

final, tão visível em «Conheço o sal...», torna afetiva, próxima e densamente bela uma linguagem onde hipérbatos acentuam o fundo maneirista que torna verosímil o ato de testemunhar, como se o poema fosse a fala de alguém sobrevivente às épocas — voz vinda de um passado imemorial. Que esse testemunho seja, no fim de contas, uma longa meditação à beira dum qualquer oceano onde o Homem acaba por mergulhar sempre, regressando às águas matriciais, eis do que nos fala a poesia de Jorge de Sena.

António Carlos Cortez

NOTAS

* Jorge de Sena, *Poesia I*, Lisboa, Guimarães Editores, 2013.

¹ Vide Jorge Fazenda Lourenço, *A Poesia de Jorge de Sena — Testemunho, Metamorfose, Peregrinação*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010, p. 169.

² Idem, *ibid.*, p. 311.

³ O primeiro poema publicado pelo autor, assinado com o pseudónimo Teles de Abreu, intitulado «Nevoeiro» e integrado, depois, em *40 Anos de Servidão*, data de 4/2/39 e é de 1977 a sua última produção, *Sobre Esta Praia — Oito Meditações à beira do Pacífico*, com poemas datados de setembro, outubro e dezembro de 1972, depois reunidos para essa edição.

⁴ António Ramos Rosa, «A Poesia de Jorge de Sena ou O Combate pela Consciência Livre», *Poesia Liberdade Livre*, 3.^a ed., Lisboa, Ulmeiro, 1986, p. 91.

⁵ Idem, *ibid.*, p. 91.

⁶ «Também para mim, a poesia não é, de facto, um *fingimento*», esclarece no prefácio de 1960.

⁷ Fátima Freitas Morna, *Poesia de Jorge de Sena*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 17.

OS CAMINHOS HABITADOS

A capa do último livro de poemas de Fernando Guimarães* é um elemento a ter em conta numa leitura ponderada que dele se faça. Nela se representa um conjunto de folhas de fortes cores outonais, que remetem para a fugacidade da beleza e da vida, um dos mais importantes eixos temáticos do livro. Aparentemente está ausente do volume um outro elemento paratextual, de frequente presença em coletâneas poéticas, a epígrafe ou epígrafes. E, no entanto, se bem atentarmos, não deixaremos de nos aperceber de que essa é a função do dístico que surge na sua abertura (p. 5), claramente separado das outras partes que o constituem: «Estas eram as coisas que esperavas / para as tocares depois com as palavras». Estas palavras enigmáticas vêm, depois, como é frequente no papel atribuído às epígrafes em recolhas poéticas, a ter desenvolvimento, com vista a uma sugestão de sentido, em alguns dos textos do

livro. É o que se verifica, por exemplo, no fecho do poema em dez partes que define a primeira secção do volume, «Criação», que toma como ponto de partida alegórico o casal originário do relato bíblico, no seu confronto com o envelhecimento e a morte: «Aceitaram que viesse o silêncio / para saberem como havia de se tornar aquilo que disseram / mais simples. *Era isso o que esperavam*. À frente de ambos / uma planície estendia-se: eles seriam acolhidos pela terra» (p. 15, sublinhados nossos). Ou no breve poema que inaugura a terceira e última parte do livro, «Os Caminhos», em que, de novo, se trata da espera do silêncio, na subtil alusão metafórica que é muito a da meditação poética de Fernando Guimarães, nunca afastada das grandes questões da existência: «Há-de ser o silêncio. Ele vem de novo ao teu encontro / *como se o esperasses*. Talvez seja maior a tranquilidade / que existe no único caminho que vinhas percorrer. Sabes / que se esta sombra te acompanha é porque nela habitas» (p. 59, sublinhados nossos).

Ao falarmos de meditação poética a propósito da poesia de Fernando Guimarães, ficou, de alguma forma, implícito o que seria o seu carácter reflexivo. Não tem, aliás, faltado quem fale mesmo a seu respeito, em parte por esse motivo, de uma poesia abstrata, por inclusive às vezes não se eximir ela a uma terminologia própria do discurso filosófico, como acontece, por exemplo, no soneto intitulado «Rosa» da segunda secção do livro, «Círculo», em que se nos depara uma referência ao «Ser», com maiúscula: «Depois recebe o que seria a mesma / recordação exangue, esta partícula // tornada igual ao Ser, mas esquecida / logo» (p. 32). E há também quem lembre a legenda platónica inscrita na revista de poesia dos anos 50 de que o poeta foi o principal animador, *Eros*: «Do sensível ao inteligível». Quem o faz tende, em geral, a sobrevalorizar o segundo termo em relação ao primeiro. Esquece, porém, que, na arte verbal que a poesia é, o que acima de tudo importa, por mais animada que ela se apresente, segundo bem conhecidas palavras de Pessoa, pela filosofia, é a sua qualidade sensível. E disso o primeiro sinal bem visível, na obra poética de Guimarães, é a importância aí atribuída ao trabalho de linguagem, à imagem, à metáfora e ao símbolo.

A escolha de uma forma poética como o soneto na segunda secção do volume não é certamente isenta de significado, ademais sendo, como vimos, o título dessa secção «Círculo». Representa este simbolicamente, como é sabido, o espaço perfeito, a nostalgia de um «centro» onde «tudo» possa «encontrar-se». E a forma fixa soneto, com a sua subdivisão em quartetos e tercetos, e a resolução métrica através do decassílabo ou de um metro inferior, no caso do sonetinho, é o equivalente ideal desse espaço perfeito. Que não deixa, naturalmente, de atender às conquistas de uma modernidade ciosa de marcar a sua

diferença relativamente a qualquer tipo de anquilosamento da tradição, sensível aqui na recusa da rima, no recurso intensivo ao *enjambement*, nas frases que não respeitam os limites estróficos, se é que em alguns casos não é mesmo toda a composição uma única frase, como se pode ver no soneto «O sfumato»: «A luz já se afastava para estar / ainda mais perto desta superfície / que existe levemente no crepúsculo / ao recolher agora o mesmo brilho // interior, suspenso dos limites / em que se configura o rosto, a fronte / tocada pelas mãos que a sustentavam / sem ter peso sequer para que seja // o perfil inclinado onde comece / o que se há-de tornar numa suspeita / capaz de descobrir o que seria // uma sombra ao ficar ali dispersa / ou talvez apagada, e assim encontra / esta sua evidência já perdida» (p. 22).

Poetas há em que se torna praticamente impossível separar uma coletânea do conjunto da sua obra, e Fernando Guimarães é, sem dúvida, um deles. Percebe-se, na sua poesia, uma linha de continuidade, que os títulos dos livros se encarregam, desde logo, de pôr em evidência. Repare-se, por exemplo, que a condição do sujeito como *habitante* já era salientada na segunda recolha poética do autor, *Os Habitantes do Amor*, de 1959. No livro que, ora, nos ocupa são os *caminhos* do sujeito e dos que com ele comungam a existência, no tempo que é o seu, que são *habitados*. A poesia de Fernando Guimarães, não obstante a alusiva discricção emocional do poeta, é, de resto, uma poesia *habitada* por uma funda presença humana. A condição que nos define nunca deixa de ser ou estar equacionada nos seus textos. Por aí, saberemos que ela se mantém, no essencial, fiel às filosofias da existência que fortemente marcaram o tempo em que se deu a conhecer. Aquele «Ser» para que, acima, quando nos referimos ao soneto «Rosa», chamámos a atenção, conhecemos bem a sua proveniência. Como também não desconhecemos que Fernando Guimarães, sem hesitações, subscreveria a famosa formulação de Heidegger acerca da língua como «a casa do Ser», tópico que um poeta da sua eleição, Nemésio, magnificientemente glosou. Do mesmo modo, estamos conscientes do impacto que nele terão tido a tradução de Hölderlin de Paulo Quintela e a leitura que Heidegger fez do autor do *Hyperion*, nomeadamente do comentário que lhe mereceu a muito citada passagem de um seu poema: «poeticamente / O homem habita esta terra». De algum modo, segundo cremos, o que, aqui, sinteticamente evocámos ajudará a explicar a relevância que a visão da existência como *habitação* assume no universo poético de Fernando Guimarães.

É na imagem da casa, lugar de refúgio, espaço de recolhimento e intimidade, que melhor convergem os *caminhos habitados* do sujeito. Num soneto da segunda secção, começamos por acompanhar a sua construção, a «construção» para que o título, de imediato, remete

(p. 53). E, não obstante o alto grau de conceptualização que o discurso poético de Fernando Guimarães geralmente tende a assumir, o poeta não afasta do seu campo de observação os elementos concretos. Atente-se, por exemplo, na referência aos materiais de construção, «arcia», «cimento», «pedras», o que não obsta, todavia, a que «os fios que se encontram sobre a terra» e que se destinam a medir a casa sejam poeticamente transfigurados, no fecho do poema, nos «seus mínimos, puros alicerces». O processo de transfiguração, ou antes no caso que vamos agora considerar, de alegorização, é, aliás, recorrente no poeta. Referimo-nos a um texto da terceira secção do livro (p. 60) em que se fala de uma casa há muito desabitada. A descrição do seu estado de abandono é de grande minúcia, refletindo-se esse abandono nas «cortinas rasgadas, cheias de poeira», nas «fendas» das «paredes», na «humidade» que «cresce» imparavelmente, na ausência de «vozes» humanas nos «corredores», nas «manchas» que alastram no «soalho», nas «telhas [...] partidas». O quadro não poderia ser mais desolador, mas não vale por si próprio. Todo ele, no seu dramatismo, só importa na medida em que conduz às questões que são colocadas no desfecho do poema: «Há quem diga que tudo isto é semelhante / ao vazio. Esta é a casa que existe dentro de nós. Como podemos sair dela?» Os espaços pouco significam sem a consciência que os habitou, sem o processo de interiorização por que os tornámos nossos. E, nessa medida, nunca verdadeiramente os deixamos, porque estão «dentro de nós». Daí a angustiada verificação que a interrogação final traduz.

Para lá dos exemplos acabados de citar em que a casa é encarada sobretudo na sua dimensão arquetípica, não faltam no livro poemas que dela nos dão antes a imagem de um espaço vivencial, ligado ao quotidiano dos que a habitam, e que aí procuram encontrar «a paz» (cf. «Ofertório», p. 34), «outra tranquilidade», «um sentido perfeito» (cf. «Duetto da Camara», p. 47). A casa é um espaço propício à leitura, à audição musical, à reflexão. Nela, o «círculo» convocado para o título de uma das secções do livro encontra finalmente o seu centro. Por sua vez, a casa, ela própria, tem o seu «centro», como no-lo lembra um dos mais significativos poemas da terceira secção (p. 68). A ele se chega pela «atenção», pela observação atenta das «coisas», e que não deixa de fora nada do que as define, dos «contornos» às «cores» e às suas *arestas*. E a que não escapa mesmo, na propensão fenomenológica que é muito a do poeta na sua relação com a realidade circundante, a «luz» como sensação térmica («Sente-se / o calor que a luz traz consigo»). A luz, central no universo poético de Fernando Guimarães, não se restringe, porém, a um plano sensorial; depressa se alarga a uma dimensão simbólica. E, ao atingir «um livro entreaberto / numa mesa» que a «recebe», cabe-lhe a função de *iluminar* as «palavras» que aí se

encontram e que os habitantes fazem, pela *iluminação* alcançada, suas. Nada parece, pois, faltar: «Do ar / há-de chegar outra transparência. Nas mãos fica maior a claridade / para que ela se espalhe por toda a casa». Ao sentimento de plenitude acabará, no entanto, por se seguir, necessariamente, a chegada da «sombra», parte inarredável da nossa condição.

A casa tem o seu centro, mas, ao mesmo tempo, em diversos dos seus lugares se encontram réplicas de centro, como é o caso da «taça», da fruteira, no meio de uma mesa *longa, circular* (p. 29), e que «amadurece», tal como os frutos que acolhe na sua «transparência». Por outro lado, e não certamente por acaso, um dos quadros que concita a atenção do sujeito poético (cf. p. 48) é um exemplo maior da centralidade dos interiores domésticos na pintura flamenga, o famoso quadro de Jan van Eyck, «O Casal Arnolfini».

Ora estes dois poemas permitem-nos, precisamente, chamar a atenção para dois eixos de grande relevância na economia da obra, o desenho e o diálogo com as outras artes, com destaque neste último caso para as artes plásticas, a que, como se sabe, Fernando Guimarães tem dedicado especial atenção no seu trabalho ensaístico. Perante o desenho tão obsessivamente presente em *Os Caminhos Habitados*, não se têm o autor situado apenas como apaixonado fruidor; antes, pelo menos no início do seu percurso, se interessou ele pela sua prática. Os que tiveram ocasião de ler os seus livros dos anos 50, sabem que as capas de *A Face Junto ao Vento* e *Os Habitantes do Amor*, na suave e segura amplidão dos seus contornos, são de sua autoria, assim como é ele também que assina a capa de *Futuros ou Não*, de 1960, de um seu companheiro em *Eros*, António José Maldonado. Seja como for, o desenho ocupa um lugar determinante no seu universo pessoal, como o prova até a sua convocação para um título de meados dos anos 80 (*Casa: O Seu Desenho*), e, curiosamente, em conjugação com um outro tema que aqui nos interessa, o tema da casa. Claramente do domínio das suas *metáforas obsessivas*, o desenho começa por figurar no livro em epígrafe, por via das técnicas de que se serve (cf. «*Sfumato*», p. 22), dos processos e caminhos do seu fazer («Dois Esboços», p. 23), ou do espaço onde se ensina e faz a sua aprendizagem («Na aula de desenho, uma mesa de pose», p. 25). Um só «ofício» guia, aí, o sujeito, o do «olhar» (cf. p. 65), e ele leva-o, no seu evidente gosto pela descrição, a multiplicar os termos que lhe definem o contexto ou a sua realidade sensível, «luz», «sombra», «perfil» (cf. p. 22), «perspectiva», «ponto de fuga» (p. 23), «ponto // de convergência» (p. 35), *linhas, contornos, reflexo*» (p. 29).

Quanto ao segundo eixo apontado, o que diz respeito ao diálogo com as outras artes, e especialmente com as artes plásticas, convirá,

desde já, esclarecer que, não obstante o manifesto interesse do poeta pela descrição, as soluções encontradas não têm, em geral, a preocupação de respeitar os cânones da pura *ekphrasis*, se é que ela pode existir em estado puro, antes se nos apresentam como *leituras*, num sentido amplo, do universo de um artista ou de uma sua obra específica. O primeiro poema que encontramos enquadrável nesta categoria, «Acerca de Caspar David Friedrich» (p. 26), por exemplo, não convoca para o título um determinado quadro do pintor alemão, procurando, antes, apontar alguns traços da sua obra e propor, por via do breve comentário interpretativo que o poema é, uma *leitura*, enquanto tentativa de se aproximar do seu sentido. No fecho do texto, em que é muito sensível o sentimento de estranheza, de mistério inquietante que a pintura de Caspar David gera no sujeito, deparamos com uma das várias réplicas à epígrafe do livro disseminadas ao longo dele, aqui sob uma forma interrogativa de angustiada ressonância metafísica: «O que esperam [os vultos «sempre vistos / de costas»] / senão a própria ausência dos seus rostos?». Do mesmo modo, o poema dedicado a «Quadros de Lucian Freud» (p. 39), como o próprio título deixa perceber, não joga com um quadro específico do pintor, mas sim com uma linha muito em evidência na sua obra, que se ocupa, com as cores «baças» de um realismo cruel, do «corpo masculino», de alguns pormenores da sua degradação e envelhecimento, «rugos», «obesidade», e o «sexo» já destituído de «desejo». No caso de «*Bœuf écorché* de Soutine» (p. 36), o poeta toma como objeto um dos quadros da série que o pintor russo fez sobre o mesmo tema, e este é seguramente um dos poemas em que Fernando Guimarães mais se entrega, dentro dos cânones da poesia ecrástica, ao papel de poeta *descriptor*, sem, no entanto, prescindir da sua condição de sujeito que exprime afetos e sentimentos, como pode observar-se nos últimos versos do soneto: «Um reflexo / desceu para envolvê-lo. Foi o soro // que veio à superfície e ali se espalha / um pouco mais até que seja enorme / a lágrima da carne. Derramada». Não é, por outro lado, difícil de entender o interesse de Fernando Guimarães por uma obra como «Ave no Espaço», do romeno Constantin Brancusi (cf. o poema da p. 35). A referida escultura, com a relevância que nela tem o conceito que esteve na sua génese, vem muito ao encontro de um poeta que vive permanentemente a tensão entre o *sensível* e o *inteligível*, a «forma» e a ideia, a realização poética e a pulsão filosófica, e que se sente irresistivelmente atraído pelo «equilíbrio» alcançado por Brancusi em «Ave no Espaço». O poeta que, na escultura de Brancusi, vê a «matéria» transformar-se em «ar», em espírito, e elevar-se no espaço, movida por esse impulso que, recorrentemente, apela, neste livro, para o conceito de «fuga», não teria, certamente, problemas em fazer suas as palavras daquele pioneiro da abstração quando sustentava

que o real «não é a aparência mas sim a ideia, a essência das coisas». Entre os outros poemas que tomam como objeto obras de arte visuais, destacam-se «Uma Litografia de Gil Teixeira-Lopes: *Ecce-Femina*» (p. 38) e o conjunto de três sonetos em volta da «Pietà d'Avignon» (p. 42-4). O primeiro faz, como o título deixa claro, a leitura de uma litografia do pintor português Gil Teixeira-Lopes, a qual se encontra no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian. A frase nominal inicial do texto («O sudário também») confirma, desde logo, a suspeita que o título já levantava no leitor de se estar perante uma obra que entra em diálogo como o «*Ecce Homo*», do Museu Nacional de Arte Antiga. Este diálogo levanta uma questão prévia, que é a da prevalência que adquire a dimensão estética quando uma obra de arte de intuíto inequivocamente devocional passa do convento a que era originariamente destinada para um espaço museológico, onde, independentemente da carga devocional que possa manter, se insere num evidente processo de secularização. Isto ajuda, de algum modo, a explicar o aparente *à-vontade* com que o artista contemporâneo lidou com as categorias do *sagrado* e do *profano* relativamente a um dos grandes ícones de temática religiosa do nosso património artístico. A leitura de Fernando Guimarães, que, ao mesmo tempo, nunca perde de vista o quadro na origem da litografia de Gil Teixeira-Lopes, é conduzida por aquele olhar interior que é muito o seu, preocupado essencialmente em vincar junto de nós a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, de apreender o real, «lugar secreto» por excelência, sem, todavia, jamais deixar de colocar a questão do *sentido*, e fazer-nos oferta do poema, como resultado possível do inquieto percurso que fez. À minúcia descritiva da «Pietà de Avignon», em *Metamorfoses*, de Jorge de Sena, não raro prolixo ao manifestar a sua consabida erudição, responde Fernando Guimarães com a sua discrição habitual, preferindo centrar-se nos sentimentos e emoções que o quadro intenta exprimir, com relevo para o «sofrimento» e a «dor», ao mesmo tempo que não deixa de salientar a «serenidade» que transparece das figuras que compõem o quadro e realça a presença da «luz», sua preocupação permanente, também de ordem técnica, na leitura que faz de obras de arte visuais. Aspeto de importante inovação no tratamento do tema é a subdivisão que efetua na abordagem das figuras que se definem como personagens da obra, dedicando um dos sonetos ao «doador» e outro a uma outra unidade significativa, a que é constituída por Maria Madalena e São João, sem, com isso, fazer que seja posto em causa o sentido do todo.

O diálogo com a literatura não está, naturalmente, ausente de *Os Caminhos Habitados*. O título de um dos sonetos da segunda secção do livro, «Última Carta de Franz Kafka a Milena» (p. 31), remete para a última carta da correspondência que, entre 1920 e 1922, Kafka manteve

com a tradutora de alguns dos seus textos para a língua checa. No seu texto, Kafka dá conta da dificuldade em continuar uma carta que há muito encetou, pois mesmo ali onde se encontra «os velhos sofrimentos o encontraram, o assaltaram e o deitaram muito abaixo». A Fernando Guimarães, o que sobretudo lhe interessa realçar é o que há de derradeiro nas palavras que chegarão a Milena, de proximidade do fim de um «enredo», da «narrativa» que a relação entre ambos constituiu, e o que há de insondável em todas as relações humanas, tópico em íntima articulação, na sua poesia, com a nunca relegada questão do «sentido». Num texto da terceira secção (p. 66), por sua vez, o poeta interroga-se e interroga-nos sobre a experiência da leitura de uma narrativa, concretamente sobre a ignorância da personagem em relação ao seu destino, e o problema da sua dependência do autor e do leitor. A questão fica em aberto, como muitas das coisas com que nos confrontamos num livro em que o poeta tem o cuidado de nos avisar que «nem sempre encontramos para todas as perguntas uma resposta» (p. 72).

Fernando J. B. Martinho

* Fernando Guimarães, *Os Caminhos Habitados*, Porto, Edições Afrontamento, 2013.

«ACTA EST FABULA»: MEMÓRIAS DE EUGÉNIO LISBOA

Jean-Jacques Rousseau escreveu as suas *Confessions* para «mostrar aos [seus] semelhantes um homem [ele próprio] em toda a verdade da sua natureza» e, ao fazê-lo, para estabelecer o que ele entendia como «a verdade», a qual fora travestida pelos seus detratores. Não é esta a principal intenção das *Memórias* de Eugénio Lisboa*. Afastando-se de qualquer polémica em que poderia ser parte envolvida, o presente texto é marcado por uma constante serenidade, o que permite ao autor revisitar as experiências vividas na infância e adolescência (vol. I) e no início da sua atividade de crítico, desenvolvida entre 1955 e 1976 (vol. III), na época em que trabalhava como engenheiro eletrotécnico em Matola, e depois na Beira, ao serviço da empresa petrolífera Total.

O empreendimento dir-se-ia fundamentalmente egocêntrico: «Chegado ao ocaso da vida, vem-me o desejo irresistível de voltar atrás, recordando os momentos que mais me tocaram e, também, as oportunidades que perdi: as atenções, mas também as desatenções, as devoções, mas também os desapegos, os fastios» (I, p. 11). Se esta atração exercida pelo passado nada tem de invulgar¹, o posicionamento do autobiógrafo sobre aquilo que viveu resulta de uma escolha individual. Em *Les Mots*, Sartre lança desde logo um olhar crítico sobre os seus anos de infância e adolescência: «Sobretudo, nada de promiscuidade; mantenho o meu