

*Postprint and revised version (2025) of chapter published in Literatura e Pluralidade Cultural: actas / III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, coord. de Isabel Allegro de Magalhães, João Barrento, Silvina Rodrigues Lopes, e Fernando Cabral Martins, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 349-359. ISBN: 972-772-144-3; DL: 147 914/00*

## O TESTEMUNHO COMO MORADA DA MORTE. *GULÃO DE CARONTE*, DE PEDRO TAMEN: A MORTE COMO MARCA E OBJECTO DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA.

Cristiana Vasconcelos Rodrigues

É, talvez, uma veleidade, uma ousadia narcísica, o que terá levado a escrita literária moderna a questionar-se sobre o seu poder mimético e, conseqüentemente, a atravessar uma crise que viria a revelar-se muitíssimo produtiva, moldando a cornucópia de poetologias e de estéticas que fazem o corpus literário dos últimos dois séculos. Falamos do desejo de voltar à articulação mimética da fala, de se regressar a um estado paradisíaco da linguagem, onde o acto humano de nomeação da natureza constitui a *mimesis* que completa a criação divina, segundo Walter Benjamin, no seu ensaio sobre a linguagem em geral e a linguagem humana<sup>1</sup>. Segundo ele, o que se perde com a queda adâmica é precisamente esta faculdade mimética de comunhão entre o homem e a natureza. A imitação passa a ser uma habilidade que o homem sabe possuir, utilizando o seu poder linguístico para conhecer, dominar e julgar a natureza. A percepção do seu poder mimético leva à autonomização do homem perante a natureza, ou seja, à abstracção da linguagem. Este fenómeno está na génese da pluralidade de sentidos contidos numa só palavra, da permeabilidade da linguagem para servir os mais diversos fins, demonstrando a capacidade humana para pensar e agir sobre o mundo *pela* palavra. Por via da perda da comunhão primordial chegamos à perda fundamental, ou morte, que a escrita contém em si mesma de raiz; escrever é reiterar esta consciência da imitação, é sublinhar este estado condenado de uma mimese que busca sentidos em vez de dar um sentido. Daí falarmos em narcisismo ou ousadia, dado que, uma vez consciente da sua capacidade para imitar, é impossível ao homem regressar ao estado mimético da natureza *pela* imitação de que é capaz — ao fazer da faculdade verbal humana o motor de superação da consciência crítica da linguagem sobre si mesma, esta não se esbateu, antes agudizou-se.

---

<sup>1</sup> “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, in *Linguagem, tradução, literatura*, Obras Escolhidas de Walter Benjamin 5, edição, apresentação e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, pp.9-29.

O cepticismo face ao poder mimético da linguagem não é inédito na literatura; já na Idade Média, voltar à coerência entre as palavras e as coisas era visto como demasiado ambicioso. Nesta altura, e segundo Ettore Finazzi-Agrò no seu estudo sobre a memória na cultura medieval, as palavras que reportavam a realidade incidiam não sobre ela, mas sobre a sua sombra. Que se trata de uma ausência, antes de mais, o que na literatura se reporta, é um dado de que o poeta medieval teria já clara consciência — a sua memória assume-se como imaginação do sujeito que escreve sobre a coisa, não ambição de reprodução da coisa, ela mesma. Esta postura prende-se com a representação medieval de que a criação é obra de Deus, não do Homem, e de que este se limita a ecoar, a inventar a partir da criação divina. Citemos, a este propósito, as palavras de Finazzi-Agrò:

[...] ‘criar’ é só de Deus (e com Deus e em Deus...) que ditou as suas palavras à humanidade uma vez por todas na Sagrada Escritura; depois disso, inventar é só re-criar, escrever é só re-escrever, glosando até ao infinito a palavra inesgotável e sem confins de Deus. Tudo aquilo que se pode pensar foi, de facto, já pensado desde sempre; tudo aquilo que existe (também os monstros ou as maravilhas que povoam a imaginação dos homens medievais) já existiu desde o início *in mente dei* [...]. (Finazzi-Agrò, 1998: 73)

Não há memória senão a que é gerada na negação de si mesma, processo que Finazzi-Agrò chama de “exorcismo da memória”, pela sua sujeição a uma dimensão sobre-humana, ilimitada: “Deus é, obviamente, o nome e o título emblemático dessa dimensão esmagadora e sem dimensões, em que a memória pode penetrar só transcendendo a si mesma e só se realizando na sua irrealização” (Finazzi-Agrò, 1998: 65).

Este exorcismo traduz a consciência desatenta, distraída, do homem medieval sobre si mesmo, diferida que está para o que mora além da sua natureza corpórea, ou seja, para lá do olhar, do ouvir, do falar e do pensar humanos.

Assim, na Idade Média, a par das muitas técnicas de construção da memória, cultivadas desde a Antiguidade, existe paradoxalmente a ideia da sua insuficiência e dos seus limites, levando à “invenção” (Finazzi-Agrò) de um ‘buraco negro’, ou seja, de um vazio indeterminado e aberto que envolve o espaço fechado da memória e que continuamente a faz, des-faz e re-faz. A imagem que Finazzi-Agrò utiliza para falar da memória na cultura e na sociedade medievais — curiosamente inspirada num poeta da Modernidade literária, Charles Baudelaire — é, nesta perspectiva, muito feliz: “a memória é um lugar onde chove dentro” (Finazzi-Agrò, 1998: 61), um espaço fechado, mas cheio de fendas e brechas que não só apontam para o que não está contido nele, como também deixam que a chuva dissipe o que ele contém, sendo as manchas que ficam desta água vestígios dessa memória perdida. Nas palavras do próprio autor, esta chuva “leva a considerar, na escrita e na composição da obra, não [...] o que a realidade externa e a experiência dela impõe, num processo de mimese, de escrever, mas aquilo que o artista procura

e encontra no âmbito da recordação” (Finazzi-Agrò, 1998: 65). Por outras palavras, trata-se de uma manobra de diversão perante a consciência sobre a insuficiência mimética da linguagem, traduzida num exercício de interiorização do real, que transforma o objecto da representação antes de mais em procura do sujeito, ou seja, na sua imaginação sobre o objecto, na sua fidelidade ao objecto, e na sua dedicação exclusiva ao mesmo (Finazzi-Agrò). Este narcisismo medieval mostra-nos que o que a escrita literária cristaliza não é somente o seu objecto, mas o seu sujeito. E, neste sentido, o texto literário testemunha não meramente a ausência do seu objecto, mas a vivência da sua perda pelo sujeito da escrita.

A subjectivação do real que Finazzi-Agrò descreve para a Idade Média não está muito da percepção moderna sobre o carácter eminentemente subjectivo da escrita literária, ou seja, do narcisismo contemporâneo. Contudo, na modernidade literária perder é motivação para um exercício de ponderação do seu sujeito (quem perde) sobre si mesmo e sobre o seu objecto (o que é perdido), na procura de preservação absoluta da coisa perdida e através dela de si mesmo. O fenómeno de interiorização do real serve, antes de mais, o sujeito da escrita, fechado que está na sua incapacidade de ‘esquecer(-se de si mesmo) para memorizar (o outro)’, e depois de ‘memorizar (a vida) para esquecer (a morte)’, gestos só aparentemente paradoxais, muitíssimo produtivos e compensatórios da perda na Idade Média, e que eram exercícios lutosos, não tanto melancólicos, ou seja, que procuravam a superação ou aceitação da perda, não a resistência à mesma<sup>2</sup>.

Diríamos que a memória é, ainda hoje, um ‘lugar onde chove dentro’, mas todas as manchas que a chuva deixa nas fendas do seu edifício limitado — as brechas que apontam para o dito ‘buraco negro’ —, são antes de mais sinais de perda, não de um ganho alternativo com valor compensatório. Incapaz que é de esquecer-se de si própria enquanto marca testemunhal de algo que está irremediavelmente perdido, a escrita literária moderna expõe-se na sua mais brutal dilaceração, e oferece-se como tal, como o lugar consciencializado do Não, da ausência, do desejo sempre repetido e nunca satisfeito. A obra literária moderna é, neste sentido, muito mais monológica do que dialógica, ou dialógica em si mesma, no sentido em que constitui um testemunho que se assume na sua dilaceração, que diz e des-diz logo de seguida, oferece um sentido, mas di-lo corrupto, num ritmo binário de construção e desconstrução da memória

---

<sup>2</sup> Sobre a Melancolia e a sua presença na Literatura há uma vastíssima bibliografia. Numa perspectiva histórica e filosófica, veja-se, por exemplo, o estudo de Ludger Heidbrink (1994), *Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München, Wilhelm Fink Verlag. O olhar diferido para o além-Vida/Morte, cultivado na Idade Média, fazia dos que insistiam em contemplar a vida e o tempo humanos sem deles se emanciparem homens de humor pesado, acediosos, melancólicos, inúteis e condenáveis por isso mesmo, pois demasiado presos ao limitado mundo dos fenómenos e dos objectos.

comparável aos Romanos, segundo Jacques Le Goff<sup>3</sup>: “Ao poder pela memória corresponde a destruição da memória” (p.24), um jogo de avanços e recuos entre o “delírio da memória epigráfica” e a chamada *damnatio memoriae* (p.23). Independentemente dos fins políticos destes gestos antagónicos, o que nos interessa aqui é perceber uma refinadíssima consciência da perda — da condenação a perder — que sempre presidiu na sapiência dos agentes fazedores da memória. Mais do que saber da mortificação que opera sobre o real, visando uma forma de eternidade para o seu objecto, a escrita literária moderna mora na outra face deste gesto, ou seja, não se esquece da morte que motiva a memória, instala-se na inquietude da perda de que é continuamente consciente, aponta para o que fica por dizer, para o que a linguagem não contém. Por outras palavras, ela mora no espaço intermédio de desconfiança e crença face a si mesma, isto é, nas fendas do edifício da memória.

Este estado de inquietude melancólica corresponde à ansiedade que mora na intenção de testemunhar de que Carlos Jorge Pessoa nos fala no início do seu texto dramático intitulado *Esboço sobre a Ansiedade*<sup>4</sup>, levado à cena em 1998 pela companhia que dirige, Teatro da Garagem:

Todas as histórias dão testemunho de uma vida. E essa vida de que ouvimos a história não é mais que o testemunho da necessidade de lhe encontrar um sentido. Nesta perspectiva, o sentido desvia-nos a atenção do essencial, o sentido é tendencialmente corruptor da vida real, absoluta, dos factos acontecidos. Narrar uma história será, então, corromper uma vida em nome do sentido. Mas se essa corrupção é inevitável, se comunicar é inevitável, para onde nos leva a busca de sentido? Para deus, para nada, para a revelação inesperada de nós próprios? Se todas as histórias dão testemunho de uma vida, é porque essa vida aconteceu e foi diferente em quase tudo. Perceber isso é o primeiro passo da consciência crítica e também a constatação de uma desmedida ansiedade.

Perceber que uma vida aconteceu é, antes de mais, marcar a sua morte, o seu fim, e estar em posição privilegiada para falar dela, para a narrar, para lhe conferir um sentido — testemunhar é um acto consciente de construção de um sentido. Testemunhar, enquanto gesto lúcido de construção da memória, é abrir uma morada para a morte, não meramente do que foi vivido e se quer salvaguardar em memória, mas do que nessa memória não está contido, que fica por dizer e está irremediavelmente perdido. É no impulso do ‘buscar sentidos’ que mora a tensão entre a escrita e o real, entre as palavras e as coisas, entre a linguagem e a verdade, para a qual a escrita tende. Escolher a morte como objecto da representação é ir mais fundo no problema da perda/ausência que faz a obra de arte literária — é escolher o paradigma da morte como fio

---

<sup>3</sup> “Memória”, *Enciclopédia Einaudi*, vol.1: Memória - História, Lisboa, INCM, 1984, pp.11-51.

<sup>4</sup> Texto policopiado, a que tivemos acesso por amabilidade do Autor, em 1998. *Esboço Sobre a Ansiedade* e outros dramas de Carlos Jorge Pessoa estão publicados pela editora Companhia das Ilhas (*Teatro (In)Completo - Volume 2*, de 2022).

condutor para reavaliar a literatura como testemunho-morada da morte, uma vez que se debruça sobre um “saber sem conhecimentos” (E. M. Cioran, s.d.: 174).

A morte representada na literatura não é um evento episódico, acabado, vindo do mundo dos fenómenos e da sua experimentação — atendendo ao princípio que a arte representa a vida, ou seja, que é preciso viver para poder falar —, mas produto daquele que a constata, que a enuncia como ausência, como perda, como o deixar de ser. Nesta perspectiva, o que está em causa não é tanto a viabilidade em representar a morte — o paradoxo em que por vezes se tem insistido, ao dizer-se que falar da morte é representar o que não se conhece ou não se vive, é falso e equivocado, dado que a morte é a ausência de vida, e não de si mesma —, mas sim em representar a vida e tudo o que esta contém, incluindo o evento da morte. A morte, tal como a vida, é produto de uma interiorização, da imaginação do poeta.

Na modernidade literária, a morte presta-se mais ainda a ser um tema de eleição, dada a atenção dedicada ao facto de se falar ao lado da verdade, e não da verdade ela mesma. Escrever é um gesto-impulso de fixação do real/corpo, mas também manifesto da sua mutilação, da sua *corrupção* (Carlos Pessoa), e a ansiedade que move a escrita corresponde à angústia da perda da verdade, eventualmente à sua melancolia. Em vez de se fazer alegoria da redenção e da eternidade além-corpo — como acontece nas estéticas medievais e barrocas —, o texto é um ícone de sobrevivência, a sobrevivência que é possível àquele que perde e à coisa perdida, para aquele que a perde. A memória moderna não pratica o “exorcismo” de si própria, não se abstrai ou distrai da natureza corpórea de que é feita; a demonstrá-lo está *Guião de Caronte*, de Pedro Tamen<sup>5</sup>, que faz do olhar, do ouvir, do falar e do pensar humanos moradas, *topoi* do testemunho da morte/vida.

Esta é a narrativa de uma “viagem extática” (24.) rumo à morte, ou, dialecticamente, de um navegar em vida. Não se trata simplesmente de um conjunto de poemas alusivos ao tema da morte, mas sim de uma viagem na barca de Caronte, cujo sujeito (lírico) habita as fendas da sua própria memória e tenta reter o que sabe que não pode, que irremediavelmente está para lá do espaço da memória / do poema que testemunha esta busca:

Sentado escrevo, sentado esqueço, sentado passo  
os olhos tardos sobre o nada eslavo,  
sentado apuro o rombo tempo, e adormeço,  
sentado desassento o tento de ter estado [3.]

Na deambulação pelas sete voltas do negro rio Estiges, em todos os momentos de suspensão deste navegar — ou seja, de testemunho pela palavra —, o sujeito lírico pergunta e

---

<sup>5</sup> Lisboa, Quetzal Editores, 1997; todas as citações feitas a partir desta edição apresentam no final o número do poema.

responde em simultâneo, ou só pergunta, ou só responde, ou des-diz o que logo antes diz. Não se trata de um exercício meramente virtuoso e estilístico à volta das palavras, mas de um progressivo caminhar para um discurso da / sobre a morte cada vez mais depurado, liberto dos ‘desvios’ ou da alienação equivocada inerente ao testemunhar da verdade/morte; é a luta das próprias palavras no seu esforço para a verdade, a tensão em que mora a escrita na sua melancolia de uma verdade sempre procurada e perdida. Este navegar reflexivo perde-se por margens de vidas vividas, por fugazes momentos da vida fixados em palavras, um discurso que surge como única realidade/corpo entre o que se viveu e o que está por viver, originando deste modo, a título de *post scriptum*, uma memória que não se quer estanque, que parece perdurar em constante gestação e fermentação. Desde o início da viagem, onde se questiona a morte (um questionamento que tem como principais termos palavras como “saber” ou “conhecer”), e se procura um sentido para a vida (procura localizada nos “olhos” e na “boca”) — além de se questionar o sentido de tal procura e as palavras que a testemunham —, a ansiedade é um dado constante, que tanto se manifesta de forma extremamente lacónica, em forma de pergunta:

que luzes nos esperam  
para além da subida,  
para além da só vida? [7.],

como resulta na enumeração de imagens acabadas (‘isto é’, ‘esta é’) que quase se atropelam umas nas outras, fazendo a memória do que é dizível:

[...]  
isto é o pífaro de lata o cavalinho o bote  
estes são os alísios que mais ninguém recebe  
nas faces disponíveis  
esta é a cor de asno fugitivo  
esta é a manhã com lua  
este é o sapato mais que o pé  
esta é a cama com a mulher nenhuma  
lençol e cobertor colcha e colchão  
este é o som silenciosíssimo  
impossível de imaginar  
é a pera de terra é a margem tão clara  
nada frutificado  
nada santificado  
nada petrificado  
esta é a ponte passada  
a ponte passageira  
que se passa parado  
que se passa passado. [8.]

O percurso desta viagem-limite, só aparentemente aleatório e assistemático, atravessa de forma lenta, mas determinada, todos os lugares e sentidos da vida a propósito da morte, seguindo

uma rota que inicia com um pendor mais reflexivo, de dedução da morte, e termina em tom quase sarcástico, de intuição da morte. O fio condutor deste percurso feito de reflexões que diríamos intempestivas é a imagem da barca que navega, que aparece esporadicamente de poema a poema a marcar os momentos desta ponderação. Não se trata de uma viagem evolutiva, trata-se antes de uma procura constante, um movimento em espiral, quase um serpentejar que aponta para um núcleo, um buraco escuro e negro, o do silêncio da morte. Não se pretende responder ao ‘saber sem conhecimentos’ (Cioran) que é a morte, pretende-se tão somente testemunhar o lento caminhar, em vida e da vida para o seu fim, um testemunho que se dá a partilhar e que, a cada momento, não se quer absoluto nem definitivo:

[...]  
intriga mesmo que nem intriga haja  
e que esta palavra ou outra não possa ter sentido.  
Por mais que esforce a mão e o cinzento  
remo neste rio, não chegará nenhures. [18.]

Por vezes, no lugar da enumeração dos factos do quotidiano, fala-se da espera como morada, por excelência, desta ansiosa busca de sentidos, num jogo dos contrários que nos lembra, também, o Fernando Pessoa arquitecto da consciência, fazedor e des-fazedor do Eu:

Outras voltas darás, de novo à espera,  
até que um dia, súbito, te entendas  
ao entenderes de vez à luz de um raio  
que era preciso saberes que mais existe  
e que o que existe de veras não se sabe. [11.]

A espera é também a da Morte como pacificação deste dessassossego que procura sem encontrar, desta ansiedade alienada por uma verdade que sabe não possuir, da condenação à perda ou à vida sem “outra vez” (poemas 13. e 27.), a um navegar sem retorno possível; o que se repete, isso, sim, é o desejo como marca da ausência:

Que se repete então, mais que a vontade,  
mais que o desejo obscuro, ou mais  
que o mesmo escuro? [13.]

O texto é, então, um testemunho-morada da morte, o lugar do não, do nada, da ausência que se constata: o verso quase aforístico “Se nada se passa não há história” (16.) marca precisamente a fronteira do dizível, da memória possível do que é perdido, e aponta alegoricamente, no que não diz, para uma essência jamais verbalizável, e portanto perdida. Testemunha a dupla morte contida nas palavras: a morte do que é dizível, porque se diz, e a morte do que não é dizível, porque não se diz. O silêncio contido alegoricamente na palavra proferida denuncia a tensão em que a literatura vive na constante procura de uma verdade que lamenta não saber — e, claro está, esta procura do impossível, esta melancolia ou ansiedade estável, é a pulsão que a move.

Neste sentido, no sujeito da escrita literária está quase exclusivamente o poder de fazer o real (ou a sua memória), de inventar o real — como o faziam os autores na Idade Média, como vimos atrás —, e também esta consciência está patente no guião de Caronte:

Se já não sou, não és.  
[...]  
A mão que te criou não é daquele  
de que o livro falou, mas de outro  
que o escreveu. E, quando a mão  
que anuncia ao mover-se num espaço indefinido,  
anuncia também que, ao se deter  
no sempre ou nunca, não só  
ela fenece, mas se trunca  
e como tal te esquece. [25.]

“Se já não sou, não és”: a palavra é um segundo *corpus*, uma re-presentação (Elisabeth Bronfen, 1992<sup>6</sup>) do corpo primeiro, ausente. Ela expõe em simultâneo o seu poder de significar algo e a sua limitação em substituir o seu objecto, abrindo-se ao silêncio, renunciando um silêncio que é o da morte. Para o final desta viagem, as palavras são cada vez mais depuradas, menos carregadas da busca de um sentido, sendo mais a constatação do que o questionamento da morte. É quase um retorno à vontade de coerência medieval, onde o sujeito lírico parece aceitar a limitação do seu testemunho, pela aceitação contrariada da vã busca de sentidos — e daí o tom ser também mais sarcástico, denunciando uma forma de resistência. As palavras são mais óbvias, imediatamente ligadas ao corpo que as profere, as imagens fazem jus à situação clara e unívoca da proximidade de uma morte-evento. O discurso poético resume-se à nomeação do corpo, o sujeito lírico produz o seu próprio cadáver<sup>7</sup>, num gesto de construção apriorística da memória da sua própria morte, de um *memento mori*:

Eis-me pirado e torto da cabeça,  
outra vez me babando e ao ouvido  
fazendo que o que diga já pareça

---

<sup>6</sup> A noção de que a representação vive do que está ausente evidencia a sua natureza ambivalente, ou "dupla", segundo esta autora: por um lado, a representação assume-se como metáfora do seu objecto (porque o significa, torna-o de novo presente); por outro, ela assume-se como metonímia do seu objecto (porque o substitui, marca a sua ausência). Representar é não só imitar mas também ponderar, ou tomar uma posição sobre essa mesma imitação, implica estar em situação de evidenciar esta ausência, de apontar para uma outra forma de presença da coisa, de poder *re-presentar* a coisa.

<sup>7</sup> No seu importante trabalho sobre o drama lutuoso alemão (1925), Walter Benjamin fala-nos da melancolia barroca ante a morte, ou o fim da vida, a partir de uma estética da nomeação do corpo, no processo da sua morte gradual, uma 'produção do cadáver' que aponta alegoricamente para a redenção da alma a partir da sua separação do corpo, pela morte deste. cf. *Origem do drama trágico alemão*, Obras Escolhidas de Walter Benjamin I, edição, apresentação e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp.269-272.

lactente senectude, vão vagidos  
de bebé barbeado e sotoposto  
ao docel opalino de arremedo  
de vida que me deram e que dei. [39.]

Canta-se um ponto de chegada: as palavras não querem mais chegar a qualquer outro lado senão ao corpo de onde partem, apontando para o seu próprio silêncio ao antever o silêncio da morte.

A torrente de imagens que fazem o último deste livro de poemas já não visa a fixação de uma memória de vida, na sua forma fragmentária e truncada que seja, como acontece com alguns dos poemas iniciais. Aqui, o tempo verbal, no infinitivo impessoal composto, aponta para acções acabadas, mas desprovidas de tempo e de pessoa, ou cujo tempo e pessoa são os do sujeito lírico e do tempo da própria palavra proferida, no limite entre o falar ainda e o não mais falar, ou silenciamento. Trata-se da enumeração de acções sem-tempo, imemorráveis, onde a aliteração confere um ritmo muito peculiar ao poema, que já não quer ter sentido nas imagens que inventa, antes espera o silêncio a partir da sonoridade / musicalidade que consegue:

o ter adelaido o tempo todo  
o ter mordido o pó e o caviar  
o ter metido os pés na lama e lodo  
e depois os ungir na beira-mar  
o ter borrado a tinta e a pintura  
o ter azeviado o teu natal  
o ter sugado o mel enquanto dura  
o ter fingido tudo tal e qual  
o ter porém pegado no foguete  
e ao pegar-lhe fogo para a festa  
ficar de mãos ardidias sem coragem  
o ter pintado o zinco o seis o sete  
o ter um dó no peito e um T na testa  
e a moeda na boca da viagem [40.]

O testemunho passa ao lado da essência, aponta somente para ela, porque não a contém: o que contém é a sua procura, eventualmente o prenúncio da sua revelação. Perguntamo-nos aqui se a literatura na Modernidade procura ser sempre este acto consciente de busca, se a literatura não será, também, espaço de evasão deste impulso da consciência, também de fuga do testemunho pelo testemunho, de fuga da memória pela memória, em última análise de fuga da linguagem pela linguagem — um renovado ‘exorcismo’ de si mesma? Com a poesia de Pedro Tamen aproximamo-nos, eventualmente, da memória inventiva medieval de que Finazzi-Agrò nos fala, onde “lembrar pode significar, durante esta época, sobretudo ir à procura sem encontrar; pode significar extraviar-se, entrar no caos e na sombra, nas selvas inextricáveis da memória e do desejo, em que, perdendo-se, o homem, por paradoxo, encontra-se a si mesmo

[...]” (Finazzi-Agrò, 1998: 66). E aqui, a literatura é, de facto, o testemunho de uma vivência perdida, a morada da morte, nem que todas as palavras que a queiram conter não a digam, afinal.

## **Bibliografia**

TAMEN, Pedro

(1997) *Guião de Caronte*, Lisboa, Quetzal Editores.

CIORAN, E. M.

(1988) *A Tentação de Existir*, trad. de Miguel S. Pereira e Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio d'Água.

BENJAMIN, Walter,

[1916] “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, in *Linguagem, tradução, literatura*, Obras Escolhidas de Walter Benjamin 5, edição, apresentação e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, pp.9-29.

BENJAMIN, Walter,

[1925] *Origem do drama trágico alemão*, Obras Escolhidas de Walter Benjamin 1, edição, apresentação e tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, pp.11-260.

BRONFEN, Elisabeth,

(1992) *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester University Press.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore

(1998) “Sylvae. Os (des)caminhos da memória e os lugares da invenção na Idade Média”, in AA.VV., *A História. Entre Memória e Invenção*, introdução e organização de Pedro Cardim, Lisboa, Publicações Europa-América, pp.61-90.

LE GOFF, Jacques,

(1984) “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol.1: Memória-História, Lisboa, INCM, pp.11-51.