



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Algumas das Palavras. Poesia Reunida 1956-2008', de Fernando Guimarães]

Ricardo Marques

Para citar este documento / To cite this document:

Ricardo Marques, "[Recensão crítica a 'Algumas das Palavras. Poesia Reunida 1956-2008', de Fernando Guimarães]", *Colóquio/Letras*, n.º 172, Set. 2009, p. 209-212.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Recensões críticas

LITERATURA PORTUGUESA

POESIA

Fernando Guimarães

ALGUMAS DAS PALAVRAS

POESIA REUNIDA 1956-2008

Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições / 2008

*Tantas vozes que não há para dizer o
silêncio*

Herberto Helder

Num ensaio que conheceu grande fortuna e aceitação crítica, T. S. Eliot fala das «três vozes» que se ouvem na poesia, baseando a sua teoria na relação comunicativa que o poema estabelece entre si e um interlocutor, e encarando-o, desta forma, como mensagem literária: «The first is the voice of the poet talking to himself — or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether larger or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse.»¹ Esta diferenciação de Eliot vai corresponder, *grosso modo*, à taxonomia genológica dos textos literários, tal qual os diferenciamos hoje em dia (entre os modos lírico, narrativo e dramático) e cujas raízes encontramos na Antiguidade Clássica.

Mais do que um livro de poemas, a reunião da poesia de Fernando Guimarães num só livro convoca esta questão das vozes em poesia de uma forma pertinente.

Antes de mais, é feliz e coincidente que se publique esta colectânea no momento em que sai uma terceira edição, revista (como foi revista pelo autor esta colectânea dos seus poemas), do seu aclamado *Poesia Portuguesa Contemporânea*. Se, por um lado, neste livro podemos ver a forma como lê, passiva e criticamente, as variadas manifestações poéticas que apareceram a partir da década de 50 em Portugal, o seu próprio volume de poemas, a nosso ver, vem servir de contraponto activo ao que de melhor se escreveu desde então. Por outro lado, deve-se salientar que estes dois livros saem no decurso de uma outra efeméride, ainda mais importante e celebratória, e que é a dos seus 80 anos de vida, que com esta recensão pretendo homenagear.

Estamos então perante um volume de *algumas das palavras*, título escolhido pelo autor, mas igualmente de algumas das vozes, de entre muitas outras com que esta poesia poderia dialogar. Mais importante ainda que os motivos da «árvore» e da «folha»² («Desenho com este poema uma árvore. Estas são / as raízes. Mas o poema nascerá livre e diferente», diz numa *Arte Poética* em *Os Habitantes do Amor*) penso então ser a figura da voz o emblema profundo e constante desta poesia, estando naquilo que poderia designar como o «espaço interior»³ do poema. É a voz que serve de base ao seu desenvolvimento, sendo igualmente a sua estrutura ou esqueleto, imperceptível e invisível.

A voz que Guimarães começa por abordar é a de Narciso, logo no poema primeiro do seu livro inicial, de 1956, em

«*Narciso e o Encontro da Morte*» e, ainda neste volume, em «Narciso». A este tema voltará mais tarde, nomeadamente em «Acerca de Narciso» em *Tratado de Harmonia* (1988). O seu tratamento do mito plasma-se na importância do rosto enquanto espaço de identificação de uma individualidade, na procura do reflexo que lhe devolverá o seu nome («A nudez vem cercá-lo / de praias ou de tempo / enquanto continua / um rio entre o seu nome», é-nos dito em «Narciso»), mas igualmente equacionando esse reflexo ou imagem com o encontro da morte, já que

Em Narciso o amor que está em jogo é, também, o amor do próprio eu. Não como corpo, mas apenas como imagem desse corpo. Enquanto no amor do andrógino o amor é a sua posse, no de Narciso ela nunca se realizará porque Narciso está voltado, não para si, mas para a sua sombra ou reflexo que são do seu corpo não a realidade presente, mas a sua imagem alongada no tempo. A posse de si mesmo no andrógino — por ser impossível — só tem sentido dentro da vida; a de Narciso — sendo possível — só o poderá ter dentro da morte.⁴

Outra inflexão da voz encontramos numa relação directa com o que é dito por um poema, mas cuja voz não encontramos. Como o autor escreve, «É para os outros que lês o poema, mas a tua voz oculta-o» até porque, como nos é dito noutra passo, «A poesia é o silêncio de um nome. Os caminhos a que ela nos conduz são tão próximos como a intimidade de qualquer linguagem». Estamos assim perante uma poesia que não deixa de se pensar, em que muitas vezes a voz que se percebe é a do próprio poema a dialogar consigo. Podemos dizer que esta é uma atitude autotélica, não no sentido de Dallenbach e do seu «autotexto»⁵, mas sim de um ponto de vista metaliterário e

sempre implícito, usando vários tipos de linguagem para lá chegar.

Um desses caminhos, um itinerário recorrente na poesia deste autor, é o do diálogo intertextual explícito com outros artistas, como músicos (Monteverdi, Bach e Couperin são interlocutores retomados com frequência), pintores e pinturas de várias proveniências e escolas pictóricas (veja-se, cotejando, as duas sequências «Acerca de Um Estúdio» de *O Anel Débil*, o livro *Casa: O Seu Desenho*, ou «De Um Retábulo» em *Limites para Uma Árvore*, para os melhores exemplos da sua escrita ecfrástica) e escritores (de Bashô a Anna Akhmatova, passando por Virgílio) bem como outros mitos para além de Narciso (com particular destaque para Antígona, já que lhe dedica um livro — *Mito*, de 1981, e outros menos significativos, como Minotauro e o Labirinto). O comentário de citações é, neste quadro, menos utilizado, mas igualmente presente em Guimarães (desde Baudrillard a Shakespeare), bem como uma adopção menos explícita da citação, funcionando como pretexto de outros textos (destaco o excelente «Não é uma carta a um jovem poeta» de *Tratado de Harmonia*, ou a sequência «Acerca de Um Anel» no seu recente *Na Voz de Um Nome*).

Estruturalmente, a sua poesia parece seguir também uma voz onde a conjunção adversativa ocupa um lugar importante na sua construção. «Mas» e «no entanto» são expressões usadas abundantemente, apontando não só para uma contraposição ou antítese de elementos ou ideias dentro do poema, como também para a contradição que é o próprio poema («46. É para os outros que lês o poema, mas a tua voz oculta-o»). Com isto demonstra que as palavras da poesia não correspondem a uma linearidade da narrativa do real («23. Leste com atenção o poema para que ficasse na tua memória. Mas ele esqueceu-se de ti»), nem são a sua descrição normativa. Há,

neste sentido, toda uma outra realidade no poema que sempre depende do olhar («2. Ver as coisas não como são, mas da maneira como elas a si mesmas se assemelham»), sendo aqui que a analogia se torna um processo a que constantemente se recorre para harmonizar as coisas do poema e as coisas do concreto («36. A dificuldade em se conceber um poema é menor que escrevê-lo novamente no caso de ele um dia ter ficado esquecido. É mais fácil encontrar o que não sabemos»)⁶.

Uma última palavra sobre o livro inédito que esta *Poesia Reunida* inclui. *Paixão e Geometria* são dois livros que podem ser lidos independentemente um do outro mas que o autor decidiu unir num só. Veremos como se complementam. Ambos são uma aproximação ao objecto poético da forma analógica a que já aludimos, remetendo para a noção de voz e de forma que está subjacente a um poema. No caso do primeiro livro, Guimarães procura estabelecer, através dos seus poemas, um profícuo diálogo com outra forma de arte, a Música, nomeadamente aquela que usou o tema da Paixão de Cristo como pretexto, entretecendo numa só linguagem a Poesia, a Música e o texto bíblico. De «Coro» a «Coral», primeiro e últimos poemas de *Da Paixão*, a palavra «voz» aparece em todos os textos e está implícita em muitos dos títulos, como estes dois comprovam (repare-se na ambiguidade musical do segundo título). Por seu turno, as referências culturais são mais abrangentes e passam, por exemplo, pelas cantatas de Bach («Actus Tragicus») ou pelo sofrimento de Maria nos dois «Stabat Mater».

Em segundo lugar, urge falar na noção de forma, desde logo apontada pelo uso exclusivo de uma forma fixa — o soneto, tanto em *Da Paixão* como em *Da Geometria*. Se no primeiro livro é o conceito de voz que está na base estrutural dos poemas de Guimarães, com o segundo é sobre a forma pro-

priamente dita que se escreve. Esta segunda parte do livro inédito vai buscar figuras geométricas («Esfera», «Triângulo», «Circunferência») para falar da própria orgânica ou corpo das coisas, entre elas o poema, demonstrando que este resulta também de uma questão de espaço, isto é, sua ocupação («Espaço» I e II), bem como de proporção e *Símetria* dos elementos que o compõem e nos compõem enquanto corpo («Esquema tirado de Vitruvius: As proporções do corpo humano»).

Por último, os poemas finais de ambos os livros apontam, transversalmente, para o que fica para lá do poema — a voz que vozeia estes elementos e os estrutura («Coral»), mas que sempre se esconde e não se manifesta explicitamente («O Vazio»):

CORAL

*Termina aqui. Das vozes o que resta
é mais do que se ouviu, esta abundância
a acompanhar um círculo disposto
à volta da memória. [...]
Somos depois aqueles que recebem
um eco, a própria ausência que ficava.*

O VAZIO

*Vemos ao longe o mar. Assim se torna
possível conhecer qual a medida
que vinha prolongar o que ficava
repetido nas ondas até ser

também ausência [...]*

Em suma, Fernando Guimarães reúne, nesta colectânea de poemas, *algumas das vozes* que resgatou, durante cinco décadas, ao silêncio, as mesmas que ele usa para o dizer poeticamente através de *algumas das palavras*. Celebremos então esta voz atenta, num limiar em que coincidem o fazer da poesia e o saber pensá-la:

*Uma palavra pode trazer consigo apenas o segredo de ser ainda uma palavra. Talvez ela apareça como o silêncio, aquele que só a nós pertence.*⁷

NOTAS

- ¹ T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1954, p. 2.
- ² Amplamente defendida por outros autores. Talvez o mais recente e interessante no extenso estudo de Maria João Reynaud incluído em *A Matéria Poética. Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, 2009, p. 15-66.
- ³ Cf. José Gil, *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- ⁴ Fernando Guimarães, «Narciso e o Encontro da Morte», *Algumas das Palavras*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2008, p. 10. Através deste mito podemos ver também outra variação importante da «voz» — o rosto ou face, símbolos igualmente constantes ao longo da sua poesia (desde *A Face junto ao Vento*, título do primeiro livro até, por exemplo, «O Rosto» do livro *A Voz do Nome*).
- ⁵ Cf. Lucien Dallenbach, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, n.º 27, 1976, p. 282-96 (tradução portuguesa de Clara Crabbé Rocha, publicada pela Almedina, Coimbra, 1979).
- ⁶ Usamos aqui para exemplificar a sequência fragmentária e aforística de *A Analogia das Folhas*, livro autónomo de 1990, mas incorporado como parte do livro de 2006.
- ⁷ Fernando Guimarães, *ob. cit.* p. 141.

Ricardo Marques

Maria Teresa Horta POESIA REUNIDA

Prefácio de Maria João Reynaud
Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2009

Os primeiros livros de Maria Teresa Horta distinguem-se por uma clara ruptura a nível da linguagem. Um poema da sua terceira colectânea, *Cidadelas Submersas*, de 1961, tem por título «Desconexamente» (p. 83-4). O discurso que, nas obras publicadas até, digamos, 1963, se cultiva

é, com efeito, de diversos modos, tendencialmente, um discurso *desconexo*. Não por acaso, certamente, se nota, nos poemas desta fase, um fascínio por certos procedimentos subvertedores da ordem gramatical postos em voga pela primeira corrente do nosso modernismo, o paulismo, quando, por exemplo, se faz de um verbo predominantemente intransitivo transitivo («É nos olhos / que fracassamos / o céu», p. 83), ou se dá livre curso ao gosto que era também o dessa corrente pelas regências anómalas («Rua incompreensivelmente / aqui / geográfica de sangue», p. 84; «Balões de ócio / amarelo / a caminhar de serem», p. 85). Mas esta poesia, que, frequentemente, se constrói por uma avassaladora sucessão de imagens, e de imagens insólitas (cf. «a hera do hálito», p. 46), tem, de igual modo, no seu horizonte outra herança em que a energia que a imagem transporta consigo é determinante, a que, partindo do Simbolismo («eis o suspiro extraído / liquidamente / das luas frias / lacradas no sorriso / das ondinas / de treva secular / na terra das igrejas / o inverno libertou-se amarelo / nas monjas / acrisoladas na sua oração habitual / em celas arqueadas / lentamente louras», p. 35-6), chega à libertação surrealista, ainda tão próxima no tempo («aconteceram-me as esquinas / das madrugadas centrais / onde colho de braços / a enorme gare nocturna / de despedidas vegetais / inconscientemente única», p. 46). De todas essas heranças se apropria a «imaginação doente» (p. 49) de Maria Teresa Horta para entrar em ruptura declarada com o esgotamento a que tinha chegado alguma da poesia da década anterior, epigonalmente presa a efeitos fáceis, a ritmos anódinos, a imagens anémicas. O verso é *curto, seco* (cf. p. 155), o ritmo, em consequência, aponta para o *staccato*, o fecho dos poemas recusa o *belo efeito* («implícitas estão / nos sonhos / ilhargas marítimas / empastadas nos len-