

MARIA JOSÉ M. MOURA VENTURA

**O ESPELHO DOS SENTIDOS:
O FAZER POÉTICO DE FERNANDO PINTO AMARAL**

**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

2009

MARIA JOSÉ M. MOURA VENTURA

**O ESPELHO DOS SENTIDOS:
O FAZER POÉTICO DE FERNANDO PINTO DO AMARAL**

Dissertação de Mestrado em Investigação e Ensino da
Literatura Portuguesa, (Área de especialização em
Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa)
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor José
Carlos Seabra Pereira

**FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

2009

Ao meu marido,
a minha clave de Sol,
voz que me ilumina quando a minha parece
entregar-se ao mais profundo dos eclipses.

Prefácio

Há pessoas que passam por nós e ficam connosco. Fernando Pinto do Amaral foi um desses casos. Em 2001, na Biblioteca de Alpiarça, frequentei um Curso Breve de Literatura Portuguesa, intitulado *Imagens da melancolia em alguns autores da Literatura Portuguesa*, ministrado por Fernando Pinto do Amaral, e impressionou-me não só a extraordinária capacidade comunicativa do orador, mas também a sua inteligência enleada a uma nobre simplicidade. Efectivamente, pulsava nas suas palavras, nos seus gestos e expressões um sincero e inesgotável desejo em se fazer compreender, diluído numa fina forma de estar sem quaisquer pretensões exibicionistas, que me encantaram e me absorveram inteiramente o interesse. Esta admiração, embora calada, sabia-a latente e capaz de ganhar voz a qualquer momento.

Em 2007, concluída a minha pós-graduação em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa, decidi enveredar por uma tese de mestrado na área da poesia contemporânea. No momento da escolha do autor a estudar, não hesitei em eleger Fernando Pinto do Amaral. Trata-se sem dúvida, de um poeta que ocupa uma posição de destaque no contexto das actuais letras portuguesas, lugar que se fica a dever à sua produção lírica, ao seu labor crítico e à reflexão teórica por ele desenvolvidos, mas também a esse seu fino perfil humanista, sempre atento ao leito do rio da vida que escorre indiferente aos que nele se observam e apuram que tudo é breve.

Neste momento, não posso deixar de expressar uma palavra de agradecimento à minha família e aos amigos, que, com sinceridade, me incentivaram a acreditar que me era possível levar a cabo o presente trabalho. No entanto, quero destacar o acolhimento dispendido pelo senhor Doutor José Carlos Seabra Pereira desde o primeiro momento deste projecto. Fica, pois, aqui a minha sentida gratidão pelo modo como recebeu a proposta desta dissertação, bem como pela sua orientação de invulgar rigor científico, uma vez que sem o seu apoio motivante, generoso e persistente – atributos próprios de um humanista –, não teria sido possível a concretização deste trabalho.

Introdução

*“Falei sobre a Sophia, o Ruy Cinatti
e mais alguns poetas: o seu mar
reflectia uma estranha e solene aliança
entre a chama do sol e as sombras
tão cativas do tempo que foge.” (“ACUC”, in PR, 480)*

Estes versos de Fernando Pinto do Amaral sintetizam, em boa parte, o seu trajecto literário, visto que o forte pendor reflexivo da sua criação poética se associa explicitamente à sua produção crítica sobre o sortilégio do acto poético, o que configura um modo peculiar de sentir a vida, o mundo e a arte literária. Com um significativo valor nas letras portuguesas contemporâneas, o autor, nascido em Lisboa em 1960, licenciou-se em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade Lisboa, depois de abandonar, por falta de vocação, o curso de Medicina da mesma universidade, conforme confidencia:

“No liceu [...] a verdade é que eu, embora fosse bom aluno, não sentia uma vocação muito definida. O Dr. Dias Miguel, meu professor de Português, no antigo 7º ano, aconselhou-me a prosseguir pela via das Letras, mas na altura não tive maturidade suficiente para seguir tal conselho e entrei para a Faculdade de Medicina, no Hospital de Santa Maria, onde passei três curiosos anos (entre 79 e 81). A minha crise decisiva – se é que posso chamar-lhe assim ... – ocorre entre 81 e 82, quando, decidi mudar de rumo e ingressar na Faculdade de Letras de Lisboa.”¹

Depois da licenciatura, concluiu um mestrado sobre poesia contemporânea e, em 1999, o doutoramento com a tese *Discurso e imagens da melancolia na Poesia Portuguesa do século XX*, ainda não editada em livro. Actualmente é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, carreira que iniciou em 1987, repartindo os seus centros de interesse pela poesia, ficção, tradução e crítica literária.

Assim, num notável percurso literário, em 1990, estreia-se com a publicação de

¹ Fernando Pinto do Amaral, “Sinais de vida”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 de Novembro, 2006, p. 44.

*Acédia*² e no ano seguinte com *O mosaico fluido – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais recente*, livro que constituiu a sua tese de mestrado. Além deste volume de cariz ensaístico editou, em 1992, *Na órbita de Saturno. Cinco ensaios e uma paráfrase*. Como se observa, os livros inaugurais explicam a génese da prolixa produção do escritor, que não se confina apenas a um modo literário. Na lírica, publicou *Acédia* (1990), *A escada de Jacob* (1993), *Às cegas* (1997) e *Poesia reunida 1990-2000* (2000), que inclui as colectâneas anteriormente enunciadas a que juntou o livro *A cinza do último cigarro* (2000). Posteriormente publicou *Pena suspensa* (2004) e *A luz da madrugada* (2007). No domínio da literatura infantil, editou *A Aventura no game boy*, livro prefaciado por Inês Pedrosa e ilustrado pela filha de ambos, Laura Pinto do Amaral. No âmbito da narrativa, escreveu um conjunto de contos *Área de serviço e outras histórias de amor* (2006) e recentemente veio a lume o romance *O Segredo de Leonardo Volpi* (2009).

O autor prefaciou e antologiou edições da lírica de Camões, Bocage, Antero de Quental, Rui Cinatti, Tomás Kim, Luís Miguel Nava e António Manuel Couto Viana. Foi responsável também pelas traduções de *Flores do mal* de Charles Baudelaire, *Poemas saturninos e outros* de Paul Verlaine, *Antologia poética* de Gabriela Mistral, e a poesia de José Luís Borges, resultado de um desejo de tornar acessível em língua portuguesa um conjunto de autores de reconhecido valor, que, com certeza, se identifica com as suas preferências estéticas. A este propósito, o escritor esclarece:

“Se procurei, apesar de tudo, levá-la por diante, foi não só pela vontade de alargar o número dos leitores portugueses de Baudelaire, mas também pelo prazer de um exercício de escrita que me foi obrigando a uma certa agilidade verbal (e por isso mental).”³

Por outro lado, vem colaborando com apreciável regularidade, sobretudo na esfera da crítica literária, no jornal *Público*, bem como nas revistas *Ler*, *Colóquio-Letras*, *Relâmpago* e noutras publicações. Registe-se que esta vocação, na sequência de uma tradição crítica em torno da poesia, é visível já em poetas da *Presença*, como

² As indicações bibliográficas sobre este livro de Fernando Pinto de Amaral e os que seguem, salvo referência em contrário, são mencionadas na bibliografia activa do autor no final do presente trabalho. Além disso, uma vez que o autor reviu, reformulou e inclusivamente atribuiu títulos a alguns textos de *Acédia*, de *A escada de Jacob* e de *Às cegas*, publicados em *Poesia Reunida 1990-2000*, optei, conforme surge indicado, por citar a partir desta obra.

³ Baudelaire, *As flores do mal*, Lisboa, Ed. Assírio Alvim, ³1996, p. 21.

observa Fernando Guimarães,⁴ e continuada, por Jorge de Sena, David Mourão Ferreira, António Ramos Rosa, Gastão Cruz, Vasco Graça Moura e Pedro Mexia, entre outros⁵. Foi o responsável da exposição *100 livros do século*, integrada na *Expo 98*, tendo igualmente comissariado a poesia portuguesa na feira de livros de Frankfurt em 1998 e 1999, no salão do Livro de Génève em 2001 e no salão do Livro de Barcelona em 2002. Actualmente pertence à direcção da Fundação Luís Miguel Nava e ao Conselho Editorial da revista de poesia *Relâmpago*. O reconhecimento do seu aturado labor vale-lhe a atribuição de vários prémios: ganhou em 1991, com a tradução referida de Baudelaire, o Prémio PEN Clube e o Prémio da Associação Portuguesa de Tradutores 1992/1993. Recebeu ainda o Prémio de Ensaio PEN Clube pelo seu livro *O Mosaico fluido* em 1991.

É precisamente desta consciência vinda da conjugação, do ensaísta, do crítico literário, do poeta e do homem que resulta uma concepção peculiar da poesia. Nesta linha, desde a publicação de *Acédia*, o seu primeiro livro, o autor vem apresentando o tópico do fazer poético, abrindo um horizonte reflexivo que é uma marca indelével da sua obra.

Assim, este trabalho, projecto há muito desejado, tem como propósito perscrutar a lírica de Pinto do Amaral, bem como delinear traços caracterizadores de uma singular arte poética. Daí o relevo dado à metadiscursividade literária (metapoesia, neste caso), pedra angular dos textos contemporâneos que, no próprio momento de criação artística, meditam sobre a sua génese, bem como questionam os próprios processos compositivos. O poeta pensa no que escreve, observa-se a si e à escrita, questiona-se sobre a inocência das palavras, a utilidade do seu ofício, o significado do poema, a morte do autor. De facto, em todas as épocas se abordou as dúvidas e os receios sobre o acto artístico, porém, nunca como na poesia actual se tem questionado tão aberta e radicalmente o tema da metapoesia, como observa Ramón Pérez Parejo:

⁴ Fernando Guimarães, “Em direcção ao fim do século”, in *A poesia contemporânea portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002, p. 174.

⁵ A propensão de poetas para a análise crítica é estudada, a título exemplificativo, por Rosa Maria Martelo, *Estrutura e transposição. Invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990 e Ana Paula Coutinho Mendes, *Mediação crítica e criação poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Gaia, Ed. Quasi, 2003.

“La poesía se define entonces como práctica metapoética e indaga teóricamente en los estatutos que definen su ontología.”⁶

Procurei, por outro lado, efectuar uma leitura reveladora das tendências estético-literárias e dos gostos pessoais do autor, que, providos de uma vasta cultura, permitem delimitar nos seus versos uma invulgar unidade e continuidade, facultando, deste modo, uma abordagem sistemática da sua obra. A relação do poeta com o mundo, outra marca distintiva presente no autor de *Às cegas*, mereceu-me particular atenção, visto que se trata de um precioso contributo para a dilucidação das principais coordenadas da poesia contemporânea. Assim, a atenção concedida ao fazer poético deste autor representativo da nova literatura nacional tem a sua justificação nesta linha de pensamento. Com efeito, é possível descortinar uma concepção ética de escrita – e de poesia –, em demanda de uma reiterada criatividade expressiva, que atravessa indubitavelmente os seus versos.

A escolha de textos preferenciais para análise, de entre o rico *corpus* poético de Pinto do Amaral, pautou-se por critérios selectivos pessoais, com certeza subjectivos, mas sempre com uma grande admiração por uma poética marcada pela constante reflexão sobre o acto criativo. No entanto, ficaram de fora outros textos que gostaria de ter incluído e comentado, restando-me a esperança de futuramente poder efectuar esse trabalho⁷.

⁶ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 261.

⁷ Para consulta das indicações bibliográficas de Fernando Pinto do Amaral, veja-se a bibliografia apresentada no final deste trabalho. Registe-se que a utilização de siglas no corpo desta dissertação pretende proporcionar uma leitura mais cómoda, uma vez que permite dispensar os subtítulos, a menção do autor ou outras referências:

ACED	<i>Acédia</i>	NOS	<i>Na órbita de Saturno</i>
ACUC	<i>A cinza do último cigarro</i>	OSLV	<i>O segredo de Leonardo Volpi</i>
AEJ	<i>A escada de Jacob</i>	PR	<i>Poesia reunida</i>
ASC	<i>Às cegas</i>	PS	<i>Pena suspensa</i>
ALM	<i>A luz da madrugada</i>	100L	<i>100 Livros para o século XXI.</i>
MF	<i>Mosaico fluido</i>		

Capítulo I

A produção literária de Fernando Pinto do Amaral: fundamentos de uma poética

Como foi referido, Fernando Pinto do Amaral impõe-se no panorama cultural português enquanto poeta, tradutor, crítico literário, pensador e divulgador quer da literatura portuguesa, quer da estrangeira, sem dúvida este percurso metatextual ocupa um lugar privilegiado no ofício do escritor. Com efeito, esta faceta fortifica o seu invulgar domínio da palavra, ao mesmo tempo que o convida a dialogar com a sua poesia e a dos outros. É o próprio Pinto do Amaral que confessa:

“Há um momento da leitura em que tudo está ali e em que não vale a pena acrescentar mais nada: nessas ocasiões basta fruir as palavras e deixar que brilhem com a sua luz própria, tal como as estrelas.

E todavia, insistimos sempre, a tentação é demasiada.”¹

O poeta desabafa o fascínio que as palavras lhe causam, essa voz mágica que o convoca a desnudar, sentir e amar a obra literária. Aliás, o poeta, servindo-se das palavras de Jean Starobinski, confirma esta sua obsessão e deslumbramento pela leitura e escrita:

“Sinto na obra nascer um olhar que se dirige para mim: esse olhar não é apenas um reflexo da minha interrogação. É uma consciência alheia, radicalmente outra, que me procura, que me fita e que me insta a responder. Sinto-me exposto a essa questão que vem assim ao meu encontro. A obra interroga-me.”²

A sua função, enquanto poeta e crítico literário, é dialogar com os escritores ou com as obras que o seduzem, envolvendo-nos também a nós leitores, numa reflexiva teia que sustenta o seu discurso sempre generoso, intuitivo e inteligente, como sugere o seguinte passo:

¹ Fernando Pinto do Amaral, “Amor e paciência”, in revista *Relâmpago-Como falar de poesia?* nº 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2000, p. 39.

² Fernando Pinto do Amaral, “Eduardo Lourenço revisitado”, in revista *Relâmpago-Eduardo Lourenço leitor de poesia* nº 22, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2008, p.12.

“Para terminar, só gostaria de dizer que a inteligência nunca me pareceu inimiga da clareza ao falar de poesia (e já agora da restante literatura...). Sempre encontrei ambas nos ensaios que mais me marcaram. Trata-se de um dever perante quem nos lê, e sinto cada vez maior desconfiança dos críticos e estudiosos que parecem escrever de um modo propositadamente difícil e rebuscado, como se assim pretendessem disfarçar a sua falta de amor pelos textos ou compensar outras frustrações, mostrando que a sua suposta inteligência estaria acima da dos leitores. Esses casos representam, quanto a mim, um modo como não se deve falar de poesia.”³

Emerge neste texto, claramente, a sensibilidade do poeta, mas também a consciência do crítico escritor que não ergue fronteiras entre um e outro. Assim, não é de estranhar que a produção lírica de Pinto de Amaral reflecta este significativo gosto estético-literário em que se observa a intromissão da crítica na própria criação poética. Ambas as vozes se relacionam e manifestam no seu universo textual, como se verifica no seguinte texto intitulado precisamente *Conselho aos críticos do novo século*:

*“Se queres parecer inteligente,
desdenha de quem escreve coisas simples
e desconfia, desconfia sempre
dos sentimentos, das convicções.*

*Diz mal da tua época,
procura dar a tudo um ar difícil
e cita alguns autores que ninguém leu.*

*Se queres que te respeitem,
reserva a admiração e o elogio
pra certos mortos bem escolhidos,
de preferência estrangeiros
e acima de tudo
não caias nunca na vulgaridade
de ser compreendido pelos que te lerem.” (PS, 104)*

É notável a alteração do convencional estatuto do poeta e do crítico. O poema converte-se ele mesmo em concepção literária e não, como era de esperar, no resultado

³ Fernando Pinto do Amaral, “Amor e paciência”, in revista *Relâmpago-Como falar de poesia?*, n.º 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2000, pp. 40-41.

dessa doutrina. Consequentemente, dissolvem-se as fronteiras entre estas actividades artísticas.⁴ Em vez do crítico analisar o trabalho lírico, é o próprio poeta que aconselha – como o título explicita – os seus destinatários sobre os procedimentos a ter em conta na análise textual. Com um forte cunho irónico, exorta a que se dedique particular atenção aos autores falecidos⁵ e estrangeiros: “*reserva a admiração e o elogio / pra certos mortos bem escolhidos, / de preferência estrangeiros*”. A sátira surge reiterada nas constantes alusões a uma determinada linguagem estereotipada e altiva, que, por vezes, pontifica na pretensa crítica literária: “*Procura dar a tudo um ar difícil/e cita alguns autores que ninguém leu*” ou “*não caias nunca na vulgaridade /de ser compreendido pelos que te lerem*”. O texto vive, pois, inesperadamente dos juízos depreciativos acerca de determinada actividade pretensamente literária, o que evidencia perfeitamente a importância que Pinto do Amaral concede ao papel da crítica na divulgação da poesia, de que, recorde-se, ele próprio é um importante impulsionador.

Nesta linha de pensamento, o autor de *Pena Suspensa* justifica a sua posição irónica mas, como era de esperar, dissolvida num sentimento de desencanto perante aqueles que, altivamente, optam por atitudes de superioridade face aos seus objectos de estudo. Na realidade, perante tal função, impõe-se a consciência e alguma sensibilidade de que todos fazem parte dessa densa floresta de papel impresso que, em silêncio, apenas anseia ser descoberto e amado, razão pela qual, o poeta defende a seguinte posição:

⁴ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 366.

⁵ Pinto do Amaral no poema *O Jovem escritor*, salienta a clássica ideia de que os poetas só são reconhecidos depois de mortos, razão pela qual o jovem escritor decide suicidar-se:

*“vai pensando esse jovem de regresso
ao seu pequeno hotel, ao quarto onde ainda escreve
até adormecer. De madrugada
não irá todavia resistir
ao pânico das horas vegetais,
à maior sedução: desaparecer
com um salto da varanda ou um frasco de hipnóticos
pra que o encontrem na manhã seguinte
e a sua imagem surja finalmente
nas páginas literárias dos jornais
que sempre o desprezaram, lamentando
um «talento deveras promissor
tão cedo interrompido».” (PS, 99)*

“Trata-se, isso sim, de olhar um poema com a dose de atenção amorosa necessária para não quisermos impor-lhe qualquer ideia pré-existente, deixando que seja ele a guiar-nos cada passo, por vezes vacilante, à medida que o seu mundo se nos for abrindo”.⁶

Esta vertente, que cruza poesia e crítica, está patente de modo paradigmático num ensaio inserto no livro *Na órbita de Saturno* e intitulado *Os sentidos sentidos. Uma perspectiva não excessivamente melancólica sobre os actuais estudos literários*. A propósito das tendências actuais dos estudos literários, o autor utiliza um registo ensaístico e, simultaneamente, numa espécie de nota de roda-pé apresenta uma extensa paráfrase de cunho literário digna de registo:

“De facto, é lícito que duvidemos de grande parte das veleidades científicizantes que o estruturalismo quis impor à crítica e à teoria literárias, e é também compreensível a reacção dos que vêem num texto algo mais do que um conjunto de elementos funcionais prontos a receberem as grelhas de análise pré-fabricadas em que o tecnocrático zelo de alguns insiste em prendê-lo. Continuando a seguir o exemplo de Maria de Lourdes Belchior, vale a pena citar aqui algumas estrofes do poema «Exorcismo» de Carlos Drummond de Andrade:

Da leitura sintagmática/ Da leitura paradigmática do enunciado/ Da linguagem fática/ Da fatividade e da não fatividade na oração principal/ Libera nos Domine

Do programa epistemológico da obra/ Do corte epistemológico e do corte dia lógico/ Do substracto acústico do culminador/ Dos sistemas genitivamente afins/ Libera nos Domine [...]

Demasiado violento, este desabafo? Sem dúvida. Ele surge, no entanto, como reflexo da tradicional atitude dos criadores literários, em geral muito vinculados às ideias da intangibilidade e da inexplicabilidade da obra – posições que, nesse sentido, podemos designar por pré-estruturalistas ou pré-modernas, pois olham a literatura de um ponto de vista, se não transcendente, pelo menos algo misterioso e por isso mesmo relutante a separar o objectivo do subjectivo. Dentro dessa ordem de ideias (e lembremo-nos de Holderlin, Schlegel ou Novalis), falar-se-ia, até, de uma espécie de objectividade, sim, mas apenas acessível a uma dimensão mágica do conhecimento, difícil de ser atingida pelo leitor comum.

[...] as imagens que a retina reteve e agora se esvaem, as palavras proferidas sem nada lá dentro, as metáforas ocas onde mergulhei, onde cria encontrar o que nunca se aprende, o que só me

⁶ Fernando Pinto do Amaral, “Amor e paciência”, in revista *Relâmpago-Como falar de poesia?* n.º 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2000, p. 39.

pertence ao deixar de ser meu,[...] tudo isso a perder-se de mim, mesmo um ensaio tão a priori sério e honesto como o que pode ler-se nas linhas lá de cima, em caracteres maiores e aparentemente fidedignos, ah, como se algo fosse mesmo fide-digno, como se por acaso esta editora não se chamasse exactamente «Hiena» e a hiena não fosse esse animal que se alimenta de cadáveres, esse animal que ri, que se farta de rir dos cadáveres que come, essas carcaças podres como tudo o resto, esses despojos sempre tão literários, velhas razões e desrazões humanas, resíduos póstumos que só a hiena sabe devorar, de que ela se vai rindo porque parece estar de fora – quem se ri fica sempre de fora mas não existe fora, ninguém fica de fora, a própria hiena vai deixar de rir, vai ser também cadáver de que outras vão rir, e assim por aqui vou escutando essas vozes, esse coro estridente de vãs gargalhadas, esses gritos que ecoam na minha cabeça, que envolvem tudo isto, este meu texto, um texto de que alguém rirá também, mas nada disso interessa muito.” (NOS, 30-34)

Na defesa da relação comunicacional do texto literário, o autor apresenta uma paráfrase que funciona como amplificação, no intuito de enriquecer e exemplificar o conteúdo do texto ensaístico⁷. O poeta-crítico, na sua abordagem, discorda das “*veleidades científicizantes*”, ou seja, da “*pretensa científicidade e objectividade*” estruturalista no conhecimento e fruição do texto literário, como diz no *Preâmbulo a O Mosaico Fluido (OMF, 11)*. Na sua argumentação, recorre à autoridade de Maria de Lourdes Belchior e a Drummond de Andrade, que, no seu célebre poema *Exorcismos*, proclama a criatividade individual e a liberdade artística.

O texto que se segue, em paralelo, enuncia também a fragilidade da ciência enquanto método supremo e infalível para conhecer o mundo e a arte. Pinto do Amaral liga os dois textos e, na ilustração dessa evidente proximidade, em acento irónico afirma: “*mesmo um ensaio tão a priori sério e honesto como o que pode ler-se nas linhas lá de cima, em caracteres maiores e aparentemente fidedignos.*” A simbologia em torno da hiena, nome homónimo – como observa – da editora onde publica este artigo, reforça o sentido jocoso dos estudos literários preconizado por alguns. Este animal, que se alimenta de cadáveres, entre outros sentidos, é apresentado avesso à sabedoria e ao conhecimento⁸; o leitor confronta-se, a um tempo, com um humor requintado e uma irreverente capacidade de invenção. O crítico reassume esta confiança através do seguinte poema:

⁷ Sobre o conceito de paráfrase, veja-se Ângelo Marchese e Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ed. Ariel, ⁵1997, p. 308.

⁸ Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994, p. 368.

*“Aprendemos a vê-las cada dia
na savana das ruas, no recato
dos gabinetes ou dos escritórios
onde o seu riso mal consegue ouvir-se
sob a estridente voz dos telemóveis
em toques polifónicos.*

*Não te julgues diferente – também tu,
«hipócrita leitor», ou também eu
seremos como elas na primeira
ocasião propícia. Basta apenas
esperar com paciência que apareça
a presa distraída
e verás como ris ao devorá-la. [...]*

*Se ainda tens remorsos, pensa que
se te distraíres muito
talvez sejas a próxima vítima. (PS, 60)*

Efectivamente, ninguém fica indiferente a esta dose de fino humor enleado a uma sensação amarga e de desencanto. A autoconsciência do escritor é de tal forma apurada que se diverte com os outros, mas também com ele próprio, ao confessar *“Não te julgues diferente – também tu, /...ou também eu/ seremos como elas ...pensa que/ se te distraíres muito/ talvez sejas a próxima vítima”*. O poeta pensa e escreve sobre o que vai captando desse espelho irónico e lucidamente projecta o reflexo de um *eu* com imensa vontade de rir, mas também de lamentar, porque não está imune às contradições dessa Torre de Babel literária, onde muitos, *“considerando-se Juízes da moral e da estética alheias, se alimentam de tudo o que magoa e fere e mata”*.⁹

Esta aparente heterogeneidade de tipologia textual, mas que comporta um vincado movimento integrador, traduz-se de um modo peculiar: a literatura e a crítica são criação. Assim, o encadeamento de diferentes registos entra em zonas que permitem

⁹ Pinto do Amaral, no poema *Guilhotinas*, recorre de novo à ironia para com o oportunismo de alguns críticos literários:

*“Sempre houve entre nós alguma gente
Que apenas se embriaga com o sabor
Da bÍlis ou do fel:
Vem-lhes do fÍgado, sobe-lhes à boca
E tudo ou quase tudo o que dizem ou escrevem
É amarelo-esverdeado.” (PS, 100)*

descortinar a concepção literária de Pinto do Amaral. Trata-se de um processo de metacomunicação designado por Lubomír Doležel como “*transdução literária*”¹⁰, que consiste na transformação de um texto de um determinado modo literário noutra. Saliente-se que, o paralelismo enunciado estende-se também pela afinidade de eixos temáticos, uma marca distintiva da sua obra lírica e ensaística, bem como da sua actividade de tradutor, como observa Rosa Martelo¹¹. A escrita digressiva e subjectiva, à margem de convenções ou normas transmite um jogo de inúmeras possibilidades, conduzindo a uma reflexão pertinente sobre a autonomia do discurso e a finalidade da literatura, afinal a razão de ser do ensaio inicial. Esta escrita literária provida de gesto linguístico e pendor reflexivo é, no dizer de João Barrento, *ficção ensaística*¹².

Efectivamente o seu notável trabalho crítico, centrado sobretudo na literatura, especialmente na da segunda metade do século XX, deixa perceber algumas das mais relevantes matrizes da sua criação lírica, designadamente influências e afinidades, explícitas ou implícitas. O poeta, dando conta desta sensibilidade multifacetada e consciente de que este convívio com a crítica literária interfere decisivamente no resultado final dos seus textos, confirma-a:

“*Haverá certamente no que escrevo o resultado de um percurso pessoal em que se acumulam os livros que li, os filmes que vi, os lugares por onde passei, as pessoas que amei ou conheci, contribuindo tudo isso para definir o lugar da minha subjectividade.*” (PR, 19-20)

A poética enunciada constrói-se, assim, de uma permanente indagação, o que concede uma linha de força coerente e singular à obra lírica de Pinto do Amaral, a que não é alheio o seu notável trabalho crítico. Na verdade, o trabalho artesanal a que o autor de *Mosaico Fluido* sujeita os seus versos decorre, em grande parte, precisamente da sua vocação exegética.

O autor, enquanto criador e crítico, mantém um vasto convívio sobretudo com a poesia portuguesa contemporânea, convívio que se singulariza pela perseverança

¹⁰ Lubomír Doležel, *A poética ocidental. Tradição e Inovação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 270-282 (sobretudo p. 273).

¹¹ Rosa Maria Martelo, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 493.

¹² João Barrento, “Nietzsche e a literatura do século XX”, in *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 17.

metódica, pela intensidade reflexiva e por uma fina sensibilidade na recensão e divulgação de autores¹³. Neste contexto, Eduardo Lourenço salienta:

*“Entre crítica e literatura não há nem concorrência, nem oposição, nem convergência. Há comparticipação na mesma liturgia do imaginário que ambas celebram, um criando-o, a outra lendo-o e recriando-o numa espécie de infelicidade sublime a meio caminho entre o eco e a metáfora.”*¹⁴

Como se observa, poesia e crítica complementam-se num projecto de criação e divulgação da literatura, sobretudo da lírica portuguesa, concepção que está presente indubitavelmente na obra de Pinto do Amaral. Não se trata de um mero registo documental, mas de um trabalho efectivamente dialógico com o mundo. Na verdade, a leitura converte-se num agradável exercício homogéneo, não destituído de uma análise minuciosa, uma vez que pela sua própria actividade docente dispõe de apetrechos hermenêuticos que lhe fornecem, associada à sensibilidade, a possibilidade de efectuar uma leitura consistente dos poetas nacionais seus coevos, utilizando conceitos actuais de análise.

Da notável condição intelectual e humana de Fernando Pinto do Amaral emerge uma poesia que se cumpre de um modo metaliterário como um desejo de indagação do conhecimento concreto do próprio fazer poético, da sua ontologia, da sua função, dos seus mecanismos e das suas relações com a realidade. A testemunhar esta vontade em desvelar o fogo das sensações, saliente-se o poema:

*“Lês e tornas a ler – nada acontece:
as palavras que dantes eram fogo
a arder na tua voz como uma prece
não passam hoje de um inútil jogo,*

*em que o passado finge não estar morto
nos seus rostos de areia, estranho lume
sobrevivendo em ti, no desconforto
de saberes como tudo se resume*

à ilusão antiga de supor

¹³ Esta actividade, enquadrada na tradição crítica nacional, surge, por exemplo, em Manuel Laranjeira. Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Do fim-do-século ao tempo do Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 60.

¹⁴ Eduardo Lourenço, *O canto do signo*, Lisboa, Ed. Presença, 1994, p. 42.

*que as maiores emoções, o medo, o amor,
poderiam ser mais do que essa escura*

*matéria de voragens e enganos
com que os dias percorrem muitos anos
e pouco tem a ver com literatura.” (PS, 95)*

Com efeito, a essência do universo poético do autor de *Pena Suspensa* surpreende por transformar o mais evidente em horizontes absolutamente inesperados, reflectindo a consciência meditativa do poeta. Este percurso metapoético é alcançado pela sóbria convicção de que a poesia é um testemunho feito de palavras que legitimam o registo lírico pela transfiguração da realidade. A dimensão enunciada é indiscutivelmente um alvo desejado por todos os poetas, que, desde sempre, primam por almejar a originalidade e consagram essa inquietação estética nos seus textos poéticos. Trata-se da aspiração suprema lapidarmente cantada por Cesário Verde em *Sentimento dum ocidental*:

*“Se eu não morresse nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas.”¹⁵*

Como se lê, essa inquietude persegue o desejo de almejar a singularidade artística, ou seja, “*a perfeição das cousas*”. Não se trata de encontrar o sossego, mas de construir o próprio destino, esse caminho singular e autêntico, capaz de um olhar sempre atento e certo de que o incerto pode a todo o momento emergir do fundo do poço: “*essa descida ao fim que é o princípio de tudo, essa entrega aterrorizada e feliz à energia das coisas e dos seres*”¹⁶. O ideal enunciado conjuga-se com a capacidade de desvelar a cristalina voz dos versos, convocada no tema – nunca resolvido, mas sempre procurado – do fazer poético, ao qual Pinto do Amaral dedica particular atenção:

*“Mergulha até ao fim, até ao fundo
do poço onde cintilam desde sempre
as palavras que nunca te disseram*

¹⁵ Cesário Verde, *Poesia*, prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Texto Editora, 2004, p. 41.

¹⁶ Fernando Pinto do Amaral, “Eduardo Lourenço revisitado”, in revista *Relâmpago-Eduardo Lourenço leitor de poesia*, nº 22, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2008, p.11.

*desde o primeiro dia em que aprendeste
a imitar a vida sem razão
nos sombrios tentáculos do corpo.
Mergulha sem receio, disfarçando
a boca do dragão com o mais secreto
volante do destino que te coube
e atravessa a porta de cristal
como se neste mundo a esta hora
ninguém esperasse por ti. Mergulha ainda
na consciência líquida das vozes
dentro do espelho cego onde moraste.” (PS, 95)*

De facto, não é possível compreender a sua produção lírica sem observar os processos enunciativos que lhe dão origem. Nessa produção é perceptível distinguir traços singulares de uma arte poética explícita, daí o relevo dado à metalinguagem¹⁷, neste caso sobretudo à metapoesia, preocupação constante da lírica portuguesa contemporânea, que reflecte sobre si mesma no momento de se construir¹⁸. Linda Hutcheon, estudiosa do Pós-Modernismo, que se tem debruçado sobre esta problemática, refere:

“As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de incorporarem o comentário crítico dentro das suas estruturas numa espécie de autolegitimação. [...] O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade.”¹⁹

O *corpus* poético de Pinto do Amaral integra, pois, uma forte componente metapoética, onde as composições são alvo de uma continuada questionação. Nesta linha, *Arte Poética - II* é, sem dúvida, um poema paradigmático, visto que anuncia uma concepção estética pessoal:

*“Não cultivo assim muito os versos livres
porque este nosso tempo já rompeu*

¹⁷ Sobre o conceito de metalinguagem literária, veja-se Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 110-111.

¹⁸ Num curioso artigo, Rosa Goulart, a partir da perspectiva de diversos autores, assinala que o discurso emergente da ciência q se aproxima cada vez mais da crítica literária, o que permite explicar esta inclinação meditativa. Cf. Rosa Maria Goulart, “Arte(s) Poética(s)”, in *Artes Poéticas*, Braga-Coimbra, Ed. Angelus Novus, 1997, pp. 5-6.

¹⁹ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 11-12.

*as antigas rupturas em que os livros
quiseram destruir o apogeu*

*das normas e dos ritmos perfeitos
a que chamamos clássicos. Agora
não há nada a fazer, estamos sujeitos
a um fulgor que nunca se demora
em cada frase escrita quase a medo,
mas que, apesar de tudo, se vislumbra
no preciso momento em que um segredo
da nossa voz irrompe na penumbra*

*e então se escoia, finalmente emerso,
na música tecida verso a verso.” (“ASC”, in PR, 366)*

Este texto permite dilucidar as principais linhas de força da obra do autor, configurando o princípio estruturante do fazer poético, *topos* que persegue o seu ideal lírico²⁰. Com efeito, o *incipit* do poema, “*Não cultivo assim muito os versos livres*”, sugere uma aproximação do autor às formas líricas tradicionais, aspecto já salientado por Nuno Júdice²¹. Por outro lado, a alusão “*a um fulgor que nunca se demora*” reforça a importância da inspiração, fundamento essencial do acto criativo e da epifania do eterno no instante, rasgo característico da poesia portuguesa contemporânea²². Neste contexto, o dístico final, com um carácter conclusivo, destaca a metáfora da “*música tecida verso a verso*”, *topos* privilegiado na construção poética como adiante será abordado. Assim, o texto apresentado insere-se na “*somatização estrutural*”, no dizer de Rosa Martelo²³, processo segundo o qual um texto põe em evidência as suas características discursivas, constituindo um fundamental processo de referência. O escritor oferece, assim, o seu gosto estético-literário pela construção

²⁰ Roland Barthes refere a propósito da relação centenária entre literatura e crítica: “*não só os próprios escritores fazem crítica, como a sua obra, frequentemente, enuncia as condições da sua génese (Proust) ou ainda da sua ausência (Blanchot); uma mesma linguagem tende a circular por dentro de toda a literatura e até por detrás de si própria; o livro é assim tomado, pelo reverso, por aquele que o faz; já não há poetas nem romancistas: já não há senão uma escrita*”. Cf. Roland Barthes, *Crítica e verdade*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 45-46.

²¹ Nuno Júdice, *Viagem por um século da literatura portuguesa*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 1997, p. 95.

²² Rosa Maria Martelo, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol.7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 495.

²³ Rosa Maria Martelo, “Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 74, Junho, 2006, p. 138.

poética que assenta no rigor da forma e justifica-a através da lógica da renovação, não deixando por isso de se afirmar no panorama da literatura portuguesa mais recente, livre de preconceitos e seguro de que no passado encontra uma expressividade estética e formal que lhe agrada, porque certamente reflecte, como nenhuma outra, a sua sensibilidade.²⁴ Dando conta desta expressividade, Pinto do Amaral manifesta um lúcido sentido de se integrar numa galeria de novos poetas que não pretendem propriamente entrar em ruptura com o passado, antes revisitá-lo e aderir a ele, ideia que emerge no seguinte texto crítico:

*“Entrando agora nos anos 80, convirá entendê-los não como época de grandes rupturas, mas sim quase como o prolongamento de alguns vectores já antes esboçados. Importa frisar um aspecto curioso que começa a mudar nos anos mais recentes e que diz respeito à erosão da atitude contestatária que ao longo do século XX os poetas pareceram exhibir diante dos seus pares de geração ou década anteriores. Esta é uma posição inédita desde o “Orpheu” e a “Presença”. Assim, os novos autores sentem-se mais libertos de qualquer necessidade de ruptura e que, deste modo, vão buscar a todo o passado, de forma avulsa e pouco discriminada, as suas fontes, sem preocupação de inaugurar uma estética nova ou alteradora. Daqui resulta um outro fenómeno que consiste na ausência de grupos, de escolas ou movimentos capazes de instaurarem um paradigma poético susceptível de adesão colectiva.”*²⁵

O autor de *A Luz da Madrugada* revela diversos sinais de um universo coerente, testemunhado num percurso provido de uma apreciável maturidade poética²⁶. Por outro lado, o seu notável trabalho, centrado sobretudo na literatura, especialmente a da segunda metade do século XX, deixa perceber algumas das mais relevantes matrizes da sua criação lírica, designadamente influências e afinidades, explícitas ou implícitas.

A propósito do respeito que os poetas do passado merecem aos mais novos, salientem-se as palavras de José Régio postas em evidência por Fernando Guimarães:

“Natural é, portanto, que os grandes artistas de hoje sigam o exemplo dos grandes artistas de ontem. O fundo eterno, imutável, contínuo da humanidade e da arte manter-se-á poderosamente na

²⁴ Fernando Pinto do Amaral, “Anos 70 e 80. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol.7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 417.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 431.

²⁶ Fernando Guimarães dedica a esta colectânea uma recensão muito elogiosa na Revista *Colóquio/Letras*, nº 120, Abril, 1991, p. 208.

obra de todos os grandes. E direi que é sobretudo nos inovadores que esse fundo aparecerá mais virgem.”²⁷

A concepção e a conseqüente concretização de um projecto literário verificam-se também no texto intitulado *Poesia*:

*“Quando já não há nada
absolutamente nada pra dizer
e cada dia te parece apenas
uma longa e inútil sequência
de vinte e quatro horas vazias;
quando uma folha de papel
é um deserto branco já sem rosto,
um firmamento sem constelações,
uma página nua, uma página
muda,
há dois rápidos olhos que te falam
desde sempre da terra prometida.” (ALM, 46)*

Como um artista plástico, frente à tela por pintar, o vate enfrenta a página em branco, na tentativa de responder ao sortilégio do acto criativo. O estigma da folha em branco, contido nas metáforas do “*deserto branco*” ou da “*página nua*”, coloca um desafio ao poeta, cuja alegria final é o nascimento de uma explosão de versos. Habermas fala em “*contradição performativa*”²⁸, conceito que se baseia em afirmar algo que é imediatamente desmentido por aquilo que se faz: nenhuma página pode estar em branco se está escrita. Erguido do vazio do branco da página, o texto torna-se, assim, um espaço onde poesia e poeta se dão a conhecer, visto que o pensamento do *eu* lírico coincide com a superfície da folha, cujo objectivo crucial reside na meditação sobre a própria poesia.

Movido pelo desassossego própria da criação e da sua contingência, visto que “*Desconheces / que páginas futuras deixarás / em branco*” (ALM, 21), o sujeito de enunciação parte à conquista do espaço que a superfície da folha lhe propicia. Esta

²⁷ Este passo integra-se no célebre artigo-manifesto *Literatura viva* de José Régio, publicado no primeiro número da revista *Presença*, revalorizado por Fernando Guimarães in *A Poesia contemporânea cortuguesa e o fim da Modernidade*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989, p. 23.

²⁸ Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000.

concepção está presente em Fernando Pessoa na metáfora da mancha de tinta na folha: “*livros são papéis pintados com tinta*”, que Pinto do Amaral dá conta nos seus versos (PS, 106).

Com efeito, a inquietação em torno do trabalho poético surge reiterada no poema *Palavras*:

“*Sentas-te ainda à mesa – escreves
palavras tão compactas, tão opacas
como a luz que te cega. Cada dia
promete o infinito em meia dúzia
de palavras – o amor,
a vida, o tempo, a morte, a esperança,
o coração. Repete-as,
repete-as muitas vezes em voz alta
e escuta a sua música
até não quererem dizer nada.*” (PS, 19)

A voz que se interroga, representação do encontro do sujeito consigo próprio, que, sentado à mesa, escreve na tentativa de satisfazer a expectativa criada pela escrita, na tentativa de instaurar um universo poético novo pelo tratamento feito aos diversos temas: “*o amor, / a vida, o tempo, a morte, a esperança, / o coração*”. Deste modo, são as palavras que movem a própria poesia; este aparente fechamento da poesia sobre si mesmo, constitui na realidade uma condição de abertura. A insistência presente no segmento “*Repete-as/repete-as*” permite concluir que o produto da escrita é susceptível de constantes reelaborações. Na verdade, a palavra é o centro a partir do qual se plasma a irradiação das múltiplas virtualidades significativas que proliferam no texto, pelo que a escrita é uma espécie de lugar genesíaco. Assim, da leitura destes versos ressalta-nos o mistério do fazer criativo de Pinto do Amaral, que parece encerrar-se num permanente conflito entre o poder das palavras que, por um lado, são legíveis à superfície das coisas, mas, por outro, revelam-se impotentes para chegar ao que de mais profundo e oculto inquieta o *eu* lírico.

Na verdade, a imagem do trabalho poético – mesa, palavra e escrita –, como consagrara Carlos de Oliveira²⁹, é o fulcro em torno do qual tudo gira:

*“Sentas-te à mesa e escreves – é uma mesa
de jogo
e sobre o impecável pano verde
as palavras são cartas: quatro naipes
sempre à tua mercê. Seria fácil
se pudesses ainda decifrá-las,
mas hoje quando jogas, quando escreves,
parecem todas absolutamente
iguais umas às outras:
a palavra “destino” ou a palavra “terra”,
a palavra “segredo” ou a palavra “corpo”
mostram-te o mesmo rosto inexpressivo
porque os ases, os reis e até as damas
desse baralho antigo e viciado
já não falam contigo
e não sabem sorrir-te como dantes.” (PS, 26)*

O sujeito lírico reconhece que “*as palavras são cartas*” para o seu jogo poético, pois é com elas que o poema se vai construindo. Os versos estão à mercê desse jogo intelectual e compositivo do poeta artífice – “*racional e comovido*” como no exemplo de Vitorino Nemésio – e os dados que são as palavras espalham-se à sorte nesse fundo branco da página, procurando espelhar o que só o poeta vê reflectido no seu espelho interior. O *eu* enunciador do poema lamenta ter perdido a capacidade de sentir a candura das palavras, na verdade, já nada o assombra, tudo se lhe afigura baço e igual, daqui a razão da sua confissão “*mas hoje quando jogas, quando escreves, / parecem todas absolutamente/ iguais umas às outras*”. Este ideal surge também vincado numa entrevista de Pinto do Amaral, onde a determinado ponto retoma o *topos* do jogo poético, relacionado explicitamente com o poema acima transcrito:

“Nesse poema referia-me às palavras que utilizamos. Aí, sim, acho que é um baralho muito antigo e viciado. Palavras como liberdade, democracia, direitos humanos, homem, mulher fazem

²⁹ Este *topos*, decorrente de toda a linhagem eliotiana, está presente em Carlos de Oliveira, como destaca Manuel Gusmão, *A poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1981, p. 79.

parte de um baralho antigo e viciado, no sentido de terem servido ao longo da história humana para muita batota.”³⁰

As palavras são, pois, insuficientes para expressar a medula da imaginação e dos sentimentos, daqui a razão de ser da seguinte reflexão de Ramón Pérez Parejo:

*“Asimismo, la metapoesía surge del fracaso del lenguaje para comunicar fielmente la realidad. Por extensión, este tema metapoético se bifurca en la reflexión sobre el vacío, sobre el silencio de la obra poética, sobre los límites del lenguaje, sobre la distancia entre las palabras y las cosas, sobre lo engañoso de la escritura, etc”*³¹

O trabalho da escrita, sob o estigma pós-pessoano da incapacidade da linguagem em dizer o Ser e apenas plasmar o seu simulacro, revela a consciência de que cada texto é o produto de uma meditação sobre a sua própria génese. Na realidade, o poeta advoga uma determinada lógica discursiva e é dessa insistência no jogo de sentidos que se instaura uma abertura a novos horizontes semânticos.

Assim, as palavras escolhem-se não pela sua primordial beleza, mas pelo anseio de que possuam uma força significativa capaz de projectar o estar no mundo do *eu* enunciador do poema. A corroborar esta constatação, afigura-se com particular relevo no texto *Arte Poética - I*:

*“Palavras, só palavras, nada mais
que a sua vã matéria, o seu sentido
eco de muito ecos, repetido
reflexo de poderes tão irrealis*

*como essas emoções graças às quais
terei de vez em quando pretendido
dizer “um só segredo a um só ouvido”
ciente de que nunca são iguais*

*os segredos e ouvidos que procuro
às cegas neste mar sempre obscuro
onde a voz desagua como um rio*

³⁰ Entrevista a Fernando Pinto do Amaral, in *Diário de Notícias*, 7 de Abril de 2005.

³¹ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, p.263.

*sem nascente nem foz – apenas uma
incerta confiança que se esfuma
e só foi minha enquanto me fugiu.” (“ASC”, in PR, 335)*

O presente soneto encerra, de novo, uma fundamentação poética, que configura, em larga medida, uma encenação lúdica do acto poético, com o lexema “*palavras*” a ocupar uma posição fulcral no primeiro verso. Na verdade o sortilégio irónico da palavra, apresentada no plural, é uma presença indelével na poesia do autor. As palavras expressam emoções, segredos, confidências, mas que, com a passagem do tempo, ganham contornos de grande efemeridade e nada mais são que “*vã matéria*” e “*eco de muitos ecos*”. Esta acepção surge legitimada pela introdução no poema de um verso de Luísa Neto Jorge, “*um só segredo a um só ouvido*”, como faz questão de explicitar no subtítulo do poema. Efectivamente, nestes versos em que as palavras estão secretamente envoltas num manto metafórico, há a procura incessante do ponto inicial onde tudo se desencadeia, na busca da origem ou razão de ser das coisas, contida na expressão “*sem nascente nem foz*”. O poeta procura-se, assim, nas palavras, porém o que encontra é um imenso mar de signos linguísticos que, pela sua vastidão, desgaste ou mutabilidade, o cegam e desamparam sem nada lhe dizer, como se pode comprovar no verso “*às cegas neste mar sempre obscuro*”. Resta-lhe então soltar a voz e, como um pequeno rio, deixá-la desaguar nesse oceano sombrio, mas imprescindível ao poeta, com a certeza de que a sua confiança lhe pertencerá momentaneamente.

Com efeito, um trecho do poema *Sombras* percorre a dimensão expressiva referida:

*“A meio desta vida os versos abrem
paisagens virtuais onde se perdem
as intenções que alguma vez tivemos,
o recorte obscuro de perfis
desenhados a fogo há muitos anos
numa alma forrada de espelhos
mas sempre tão vazia, sem abrigo
para corpo nenhum.” (PS, 25)*

Sob o signo da descoberta poética, contida sobretudo no valor semântico da expressão “*os versos abrem*”, a representação da realidade comporta novos e vários sentidos. Deste modo, é inquestionável a construção de um espaço vital provido de potencialidades várias, cabendo às palavras instaurar um universo novo. Com efeito, a reflexão e a descoberta da potencialidade da palavra, revela o texto diante do espelho, vendo-se, pensando-se e concretizando-se. Pinto do Amaral sublinha, assim, a consciência do carácter verbal e literário do seu labor poético.

Efectivamente, neste permanente desvelamento em que o poeta procura dizer-se, mas também conhecer-se, o recurso privilegiado reside no poder incomensurável das palavras, como se lê nos seguintes versos:

*“E contudo, para mim
cada palavra se conjuga sempre
com outras palavras, e assim por diante
até ao infinito, até formarem
por exemplo um poema como este.”* (“AEJ”, in PR, 158-159)

O desespero do poeta por não encontrar as palavras virgens e capazes de desnudarem a essência das suas mais fundas experiências existenciais é sempre dissolvido pela paixão da escrita tecida de forma intuitiva e terna, como se observa. Com efeito, este passo caracteriza-se fundamentalmente na relação entre a linguagem e o *eu* lírico, comprovado no valor judicativo em “*para mim / cada palavra se conjuga sempre / com outras palavras*”. A produção poética é incompatível com a espontaneidade e o imediatismo; há a consciência de que um poema se tece através das palavras, uma vez que é a palavra que instaura a própria poesia. Nesta concepção logocêntrica, em que as palavras comandam o sentido do poema, elas são os fios que depois de entrelaçados e tecidos pelo afecto, e labor do sujeito poético, se transformam nessa manta de versos a que se chama poema. O autor de *Pena suspensa* sacraliza, assim, o gesto criador através da imagem do trabalho artesanal, produzido em aturado esforço e dedicação, atitude estética que valoriza a textualidade e os seus infindáveis limites.

Nesta linha, Pinto do Amaral dá conta da sua construção poética na metáfora da teia, paradigma da criação:

*“Esta dor ressequida e tão alheia
como a aranha no tecto, como a estranha
teia
dos versos sinuosos.” (“AEJ”, in PR, 263)*

Como se observa, a poesia surge como uma teia, que etimologicamente se liga a texto, proveniente do vocábulo latino *“texere”*, verbo que significa tecer ou entrelaçar. A imagem da aranha que constrói a sua teia é similar ao fazer poético, uma vez que é uma arte inerente ao próprio poeta, cujo labor mostra uma concepção de poesia que ininterruptamente se vai entretecendo. Com efeito, as palavras, que aos poucos vão tomando corpo, afirmam-se numa linguagem intelectualizada, simbólica, subjectiva e metafórica que se solta das sensações, emoções e sentimentos ancorados ao afecto, ao desencanto, à melancolia, ou a uma finíssima ironia. Jorge de Sena falava em *reflectida espontaneidade*³², expressão feliz para postular uma atitude meditativa perante o acto criativo. Numa lógica antitética, a *espontaneidade* associa-se a uma certa irracionalidade que caracteriza a criação lírica, enquanto que o adjectivo *reflectida* sugere contenção e trabalho.

Na esteira desta formulação, leia-se o seguinte poema:

*“Rumo à noite mais pura ou à vertigem
do silêncio, ecoam
farrapos de frases
na atmosfera que dorme e vai pesando
sobre um poema à espera de ser escrito
entre o limbo das almas que repetem
a vida e a morte e o desejo
de uma palavra que não fuja
de uma nova morada onde floresça
a última das rosas, o amor
que em segredo alguém sente por alguém.” (“ASC”, in PR, 327-328)*

Deste modo, os versos surgem como *farrapos de frases* que até alcançarem o tecido final – o poema – exigem uma construção pensada. Esta consciência, presente na *“nova morada”* da palavra, pressupondo o contínuo desgaste de significação

³² Jorge de Sena, *Poesia I*, Lisboa, Ed. Moraes, 1977, p. 27.

verbal, exige um trabalho sobre a linguagem. Mas verifica-se também que o mistério da escrita não se esgota nesta certeza, ele estende-se, com uma sensata lucidez, à ideia de que as palavras não são o bastante para o poeta se definir: “*eu sei que nenhuma palavra é capaz / de dizer o meu medo, o meu assombro*” (“ACUC”, in PR, 460). Assim, da leitura destes versos ressalta o mistério do fazer poético de Fernando Pinto do Amaral, que, consciente da fragilidade da literatura, revela reacções contraditórias e inquietantes³³.

Deste modo, a poesia assume também uma feição disfórica, decorrente da convicção de vacuidade do fazer poético. A vertente reflexiva, que se desdobra numa constante *mise en abyme*, cumpre uma função indubitavelmente moderna de poesia, uma vez que se problematiza a si própria, como que a preencher um vazio³⁴. Aliás, a relação do *eu* com a linguagem tem sido uma das mais interessantes questões levantadas pela poesia ao longo dos tempos. O *eu* lírico, no dizer de Karlheinz é um “*sujeito em busca da sua própria identidade, cuja articulação lírica está contida no movimento dessa mesma busca*”.³⁵

A título de exemplo, veja-se o que os seguintes versos confessam:

“...nada escuto
e escrevo o que não sei, o que não fui,
o que nunca vivi. Depois de um ano
hã-de passar mais anos e então
talvez saiba encontrar-te no destino
de outro bar, e poderemos rir-nos
de versos tão inúteis como estes.” (“ACED”, in PR, 102)

Este passo, que comporta, de novo, uma forte marca metapoética do sujeito lírico pela opção enunciativa assente numa discursividade autocentrada, revela um conhecimento incompleto e precário da linguagem. É precisamente esta concepção que leva à procura de um saber sempre perseguido e nunca plenamente alcançado,

³³ Esta tendência agónica da consciência do fim tem raízes na poesia finissecular. Cf. José Carlos Seabra Pereira, cap.1 “As encruzilhadas do fim-de-século”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do fim-de-século ao Modernismo*, vol. VII, Lisboa, Ed. Verbo, 2004, p. 23.

³⁴ Pinto do Amaral, a propósito dos poetas revelados em 1970 e 1980, fala desta tendência: “*jogos reflexivos [...] fundados em pontos de vista pessoais*”. Cf. Fernando Pinto do Amaral, “O regresso ao sentido. Anos 70/80”, in Fernando Pinto do Amaral et alii (org.), *Um século de poesia (1888-1988). A Phala*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1988, p.162.

³⁵ Karlheinz Stierle, “Lenguaje y identidad del poema”, in *Teoria sobre la lírica*, Madrid, Ed. Arcos/Libros, 1999, p. 224.

afigurando-se uma forma indissociável de criação e de conhecimento, como Pinto do Amaral canta num poema dedicado a Jorge Luís Borges: “*Procuravas nos versos a entrada / de um labirinto sempre sem saída*” (“ACUC”, in *PR*, 458). A poesia, no entanto, não se limita a reproduzir o mundo ou a fazer uma descoberta, mas também persegue uma experiência pessoal na celebração de sentimentos e emoções. Esta asserção surge de um modo particularmente sugestivo nos seguintes versos: “*segredame apenas um desejo: / roubar com alguns versos toda a luz/ do céu*” (“ASC”, in *PR*, 303). Estas características enquadram-se na poesia portuguesa mais recente, uma vez que a forte presença do sujeito de enunciação e a subjectividade são marcas distintivas de uma nova sensibilidade poética, como sublinha Rosa Martelo³⁶.

Deste modo, vejamos os versos inaugurais de *Praia dos Poços*:

“*Não tem saída, o mundo. No horizonte
escurece em mar e céu a minha voz
perguntando a si própria onde ficou
isso que a fez nascer. Nada é original,
eu sei, mas mesmo assim apetecia-me
passar a limpo os sentimentos, ver
o futuro brilhar como um cristal
no interior de coisas e pessoas.*” (“AEJ”, in *PR*, 164)

A crise e o silêncio das palavras dá lugar a um discurso metapoético, de interrogação ao autor e à arte em si mesma. O *eu* enunciador parece sentir-se a um passo do abismo, pois, nada nem ninguém se lhe afigura contagiante; porém, esta aparente ausência da voz ingénuas das palavras é-lhe necessária para o despertar das emoções e do seu próprio fazer poético. O núcleo “*Nada é original*” abarca uma das principais coordenadas estéticas de Pinto do Amaral; pela busca da singularidade, um dos ângulos de análise do fazer poético, que, longe de ser isolado ou fragmentado, adquire uma consistência estética de assinalável valor nos versos do autor. Na busca explícita da originalidade, o autor de *A escada de Jacob* contrapõe ao mito romântico do artista inspirado, aquele que trabalha lenta e escrupulosamente o seu poema, sem deixar margem ao repentismo. Neste momento de desmitificação do acto da escrita,

³⁶ Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor”, in revista *Relâmpago-A nova poesia portuguesa*, nº 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, p. 46.

processo que contraria a quota de arbitrariedade inerente a toda a produção artística, Pinto do Amaral valoriza o carácter eminentemente pessoal da busca que cada verso representa.

O poeta, nesta acepção é um *artifex*, porque a sua obra é construída mediante um trabalho e uma aprendizagem adequada, com o fito de criar um estilo peculiar, que Sophia de Mello Breyner defende: “*todo o artista é artesão de uma linguagem*”³⁷. Assim, o desejo de individualidade, aspiração suprema de qualquer artista e pedra angular da literatura e das restantes artes legitima uma prática poética construída *in fieri*:

*“A mão que embala o mundo traz ao colo
a música de frases tenebrosas
a arder na minha boca. A língua fala
de tudo o que não sei: palavras rasas
entre lábios sem alma, que revelam
a natureza morta numa casa
onde a luz fica acesa em cada sala
até de madrugada, Tudo é belo
quando a vida mal vibra e mal nos pesa,
quando o silêncio abre as suas asas
sob o divino hálito que engole
o aroma das rosas”.* (“ASC”, in PR, 325-326)

O poeta tem consciência da efemeridade, embora estimulante, da vida, presente na simbologia da rosa. A imortalidade só pode ser atingida pela qualidade artística inovadora, uma vez que a escrita poética é apresentada como experiência que persegue incessantemente a palavra de valência nova, sempre ausente e inacessível. Assim, é precisamente desta tensão que nasce, em grande parte, a lírica de Pinto do Amaral:

*“Nenhum dos gritos
pode ecoar nos meus, aqui, agora,
nesta dádiva exangue e sem destinatário,
porque toda a poesia se resume
a um calafrio embalsamado em letras,*

³⁷ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte poética II”, in *Geografia*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1967, p. 87.

*palavras destinadas a morrer
no momento em que as páginas de um livro,
como as asas de um pássaro, os braços de um homem,
se fecharem num sono a que ninguém responde.” (“ASC”, in PR, 354)*

Neste exercício metapoético, cada verso dirige a sua atenção para uma *praxis* verbal, onde o *eu* lírico luta contra as “*palavras destinadas a morrer*” caso não sejam lidas, sugerida pelo feliz comparação presente no verso “*Como as asas de um pássaro, os braços de um homem*”. Poder-se-á dizer que o valor semântico das palavras se gera por diversas razões, entre as quais, a consciente visão de que os sentimentos perspectivados no passado se revelam indiferentes no presente, ou o tempo levá-los-á, encerrados na obra, para o esquecimento entre os vindouros. Deste modo, a fruição do texto faz-se pela descoberta que se retira do livro folheado.

O mistério da poesia passa, pois, pela sua capacidade inventiva, como se lê em *Glosa*:

*“Se coubesse nos versos de um poema
um pouco deste mal quase inumano
e então se comovesse o oceano
das ruas da cidade que me algema*

*ao nada; se uma lágrima suprema
escorresse das palavras com que engano
cada espírito alheio e quotidiano,
nem assim escaparia ao meu dilema:*

*falar ou não falar, dizer ou não
alguma coisa deste amor, sabendo
que o choro de uma frase é sempre vão*

*e que entre um verso e as lágrimas correndo
fica presa no peito uma intenção
que nem sequer eu próprio compreendo.” (“AEJ”, in PR, 220)*

O verso inicial, assinalado pela oração condicional, revela a tensão entre o poeta e a palavra face ao sortilégio do acto criativo, alicerçado na inspiração e nos

múltiplos reflexos dos sentidos impossíveis de descortinar, que se situam “*entre um verso e as lágrimas correndo*”, ideia final em *chave de ouro*, como preceituava a arte do soneto. O poema, deste modo, constitui o reconfortante regaço para o “*mal quase inumano*” do poeta. Este processo metapoético permite, de facto, uma explicitação e discursividade, que, pela sua singularidade, não se enquadra nos cânones tradicionais do lirismo.

Este pendor de indagação reincide também no seguinte passo:

*“Para quê uma imagem? Tão longe,
o silêncio das vozes sob o quarto
crescente. Sem rumo
seria o vento e eu talvez pudesse
chamar inspiração a essa rápida
ameaça de morte.”* (“AEJ”, in PR, 239)

De novo, o poeta aproveita um recurso estilístico, neste caso efectua uma pergunta retórica sobre a imagem, para cantar a efemeridade da inspiração, como revela a bela metáfora da “*rápida/ ameaça de morte*”, movida pela ideia obsessiva da demanda de uma linguagem nova, tendo em vista a celebração e a experiência do poder da palavra.

Nesta linha, o poeta, consciente da dificuldade de alcançar a originalidade, discorre sobre o seu labor literário:

*“Mas que ofício perverso, o de brilhar
como os planetas, reflectindo apenas
a luz de astros alheios que supomos
ser útil ou possível transmitir
obedecendo a temas, a motivos
que interpretem, definam e expliquem
tudo o que nunca teve, nem terá
qualquer explicação e fica imerso
no magma ainda quente dos vulcões
nascidos por encanto ou por acaso
de cinco ou seis palavras no momento
em que o sentido as ama e as devora.”* (“ASC”, in PR, 347-348)

Com efeito, imitar os versos dos outros afigura-se uma consciência estética, como o sujeito de enunciação adverte, “*apenas / a luz de astros alheios*”. No entanto, é a singularidade poética o ideal almejado; a escrita é o magma de onde emergem as palavras, comprovado na metáfora mineral do “*magma ainda quente dos vulcões*”, sugestão de um processo criativo deliberado e feito de paixão.

Esta preocupação estética, que, como se observa, não é alheia a Pinto do Amaral, é recorrente na poesia. O autor sintetiza-a de modo admirável no seguinte passo:

*“ De facto, a nossa época talvez esteja a reformular a questão da originalidade, que para os românticos implicava uma entrega à subjectividade e que para as vanguardas envolvia sobretudo uma atitude de pesquisa ao nível dos efeitos de linguagem. Ora, nos nossos dias o que se passa é que cada autor procura marcar a sua diferença por meios talvez mais subtis, sem cultivar com a mesma veemência os efeitos de originalidade mais gritantes – o que nos tem levado a uma situação algo paradoxal, já que os poetas, não atribuindo tanta importância ao facto de serem considerados originais, estão a ser, num certo sentido, ainda mais originais, por estarem a romper com a tradição da ruptura que terá vigorado até aos anos 60/70.”*³⁸

O poema a seguir enunciado, intitulado *Livros*, abre com uma interrogação retórica que aponta para a mesma questão:

*“Quem conhece o segredo?
 Quem sabe o que te dizem essas páginas,
 os milhões de palavras proliferando
 no abismo onde vivem?
 Por mais que tentes, não decifrarás
 essa floresta de papel impresso,
 o seu esquecido enigma.
 E no entanto, se apurares o ouvido,
 Perceberás que falam ainda hoje
 de coisas muito simples:
 de paixões mais ou menos infelizes,
 de crimes e castigos, de aventuras
 vividas ou sonhadas por alguém,
 de entusiasmos ou melancolias*

³⁸ Fernando Pinto Amaral, “A porta obscura da poesia”, in revista *Relâmpago-Nova poesia portuguesa*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, p. 21.

*-de tudo o que talvez se resuma afinal
à certeza da morte
e à ilusão do amor com que a vencemos. (ALM, 27)*

O sujeito poético, nestes versos, lamenta a razão de ser deste seu estranho ofício que, embora transforme, modifique, reordene e embeleze, jamais lhe permite alcançar a chave da originalidade n' "*essa floresta de papel impresso*". Com efeito, os temas, os motivos, as razões da escrita são redundantes e intemporais na História da Literatura. Porém, e porque os seus sentidos teimam em convidá-lo a estar sempre atento à essência das coisas, mesmo que aparentemente insignificantes, a forma como o encerra, apelando a atenção do leitor implícito, através da condicional "*se apurares o ouvido, / Perceberás que falam ainda hoje/de coisas muito simples*" rasga como que uma cortina de esperança e deixa que a ternura e o amor surjam como razões capazes de resistir à inquietação do poeta e lhe despertem o enorme prazer pelo ofício da escrita. Efectivamente, e como salienta Ramón Pérez Parejo:

*"la lírica es infinita. La novedad no radica en los temas sino en su distinto tratamiento."*³⁹

Ora, é justamente esta marca que distingue um escritor e o leva ao reconhecimento de diversos leitores. Dos críticos literários e dos leitores, que não sendo críticos, também contribuem para fazer eco da obra e do escritor no panorama literário em que se insere.

*"A caminho não sei de onde,
à espera não sei de quê.
Quem me ouve? Quem me vê?
A vida não me responde
e, afinal, ninguém me lê". ("AEJ", in PR, 218)*

A constante preocupação em torno da figura do leitor ocupa um lugar privilegiado na produção literária de Pinto do Amaral, constituindo um factor determinante das obras literárias, como observa Dámaso Alonso:

³⁹ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 521.

“As autênticas obras literárias são permanência e fulguração, constituem um diálogo eterno, por entre o fluir dos tempos, entre a alma do criador e a alma do leitor.”⁴⁰

Efectivamente, os escritores sentem a necessidade de interpelar o outro, de lhe revelar os seus sentimentos e percepção do mundo, visto que só assim terão sentido as palavras. Aliás, não é de estranhar este desejo, pois, regra geral, como é confessado por muitos, o texto afigura-se inicialmente como produto de um acto solitário, que depois de ganhar corpo e alma, só é concebido se for partilhado com os leitores. Na verdade, são estes que, através do seu olhar, abrem a cerrada arquitectura dos versos e alcançam de formas tão diversas a subjectividade que eles encerram.

Deste modo, na relação dialógica que a poesia proporciona, num processo de consciencialização circunscrito ao leitor, Pinto do Amaral dirige-se explicitamente a um *tu*:

*“São para ti
estes meus versos,
o sofrimento,
lugares dispersos,
passos ao vento.”* (“AEJ”, in *PR*, 226)

Como se pode observar, o fazer poético de Fernando Pinto do Amaral é uma arte que não se vê encerrada na obra ou simplesmente no sujeito que a escreve, ela estende-se para além de si própria. Neste contexto, Rosa Martelo distingue, na poesia portuguesa actual, a valorização de uma relação mais imediata com a experiência, capaz de criar uma maior cumplicidade com aquele que lê⁴¹. Nesta emergência de novos protocolos de leitura, o sentido lírico, deste modo, nasce indubitavelmente da presença do receptor, uma vez que, segundo Lévinas, a linguagem somente se realiza na presença do outro:

“Il faut [...] admettre dans le discours une relation avec une singularité place hors du thème du discours et qui, par les discours, n’est pas thématisée, mais est approchée.”⁴²

⁴⁰ Dámaso Alonso, *Poesia espanhola*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 153.

⁴¹ Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea”, in *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 243.

⁴² Emmanuel Lévinas, “Langage et proximité”, in *En decouvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Lib. Philosophique J. Vrin, 1949, p. 224.

Assim, o sujeito enunciador confessa a necessidade de levar os seus versos até um *tu*, motivo pelo qual convida uma segunda pessoa a aceitar esse rio de palavras e a desvendar a essência da sua poesia feita de vida. Efectivamente, o *eu* lírico convida o outro a observá-lo, pois só assim terão sentido as palavras.

Mas, aponta ainda para uma existência indefinida que, embora expressa pelo vocábulo *ninguém*, sugere alguém. Veja-se os seguintes versos:

*“escrever poesia,
captar sinais,
mas para quê?
Ninguém me ouve,
ninguém me vê;
tudo se move
sem direcção
- será um mal,
será um perigo
ter coração.”* (“AEJ”, in PR, 223)

Numa clara feição de desencanto, a ausência do leitor não permite a realização da poesia. O receio da solidão que o sujeito de enunciação experimenta, presente na anáfora *“ninguém me ouve/ ninguém me vê”*, leva-o desesperadamente a concluir que a poesia é um acto precário caso não seja ouvida. Tal como a página em branco que se abre à criatividade, também é necessário que o leitor capte os sentidos oferecidos. *“Escrever poesia”* é, pois, um espaço dinâmico e aberto que exige a presença participante de um receptor.

Nesta continuada convocação, o sujeito de enunciação confessa o modelo do seu leitor ideal:

*“gosto que sejas tu a descobrir-me
no rastilho que acendem os velhos cadernos
Mal consegues folheá-los, mas faz bem
deixar correr os olhos pelos versos,
abrir neles uma «gruta inesperada»
e ao menos recordar
as turvas sensações, o medo, a angústia.”* (“AEJ”, in PR,137)

Assim, vislumbra-se nestes versos uma difusa e discreta oferta, pela plena consciência de que a poesia vive nas mãos do leitor, “*Sem leitor a obra só é metade de si*”, no dizer de Octavio Paz⁴³. Como para toda a obra de arte, é na construção desse diálogo que se desenha a razão de ser da literatura. A palavra, nas suas múltiplas referências semânticas, funda uma realidade que cabe ao leitor desvendar num exercício lúcido de decodificação. Nesta tentativa de definição da poesia, num assumido processo individual, o *eu* lírico clarifica não apenas um conceito de poesia, mas revela também os caminhos de construção metafórica – por isso, igualmente de significação – do próprio acto criativo. Sendo assim, a poesia é simultaneamente uma forma de descoberta e comunhão que só se realiza plenamente no acto de leitura⁴⁴.

Assim, adverte o leitor de que a poesia é mais do que um mero jogo de palavras, uma vez que a poesia tem um sentido, ideia fundamental propalada pelo autor:

*“Tenta ler outra vez. Não te apetece
voltar à febre alheia, à superfície
frontal da madrugada? Cada página
destapava outra vida, destilando
o veneno da esperança.” (PS, 80)*

A exortação ao leitor, expresso no imperativo “*tenta ler*” e reforçado por “*outra vez*”, acentua a inteligibilidade dos versos, que, como observa Rosa Martelo⁴⁵, constitui um traço distintivo da actual poesia portuguesa, comprovado em Pinto do Amaral pela constante preocupação que atravessa os seus versos. Na verdade, o processo enunciativo obriga a uma leitura activa, num processo de decodificação relacional, na qual são valorizados aspectos da construção textual.

As potencialidades significativas veiculadas pelo poema consubstanciam-se na relação de empatia que o leitor estabelece com as palavras, onde cada verso deve ser

⁴³ Octavio Paz, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 39

⁴⁴ Este processo foi abordado por Rosa Martelo, que, na sua análise à poesia de Melo Neto, referiu que a atitude reflexiva não se confina à produção textual, também modela uma relação com a literatura. Além disso, o poeta brasileiro, enquanto crítico, sugere um determinado tipo de leitor “particularmente atento e reflexivo”. Cf. Rosa Maria Martelo, *Estrutura e transposição. Invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990, p. 30.

⁴⁵ Rosa Maria Martelo, “Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 74, Junho, 2006, p.139.

entendido como uma mediação que dá acesso a uma experiência similar àquela que o poeta viveu⁴⁶:

“É natural que um dia alguém vá ler

este poema e outros que entretanto

escreva na ilusão de serem meus.

Farão com eles mais ou menos isso

que também eu agora me entretenho

a fazer aos poemas que folheio

doutros autores lidos e delidos

em busca de crateras por onde entre

ou saia a lava dos sentidos, nómadas

e breves como os sonhos que as estrelas

deixam escritos no céu sempre que morre.” (“ASC”, in PR, 347)

Como se observa, a relação de interlocução que percorre muitos poemas de Pinto do Amaral confirma a importância da legitimação da obra poética⁴⁷, *topos* referenciado por Ramón Pérez Parejo a propósito da poesia espanhola da segunda metade do século XX. É curiosa, por outro lado, a concepção recíproca do poeta como leitor particularmente reflexivo e atento à tradição, um vez que alude a “*autores lidos e delidos*”. A “*busca de crateras*”, a demanda do conhecimento e da felicidade que os livros proporcionam, revela o contínuo ideal que percorre incessantemente os seus versos. Em pendor conclusivo, os sentidos poéticos pretendem ser eternos, mas são paradoxalmente “*breves como os sonhos*”, se não existir a necessária recepção.

A ênfase colocada na figura do leitor constitui um das questões matriciais da modernidade estética, que tem, em grande parte, a sua origem em Baudelaire. Com efeito, espera-se do que lê uma disponibilidade que viabilize a integração activa na dinâmica da palavra poética, permitindo, assim, acompanhar a trajectória poética de Pinto do Amaral. Num mundo em permanente interrogação, também a palavra se oferece à descoberta, pela multiplicidade de sentidos disponibilizados, mas apenas se

⁴⁶ Rosa Maria Martelo, “Modernidade e senso comum”, in *Em parte incerta, Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* Porto, Campo das Letras, 2004, p. 217.

⁴⁷ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 510.

concretiza no momento da leitura, configurando uma “*poética transitiva*”, marca indelével num quadro de mudança na poesia portuguesa dos anos 90⁴⁸.

Esta demonstração da consistência de um pensamento que, longe de um eclectismo conformado, propõe uma realização da tradição poética, revelando que a linguagem poética exige continuamente ser revitalizada. Com efeito, o labor poético, similar ao trabalho perpétuo de Sísifo, revela, na atenção dispendida à palavra poética, o eco incessante de busca.

⁴⁸ Rosa Maria Martelo, “Modernidade e senso comum”, in *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 258.

Capítulo II

Enunciação e intertextualidade

Saliente-se na poesia de Pinto do Amaral a existência de sensivelmente duas décadas de versos em que o escritor não nega dialogar com o que de mais antigo, mas também mais recente existe no panorama literário português e estrangeiro. Esta abertura à intertextualidade atravessa a sua obra e nela reside a perseguição incansável de uma marca pessoal, de um estilo próprio, de uma fórmula de inspiração e de trabalho. Na verdade, há neste caminho a tentativa em desvelar um conhecimento maior, uma chave que se lhe vislumbra absolutamente surpreendente nesse universo comum a todos os que amam as letras.

Deste modo, a obra poética de Fernando Pinto do Amaral é honesta e afectiva, no entanto, só aparentemente linear, pois, não sendo retórica, afirma-se erudita pelo aproveitamento que faz de um admirável conjunto de referentes legitimados por grandes textos do templo da escrita. Este caminho leva ao conceito de memória numa acepção mais ampla do que a memória individual, a que Aguiar e Silva chama “*memória do sistema literário*”, visto que funciona “*como um thesaurus em que perduram, confluem e dialogam motivos, imagens, símbolos, temas, esquemas, técnicas compositivas, estilemas, etc., a cujo influxo o emissor não se pode eximir*”¹. Depositária deste legado, a produção literária do poeta convive com um vasto número de autores, bem como aproveita outras manifestações artísticas, designadamente a música, testemunho revelador de uma notável cultura, que fornece um utilíssimo subsídio para compreender um peculiar itinerário estético-literário.

Assim, Pinto do Amaral convida para a sua mesa todos os poetas que com ele manifestam discursivamente afinidades culturais ou vivenciais e acolhe as vozes que, dialogando com os seus versos, lhe abrandam a inquietação das palavras que, muitas vezes, teimam numa lenta demora em cintilar. Este convívio nasce da clara consciência de que, perante o fracasso da linguagem na sua missão expressiva, o que

¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 255.

resta ao escritor como solução estética para evitar a angústia do silêncio das palavras é a humildade e a sensatez em reconhecer que a poesia se revela nesta partilha de textos entre poetas de todo o mundo e de todas as eras. Nesta linha de pensamento, à maneira de T. S. Eliot, Ramón Pérez Parejo salienta:

*“La significacion de un escritor debe valorarse en relación a los artistas y escritores anteriores, nunca de forma aislada.(...) El poeta debe tener en cuenta esa tradicion latente y ser consecuente y responsable, pues de igual modo que el pasado se altera por el presente, el presente es dirigido por el pasado. No asumirlo es un acto de ceguera y de irresponsabilidad.”*²

Exemplo de que a poesia do autor de *Acédia* se vai construindo lucidamente a partir deste cruzamento de reflexos de espelhos alheios e se enleia num universo intertextual, observe-se o seguinte passo:

*“deste pequeno espelho de papel
onde cada reflexo oculta
outro reflexo ainda mais sombrio.”* (“ASC”, in *PR*, 302)

O “*reflexo*” de “*outro reflexo*” sugere ao leitor uma complexa rede de relações literárias e culturais que plasmam a poesia do escritor. Este processo, segundo Ricardo Nunes, já se encontra no livro inaugural de Pinto do Amaral³ e constitui uma marca distintiva da poesia portuguesa dos anos 90, no dizer de Rosa Martelo:

*“É nesta medida que aparentes regressos, como o diálogo intertextual com o passado literário, quer ao nível da revisitação de determinados autores, quer ao nível da reelaboração de temas e formas facilmente reconhecíveis como herança, só superficialmente podem ser entendidos assim, porquanto correspondem, na verdade, a um reconhecimento novo da indissociabilidade entre o mundo que se dá a conhecer e a sua mediatização por descrições.”*⁴

Esta nova perspectiva estética de olhar o legado literário passa pelo conceito de intertextualidade, na medida em que é possível relacionar os seus versos com outros

² Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 140-141.

³ José Ricardo Nunes, “A vida e a escrita nalguma poesia portuguesa recente - sumário”, in *Jovens ensaístas lêem jovens poetas* (coord. Pedro Eiras), Porto, Deriva Editores, 2008, p. 145.

⁴ Rosa Maria Martelo, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 489.

textos, que com eles dialogam e neles se projectam⁵. É uma das noções mais fecundas da moderna teoria literária, que não se confina a retomar as práticas da adopção de modelos e preceitos há muito rejeitada, pelo contrário, recria e inova processos, formas e temas, que surgem investidos de novas potencialidades significativas. Julia Kristeva, em torno da obra de Bakhtine, afirma que todo o texto se constrói como “*mosaico de citações*”, uma vez que cada texto é absorção e transformação de um outro texto⁶. Deste modo, a dimensão dinâmica e plurissignificativa da intertextualidade permite discernir num texto determinadas inscrições anteriores e associa-se à imagem do palimpsesto, que, na Antiguidade, designava um pergaminho de onde se raspavam textos para que outros pudessem ser escritos⁷.

Nesta linha de pensamento e porque de facto a intertextualidade é uma luz que atravessa, sustenta e revitaliza os sentidos de todos os que se encontram permanentemente com a escrita, saliente-se a seguinte afirmação de Ramón Parejo:

*“El fenómeno de la intertextualidad en un sentido amplio se dio en todas las épocas. [...] Ni siquiera el escritor clásico es un revolucionario de la lengua escrita. Antes de Homero existía ya una literatura oral que fue asimilada en su obra, refundida o transformada por el poeta griego. Siempre ha existido una relación dialéctica entre clásicos y modernos que ha de contemplarse desde el principio de la intertextualidad.”*⁸

Imprescindível para descortinar influências fulcrais da poética de Pinto do Amaral é o vastíssimo leque de escritores que o poeta elege como seus preferidos. Por isso, abrigando-se modestamente no fenómeno literário da intertextualidade, homenageia-os de diversificadíssimos modos, como a seguir se pode comprovar através de títulos, dedicatórias, versos, epígrafes, glosas, entre outros.

Os títulos, nesta perspectiva, ilustram, desde logo, esse diálogo através da nomeação de diversos escritores: Na “*Costa del Sol*” para António Nobre (“ACUC”, in *PR*, 405), *Entre Sena e Pessanha no Lux* (*PS*, 34), *Imitado de Carlos de Oliveira* (*PS*, 57), *Para um retrato de Eugénio* [de Andrade] (*ALM*, 40). O título, apesar do seu

⁵ Sobre esta matéria veja-se Carlos Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, pp. 183-194.

⁶ Julia Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 7-14.

⁸ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 146.

carácter facultativo, constitui, neste caso, um privilegiado elemento catalisador, uma vez que veicula a primeira informação ao leitor sobre o sentido de um determinado texto⁹, bem como traduz um tributo a autores com quem Pinto do Amaral se identifica. Nesta “*poética do título*”, expressão utilizada por Maria Alzira Seixo na análise da obra de Vergílio Ferreira¹⁰, é de realçar como Pinto do Amaral recorre ao *incipit* textual de diversas obras, que obviamente admira, na construção de um poema:

*“Sem reparar no nome dos autores
- já mortos, ainda vivos, não interessa -
lêz apenas os títulos:
O Silêncio e o Medo, Espelho Cego,
O Círculo Virtuoso, A Tarde Azul,
Estou a Escrever-te de um País Distante,
À Beira do Abismo, Um Cão que Sonha,
Esta Noite Improvisa-se,*

*A Morte de Virgílio, Finisterra,
Todas as Almas, Filmes Tristes,
O Número dos Vivos, Casas Pardas,
Verdes Amores, Os Dias do Abandono,
O Outono em Pequim, Outono na Sertã,
Os Princípios do Fim, Deste Mundo e do Outro,
Os Quatro Rios do Paraíso,
Querido Primeiro Amor, Laboratório Mágico,
Um Fio de Fumo nos Confins do Mar,
O Outro Que Era Eu, A Ferida Aberta.*

Quem conhece o segredo?” (ALM, 26-27)

Esta sugestiva enumeração possui uma singular capacidade evocativa e revela indubitavelmente uma vincada ressonância lírica, verificada na metamorfose de títulos que se transformam em autênticos e belíssimos versos: “*O Silêncio e o Medo, Espelho Cego*”. Por outro lado, o sujeito de enunciação, a partir das potencialidades semânticas

⁹ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4^a 1982, p. 619.

¹⁰ Maria Alzira Seixo, “Poética do título em Vergílio Ferreira”, in *Outros erros. Ensaios de literatura*, Porto, Ed. Asa, 2001, pp. 222-226.

que um texto encerra, atribui-lhes um particular relevo no poema, uma vez que a actualização do seu potencial de significação deriva da aventura de descoberta empreendida pelo leitor, presente na interrogação iniciada por “*Quem conhece o segredo?*”. Cada título, provido de uma funcionalidade semântico-pragmática, consagra, pois, uma espécie de poética de conteúdo e interpela o leitor a descer ao interior de cada palavra, descodificando-lhe os sentidos. De facto, estes elementos compositivos, imprescindíveis para compreender os versos do autor de *A luz da madrugada*, configuram uma unidade intertextual abrangente e complexa, onde é inegável a valorização de autores e respectivas obras.

Sobre esta matéria, Pinto do Amaral destaca num artigo do *Jornal de Letras*¹¹ que, embora o essencial de qualquer livro seja o seu conteúdo temático-formal, a surpresa ou enigmas causados deliberadamente por determinados títulos estabelecem a primeira impressão ao leitor de cada livro, como, por exemplo, *Um cão que sonha* de Agustina Bessa-Luís ou *Um fio de prumo nos confins* de Alice Vieira, curiosamente inseridos no texto acima transcrito. A justificação e o sentido da própria poesia surge frequentemente enlaçada no título do poema ou do livro, facto que, à primeira vista, permite descortinar o conteúdo do poema ou da obra escrita; porém, em Pinto do Amaral este enlace não é assim tão evidente e linear. Os títulos da sua obra: *Acédia*, *A escada de Jacob*, *Às cegas*, *A cinza do último cigarro*, *Pena suspensa*, *A luz da madrugada*, *Mosaico fluido*, *Órbita de Saturno*, *Área de serviço*, entre outros, manifestam, pela sua dificuldade significativa, que estamos perante um escritor de notável condição intelectual. Desta declarada consciência, o poeta revela uma particular preocupação em explicar a origem e o significado dos sintagmas enunciados, confessando, ainda na mesma entrevista, que foi buscar o título do ensaio *O Mosaico Fluido* à Biologia ligada à descrição de membranas celulares. Recorde-se, a propósito, que a colectânea *Acédia* apresenta um lexema pouco comum para o leitor, sugerindo uma rarefacção poética subjectiva e emocional ligada à melancolia e ao tédio. Outro exemplo significativo é o texto *Spleen*, título utilizado por Baudelaire numa série de

¹¹ Fernando Pinto do Amaral, “O que farei com este título?”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 de Fevereiro de 2009, p. 12.

textos das suas *Flores do Mal*¹²:

“Como se move o mundo, como foi
 Inútil regressar àquela casa
 E escrever um poema: sem ti
 A memória não é a memória. Tão pobre,
 A luz de Setembro no fundo
 do mar”. (“ACED”, in PR, 99)

Como se lê, a génese de uma prática de escrita, tão do agrado do autor, é marcada pela reflexão sobre o acto criativo; o poeta, face a uma ausência, sente inutilidade na concretização literária, no entanto é a partir das sensações decorrentes de abandono que produz um texto. Além disso, mediante o conceito de *spleen* do poeta francês, o autor de *A luz da madrugada* revela a sua filiação melancólica, associada a um sentido de carência ou mesmo de vazio, presente no sintagma “*sem ti*”, característica da modernidade ocidental marcada pela ideia de instabilidade, de um vago mal-estar e angústia, todavia, todos sentimentos estimulantes para o despontar da escrita. Com efeito, e como se observa também nos versos a seguir transcritos, a melancolia, essa tristeza feliz, esse tédio melodioso são essenciais para que tudo se transforme em poesia:

“Como era bom sofrer quando alguém me fazia
 sofrer, [...]”
 À passagem dos anos é difícil
 colher ainda as “flores do mal”,
 respirar o seu cheiro,
 alimentar de sangue outra vez meu
 essa hidra infiel a que chamamos
 alma”(PS, 20-21)

À semelhança de Baudelaire, o *eu* enunciador manifesta uma tendência para se entregar a uma tristeza quase que procurada. Vislumbra-se neste poeta um *spleen* que

¹² No dizer de Seabra Pereira, o *spleen*, emoção intelectualizada, designa, desde o Romantismo até ao Decadentismo, um motivo fundamental de representação literária do homem ocidental moderno na civilização urbana. Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Ed. Coimbra Editora, 1975.

navega num isolamento provocado, consciente, desejado. O sujeito poético revela-se um ser solitário, porém, com desejo de o ser, para sofrer melhor, pois, só assim lhe é possível o desassossego necessário para “*alimentar de sangue a alma*”, não permitindo que esta deixe de respirar e abandone de vez os versos.

Exemplo desta finalidade enunciativa de Pinto do Amaral são também as breves dedicatórias que, encimando os seus poemas, percorrem a sua obra. De entre outros, destacam-se Francisco José Viegas (*PS*, 64), Diogo Dória (*PS*, 141), David Mourão-Ferreira (*PS*, 146), Agustina Bessa-Luís (*ALM*, 23) José Bento e Miguel Serras Pereira (*ALM*, 30), Luís Filipe Castro Mendes (*ALM*, 94 e “ASC”, *in PR*, 366); Luís Miguel Nava (“ASC”, *in PR*, 363), Nuno Júdice (“ACUC”, *in PR*, 411), Margarida Vieira Mendes (“ACUC”, *in PR*, 479), Gastão Cruz (“ACUC”, *in PR*, 482). Perante os nomes apresentados, vultos de destaque nas letras nacionais, nota-se uma marcante tonalidade afectiva, característica dos segmentos textuais do autor, que funda uma espécie de contrato hermenêutico. Na verdade, o seu cariz metapoético constitui um contributo explícito para a criação artística, bem como para o processo de leitura.

Um processo similar, que permite vias de acesso à essência de cada texto, reside na utilização de fragmentos textuais, sobretudo de cunho lírico, de obras que antecedem os seus poemas: “*Le sang ne lave pas le sang*”, de Edmond Jabés (*PS*, 7); “*Símbolos? Estou farto de símbolos... / mas dizem-me que tudo é símbolo*”, de Álvaro de Campos (*PS*, 40); “*moroso país da surda cólera*”, de Alexandre O’Neill (*PS*, 100), “*Admit nothing/Blame everyone/Be bitter*”, de Barbara Kruger (*PS*, 104), “*Phantasia ea est, quae totum parit desiderium*”, de Jean de Gerson (*PS*, 154), “*É a essa [...] ninharia que é a vida/ a que deito as mãos com desespero*”, de Raul Brandão (*ALM*, 45); “*Que farei quando tudo arder?*”, de Sá de Miranda (*ALM*, 124); “*Serán ceniza, mas tendrá sentido; / Polvo serán, mas polvo enamorado*”, de Francisco de Quevedo (*ALM*, 128); “*Nem sempre é estar perdido andar à deriva*”, de Agustina Bessa-Luís (*PR*, 333); “*Que verso vale um rosto que se amou?*”, de Nuno Júdice (“ASC”, *in PR*, 373); “*Amare senza riserve mentali è un/busso che si paga si paga si paga*”, de Cesare Pavese (“ASC”, *in PR*, 382). Como se verifica, Pinto do Amaral indica sempre com uma quase finalidade pedagógica as suas fontes, constituídas por múltiplas vozes provenientes das mais diversas línguas e áreas do saber. A sua vasta cultura, presente numa criação lírica que não se confina a uma mera digressão culturalista, desenha, sem

dúvida, determinados rumos de leitura. Este legado assimilado e divulgado pela actividade crítica do poeta, consubstancia indubitavelmente o tópicos do fazer poético e as citações enunciadas ajudam a integrar o horizonte de conhecimentos do leitor.

As inúmeras epígrafes que antecedem as colectâneas ou as respectivas secções poemáticas afiguram-se também de particular significado, uma vez que espelham determinadas opções temáticas desenvolvidas nos poemas que as seguem¹³.

Sob o signo do acto criativo, o escritor cita um passo de Agustina Bessa-Luís, autora que não deixa de surpreender pela actualidade do seu pensamento:

“Todos querem escrever e poucos são os que resistem a isso. Escrever muito parece ser derivante de um padecimento de angústia e de debilidade em viver; ou o modo de evitar paixões, ou saciá-las sem as sofrer.” (PS, 93)

De acordo com esta linha de pensamento, Pinto do Amaral, a propósito da tradução de *Flores do Mal* de Baudelaire, confessa:

“A sua elaboração pôde também representar um razoável antídoto contra o spleen, o tédio e a melancolia características de uma certa vida urbana deste fim de milénio por onde nos vamos arrastando, melhor ou pior. É que muitas vezes, tal como afirma Baudelaire nos escritos íntimos «trabalhar ainda consegue ser menos aborrecido que divertirmo-nos».”¹⁴

Esta concepção de vida, marcada pela angústia e pelo tédio, ajuda a explicar a razão por que tantos escritores têm em comum o impulso para deambular por entre a penumbra solitária tão propícia à reflexão ou a um certo questionamento pessoal e poético. Por outro lado, o passo de Agustina, acima citado, logra também legitimar a obra do poeta, visto que se trata de uma figura tutelar da literatura nacional, por quem Fernando Pinto do Amaral nutre uma particular admiração. Exemplo do mesmo processo é o encontrado nas duas epígrafes de motivo marítimo de *Litorais*, divisão poemática do livro *Às cegas*. Uma é da autoria de Baudelaire, a outra de Sophia de Mello Breyner Andresen, que se transcreve:

“Quando eu morrer voltarei para buscar

¹³ Nesta linha, José Saramago adverte: “com a leitura das epígrafes dos meus romances já se sabe tudo”. Cf. José Saramago, *Caderno*, Lisboa, Ed. Caminho, 2009, p. 211.

¹⁴ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, (tradução de Fernando Pinto do Amaral), de Lisboa, Assírio e Alvim, 1996, p. 25.

os instantes que não vivi junto do mar". ("ASC", in PR, 309)

Cada epígrafe, janela que se abre sobre os versos, afigura-se imprescindível, pelas suas implicações intertextuais e semânticas, na decodificação dos textos a que se ligam. Com efeito, os textos de Amaral, associados às referidas epígrafes, são marcados por um cenário marítimo e por lexemas relacionados com o mar: céu, praia, gaivota ou barco, entre outros. Respira-se nestes vocábulos o desejo de viajar, um grito de evasão, uma necessidade de fugir ao *taedium vitae*. Essa vontade irresistível de partir pode efectivamente fazer-se através dos oceanos, mas também da própria escrita, desse mar de palavras considerado um barco de salvação nos momentos em que o autor desejando fugir à realidade, marca encontro com a melancolia, com o *spleen* ou com as vozes de outros poetas.

Nesta opção, explicitada na *Nota Introdutória* à sua *Poesia Reunida*, o autor adverte que além das citações introduzidas há um "*rasto de leituras e de presenças conscientes ou inconscientes a que geralmente chamamos influências*". E acrescenta que a sua poesia se inscreve numa tradição que não recusa e na qual se sente mais uma voz, "*entre muitas outras*" (PR, 19-20). Com efeito, neste processo de evocação a memória do legado poético cruza-se e confunde-se com a memória individual do autor.

A confirmar esta deliberada paisagem poética que testemunha, de forma diversa, as suas fontes está a regularidade com que Pinto do Amaral faz alusão nos seus poemas, tácita e explicitamente, a autores que lhe são anteriores ou contemporâneos. Com efeito, nota-se que na tessitura da obra irrompem referências explícitas a escritores que constituem um tributo e, simultaneamente, um recorrente motivo de inspiração. Os versos a seguir transcritos são exemplo disso:

*À maneira de Horácio,
a aproveitar o tempo: «carpe noctem».* ("ASC", in PR, 346)

*"A Agustina
tem deveras razão, é necessário
o sofrimento."* ("AEJ", in PR, 238)

"surtem também personagens de obras

deste luar que já vestiu de assombro
José Augusto, Fanny ou Camilo –
- três nomes abstractos a quem devo
esta morada quase verdadeira.” (“ACUC”, in PR, 423)

“as estrofes que acabo de escrever
são inspiradas no Alexandre O`Neill,
poeta que releio com prazer.” (“ACUC”, in PR, 475)

“não leves nada disto muito a sério:
apaga o último cigarro,
lê outra vez um verso do Assis.” (PS, 42)

Prova cabal de que uma obra se faz do confronto com outras obras, nos trechos acima citados afirma-se, pois, a complexidade poética, sustentada por um fecundo diálogo com vultos e temas da literatura universal. Neste percurso erudito, Pinto do Amaral recorre a uma intertextualidade explícita, o que promove no leitor o prazer do reconhecimento, processo recorrente na poesia portuguesa mais recente, como sublinha Rosa Martelo¹⁵ Assim, surgem alusões a Agustina, Assis Pacheco e Alexandre O`Neill, o tema horaciano do *carpe diem* e ainda a referência a José Augusto e Fanny, protagonistas de *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís. O autor de *Pena Suspensa* manifesta inquestionavelmente uma apurada lucidez do fazer poético, e como se pode verificar, há nele a assumpção de que a poesia não nasce *ex nihilo*, visto que quem escreve não escreve só a partir de si mesmo, mas também a partir de uma realidade cultural em que se plasma uma alteridade convergente. Assim, a relação intertextual da alusão é, no dizer de Karlheinz Stierle, uma forma de colocar à prova o saber literário de um autor e de o utilizar em novas situações expressivas¹⁶. Esta relação de textos com outros que os procederam ou lhes são contemporâneos, apresentam uma afinidade com a visão de Carlos de Oliveira:

¹⁵ Rosa Maria Martelo, “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do mesmo vidro*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007, p. 47.

¹⁶ Karlheinz Stierle, *Existe uma linguagem poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2008, p. 62.

“*Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê.*”¹⁷

Esta selecção de influências, próximas ou recuadas do quadro temporal do poeta, resulta de uma afinidade de encontros e desencontros, bem como da importância de que se reveste o modo como a tradição é assimilada. Assim, a genuína criação nasce da fuga ao sistema que a sustenta. Refira-se, a propósito, que a figura de Agustina Bessa-Luís – e o que com ela se relaciona – ocupa um lugar de destaque na poética de Pinto do Amaral, que indiciam as imensas referências que se estendem, como foi referido anteriormente, por epígrafes, dedicatória ou incorporadas nos textos.

Outra estratégia enunciativa recorrente em Pinto do Amaral é a introdução de versos no corpo dos seus textos, referindo esse aproveitamento alheio com o sinal identificativo das aspas, como confessa: “*Apeteceu-me / pôr uma frase entre aspas*” (“ASC”, in *PR*, 357). As citações situam-se quer no início, quer no meio, quer ainda a fechar os poemas, comportando sentidos diversos pelo modo como os textos as aproveitam, esclarece Karlheinz Stierle¹⁸.

Um exemplo no verso inaugural desta prática intertextual verifica-se no poema *Adeus*:

“*Passou por mim «ausente de recados».*
Os fumos de janeiro transformavam
numa sombra o seu corpo. Ia talvez
partir ao som da chuva, desejava
levar consigo o vento.” (“ACED”, in *PR*, 105)

O sintagma «ausente de recados» faz parte do poema *Respiração do tempo* de António Franco Alexandre, poeta por quem o escritor de *A cinza do último cigarro* revela particular admiração, comprovada, por exemplo, no estudo crítico que lhe dedica em *O Mosaico fluido*¹⁹. O apreço por um poeta seu contemporâneo, constitui um desafio à capacidade interpretativa e cultural dos leitores, um vez que essa

¹⁷ Carlos de Oliveira, “Micropaisagem”, in *O aprendiz de feiticeiro*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1973, p. 263.

¹⁸ Karlheinz Stierle, *Existe uma linguagem poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2008, p. 61.

¹⁹ Fernando Pinto do Amaral, “A fala imperceptível de António Franco Alexandre”, in *O mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1990, pp. 106-118.

interpelação possui um carácter inovador pela combinação de um trecho de outrem na coerência textual interna do poema, onde a ostentação da palavra alheia, num processo metalinguístico, constrói o discurso poético²⁰.

No entanto, esta estratégia enunciativa paratextual concretiza-se também na apropriação selectiva de versos de outrem no interior do corpo textual de Pinto do Amaral²¹:

“alguém
 foi de súbito surdo: «quando eu
 morrer batam em latas». Estes versos
 são latas que ainda batem, exorcismo
 por quem nunca cheguei a conhecer,
 por quem se quis livrar desta crisálida
 num só gesto, no mais fatal dos gestos
 até ficar ali, depois da queda,
 depois do precipício.” (“ACUC”, in PR, 408-409)

O passo do poema *Fim* de Mário de Sá-Carneiro, «quando eu / morrer batam em latas», assume aqui um significativo relevo; o autor de *Pena suspensa* revela deliberadamente uma realização poética feita no confronto com a tradição, investindo o texto de uma responsabilidade estética e interpretativa. Num tom intimista, expresso no sintagma “por quem se quis livrar desta crisálida / num só gesto”, perífrase alusiva ao suicídio do poeta modernista, que assinala no texto a inquietante tensão entre vida e morte. Deste modo, os versos de Pinto do Amaral ganham uma nova e inesperada ressonância ao tecer os seus versos com os de outrem, concepção poética centrada na preocupação de assegurar, de forma premeditada, uma reflexão vital e inovadora sobre a linguagem poética.

²⁰ Este processo em verso inaugural está também presente, por exemplo, no poema *Neve* de Pinto do Amaral, que se inicia com um segmento textual do poema *Floriram por engano as rosas bravas* da autoria de Camilo Pessanha:

“*Floriram por engano*» algumas rosas
 Neste Janeiro exausto. Sem abrigo,
 Vou segredando aquilo que não digo
 Em voz alta”. (“ACUC”, in PR, 464)

²¹ Sobre esta matéria, Laurent Jenny refere que um aspecto fulcral da intertextualidade verifica-se no “aproveitamento duma determinada unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual”. Cf. Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, in Laurent Jenny et alii, *Intertextualidades. Poétique*, nº 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 14.

Pinto de Amaral grava, pois, a sua reflexão sobre o mundo da escrita, fazendo dessa lógica um evidente caso de metaliteratura, ou seja, o seu *corpus* literário abre-se e expande-se a partir de paradigmas consagrados pelo universo literário. Nesta linha, a criação poética é assumidamente como um eco de cultura, como se pode ler também num trecho haurido em Camilo Pessanha:

*“reflectir
os não-limites da ilusão que faz
amar o mundo? Ah, não, «felizes vós,
ó mortos da batalha!» O vosso sonho
foi belo e continua.”* (“ACED”, in PR, 69)

Alicerçado num passo de Camilo Pessanha²², o cariz ontológico do poema é comprovado pela interrogação que questiona o apego de cada ser humano ao mundo e aos valores éticos. O segmento do autor de *Clepsidra*, que funciona como resposta à questão formulada, enaltece aqueles que são “*felizes*”, porque a sua morte gloriosa se deve a uma causa que se perpetua, porque o “*sonho [...] continua*”. É pois deste diálogo que o sujeito poético reconhece a premunição do fim, com uma profunda consciência da precariedade de tudo.

Mas a galeria de autores, prova da vasta cultura e gosto estético-literário de Pinto do Amaral, estende-se a outras composições:

*“Regressa ao vento. O rio acende ao longe
«uma pequena luz bruxuleante»
que os teus olhos mal podem fixar.*

*«Foi um dia de inúteis agonias»
e a noite não promete muito mais.”* (PS, 34)

²² Prova de inegável admiração, autor da *Clepsidra* surge também no seguinte poema de Pinto do Amaral:

*“o sol descia
e num ou noutro raio mais secreto,
só para nós, eu queria festejar
esse terror de sermos tão parecidos,
dois quase-irmãos voltando a encontrar-se
na ilusão do amor, na maravilha
de por ali andarmos, plo tão célebre
penedo da cidade, talvez como
nuns versos de Pessanha.”* (“AEJ”, in PR, 126)

O poeta convoca dois passos dos autores a que aludiu no título do poema, *Entre Sena e Pessanha no Lux*. Na admirável metáfora da “*luz bruxuleante*”, extraído do poema *Uma pequenina luz* de Jorge de Sena, o apelo aos sentidos sugere a imagem da luz incerta, mas que nunca deixa de brilhar. De seguida, apenas separado por um verso, incorpora o *incipit* de um poema sem título da *Clepsidra* de Camilo Pessanha.

Neste gesto de partilha, o poeta ao revisitar as suas preferências literárias, colhe o *exemplum* em dois segmentos de António Nobre:

“ano após ano,
as mesmas alegrias, as mesmas tristezas
junto às praias do Sul tão diferentes das tuas,
mas onde encontrarias ainda e sempre
«O Tédio, o Tédio, oh sobretudo o Tédio!» [...]

essa absurda música da alma
no frenesi do seu maior assombro
à espera de poder, enfim, «dormir, dormir!» (“ACUC”, in *PR*, 406-407)

Estas citações possuem, de facto, um particular significado. A recorrência obsidiante — e força motriz — de uma poesia que exprime um dos grandes temas da tradição lírica, como é o da morte. O cântico ao tédio, reiterado nas repetidas invocações e articulado com o segmento «*dormir, dormir*», assinala o final do poema que também é o derradeiro verso do livro *Só*. Assim, esta opção, de sentida homenagem, reveste-se de grande valor simbólico pelo modo como integra os referidos fragmentos no seu discurso, como os absorve e apaga, fazendo deles um elemento seu.

Os sinais evidentes de uma concepção dialógica da literatura estão presentes também no texto intitulado *Ornitologia*, que constitui uma glosa de Pinto do Amaral ao poema *Nau dos Corvos* de Ruy Belo, prova da sua vocação exploratória:

“Promontório sagrado a sudoeste
a prometer ainda ao oceano
o maior infinito Ode marítima
que já não sei cantar que nunca soube
viver na minha voz que voa agora
como albatroz perdido para sempre

Portugal
aves quase sem asas como o último
verso deste poema - talvez mais
que pura e simples «coisas de palavras».” (PS, 38)

O texto, uma revisitação crítica e desencantada de Portugal, alude à *Ode Marítima* de Fernando Pessoa e conclui, como em Ruy Belo, com a expressão «*coisas de palavras*». Neste quadro, Karlheinz Stierle diz que todos os textos se situam num universo preexistente de textos²³, o que realça a citação colhida no poema do autor de *Boca Bilingue*. Deste modo, cada texto tende a apresentar-se como uma reescrita a que não é alheia a continuidade semântica, centrada na figuração mítico-literária de Portugal. Numa obra propensa a revelar um panorama cultural, verifica-se um assumido fascínio pela poesia de Jorge de Sena, que Pinto do Amaral faz questão de evocar:

DESENCONTRO (I)

*“Só quem procura sabe como há dias
 de imensa paz deserta; pelas ruas
 a luz perpassa dividida em duas:
 a luz que pousa nas paredes frias,*

*outra que oscila desenhando estrias
 nos corpos ascendentes como luas
 suspensas, vagas, deslizantes, nuas,
 alheuas, rccortadas e sombrias.*

*E nada coexiste. Nenhum gesto
 a um gesto corresponde; olhar nenhum
 perfura a placidez, como de incesto,*

*de procurar em vão; em vão desponta
 a solidão sem fim, sem nome algum
 - que mesmo o que se encontra não se encontra.”*

Jorge de Sena (“ACED”, in *PR*, 42)

DESENCONTRO (II)

*“Só quem procura sabe como há ruas
 sem nada nem ninguém quando por elas
 vamos às cegas, insistindo em vê-las
 luz de um só olhar onde flutua*

*a imagem ausente e a mais crua
 solidão deste mundo, ao ver tão belas
 as figuras que à tarde passam nelas
 sem haver nada às vezes que destrua*

*o primeiro dos sonhos, a quimera
 Que sem razão nos faz ficar à espera
 de tudo o que ao telefone prometia*

*o nosso amor, a sombra de uma voz.
 Sabendo ouvi-la, nunca estamos sós
 e no deserto achamos companhia.”*

(“ACED”, in *PR*, 43)

O soneto seniano, inserto na colectânea *Post-Scriptum*, é motivo de glosa para Pinto do Amaral, exercício poético de particular agrado ao autor de *Acédia*²⁴, visto que

²³ Karlheinz Stierle, *Existe uma linguagem poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2008, p. 41.

²⁴ Sobre este conceito, vide Isabel Almeida, verbete “Glosa”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa-São Paulo, Ed. Verbo, 1997, cols. 831-832.

também faz um exercício similar, por exemplo, com Francisco Rodrigues Lobo (“AEJ”, in *PR*, 220) ou com Carlos de Oliveira (*PS*, 57). A proximidade entre os textos transcritos é evidente – o título, a forma, o vocabulário –, o que configura as potencialidades múltiplas deste tipo de composições. No entanto, o tratamento do eixo temático em torno da solidão e do amor apresenta determinadas derivas. A dimensão disfórica do texto-fonte em demanda de uma felicidade que não se alcança, porque “*nada coexiste*”, dá lugar a uma perspectiva positiva, uma vez que o amor é um elemento fundamental para superar a solidão avassaladora. Os versos derradeiros são um cabal exemplo dessa deriva: a antítese do verso seniano “*mesmo o que se encontra não se encontra*” contrasta com a valoração reconfortante de “*no deserto achamos companhia*”. Esta recriação, que mantém uma deliberada intertextualidade designada por *pastiche*, ao retomar o ritmo e as formulações senianas testemunha a aceitação de uma tradição literária e testemunha que qualquer texto é um palimpsesto, ou seja, é um texto gravado sobre outro texto²⁵. Os escritores, muitas vezes, sentem aquilo a que Harold Bloom designou por *angústia da influência*²⁶, derivada do intuito de individualizar a sua criação perante a de autores exemplares. No entanto, não deixa de ser também verdade que a qualidade literária se pode aferir pelo valor estético das glosas que efectuam, como Pinto do Amaral indubitavelmente comprova²⁷. A escolha deste soneto, tributo a Jorge de Sena, revela uma marca indelével do modo lírico: a abertura às mais diversas possibilidades significativas deriva da sua capacidade de diálogo com outros textos. Efectivamente, como explica António Ramos Rosa:

“o poeta pode ser original imitando ou plagiando outros pelos quais sente uma “atracção” ou “fascínio irresistível”, sem que isso seja nocivo para a sua criação individual, ou muito menos sintoma de falta de originalidade, mas muito pelo contrário, extremamente enriquecedor e mesmo de uma influencia decisiva para a descoberta da voz original do poeta que procura o seu caminho ou que tendo-o encontrado, aspira a novos rumos para que a sua identidade se renove e se identifique.”²⁸

²⁵ Veja-se, a título de exemplo, o poema de Pinto do Amaral intitulado “Apócrifo Pessoa”, in *Poesia reunida 1990-2000*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p. 217.

²⁶ Harold Bloom, *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*, Lisboa, Livros Cotovia, 1991.

²⁷ A este propósito, Gastão Cruz adverte que as palavras de outros jamais põem em causa a individualidade do que cada um escreve. Cf. Gastão Cruz, *A poesia portuguesa hoje*, Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1999, p. 125.

²⁸ Paula Cristina Costa, *António Ramos Rosa, um poeta in fabula*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2005, p. 136.

A partir da alusão a diversos autores, a construção poética de Pinto do Amaral configura, assim, novas intensidades significativas²⁹. As fontes líricas, em clave metapoética, são, com efeito, um privilegiado motivo de inspiração lírica. Nesta linha, T. S. Eliot preconizava que a literatura, proveniente de uma longa tradição, era uma unidade cultural e cabia ao talento de cada escritor apropriar-se dela³⁰. Com efeito, é inegável a presença marcante de vultos que assinalam correntes próprias de transmissão poética desde os finais de Oitocentos, o que configura nitidamente pólos fundamentais de um itinerário poético.

Mas a intertextualidade não se esgota aqui; a diversidade de possíveis relações que os textos podem estabelecer leva Pinto do Amaral a convocar os seus próprios versos, recurso designado por intertextualidade homo-autoral, em oposição à hetero-autoral³¹, anteriormente abordada. Esta evocação lírica da sua própria obra revela uma determinada intenção: é a escrita que, passo a passo, se constrói, se clarifica e que revela os seus próprios mecanismos compositivos. Na realidade, os textos de autor, num processo marcado por um forte pendor circular, podem manter relações intertextuais com outros textos do mesmo autor. Neste desdobramento de criação poética em trabalho artístico e simultaneamente crítico, pelo recurso aos versos alheios e também aos próprios, revela um aturado esforço de auto-análise.

Deste modo, no reenvio que Pinto do Amaral faz para outros momentos da sua obra, convoca um poema de *Acédia*, a sua primeira colectânea poética:

*“não «à beira do rio Arno», mas de um outro rio
quase nada literário, onde já estivera
há quatro ou cinco anos, nesse mesmo
«Pego Negro» - é o título de um poema*

²⁹ Como de início se assinalou, além de poeta, Pinto do Amaral desenvolve uma actividade crítica que se tem centrado na investigação e estudo do discurso poético contemporâneo, cuja divulgação é de facto de realçar. Esta influência marca, sem dúvida, a sua obra como se pode ler também neste poema:

*“as estrofes que acabo de escrever
são inspiradas no Alexandre O’Neill,
poeta que releio com prazer
quando percebo como é imbecil*

*a vida que levamos, como é oca
a matéria das frases que dizemos
e se escapam, velozes, pela boca.” (“ACUC”, in PR, 475)*

³⁰ T.S. Eliot, “A tradição e o talento individual”, in *Ensaios de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, pp. 19-32.

³¹ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 598-599.

incluído na Acédia e, no entanto,
bem menos melancólico do que este”. (“AEJ”, in *PR*, 142)

A alusão ao Arno, rio que atravessa Florença, cidade de Dante, sugere, por extensão, a própria poesia, sendo este o principal eixo temático do texto. A comparação evocada fornece, por outro lado, um singular juízo de valor: ao cotejar dois textos seus, o sujeito de enunciação esclarece que o poema *Pego negro*, dedicado a Jorge de Sena, é “*bem menos melancólico do que este*”, apresentado agora.

Mas esta referência judicativa não surge isolada, Pinto do Amaral traz ainda à colação um livro seu, como demonstra o título *Ao reler a Poesia Reunida*:

*“E pronto, está aqui. Eis neste livro
tudo o que foste ou o que fingiste ser
desde o primeiro dia ou do primeiro verso
[...]
Abre as páginas, vá, não tenhas medo:
nelas encontrarás unicamente
palavras
e, por mais que procures, a tua vida
já não respira ali – todo esse lume
que um dia te queimou agora é cinza
[...]
Folheia essas memórias, sim, mas nunca esqueças
que «livros são papéis pintados com tinta»
e que tudo o que amaste, o gozo, a dor,
pessoas ou lugares outrora irresistíveis,
são hoje silhuetas abstractas,
perfis que sepultaste para sempre
sob o peso de tantas palavras.”* (*PS*, 105-106)

Deste modo, num deliberado processo de privilegiada aproximação, o autor reivindica para a sua produção artística uma incontornável atitude reflexiva. Verifica-se aqui, a consciência plena do poeta – leitor a interferir no resultado final do seu trabalho enquanto criador estético. A sua autorreflexão é profunda, causando-lhe um certo prazer mas também a dor e a certeza de que tudo é inevitavelmente precário, desde o significado de algumas palavras ao sentido profundo de algumas amizades, a este propósito, Ruy Belo afirma em *Poesia e crítica de poesia*:

*“Difícilmente alguém conseguirá sobrestimar a função da crítica na própria fundação da poesia. E note-se que só da crítica exercida por outrem que não o próprio curamos, porque no poeta o senso crítico é ainda uma manifestação – talvez a mais importante – da virtude criadora.”*³²

³² Ruy Belo, “Poesia e crítica de poesia”, in *Obra poética*, vol. 3, Lisboa, Ed. Presença, 1984, p. 56.

Assim, o texto focaliza-se na dupla função do escritor, que cria a obra artística e, ao mesmo tempo, lança sobre ela um incessante olhar crítico. Por outro lado, a opção enunciada nos versos acima transcritos de Pinto do Amaral não se limita à produção do texto, ela modela também uma orientação dirigida ao leitor, o que permite descortinar uma concepção da literatura assente na partilha.

Esta recepção, quer de autores ou obras, configura determinadas marcas de enunciação, com a intenção incessante de procurar a originalidade da criação poética. É precisamente neste quadro que pode ser compreendida a questão do fazer poético, construída pela necessidade de integrar o jogo dialógico a que a poesia, segundo a tradição, se vê ligada. Está-se perante um entrelaçamento textual que conduz indubitavelmente a uma pertinente interrogação sobre a linguagem e confere um cariz universal à poesia. Neste aproveitamento de citações, os poemas gravam os próprios versos e os alheios, porque são o produto de uma memória literária que o tempo preservou.

Mas a poesia de Pinto do Amaral, no seu amplo diálogo com outras vozes, acaba por não se confinar unicamente à literatura e estabelece uma relação privilegiada também com o universo musical³³, criando singulares linhas de força. Esta ponte só é possível, segundo Aguiar e Silva, graças à natureza aberta do polissistema literário, que contém regras e convenções legitimadoras das inter-relações formais e semânticas da literatura com as outras artes, pelo que é abusivo falar em envolvimento intertextual do texto literário com um determinado texto pictórico ou musical³⁴. Deste modo, Cesare Segre propõe o termo *interdiscursividade* para designar as conexões que um texto literário estabelece com outras manifestações artísticas³⁵.

A presença da música em diversos autores surge justificada no discurso crítico de Pinto do Amaral, quando reflecte sobre a natureza das relações da poesia com as outras artes:

³³ Esta tendência surge tratada com bastante pertinência num número temático da revista *Relâmpago*, onde Pinto do Amaral apresenta um artigo intitulado “A música do sangue”, in revista *Relâmpago-Poesia e música*, nº 19, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2006, pp. 135-136.

³⁴ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 597.

³⁵ Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Ed. Einaudi, 1984, p. 111.

“Os poetas mais recentes não escrevem directamente contra a geração anterior, indo colher influências a um largo espectro cultural, que muitas vezes relaciona a poesia com outras formas de expressão – o cinema, a música, as artes visuais, etc.”³⁶

O enlace estabelecido entre a poesia e as outras artes potencia, de facto, novas expressões estéticas. Assim, essa particular predilecção dos “poetas pós-simbolistas”, como diria Jorge de Sena, pela arte musical não é alheia ao autor de *Acédia* desde o início do seu itinerário literário, comprovada desde logo, nos títulos das suas composições. Dotado de uma vasta formação cultural, Pinto do Amaral convoca com deliberada intencionalidade compositores e obras de reconhecido mérito: “*Beethoven, Opus 110*” (“ACED”, in *PR*, 44), “*Escutando a paixão segundo São Mateus de Bach*” (“AEJ”, in *PR*, 139), “*Schubert, Momento Musical n.º 2*” (“AEJ”, in *PR*, 255) e “*Requiem K.626*” (*ALM*, 19). Mas, nestes segmentos referenciais, os gostos do poeta estendem-se ao século XX, quando intitula um texto “*Strangers in the night*” (“ACUC”, in *PR*, 483), canção mundialmente conhecida de Frank Sinatra.

O aproveitamento lexical colhido na arte do som, valoriza o sortilégio expressivo da poesia do autor, revestindo-a de um conjunto de vocábulos da esfera da linguagem musical: “*sonata*” (“ACED”, in *PR*, 45), “*notas de um piano*” (“AEJ”, in *PR*, 164), “*melodia*” (“ASC”, in *PR*, 279), “*acordes*” (“ASC”, in *PR*, 382), “*requiem*” (“ACUC”, in *PR*, 456), “*guitarra*” (“ACUC”, in *PR*, 45), “*fado bailado*” (*ALM*, 116).

Incorporados nos poemas, encontram-se também célebres vultos da música clássica, o que permite identificar as eruditas preferências do poeta; a referência a “*Beethoven e Mozart*”, que ouvia quando ia de férias (“AEJ”, in *PR*, 376), ou alusões musicais como «*Requiem aeternam dona eis*» (“ACED”, in *PR*, 107), elemento gerador do texto, onde o poeta recria, pela palavra, o passo bíblico celebrado por Mozart. Toda esta dinâmica interactiva entre artes é possível também ler-se no seguinte poema:

“Subiste a escada ainda a soluçar.
«Precisavas de um susto» – beberas
alguns longos golos de vinho

³⁶ Fernando Pinto Amaral, “A porta obscura da poesia”, in revista *Relâmpago-Nova poesia portuguesa*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, p. 20.

*Verdi Rossini Bellini:
a ópera italiana borbilhava
à flor dos copos, que se riam muito
de tudo o que dizíamos – conversa
em francês entre dois portugueses
cujos olhos entoavam em silêncio
um compasso de música barroca
diáfana.” (“AEJ”, in PR, 147)*

O pensamento do sujeito de enunciação experimental, nos passos transcritos, variados sentimentos e emoções, configurando um acto poético que recebe o estímulo dos modelos da “*ópera italiana*”. O poeta vive da sugestão de uma atmosfera a que junta o imaginário colhido na obra de figuras tutelares: “*Verdi Rossini Bellini*”. Registe-se a ausência das normas ortográficas da enumeração, colocando no mesmo nível e no mesmo verso os três compositores, o que sugere a dificuldade em os diferenciar e a universalidade da música possui. Como se observa, esta arte desenha uma forma de manifestação do pensamento estético, que, neste contexto, ao simbolizar a sua força, amplia significativamente o seu poder celebrativo.

Porém, os conhecimentos de Pinto do Amaral não se restringem aos compositores eruditos, também assinalam os gostos da sua geração. Num poema dedicado ao irmão mais velho, falecido prematuramente, refere os grupos que conheceu graças à sua influência:

*“E em 68 ou em 69
era através de ti, que eu descobria
os Beatles e os Stones;
as canções do Bob Dylan protestando
contra a eterna guerra do Vietname.” (PS, 49)*

O panorama musical desenvolvido nos anos 60 do século findo oferece um inegável motivo inspirador ao poeta. A música suscita simultaneamente uma dimensão nostálgica e espiritual, bem como uma atitude cívica, testemunhada nas “*canções de Bob Dylan*” comprometidas ideologicamente com o desejo mundial de paz.

Nesta linha de pensamento, refere também o título de uma conhecida canção dos Simple Minds, que, com certeza, o marcou:

“«Don't you forget about me!» já não sei
se vale mesmo a pena esse pedido
a horas como estas em que os Simple Minds
ainda vociferam num écran.” (“ASC”, in PR, 347)

Como se observa, as complexas relações entre o património musical e as motivações poéticas de Pinto do Amaral levam à alusão a um conjunto alargado de autores que vai da música clássica ao rock, reveladores de um longo percurso de aprendizagem, que, obviamente, delimita um explícito conjunto diversificado de conhecimentos. Esta referencialidade concorre, sem dúvida, para produzir um efeito plurissignificativo, abrindo um leque de potencialidades interpretativas.

Na antologia que preparou sobre Gabriela Mistral, poetisa chilena que viveu em Portugal e foi Prémio Nobel em 1945, o autor diz na introdução:

“Uma poesia cujas palavras, embora muito perto das suas raízes terrestres, parecem de vez em quando ganhar asas e voar ao longo do tempo e do espaço, projectando-se nessa dimensão aérea e musical que corresponde, afinal, à essência disso a que, melhor ou pior, continuamos a chamar poesia.”³⁷

De uma forma sucinta e clara, como é seu apanágio, o autor apresenta uma admirável definição pós-simbolista de poesia: feita de palavras, ela assenta, em primeiro lugar, na sua musicalidade, ou seja, a raiz essencial da poesia radica na própria música. A “*dimensão aérea e musical*” abre-se a uma harmonia, sugestiva do movimento alado que remete para a melodia, concepção que atravessa a sua obra e constitui um traço distintivo inovador, visto que, no dizer de Ricardo Nunes, “a mais recente poesia portuguesa mantém a tradição de diversidade e singularidade que a marca desde os finais dos anos 60”³⁸. Deste modo, o emprego frequente do vocábulo *música* reveste-se de particular significado, visto que o valor polissémico e a comunhão com a poesia surgem nos versos de Pinto do Amaral com peculiares sentidos:

“Reencontrar um astro, uma «existência»

³⁷ Gabriela Mistral, *Antologia poética*, (selecção, tradução e apresentação de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Ed. Teorema, 2002, pp. 11-12.

³⁸ José Ricardo Nunes, *9 poetas para o século XXI*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2002, p. 7.

*talvez de «papel» ou talvez
daquela substância imaterial
parecida com a da música: três sóis
seguidos de outros dois, mais uma oitava
acima.” (“AEJ”, in PR, 181)*

Inicia este passo a demanda de um “*astro*”, metáfora da criação, onde o poeta é um *artifex*, porque, como Orfeu, faz e cria os seus textos, estruturados de acordo com uma partitura³⁹. As leis da criação poética não são muito diversas das que regem o desenvolvimento do discurso musical, comprovadas na terminologia técnica dos “*três sóis*” e da “*oitava acima*”⁴⁰. Por outro lado, há um deliberado efeito musical no passo transcrito, pelo modo como explora o ritmo rápido dos versos, bem como as aliterações vocálicas combinadas com a sibilante *z* no verso “*talvez de «papel» ou talvez*”.

Noutro poema, o sujeito de enunciação convoca referentes musicais:

*“Os decibéis ardiem no saxofone
E entre os dedos de alguém o piano
podia, se eu quisesse, ter-me segredado
os versos de um poema sem palavras
Feito apenas daquelas quase-lágrimas
Escorrendo pela música.” (“AEJ”, in PR, 151)*

Assim, a aproximação afectiva de Pinto do Amaral à música constitui motivo para explorar outros núcleos significativos. O saxofone e o piano, que proporcionam a inspiração do poema, possibilitam uma sinfonia íntima. A sugestão da analogia musical, materializada nas vogais abertas do lexema “*decibéis*”, assinala a possibilidade semântica das relações entre a poesia e a música, artes que, segundo T.S. Eliot, têm a suprema faculdade de desvendar sentimentos e emoções⁴¹.

A atracção pela arte dos sons proporciona ainda momentos apaziguadores de verdadeira amizade:

³⁹ Esta imagem está assinalada em Elisabete M. Sousa, “Mallarmé: música íntima”, in revista *Relâmpago-Poesia e música*, nº 19, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2006, p. 28.

⁴⁰ A este propósito, Ramos Rosa valoriza o elemento musical no texto lírico onde se verifica a “*perfeita aliança entre o conceito e a música*”. Cf. António Ramos Rosa, “O espaço da morte”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de Junho de 1993, p. 7.

⁴¹ T.S.Eliot, “A música na poesia”, in *Ensaio de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, ²1997, pp. 92-93.

*“A música brilhava e o seu jacto
levou-nos a um bar e à surpresa
de um outro meu amigo.” (PR, 101)*

A metáfora do *“brilho da música”* revela o seu poder encantatório e possibilita um momento de união entre as pessoas, a ligação privilegiada do poeta ao mundo, faz-se, neste contexto, pela música. Esta é desencadeada pela escrita num processo de fruição estética singular.

Nesta linha, a música é também a confidente e salvação para o abandono da vida, correspondendo a uma forma de conhecimento:

*“Nunca soube
quem eras – só a música
me seria fiel. Para quê
depois de tanta dor, recomeçar
à procura de um nome, viver outra
vida?” (“ACED”, in PR, 100)*

A personificação, contida na fidelidade da música, faz dela uma confidente privilegiada em momentos de tristeza vividos pelo poeta, cuja dor parece derivar do desencanto amoroso. Uma vez que a poesia é *“música do sentido”*, no dizer de Gastão Cruz⁴², estes versos adensam o mistério que rodeia a existência e a busca da felicidade.

O fascínio pela música é tal que se alarga à produção narrativa do autor; no romance *O segredo de Leonardo Volpi*, o universo diegético centra-se na paixão de Rita por Leonardo Volpi, um músico brilhante que viveu no final do século XX em Portugal e no Brasil. Num passo ilustrativo, o narrador, quando descreve um recital do protagonista, indica o poema de uma canção:

“Quando Leonardo surgiu, iluminado por focos de mil cores, foi como uma aparição. Rita fixou o rosto daquele homem durante todo o espectáculo, o seu corpo ondulante, a sua pele fosforescente à luz dos holofotes. Deixava-se envolver pelas flutuações da música, que lhe parecia feita de água, mas também pelos poemas, por aquelas canções que falavam de amor e de paixão,

⁴² Esta expressão é extraída de um interessante artigo do autor, que faz uma sucinta resenha diacrónica da relação entre poesia e música, desde as cantigas medievais até a autores dos séculos XIX e XX. Cf. Gastão Cruz, *“Música do som e sentido”*, in *A vida da poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 2008, pp. 29-32.

projectando no rosto e na voz de Leonardo memórias de uma adolescência que subitamente parecia renascer das cinzas,

mas nunca houvera cinzas, só um fogo a acender-se de repente, fogo feito de música, uma fogo que deveras nunca ardera e lhe acordava finalmente o corpo, a alma, o sangue, ao ver a silhueta daquele homem dançando sem parar,

de uma adolescência que Rita vivera ao som daquelas e de outras canções, de um tempo que voltava a ser possível, que a fez sentir-se nessa noite com dezoito anos.”(OSLV, 27-28)

Como se nota, o pensamento da personagem identifica-se com o gosto de Pinto do Amaral; a figura feminina deixa-se envolver pela execução musical, “*mas também pelos poemas, por aquelas canções que falavam de amor e de paixão*”, realce evidente à conjugação da música e da palavra. O autor, note-se, tem visto musicados os seus poemas e composto textos para fados – v.g., *Fado do desengano* e *Fado de um amor antigo* (PS, 108 e 113) –, na esteira de David Mourão-Ferreira, de Manuel Alegre ou, mais recentemente, de Vasco Graça Moura. Esse diligente trabalho valeu-lhe, em Fevereiro de 2008, em Madrid, o Prémio Goya – 22^a edição, na categoria de Melhor Canção Original pelo seu *Fado da Saudade*, interpretado por Carlos do Carmo no filme *Fados*, de Carlos Saura⁴³.

Consciente desta ligação artística que se concretiza, como se vê, numa relação discursiva, Pinto de Amaral, num curioso depoimento, afirma:

“Dizer que a poesia nasceu ligada à música é para mim uma evidência. Sempre as vi como duas irmãs, não gémeas, é claro, mas em tudo caso, muito próximas – irmãs que cresceram juntas, lado a lado, e que partilharam ao longo dos séculos muita coisa, embora cada uma seguisse o seu caminho, com a sua autonomia. No entanto quando se encontram, há como um regresso às respectivas origens. [...]

A história de ambas está cheia desses bons encontros, das Cantatas de Bach às óperas de Mozart, dos Lieder de Schubert às canções de Cole Porter, Gershwin ou, mais recentes de Jacques Brel ou da dupla Tom Jobim / Vinicius de Moraes.”⁴⁴

Como sustenta o autor, poesia e música não podem ser analisados isoladamente, uma vez que a matriz colhida em Mozart e noutros compositores surge depurada e

⁴³ Vide Jornal *Público*, 4 de Fevereiro de 2008.

⁴⁴ Fernando Pinto do Amaral, “A música do sangue”, in revista *Relâmpago-Poesia e música*, nº 19, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2006, p. 135.

reinventada no seu discurso poético. Com efeito, o lexema *lirismo*, proveniente da lira que acompanhava a récita dos poemas na Antiguidade Clássica, traduz precisamente a conjugação harmoniosa das artes enunciadas e adequa-se de modo admirável à obra de Pinto do Amaral. De facto, todo o contexto musical invocado, ao estabelecer uma profunda ligação, cria nos versos do poeta uma singular dimensão metapoética, que permite novos e inovadores horizontes interpretativos. As opções literárias enunciadas assumem um claro sentido dinâmico na revalorização crítica e selectiva de uma herança poética e cultural, preconizado pelo classicismo modernista de T. S. Eliot⁴⁵. A atitude enunciada não se confina, pois, à mera produção textual, ela modela, como se mostrou, uma relação entre a literatura e a arte. Assim, é determinante para a compreensão da poética do autor do *Fado da saudade* o diálogo que estabelece com os outros, os processos de que se reveste essa relação e o modo como se essa concretização.

Estudioso e aturado divulgador da poesia, quer a actual quer aquela que foi perpetuada pela tradição, Pinto do Amaral leva a cabo a realização de uma notável obra, que rasga novos horizontes nas letras nacionais. O seu particular gosto por obra e autores contemporâneos na esfera do fenómeno literário espelha-se em *100 Livros portugueses do século XX*, obra bilingue (português e inglês) coligida pelo próprio autor. O volume, onde se desenha uma clara intenção divulgadora, é constituído por verbetes organizados põe ordem alfabética. Estes contemplam uma pequena tábua bibliográfica de cada autor, a sua fotografia, e ainda incidem sobre uma obra em particular, onde se apresenta a capa da sua primeira edição. As obras dos autores seleccionados, na sua maioria publicadas na segunda metade do século XX, estendem-se pelos três modos literários e ainda pela teoria, crítica e história literária. A título exemplificativo, no modo dramático pontificam as seguintes obras: *Pedro, o Cru*, de António Patrício, e *Felizmente há luar!*, de Luís Sttau Monteiro. Do modo narrativo destacam-se: *Mau tempo no canal*, de Vitorino Nemésio (60); *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís (93); *A cidade das flores*, de Augusto Abelaira (112); *Finisterra*, de Carlos Oliveira (156); *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes (165); *Um deus passeando pela brisa da tarde*, de Mário de Carvalho (198);

⁴⁵ T. S. Eliot, “O que é um clássico?”, in *Ensaio escolhidos*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1992, pp. 129-146.

Gente feliz com lágrimas, de João de Melo (189). Do modo lírico surgem: *Poesia*, Sophia de Mello Breyner Andersen (67); *No reino da Dinamarca*, de Alexandre O'Neill (108); *Toda a terra*, de Ruy Belo (153); *A colher na boca*, de Herberto Helder (117); *Instrumentos para a melancolia*, de Vasco Graça Moura (165); *A musa irregular*, de Fernando Assis Pacheco (195) *Um canto na espessura do tempo*, de Nuno Júdice (197); *Guião de Caronte*, de Pedro Tamen (203). Na esfera ensaística e da teorização são referidos: *Os universos da crítica*, de Eduardo Prado Coelho (174); *O labirinto da saudade*, de Eduardo Lourenço (158); *Teoria da literatura*, de Vítor Manuel Aguiar e Silva (132).

Com efeito, uma vez que são sempre discutíveis selecções desta natureza, convém realçar o itinerário de leituras – seguramente paradigmas e influências na produção de Pinto do Amaral –, bem como a divulgação da literatura portuguesa, desenhada de um modo simples e atractivo. Como frisou Haroldo de Campos, a excelência de um crítico mede-se sobretudo pela qualidade das suas escolhas⁴⁶.

Nesta linha, o antologizador, no prefácio da obra enunciada, afirma:

“*Seja como for, esta obra não pretende estabelecer o cânone dos últimos cem anos da literatura portuguesa. Para esse efeito existem as Histórias da Literatura. [...] O presente volume não foi concebido a pensar nos eruditos ou nos especialistas, destinando-se essencialmente a um propósito de divulgação, que esperamos possa ser útil não apenas aos leitores em Portugal, mas também e sobretudo aos muitos que pelo mundo fora se interessam pela literatura portuguesa contemporânea.*” (100L, 9)

Neste propósito de divulgação, objectivo plenamente alcançado por Pinto do Amaral, veja-se o excelente verbete sobre *A secreta viagem* de David-Mourão Ferreira:

“*Fundador e director da Távola Redonda entre 1950 e 1954, David Mourão-Ferreira revelou-se como poeta neste livro e veio a tornar-se uma das personalidades literariamente mais marcantes da segunda metade do Século XX, também como prosador e ensaísta. ‘A Secreta Viagem’ anuncia e condensa já as linhas essenciais da sua obra poética, estruturada em torno do amor e do tempo: dando muita atenção à harmonia dos versos e ao seu equilíbrio formal, David mostrou uma singular mestria no modo de adaptar as formas clássicas ao seu estilo discreto mas subtilmente inovador, cultivando*

⁴⁶ Haroldo de Campos, “A nova estética de Max Bense”, in *Metalinguagem e outras metas*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, ⁴1992, p. 19.

uma íntima união entre o som e o sentido e explorando, por exemplo, as rimas toantes. Aliando um lirismo permeável às memórias individuais ou colectivas e uma forte pulsão erótica que não se resume ao sexo e se amplia em todas as dimensões do amor, a poesia de David cedo adquiriu um lugar absolutamente à parte no panorama contemporâneo.” (100L, 86)

Embora o autor de *Um amor feliz* tenha já falecido em 1996, a produção literária, o labor ensaístico, o poder comunicativo e o constante intuito divulgador são facetas que, de facto, aproximam muito a trajectória cultural dos dois docentes, que, embora marquem diferentes épocas, viveram momentos comuns na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, um dos quais foi a orientação de Mourão-Ferreira na tese de doutoramento de Pinto do Amaral⁴⁷.

Pelo que fica dito, configura-se, assim, uma das características fundamentais da personalidade literária de Pinto do Amaral: a sua reflexividade genuína. Com efeito, esta marca indelével do poeta realiza-se na intensidade dos sentidos, que se miram ao espelho e revelam os reflexos de memórias, pessoas, amigos, familiares, desejos e acontecimentos aparentemente banais, mas tão cheios de sentido e tão próximos do leitor. De facto, num tempo de crise e de obstáculos da mais diversa ordem à acessibilidade do universo cultural em que a poesia se inscreve, associados a uma progressiva elitização do texto lírico⁴⁸, o autor distingue-se indubitavelmente no panorama das letras nacionais pelo trabalho realizado. Revela, enquanto leitor e crítico, um vasto convívio com a poesia portuguesa, convívio que se singulariza pela perseverança metódica, pela interioridade reflexiva e por uma fina sensibilidade. Não se trata de facto de um mero registo, mas sim um trabalho efectivamente dialógico em relação no modo como reage na recepção do lirismo português das últimas décadas de Novecentos. Este diligente labor artístico, confirmação de uma sólida cultura, permite distinguir o poeta, cujo inegável valor provém da apropriação das leituras realizadas, o que possibilitou a Pinto do Amaral produzir uma obra de notável qualidade lírica.

⁴⁷ Fernando Pinto do Amaral, *Discurso e imagens de melancolia na poesia portuguesa do século XX*, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1997.

⁴⁸ Cf. Theodor W. Adorno, *Poesia lírica e sociedade*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.

Capítulo III

Poesia e circunstância

“As diferenças existentes entre poetas não são fruto de variações históricas, mas de algo muito mais subtil e profundo: a pessoa humana.”¹

Na verdade, é a partir desta condição – a humana – que a escrita de Pinto do Amaral afirma a sua essência. Nos seus versos abrigam-se ecos de memórias, sentimentos, episódios reais e ficcionais num estilo intenso e emotivo a que não é indiferente o leitor. As palavras emergem-lhe da luz e da pulsação da noite, das vozes dispersas e de muitos silêncios, da inquietação e da ternura de alguns gestos, de breves contentamentos e longas nostalgias, de lugares cheios mas tão vazios, da vida e da morte, como diz o poeta:

*“E continuas, continuas sempre
a escrever o que nunca soubeste
sentir. Desde o princípio
que veneras um céu onde não há
nenhuma estrela. A noite
é o dia à procura
de um coração que dorme, de uma carta
ditada pelo medo.*

*Repetes cada lágrima e encenas
a alegria, a tristeza
no teatro do mundo”. (“ALM”, in PR, 71)*

O universo lírico de Pinto do Amaral apresenta um vincado pendor autobiográfico; esta concepção poética desenha um modo peculiar de ver e sentir o mundo, conseguido através da importância que concede à contextualização empírica.

¹ Octavio Paz, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, ⁵1983, p. 16.

Os referentes enunciados na poesia de Pinto do Amaral implicam, assim, a sua própria personalidade e os seus sentimentos, a que Ramos Rosa chamou “*autobiografia sentimental*”². Nesta configuração do estatuto ontológico do *eu*, um dos aspectos mais marcantes da lírica ao longo dos tempos, o sujeito de enunciação, revelado no espaço do poema e provido de sentimentalidade, como mostra Karlheinz Stierle, é “*um sujeito em busca da sua própria identidade, cuja articulação lírica está contida no movimento dessa mesma busca*”³.

A auto-referencialidade evocada pelo autor de *Acédia* move-se e concentra-se num universo específico e conscientemente verbal, o que configura uma constante meditação poética, expressa em momentos de desabafo lírico e numa visão pessoal de ver e sentir o mundo. Na complexa rede de relações estabelecidas pelos textos, o leitor depara-se com uma peculiar concepção da criação poética, de onde emerge a constante presença do quotidiano. No seguimento desta linha, Pinto do Amaral, na sua actividade ensaística, destaca a ancoragem ao real verificada na poesia portuguesa a partir dos anos 70 do século findo, fornecendo um precioso contributo para descortinar linhas de força específicas na sua própria poesia:

*“É bom frisar que a poesia portuguesa das últimas décadas se foi construindo como um regresso ao sentido. Com isto quero dizer três coisas: o retorno a processos de escrita apoiados num fio condutor, isto é, menos voltados para malabarismos verbais do que para a simples afirmação de linhas de sentido (o significado tenta impor-se de novo ao significante); em segundo lugar, a retoma de um lirismo assumido sem complexos e de uma emocionalidade relativamente explícita o que nos dá a ilusão de um discurso mais sentido; e finalmente a exploração de áreas semânticas ligadas à fisicidade, ao uso vivido de sensações materiais e directas e que podemos associar os nossos (muito mais dos que cinco) sentidos.”*⁴

Com efeito, o autor, à construção de um subjectivismo poético de pendor abstractizante e formalista, contrapõe o “*regresso ao sentido*”, que se traduz nos efeitos de uma nova subjectividade reivindicada por uma escrita contemplativa em que

² António Ramos Rosa, “Fernando Pinto do Amaral: do desencanto amoroso ao desencanto ontológico”, in *A parede azul*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991, p. 141.

³ Karlheinz Stierle, “Lenguaje y identidad del poema. El ejemplo de Höderlin”, in *Teoria sobre la lirica*, Madrid, Ed. Arcos/Libros, 1999, p. 224.

⁴ Fernando Pinto do Amaral, “O regresso ao sentido”, in Fernando Pinto do Amaral *et alii* (org.), *Um século de poesia (1888-1988). A Phala*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1988, p. 161. Sobre esta publicação de incontornável interesse para o estudo da poesia portuguesa, veja-se o estudo de José Carlos Seabra Pereira, “Um século de poesia em revista”, in revista *Colóquio-Letras*, nº 112, Novembro-Dezembro, 1989, pp. 83-90.

se cruzam a memória de um tempo recuado e a realidade presente. Estas características conferem ao universo lírico inovadoras concepções poéticas capazes de identificar rumos criativos distintos, que implicam modos discursivos diferentes e novos contratos de leitura⁵. Na verdade, nesta conjugação do tempo pretérito com o presente, o poeta encontra um fôlego criativo que se aproxima da narrativa, num discurso naturalmente metafórico e imbuído de subjectividade, mas também de uma magnética fluidez, centrando-se em acontecimentos aparentemente irrelevantes, mas que se afiguram como enormes janelas para longos horizontes meditativos. Desses factos, aparentemente banais e quotidianos, a memória evoca o passado num tom nostálgico que conduz o poeta a confidenciar episódios relacionados com a morte, o afecto, a família e o medo. É, pois, a tentativa de encontrar a mais doce essência razão da vida, testemunhada no seguinte poema:

*“Desceu tão de repente o sol por onde
andávamos. Já não vejo
essa janela para lá das árvores,
esse lugar refém
de tudo o que senti. A própria infância
confundiu as imagens, quis amar
a voz do seu segredo.*

*Se ainda existe o verão, porquê
a nostalgia, a dor feliz que foge e não
regressa? A cada instante parece outra
a melodia
nos olhos do meu pai do meu irmão
e eu sei adormecer, rezar ainda
com a minha mãe à cabeceira.*

*Quais são as cores da morte? Uma paisagem,
acontecendo em sombra, os objectos
esquecendo-se de nós – numa só vida
começam e acabam muitas outras
vidas.*

⁵ Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea”, in *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea* Porto, Campo das Letras, 2004, p. 250.

*Era uma casa cor-de-rosa e do meu quarto
Podia ver-se o mar* (“AEJ”, in PR, 259)

Deste modo, reveste-se de particular significado o *status* da instância emissora; não há obra sem autor, o que não significa que na poesia de cariz autobiográfica o sujeito verbal partilhe inteiramente as ideias e os sentimentos do autor empírico. De acordo com esta perspectiva da teoria da enunciação, Aguiar e Silva distingue entre autor empírico e autor textual:

“O primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e [...] o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma identidade ficcional que tem a função de enunciador do texto o que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto.”⁶

O autor empírico, entidade real fora do texto, não deixa, porém, de marcar a actividade do autor textual, “a instância imediatamente responsável pela produção de um texto”⁷. Numa relação de implicação, o autor textual não é de facto indiferente à situação social, à formação cultural, aos interesses, bem como a uma multiplicidade de factores que condicionam o autor empírico⁸, o que obviamente estabelece uma gama de interferências que não deixam de ser marcadas por uma distância que o referido desdobramento implica.⁹

O conceito de poeta, simultaneamente pessoa e *persona*, reveste-se, pois, de particular complexidade: nem o *eu* lírico deve ser entendido no sentido positivista de um ser biográfico, nem, de um modo redutor, a poesia se distingue somente pela expressão na primeira pessoa de sentimentos ou emoções. É precisamente no reconhecimento intrínseco da poesia como veículo comunicativo de paixões e de gostos, dentro de uma determinada circunstancialidade espacial e temporal, que é possível identificar as vivências singulares do poeta e o seu modo transfigurador de olhar o mundo.¹⁰

⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, ⁴1982, p. 219.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 219.

⁸ Rosa Maria Goulart, “O regresso do autor”, in *Literatura e teoria da literatura em tempo de crise*, Braga, Ed. Angelus Novus, 2001, p. 45.

⁹ Helena Buescu também dedica a sua atenção a esta problemática e apresenta perspectivas de diversos autores sobre esta matéria. Cf. Helena Carvalhão Buescu, “Porque é que o autor é um problema?”, in *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, pp. 11-14.

¹⁰ Sophia de Mello Breyner, nesta via interpretativa, revela uma concepção de poesia similar à verificada em Pinto do Amaral: “Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a

Na forte perspectiva autoral que a poesia de Pinto do Amaral encerra, a memória¹¹, concretizada pela escrita, adquire o valor de um acto fundamental no reencontro do *eu* consigo próprio. É, além disso, a completude do ser na sua condição ontológica, bem como na sua dimensão verbal e comunicativa. Este elemento estruturante da poesia, associada à revelação lírica, convoca um itinerário atravessado por um amplo feixe de recordações, que se estendem à recuperação de imagens colhidas no seu passado pessoal e familiar. Tenta, pois, desabafar as suas emoções e definir os seus afectos, manifestados pela ausência ou pela sua reconfortante presença. Assim, como faz questão de frisar, a escrita realiza-se “*ao ritmo de apelos*” (“ACUC”, *in PR*, 416) e desenha uma arte de memória, de clara dimensão pessoal, como se verifica neste poema estruturado sob a retoma do velho tópico do *ubi sunt*¹²:

*“Onde estás, minha vida em câmara lenta,
janela toda aberta onde procuro
o vento, a luz da noite? Onde estarás
melodia cantada a soluçar
numa cama de grades? Onde estás,
olhar dessas visões em sobressalto,
Casal da Bela Vista, velho pátio
ao som da bicicleta? Onde ficaste,
infinito terraço da Alameda,
varanda cor-de-rosa da Parede
com o sol a morrer sobre Cascais?
Onde estás, corredor de São Filipe,
praia do Monte Branco onde outro eu
se lançava da prancha? Onde estarão
os risos desses primos transparentes,*

minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso, o poema não fala de uma vida ideal, mas sim da vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos gestos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.

É esta relação com o universo que define o poema como poema como poema, como obra de criação poética.” Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte poética II”, in *Geografia*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1967, p. 87.

¹¹ Desde a Grécia Antiga que se atribui à memória um valor fundamental na criação poética. Segundo a mitologia, Mnemósine era a deusa da memória e mãe das nove Musas. Os seus poderes, que preservavam do esquecimento, incluíam a própria inspiração e a transmissão do saber, permitindo concluir que a poesia, é por excelência, a forma suprema de rememorar vivências. Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de história da cultura clássica, vol. I - Cultura grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ⁵1980, p. 162.

¹² Sobre este *topos* na literatura portuguesa, veja-se, por exemplo, o estudo acerca de António Nobre da autoria de Fernando J. B. Martinho, “Metamorfoses de um «topos» em «Lusitânia no Bairro Latino»”, *in* revista *Colóquio-Letras*, n.º 127-128, Janeiro, 1993, p. 139-148.

*as lágrimas acesas que brilhavam
como arco-íris de seda no meu rosto?
Onde ficou a última pergunta
em véspera de viagem? Onde está
mapa dessa alma que foi espuma,
o nó dessa garganta submersa?” (PS, 82)*

A invocação inaugural da vida, “*janela*” da memória e espaço onde é possível voltar a (revi)ver mil imagens dos momentos passados, centra-se sobretudo na infância. Num discurso marcado por sucessivas frases de tipo interrogativo, questiona-se a passagem inexorável do tempo, que apenas deixou a recordação de momentos, lugares e pessoas. A poética da temporalidade, aduzida pelas alusões explícitas a referentes caracterizadores de momentos recordados, realiza-se, deste modo, pela memória e pela palavra. A experiência existencial, correlata à visão do mundo, possibilita a criação poética, projectando a poesia de Pinto do Amaral muito para além dos limites de uma confidencialidade ou de um intimismo pessoal.

Deste modo, a repulsa do esvaziamento provocado pelo tempo é presença marcante na obra do autor:

*“Os sentimentos ameaçam,
porém, romper de novo, até cercarem
esta já muda arte, o que não sei
dizer-me sem surpresa: abrir a porta,
fechá-la sobre mim como ao princípio
acontecía às vezes? A memória
podia consumir cada cidade,
alimentava as nuas melodias,
os ciclos, a ciência das visões
em fácil voo de astros.” (“ACED”, in PR, 73)*

No diálogo do *eu* lírico com a sua memória, o evasivo gesto de “*abria a porta*” ou “*fechá-la*” simboliza a auscultação no momento presente do poeta perante as experiências biográficas vividas no passado. Este motivo recorrente de evocação do passado é um mecanismo capaz de superar a própria noção do tempo pela capacidade privilegiada de aproximação entre o presente e a realidade pretérita. Registe-se, por outro lado, que este processo rememorativo não é alheio ao próprio processo de

escrita, uma vez que permite pela criação poética evocar o passado do sujeito lírico. Nesta linha, Béatrice Didier sustenta que a memória não é apenas um mero regresso ao passado, pelo contrário, é um factor privilegiado de criação artística¹³.

Na revisitação do passado, a infância em Pinto do Amaral é um dos lugares privilegiados, uma vez que se estende, de um modo afectivo, pelo espaço textual, permitindo traçar uma cartografia sentimental e experiencial de significativo interesse para compreender a poesia de Pinto do Amaral. Deste modo, dá expressão a esse ideário nos seguintes termos:

*“Por uma noite quis saltar o muro
e a infância, atravessar a pé
a floresta que ia ter ao rio.*

*Doloroso refúgio seria
a arte desses remos seduzindo
a manhã. Mais ninguém
como ela
sabia que « a alma
é um vício», uma casa deserta
onde se cumprem difíceis poderes, desavenças
entre os segredos que o tempo desenha e algumas
mensagens da razão.”* (“AC”, in PR, 55)

Numa evidente poética de afectos, o ritmo da memória concretiza-se na inesgotável força da palavra. A presença obsidiante de um momento passado, consubstancia-se em imagens difusas que o tempo não apaga. O poema, de facto, organiza-se em torno do tempo da infância, constituindo assim uma depurada evocação. Os traços biográficos do texto transcrito pretendem recuperar uma inocência que se traduz, no presente em situações, como “*uma casa deserta*”, ou de inquietas angústias, sugeridas pelo “*Doloroso refúgio*”. Num tom disfórico, a impossibilidade da memória trazer de novo as origens irremediavelmente perdidas projecta o *eu* numa dimensão indefinida, o que, consciente da limitação da condição humana, questiona, sem dúvida, a existência. Cabe à escrita poética apresentar-se como o meio de a

¹³ Béatrice Didier, “Mémoire et poésie: Czeslaw Milosz”, in *Corps Écrit, n° 11- La mémoire*, 1984, p. 146.

recuperar, como sublinha Silvina Rodrigues Lopes: “o que há de memória na recordação é um vazio: a força do acontecimento, que, não sendo senão força, sensações sem conceitos, busca desde logo a que ligar-se, um abrigo para o seu vazio, a linguagem.”¹⁴

Este ideal surge aprofundado no seguinte trecho de cunho memorialista:

“«Tous les garçons et les filles de mon âge...»
 Ouvia esta canção há muitos anos
 sob as frondosas árvores de uma infância
 perdidamente amada pelos verões
 passados em família, rodeado
 de primas e de primos quase sempre
 mais velhos do que eu e mais afoitos,
 rompendo a espuma quando mergulhavam
 em águas como esta.” (“ASC”, in PR, 376)

A viagem no tempo, estimulada pela canção infantil, transporta o leitor os desígnios de um tempo mistificado, mas reconhecível, expresso nos “*verões passados em família*”, que se estende por diversas fases da vida, contemplando sequências de experiências – ora felizes, ora dolorosas – transmutadas para os versos. É precisamente neste sentimento desencantado de solidão, na circular referência da infância, se entende a inexorável passagem do tempo.

Esta estreita relação verifica-se também no seguinte texto:

“Respira fundo e vê – não é mentira
 os pirilampos voam e acendem
 sonhos que não morreram
 sobre esta água exausta onde ainda dorme
 a tua infância.

Respira e ouve os peixes quando saltam
 e fogem e refulgem
 por entre as algas de cabelo verde
 em busca de uma vida sem razão
 que também move as tuas células

¹⁴ Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2003, p. 62.

*e te mostra de novo os mesmos rostos
de primos, tios e mais família.” (PS, 58)*

A indissociável relação entre temporalidade e memória surge fortemente radicada num imaginário pessoal. Os elementos relacionados com a sua vivência infantil – pirilampos, peixes, algas – e os elementos da família – primos, tios e parentes – revelam-se símbolos precários de esperança e salvação. A ambiguidade cultivada entre o vivido e o imaginado, a realidade e a fantasia, traduz-se assim, num sem número de elementos afectivos relacionados com a sua tenra idade. Esta característica melancólica, como observa Eduardo Lourenço, domina a actual literatura, uma vez que o presente prefigura permanentemente momentos de nostalgia¹⁵. Com efeito, a escrita é o único meio capaz de diminuir a distância entre o tempo rememorado e o presente vivido pelo sujeito de enunciação.

Deste modo, a memória deambula pelos interstícios do tempo, evoca tempos perdidos, lugares abandonados ou figuras ausentes. No entanto, fixa-se, por vezes, em determinados momentos, como o velório do tio, que dá o título ao seguinte soneto:

*“Acabas de chegar. Está muito frio:
poucos amigos e alguns parentes
vão falando em surdina e entredentes
de quem já não existe - era teu tio*

*e tinha a vida presa por um fio
que se quebrou enfim. Tudo o que sentes,
para lá das conversas inocentes,
é a alma a gelar no arrepio*

*da infância a despedir-se enquanto chora
pessoas e lugares que cada hora
dentro de ti transforma em nevoeiro.*

*À saída descobres, absorto,
que também tu comesas a estar morto
na fria madrugada de fevereiro.” (“ACUC”, in PR, 469)*

¹⁵ Eduardo Lourenço, *A Europa desencantada. Para uma mitologia europeia*, Lisboa, Ed. Visão, 1994, p. 33.

O sentimento da irremediável perda¹⁶, cuja centralidade no poema é evidente, integra-se nos códigos clássicos da elegia e constitui um traço recorrente na poesia de Pinto do Amaral, como salienta João Barrento¹⁷. Ainda segundo o mesmo professor e ensaísta, a referência insistente a tempos existenciais, sugerida pela “*fria madrugada de fevereiro*”, bem como o olhar melancólico enleado por uma cortina de brumas, exemplificado no “*nevoeiro*”, são outros traços distintivos da poética do autor de *Acédia*¹⁸. O falecimento do tio, premonição da própria morte do poeta, confere, de facto, ao texto um profundo sentido elegíaco, o que permite, deste modo, um olhar ambivalente sobre a morte. Ela é uma epifania e um desejo de redenção que se consubstancia na poesia, caminho possível para resistir à devastação e perda, conotação contida na eufemística perífrase “*vida presa por um fio / que se quebrou enfim*”. Nesta experiência dolorosa traduzida no espectro da morte, o sujeito poético afirma a sua individualidade e a palavra poética é um repositório emotivo de ausências e vazios.

É neste contexto de recordação que, de um modo evidente, a memória¹⁹ se associa à noite em múltiplas formas e sentidos, que se encontram disseminados pela obra de Pinto do Amaral. Esta referência temporal assume, no dizer de João Barrento, uma aguda consciência nostálgica, assente na experiência e na subjectividade, “*que tudo galvaniza através da memória*”²⁰.

Deste modo, não é de estranhar o ideal enunciado nos seguintes versos:

“*Teria amado o vento e a fala dos bosques,
as imagens da noite, os pequenos avisos
do coração. Iria regressar
por outros olhos às cores do Inverno.*” (“ACED”, in *PR*, 29)

Para o poeta, o carácter meditativo da poesia nasce predominantemente da noite. Na contemplação da realidade, “*as imagens da noite*” plasmam-se num *pathos*

¹⁶ Ramos Rosa afirma que o *topos* da perda é marcante logo em *Acédia*, o seu primeira obra poética. António Ramos Rosa, “Fernando Pinto do Amaral: do desencanto amoroso ao desencanto ontológico”, in *Parede azul*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991, p. 141.

¹⁷ João Barrento, “O Astro Baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, in *A Palavra transversal. Literaturas e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 91.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 92.

¹⁹ Sobre a importância da memória no fenómeno literário, veja-se Fernando Guimarães, *O Modernismo e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999, pp. 27-30.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 90.

de tonalidades melancólicas e expressam um amor à natureza e ao mundo sob o signo de uma forte espiritualidade.

Este *topos* é retomado em muitos versos do poeta, ilustrado neste trecho:

*“Como se move o mundo. Como é falsa
a penumbra da noite, essa teia de lágrimas. Em vão
sobe o fumo infeliz de um cigarro,
a saudade das coisas impossíveis.”* (“ACED”, in PR, 100)

Com um amargo sabor de tristeza, o sujeito de enunciação entroniza o instante, na “*penumbra da noite*”, que não é mais do que o eterno presente, sem esperança do devir, como sugere “*a teia de lágrimas*”, “*a saudade das coisas impossíveis*” ou a hipálage contida em “*o fumo infeliz de um cigarro*”. A vida, o mundo e as experiências colhidas no quotidiano, estímulo fulcral na criação poética de Pinto do Amaral, revelam um espírito crítico contra o mal-estar que o mundo lhe causa.

Porém, a noite, metáfora do tempo e força geradora de inúmeras virtualidades semânticas²¹, traz também força e singular comprazimento ao poeta:

*“Às vezes é tão bom ver nascer uma estrela
ao fim da tarde, à hora em que declina
a alegria dos pássaros, este verde sem alma nem corpo
talvez ainda a flor de uma canção. [...]*

*Paisagem acabada de morrer,
aceita-me e ensina-me pelo menos
uma simples palavra. [...]*

*ver como o céu se despe ou se despede
de tudo o que foi luz e se transforma agora
na música das sombras.”* (“AEJ”, in PR, 121-122)

Sob o signo da circunstância do momento, os versos transcritos, reveladores do gosto pela atmosfera crepuscular, assumem uma dimensão inspiradora, vincada na exortação “*aceita-me e ensina-me pelo menos / uma simples palavra*”, elevando a noite ao estatuto de divindade que fornece a criação poética ao poeta. Num processo

²¹ Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994, cols. 473-474.

gradativo, a noite cai, como sugere a belíssima metáfora do céu que “*se despe ou se despede*”, e permite concluir que a escrita de Pinto do Amaral, banhada pela penumbra e avessa à luz, é lunar e nocturna.

A aproximação da noite, “*como quem chega de longe e promete / guiar-nos por um sonho*” (“ACED”, in *PR*, 47), é cantada também no seguinte texto:

*“Cai a noite na ilha
de palmeiras reluzentes
e enquanto a lua já brilha
aproveita a maravilha
de mil prazeres inocentes*

*Vê os barcos na marina
sentado na esplanada
e tudo o que a noite ensina
é como esta aragem fina
que anuncia a madrugada.”* (*ALM*, 91)

O verso inaugural, “*Cai a noite*”, constitui o *leitmotiv* da construção textual. O sentido da realidade, sustentado por sensações visuais estimuladas pela vibração da paisagem lunar, não se afigura disfórica, pelo contrário funciona como momento de pura fruição, contido na hipérbole “*mil prazeres inocentes*”, e simultaneamente constitui um espaço de aprendizagem, porque “*ensina*”, sugestão que a luz da noite alumia o poeta.

A procura incessante do conhecimento e da palavra, associada ao crepúsculo, é reiterada neste texto:

*“Na suspensão da noite que alimenta
em silêncio o teu sono
atravessa este mundo Já não há
fronteiras que separem alegria e tristeza, vida e morte
enquanto a lua desce e tu descobres
um segredo no fundo desse poço.”* (*ALM*, 33)

A nomeação da noite, na tentativa de acalmar o vazio, presente na expressão “já não há”, intensifica a penumbra e a tristeza, conceitos manifestados na incerteza

contida nas antíteses “*alegria e tristeza, vida e morte*”. Assim, só é possível deslindar o sortilégio da existência através de “*um segredo no fundo desse poço*”, que é afinal a compreensão do sentido da vida, deslindada pela criação poética, permanentemente procurada nos versos de Pinto do Amaral.

Mas a noite²² estende o seu manto e o poeta convoca nas palavras inaugurais do texto *Noite fechada*, a lembrar o título da sequência poética de *Sentimento dum ocidental* de Cesário Verde:

“*Noite fechada Vozes de outro século
celebram mortas vivas o primeiro
relâmpago de um sonho
o funesto funâmbulo fantasma
que um dia foste e hoje te conduz
em busca de um outro sonho quase alheio
à luz que te guiava
nos cegos corredores do coração.*” (ALM, 19)

Em ambiente nocturno, as vozes do passado e os fantasmas, sugestão de uma inconformada ausência, subentendem um universo assombrado, expressividade reforçada pela aliteração da fricativa no seguinte verso: “*o funesto funâmbulo fantasma*”. Mesmo assim, na revelação de um universo íntimo, nocturno e onírico, o sonho, refúgio para a dor, concede um sentido para a vida, que se desdobra na “*busca de um outro sonho*”.

Esta mundividência profundamente pessoal pode-se também ler neste poema:

“*No quarto sem ninguém desenho o halo
da mais longínqua estrela – é sempre ela
que então ainda me fala
do túmulo onde vive.*” (“ACUC”, in PR, 482)

Confinado ao interior do seu quarto, o poeta solitário, pela calada da noite, “*desenha o halo / da mais longínqua estrela*”, ou seja, procura no silêncio a voz dos seus versos. Esta personificação da estrela, símbolo da luz orientadora e da

²² Sobre o significado da noite na moderna literatura portuguesa, veja-se Joel Serrão, “Noite natural e noite técnica, in *Temas oitocentistas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 15-58.

espiritualidade, liga-se ao princípio da vida e, por extensão, ao próprio acto criativo²³. Por outro lado, revela o fulgor sentido pelo mais íntimo do poeta em demanda da vontade de compreender o mundo.

A imagética fornecida pela observação do exterior nocturno torna-se mais concreta na procura da resposta para as inquietações que atormentam o poeta:

*“Lá fora a Lua dorme, envolta pelo negro
e quente cobertor das nuvens quase à deriva
no mar da minha boca, onde os desejos
infiltraram de novo o seu travo de treva,
o preço que ainda tenho que pagar
e é cada vez mais alto e nem a chuva
leva consigo. O mundo
desabou nos meus ombros e a própria linha
do horizonte oscila devagar
dentro do copo – inútil maremoto
de um líquido infeliz sempre ao sabor
da mão que o move sem saber porquê.”* (“ASC”, in PR, 344)

Na fulguração da noite, o imaginário suscitado pela lua, que modela a sensibilidade do sujeito de enunciação e *“dorme envolta pelo negro / e quente cobertor das nuvens quase à deriva”*, é valorizado pela necessidade do poeta em escrever *“ao sabor / da mão”*, símbolo do trabalho poético²⁴. Esta metáfora da escrita floresce e a força motriz desse florescimento é o cenário lunar, que permite mergulhar numa sentida intimidade. Por outro lado, o esplendor da noite revela-se na abertura do interior do quarto para o exterior por uma janela bachelardiana e concretiza-se através da escrita dos versos, que marca o desabafo de um estado de espírito melancólico, mas necessário à eclosão da criatividade²⁵.

No entanto, o ciclo natural dos dias conduz ao inevitável romper da aurora:

“Não sei adormecer: a madrugada

²³ Jean Chevalier e Alain Cheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994, cols. 307-310.

²⁴ *Idem, ibidem*, cols. 418-422.

²⁵ Paula Morão destaca a importância da janela, metáfora da ponte entre o interior e o exterior e, num modo mais restrito, da ligação do sujeito com realidade. Ela possibilita, com efeito, a descoberta e a compreensão do mundo. Cf. Paula Morão, “Da cultura e outras janelas”, in *Viagens na terra das palavras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 13-15.

*respira num silêncio que é o teu
silêncio, nesta febre
a arder na minha alma tão antiga.*

*Lá fora os astros não respondem:
as montanhas diluem o tempo e o espaço
e todo o céu começa a dilatar-se
no êxtase mais negro enquanto bebo
o cego sofrimento de não estares aqui. [...]*

*A noite
chama ainda por ti dentro de mim
- sombra feita de luz,
à espera de outro sonho ou do teu próximo
sorriso.” (“ASC”, in PR, 289)*

Com a consciência aguda do fluir do tempo, traduzida na aproximação da madrugada, as mágoas recrudescem num cântico de tristeza, onde cada verso, pela significação que encerra, não é uma mera entidade abstracta desprovida de um momento e de uma circunstância. A noite, companhia reconfortante e confiante, como sugere a personificação “*A noite / chama ainda por ti dentro de mim*”, lembra ao poeta a ausência de alguém, mas, no entanto, exprime uma ideia de esperança, comprovada nos versos finais “*à espera de outro sonho ou do teu próximo / sorriso*”. A temporalidade em que se inscreve a poesia de Pinto do Amaral baseia-se, pois, numa concepção cíclica da vida presente em muitos autores contemporâneos em que ele próprio acaba por se integrar, quando afirma: “*um regresso ao intemporal e ao cíclico [...] cria um efeito que oscila entre a simultaneidade e o eterno retorno.*”²⁶

Os sentimentos enunciados, modelados pelo entendimento da noite e do mundo, continuam no seguinte poema:

*“De novo a madrugada, as suas pétalas
de sangue radioso iluminando
o olhar de míope desfocado,
o solfejo das horas que passaste*

²⁶ Fernando Pinto do Amaral, *O mosaico fluido. Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 34.

*debaixo do vulcão, dos teus compassos,
rodopiando cegos mas agora
submersos entre a lava e ainda espessa
da noite sem viva alma que te ensine
a abrir outro caminho, a resistir
ao quente cadafalso da manhã.
De novo a luz do dia, essa mentira
anónima de um corpo onde não cabes
quando o primeiro sol te rasga o peito
e depois desse sol não vem mais nada.” (ALM, 64)*

A bela descrição da aurora, “*as suas pétalas / de sangue radioso*”, eco do famoso símile homérico “*Quando surgiu a aurora de dedos róseos, filha da manhã*”²⁷, contrasta ironicamente com os seus raios “*iluminando / o olhar de míope desfocado*”. A luz solar dilacera e o seu efeito nocivo traduz-se na expressividade hiperbólica do segmento “*quando o primeiro sol te rasga o peito/ e depois desse sol não vem mais nada*”. De facto, sob o signo do desencanto, o “*cadafalso da manhã*” sugere opressão e ausência de inspiração, ao invés, na solidão da noite acolhedora é permitido perscrutar outros horizontes, como confessa o *eu* lírico:

*“Ninguém sabe
o rumo da poeira quando o vento
canta conosco até de madrugada
no sono incandescente das estrelas.” (PS, 79)*

A solidão nocturna é, pois, a privilegiada instância legitimadora do próprio acto criativo, marcado pelo incógnito mistério, visto que “*Ninguém sabe / o rumo da poeira*”.

No texto intitulado *Esperança* o poeta recorre de novo ao papel fundamental da noite como fonte de inspiração poética:

*“E se vires que é preciso
Rasgar dentro de ti, antes de serem escritos,
os mil e um poemas
que haverias de ler, talvez sem esforço,*

²⁷ Homero, *Odisseia*, 2, 1. Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de história da cultura clássica*, vol. I. *Cultura grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ⁵1980, p. 48.

*à flor daquela face, não hesites,
 porque a felicidade tem um preço
 e os versos, quaisquer versos, são apenas
 a memória infiel deste vento que move
 as árvores lá fora enquanto é noite,
 mas que as horas da manhã
 deixará elevar-se um nevoeiro,
 tão espesso e esbranquiçado, que o amor
 será nesse momento uma palavra baça
 que nada te dirá, a ti ou a ninguém.” (PS, 153)*

Estes versos congregam a evocação nocturna da criação, todavia revelam um obstáculo que tolda o sujeito poético: “*as horas da manhã*” levantarão um “*nevoeiro / tão espesso e esbranquiçado*”, metáfora da ausência da inspiração poética. De facto, os versos oscilam entre a dimensão do concreto e a consciência de que o poema é, acima de tudo, uma realidade linguística e uma aventura de descoberta, que a noite ajuda a percorrer.

Com efeito, o dia suscita uma gritante opressão, enquanto a noite simboliza a libertação e a inspiração:

*“Cega-te a luz do sol – nunca te esqueças
 deste dia sem fim:
 no horizonte nascem as promessas
 e hás-de ficar assim.*

*à espera de um milagre que te fale
 com a voz de uma sereia
 até te libertar de todo o mal
 e deixar sobre a areia*

*o gesto inconsolável de algum deus
 desfeito já na espuma
 dos sonhos que algum tempo foram teus
 ou das nuvens que fogem uma a uma*

*cega-te a luz do dia – sobre o mar
 um azul que não sabes decifrar.” (PS, 45)*

Num registo fortemente lírico, o dia aprofunda uma vincada decepção, contido na repetição do segmento *“cega-te a luz”*, numa imagem consciente da fugaz durabilidade da noite que conduz ao estigma do dia.

Esta tensão entre o plano da luz, sinónimo de mágoa e de vazio, e o plano da sombra e da escuridão, provido de esplendor e criação, configura-se também neste poema:

*“Ainda sabes quem és? A luz do dia
engana-te por vezes quando chega
de madrugada e esboça um simples gesto.
o mais rápido beijo que destapa
algumas feridas, hoje cicatrizes
do fogo que abraçou o coração
e o vestiu de amor.” (PS, 145)*

A noite, para o poeta, prevalece sobre o dia, como expressa a personificação presente em *A luz do dia / engana-te*. Quando a manhã nasce, o sol brilha e cega, o que perturba o estado do espírito do poeta, não permitindo o lúcido aprofundamento da auto-consciência e a criação poética.

Com efeito, o poeta prefere o ténue cintilar das estrelas no horizonte crepuscular:

*“Negro de mar cintila o horizonte
em busca de outra noite. Se recordo
a fala desmorona-se, ainda presa
a tudo o que fizer escurecer
a tarde tão de sol.” (“ACED”, in PR, 101)*

A ideia predominante do texto centra-se, pois, na recorrente demanda incessante da noite, visto que é, para o vate, o momento privilegiado da criação poética.

Com efeito, o poeta tem consciência que é na noite que se realiza e concretiza o seu ofício poético:

*“Para lá
de todas as memórias, essa luz*

*ainda conhece o meu segredo: amar
a noite que começa, ir no encalço
dos seus desejos de tragédia e pobres
funestas confissões que vão erguendo
a vertigem de um templo.” (“ACED”, in PR, 106)*

Na realidade, este trecho reveste-se de particular significado na poética do autor da *A escada de Jacob*, visto que assinala uma representação explícita do seu pensamento face ao fenómeno literário. De facto, o segmento “*Amar / a noite que começa*” sintetiza admiravelmente as implicações nocturnas no acto criativo. O premente desejo de expressar esse ideal surge sinalizado no predomínio do recurso ao *enjambement*, técnica de composição que funciona como um encadeamento rápido e decidido do pensamento pela ausência de qualquer sinal de pontuação.

Esta concepção literária pode-se ler também neste texto:

*“E continuas, continuas sempre
a escrever o que nunca soubeste
sentir. Desde o princípio
que veneras um céu onde não há
nenhuma estrela. A noite
é o dia à procura
de um coração que dorme, de uma carta,
ditada pelo medo.*

*Repetes cada lágrima e encenas
a alegria, a tristeza
no teatro do mundo. A tua voz
propaga-se no escuro, é um apelo
do tempo enquanto corre
o sangue. Naufragado,
o teu primeiro sonho ainda recorda
os degraus de uma escada; a placenta
de um vulcão afogado pelo sono.*

*Contempla a lua nova e aprende a contar
os minutos, as horas ou os dias.
Sabes que falta pouco, faltou sempre*

pouco.

Pede outra vez perdão.” (ALM, 71)

Neste poema, paradigma da singular capacidade literária de Pinto do Amaral, unem-se, a partir da conotação em torno da dimensão multiforme da noite, os processos de significação ligadas ao fazer poético. Escrever traduz a comunhão do avanço da noite com o desenvolvimento do trabalho do poeta, cada vez mais meticulosamente produzido. A força da escrita emerge, assim, da vigília proporcionada pela noite. A sucessividade do tempo cronológico, como em *Sentimento dum ocidental* de Cesário Verde, confere aos poemas de Pinto do Amaral um dinamismo que, próximo do modo narrativo, cria um itinerário poético rico e coerente.²⁸

Este ideal poético, assumido como busca de autenticidade, justifica-se plenamente pelo aproveitamento de elementos narrativos, como a noite e a cidade, à volta dos quais o universo lírico de Pinto do Amaral se organiza. Estes referentes testemunham a contaminação genológica que se vem registando na poesia portuguesa, como afirma Rosa Martelo:

“A narratividade, a atenção dada ao quotidiano urbano, articulada com a busca de um olhar capaz de o transfigurar e de lhe conferir espessura, ênfase colocada na cumplicidade com o leitor são alguns sintomas dessa inflexão que parece vir resituar a questão matricial da Modernidade estética no seu ponto de partida.”²⁹

Uma concretização paradigmática do que a atrás foi referido é o texto intitulado *Elegia de Lisboa*:

*«Nas nossas ruas, ao anoitecer»
Abre-se num olhar a pena errante
De quem se ilude em passos vagarosos
Em mais um jogo incerto de cem luzes
sob o céu tão baço. Como sempre,*

²⁸ Na sua actividade ensaística, Pinto do Amaral destaca os múltiplos planos do tempo na concretização dos versos de Ruy Belo, o que se pode observar também na sua própria poesia. Cf. Fernando Pinto do Amaral, “No limiar da ‘Terra da alegria’ - alguns aspectos da melancolia na obra de Ruy Belo”, in *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Ed. Hiena, 1992, pp. 91-106 (sobretudo, pp. 100 e 101).

²⁹ Rosa Maria Martelo, *Vidro do mesmo vidro*, Porto, Campo das Letras, 2007, p. 39.

*os mudos automóveis sobem, descem
 ruas e ruas rumo a outras ruas
 polvilhadas de gente que regressa
 sem ter partido – insectos ondulando
 ao som das lentas horas fatigadas,
 rostos esfarrapados de trabalhos
 inúteis como a tarde que se entrega
 as doces mãos secretas do crepúsculo
 vibrante no declive dos telhados
 em degraus sobre o Tejo. Devagar
 cola-se ao espírito a membrana escura
 dos sonhos que perdi ou que pedi
 há tantos anos à eternidade
 e agora se dispersam na colmeia
 das pequenas janelas reacesas,
 no bafo das famílias indiferentes.” (“ACUC”, in PR, 393)*

A noite para o poeta encerra diversas potencialidades semânticas; o texto abre com um célebre verso de Cesário Verde, «*Nas nossas ruas, ao anoitecer*», *incipit* de *Ave-Marias* de *Um sentimento dum ocidental*, que constitui o mote a partir do qual se constrói o texto e testemunha obviamente o fascínio pelo poeta oitocentista e o tributo que lhe quer prestar. Esta interpelação ao leitor representa uma audácia em relação ao cânone da lírica, uma vez que o verso se combina com a coerência textual interna, onde a ostentação de versos alheios, num processo metalinguístico, constrói o discurso poético.

Neste contexto, a expressão “*a pena errante*” apresenta um valor explicitamente polissémico. “*A pena*”, a lembrar Camões, pode significar dó ou comiseração ou sugerir ainda o próprio acto de escrita³⁰, *topos* fundamental em Pinto do Amaral. Este expediente assinala, deste modo, o poder ambíguo da palavra poética e explora precisamente a vertente plurissignificativa do discurso da poesia. O atributo “*errante*” sugere, por seu lado, a adesão estética de Pinto do Amaral à poesia de carácter deambulatória, de que Cesário Verde foi considerado pioneiro em Portugal. Na verdade, o carácter referencial, atestado, desde logo, no primeiro verso do texto,

³⁰ Sobre o valor funcional da polissemia de *pena*, veja-se José Carlos Seabra Pereira, “A pena da escrita e o canto – de Camões a Pessoa”, in Maurizio Perugi (coord.), *Actas do CEL - Centre d' Etudes Lusophones de Genève*, Lisboa, Edições Colibri, 2009, pp. 113-122.

concede uma das mais importantes coordenadas estéticas, uma vez que assimila instrumentos e procedimento do modo narrativo pela instauração de um universo pleno de referentes espaço-temporais, frequentes na actual poesia portuguesa, segundo defende João Barrento.³¹

Com efeito, a contaminação do lírico pelo narrativo processa-se neste texto, onde a alusão à cidade é fulcral:

*“A quase nada irá saber-me, um dia,
o azul de uma voz entre janelas,
disfarçado de espelhos. No meu céu
cintilam hoje as águas e os néons
em luzes diluídas.”* (“ACED”, in PR, 75)

O espaço enunciado convoca continuamente o acto de escrever, que se realiza na noite urbana, como sugerem *“os néons / em luzes diluídas”*. O confronto do *eu* lírico agudiza-se à medida que a noite invade a cidade. Curiosamente o próprio poeta, num artigo publicado no *Jornal de Letras*, confessa a predilecção por este processo que incorpora elementos específicos do universo narrativo:

*“Sempre vivi em noite, sempre me senti atraído por ela. Desde pequeno que me deito tarde e agrada-me ficar acordado em casas adormecidas, no silêncio espectral do seu espaço sem fundo nem limites. Durante a noite tudo parece vibrar de outra maneira, mais perto do mistério das coisas e dos seres, do seu segredo sempre inviolável. E todavia – somos feitos de contradições – também me fascina o frémito da noite urbana.”*³²

Com efeito, é precisamente nesta vertente temporal e espacial, marcas formuladas no âmbito da narrativa, que a poesia de Pinto do Amaral se realiza³³:

*“Agora que regresso por um sonho
às sonâmbulas ruas da cidade
sou eu e não sou eu
esta sombra sem nome que estremece
ao selar deste pacto,*

³¹ João Barrento, “Palimpsesto do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, in *A Palavra transversal. Literaturas e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, pp. 69-78.

³² Fernando Pinto do Amaral, “O escritor de A a Z”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de Maio, 2009, p.17.

³³ Sobre o relatividade e contaminação dos géneros literários, vide Carlos Reis, *O conhecimento da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, pp. 284 sqqs.

*ao encontrar o último refúgio
na flor da tua boca. Não há lágrimas
que nos calem o peito? Não há vidas
que nos salvem da vida?” (PS, 150-151)*

A escrita é desencadeada pelas “*sonâmbulas ruas da cidade*” num processo de movimento, marcado por verbos dinâmicos, como regressar ou encontrar, que coloca a vigília do poeta em contraste com um espaço adormecido. Este universo apresenta-se desvanecido; o sonho, a sombra ou as sucessivas interrogações contribuem para a criação de uma atmosfera inquietante. De facto, embora o cenário urbano envolva o poeta, ele está voltado para si mesmo, dilacerado por uma vincada angústia existencial.

Nessa deambulação, o *eu* lírico desvenda uma imagem de si; o vaguear é uma metáfora do seu pensamento e das suas sensações, como se verifica no texto *Infidelidade*:

*“Luzes brilham algures: uma cidade
hibernada no sono tão humano [...]
Olho-a mais uma vez, queria colher
os frutos do acaso,
mas aprendi de cor o seu sabor,
sei desde sempre como é fútil
a lição dos espelhos
reproduzindo imagens sobre imagens.*

*Quem é o meu ninguém nesta certeza
de tudo estar perdido? Quem entrega
ao coração as chaves de uma porta
que ninguém abrirá?” (PS, 46-47)*

No poema irrompe a cidade³⁴, espaço que fascina o poeta por procurar incessantemente o enigma da escrita, mesmo reconhecendo a impossibilidade de não

³⁴ Pinto do Amaral, num artigo crítico que consagra ao poema *Canção do ano 86*, da autoria de Fernando Assis Pacheco, destaca a importância capital do espaço urbano da cidade de Coimbra. Cf. Fernando Pinto do Amaral, “*Canção do ano 86* de Fernando Assis Pacheco”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisboa, Ed. Angelus Novus & Cotovia, 2002, p. 375.

encontrar a perfeição almejada, pois trata-se, no dizer do sujeito lírico, de “*as chaves de uma porta / que ninguém abrirá*”.

A cidade ensimesmada e em permanente crise levanta perplexidades ao poeta que reitera, como se observa no texto anterior, múltiplas interrogações. Esta gradação, iniciada na referencialidade da urbe, não tarda a retomar um carácter subjectivo e sentimental, característica distintiva de Pinto do Amaral, segundo afirma Ramos Rosa³⁵. Tratando-se de uma poesia em permanente e contraditório tumulto ontológico e existencial, não admira que os seus sentimentos se cristalizem numa ampla configuração do mundo, onde o espaço preferencial da cidade é apresentado nas suas variações diurnas, nocturnas e crepusculares.³⁶

De acordo com esta linha de pensamento, vejamos os seguintes versos:

*“Foi numa noite gelada
já rompia a madrugada
no momento em que te vi
Não soube dizer-te nada
nessa hora alucinada
fiquei só a olhar para ti*

*Andei pelas ruas à toa
pelas vielas de Lisboa
cada esquina sem ninguém
Quando o amor nos abençoa
há uma luz que perdoa
tanto mal que nos fez bem.” (ALM, 117)*

Poesia de circunstância, num encontro aparentemente fortuito, “*já rompia a madrugada / no momento em que te vi*”, a configuração narrativa assume um privilegiado processo de caracterização do mundo, conseguido através de vivências e afectos individuais. Neste texto, a cidade proporciona uma solidão que transporta consigo e afigura-se um momento apaziguador para o *eu* lírico, que perdoa um amor – desencontro que não parece correspondido, manifestado pela antítese de cunho camoniano: “*tanto mal que nos fez bem*”. Nesta formulação de carácter narrativo, evocada no momento nocturno e numa toponímia concreta –

³⁵ António Ramos Rosa, “Fernando Pinto do Amaral: do desencanto amoroso ao desencanto ontológico”, in *A parede azul*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991, p. 143.

³⁶ Sobre a mundividência poética, que se adequa admiravelmente à produção lírica de Pinto do Amaral, Ramos Rosa afirma: “*Não são as coisas, portanto, que o poeta nos dá, mas a apresentação delas em novas relações que a palavra poética descobre, não por uma invenção que as funda em absoluto, mas por um processo de equivalências livres que nos vão dando o próprio movimento das relações com esse real redescoberto.*” Cf. António Ramos Rosa, *A poesia moderna e a interrogação do real- I*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979, p. 16.

ruas e vielas de Lisboa – a poesia reassume uma maior proximidade com o leitor, propondo protocolos de leitura que assentam em efeitos realistas. Esta marca distintiva, como sublinha Rosa Martelo, é recorrente na actual poesia portuguesa³⁷.

Esta deambulação, traduzida num registo intimista, liga-se também a outros símbolos citadinos:

“Irei rever

*por absurdas trinchas outras ruas,
as águas do outro mar. Desiludindo
uma talvez não-esperança, a esplanada
são poucas mesas sob a luz vazia
até depois do fim. Nem uma frase
reviverá sem dor, o além-alma
mistura os fios da música e regressa
igual a tu me olhares ou ao orvalho
caindo toda a noite plo já frio
setembro, dia quatro. Cada imagem
acaba onde eu começo, sempre foi
assim, pra vós, o mundo – apenas água
e terra e ar e fogo e nada mais?”* (“ACED”, in PR, 74-75)

Este poema, como muitos outros de Pinto do Amaral, alicerçado na meditação sobre a existência, passa das vivências cristalizadas para o campo aberto das experiências, oferecendo a poesia uma representação do real, que se vai impondo e afirmando. A experiência representa uma assimilação estilizada do mundo pelo poeta, que organiza a sua poesia através do quotidiano, reflectindo uma apropriação subjectiva do mundo. A perifrástica “*Irei rever*” implica, além da ligação aos sentidos, o carácter deambulatório da poesia de Pinto de Amaral, que, pelo seu pendor errante, é avessa a qualquer companhia, o que acentua a necessária solidão do poeta. O sentido do outro consubstancia uma espécie de salvação que, sabendo-se de antemão impossível se torna, no entanto, indispensável para a memória de uma ausência já prevista, pela certeza de um fim inexorável. O poeta revela os instantâneos do

³⁷ Rosa Maria Martelo, “Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 74, Junho, 2006, p. 133.

quotidiano com os reflexos da sua imagem no espelho do tempo presente³⁸. Nesta observação do mundo, as imagens do tempo presente e lugares simbólicos de precariedade, como por exemplo a esplanada, deixam, como o poeta canta, “*o olhar em ruínas*” (“ACED”, in *PR*, 33). Recorrentes em Pinto do Amaral, as imagens do mundo constroem-se a partir de lugares concretos: “*as fúteis esplanadas e sorrisos fieis às cores do verão*” (“ACED”, in *PR*, 71), no “*Café Imperijal*” (*PS*, 67) ou ainda no café “*AVIZ com Z*” (*PS*, 64). Nesta singular mundividência, a interrogação final, “*pra vós, o mundo – apenas água e terra e ar e fogo e nada mais?*”, interpela aqueles que não conseguem discernir que os elementos enumerados são basilares na criação do mundo. A escrita ganha, assim, significativos contornos metafóricos, uma vez que a imagem do conhecimento se constrói a partir do mundo real e da presença insistente de um tempo preciso: “*setembro, dia quatro*”. A poesia é, pois, animada por um halo narrativo que indicia uma nova forma de relação com a realidade. A demanda de “*outras ruas*” acaba por evocar emoções fortes e a sua peculiar descrição, “*por absurdas trinchas*”, metáfora do olhar desencantado, é capaz de traduzir os sentimentos desse encontro imediato³⁹.

De facto, o espaço urbano, pelo simbolismo de que se reveste, ocupa um lugar nuclear na poética de Pinto do Amaral:

“*Um dia vais pra rua como quem
já não deseja nada deste mundo:
olhas prò céu, reparas no inferno
e todas as pessoas são iguais,
inocentes obstáculos povoando
a memória indelével. Continuas,
atravessas o parque e de repente
encontras o regresso já perdido
no dia do júzo.*” (*PS*, 78)

³⁸ Há de facto processos em Pinto do Amaral que apresentam uma grande similitude com a poesia de Cesário Verde, como ilustra este passo de Nuno Júdice: “*Cesário Verde vem trazer os temas do quotidiano e explorar a sonoridade da língua descobrindo uma nova dinâmica musical que introduz uma dialéctica na relação entre o tema e a sua expressão*”. Cf. Nuno Júdice, “Campos e contracampo na poesia portuguesa do princípio do século”, in Fernando Pinto do Amaral et alii (org.), *Um século de poesia (1888-1988). A Phala*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, p. 47.

³⁹ Esta concepção aproxima-se daquela que Jorge F. Lourenço preconiza sobre a dialéctica entre testemunho e metamorfose na lírica de Jorge de Sena: “*o fazer poético é a perseguição de um sentido por entre o desconcerto ou a erosão de um sentido do mundo*”. Cf. Jorge Fazenda Lourenço, *A poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Paris, Ed. Calouste Gulbenkian, p. 231.

O poeta errante pela cidade evidencia um estado de espírito marcado por uma meditação solitária, “*povoando / a memória indelével*”, bem como exprime uma grande indiferença face ao mundo: “*Um dia vais pla rua como quem / já não deseja nada deste mundo*”. Esta marca, distintiva da poesia de Pinto do Amaral, é recorrente também em versos de muitos poetas, como observa João Barrento⁴⁰. Neste tom disfórico surge a imagem do ser a caminho do inevitável fim, assinalado pelo “*regresso já perdido / no dia do juízo*”. Esta perspectiva do espaço urbano também é perceptível na fase progressista de Afonso Lopes Vieira, segundo Seabra Pereira: “*a cidade anuncia-se como meta existencial, pousada retemperante do envelhecido caminheiro.*”⁴¹ Na verdade, é na palavra que se afirma a capacidade criadora e através dela a possibilidade de integração ou recusa do *eu* num determinado espaço, em busca de um sentido para a vida.

A configuração poética do domínio do quotidiano surge também no seguinte poema:

*“Parecem absurdos os teus passos,
o teu ritmo ainda no encalço
de imagens – impossíveis
deuses de carne e osso -, mas prossegue
esse último caminho. Ninguém sabe
quem és,
a cidade já não te faz sofrer
e o abraço gelado das nuvens
é o teu melhor bálsamo.*

*Prossegue o teu caminho, ama de novo
A rosa que floresce.” (PS 32)*

Num monólogo interior, o sujeito de enunciação, solitário pela cidade, encoraja-se para seguir o seu próprio caminho, ideal conseguido através da exortação na busca da poesia, enfatizada nos versos conclusivos: “*ama de novo / A rosa que*

⁴⁰ João Barrento, “Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa”, in *O espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Ed. Presença, 1987, p. 85, nota 1.

⁴¹ José Carlos Seabra Pereira, *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 76.

floresce". Na verdade, é na deambulação solitária pelas ruas da vida e do mundo que ressalta uma análise aguda sobre o fazer poético.

Nesta isotopia da urbanidade, as vivências do *eu* ganham contornos mais amplos, ao estenderem-se às grandes metrópoles do mundo, rumo a uma nova linguagem, que, no dizer de Baudelaire, só é possível pela "*frequentação de cidades enormes, do cruzamento das suas inúmeras ligações*"⁴², bem como concedem um estatuto universal à poesia, presente no seguinte texto:

*"Atravessam a rua. São apenas
gente
à procura de gente à procura
de gente. Luminosa,
a memória de cada semáforo
vai repetindo o verde e o vermelho
em Oxford Street. É primavera, estamos em
novembro
e cada rosto é uma tempestade roubada
a outro rosto, esse intervalo
entre o primeiro brilho do relâmpago
e o próximo trovão.*

*«What are you waiting for? Make yourself heard.»
Assim reza o anúncio da Ericsson
pairando sobre nós e é um facto:
todos querem falar e ser ouvidos,
milhões de vozes respondendo a outras
vozes
- orquestra sem maestro e com poucos,
muito poucos solistas." (ALM, 81)*

A noção de espaço, que ocupa um significativo interesse de Pinto do Amaral, abre-se a outras latitudes, o que concede um estatuto universal à poesia, na medida em que traz à colação dimensões físicas e humanas inovadoras⁴³. A poesia ganha, pois,

⁴² Charles Baudelaire, "Le Spleen de Paris", *apud* Rosa Maria Martelo, "Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX", in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 74, Junho, 2006, p. 136.

⁴³ Theodor W. Adorno, *Poesia lírica e sociedade*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003, p. 6.

contornos amplos e o poeta, na sua função legitimadora do fazer poético, arvora-se em cidadão do mundo. Por outro lado, a novidade do instante, baseado numa experiência, apresenta um sentido concreto e situado, instaurando, no dizer de João Barrento, um “*paradigma do narrativo*”⁴⁴, tópico específico da poesia de Pinto do Amaral e da actual poesia. Mas o poético também se contamina com desconcertantes heterodiscursos, tais como a tipologia discursiva da publicidade, que constitui um verso: «*What are you waiting for? Make yourself heard*»⁴⁵. Esta estética do prosaico, alicerçada nas “*observações inócuas do quotidiano*”, no dizer de Gastão Cruz ao referir-se à nova poesia portuguesa⁴⁶, estende-se às múltiplas imagens da “*procura de gente*”, anónima e apressada, motivo que leva o *eu* lírico a não distinguir falas ou indivíduos⁴⁷.

Mas a cosmopolitismo não se confina ao trecho apresentado, também se materializa em *Elegia de Manhattan*:

*“Conheces a cidade. Toda a gente
atravessou um dia aquelas ruas
à procura de um sonho. Em mil écrans
irrompem as imagens desse mundo
que é também o teu mundo, o mais precário
lugar das nossas vidas. Imagina
a neve no inverno, alguns esquilos
saltando em Central Park de ramo em ramo
entre as folhas vermelhas do outono
e percorre outra vez esse caminho:
Quinta Avenida, 42nd Street,
as esquinas de Greenwich Village
ou a Broadway inteira até Times Square
onde brilham os néons que anunciam*

⁴⁴ João Barrento, “Palimpsesto do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, in *A Palavra transversal. Literaturas e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 69.

⁴⁵ Como se observa, a poesia de Pinto do Amaral não se reduz a um lirismo convencional. Pelo contrário, a sua concepção genológica caracteriza-se pelo hibridismo de tipologias textuais, aspecto já presente, por exemplo, em Jorge de Sena. Cf. Jorge Fazenda Lourenço, *A poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Paris, Ed. Calouste Gulbenkian, pp. 250-251.

⁴⁶ Gastão Cruz, “Nova poesia e poesia nova”, in revista *Relâmpago-Nova poesia portuguesa*, nº 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, p. 34.

⁴⁷ A relação do *eu* lírico com o mundo, segundo Seabra Pereira, encontra-se já nos versos de Cenário Verde. Cf. José Carlos Seabra Pereira, “A antecipação fenomenológica em Cesário Verde”, in Helena Carvalhão Buescu e Paula Morão (org.), *Cesário Verde. Visões de artista*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007, pp. 37-45.

*as cintilantes cotações do Nasdaq
– ORCL, CSO, MSFT, QCOM –
isso a que chamam o capitalismo
ou simplesmente civilização.” (PS, 40)*

Os lugares contextualizados de Nova Iorque, emblemáticos e míticos, revelam o quotidiano colectivo daqueles que circulam no turbilhão da cidade “à procura de um sonho”. O registo circunstancial de cidades ou ruas oferece uma panóplia imagética a Pinto do Amaral, que, com mestria, utiliza na construção subjectiva da sua mundividência⁴⁸. O ritmo rápido do texto, sugerido pelas enumerações assinala a azáfama envolvente de uma paisagem urbana, onde o poeta é um *flâneur*, uma vez que se mistura na multidão⁴⁹, em contraste com “a neve no inverno” e “os esquilos” do Central Park, símbolo da calma e tranquilidade proporcionada pela natureza. Na tentativa continuada de expressar sentimentos que o invadem, razão fulcral da criação poética, o sujeito de enunciação revela o que sente perante os outros e apresenta-os como de uma história se tratasse:

*“Seriam oito e meia ou pouco mais
quando chegámos, prontos a assistir
ao lento fim da tarde sobre o cais
com o estuário do rio a seduzir*

*o ameno convívio das pessoas
cumprimentando a Ana Salazar
e comentando como estavam boas
as tapas de pâté e caviar.*

*Entre beijos de afecto e circunstância
ia representar o meu papel:
simpatia com um toque de distância
de modo a não parecer muito infiel*

*à presença dos outros seres humanos,
afinal, convidados como eu
pròs frequentes rituais mundanos
do nosso Portugal tão europeu. [...]*

⁴⁸ A mundividência de Pinto Amaral inscreve-se nas poéticas mais recentes, uma vez que pretende regressar ao real, pela atenção que presta ao quotidiano, ao vivido e experimentado, à sua inevitável banalização. Esta concepção integra-se nos ensinamentos que T.S. Eliot propusera e na sua recepção na poesia portuguesa. Cf. Fernando Guimarães, *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p.130.

⁴⁹ Esta concepção tem a sua origem em Baudelaire, que descreveu a relação do poeta com a cidade, o que confere um privilégio de ser ele próprio e de ser o outro. Cf. Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea”, in *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2004, pp. 250-251 e nota 31.

*Depois do cocktail de camarão
animámos um pouco, e nem o vento
perturbou o calor da discussão
embora eu não estivesse muito atento.* (“ACUC”, in PR, 472-473)

Neste poema, os sinais lexicais de tom narrativo integram-se nos versos, testemunhados na expressão inicial “*Seriam oito e meia ou pouco mais*”, bem como a presença de espaço, acção e personagens, com destaque para a conhecida estilista Ana Salazar. Numa poesia baseada em “*coisas mínimas*”, como observa Rosa Martelo⁵⁰, o poeta é um inadaptado ao meio circundante, porque nada lhe provoca interesse; conversa com os outros, “*embora eu não estivesse muito atento*”, sinal da indiferença perante aquele meio pseudo-cultural. Os padrões comportamentais, orientados por modelos civilizacionais próprios de uma época de crise, surgem como crítica à hegemonia de uma cultura incaracterística marcada por estereótipos estrangeiros, como sugerem os lexemas “*pâté*” e “*cocktail*”.

A poesia, atraída pelo impulso do tecido urbano envolvente, apresenta uma forte feição narrativa, aspecto que Pinto do Amaral, na análise dos poetas seus contemporâneos, considera crucial por se tratar do “*princípio do declínio da modernidade*”⁵¹. De facto, o autor de *Acédia* tem vindo assinalar este deslocamento fundamental que se opera na poesia portuguesa a partir dos anos 70 do século findo, de que ele próprio é um significativo exemplo.

Sobre esta matéria, Rosa Martelo afirma:

*“Entretanto, a memória pessoal e literária, a valorização da experiência subjectiva, a exploração do fragmento narrativo subitamente revelador, a contraposição do poder criativo da linguagem a uma experiência existencial ou ontológica de perda, de desencontro e de ruína [...] são elementos que parecem essenciais para caracterizar globalmente a poesia portuguesa mais recente.”*⁵²

Pelo que foi referido anteriormente, esta nova sensibilidade estética verificada surge ostensivamente expressa na poesia de Pinto do Amaral, cuja reconstituição

⁵⁰ Rosa Maria Martelo, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes et alii (direcção) *História da Literatura Portuguesa* – vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 489.

⁵¹ Fernando Pinto do Amaral, *O mosaico fluido. Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 49.

⁵² Rosa Maria Martelo, “Anos noventa: breve roteiro na novíssima poesia portuguesa”, in *Via Atlântica*, nº 3, Dezembro de 1999, p. 233.

literária da realidade vive da noção de uma experiência baseada em referentes espaço-temporais, plasma-se numa escrita poética que se estrutura num “*palimpsesto do tempo*”, no dizer de João Barrento⁵³. Este sentido efabulatório, plasmado no testemunho de vivências, modela, pois, uma escrita anunciadora da propensão do autor para a produção narrativa, testemunhada no livro de contos *Área de Serviço* e no romance *O Segredo de Leonardo Volpi*, a sua mais recente obra.

No entanto, o hibridismo decorrente desta contaminação de modos literários não afecta o carácter lírico da linguagem, antes pelo contrário, afirma-se como uma marca primordial da inovação poética de Pinto do Amaral. Enraizada no vivido, a lírica de Pinto do Amaral, repleta de alusões e referências biográficas, desempenha um papel substancial, conseguido através da articulação entre a poesia e as suas circunstâncias, o que valoriza a dimensão comunicativa da enunciação lírica.

⁵³ João Barrento, “Palimpsesto do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, in *A Palavra transversal. Literaturas e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 72.

Conclusão

Em demanda de uma singular expressão lírica

Foi minha intenção ao longo do presente trabalho demonstrar a relevância da poesia de Pinto do Amaral nas letras portuguesas contemporâneas, visto que o seu forte pendor reflexivo e a decorrente indagação sobre o sortilégio do acto poético configuram um modo peculiar de interpretar a vida e o mundo. De facto, o interesse por este poeta emerge da sua constante inquietação estética, sendo a sua poesia caracterizada pelo impulso moderno de um lirismo crítico, onde a reflexividade enunciada pelo autor é intrínseca à própria criação. Há em Pinto do Amaral uma forma de estar que procura incessantemente uma estranha melancolia convertida numa agradável e necessária tristeza meditativa que o conduz a contemplar-se a um espelho interior. Neste reflecte-se a imagem dos sentidos, que, sempre atentos, buscam numa errância, preferencialmente solitária e nocturna, o desassossego com o fito de alcançar a singularidade estética. O poeta, consciente desse *spleen* baudelairiano, entrega-se incansavelmente ao labor da escrita, espelho onde se ouvem muitas vozes, que se afirmam num estilo sóbrio, mas também provido de densidade metafórica, obrigando o leitor a descobrir o que os poemas deixam em aberto.

A poesia, etimologicamente ligada ao verbo grego *poieiv*, significa *fabricar* e *fazer*, o que demonstra a feição artística do fenómeno literário, na busca continuada da originalidade¹. Na verdade, esta aproximação à matriz helénica espelha a vitalidade da mensagem poética, que, longe de se extinguir, permite as mais diversas interpretações suscitadas pela sua própria complexidade. É, com efeito, este o conceito poético de Pinto do Amaral que, de um modo admirável, procura a sua própria singularidade. Ramos Rosa, ao referir-se ao autor de *Às cegas*, sintetiza de um modo lapidar a essência do seu pensamento:

¹ Sobre este assunto, veja-se Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, Paris, PUF, 1956, pp. 179 sqqs.

*“A única possibilidade que resta é o próprio canto que, na sua nudez e na sua fidelidade ao irremediável, constitui a possibilidade essencial de um recomeço para além da inconsistência temporal no seio da própria despossessão e separação existencial.”*²

A atenção dispendida por Pinto do Amaral ao labor criativo contribui decisivamente para a sua expressividade lírica, o que configura um sentido estruturante para descortinar linhas de força fundamentais da sua poesia. A este aspecto não será alheio a sua actividade crítica, pela formulação teórica, pelo carácter exaustivo, pelo rigor hermenêutico, pela invulgar clareza da sua apresentação, sempre com o fito de divulgar a literatura. Os estudos feitos são, de facto, modelares pelo modo como sabe colocar a investigação ao alcance do grande público que deseja conhecer autores portugueses e estrangeiros.

Os textos de Pinto do Amaral apresentam um sujeito de enunciação crítico de si mesmo, como se pode observar em cada um dos seus versos. A espontaneidade, de filiação romântica, está excluída desta asserção, visto que a actividade de escrita resulta de um trabalho diligente que lhe dá forma. Deste modo, os ideais estético-literários são determinados por uma permanente insatisfação que decorre, com certeza, da sua prolixa actividade ensaística. Neste horizonte, aberto pelas conexões estabelecidas, é possível descortinar a escrita como teia, uma vez que é constituída por actos contínuos de refazer, constituindo, assim, um contributo decisivo para a coerência da lírica de Pinto do Amaral.

O conhecimento adquirido proporciona um privilegiado recurso para identificar o estilo peculiar dos seus versos. Leitor assíduo e divulgador incansável da literatura nacional e estrangeira, reveste-se de particular valor o modo como integra nos seus versos o diálogo com outros autores. A criação poética, materializada na palavra, serve-se da experiência cultural, haurida na tradição, sendo esta questão transcendental para o vate. Esta componente metaliterária resume *per se* um ideal subjacente a toda a sua obra, revelando uma preocupação humana e estética, uma vez que a sua poética nasce da experiência e da meditação. Nesta linha de pensamento, Carlos Reis afirma que a produção literária de Pinto do Amaral possui *“uma memória*

² António Ramos Rosa, “Fernando Pinto do Amaral: do desencanto amoroso ao desencanto ontológico”, in *Parede Azul*, pp. 144-145.

*em que conflui a música, formas poéticas codificadas e poetas de culto de várias gerações.”*³

O autor de *Pena suspensa* não deixa, pois, de revelar uma notável cultura, pólo estruturante e factor crucial na organização do discurso poético, contribuindo para compreender a estrutura coerente e harmónica que o seu pensamento estético-literário suscita. O acto criativo plasma-se, assim, num jogo dinâmico de recepção. Com efeito, há um conjunto de marcas indeléveis que asseguram a coesão da sua poesia ao mesmo tempo que a singularizam. Na verdade, não é difícil reconhecer no universo poético de Pinto do Amaral determinadas marcas intertextuais, ora mais explícitas ora mais difusas, que ao inscreverem em cada texto a memória de outros textos, despertam múltiplos ecos interpretativos, presentes em toda a sua obra logo a partir de *Acédia*.

Por outro lado, o poeta ancora-se na representação e indagação suscitada pelo texto lírico, na busca da harmonia primordial, feita de simplicidade e despojamento, mas também consciente de si mesma, dos seus poderes e dos seus limites, características fulcrais, segundo Rosa Martelo, da actual poesia portuguesa:

*“Por fim, acrescentaria que a poesia actual é uma poesia capaz de conciliar uma vertente reflexiva e abstractizante com a atenção a uma factualidade muito concreta apoiada num efeito de realismo; e que procura aliar o registo lírico e a construção de identidades sentimentais e mesmo a criação de efeitos pseudo-autobiográficos à sugestão de que esse registo é ainda (e mesmo assim) uma máscara.”*⁴

A incidência explícita de vivências impõe-se também como aspecto singular do poeta de *A luz da madrugada*; a infância, o contexto familiar, a noite e a cidade encerram efectivamente um papel aglutinador. A complexidade resultante do aproveitamento desses elementos reveste-se de uma dimensão subjectiva e simbólica, expressão da consciência entre o fenómeno artístico e o mundo empírico. Por outro lado, a capacidade comunicativa da poesia, expressa no privilegiado processo decorrente da narratividade, revela a forte ligação ao real que se plasma numa referencialidade contextualizada num tempo e num espaço, para, num processo de contaminação, integrar o lirismo de Pinto do Amaral. Concebida como deambulação

³ Carlos Reis, “Fernando Pinto do Amaral. Paródia ou talvez não”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Agosto, 2009, p. 20.

⁴ Rosa Maria Martelo, “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do mesmo vidro*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007, p. 50.

incessante que o poeta constrói, a escrita sabendo-se sempre inconclusiva, nem por isso deixa de vibrar o deslumbramento que a potencia e rasga imprevistos e inovadores horizontes de conhecimento. O texto lírico de Fernando Pinto do Amaral sugere ao leitor que o acto criativo se alicerce, pois, na experiência quotidiana, na procura de interpretar o mundo, questão transcendental que atravessa a obra do poeta. A preocupação suscitada pela vida configura essencialmente uma vertente humana e artística, visto que a sua poética gera uma leitura que associa uma deliberada reflexão estética com uma dimensão marcadamente ontológica.

O fazer poético testemunha, assim, a vitalidade da obra de Pinto do Amaral. É, com efeito, na continuada indagação sobre a poesia, a essência humana e a realidade circundante, tendo como pano de fundo a tradição poética, que se revela a poesia de Pinto do Amaral. Como sublinha Benedito Nunes, “*não se escolhe a geração em que se nasce. Escolhe-se a partir dela.*”⁵ Com efeito, o eclectismo da produção lírica mais recente situa Pinto do Amaral numa encruzilhada, uma vez que não há paradigmas estáveis e consensuais, não existindo propriamente um rumo orientado pelo quadro geracional. As últimas décadas da poesia nacional têm sido marcadas por um variadíssimo leque de tendências literárias, em que nenhuma consegue atingir uma posição dominante sobre as outras e é precisamente a partir dessas múltiplas influências que o autor desenvolve determinadas especificidades literárias ligadas à própria modernidade. Emerge na sua produção poética uma acentuada propensão a uma expressividade mais próxima das sensações e dos sentimentos individuais, valorizando o desejo, a melancolia e outras manifestações emocionais, algumas, no dizer de Fernando Guimarães, já visíveis em poetas da *Presença*.⁶

É esta sensibilidade configuradora que justifica a ausência de grupos homogêneos e a emergência de obras individuais, onde ressalta o regresso a um lirismo de explícita enunciação egótica, por vezes confessional ou intimista. Com efeito, trata-se de uma época avessa a grandes rupturas, e, segundo Fernando Martinho, a sua lógica não é de inovação radical, mas de renovação relativamente às

⁵ Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1971, p. 29.

⁶ Fernando Guimarães, “Em direcção ao fim do século”, in *A poesia contemporânea portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002, p. 174.

gerações ou décadas anteriores⁷. A corroborar esta ideia, Fernando Pinto do Amaral verifica que os novos poetas, libertos da necessidade de criar pontos fracturantes, procuram no passado, de forma quase arbitrária, as matrizes dos seus versos, sem a preocupação de inaugurar uma estética nova, uma geração homogénea ou um movimento literário específico. Assim, tece a seguinte reflexão:

*“Perante a multiplicidade de vozes [...] afigura-se tarefa inglória qualquer esquematização de processos retóricos, temas, motivos etc., atribuíveis em conjunto aos novos poetas. A própria lógica de formação de grupo entrou em declínio e a paisagem poética encontra-se disseminada por obras individuais cujo desenho global forma um fluido mosaico de universos singulares.”*⁸

A procura de novos caminhos, conseguidos através de estratégias inovadoras, colhidas na tradição aberta pela modernidade, desemboca no reconhecimento da originalidade indutora de sentido, o maior desafio colocada desde sempre à poesia e, naturalmente, aos versos de Pinto do Amaral.

Assim, é numa vasta e erudita variedade de processos compositivos, assentes em modernos padrões de pensar e sentir, que a identidade poética do autor de *Pena suspensa* se configura, o que lhe confere um lugar de destaque nas letras nacionais. Os seus versos lançam, com efeito, estimulantes desafios que correspondem a uma visão una na diversidade da poesia contemporânea portuguesa. Poucos são os que, como Fernando Pinto do Amaral, dotado de uma fina sensibilidade e de um aturado labor, manifestam de forma tão singular um itinerário lírico que em vez de representar um ponto de chegada, se projecta na dinâmica do devir.

⁷ Fernando Martinho, *Panorama da literatura universal – II vol., A literatura Portuguesa no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991, p. 285.

⁸ Fernando Pinto do Amaral, “Anos 70 e 80. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (directão), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 420.

Bibliografia

1. Bibliografia de Fernando Pinto do Amaral

A bibliografia apresentada não pretende ser exaustiva, mas apenas informativa. Assim, esta elaboração teve em vista documentar as diversas vertentes da criação artística de Pinto do Amaral – poesia, narrativa, ensaio – capaz de fornecer pistas de leitura na abordagem da sua produção literária. As obras citadas, em grande medida, afiguram-se fundamentais para descortinar as principais linhas de força da sua poética bem como para definir o percurso interpretativo desta dissertação. Registe-se, por último, que a bibliografia activa surge ordenada por ordem cronológica, sendo a restante organizada por ordem alfabética.

1.1. Bibliografia activa

1.1.1. Produção literária (Poesia e narrativa)

AMARAL, Fernando Pinto do, *Acédia*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1990.

— *A escada de Jacob*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1993.

— *Às cegas*, Lisboa, Ed. Relógio de Água, 1997.

— *Poesia reunida 1990-2000*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000 (Esta colectânea congrega os três livros de poemas do autor anteriormente publicados: *Acédia*, *A escada de Jacob* e *Às cegas*, bem como um livro inédito intitulado *A cinza do último cigarro*).

— *A Aventura no game boy*, Lisboa, Texto Editora, 2004.

— *Pena suspensa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.

— *A luz da madrugada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.

- *Área de serviço e outras histórias de amor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006.
- *O segredo de Leonardo Volpi*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009.

1.1.2. Produção ensaística e recensões críticas

- AMARAL, Fernando Pinto do, “O nome inominável” [sobre “O incerto exacto” de António Ramos Rosa], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de Junho, 1983, p. 26.
- “As palavras mais simples” [sobre “Gravitações” de António Ramos Rosa], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 de Maio, 1984.
 - “O regresso ao sentido. Anos 70/80”, in *Um século de poesia (1888 -1988). A Phala*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1988, pp. 159-167.
 - “Conhecimento do apocalipse de Paulo Teixeira”, in revista *Colóquio-Letras*, nº 108, Março, 1989, p. 106.
 - “António Ramos Rosa: a divina matéria” [sobre “Acordes” e “Três lições materiais”], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de Maio, 1989, p. 21.
 - *O mosaico fluido. Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.
 - “Em Nome da Terra: alteridade e transfiguração”, in revista *Colóquio-Letras*, nº120, Abril, 1991, p. 43-50.
 - Recensão crítica a “Inventário e despedida” de Paulo Teixeira, in *Público*, 21 de Junho, 1991.
 - Recensão crítica a “O céu sob as entranhas” de Luís Miguel Nava, in revista *Colóquio-Letras*, nº 123/124, Janeiro, 1992, p. 379-381.

- *Na órbita de Saturno. Cinco ensaios e uma paráfrase*, Lisboa, Hiena Editora, 1992.
- “A poesia como doença da alma: uma abordagem do spleen no «Só»”, in *revista Colóquio-Letras*, nº127-128, Janeiro, 1993, pp. 77- 86.
- “A transfiguração de linguagem” [sobre “O anel débil” de Fernando Guimarães], in *Público*, 12 de Maio, 1993.
- “Recensão a Musa” [sobre Sophia de Mello Breyner], in *Público*, 24 de Dezembro de 1994.
- “O murmúrio das sombras” [sobre “Poesias Completas” de Fernando Guimarães] in *Público*, 11 de Fevereiro, 1995.
- “O que eu ando a ler”, in *revista Ler, Livros & Leitores*, nº31, Verão, 1995.
- “A tradição já não é o que era”, in *revista Românica-Citação*, nº5, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 22-31.
- Fernando Pinto do Amaral, *Discurso e imagens de melancolia na poesia portuguesa do século XX*, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1997.
- “A aliança quebrada” [sobre Sophia de Mello Breyner], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 16 de Junho, 1999.
- “António Ramos Rosa: a divina matéria”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 30 de Maio, 1999.
- “Amor e paciência”, in *revista Relâmpago-Como falar de poesia?*, nº 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2000, pp. 39-41.
- “Os lugares do coração” [sobre “Baldios” de José Tolentino Mendonça], in *revista Relâmpago-Como falar de poesia?*, nº 6, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2000, pp. 107-108.

- “O rumor de um segredo” [sobre “Limites para uma árvore” de Fernando Guimarães], in *Público*, 9 de Setembro, 2000.
- “O Pecado da Acédia”, in Maria José Cantista (coordenação), *Literatura e sofrimento*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2001, pp. 339-346.
- “As palavras e as coisas” [sobre a poesia de Pedro Tamen], in *Público*, 8 de Dezembro, 2001, p. 10.
- “Anos 70 e 80. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 417-441.
- *100 Livros portugueses do século XX*, Lisboa, Instituto Camões, 2002.
- “Canção do ano 86 de Francisco Assis Pacheco”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisboa, Ed. Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 375-378.
- “A poesia escura da poesia”, in *Relâmpago-Nova poesia Portuguesa*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 19-27.
- “Uma incerteza apaixonada” [sobre Agustina Bessa Luís], in *Revista 6ª do Diário de Notícias*, 3 de Novembro, 2006.
- “A música do sangue”, in revista *Relâmpago-Poesia e música*, nº 19, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2006, pp. 135-136.
- “Sinais de vida”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 de Novembro, 2006, p. 44.
- “Cinismos românticos e deslumbramentos burgueses. Imagens da mulher na poesia de Cesário Verde”, in Helena C. Buescu e Paula Morão (org.), *Cesário Verde. Visões de artista*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007, pp. 195- -205.

- “O passado e o presente”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 de Abril, 2008, pp. 14-15.
- “Da vida dos sonhos ao sonho da vida” [sobre Fernando Pessoa], in revista *Egoísta*, Junho, 2008, pp. 20-23.
- “As interrogações de um destino” [sobre Jorge de Sena], in revista *Ler, Livros & Leitores*, Junho, 2008, pp. 60-62.
- “Entre as espumas dos dias”, in revista *MagazineArtes*, nº 62, 2008, pp. 8-11.
- “Eduardo Lourenço revisitado”, in revista *Relâmpago-Eduardo Lourenço leitor de poesia*, nº 22, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2008, pp. 11-17.
- “O que farei com este título?”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 de Fevereiro, 2009, p. 12.
- “Fernando Pinto do Amaral. O escritor de A a Z”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de Maio, 2009, p.17.

1.1.3. Antologias e prefácios

CINATTI, *Obra poética*, organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

MOURA, Vasco Graça, *Poemas escolhidos 1963-1995*, apresentação de Fernando Pinto do Amaral, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996.

BELO, Rui, *Obra poética*, introdução de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Ed. Presença, ⁴1997.

KIM, Tomaz, *Obra poética*, prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

QUENTAL, Antero de, *Poesia completa (1842-1891)*, organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

CORREIA, Natália, *Antologia Poética*, organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2002.

NAVA, Luís Miguel, *Poesia Completa 1979-1994*, prefácio de Fernando Pinto do Amaral e organização e posfácio de Gastão Cruz, Publicações D. Quixote, 2002.

CAMÕES, Luís de, *Poesia lírica*, antologia organizada por Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003.

VIANA, António Manuel Couto, *60 anos de poesia: 1943-2003*, prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

VERDE, Cesário, *Poesia*, prefácio de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Texto Editora, 2004.

2. Traduções

BAUDELAIRE, Charles, *As flores do mal*, (tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Assírio e Alvim, 1992.

TSVIETAIEVA, Marina, *O poeta e o tempo*, (tradução de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Ed. Hiena, 1993.

VERLAINE, Paul, *Poemas saturninos e outros*, (tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Assírio e Alvim, 1994.

BORGES, Jorge Luís, *Obras Completas* (tradução integral da poesia) Lisboa, Círculo de Leitores- Ed. Teorema, 1998-1999.

MISTRAL, Gabriela, *Antologia poética*, (selecção, tradução e apresentação de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa, Ed. Teorema, 2002.

3. Participação de Fernando Pinto do Amaral em antologias poéticas

MEXIA, Pedro (coord.), *Antologia da novíssima poesia portuguesa*, Tomar, O Contador de Histórias-Câmara Municipal de Tomar, 1997.

PEDROSA, Inês (org.), *Poemas de Amor. Antologia da poesia portuguesa*. Lisboa, Ed. D. Quixote, 2001.

REIS-SÁ, Jorge (org.), *Anos 90 e agora. Uma antologia da nova poesia portuguesa*, Vila Nova da Famalicão, Ed. Quasi, 2001.

MOURA, Vasco Graça (org.), *366 Poemas que falam de amor*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2003.

4. Bibliografia passiva

4.1. Sobre Fernando Pinto do Amaral

CORTEZ, António Carlos, “O sol negro” [sobre “A luz da madrugada”], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 24 de Outubro, 2007, pp. 18-19.

GUIMARÃES, Fernando, “Recensão crítica a ‘Acédia’ de Fernando Pinto do Amaral”, in revista *Colóquio-Letras*, nº 120, Abril, 1991, p. 208.

— “Tradição inovadora” [sobre “Pena suspensa”], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 de Abril, 2005, p.19.

— “Lirismo: canto e disfunção” [sobre “A Luz da madrugada”], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 de Janeiro, 2008, pp. 19-20.

- GUSMÃO, Dina, “A poesia é uma visita inesperada”, in *Correio da Manhã*, 3 de Abril, 2009, p. 42.
- GUSTAVO, Rubim, verbete “ Fernando Pinto do Amaral”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol.1, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1995, cols. 200-201.
- MEXIA, Pedro, “Esse comboio de corda: do coração ao coração” [sobre “Pena suspensa”], in *Diário de Notícias*, 22 de Outubro, 2004.
- “Anos 45” [sobre “A luz da madrugada”], in *Público*, 12 de Outubro, 2007, p. 59.
- MIRANDA, Jorge Gomes, “Os desejos a que ninguém responde” [sobre “Poesia Reunida”], in *Público*, 6 de Maio, 2000, pp. 6-7.
- PEREIRA, Miguel Serra, “Para uma arte da melancolia. À luz de *Às cegas* de Fernando Pinto do Amaral”, in revista *Colóquio-Letras*, nº147-148, 1998, pp. 183-196.
- PITTA, Eduardo, “O real quotidiano” [sobre “Área de Serviço”], in *Público*, 3 de Junho, 2006.
- “Morte com vista para o Tejo” [sobre “O segredo de Leonardo Volpi”], in *Público*, 3 de Abril, 2009, p. 41.
- REAL, Miguel, “Romance de uma geração” [sobre “O segredo de Leonardo Volpi”], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 de Maio, 2009, pp. 22-23.
- REIS, Carlos, “Fernando Pinto do Amaral. Paródia ou talvez não” [sobre “O segredo de Leonardo Volpi”], in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Agosto, 2009, p. 20.

ROSA, António Ramos, “Fernando Pinto do Amaral: do desencanto amoroso ao desencanto ontológico”, in *Parede azul*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991, p. 141-145.

SILVA, Maria Augusta, “O amor ainda pode dar sentido à existência humana” - Entrevista a Fernando Pinto do Amaral, in *Diário de Notícias*, 7 de Abril, 2005.

4.2. Sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, “Arte poética II”, in *Geografia*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1967.

BARRENTO, João, *Umbrais. A espiral vertiginosa. Ensaios sobre a cultura portuguesa*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2001.

— *A palavra transversal, Literatura e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996.

— “Figuras da modernidade na poesia urbana: de Baudelaire a Pessoa”, in *O espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*, Lisboa, Ed. Presença, 1987.

— *Umbrais. O pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000.

BELO, Ruy, “Poesia e crítica de poesia”, in *Obra poética*, vol. 3, Lisboa, Ed. Presença, 1984, pp. 56-58.

BERNARDES, José Augusto Cardoso *et alii* (direcção), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa-São Paulo, Ed. Verbo, 1995 a 2005.

CARMELO, Luís, *A novíssima poesia portuguesa e a experiência estética contemporânea*, Mem Martins, Publ. Europa-América, 2005.

- COELHO, Eduardo Prado Coelho, *A noite do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- COELHO, Jacinto do Prado (direcção), *Dicionário de Literatura portuguesa, brasileira, galega e de estilística literária*, Porto, Livraria Figueirinhas, ³1978.
- COSTA, Paula Cristina, *António Ramos Rosa, um poeta in fabula*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2005.
- CRUZ, Gastão, “Nova poesia e poesia nova”, in *Relâmpago-Nova poesia Portuguesa*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 29-37.
- *A poesia portuguesa hoje*, Lisboa, Ed. Relógio D’Água, ²1999.
- *A vida da poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 2008.
- EIRAS, Pedro (coordenação), *Jovens ensaístas lêem jovens poetas*, Porto, Deriva Editores, 2008.
- GOULART, Rosa Maria, “Arte(s) Poética(s)”, in *Artes Poéticas*, Braga-Coimbra, Ed. Angelus Novus, 1997, pp. 1-16.
- GUERREIRO, António, “Alguns aspectos da poesia contemporânea”, in *Relâmpago-Nova poesia Portuguesa*, nº12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 11-18.
- GUIMARÃES, Fernando, *A poesia contemporânea portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, ²2002.
- *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989.
- *Linguagem e ideologia*, Porto, Ed. Inova, 1972.
- *O modernismo e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999.

- GUSMÃO, Manuel, *A poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1981.
- JÚDICE, Nuno, *Viagem por um século da literatura portuguesa*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 1997.
- “Campos e contracampo na poesia portuguesa do princípio do século”, in Fernando Pinto do Amaral *et alii* (org.), *Um século de poesia (1888-1988)*. A Phala, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1988, pp. 47-50.
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo, *O canto do signo*, Lisboa, Ed. Presença, 1994.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda, *A poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*, Paris, Ed. Calouste Gulbenkian, 1998.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, Ed. A regra do jogo, 1981.
- *Um pouco de morte*, Lisboa, Ed. Presença, 1989.
- *Rima pobre. Poesia portuguesa de agora*, Lisboa, Ed. Presença, 1999.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A poesia portuguesa nos meados do século XX. Rupturas e continuidades*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989.
- MARTELO, Rosa Maria, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, pp. 487-508.
- “Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa”, in *Via Atlântica*, nº 3, Dezembro, 1999, pp. 9-15.
- “Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 74, Junho, 2006, pp. 129-143.

- *Estrutura e transposição. Invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1990.
- *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2004.
- *Vidro do mesmo vidro*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007.
- MARTINHO, Fernando, *Panorama da literatura universal – II vol., A literatura Portuguesa no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1991.
- “Metamorfoses de um «topos» em «Lusitânia no Bairro Latino»”, in revista *Colóquio-Letras*, n.º 127-128, Janeiro, 1993, p. 139-148.
- *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Ed. Colibri, 1996.
- MENDES, Ana Paula Coutinho, *Mediação crítica e criação poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Gaia, Ed. Quasi, 2003.
- MORÃO, Paula, “Da cultura e outras janelas”, in *Viagens na terra das palavras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 13-15.
- NUNES, José Ricardo, *9 poetas para o século XXI*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2002.
- “A vida e a escrita nalguma poesia portuguesa recente - sumário”, in *Jovens ensaístas lêem jovens poetas* (coord. Pedro Eiras), Porto, Deriva Editores, 2008, pp. 143-156.
- OLIVEIRA, Carlos de, “Micropaisagem”, in *O aprendiz de feiticeiro*, Lisboa, Ed. Seara Nova, ²1973, pp. 259-265.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, “As encruzilhadas do fim-do-século”, *História crítica da literatura portuguesa. Do fim-de-século ao Modernismo*, vol. VII, Lisboa, Ed. Verbo, ²2004, pp. 11-32.

- “A antecipação fenomenológica em Cesário Verde”, in Helena Carvalhão Buescu e Paula Morão (org.), *Cesário Verde. Visões de artista*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007, pp. 37-45.
- *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*, Coimbra, Ed. Coimbra Editora, 1975.
- *Do fim-do-século ao tempo do Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- “A pena da escrita e o canto – de Camões a Pessoa”, in Maurizio Perugi (coord.), *Actas do CEL - Centre d' Etudes Lusophones de Genève*, Lisboa, Edições Colibri, 2009, pp. 113-122.
- “Um século de poesia em revista”, in revista *Colóquio-Letras*, nº 112, Novembro-Dezembro, 1989, pp. 83-90.
- REYNAUD, Maria, *Matéria poética. Ensaios de literatura portuguesa*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2008.
- *Sentido literal - ensaios de literatura portuguesa*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2004.
- ROSA, António Ramos, “O espaço da morte”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de Junho, 1993, p. 7.
- *A poesia moderna e a interrogação do real- I*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, “Anos 70-90”, in *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed. corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1996.
- SEIXO, Maria Alzira, (coordenação), *Poéticas do século XX*, Lisboa, Ed. Horizonte Universitário, 1984.
- “Poética do título em Vergílio Ferreira”, in *Outros erros. Ensaios de literatura*, Porto, Ed. Asa, 2001, pp. 222-226.
- SENA, Jorge de, *Poesia I*, Lisboa, Ed. Moraes, ²1977.

4.3. Sobre teoria, história e crítica literária

ADORNO, Theodor W., *Poesia lírica e sociedade*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.

ALONSO, Dámaso, *Poesia espanhola, Rio de Janeiro*, Instituto Nacional do Livro, 1960.

ALMEIDA, Isabel, verbete “Glosa”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa-São Paulo, Ed. Verbo, 1997, cols. 831-832.

BARTHES, Roland, *Crítica e verdade*, Lisboa, Edições 70, 1987.

BLOOM, Harold, *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1991.

BORGES, Jorge Luís, *Este ofício de poeta*, Lisboa, Ed. Teorema, 2002.

BUESCU, Helena Carvalhão, “Porque é que o autor é um problema?”, in *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, pp. 11-14.

CAMPOS, Haroldo de, “A nova estética de Max Bense”, in *Metalinguagem e outras metas*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1992, pp. 17-29.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, Paris, PUF, 1956.

DERRIDA, Jacques, *Che cos'è la poesia ?*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.

DIDIER, Béatrice, “Mémoire et poesie: Czeslaw Milosz”, in *Corps Écrit, n° 11- La mémoire*, 1984, pp. 143-148.

- DIOGO, Américo António Lindeza, *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993.
- DOLEŽEL, Lubomír, *A poética ocidental. Tradição e Inovação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- DUCROT, Oswald e Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972.
- ELIOT, T.S., *Ensaio de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, ²1997.
- “O que é um clássico?”, in *Ensaio escolhidos*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1992, pp. 129-146.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GOULART, Rosa Maria, “O regresso do autor”, in *Literatura e teoria da literatura em tempo de crise*, Braga, Ed. Angelus Novus, 2001, pp. 45-49.
- HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2000.
- HUTCHEON, Linda, *Uma teoria da paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Ed. Gallimard, 1978.
- JENNY, Laurent et alii, *Intertextualidades. Poétique n°27*, Coimbra, Liv. Almedina, 1979.
- LÉVINAS, Emmanuel, “Langage et proximité”, in *En decouvrant l’existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Lib. Philosophique J. Vrin, 1949.

- LOURENÇO, Eduardo, *A Europa desencantada. Para uma mitologia europeia*, Lisboa, Ed. Visão, 1994.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELAS, Joaquin, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ed. Ariel, ⁵1997.
- NANCY, Jean-Luc, *Resistência da poesia*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2005.
- NETO, João Cabral de Melo, *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.
- NUNES, Benedito, *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1971.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, ⁵1983.
- *La otra voz – poesia y fin de siglo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1990.
- PAREJO, Ramón Pérez, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha, *História da Cultura Clássica - Cultura grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ⁵1980.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Ed. Hachette, 1998.
- REIS, Carlos, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995.
- SEGRE, Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Ed. Einaudi, 1984.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, ⁴1982.

- *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.
- “O texto literário e os seus códigos”, in *Colóquio-Letras*, nº 21, Setembro, 1974, pp. 21-33.
- SOUSA, Elisabete, “Mallarmé: música íntima”, in revista *Relâmpago-Poesia e música*, nº 19, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2006, pp. 17-32.
- STIERLE, Karlheinz, *Existe uma linguagem poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2008.
- STIERLE, Karlheinz, “Lenguaje y identidad del poema. El ejemplo de “Hölderlin”, in *Teoria sobre la lirica*, Madrid, Ed. Arcos/Libros, 1999, pp. 203-269.

Índice

Prefácio.....	3
Introdução.....	4
I. A produção literária de Fernando Pinto do Amaral: fundamentos de uma poética	8
II. Enunciação e intertextualidade.....	39
III. Poesia e circunstância.....	67
Conclusão. Em demanda de uma singular expressão lírica.....	99
Bibliografia.....	104
Índice.....	121