo grego *parastats* significa ‘defensor (na lei)’ [‘defender (in law), supporter’] (*para* - ‘junto, ao lado de’, como em *paramilitar* e - *stats de histanai*, ‘estar de pé’). No número duplo utilizado em muitas línguas para pares que existem naturalmente, em contraste ou complementares, como, por exemplo, mãos, olhos e orelhas, *parastats* tinha o sentido técnico médico de ‘testículos’, ou seja ‘duas glândulas lado a lado’. Os romanos simplesmente tomaram este sentido de *parastats* e adicionaram-no ao de *testis*, a palavra latina para defensor legal, testemunha.» Desenvolvi a questão da masculinidade de um determinado tipo de testemunho *testis* em um ensaio no qual tento

interpretar o *Grande Sertão: Veredas* de Rosa como uma encenação literária deste tipo de testemunho: «Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional», in: *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 11 n.º 1, Rio de Janeiro Jan./June 2009, pp. 130-147.

² Um bom exemplo de testemunho mais auricular e menos marcado pela «espetacularização» da violência é o livro de Ruth Kluger *weiter leben. Eine Jugend* (DTV, 1991). Kluger opta por uma escritura que programaticamente oscila entre o passado da experiência da guerra e dos campos de concentração nazistas e o presente de sua escritura, em 1990. O fato dela não descrever a violência e o mundo militar e focar seu relato na sua visão, na sua experiência, faz com que seu texto testemunhe sua história sem apresentar ostensivamente os seus horrores. Não se trata de «higienização» do passado, pois tudo está dito (ou no mínimo sugerido). Kluger escreve após centenas de outros sobreviventes e parte desta situação do horizonte de expectativas de seus leitores. Dizer que seu texto não faz um «espetáculo» da violência não significa, por outro lado, que sempre o testemunho como *testis* o faz. Mas pode-se dizer que a tendência para a visualidade e a apresentação das provas da violência abre o testemunho para esta via. Não é necessário repetir que na cena jurídica esta apresentação é essencial.

³ Penso aqui no texto de Kafka «Vor dem Gesetz», que pode ser traduzido tanto como «diante da lei» como também como «antes da lei», fora dela, sendo que este «fora» reproduz a estrutura psicanalítica da cripta, do encriptamento/recalcamento, do banimento para o interior. Cf. J. Derrida, «Fora. As palavras angulosas de Nicolas Abraham e Maria Torok», Trad. F. Landa, In: Fábio Landa, *Ensaio sobre a Criação Teórica em Psicanálise. Seguindo de Fora de Jacques Derrida*, S. Paulo: UNESP/FAPESP, 1999, pp. 269-319 e Derrida «Préjugés. Devant la loi», In: J. F. Lyotard e outros, *La Faculté de juger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 87-139.

⁴ Em outra passagem, Lejeune afirma de modo peremptório, deixando entrever o verdadeiro «perigo» que ele projeta na ficção: «Au contact de la fiction le journal s'étirole, s'évanouit, ou fait une crise d'urticaire. Au contact de la fiction les autobiographies, les biographies, les livres d'histoire sont contaminés, ils ont la fiction dans le sang.» (*Id.*, p. 8) A metáfora biológica é *simtomática* da visão do universo literário defendida por Lejeune. Blanchot, na sua conhecida crítica do diário também lembrada por Lejeune no mesmo artigo de 2007, acusa este gênero de «proteger-se da escrita». (*O Livro por Vir*, trad. L. Perrone-Moisés, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270) O pacto do diário seria com o calendário e com a verdade: o que resultaria na superficialidade deste tipo de escrita. O diário exigiria a constatação e a prova e se oporia à profundidade da narrativa, submetida ao acaso. Blanchot com esta concepção acaba se mostrando vítima de uma visão positivista do diário – neste ponto ele concordaria com Lejeune – já que atribui a esta forma uma factografia com grau zero de ficcionalidade. Por outro lado, é justamente a estética da superficialidade, do acúmulo de escombros, de ruínas, o que restou de mais «nobre» da literatura no século XX. Blanchot ainda tentou salvar uma noção de nobreza do *récit*. Ele defendeu o modelo romântico da inspiração do autor (*Id.*, p. 293) e o «espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário». (*Id.*, p. 302) Nada disto pode ser mais sustentado sem uma ponta de cinismo no século XX, após as vanguardas e a revelação do suposto nobre périplo do Espírito pelo Tempo como manifestação e vir à tona do abjeto. Por outro lado, é importante notar que o diário e o testemunho *querem* ser narrativa: mas percebem a impossibilidade desta narrativa. Derrida, de modo genial e irônico, percebeu como o próprio Blanchot em sua narrativa foi um exímio autor de testemunhos. (Derrida, *De-meure*. Maurice Blanchot, Paris: Galilée, 1998)

⁵ Para uma história erudita do diário cf. Hocke, Gustav René. *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten*, Frankfurt/M.: 1991.

- ⁶ O conceito de «teor testemunhal» desenvolvi em outros textos (cf. Seligmann-Silva, M. org. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003). Para tanto parti dos conceitos benjaminianos de «teor de verdade» (*Wahrheitsgehalt*) e de «teor coisal» (*Sachgehalt*), que ele desenvolveu em seu ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe* e, por outro lado, da sua famosa frase segundo a qual «es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Babarei zu sein». («Nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie.» Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1974: 696). Considero mais produtivo se estudar os traços característicos deste teor testemunhal, que pode ser encontrado em qualquer produção cultural, do que se falar em um gênero «literatura de testemunho». Esta expressão, por outro lado, tem sido aplicada àquelas obras programaticamente nascidas para testemunhar catástrofes no século XX. Não considero errado se falar em literatura de testemunho, mas creio que não devemos reduzir o estudo do teor testemunhal a esta produção específica.
- ⁷ Derrida, Jacques. *Circonfession*. In: J. D. e G. Bennington, *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991, p. 198.
- ⁸ Se existe de um lado o negacionismo, como uma prática tradicional dos autores de crimes e sobretudo dos autores coletivos de crimes contra a humanidade, e, do outro lado, a tendência do sobrevivente e da vítima a querer se «esquecer» do seu passado traumático, podemos distinguir ainda uma terceira modalidade de resistência ao real que seria a marca de nossa atual sociedade caracterizada pela presença traumatizante da violência. Em Freud a teoria da defesa diante da «vivência da dor» contém, neste sentido, ensinamentos preciosos. O mesmo vale para seu conceito de *Verleugnung*, recusa da realidade. Vale lembrar de uma passagem do dicionário de Laplanche/Pontalis ao tratar deste último termo: «Na medida em que a recusa incide na *realidade exterior*, Freud vê nela, em oposição ao recalçamento, o primeiro momento da psicose: enquanto o neurótico começa por recalcar as exigências do id, o psicótico começa por recusar a realidade.» (J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 10.^a ed., 1988, pp. 562 ss.)
- ⁹ Mas sabemos que muitas vezes o testemunho não leva a este outro local. São inúmeros os casos de sobreviventes que testemunharam e mesmo assim acabaram levantado a mão contra si.
- ¹⁰ Realizado em 08/2009 na Faculdade de Direito da USP e organizado pelo LEI-USP, Projeto Escritas da Violência/IEL e Goethe Institut São Paulo.
- ¹¹ Por uma questão demográfica e de paralelo desenvolvimento das técnicas de guerra e de extermínio, o século XX é de longe aquele que mais produziu assassinios, extermínios e violência. É claro que a história da humanidade pode (e deve) ser vista como uma história de violências, mas esta situação do século XX fica ainda mais gritante, porque destoa daquilo que o Ocidente se auto-imputou, ou seja, a sua capacidade «civilizatória» do mundo. O mundo «civilizado» exala o cheiro da podridão de cadáveres.

JORGE DE SENA E A POESIA COMO TESTEMUNHO

Helder Macedo*

A obra literária de Jorge de Sena oblitera fronteiras entre o experimentado e o imaginado ou entre recepção e significação. A novela fantástica *O Físico Prodigioso* é, segundo o próprio autor declarou, autobiográfica; e a novela autobiográfica «Grã-Canária» tem elementos do fantástico. Ambas são testemunhos de experiências vividas e ambas são obras realistas no sentido em que o autor considera o realismo como «só definível no plano da imaginação». Têm um tema comum que, em termos conceptuais, poderia ser sintetizado como a redenção do mal através do amor. Em ambas as novelas, o mal é caracterizado como uma ideia do bem repressivamente imposta, seja por uma inquisição religiosa seja por um regime político. E o amor é entendido como a expressão física da espiritualidade. No entanto, em termos da sua construção narrativa, não só a matéria que serve de base às duas novelas é qualitativamente diferente, como também as duas narrativas partem de perspectivas opostas. Uma usa o fantástico para significar o factual, a outra usa o factual para significar o fantástico.

O Físico Prodigioso tem como base dois textos literários – dois «exemplos» medievais – que Jorge de Sena, o estudioso de literatura, encontrou na obra de edificação moralística e religiosa do século xv o *Orto do Esposo*. O primeiro «exemplo» é sobre um homem com poderes mágicos de cura e de ressurreição dos mortos com o seu sangue; e o segundo sobre um homem que não podia ser enforcado porque o Diabo o protegia levantando-o no ar. O novelista Jorge de Sena articulou os dois «exemplos» numa só história e, amplificando-os, os transformou numa pessoalíssima alegoria sobre as ambiguidades da sexualidade, a perenidade do amor, a liberdade da razão e, em última análise, a criatividade humana manifestada no próprio acto de uma escrita alegoricamente confessional e literariamente auto-referencial.

Seguindo um percurso imaginativo oposto, porque parte do factual para o fantástico, o narrador de «Grã-Canária» é desde logo autobiograficamente identificável com o autor, como um dos jovens cadetes em treino num navio de guerra português durante a fase final da Guerra Civil de Espanha, quando a ilha já estava sob o controle das forças de Franco. O próprio Jorge de Sena o diz no prefácio à colectânea *Os Grão-Capitães*, em que a novela está inserida: «[Fui] eu

*Professor Catedrático Emérito da Universidade de Londres, King's College, onde foi Camoens Professor de 1982 a 2004. É autor de vinte livros (ensaio, poesia e ficção) e de mais de cem artigos.

quem desembarcou na Grã-Canária.» Mas acrescenta: «Tudo aconteceu, ou terá acontecido, quase assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à ficção [...]». Sendo eu próprio, na minha ficção, um escritor de quase autobiográficos, sei bem que é assim. É no espaço ocupado pelo *quase* entre a memória e a ficção que tanto a factualmente realista Grã-Canária quanto o transpostamente realista *Físico Prodigioso* se tornam fábulas morais ou alegorias sobre a redenção do mal através do amor.

Escrevi em tempos uma análise de «Grã-Canária» em que sugiro a sua relação implícita com *O Físico Prodigioso*, e o meu propósito aqui não é voltar a essas duas novelas mas, partindo das relações entre observação, memória e ficção nelas equacionadas, considerar algumas relações porventura equivalentes entre recepção e significação – ou testemunho e transformação imaginativa – na poesia de Jorge de Sena sobre as artes visuais, a música e a sociedade, com particular referência às colectâneas *Metamorfoses*, *Arte de Música e Exorcismos*.

Um testemunho é, por definição, autobiográfico e realista, já que necessariamente pressupõe um «eu estive lá» factualmente plausível. Por outro lado, toda a poesia pressupõe uma transformação imaginativa que não é menos uma ficção por ser escrita em verso do que seria em prosa. Jorge de Sena foi um observador atento de si e do seu tempo, mas nem toda a sua poesia pode ser entendida como testemunho. Ou só o será na medida em que toda a arte não pode deixar de reflectir quem a pratica e a sociedade em que a pratica. Num sentido mais estrito, porém, creio haver três tipos de testemunho na sua poesia. Dois têm a ver com a sua recepção da arte produzida por outros, nomeadamente as artes visuais e a música. Estariam, assim, paredes meias com a análise crítica. O terceiro tem a ver com a observação da sociedade e estaria próxima do comentário político. Julgo ser evidente, no entanto, que nem a análise crítica nem o comentário político, por intelectualmente enriquecedora que seja a análise ou civicamente didático que seja o comentário, constituem em si próprias formas autónomas de criação literária. Mas, pergunto, se forem expressas, por exemplo, como ficção ou como poesia deixam de ser análise ou comentário? A questão a considerar, portanto, é se na sua poesia sobre a arte dos outros o crítico e erudito Jorge de Sena se disfarçou no poeta Jorge de Sena; e se nos poemas de comentário político o poeta Jorge de Sena disfarçou o cidadão interveniente que também foi.

Bem sei que há críticos literários que constroem textos paralelos àqueles que se propõem analisar, produzindo glosas mais ou menos miméticas – e, aliás, geralmente obscurecedoras – dos textos analisados. Mas isso, quanto a mim, é ir de bolea, como dizemos em Portugal – de carona, como vocês dizem no Brasil – na criatividade dos outros. Não é crítica literária, é carona literária. Como crítico literário – um dos maiores que Portugal já teve – Jorge de Sena nunca pediu carona a nenhum dos seus autores: analisou rigorosamente as suas obras, explicou-as, contextualizou-as, ajudou os seus leitores a entendê-las melhor nos termos por elas próprios definidos,

fosse esse autor Luís de Camões ou Fernando Pessoa ou algum jovem ainda sem obra feita, como quando, em 1968, escreveu sobre a minha poesia.

No Pós-fácio a *Metamorfoses*, Jorge de Sena comenta a relação entre a sua obra crítica e poética nos seguintes termos: «Como crítico, nunca exigi de ninguém mais do que exijo de mim mesmo como poeta: uma fidelidade e uma visão do mundo, tão lúcida esta quanto aquela seja íntegra; e creio que a lucidez de uma é condição da integridade da outra.» E depois, num explosivo parêntese, refere-se a Fernando Pessoa para declarar: «já se gastou o desafinado disco de me acharem discípulo [dele] – quando ele é que o é meu, pelo muito que, criticamente, o expliquei por mim».

Creio que, em relação a Camões, nem como provocação irónica Jorge de Sena se atreveria a tanto. E talvez nem mesmo se importasse de ser considerado, se não necessariamente seu discípulo, certamente seu cúmplice e continuador, não só através da fundamental obra crítica com que renovou os estudos camonianos, mas porque Camões é uma presença latente na sua poesia e na sua ficção. Assim, por exemplo, a Ilha do Amor camoniana está subjacente à metamorfose espiritual operada pelo erotismo regenerador na novela «Grã-Canária»; e a coletânea *Novas Andanças do Demónio*, onde primeiro publicou *O Físico Prodigioso*, inclui, num dos seus mais celebrados contos, a representação fictícia do que teria sido a escrita das rimas de «Babel e Sião» nos últimos dias de vida de Camões. Em ambos os casos, no entanto, Jorge de Sena não está a fazer análise literária disfarçada de ficção. A Ilha do Amor camoniana é uma latência intertextual em «Grã-Canária». As correspondências que, na minha leitura crítica da novela, eu detequei e tornei explícitas, nunca são expressamente estabelecidas pelo autor. Se acertei (e para isso, certamente me beneficiei do que Jorge de Sena, enquanto crítico, escreveu sobre *Os Lusíadas*) tanto melhor. Mas nem sequer sei, ou me importaria saber, até que ponto o ficcionista Jorge de Sena estaria consciente de ter feito essas correspondências no texto literário que produziu. Acontece apenas que ambos lemos *Os Lusíadas* e que nem Jorge de Sena alguma vez foi um criador literário ingénuo nem eu teria sido um seu crítico literário desinformado. No que respeita ao conto sobre as rimas de «Babel e Sião», Jorge de Sena sabia melhor do que ninguém que nada indica que tenham sido escritas nas circunstâncias que descreve. O conto é uma fantasia histórica transformada numa ficção literária em que o autor diz porventura mais de si próprio do que do Camões sobre quem tanto disse na sua obra crítica. Na verdade, esse Camões-personagem que do mundo se despede, de tudo despojado e já nada mais querendo, fala como o poeta Jorge de Sena falou de si próprio num poema de *Exorcismos*, intitulado «Pouco a pouco...». Releia-se o conto à luz desse poema. O poema começa assim:

Pouco a pouco me esqueço, e não sei nada.
assim será a morte [...].

E conclui dizendo:

A vida tão vivida e desejada,
o ser como o fazer, o sexo em tudo visto,
as coisas e as palavras possuídas,
tudo se não dissolve mas se afasta

alheio e sem saudade. Nem repouso
ou calmo abjurar da fúria amarga.
Apenas não sei nada, não recordo nada,
já nada quero, e aos outros deixo tudo.

O poema «Camões dirige-se aos seus contemporâneos», inserido no livro *Metamorfoses*, representa a outra face dessa atitude de resignada aceitação na fúria truculenta que manifesta perante a incompreensão e a injustiça da circundante mediocridade. Aliás, nunca ninguém duvidou de que é mais Jorge de Sena a dirigir-se aos seus contemporâneos do que, em imaginada transposição autobiográfica, teria sido Camões a dirigir-se aos dele. Se é testemunho, é um testemunho de Jorge de Sena sobre si próprio através de uma personificação dramática num aliás algo improvável Luís de Camões.

A subjectividade inerente a este poema que não é primordialmente sobre Camões – como o conto sobre a escrita das rimas de «Babel e Sião» também não era – dá-nos porventura a chave necessária para entender melhor o que designei como poesia de testemunho das artes visuais, da música e da sociedade na obra poética de Jorge de Sena.

Alguns poemas de *Metamorfoses* são de facto – mas nenhum é apenas – sobre as obras que os inspiraram. Por exemplo, a «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya» é menos sobre o quadro *Três de Maio*, que lhe serviu de pretexto, do que sobre o desejo de um futuro mundo melhor do que aquele onde tais e piores atrocidades foram e continuaram a ser cometidas. Os poemas potencialmente mais problemáticos são, porventura, os mais objectivos, por poderem estar mais próximos de um comentário crítico do que de uma transformação imaginativa. Ou seja, por serem mais descrições do que metamorfoses, mais informação do que reinvenção. Mas mesmo esses poemas, ao transferirem a observação objectiva para a recepção subjectiva, permitem admiráveis reconstruções poéticas autónomas numa linguagem que, sendo feita de palavras, não é a linguagem das obras visualizadas. No seu melhor, resultam, por exemplo, na pequena obra-prima que é «O Balouço» de Fragonard» como simultaneamente uma descrição e uma correspondência autónoma dessa outra pequena obra-prima pictórica. Tal como havia feito com os exemplos medievais transformados na novela *O Físico Prodigioso*, Jorge de Sena transformou a pintura de Fragonard numa narrativa própria sobre uma relação erótica triangular. E nessa narrativa em que, como se estivesse a imaginar um conto ilustrado pelo quadro, faz a tradicional



convergência entre personagens e situações – uma jovem mulher esvoaçando num balouço, um marido feliz e um deleitado amante «olhando apenas» – a voz autoral é bem a do poeta que de si próprio escreveu:

A vida tão vivida e desejada
o ser como o fazer, o sexo em tudo visto,
as coisas e as palavras possuídas. [...]

Estes versos, como terão notado, são do poema «Pouco a Pouco...» que há momentos mencionei como relacionável ao conto em que Jorge de Sena imagina Luís de Camões – esse outro poeta que tanto celebrara uma sexualidade «em tudo vista» – a despedir-se do mundo, aos outros deixando tudo. Na verdade, o quadro de Fragonard é mais sensualmente sugestivo do que sexualmente explícito. Jorge de Sena escreve nos primeiros seis versos do poema:

Como balouça pelos ares no espaço
entre arvoredo que tremula e saias
que lânguidas esvoaçam indiscretas!
Que pernas se entrevêm, e que mais
não vê o que indiscreto se reclina
no gozo de escondido se mostrar!

O que Sena imagina que se poderia ver mais acima do que das pernas se entrevê entre lânguidas saias indiscretas seria «aquele objecto raro» que a Vénus camoniana expõe a Júpiter como um «lírio roxo». Ou seja, Sena vê – ou desejaria ver – mais do que a visualmente apenas sugerida promessa de despimento da jovem mulher balouçando num jardim setecentista. Mais discreto do que os dois poetas, o pintor permitiu apenas que um simbólico sapato lhe saltasse do pé desnudo e ficasse suspenso no ar antes de cair entre as flores.

No pós-fácio a *Metamorfoses* Jorge de Sena também lida com o problema do que seria potencialmente obsceno em literatura afirmando que «é possível dizer *tudo* em linguagem poética, sem dizer o que [...] não pode ser dito sem mau gosto e sem ridículo [...]». Considera outrossim que «o *tudo*, expressamente dito, é [...] o apanágio da ficção». Escreve isto para explicar o processo poético que o levou à construção dos seus «Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena» que, como eu os entendo, constituem a mais camoniana das suas metamorfoses. Anadiómena é a designação da Afrodite – ou Vénus – nascida das ondas do mar, frequentemente representada na pintura renascentista. Um dos atributos da Anadiómena é ter sempre a sua virgindade renovada e, na sua personificação como Urânia, representa a intemporalidade espiritual da sexualidade. No famoso quadro de Botticelli, a virginal Vénus ergue-se verticalmente de uma concha flutuante enquanto os fálcos ventos sopram, fecundando a água matricial. É a mesma Vénus que, como descrita por Camões n'Os *Lusíadas*, transformou o seu corpo numa ilha flutuante – uma



ilha «angélica, pintada» (são as palavras de Camões) – que segue a rota dos navegantes até ser por eles visualizada e onde eles penetram para «refocar a lassa humanidade». Nessa ilha «pintada» – e «angélica» porque é o corpo da sempre virginal Vénus – até o mais incompetente dos amantes, o poeta Leonardo, finalmente desiste dos seus versos de amor contemplativo e «todo se desfaz em puro amor».

Os sonetos de Jorge de Sena procuram realizar o que deveria ser uma impossibilidade: usa sons sugestivos de palavras como sugestões visuais. Dir-se-ia, assim, que esses sonetos representam «metamorfoses» visuais correspondentes a reconstruções musicais. Quase todas as palavras que os compõem, em si mesmas, nada significam. Mas os sons que essas palavras compõem evocam significações fragmentárias de palavras que pudessem significar o que não está a ser dito. Desse modo, como indica o próprio autor procurando explicar o que não pode facilmente ser explicado, criam «uma atmosfera erótica, concreta, cuja concretização não depende do sentido das palavras, mas da fragmentação delas integrada num sentido mais vasto, evocativo e obsessivo». Sim, de acordo. É uma boa explicação. Mas, parafraseando Camões, há coisas que são melhor experimentadas do que explicadas. Vou expor o terceiro soneto dessa sequência, «Urânia». Creio não ser necessário entendermos a significação das palavras para, ouvindo-as, visualizarmos a angélica sexualidade da obscenamente pura Afrodite «pintada» por Jorge de Sena:

Purília amancivalva emergidanto,
imaculado e rósea, alviridente,
na azúrea juvenil conquinamente
transcurva de aste o fido corpo tanto...

Tenras nadáguas que oculvivam quanto
palidiscuro, retradito e olente
é mínimo desfincta, repente,
rasga e sedente ao duro latipranto.

Adónica se esolve na ambolia
de terso antena avante palpinado.
Fímbril, filível, viridorna, gia

em túlida mancia, vaivinado.
Transcorre uníflo e suspentreme o dia
noturno ao lia e luçardente ao cado.

Os *Sonetos a Afrodite Anadiómene* são a culminante «metamorfose» dos poemas que Jorge de Sena reuniu com o título *Metamorfoses* em 1963. São também a mais musical das suas «metamorfoses». A colectânea seguinte, de 1968, intitula-se *Arte de Música*. A maioria dos poemas de *Arte de Música*, tal como já sugeri ser o caso em *Metamorfoses*, são representações poéticas não tanto das obras referidas quanto de imagens, pensamentos ou emoções desencadeados pela



sua recepção. Neste sentido, são testemunhos verbais de uma viagem através da música. Ou, talvez mais propriamente, a narrativa de uma viagem interior com acompanhamento musical.

Representações poéticas em diálogo com as artes visuais, por um lado e, por outro, em resposta a composições musicais, pressupõem, no entanto, categorias estéticas diferentes. Desde Aristóteles que a pintura e a escultura, tal como a poesia (e, por moderna extensão, toda a literatura), têm sido categorizadas como artes «imitativas», enquanto a música pertence à categoria das artes «não-imitativas». Franz Liszt procurou dar expressão musical a sonetos de Petrarca. Mas mesmo ele começou por compor canções com as palavras desses sonetos e só depois lhes retirou as palavras, dando expressão exclusiva aos sons musicais que houvessem servido a sua significação e, desse modo, mantendo-a implícita ou latente. Não é isso, nem o seu equivalente partindo da música para a poesia, que Jorge de Sena faz nos poemas de *Arte de Música*. Mas foi o que fez – o mais próximo que teria sido possível fazer – nos *Sonetos de Afrodite Anadiómene*. Seja como for, Jorge de Sena estava bem consciente da complexa relação que possa haver entre música e significação, e esse é o tema de uma extensa meditação – «Ouvindo o Quarteto op. 131 de Beethoven» – que abre com o verso: «A música é, diz-se, o indizível». Esta proposição inicial leva a uma série de interrogações sobre o que seja linguagem, o que seria significação e o que possa ser o entendimento de uma estrutura de sons que, em si própria, nada significa, mas que, como também diz, a si própria «se interroga e não a nós.» O poema não propõe respostas, mas as perguntas que faz terminam sugerindo que o indizível musicalmente expresso é, simultaneamente, limiar e limite da expressão humana, e que interrogar o indizível seria o propósito último da poesia «quando houver palavras, ou quando puramente inúteis forem».

Assim será. Mas Jorge de Sena também sabe que, entre o limiar e o limite da expressão humana, não menos cabe à poesia encontrar as palavras necessárias para dizer o dizível. Essa é a matéria do que, convencionalmente, se poderia caracterizar como a sua poesia de intervenção social. Jorge de Sena nunca foi um escritor socialmente indiferente. Pelo contrário, as relações entre o indivíduo e a sociedade, liberdade e repressão, humanidade e desumanização, amor que liberta e ódio que aprisiona, são matéria recorrente em toda a sua obra poética e não menos na sua prosa de ficção, sejam os contos de *Os Grão-Capitães*, o romance *Sinais de Fogo* ou a novela *O Físico Prodigioso*. Mas adquirem particular veemência nalguns poemas de *Peregrinatio ad Loca Infecta* (1969) e, sobretudo, de *Exorcismos* (1972), onde, numa Nota prévia, diz o seguinte: «[...] creio que uma das maiores dificuldades em que se debate a poesia portuguesa contemporânea é a abstracção, o inconcreto, a impossibilidade mental de escrever referencialmente, seja em relação ao que for». Essa impossibilidade mental detectada e condenada por Jorge de Sena, poeta e cidadão português vivendo fora do seus país, derivava,

em grande parte, de uma impossibilidade factualmente imposta em Portugal pelo regime político repressivo que o levava a escolher o exílio no exterior e condenara outros a um exílio mental dentro do seu próprio país. Estava-se no auge de uma guerra colonial que, oficialmente, não era guerra mas «pacificação» e menos ainda seria colonial, já que oficialmente não havia colónias mas «províncias ultramarinas». Havia, porém, nas ruas de Lisboa, indícios humanos dessas inexistentes guerras em inexistentes colónias, que Jorge de Sena, numa breve visita em Agosto de 1971, testemunhou e denunciou, quase três anos antes da sonambular desespérance complacente ter sido sacudida pelos cravos de Abril, numa metáfora que nada então fazia prever. «L'Été au Portugal», de referência a uma canção na moda, é o título sarcástico de um dos poemas:

Que esperar daqui? O que esta gente
não espera porque espera sem esperar? [...]

Soldados, prostitutas, tanto rapaz sem braços
ou sem pernas – e como cães sem faro
os pilhas poetas se versejam trufias. [...]

Velhos e novos, moribundos mortos
se arrastam todos para o nada nulo. [...]

Chicote? Bomba? Creolina? A liberdade? [...]

Os poemas de *Exorcismos* são, no sentido mais literal do termo, testemunhos. Foram escritos referencialmente sobre o concreto, como Jorge de Sena disse que não estavam sendo – como disse que deveriam ser – os poemas escritos no Portugal daquele tempo esvaziado, pelos «pilhas poetas [...] como cães sem faro» que «se versejam trufias». Integram-se num livro autobiográfico, cujos poemas se referem a uma viagem que fez ziguezagueando pela Europa – Inglaterra, França, Holanda, Austria, Alemanha, Dinamarca, Itália, Espanha – e que culminou em Portugal. Mas não é um roteiro dessa viagem, ou só o é na medida em que cada um dos lugares que visitou é poeticamente transformado num lugar de meditação sobre o que desde sempre haviam sido os temas fundamentais da sua obra, diversamente manifestados em textos aparentemente tão diversos quanto são *O Físico Prodigioso*, os *Sonetos a Afrodite Anadiómena*, ou a peça teatral *O Indesejado*. O poema que abre a colectânea – «Aviso de porta de livraria» – diz que esses temas são «amor», «poesia» e «pátria»: o amor entendido como sendo «desde o da carne àquele que só de si se move, *não movido de prémio vil, mas alto e quase eterno*»; a pátria como circunstância autobiográfica transformada em essência individual («a dor de haver nascido em Portugal/sem mais remédio que trazê-lo n'alma»); e a poesia como o supremo testemunho humano de tudo que se deve dizer «sem medo das palavras».

A citação de Camões integrada no poema («não movido de prémio vil, mas alto e quase eterno») é, de novo, uma homenagem ao seu assumido modelo exemplar e um testemunho auto-referencial sobre a significação da sua própria obra. Como todos os grandes escritores, Jorge de Sena está a falar de si mesmo quando fala dos outros. O seu mundo é também o mundo dos outros. Visitou-o, esteve lá, interveio, foi testemunha. Procurou entender os outros para melhor se entender a si próprio. E depois escreveu sobre si e sobre o seu entendimento do mundo como expressão de uma partilhada humanidade, finalmente – ele próprio disse – nada mais querendo e aos outros deixando tudo.

Resumo: A obra literária de Jorge de Sena oblitera fronteiras entre o experimentado e o imaginado, estabelecendo relações entre recepção e significação em testemunhos poéticos de obras de outros autores (nomeadamente Luís de Camões), das artes visuais (em *Exorcismos*), da música (em *Arte de Música*) e da sociedade (em *Exorcismos*).

Palavras-chave: Realismo. Fantástico. Testemunho. Autobiografia. Ficção. Poesia. Crítica.

Abstract: *Jorge de Sena's literary work obliterates frontiers between the experienced and the imagined, relating reception and meaning in poetic testimonies on the works of other writers (particularly Luís de Camões), the visual arts, music and society.*

Keywords: *Realism. The fantastic. Testimony. Autobiography. Fiction. Poetry. Criticism.*

