

POESIA: LUGAR DE DOAÇÃO

Sobre a obra poética de Fernando Guimarães*

MARIA JOÃO REYNAUD
reynaud@letras.up.pt

Preâmbulo

1. A dificuldade do ensino da poesia não é coisa nova: basta pensarmos no famoso *ABC of Reading* (1934), de Ezra Pound (que surge na sequência de *How to Read*, publicado em 1931), e na eficácia das suas propostas metodológicas – como, por exemplo, a distinção entre três modalidades de poesia (Melopéia, Fanopéia, Logopéia) –, para admitirmos que «a mais condensada forma de expressão verbal»¹ é talvez aquela que, actualmente, suscita maior resistência no leitor.

No momento que atravessamos, caracterizado por uma crise generalizada de valores – culturais, sociais, éticos, políticos –, é natural que a questão do ensino da poesia (e, correlativamente, a da sua “utilidade” nos diversos níveis de aprendizagem) se levante, exigindo constância de reflexão e ajustamentos correctores na sua prática. Daí a inteira oportunidade do “inquérito” lançado pela Revista *Relâmpago*, em 2002, sobre o tema «A Poesia no Ensino». Das muitas respostas interessantes, gostaria de destacar a de Vítor de Aguiar e Silva, pelo modo como sublinha, com a clarividência que é própria do seu pensamento, a necessidade de

* *Lição* apresentada no âmbito das *Provas de Agregação*, realizadas em 21 e 22 de Outubro de 2004, e que aqui se reproduz na versão integral, com o corpo de citações completo.

¹ Ezra Pound, *ABC da Literatura*, Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1977. Vd. «As Antenas de Ezra Pound», por Augusto de Campos, pp. 11-14. Cf. também «Capítulo VIII», p. 63.

flexibilizar os métodos de abordagem poetológica: «Teórica e metodologicamente, as vias de acesso à poesia moderna e contemporânea são plurais». Não deixa porém de dar ênfase às «dimensões antropológicas, hermenêuticas e cognitivas da leitura»².

2. A escolha da obra poética de Fernando Guimarães como tema desta lição deve-se, fundamentalmente, a três razões: a primeira e a mais óbvia é a sua elevada qualidade; a segunda decorre do facto de o conhecimento da sua obra ensaística se ter sobreposto ao da obra poética, discretamente produzida ao longo de cerca de cinquenta anos, não obstante ter sido distinguida com os mais prestigiados prémios de poesia; a terceira e última razão é a de os livros mais recentes convocarem, de modo insistente, a figura do *leitor*, o que faz com que esta poesia se apresente – na minha perspectiva – como um *lugar de doação*.

3. A abordagem desta obra será mais profícua se a colocarmos em diálogo com o seu pensamento crítico, cuja coerência se torna patente a partir da publicação de *O Problema da Expressão Poética* (1959), embora o Autor nunca se tenha referido directamente às condições de elaboração da sua própria poesia. No *incipit* deste ensaio pode ler-se: «Fala-se muitas vezes na *dificuldade* da poesia. Mas cada poema é um limiar que se abre para a solução de todos os seus problemas, um caminho que nos conduz a essa cidade que muitos julgam ser inexpugnável»³. O nosso objectivo é seguir o caminho proposto, mesmo que saibamos de antemão que este se irá desdobrar em múltiplos desvios e sendas – ou seja: no labirinto da escrita onde o(s) sentido(s) se dispersa(m) indefinidamente, tornando «essa cidade inexpugnável» na caleidoscópica miragem da própria poesia.

A decisão de privilegiarmos nesta leitura o último decénio de produção poética de Fernando Guimarães (1992-2002), concentrando a nossa atenção nos livros que lhe correspondem – *O Anel Débil* (1992), *Limites para uma Árvore* (2000) e *Lições de Trevas* (2002) – não nos dispensa de dar uma imagem global da obra. A tarefa está de certo modo facilitada pelo facto de o poeta ter reunido os seus livros anteriores num volume de *Poesias Completas* (1952-1988)⁴, publicado em 1994, o qual porém

² Vd. *Relâmpago*, Revista de Poesia, n.º 10, 4/2000, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 91-93. Cf. p. 92.

³ Cf. Fernando Guimarães, *O Problema da Expressão Poética*, Edições Eros, 1959, p. 7.

⁴ *A Face Junto ao Vento* (1952-1956); *Os Habitantes do Amor* (1957-1959); *As Mãos Inteiras* (1971); *Como Laurar a Terra* (1960-1975); *Nome* (1976-1981); *Casa: o seu desenho* (1982-1985); *Tratado de Harmonia* (1986-1988).

não inclui *A Analogia das Folhas* (1990), breve conjunto de poemas que inaugura a última década do século XX. Deixaremos igualmente de lado *As Quatro Idades*, um texto que se anuncia como “narrativo”, apesar de o fragmentarismo discursivo fazer ressaltar a incerteza do género⁵. Aqui, o código poético que opera no espaço textual derroga por completo a norma implícita, o que justifica a integração, neste volume, de alguns poemas em prosa vindos de livros anteriores, que aí passam a figurar como fragmentos. É o caso de «Aporia», «Encontro final», ou «Livro», de *Casa: O seu Desenho* (1985) e dos seis «Recitativos» de *Tratado de Harmonia* (1988). Por último, deixaremos igualmente de lado *Diotima e as Outras Vozes*⁶, um conjunto de textos assumidamente dramáticos e publicados, em 1999, como teatro.

Nos três livros mais recentes reverberam os temas maiores da sua poesia, tornando-se patentes as linhas de força que a percorrem e nos conduzem até àquele “limiar” cuja “anterioridade” é a fundura insondável do poema (segundo António Ramos Rosa, «o fundo ilimitado que antecede a visão e a projecta»⁷), ou seja: ao ponto de luz que torna o movimento da linguagem perceptível, fazendo dela o “dizer projectante” a que alude Heidegger: E «O dizer projectante é – nas suas palavras – aquele que, na preparação do dizível, faz ao mesmo tempo advir, enquanto tal, o indizível do mundo»⁸.

A nossa exposição divide-se em três partes que correspondem a três momentos de reflexão complementares, precedidos de uma breve

Introdução:

- 1. Narciso ou outro nome da poesia** (A poesia como horizonte de reflexão metapoética);
- 2. Figuração poética e dialogismo** (O Outro originário da Poesia);
- 3. A poesia como lugar de doação** (A inscrição da figura do Leitor).

Introdução

A obra poética de Fernando Guimarães, uma das mais sólidas e incontornáveis da poesia portuguesa contemporânea, obriga-nos a retroceder até às encruzilhadas da poesia dos anos cinquenta, a qual, segundo o

⁵ Fernando Guimarães, *As Quatro Idades*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

⁶ Fernando Guimarães, *Diotima e as Outras Vozes*, Porto, Campo das Letras, 1999.

⁷ Cf. António Ramos Rosa, «A Impossibilidade da Construção» [Sobre *A Analogia das Folhas*] in *JL*, 07.05.91.

⁸ Cf. Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 59.

próprio, «se preocupou com um certo envolvimento reflexivo», sobretudo referido ao existencialismo e «aos problemas relativos a uma dimensão que se diria filosófica do homem»⁹. Contudo, a sua escrita depressa adquire um timbre próprio, acrescentando às características que partilha com a poesia da geração emergente (a valorização da imaginação e do «espaço de realização verbal» que é o poema¹⁰) um modo peculiar de trazer ao primeiro plano a questão da especificidade da comunicação poética e de transfundir a reflexão metapoética na substância do próprio poema.

Quando se fala desta poesia, é quase sempre acentuada a sua dimensão reflexiva e destacada uma referência filosófica de cariz heideggeriano. No entanto, nas próprias palavras do poeta, «a poesia tem um espaço de realização verbal que de maneira nenhuma pode coincidir com o da especulação metafísica». O que parece significar que só no interior do *dizer poético* se torna possível perseguir o segredo da relação entre a palavra e o ser. Perspectiva que não diverge da lição fundamental de Heidegger, para quem «a poesia é instauração do ser»¹¹. Poder-se-á então falar de uma meditação poética que, vinda dos primeiros textos editados, atravessa toda a obra, atingindo uma culminância quase dolorosa no volume de poemas mais recente, *Lições de Trevas*, publicado em 2002.

O livro de estreia de Fernando Guimarães, *A Face Junto ao Vento* (Edições Eros, Lisboa), editado em 1956, surge cinco anos depois da publicação dos seus primeiros textos, poéticos e metapoéticos, na revista literária *Eros* (1951-1958)¹², que tinha como divisa «Do sensível ao inteligível»

⁹ Cf. *A Phala – Um Século de Poesia* (1888-1988), Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 178.

¹⁰ *Id.*, *ibid.*

¹¹ Martin Heidegger, «Hölderlin y la esencia de la Poesia» in *Arte y Poesía*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1958, p. 109.

¹² Cf. «Poesias» in *Eros* 2, Outubro MCMLI [«1 – Dia; 2 – Noite»; «D'entre dedos penderam flores breves»; «Rei de Thule»; «Cansados como deuses recolhemos»; «Por entre bruma de recordar ainda»; «Ode»].

Na edição *princeps* de *A Face junto ao Vento*, são recolhidos alguns poemas publicados na revista: «1 – Dia; 2 – Noite»; «Cansados como deuses, recolhemos» (n.º 2, Out. 1951); «Búzio» (n.º 3-4, Dez. 1952); «Somos como deuses esquecidos» (n.º 8, Fev. 1955); «Vem pelo caminho dos dias» (n.º 8, Fev. 1955); «Nascente» (n.º 9, Fev. 1956). A 2.ª edição, refundida, aparece incluída em *Três Poemas*, juntamente com «Os Habitantes do Amor» e o inédito «Como Lavrar a Terra», e é de 1975 (Porto, Iniciativas Editoriais).

Em *Poesia [1952-1980]*, Porto, Oiro do Dia, 1981, onde são reunidos os livros anteriores, é recuperado um texto publicado na revista *Eros*, em Dezembro de 1952, no n.º 3-4: «Narciso e o Encontro da morte». Alguns dos poemas publicados posteriormente em *Eros* foram recuperados em *Os Habitantes do Amor* (1959), livro reeditado, como atrás se disse, em *Três Poemas* (1975): «Procuramos o amor e a morte em cada rio»

– e de que o poeta foi um dos mais constantes dinamizadores, colaborando também com desenhos que lembram Matisse nos números duplos 3-4 e 10-11. A maior parte desses poemas já deixa transparecer a qualidade excepcional de um percurso que tem sido marcado por uma invulgar coerência e cujo significado estético só poderá ser devidamente avaliado no quadro mais amplo das tendências poéticas da segunda metade do nosso século XX. O poema de abertura, intitulado «Inscrição», poderia servir de epígrafe a toda a obra futura: «Escuta só a voz / que traz a harmonia / dos rios que prolongam / em nós a poesia»¹³. Lê-lo é recuar até às origens secretas da linguagem e «refazer o nó entre a identidade e a alteridade que funda a responsabilidade da palavra poética», na justa expressão de Michel Collot¹⁴. O emprego do imperativo na segunda pessoa do singular introduz um objectivo ilocutório, confundindo os papéis do “locutor” e do “alocutário” e abrindo uma dimensão dialógica que marcará para sempre esta poesia. A sua “voz” harmónica será o objecto de escuta de um duplo do sujeito de enunciação, espelhado no rio da linguagem, sem que este deixe, simultaneamente, de se dirigir a um destinatário tacitamente implicado na produção de sentido enquanto *leitor-ouvinte*¹⁵. Em «Hölderlin e a essência da poesia»¹⁶, Heidegger começa por justificar a escolha do autor de *Hinos*¹⁷ por este lhe permitir fazer “uma experiência pensante” da poesia¹⁸. Nas palavras do filósofo, «a determinação poética de poetizar a própria essência da poesia» eleva Hölderlin (1770-1843) à condição *extraordinária* de «poeta do poeta»¹⁹. E atente-se na interrogação que ele coloca logo a seguir: «Mas, poetizar sobre o poeta não é sinal de um narcisismo extraviado e a confissão simultânea de uma carência da plenitude do mundo? Poetizar sobre o poeta

(n.º 12-13, Out. 1957), «Reunidos no tempo» (n.º 12-13, Out. 1957); «Fogo» (n.º 12-13, Out. 1957); «Arúspice» (n.º 12-13, Out. 1957). Não cabe, no espaço desta *lição*, proceder ao confronto desta primeira recolha com a de *Poesias Completas I (1952-1988)*, onde o A. procede, designadamente, a uma reordenação dos textos que exigiria um extenso e minucioso comentário.

¹³ Fernando Guimarães, *A Face Junto ao Vento*, Lisboa, Edições Eros, 1956, p. 11.

¹⁴ Michel Collot, «L'Autre dans le Même» in *Poésie et Altérité*, Actes du Colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 25.

¹⁵ Cf. Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 201.

¹⁶ Martin Heidegger, cf. ob. cit. [1958].

¹⁷ *Les Hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin*, Paris, Gallimard, 1988, p. 41.

¹⁸ Cf. Alain Boutot, *Heidegger*, 1989. Trad. Port.: *Introdução à Filosofia de Heidegger*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1993, p. 118 e ss.

¹⁹ Martin Heidegger, ob. cit. [1958], p. 99.

não é um excesso desconcertante, algo tardio, um termo?»²⁰. A resposta a esta questão será desenvolvida a partir de «cinco palavras-guia» (*Leit worte*), tomadas por Heidegger ao autor de *Hyperion*. Os três pontos do ensaio que importa agora destacar focam respectivamente as dimensões *ontológica*, *autotélica* e *dialógica* da poesia. Ou seja: a) «A poesia é o nomear que instaura o ser e a essência das coisas»; b) «O campo de acção da poesia é a palavra»; c) «A fala só é essencial como diálogo»²¹.

A finalidade da criação poética é, pois, (re)fundar o ser através de uma palavra dialógica que «reflecta a unidade original entre *designação e comunicação*»²² – uma palavra que se dá à «escuta» e que é o reflexo de um vínculo primordial, ou o elo de uma cadeia infinita que será a da própria poesia. Passemos então ao primeiro ponto – ou momento – da nossa exposição.

1. Narciso ou o outro nome da poesia

Em Dezembro de 1952, no n.º 3-4 de *Eros*, Fernando Guimarães publica um texto que se revelará fundamental na definição do seu caminho poético: «Narciso e o Encontro da Morte», o qual será refundido e reeditado em 1981, abrindo o volume *Poesia [1952-19-80]*²³. Mais recentemente, em *Poesias Completas* (1994)²⁴, este mesmo texto, que se apresenta agora sob a forma de oito fragmentos, passa a abrir «A Face Junto ao Vento». A figura mítica de Narciso é o suporte de uma reflexão metapoética de cariz heideggeriano sobre a finitude do homem, escandida por uma série de interrogações que parecem encontrar um princípio de resposta no penúltimo fragmento:

«A morte nunca vem pôr em questão a presença do homem no diálogo que mantém com o tempo. Quer dizer, cada um de nós nesse diálogo que é poesia – e, portanto, criação – não se destrói, porque isso não seria mais que fugir absurdamente à própria morte. E o nosso destino é encontrá-la.»²⁵.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 100.

²¹ Id., *ibid.*, pp. 103-104.

²² Éric Gans, «L'Autre originaire de la poésie» in *Poésie et altérité*, p. 48.

²³ Fernando Guimarães, *Poesia [1952 1980]*, Porto, O Oiro do Dia, 1981, pp. 15-20.

²⁴ Fernando Guimarães, *Poesias Completas*, vol. I: 1952-1988, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

²⁵ Cf. ob. cit., p. 12.

A problemática da criação é focada a partir dos seus elementos essenciais: o sujeito, a linguagem e o tempo. Se o desdobramento narcísico do “eu” só pode gerar a angústia da despossessão, que se objectiva na pura ilusão do reflexo, caberá à linguagem poética assumir essa perda indefectível e transmutá-la em imagem, a qual adquire assim uma dimensão cognitiva, que é talvez o sentido supremo da poesia. Se nos reportarmos à etimologia da palavra “imagem” (*miméomai*, mimar), é quase inevitável a sua ligação ao conceito aristotélico de *mimesis*, o qual postula a existência de um “real” imitável, que está na base do processo significativo inerente a uma estética da representação. Mas acontece que a linguagem, enquanto superfície reflectora da realidade, só pode gerar, por sua vez, a «ilusão referencial». Se bem interpretamos o que nos parece ser uma das linhas de força da reflexão metapoética de Fernando Guimarães, a poesia não visa a realidade exterior, o universo objectivo, de que apenas se faz amortecido eco, mas sim a relação deste com a linguagem, através da mediação do sujeito: um sujeito histórico, submetido à lei do tempo, como ficará explícito num poema muito posterior, consagrado a Narciso, o qual é resgatado pela «sombra» de um “eu”, nostálgico da sua imagem:

«[...] e se elevávamos a voz era para que se / pudesse falar acerca / de tudo o que se tornara frágil como este corpo / reflectido apenas / trazido pela nossa sombra. Nada mais é preciso. / Recordamos / como teria existido outrora um rosto que só a água / percorria.» («Acerca de Narciso» in *Tratado de Harmonia*, 1988²⁶).

Mais recentemente, em *A Analogia das Folhas* (1990), Narciso reaparecerá, embora desapropriado da sua imagem, numa feliz tentativa de ressemantização do mito original: «Estás inclinado e vês reflectido o rosto na água; mas sabes que é desta que deves procurar a imagem»²⁷. Rosto cujo reflexo é a mediação humana da imagem heraclitiana da própria poesia que, nascendo da linguagem, é sempre uma linguagem *outra*.

Sobre a publicação de *Habitantes do Amor*, em 1959, colectânea de vinte e seis poemas onde a temática amorosa se torna explícita, passará mais de uma década, sendo nos já entrados anos setenta que Fernando Guimarães publica *As Mãos Inteiras* (1971), que de certo modo a prolonga, não obstante o aprofundamento do culto do mito como possibilidade de

²⁶ Fernando Guimarães, *Tratado de Harmonia, Poemas*, Porto, Editora Justiça e Paz, 1988, p. 20. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 223.

²⁷ Fernando Guimarães, *A Analogia das Folhas*, Porto, Limiar, 1990, p. 50.

unir a realidade visível a um mundo supra-sensível, liberto das representações convencionais e da contingência histórica. Em 1975, no pequeno volume intitulado *Três Poemas*, com cerca de 70 páginas, os dois primeiros livros ganham a feição de «poemas», efectuando o autor as supressões que asseguram a respectiva unidade temática. Não figuram, aí, *As Mãos Inteiras*, que dão lugar ao livro inédito com o título *Como Lavar a Terra*, que passa por ser o terceiro poema. Contudo, no início da década de oitenta, o poeta reúne a obra publicada entre 1956 e 1980, no volume *Poesia (1952-1980)*²⁸, devolvendo aos livros anteriores a primitiva unidade e refazendo o seu corpo através da recuperação de um número substancial de poemas. O novo conjunto integra também o poema dramático *Mito*, que conhecera em 1978 uma edição isolada²⁹. Sublinhe-se ainda a inclusão do livro inédito *Nome* e do poema «De Onde vimos? Quem somos? Para onde vamos?».

Álvaro Manuel Machado, um dos poucos críticos que tem seguido regularmente a actividade poética de Fernando Guimarães, observa, a propósito desta publicação, que o mito de Narciso se liga à presença do silêncio nesta escrita: «nomear – escreve o autor – é já uma forma de silêncio» e este nasce da própria «distância [que se cria] a partir [...] da imagem do corpo que [...] interroga a sua própria realidade. Assume-se e elabora-se a partir do espelho»³⁰. Daí que, na sua arguta interpretação, «o acto de nomear parta [do silêncio] e a ele regresse, em círculo fechado, obsessivamente fechado»³¹. Com efeito, a tensão entre o *nome* e o *silêncio* explicita-se na recorrência desses mesmos lexemas, que dão inclusivamente título a dois poemas de *Os Habitantes do Amor*. Atente-se ainda no último poema deste livro – e no seu último verso, que aparece isolado –, onde a ambiguidade da palavra “nome” é absoluta: «escutar o teu nome – nu, sem sílabas, visível...»³². Mas é no 5.º poema, sem título, do livro «Nome», que, como sublinha Álvaro Manuel Machado, o princípio e o fim da poesia se confundem com «o silêncio de um nome»³³: «os frutos, a nudez, o silêncio de um nome / tranquilo, os seus gomos?». Premonitoriamente destacado pelo ensaísta, será este o conhecido *incipit* de um

²⁸ Fernando Guimarães, *Poesia (1952-1980)*, Porto, col. O Oiro do Dia, 1981.

²⁹ Fernando Guimarães, *Mito*, Porto, Editorial Inova, col. O Oiro do Dia [plaquette n.º 24, tiragem de 250 exemplares], 1978. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 138.

³⁰ Álvaro Manuel Machado, «Fernando Guimarães: o silêncio de um nome» in *JL*, n.º 26, 1982.

³¹ *Id.*, *ibid.*

³² Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 50.

³³ Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 113.

metapoema publicado três anos mais tarde em *Casa: O seu Desenho*³⁴. Silêncio que é também o signo de um real refractário à linguagem, o qual transforma a escrita num exercício paradoxal de pura negatividade.

Narciso é o grande mito que atravessa a poesia de Fernando Guimarães, muitas vezes apenas sob a forma de alusão, comparecendo como a própria imagem da *alteridade* poética, ou melhor: da tensão irresolúvel entre um “eu” e um “tu” reflexivo, que não deixa de se projectar, como um íntimo diferendo, no espelho da linguagem. Contudo, no poema «Arte Poética», de *As Mãos Inteiras* (1971), o “Tu”, convocado na página em que o que está escrito se dá a ler, cede o lugar à figura de um Leitor virtual, que se sobrepõe à imagem de Narciso: «Tu lêes este poema. E para quê? / Que procuras nele? O movimento / dos mesmos lábios, sombra que se vê / cair sobre as palavras [...] A metáfora?, a imagem?». O salto qualitativo dá-se no dístico que o encerra: «Lê o poema, escuta a própria voz / dele, que não é minha, e só existe em nós»³⁵. O que a superfície da linguagem reflecte é, pois, a “voz” da própria poesia, a palavra que se lê, escutando – e que é apenas o eco de um indelimitável sentido.

Para Fernando Guimarães a poesia exige distanciamento da linguagem comum, o que se torna possível através do culto da “ambiguidade” como *valor* poético preferencial, conceito teorizado por William Empson, que ganha uma importância nuclear em *Opera Aperta* (1968), de Umberto Eco³⁶. Cavar essa distância é, para o poeta, um modo de tornar perceptível «a essência ambígua do real que – segundo Maurice-Jean Lefebve – pode apresentar-se e exercer-se nas estruturas do discurso constituído em imagem», sendo este «um [...] sentido [possível] da literariedade»³⁷, o que nos reconduz à imagem de Narciso, onde essa ambiguidade se cristaliza num poliedro multifacetado.

Relendo a recolha poética de 1981, verifica-se que a dualidade *poesia* / *poema* adquire uma evidente centralidade no pensamento poetoló-

³⁴ Cf. *Casa: O seu Desenho*, Lisboa, INCM, 1985, p. 10.

³⁵ Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 57.

³⁶ Umberto Eco, *Opera Aperta*, São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 22-23: «Visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se [...] para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí que se tenha tentado [...] definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção activa do consumidor, sem contudo deixar de ser obra. [...]». Convém lembrar que «A noção de “obra aberta” representa um modelo hipotético [...] utilíssimo para indicar [...] uma direcção da arte contemporânea», p. 26.

³⁷ Maurice-Jean Lefebve, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1975, p. 52.

gico de Fernando Guimarães. Recorde-se que, em *El Arco y la Lira* e *Los Hijos del Limo*³⁸, Octavio Paz dedica várias páginas à relação entre *poesia* e *poema*, tocando em aspectos importantes que não são alheios à visão crítico-poética do nosso autor. O poema, sendo um “produto” da história, enquanto “criação pura” aspira à intemporalidade, que é assegurada através do seu poder presentificador³⁹: «o poema – escreve Paz – dá de beber a água de um perpétuo presente que é, deste modo, o mais remoto passado e o futuro mais imediato»⁴⁰. É nesta concentração temporal que reside a sua radical liberdade. Por outro lado, ao admitir que «a linguagem é na sua essência uma operação poética» que consiste «em ver o mundo como um tecido de símbolos e relações entre símbolos»⁴¹, Octavio Paz aproxima-se de Heidegger, para quem «A linguagem é Poesia em sentido essencial»⁴², ambos concebendo o poeta moderno como um «oficiante» que, face à *ausência* ou ao *silêncio* de Deus, opera «no subsolo da sociedade», unindo o tempo actual ao tempo primordial⁴³.

Na obra de Fernando Guimarães, abre-se um caminho reversível entre *poesia* e *poema*, o qual se torna eixo de gravitação poética logo no primeiro livro (*A Face junto ao Vento*, 1956), numa composição que tem justamente por título «Poema»⁴⁴, reeditada em *Três Poemas* (1975)⁴⁵ e em *Poesia [1952-1980]*⁴⁶. Ela reaparece em *Poesias Completas* (1994), sem título e com duas pequenas alterações, impondo-se como uma *ars poetica*:

«O poema nasce / dentro das tuas mãos / sempre que repousa⁴⁷ /
nelas o teu rosto. // Não é uma canção: / são os lábios apenas /
<quando despertaram>⁴⁸ / antes da palavra. // Arquitectura última /
que depois se eleva, / porque tu a criaste / para sempre livre. //

³⁸ Octavio Paz, «La Consagración del Instante» in *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económico, [1956], 1973. *Los Hijos del Limo*, México, Fondo de Cultura Económico, 1974.

³⁹ Cf. *El Arco y la Lira* [1973], p. 188.

⁴⁰ *Id.*, *ibid.*

⁴¹ *Id.*, *Los Hijos del Limo* [1974], p. 89.

⁴² Heidegger, ob. cit., p. 89.

⁴³ Octavio Paz, ob. cit. [1974], p. 90.

⁴⁴ *A Face junto ao Vento*, Lisboa, Edições Eros, 1956, pp. 14-15.

⁴⁵ *Três Poemas*, Porto, Iniciativas Editoriais, 1975, pp. 9-10. O último verso da 3.^a estrofe sofre um acrescento: <para sempre> livre.

⁴⁶ *Poesia [1952-1980]*, ed. cit., 1981, p. 24.

⁴⁷ [enquanto] repousa

⁴⁸ [ou o peito respirando]

Talvez uma ave / seja a sua forma / ao passar o voo / que continua o poema.»⁴⁹.

Os substantivos “mãos”, “rosto”, “lábios”, “ave”, “voo” são escolhas lexicais que fundam um vocabulário poético que se revelará restrito, mas dotado de um elevado potencial de ambiguidade, susceptível de gerar múltiplas possibilidades interpretativas. O desejo de libertar o poema do seu peso matérico e de lhe conferir um destino de voo fica bem patente na metáfora fundadora de uma “ave” que mais não é do que a figura (ou *skhéma*) do movimento que ele desenha. Na segunda edição parcial deste livro, em *Três Poemas*, há que registar a inclusão de uma brevíssima “Arte Poética”, que nos vem confirmar que estamos perante “uma poesia da poesia”, onde se fala do “fazer” da obra e da sua “leitura”. A referencialidade subordina-se a um movimento intrinsecamente poético, que dispersa o sentido e recusa (ao modo de Mallarmé) qualquer essência fixa: «Desenho com este poema uma árvore. Estas são / as raízes. Mas o poema nascerá livre e diferente.»⁵⁰. A homologia entre “árvore” e “poema” é uma figura axial que conhecerá novos desenvolvimentos metafóricos, sobretudo a partir de *A Analogia das Folhas*.

Com *Nome*⁵¹, recolha de poemas cronologicamente balizados entre 1976 e 1981, o tema da morte torna-se constante, o que leva Álvaro Manuel Machado a falar de uma «vocação para a morte»⁵². Paralelamente, assiste-se ao aparecimento do tema da *idade*, no qual se centra a excepcional meditação sobre o *De Senectute*, de Cícero, cujos últimos versos devem reter a nossa atenção, por neles se concentrarem imagens que apontam para o poema «Velhice», de *Casa: O seu Desenho* (1985) e serão recorrentes nos últimos livros de Fernando Guimarães:

«Alguém procura o livro / submerso; aproxima-se dele com a luz dos meses, / as imagens, a submissa reflexão. Os dedos estremeçam / ainda e encontram os pesados arbustos da idade / ou folhas abertas como anéis. O último conhecimento.» («Idade»⁵³).

⁴⁹ *Poesias Completas*, ed. cit., p. 23. Assinale-se que a ordem dos poemas também sofre alterações.

⁵⁰ *Três Poemas*, ed. cit., p. 18. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 29.

⁵¹ Cf. *Poesia* [1952-1980], ed. cit., pp. 127-156. *Poesias Completas*, ed. cit., pp. 107-132.

⁵² Cf. artigo citado.

⁵³ *Poesias Completas*, ed. cit., p. 118.

2. Figuração poética e dialogismo

A linguagem poética é intrinsecamente dúplice, porque nasce da linguagem comum para se rebelar contra ela, confrontando-se com o seu sistema, subvertendo a *communis opinio*, subtraindo-se a qualquer tipo de pressão ideológica, através de um “desvio” – noção importante no pensamento crítico de Fernando Guimarães –, que lhe suspende o sentido e o projecta num espaço de liberdade onde ele se torna ambíguo e imponderável. A esse conflito subjaz, como vimos, a cisão narcísica do sujeito, a dualidade pulsional que determina a tensão dilacerante entre Eros e Thanatos e se configura num dialogismo original. Se a morte é consubstancial à vida («o lado da vida que não vemos, que não se mostra»⁵⁴, segundo uma citação feita num ensaio sobre Rilke), não deixa porém de revelar-se *in extremis* como um limite abrupto, cabendo à poesia, enquanto modo de expressão artística, instaurar um horizonte de sentido capaz de transcender o seu absurdo e resgatar para o sublime o que de nós se perpetua sob a forma de linguagem.

O poeta é aquele que, consciente da vulnerabilidade do ser humano, faz dela a própria essência do desejo poético. Esse desejo, que num primeiro impulso tenderia a manter monocentricamente a linguagem no circuito fechado do *ego loquens*, vai investir-se num processo inter-subjectivo de realização, ou melhor: no acto individual de criação que projecta o sujeito no «espaço transcendental da interlocução» (Francis Jacques⁵⁵). Seguindo o próprio pensamento de Fernando Guimarães (cujas palavras cito), torna-se «necessário ascendermos a um “eu transcendental” que permita ultrapassar uma pura subjectividade. Como? Pelo modo como nele se instaura uma relação com os outros. É assim que se realiza a comunicação através da linguagem poética»⁵⁶. Ela é, por conseguinte, “diálogo”, e a sua força actuante advém-lhe dessa matriz dialógica.

Numa “comunicação” que se quer “comunhão”, a alteridade deixa de ser abstracta para incarnar na expressividade dialógica e assumir, ao nível mais profundo, a plurivocalidade de que é tecida a própria poesia. Se o leitor atento encontra neste texto um certo número de expressões e palavras que convocam o pensamento de Heidegger, depressa se apercebe que estas dão simultaneamente acesso a um espaço próprio de meditação, desdobrado

⁵⁴ Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, «Conhecimento e poesia: o exemplo de Rilke», p. 34.

⁵⁵ Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier, 1982, p.162.

⁵⁶ Cf. Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992, p. 49.

em múltiplos matizes e desvios, como se o sentido poético nascesse da própria tensão que se estabelece entre o *desvelamento* (*alétheia*) e a *ocultação*⁵⁷. Paradoxalmente, esta poesia não deixa de pôr sob suspeita a correspondência entre a *palavra* e o *ser*, por uma espécie de impossibilidade radical de estabelecer com a linguagem uma relação ingénuo, na medida em que esta já vem imbuída de uma carga referencial e cultural que impõe um determinado olhar sobre o mundo. O poeta prefere enveredar por um caminho solitário, que se desenha como «desvio semântico e ontológico»⁵⁸, criando a distância que permite renunciar à utopia da linguagem “adequada”, através, precisamente, de uma experiência poética que intenta desocultar não o ser, mas a palavra *original*, libertando-a da prisão mortal do sentido. É isto que nos diz este poema: «A palavra está oculta no seu túmulo. / Lentamente, sobre o mistério das árvores / erguem-se os frutos mais serenos, e as crianças / cantam onde termina a memória das rosas. // Mas nós estamos sozinhos no túmulo das palavras. [...]» («A Palavra está oculta»⁵⁹).

Há aqui uma alusão – processo retórico amplamente cultivado por Fernando Guimarães – ao mito cratilista da linguagem original, em que radica a *Ursprache* heideggeriana. Só que a absoluta liberdade da palavra e o seu poder de nomeação não poderão ser resgatáveis senão através do «Silêncio de um nome». É isto que nos diz o segundo poema de *Casa: O seu Desenho*, livro publicado em 1985:

«A poesia é o silêncio de um nome. Os caminhos a que ela nos conduz são tão próximos como a intimidade de qualquer linguagem. Mas não é em nós que essa linguagem existe. Há nela uma realidade própria que vem recusar a presença de quem é capaz de a pronunciar, porque só deste modo estaria ao nosso alcance revelá-la aos outros. E a essa realidade, que há-de ficar por fim repartida, se poderá chamar silêncio, para que a ninguém pertença.»⁶⁰.

«Recusando a presença de quem a pronuncia», a linguagem devém um objecto esquivo, que se envolve na espessura do silêncio. O trabalho poético torna-se assim um *outro* modo de desvelamento, a escuta mediúnica de um silêncio abissal, ou um difícil exercício de memória já patente no livro anterior, de que irrompe um novo canto:

⁵⁷ Heidegger, *ob.cit.* [1958], p. 104. Segundo Heidegger, a metafísica resulta do esquecimento da diferença entre o ser e o ente (a diferença ontológica).

⁵⁸ John E. Jackson, *La Poésie et son autre*, Paris, José Corti, p. 121.

⁵⁹ *Como Lavar a Terra, Poesias Completas*, ed. cit., p. 79.

⁶⁰ *Casa: O seu Desenho*, Lisboa, INCM, 1985, p. 10. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 146.

«Onde começaste? Qual a primeira letra / do teu alfabeto? Recordas as vestes que caíam dessa pronúncia / quase esquecida? Alguém desenhou no chão ou na pedra / o sinal *alfa*, como se viesse oferecer-te asas mais velozes? // Nos braços submersos ainda se vê o esforço do voo / e pelo rosto as amargas cicatrizes de uma liberdade impossível; / as ondas que ficaram mais próximas (lábios que diziam a verdade) / abriram-se para que passasses, tu, o prisioneiro da terra! “Assim chegaste, com a suavidade do sangue materno / que se reflecte no corpo ou abandona o seu primeiro suor. Vieste dolorosamente / e um único vagido, igual ao ruído do vento sobre as rosas, / atravessou os jardins onde permanecia suspensa a tua esperança”. (Ali, inclinadas, as flores dizem a peste...»
(*Como Lavrar a Terra*, «Das Flores»⁶¹)

Este poema é uma remitificação da figura do poeta, talhada na memória dos grandes mitos arcaicos, como são o de Prometeu, o de Sísifo ou o de Ícaro, tão glosados entre nós por Régio e Torga, havendo nele uma ressonância bíblica. Numa conferência que só veio a ser publicada em 1955, Hermann Broch⁶² defende que a literatura deve aproximar-se do mito e espelhar a totalidade do mundo: «L'œuvre d'art authentique, même la plus brève poésie lyrique, doit toujours embrasser la totalité du monde, doit être le contrepoids et le miroir de cet univers»⁶³.

Neste aspecto, a obra de Fernando Guimarães é modelar, porque intenta preencher uma necessidade totalizadora ao incorporar dissonâncias e harmonias na trama que vai urdindo com fios de desigual espessura; e ao procurar equilibrar, entre a luz e a sombra, a textura da voz da poesia: «Devagar as mãos começaram a tecer / os rios, os dedos espaçosos da água.» (*Nome*⁶⁴). O seu prolongado diálogo com a mitologia clássica e a cultura greco-latina, já diversas vezes abordado pela crítica⁶⁵, começa por se tornar explícito nos títulos de muitos poemas: «Discóbulo»; «Narciso»; «Sandália»⁶⁶; «Arúspice»; «Ítaca»; «Minotauro»; «Eurídice»; «Quadriga»; «Mito»⁶⁷;

⁶¹ *Poesias Completas*, ed. cit., p. 70.

⁶² Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Édition et Introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 1966, p. 252.

⁶³ *Id.*, *ibid.*, p. 261.

⁶⁴ *Poesias Completas*, *Nome* (1976-1981), ed. cit., p. 124.

⁶⁵ Veja-se *Fluir Perene*, «A Cultura Clássica em Escritores Portugueses», Coord. de José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias, Coimbra, Imprensa da Universidade / Minerva, 2004, pp. 75-90.

⁶⁶ Presumivelmente a de Sócrates.

⁶⁷ Diálogo entre Antígona e Polínicos.

«Algumas palavras de Penélope; outras de Ulisses»; «Considerações de Ovídio acerca do seu Desterro», etc. Tal diálogo, que se alarga à filosofia – dos pré-socráticos a Platão e Aristóteles; de Schelling a Heidegger e Merleau-Ponty, passando por Nietzsche – submerge-nos numa vastíssima logosfera, onde o leitor facilmente perderá o rumo, se não possuir uma sólida formação literária e algumas referências filosóficas que lhe permitam identificar filosofemas recorrentes, fecundados por um imaginário poético que impede a cedência «à ingenuidade ontológica na avaliação da verdade»⁶⁸.

Trata-se, lembremo-lo, de uma poesia atravessada pelo mesmo tipo de meditação que encontramos nos ensaios, enraizada no solo consistente dos romantismos inglês e alemão e do simbolismo francês. Além disso, Fernando Guimarães traduziu, entre outros poetas, Byron, Schelley, Keats, tendo sido o conhecimento deste último decisivo para a consolidação do seu rumo poético, facto que não passará despercebido ao leitor do «Prefácio» à 1.^a edição de *Odes*, de 1960, há muito esgotada. Por limitações de tempo, só posso citar um passo do «Prefácio» à edição de 1992 de *Poesia Romântica Inglesa*⁶⁹, um breve comentário a *Endymion* (1818), onde é destacada a imagem do labirinto keatsiano («o labirinto / de um encantamento prateado!») como sendo «esse lugar onde o homem inventa um caminho que se recusa, encerrando-se, assim, numa liberdade sem destino ou finalidade.». Logo de seguida, interroga-se o poeta-tradutor sobre se a poesia (só a de Keats?) será então «essa arquitectura enigmática, cheia de corredores ou bifurcações, cristalizando em ângulos súbitos e brilhantes, relação insólita de direcções vazias [...]». Mas a atracção do labirinto, ou da figuração labiríntica, com as suas «ocultas encruzilhadas», comporta um risco por ele sublinhado: «o de o poeta se reconhecer incapaz de reconstituir os vários caminhos da realidade, isto é, aquele lado exterior que torna possível a existência do labirinto»⁷⁰.

Estas observações não deixam de revelar alguma preocupação relativamente ao horizonte que se abre à poesia quando a sua realidade não é mais do que o “rumor” do mundo. É também possível encontrar alguma ressonância do Shelley da *Defence of Poetry* (1840): «Toda a poesia superior é infinita; é como a primeira semente, potência de todas as árvores. [...] Um grande poema é uma fonte sempre transbordante de

⁶⁸ Cf. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 323 e ss.

⁶⁹ *Poesia Romântica Inglesa* (Byron, Schelley, Keats), prefácio e tradução de Fernando Guimarães, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

⁷⁰ Ob. cit., pp. 12-13-14.

águas de sabedoria [...]»⁷¹. “Semente”, “árvore”, “fonte” são imagens universais que circulam na poesia guimaraesiana e cuja simplicidade é ilusória, porque se aliam a um conjunto de lexemas que obscurecem o sentido, tornando-o secreto.

Note-se, ainda, a convocação do mito do Hermafrodita, através de uma referência intertextual subtil, que nos conduz aos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont. Num número especial de *Le Journal à Royaumont*, de Janeiro de 1989, sobre o tema «Qu'est-ce qui donne du sens à votre vie»⁷², Fernando Guimarães dá uma resposta que será recuperada, sob a forma de poema, n'*A Analogia das Folhas*: «nombreuses sont les voix que représentent le sens, bien qu'il y ait pour elles, peut-être, un point de rencontre, l'unique maillon qui soutienne, réunisse ou contienne en soi toute la chaîne à laquelle il appartient. En fin de compte, un mot qui, d'une certaine façon, requiert ou implique tous les autres»⁷³. Deste modo, prossegue o poeta, é possível admitir com Lautréamont que «La poésie doit être faite par tous. Non par un»⁷⁴.

O poema é assim um lugar de refração de múltiplas vozes, que se entrecrocavam ou correm paralelas, portadoras de sentidos que se desdobram e entre-reflectem numa *féerie* caleidoscópica. O seu engendramento é simultaneamente livre e rigoroso, o que nos conduz a Mallarmé⁷⁵, cuja poesia não podia deixar de ter uma viva repercussão em Fernando Guimarães, enquanto este se revela um leitor atento de todos os poetas que procuram novas formas de organização poemática. Para além dos simbolistas, outros, mais recentes, como René Char, com quem tem afinidades, ou Georg Trakl, que dá o nome a um poema publicado em *Tratado de Harmonia*⁷⁶. Ou ainda um Vicente Aleixandre dos *Dialogos del Conocimiento* (1966-1973).

Na “arte poética” que a seguir se transcreve (repare-se que em todos os livros há poemas que funcionam como tal), são lançados os dados de uma estratégia já anteriormente delineada, mas que ganha uma consis-

⁷¹ Shelley, *Defesa da Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986, pp. 67-68.

⁷² Inquérito conduzido por Rémy Hourcade e Bernard Noël.

⁷³ *Le Journal à Royaumont*, 4/5, Fondation Royaumont, 1989, p. 40.

⁷⁴ *Id.*, *ibid.*

⁷⁵ Tal como Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, o autor de *Un Coup de dés* cultivou o *poema em prosa* na sua forma mais longa, desafiando a rigidez das regras clássicas. Depois de ter conhecido uma imensa voga no século XIX, o culto do poema em prosa regressa no século XX, contribuindo para libertar definitivamente a poesia contemporânea do constrangimento das regras fixadas pela norma clássica.

⁷⁶ Georg Trakl é um cultor moderno do *poema em prosa* e destinatário implícito do poema que tem o seu nome. Cf. *Poesias Completas*, ed. cit., p. 217.

tência cada vez maior: aquela que procura recusar a subjectividade, substituindo a voz do poeta pela voz da poesia, e aproximando esta, progressivamente, do enigma que é o seu fundamento: «Essa voz, que era apenas o limite / de outra que a recebera com a pressa / de tudo conhecer, ficou erguida // mais perto da verdade, onde se exprime // assim o que tornou os olhos fundos / como as folhas antigas que colhemos / ao ler o que das árvores foi o nosso / segredo. [...]» («Voz»)⁷⁷. A imagem impõe-se como um poderoso instrumento de indefinição semântica, induzindo rupturas de isotopia que podem causar estranheza no leitor. A percepção “comum” da realidade é destruída, através da anulação das oposições que estruturam o universo semântico familiar. O derrube da fronteira entre o interior e o exterior, o finito e o infinito, o alto e o baixo, a superfície e a profundidade cria uma atmosfera poética insólita, onde se relativiza a representação tradicional, em perspectiva.

A referência ao “desenho” é uma chave de leitura possível desta poesia, aspecto amplamente desenvolvido por Luís Miguel Nava num dos melhores textos críticos publicados sobre *Casa: O Seu Desenho*⁷⁸. O acto de *desenhar* é aliás múltiplas vezes referido, havendo numerosos poemas sobre desenhos e gravuras, como é o caso de «Cavalos»⁷⁹, onde a unidade do mundo percebido tende a fragmentar-se: a parte substitui o todo, através do uso reiterado da sinédoque, uma das figuras que potencia a abstracção. Há também reiteradas referências ao acto de *pintar*; como acontece no poema «Masaccio Pinta a Expulsão do Paraíso»⁸⁰. Contudo, a ideia que acaba por ressaltar é a do livro de poesia como casa onde o pensamento é acolhido no seu caminho em direcção ao ser, como se pode ver nas últimas estrofes do poema «Os Degraus»:

«Encontraste a superfície / onde se oculta a página esquecida / para assim ser mais nossa, e repetiste / a leitura anterior, adivinhada // nos degraus que conduzem para o cimo / da casa que desfolhas como um livro»⁸¹.

⁷⁷ Cf. *Casa: O seu Desenho*, p. 19. **Poesias Completas**, ed. cit., p. 156.

⁷⁸ Luís Miguel Nava, «Entre o desenho e o desejo» in *JL*, n.º 49, 1983.

⁷⁹ Cf. «Cavalos (Desenho)», *Casa: O seu Desenho*, p. 25. **Poesias Completas**, ed. cit., p. 161.

⁸⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 55. *Id.*, *ibid.*, p. 192.

⁸¹ *Id.*, *ibid.*, p. 44. *Id.*, *ibid.*, p. 180.

O trabalho de perspectiva que o poeta leva a cabo nalguns poemas produz efeitos análogos aos que resultam da técnica fascinante de Escher, que é de resto tema do 33.º poema de um livro posterior: *A Analogia das Folhas* (1990)⁸². Motivos ou figuras encadeiam-se uns nos outros, de modo a gerar um efeito de circularidade “infinita”, como signos em perpétua rotação que se deslocam página a página e de livro para livro. A atmosfera particular dos poemas é criada por *imagens* produzidas «numa contiguidade transicional e metamórfica», na expressão certeira de Vasco da Graça Moura⁸³, e dentro de uma lógica de leitura polissémica.

É também fundamental o diálogo que o sujeito poético entretece com a escultura e a música (veja-se, em *Tratado de Harmonia*⁸⁴, a série de poemas intitulados «Tristão e Isolda»). E, desde os primeiros poemas, com figuras maiores do cristianismo ou da cultura ocidental.

O seu lirismo abstracto afasta-se do monologismo de um Novalis ou de um Rilke, que reflecte uma concepção unitiva do mundo. Coloca-se antes sob a égide do *dialogismo*, isto é, de um *Outro* simbólico que, sob a forma de um “tu” obsidiante, duplica a voz do “eu”, num jogo narcísico de presença e ausência, de conjunção e disjunção, em face de um espelho invisível. Jogo que é claramente tematizado neste poema de *A Analogia das Folhas*:

«Estão diante um do outro e olham-se. Repararam que as suas feições são as mesmas e que os gestos que fazem são iguais. No entanto, não é diante de um espelho que eles se encontram. Fecham, então, os olhos e apenas nesse momento sabem que são a única e a mesma pessoa.»⁸⁵.

Mas o Outro é também o real, na sua heterogeneidade irrevocável, que resiste à univocidade de uma linguagem que é objecto de uma constante metamorfose na mira de criar um sentido inexaurível. E o horizonte de tal sentido só pode ser o silêncio que se oferece à partilha do leitor e onde se torna possível pressentir uma unidade submersa.

A Analogia das Folhas é um livro breve, constituído por 56 textos de extensão variável, que oscilam entre uma e cerca de trinta linhas e se dão a ler num lugar indeciso, entre a prosa, a poesia e o ensaio. Poesia e reflexão tornam-se a dupla face de uma subtilíssima malha intertextual

⁸² *A Analogia das Folhas*, Porto, Limiar, 1990, p. 41.

⁸³ Vasco da Graça Moura, «Fernando Guimarães: uma partilha do silêncio» in *JL*, n.º 243.

⁸⁴ *Tratado de Harmonia, Poemas*, Porto, Editora Justiça e Paz, 1988.

⁸⁵ *A Analogia das Folhas*, p. 28.

estruturada por um princípio analógico que declina qualquer correspondência imediata entre o mundo sensível e o espaço do poema.

Uma espécie de moldura que se torna perceptível na própria mancha tipográfica – apesar de esta não ser uniforme – reforça a ideia de texto como *forme-sens*, o qual, na concepção de Henri Meschonnic, constitui uma unidade rítmico-semântica. As figuras de pensamento tornam-se aqui dominantes, ganhando vulto a enunciação paradoxística, que desestabiliza programadamente o enunciado. Isto pode acontecer através de vários processos, tais como: a inversão do sentido lógico das relações entre sujeito e complemento, que acarreta a impropriedade semântica⁸⁶ e a antropomorfização do enunciado; a ambiguidade, provocada pela presença de vocábulos polissêmicos; a ironia, enquanto figura potenciadora dessa mesma ambiguidade; o jogo com truísmos⁸⁷. O segundo poema do livro constitui um exemplo da convergência deste processo com o *gnomismo*: «Ver as coisas não como são, mas da maneira como elas a si mesmas se assemelham»⁸⁸.

A imagem de um sujeito de enunciação desdobrado em leitor de um livro puramente virtual, ou de um “livre à venir” (Blanchot) torna-se o eixo de uma reflexão metapoética sobre a natureza equívoca da palavra na relação escrita/leitura: «Leio sempre o mesmo livro. Mas o mais estranho é que ele ainda não foi escrito. Imagino folhear as suas páginas que me habituei a reconhecer e os meus olhos fixam todas as palavras que, no entanto, ali não existem»⁸⁹. O uso frequente do paradoxo (afirmação contrária à opinião comum) tanto pode dar acesso a um sentido que não era evidente, como criar uma forma de obscuridade acrescida, que bloqueia a força semântica da palavra e a subordina à cadência do discurso.

Para o poeta, «são diversas as vozes através das quais se manifesta o sentido», sendo o poema o seu possível «lugar do encontro»⁹⁰, ou o espaço especular da sua inscrição. Este princípio de interação dialógica, que não postula apenas a existência de um “eu” desdobrado, mas a de um “eu” polifônico, marca uma grande parte da poesia contemporânea. Como explica o filósofo Francis Jacques: «L'ego revient à soi par le moyen du toi, il s'éprouve comme le tu d'un tu. Le discours silencieux de la conscience de soi ne

⁸⁶ Conceito utilizado por Jean Cohen n' *A Estrutura da Linguagem Poética*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976.

⁸⁷ «Truisme: on explicite des contenus sous-entendus qui étaient déjà parfaitement évidents». Cf. Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, 10/18, 1984, p. 460.

⁸⁸ *A Analogia das Folhas*, p. 9.

⁸⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 48.

⁹⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

saurait précéder l'activité communicative. Bien au contraire, elle la présuppose. Une relation à l'autre est constitutive tout à la fois de l'intériorité du sujet et de la situation de parole⁹¹. Isto mesmo pode ser exemplificado por este poema: «Foi o silêncio que finalmente chegou». Pronunciaste em voz alta estas palavras com uma espécie de alívio, mas, ao mesmo tempo, animado por aquela determinação que nos leva a imaginar que esta era a única maneira de ainda lutares com ele⁹². E o silêncio é a grande tentação da poesia quando ela ultrapassa a barreira do sentido para ser apenas irradiação de uma experiência inefável.

A poesia guimaraesiana visa o encontro com o Outro *na e pela* linguagem, o que poderá ser o traço vivo de um humanismo existencial característico da sua geração, que o coloca mais perto do pensamento de Paul Celan, tal como ele se explicita em *Le Discours de Brême* (1958)⁹³, ou em *Le Méridien* (1960)⁹⁴, do que de um Rilke. Este, como diz Heidegger, erige a sua obra «em tempo de indigência», visando a «restituição do todo» pela poesia («Para quê Ser Poeta?»)⁹⁵. Para Celan, pelo contrário, «Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin. en face de lui»⁹⁶.

Com a publicação de *O Anel Débil* em 1990, título que tem uma evidente vibração pós-moderna, o tema da melancolia, que era já omnipresente, torna-se cêntrico. Os títulos das cinco partes em que se divide o livro («Acerca de um Estúdio I»; «Ludus Tonalis»; «O Anel Débil»; «Acerca de um Estúdio II»; «Fonte») propõem-nos um percurso de leitura que pode ser visto como uma espécie de gravitação em torno de uma imagem instável de circularidade, que funciona como um «trompe-l'œil».

⁹¹ Francis Jacques, *ob. cit.*, pp. 230-231.

⁹² *A Analogia das Folbas*, p. 10.

⁹³ Escreve Paul Celan: «Le poème, en tant qu'il est [...] une force d'apparition du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être. Les poèmes, en ce sens, sont un chemin: ils font route vers quelque chose. Vers quoi? Vers quelque lieu ouvert à occuper, vers un toi invocable, vers une réalité à invoquer» (*Le Discours de Brême*, 1958).

⁹⁴ Paul Celan, *Discours de Brême* (1958): «Le poème peut, puisqu'il est un mode d'apparition du langage et, comme tel, dialogique par essence, être une bouteille à la mer, mise à l'eau dans la croyance – pas toujours forte d'espérances, certes – qu'elle pourrait être en quelque lieu et quelque temps entraînée vers une terre, Terre-Cœur peut-être. Les poèmes sont aussi de cette façon en chemin: ils mettent un cap. § Sur quoi? Sur quelque chose qui se tient ouvert, disponible, sur un Tu, peut-être, un Tu à qui parler, une réalité à qui parler» in *Le Méridien & Autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 57.

⁹⁵ Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, «Sistema, Cultura e Poesia», ed. cit., p. 43. Veja-se as suas reflexões sobre *Holzwege*.

⁹⁶ *Id.*, *Le Méridien*, ed. cit., p. 76.

Segundo Jean Starobinski, «Le cercle est la conséquence formelle de tout acte qui pose une origine, et qui, en privilégiant un lieu, lui accorde fonction de centre»⁹⁷. Mas qual poderá ser o lugar de origem de um sujeito clivado? Essa origem aparece, na verdade, como um lugar centrífugo e vazio, que põe em risco o poder de nomeação da poesia.

Poder-se-ia dizer com improvável rigor que a frágil estabilidade da palavra poética se gera no movimento simbólico de translação em torno de um centro aleatório, patente na imagem de uma circularidade precária, que acaba por sobredeterminar dinamicamente todas as outras imagens do livro. Trata-se, porém, de um dinamismo negativo, que decorre de uma energia de separação proveniente do lugar interdito onde se localizaria a fractura entre um “eu” inominável e a sua incaptável imagem. O acto poético funda-se num vazio ontológico que se exprime nessa tensão entre um desejo de reunificação impossível e a reminiscência de uma separação primordial, convocando para a cena do texto uma voz *plural* dialogizada:

«[...] Disseram-nos como / no instante em que nascemos a noite se confundia com o nosso corpo. Víamos / que maiores se tornaram estas paredes, agora presas / ao rosto materno. A sombra de uma criança acabaria / aí por encontrar / as suas primeiras imagens. [...] Os olhos não têm pressa; viam ainda essas / recordações que se tornaram no primeiro / dos nossos segredos. Não era outra a suspeita que / ficava / do instante em que nascemos, até nos afastarmos de / um sono que para nós havia de ser / difícil; recebíamos essa dádiva e vimos como nela se / iniciara / também a culpa. O que era para nós o nascimento / senão o início de uma separação? [...]» («Acerca de um Estúdio I»⁹⁸).

Se o título desta composição põe em evidência o sentido denotativo de espaço fechado, conotativamente esse espaço infinitiza-se enquanto lugar de revelação de imagens espectrais, que uma espécie de desejo regressivo lança num jogo de luz e sombra de ressonância platónica, fazendo eclodir um tempo original, gerador da culpa e de uma escrita da melancolia. Esta é habitada por um «segredo» inviolável, que se configura na imagem d'«esse último anel desprendido» (p. 9), arquétipo de uma perfeição inatingível. A poesia traz a marca da incompletude e da perda, mas não deixa de ser, por

⁹⁷ In G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, «Préface» de J. Starobinski, Paris, Flammarion, 1979, p. 18.

⁹⁸ *O Anel Débil*, Porto, Edições Afrontamento, 1992, pp. 7-8.

um mecanismo que se diria de compensação, o espaço de fascinação lúdica que reflecte a própria natureza da experiência artística. Só que, em virtude do movimento que a dinamiza, esse espaço é também o da *desposseção* e o da *partilha*:

«Digo que a poesia é como um espaço que não nos pertence; mas é ele que pode ser por nós repartido. [...] Para que seja dos outros tens que o perder. [...] Se escrever poesia é perdê-la, de que tempo precisamos para que ela seja nossa?» («Ludus Tonalis»⁹⁹).

452

A resposta a uma tal pergunta traria consigo a solução do “enigma” que é a própria poesia. Mas esta não é mais do que um lugar fatal de reprodução de enigmas, e o trabalho do poeta, «este círculo sem fim, inesgotável», que o leva ao encontro da morte, o último dos enigmas. Neste conjunto de fragmentos, onde poesia e metapoesia se entrelaçam, vemos que a relação do pensamento com a linguagem é objecto de um processo de desrealização permanente, o qual é, em si mesmo, um exercício admirável de desconstrução, por vezes paródica, do discurso “por imagens” da própria poesia, da alegoria filosófica, da mitologia. A sombra de Platão voga «No interior de uma casa [onde] encontramos muitas sombras»; e Narciso, que a imagem geminada dos cegos convoca, perde-se no espelho ilusório da linguagem¹⁰⁰.

Do núcleo do livro, constituído por trinta e cinco estâncias (sendo algumas dísticos de tom aforístico), irradia o sentido secreto da poesia, que mais não é do que «um segredo circular» infinitamente expansível:

«O anel débil. Deixa que a tua mão se feche. Hás-de receber apenas um segredo que para ti se torna circular.»¹⁰¹.

A poesia de Fernando Guimarães é a de um visual que prefere a via da abstracção para, através das palavras, reinventar a sua relação com o mundo, a qual se diria marcada por um sentido inexorável da realidade que o poeta tenta eludir. Libertar a palavra da usura, sem a privar da dimensão dialógica em que temos vindo a insistir, conferir-lhe aquele poder transfigurador que lhe advém da sua subtil corporeidade, é talvez o essencial do seu projecto estético. A ordem “natural” das coisas é subvertida por uma imaginação ressemantizadora que, agindo no interior da linguagem, lhe acrescenta um sentido indeciso:

⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

¹⁰⁰ *Id.*, *ibid.*, pp. 14-15.

¹⁰¹ *Id.*, *ibid.*, p. 21.

«Diante de ti um fruto, mas não havia nele um centro qualquer. Este existe na árvore.»¹⁰².

O acto poético gera-se (insista-se) na tensão constante entre poesia e pensamento, entre a palavra e o silêncio, a qual faz vacilar a fronteira entre poesia e prosa. Daí a importância do versículo (estrofe herdada da escrita litúrgica) que, na terminologia de Dessons/Meschonnic, pode ser *métrico*, *rítmico* ou *amorfo*, isto é, sem nenhuma preocupação de retornos métricos ou sintácticos. Todas estas possibilidades estão contempladas, não obstante a predominância da forma mais atípica de versículo, que é a última. Destaque-se o intuito de criar efeitos semânticos reforçados pelo ritmo visual. Donde a importância dos espaços brancos, os quais podem adquirir uma função contrapontística, quando apelam à inscrição de uma voz inaudível, ou sugerem a intensidade de uma ausência ou de um silêncio.

Se os poemas que integram o conjunto «Acerca de um Estúdio II» podem ser globalmente vistos como “estudos” ou experiências em torno da referência, é a relação da poesia com as artes plásticas, evidenciada pelos títulos, que mais depressa chama a nossa atenção, quanto mais não seja por alguns designarem obras e nomes que fazem parte do nosso imaginário cultural: «O Grito»; «Paul Delvaux»; «Retrato de Isabel de Portugal»; «Acerca das pinturas da Quinta del Sordo», etc. Mas estes referentes, que actuam até certo ponto como estímulos visuais da criação verbal, deixam de subsistir como objectos reconhecíveis na superfície textual, onde apenas poderemos surpreender o resíduo de uma emoção estética que se refracta em imagens poéticas fortemente envolventes. O olhar adquire uma importância primacial, como se o movimento da mão fosse compelido por ele. Bastaria a leitura do «Tríptico de Zao Wou-Ki»¹⁰³ para o confirmar: “mãos” e “olhar” não são apenas as palavras nucleares dos três sonetos que correspondem às três folhas (painéis) do tríptico – cabendo a este número a fixação simbólica de uma atmosfera de dissolução magnificamente recriada –, mas verdadeiros eixos semânticos que estruturam o livro e que metaforicamente reenviam àquilo que é da ordem da linearidade (a escrita) e da verticalidade (o olhar). Assim se explicaria a correspondência simbólica que se estabelece entre o círculo que o olhar desdobra até ao infinito e o «segredo circular» que a «mão recebe» na corrente da linguagem que o comunica.

¹⁰² *Id.*, *ibid.*, p. 23.

¹⁰³ *Id.*, *ibid.*, pp. 29-31.

Poemas como «O Grito»¹⁰⁴ ou «Nenúfares»¹⁰⁵ obrigar-nos-iam, porém, a ponderar algumas das observações que atrás fizemos e a colocar noutros termos a questão da referencialidade. Nestas composições, a força da referência transfere-se do título para a superfície textual, onde as imagens refractadas abrem um novo horizonte de sentido às imagens de suporte que nos são familiares: um sentido latente, que passa pela convergência do olhar daquele que (d)escreve e daquele que lê, e que circula num espaço pluridimensional, liberto das leis de perspectiva que as fixaram. Em «Mater Dolorosa»¹⁰⁶, o processo é completamente diferente: parte-se de uma imagem (talvez expressionista), para reter, a nível textual, o que nela é exacerbamento de uma vivência dramática. O poema, que prolonga o diálogo vindo de livros anteriores com figuras do cristianismo e da cultura ocidental, dramatiza a própria emoção que a imagem projecta e faz da enunciação o suporte fictício de um acto profundo de comunicação, modulado pelas inflexões de uma voz decantada, que atinge a sublimidade. A recondução do *pathos* sagrado à dimensão humana de uma dor extrema, a harmonia perfeita entre o sentido e o ritmo que o subtiliza fazem seguramente deste poema um dos momentos mais altos do livro.

A última sequência de poemas, intitulada «Fonte»¹⁰⁷, intensifica o sentido metafórico a que se ligam palavras como “segredo”, “nascimento”, “origem”, “rosto”; ou outras, igualmente recorrentes, que se associam ao elemento “água”. As composições de maior porte contrastam com os poemas mais breves, do mesmo modo que o verso curto alterna com o verso longo, sem que nunca se comprometa uma musicalidade profunda, que leva o poeta a evitar uma escansão prosódica constrangedora e a privilegiar a matriz rítmica que acompanha a palavra e o sentido íntimo do seu movimento.

O primeiro conjunto de estâncias vem prolongar o círculo aberto pela meditação sobre o tema de Narciso, fazendo refluir o discurso ao lugar metafórico da sua origem, para que aqui se inicie um novo ciclo de escrita:

«O que se pode ver quando existe uma fonte
próxima? Um vestígio, a refração tranquila
de uma imagem junto à mesma superfície
dos olhos para que tudo fique abandonado
neles: esta será a água que receberemos
apenas.» («Fonte», 1¹⁰⁸).

¹⁰⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 32-33.

¹⁰⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 49-50.

¹⁰⁶ *Id.*, *ibid.*, pp. 53-54.

¹⁰⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 59-110.

¹⁰⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 61.

Nada subsiste à superfície do olhar, a não ser o que através dele se pode receber como «um círculo que talvez continue / esquecido. Assim em tudo fica o que se perde, até ser nosso apenas»¹⁰⁹. A metáfora da origem perde assim o seu poder “fundador”, e o que dela permanece é apenas a voz inaudível dessa fonte, um silêncio, ou «o segredo circular» que, de mão em mão, perpetua o enigma da poesia.

Em *Limites para uma Árvore* (2000), no poema «Silêncio», reencontramos o tema do *livro* e do *leitor*: «Há um livro agora entreaberto / para que o leiam. Nas folhas não existem palavras porque / se tornaram / o teu segredo»¹¹⁰. Aceitemos o repto. Neste livro cruzam-se de modo mais explícito dois movimentos de sinal contrário, mas complementares: um movimento *centrífugo* de aproximação ao mistério que envolve a relação entre linguagem e ser; e um movimento *centrípeto* que recentra a poesia nela própria e corresponde a uma meditação poética que vem imbuída do mesmo sentimento melancólico que marca os livros anteriores.

Tratando-se de uma poesia que recusa visceralmente a expressão directa das emoções ou dos afectos, este adjectivo pode parecer no mínimo desajustado. Todo o trabalho poético de Fernando Guimarães parece antes resultar de uma alquimia oculta e sublimante, de que emerge um verbo límpido, sentimentalmente depurado, e no entanto envolvido num resíduo translúcido a que chamamos melancolia.

Este belíssimo volume divide-se em quatro partes – «De um Retábulo»¹¹¹; «Limites para uma Árvore – I»¹¹²; «Quatro Recitativos»¹¹³; «Limites para uma Árvore – II»¹¹⁴. Colocado desde a epígrafe sob o signo de uma relação secreta entre a escrita e a leitura, começamos por vê-la assimilada à brancura da página, que é a expressão visual de um silêncio pleno; depois, no poema intitulado «Leitura»¹¹⁵, esboça-se um duplo movimento de concentração e disseminação, entre a memória e o esquecimento. “Ler” é duplicar o gesto de uma “escrita” gerada num fundamental desencontro entre a “Letra” e o mundo: «Uma letra é maior / que todas as palavras; o seu peso intimida-nos»¹¹⁶. E a escrita não é mais do que um jogo ilusório de apropriação de dispersas imagens que se dissolvem no «rumor do livro»: «Mas nada disto me

¹⁰⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 63.

¹¹⁰ *Limites para uma Árvore*, Porto, Edições Afrontamento, 2000, p. 63.

¹¹¹ *Id.*, *ibid.*, pp. 9-21.

¹¹² *Id.*, *ibid.*, pp. 23-90.

¹¹³ *Id.*, *ibid.*, pp. 91-103.

¹¹⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 105-109.

¹¹⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 61-62.

¹¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 61.

pertence e sei / apenas / onde encontrar estas páginas inclinadas. O livro é um / rumor»¹¹⁷.

Gostaríamos de voltar a sublinhar que, para este poeta, o sentido da criação parece refazer-se em toda a sua pureza no diálogo que ele entretece, livro a livro, com a voz imemorial da poesia: «Há uma voz que nos procura. Sabemos como os nossos ouvidos / a podem escutar quando finalmente se torna / mais antiga. O seu sentido é para nós um segredo, / mas alguém tinha-o outora compreendido. [...]» («Moteto»¹¹⁸).

456

Neste “nós”, que é uma pessoa dilatada e difusa, oculta-se um “eu” latente, que raras vezes ascende ao primeiro plano da enunciação, como acontece no poema de abertura do ciclo que dá o nome a este livro: «Limites para uma Árvore – I»: «Conheço as suas raízes. É tudo o que vejo. / Há um movimento que a percorre devagar. Não sei / se ela existe. Imagino apenas como são os ramos, / este odor mais secreto, as primeiras folhas / aquecidas. [...]» («Árvore»¹¹⁹).

Nesta obra, a “árvore” é uma imagem-símbolo, que sustenta uma complexa rede analógica onde as correspondências se multiplicam: da raiz, que mergulha no húmus da poesia (e alimenta aquele que escreve), à multiplicação dos ramos que configura o próprio dinamismo expansivo da linguagem poética, ou às folhas em dispersão, que sendo as da vida humana, são também, e sobretudo, as do livro. A homologia que se estabelece entre a criação poética e uma obscura vida telúrica torna-se mais clara no poema que tem por título «Vedor». Em vez do poeta-vidente, que tem acesso ao mistério do mundo através de uma sabedoria inspirada e mística, depara-se-nos um poeta-“vedor”, cujo desígnio é descobrir os secretíssimos caminhos que levam ao encontro dos raros filões de uma água em refluxo, movido por uma intuição lúcida que comanda a sua “arte”. Caminhos que se desviam de uma semântica saturada, por uma espécie de mal-estar face à univocidade da linguagem referencial, na medida em que esta deixa na sombra a parte do real que se furta às necessidades de uma comunicação centrada numa realidade comum, tributária de um sentido estável.

A sabedoria poética consiste em caminhar contra a corrente da linguagem quotidiana e procurar a nascente obscura a que o sentido reflui «num outro sítio em que ficasse próxima / a transparência apenas que deixara / em nós o seu limite» («Vedor», 2¹²⁰). Neste movimento concentrado, o poeta-vedor começa por fazer o reconhecimento dos lugares-comuns para deles se afastar.

¹¹⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 62.

¹¹⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 40.

¹¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 25.

¹²⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 27.

O seu desígnio é reatar, a montante, a experiência da busca do sentido, sabendo que o poema poderá não ser mais do que a imagem refracta de um sentido em fuga, que o compele a repetir um “gesto” que se desdobra e se perde nas sucessivas miragens de uma linguagem íntegra.

O que marca esta poesia não é tanto o desígnio de revelar um sentido que repousa nas jazidas eternas do ser, mas o questionamento incessante da relação entre a essência do poético e o exercício da linguagem. Se alguma obscuridade atravessa a obra de Fernando Guimarães, e, de um modo particular, este livro, ela resulta de uma rejeição sistemática de um certo número de estereótipos da lírica, que pesam excessivamente sobre os nossos hábitos de leitura. O poeta lança mão de procedimentos desviantes que inflectem o sentido, ou, simplesmente, o anulam, criando uma margem de indeterminação entre o real e o virtual que se oferece ao leitor como um espaço indefinidamente aberto à interpretação: «[...] Uma pétala caiu / sem ruído, e sabes a que rosa pertence. Mas esta não / existe» («Sentido»¹²¹).

O diálogo que aqui reencontramos com as artes plásticas e a música merece um brevíssimo comentário. Os poemas que compõem o “retábulo” de abertura do volume são apenas alguns dos que se propõem como novas experiências em torno da referência, e que revelam toda a complexidade da *ekphrasis*, sobretudo quando esta é praticada com uma intencional ambiguidade: «O pão não é muito, mas sabemos que nele existe / tudo aquilo de que precisamos. A mão estende-se / e recolhe o ar iluminado, algumas cores que ficaram / mais próximas» («Ceia»¹²²). O que está em jogo nesta sequência de poemas é a transmutação de um conjunto de imagens pictóricas, que constituem os painéis de um inominado retábulo, na substância temporal do poema. Este só pode ser uma realidade construída a partir de uma linguagem que parece alimentar-se de um contínuo movimento de deflexão.

À semelhança do que acontece em livros anteriores (particularmente em *O Anel Débil*), o poeta combina várias formas poéticas que compõem uma panóplia variada e põem à prova a versatilidade da sua arte: do soneto ao poema em prosa ou ao poema dramático; do verso medido e rimado ao versilibrismo e ao versículo. Trata-se, efectivamente, de dar corpo a um modo de ver a poesia como espaço transgressivo, onde a liberdade de criação desafia os limites do poético, contornando habilmente os riscos da factualidade e do improvisado.

¹²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 32.

¹²² *Id.*, *ibid.*, p. 18.

Num livro tão secreto como este, parece desenhar-se uma espécie de movimento irreversível «do tudo para o nada», da palavra para um silêncio que é a apoteose do recolhimento meditativo, da vibração diurna das imagens para a profundidade de uma noite em que o olhar se encontra com o absoluto vazio. Como último abrigo, subsiste a sombra imemorial de uma árvore afinal sem limites. É no estremecimento dos seus ramos e no movimento imperceptível das folhas a que a leitura incita que nós, leitores, podemos talvez escutar a voz da poesia, ou tão-somente os estilhaços luminosos de um sentido para sempre perdido:

«É uma palavra. Agora só tu escutas
a respiração que a sustenta, uma voz
para sempre esquecida. Sei
que é assim. O que escrevo ainda não existe;
o que lês é o resultado dessa ausência.» («Limite»,¹²³).

3. A poesia como lugar de doação

Depois de tudo o que foi dito, resta acrescentar que o ponto de partida desta *lição*, palavra que também utilizamos no sentido etimológico de “*leitura*”, foi uma conhecida afirmação de Heidegger, feita em «Hölderlin e a essência da poesia»¹²⁴: «O que dizem os poetas é instauração, não só no sentido de *livre doação*, como simultaneamente no sentido de fundamentação firme da existência humana na sua razão de ser»¹²⁵. A sua ressonância no pensamento de Fernando Guimarães traduz-se na convicção de que a poesia é «uma forma de conhecimento» validada pelo poder específico que «lhe é facultado pelo exercício de uma linguagem instauradora. Esta deixa de ser um intermediário entre as coisas e o homem», para ser *acto de nomeação*¹²⁶. Contudo, esta afirmação pode ser igualmente associada à segunda ideia forte que sublinhámos no seu pensamento: «A poesia é uma forma privilegiada de comunicação ou “*comunhão*” que se procura atingir»¹²⁷. O que significa que a dimensão de presentificação que há no poema só se realiza no *acto de leitura*.

¹²³ *Id.*, *ibid.*, p. 90

¹²⁴ Heidegger, *ob. cit.*, [1958], p. 107.

¹²⁵ *Id.*, *ibid.* [nossa tradução].

¹²⁶ Fernando Guimarães, *Conhecimento e Poesia*, «Poesia e Sentido», ed., cit., p. 63.

¹²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 49.

À luz desta afirmação, o livro mais recente de Fernando Guimarães, *Lições de Trevas* (2002), torna-se particularmente instrutivo. O título é recebido de um conjunto de poemas que constitui o núcleo de uma extensa meditação em torno do envelhecimento e da morte¹²⁸. A partir dele desenvolvem-se ciclos meditativos concêntricos, mais ou menos extensos, que descrevem um movimento progressivo das *trevas* para a *luz*, o qual se processa e se modula no presente da enunciação. O metaforismo do título explicita-se num dos poemas iniciais («Acerca do Sentido»¹²⁹), com base na correspondência que é sugerida entre o obscuro significado da vida (o último sentido de que “as mãos” se aproximam) e o enigma da poesia, que se configura no voo das “aves” (no virar das páginas?) ou das “trevas”, que se adensam quando se está mais perto do fim. Poderíamos mesmo falar da *condição enigmática* desta poesia, pelo sistemático diferimento do sentido que impõe ao leitor «a aceitação da sua flutuação ou do seu deslizar sem fim».

O presente que assinala, poema a poema, o fluxo intermitente de um tempo interior, funciona simultaneamente como eixo de uma enunciação ostensivamente dialógica¹³⁰. Abrir um livro é dar-se conta daquela distância intransponível em que se vislumbra o rasto de quem o escreveu. É nesta alteridade essencial que pode residir o fascínio de qualquer texto:

«As nossas mãos, ao abrirem um livro, por vezes detêm-se subitamente. Mas logo outro movimento principia, o dos olhos que procuram não as mãos que seguram o livro, mas aquelas que o escreveram.»¹³¹.

Assumindo a função de *exergo*, este poema acompanha o movimento da mão que é prolongado pelo dos olhos, depois de uma breve suspensão. O acto de leitura é pois o resultado da fundamental descontinuidade que torna possível o aparecimento do sentido enquanto *alteridade*. Incarnada no texto, esta confere à poesia a força de uma interrogação genuína.

¹²⁸ *Lições de Trevas*, V. N. de Famalicão, Quasi Edições, 2002, pp. 39-59.

¹²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

¹³⁰ Sobre o dialogismo na poesia de Fernando Guimarães, cf. Maria João Reynaud, «Approche de la poésie de Fernando Guimarães» in *Sources*, Revue de la Maison de la Poésie, Cahier n.º 10 («Aux sources de la modernité poétique au Portugal»), Etudes critiques et Anthologie, sous la direction de René Poupard, Université de Mons – Hainaut, Namur, 1992, pp. 108-113.

¹³¹ *Lições de Trevas*, p. 7.

Apercebemo-nos assim que neste belo livro perpassa, do mesmo modo que em livros anteriores, uma reflexão paralela sobre a própria essência da poesia que põe em jogo não só a relação entre escrita e leitura, mas o sentido que nasce do *face a face* que subentende a compreensão poética: as figuras do *poeta* e do *leitor* são constantemente convocadas através de palavras-chave que pertencem à esfera do sensível e arrastam consigo um frémito discreto de emoção, ao arripio de uma meditação tendencialmente abstracta: os dedos, as mãos, os olhos, o rosto, os lábios, as lágrimas, a voz, o ouvido, as folhas são imagens que evocam uma realidade poética que é, a um tempo, sensorial e anímica.

Segundo Lévinas, a linguagem põe-nos sempre em presença do Outro: «il faut [...] admettre dans le discours une relation avec une singularité placée hors du thème du discours et qui, par le discours, n'est pas thématisée, mais est approchée»¹³². Ora o que Fernando Guimarães convoca em muitos destes metapoemas é essa proximidade fundadora que se presentifica numa voz poética que tanto pode ser injuntiva («Aproxima-te.»¹³³), como questionante («Que limites existem para a luz?»¹³⁴; «Sabias que a verdade é um aviso?»¹³⁵). Voz que se desdobra frequentemente noutras vozes e que pode irromper quer nos primeiros versos do poema, quer nos últimos, emergindo ou submergindo na orla de silêncio que o rodeia: «Depois o silêncio / chega, porque foi sempre a ele que estas vozes pertenceram»¹³⁶.

Se considerarmos agora o conjunto de poemas iniciais, admirável heptaedro de oitavas heterométricas («Acerca do Sentido»¹³⁷), de que citámos atrás alguns versos, talvez seja mais evidente a importância do ponto que pretendemos destacar na presente abordagem da obra. O sentido dá-se na relação singular que o leitor estabelece com as palavras. Contudo, o seu caudal varia no espaço interpelante do poema. Em resultado do seu potencial de ambiguidade, ou da sua rarefacção, o sentido pode mesmo tornar-se inapreensível, ficando apenas os vestígios da sua passagem, «como se pelos dedos / escorresse um pouco de água, a sua transparência / súbita»¹³⁸.

¹³² Emmanuel Lévinas, «Langage et proximité» in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1949, p. 224.

¹³³ *Lições de Trevas*, p. 11.

¹³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 12.

¹³⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 13.

¹³⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 16.

¹³⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 9-17.

¹³⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

A experiência interior do tempo é, quanto a nós, o tema *maior* deste livro: aquele que engloba todos os outros no amplo movimento de um pensamento que se desenha como uma espiral em expansão através de sucessivos ciclos temáticos, em cada um dos quais se torna sensível a intersecção de múltiplos tempos. Veja-se, por exemplo, o monólogo dramático intitulado «Uma mulher muito idosa fala acerca de si mesma»¹³⁹, que poderia ilustrar magnificamente a afirmação agostiniana: «Ne disons donc pas: “Le temps présent a été long”, car nous ne trouverons en lui rien qui fût susceptible d’être long; dès lors qu’il est passé, il n’est plus»¹⁴⁰.

Estamos, na verdade, muito perto da concepção triádica do tempo defendida por Santo Agostinho, no sentido em que a sua dimensão existencial se situa na *distentio animi*, ou seja: na intensidade de um presente polarizado entre a *memória* e a *expectativa*¹⁴¹, a que se sobrepõe o jogo poeticamente tensional, e porventura mais dramático, entre a *memória* e o *esquecimento*, ambos podendo ser os outros nomes da morte. Jogo que tem a sua correspondência na arritmicidade do discurso e na configuração extensamente dramática que o poeta lhe confere.

Trata-se de uma estratégia enunciativa complexa, que permite desviar a reflexão sobre o tempo do seu curso “interior” – a que normalmente corresponde um “nós” em que o “eu” do sujeito poético se dilui – para contemplar outras possibilidades: um “tu” apostrofado que traduz uma aproximação ao leitor/ouvinte, ou mesmo a sua explícita convocação; um “tu” que resulta do desdobramento do “eu” e que corresponde ao desejo do seu encobrimento; um “tu” que aparece incorporado nos monólogos dramáticos e onde se refracta o sujeito poético. Mas a enunciação dialógica pode assumir uma forma dramática mais ostensiva, que pressupõe um certo grau de fictividade: é o que acontece nos dois monólogos em que o tempo discursivo se performativiza («Uma mulher muito idosa fala acerca de si mesma»¹⁴²; e «Considerações de Ovídio acerca do seu desterro»¹⁴³). Embora os “actores” (ou “personagens”) não sejam mais do que figuras do tempo, protagonistas de uma enunciação intersubjectiva que se configura como uma encenação de vozes, arrastam consigo redes de imagens que permitem a representação sensível do pensamento na trama subtilíssima do discurso poético.

¹³⁹ *Id.*, *ibid.*, pp. 19-37.

¹⁴⁰ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1964, p. 265.

¹⁴¹ «Le présent du passé, c’est la mémoire; le présent du présent c’est l’intuition directe; le présent de l’avenir, c’est l’attente» (*Id.*, *ibid.*, p. 269).

¹⁴² *Lições de Trevas*, pp. 19-37.

¹⁴³ *Id.*, *ibid.*, pp. 89-123.

Falámos de um percurso realizado entre as *trevas* e a *luz*, sendo elevadíssimo o número de ocorrências da palavra “luz”, e de outras de sentido afim, em quase todos os poemas do livro. Mas poderíamos igualmente falar do caminho de uma voz que se aproxima de um silêncio irradiante; ou de um olhar iluminado que se retira do mundo, talvez porque o ciclo da vida esteja prestes a cumprir-se.

A série de poemas mais extensos, intitulada «Requiem»¹⁴⁴, reforça a sugestão musical do título do volume e a sua ambiguidade. Nela encontramos, designadamente, a memória refractada de acontecimentos históricos, ou temas ligados à música, à literatura e às artes plásticas. Do ponto de vista estritamente referencial, o título – *Lições de Trevas* – começa por nos remeter para as “leituras” que integram os ofícios de trevas respeitantes aos três últimos dias da Semana Santa. A liturgia da paixão de Cristo foi, além disso, motivo inspirador de um grande número de obras de música sacra, sobretudo no Barroco. A “nota” explicativa do Autor sublinha essa voga a partir, sobretudo, do século XVII e o propósito que lhe assiste de «ir ao encontro de uma “santa e salutar tristeza”»¹⁴⁵. Na verdade, parece ser o sentido musical do título que domina o livro, associado à serena melancolia que o atravessa e se comunica ao leitor. Melancolia que é menos um estado de alma ou um «sentimento», do que uma categoria do pensamento:

«É desta maneira, que se pode envelhecer. Um dia / disseram-nos como o tempo se parece com o último / dos ramos que estremece e vem ao nosso encontro. / Repara: ele está perto e consegue indicar-nos / o caminho que se deve seguir. / Não há outro indício / para que possa alguém reconhecê-lo. A noite é que trazia / consigo o que se torna uma espécie de seiva. Devagar / procura a sua fragilidade. Este será o lugar mais alto.» («Lições de Trevas»¹⁴⁶).

O alargamento do horizonte de leitura depende da capacidade que tivermos de desviar o olhar para dentro de nós mesmos:

«Onde fica guardado o tempo? Posso agora dizer / que é dentro dos olhos. Mesmo que se conservem assim límpidos / acabam por pousar neles algumas folhas. Desejaria / que fosse mais fácil este caminho

¹⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, pp. 61-80.

¹⁴⁵ Cf. p. 39.

¹⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 53.

onde se encontra / o vestígio de outros passos, uma voz quase extinta[...]» («Último Requiem»¹⁴⁷).

São muitas as imagens de desvanecimento e desprendimento que poderíamos respigar ao longo do volume. Deixo em aberto essa possibilidade para sublinhar que a melancolia e o envelhecimento (temas maiores de outro grande poeta da mesma geração, Fernando Echevarría) são aqui declinados com a mesma naturalidade com que uma rosa se desfolha, ou uma árvore perde as folhas. O mundo natural é objecto de uma constante metamorfose. Mas só o tempo nos ensina a ler os seus sinais como «o prenúncio / da substância extrema que se amolda / a tudo» («Metamorfose»¹⁴⁸). Estes versos são retirados de um conjunto de seis sonetos, em decassílabos predominantemente heróicos¹⁴⁹, que se aproximam de uma simplicidade perfeita: «Espaço»¹⁵⁰; «Tempo»¹⁵¹; «Encontro»¹⁵²; «Segredo»¹⁵³; «Luz»¹⁵⁴ são títulos que correspondem a eixos temáticos comuns a outros livros de Fernando Guimarães, os quais põem em evidência a relação entre o mundo sensível e o mundo das Formas, onde cada coisa se desmaterializa em resultado da ambiguidade da linguagem poética. O sentimento agudo da gradual desposseção do mundo inverte o sentido da procura do sujeito poético, que se encaminha agora para o lugar da origem, através da distância que poderá unir as trevas à luz: a «distância a percorrer enquanto ao longe / se vê que é como a sombra a nossa vida, / agora iluminada pela morte» («Luz»¹⁵⁵).

A aceitação de uma ordem universal e inexorável conjuga-se, no longo poema de fecho, com a presença de um movimento de progressiva desaceleração (cf. «Considerações de Ovídio acerca do seu desterro»¹⁵⁶). Ovídio, o protagonista poemático – «o homem que veio de Roma», «o estrangeiro», «o desterrado» –, vive com estóica serenidade o seu exílio,

¹⁴⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 80.

¹⁴⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 85.

¹⁴⁹ A forma “soneto” convive, neste como em livros anteriores, com extensos poemas de versos longos, não medidos, por vezes distribuídos por estrofes irregulares que obedecem a um ritmo visual; ou com oitavas em verso livre.

¹⁵⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 83.

¹⁵¹ *Id.*, *ibid.*, p. 84.

¹⁵² *Id.*, *ibid.*, p. 86.

¹⁵³ *Id.*, *ibid.*, p. 87.

¹⁵⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 88.

¹⁵⁵ *Id.*, *ibid.*

¹⁵⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 89.

acabando por encarnar exemplarmente o destino trágico do homem-poeta que se prepara para morrer longe da pátria. O desdobramento reflexivo a que assistimos permite a multiplicação dos contextos em que a meditação se desenvolve: o poeta devém o duplo do Poeta tornando-se mais explícita a ambivalência da palavra “lições”, que tanto pode remeter para o sentido etimológico de leituras, como para o sentido mais comum e didático de “lição”, isto é: exposição “oral” (e magistral) sobre um determinado assunto. São efectivamente poemas próximos da voz, onde se surpreende, por vezes, a flutuação rítmica própria do diário ou do diálogo com um discípulo invisível (o leitor?). Percorridos pela sabedoria de quem interiorizou a consciência da realidade até ao seu quase esquecimento constituem uma teia iluminada por algumas lembranças e pelo ténue reflexo de um quotidiano irrelevante, vivido entre a quase indiferença e o amor extremo por aquilo «que se consegue reconhecer ainda»¹⁵⁷.

Voltemos então atrás, para melhor concluirmos. Fernando Guimarães sabe que a poesia já não pode reflectir um mundo uno, porque o seu sentido se fragmentou ou «se tornou ausente»¹⁵⁸. Daí que valha a pena voltar a citar um dos poemas de *A Analogia das Folhas*, que abre com esta pergunta: «Qual é o sentido do sentido?». A resposta é-nos sugerida pelo próprio texto: «São diversa as vozes através das quais se manifesta o sentido, embora para elas haja, talvez, um lugar de encontro. Afinal uma palavra que, a partir de cada um de nós, requer ou vem implicar todas as outras. A essa palavra unificadora poder-se-ia dar o nome de *poema*»¹⁵⁹. Na verdade, só os caminhos que atravessam o poema poderão cruzar a fronteira do esquecimento com a memória, algures entre as trevas e a luz.

Deixo-vos assim a palavra do poeta e a sua *lição de luz*, seguramente a mais sábia:

«Com a luz é que se principia de novo a leitura, mas o que se lê será também a sombra.»¹⁶⁰.

¹⁵⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 123.

¹⁵⁸ Cf. *Conhecimento e Poesia*, «Poesia e Sentido», ed. cit., p. 67.

¹⁵⁹ *A Analogia das Folhas*, p. 34.

¹⁶⁰ *Lições de Trevas*, p. 104.

BIBLIOGRAFIA

Nota prévia: A bibliografia apresentada não pretende ser exaustiva, mas apenas informativa. A sua elaboração tem em vista documentar as diversas vertentes de criação literária do Autor – poesia, ficção, teatro, ensaio – dentro de um quadro bibliográfico mais amplo, capaz de fornecer pistas de leitura alternativas àquelas que propomos nesta abordagem da sua obra poética. Fazem parte do elenco de obras citadas todas aquelas que considerámos fundamentais para a definição do nosso percurso.

I. Bibliografia Activa

A. Poesia publicada em livro

1956, *A Face junto ao Vento*, Lisboa, Eros.

1959, *Os Habitantes do Amor*, Porto.

1971, *As Mãos Inteiras*, Lisboa, Iniciativas Editoriais.

1975, *Três Poemas*, Lisboa, Iniciativas Editoriais. Inclui o livro inédito *Como Lavrar a Terra* [Prémio Casimiro Dantas da Academia das Ciências].

1978, *Mito*, Porto, Inova.

1981, *Poesia (1952-1980)*, Porto, O Oiro do Dia. Inclui o livro inédito *Nome*.

1985, *Casa: o seu Desenho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Prémio D. Dinis da Fundação da Casa Mateus].

1988, *Tratado de Harmonia*, Porto, Editora Justiça e Paz [Prémio PEN Clube de Poesia].

1990, *A Analogia das Folbas*, Porto, Limiar.

1990, *Comment labourer la terre*, Traduction collective, revisão de Rémy Hourcade, Les Cahiers de Royaumont.

1992, *O Anel Débil*, Porto, Edições Afrontamento [Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores].

1993, *Poesias Completas (Vol.: 1952-1988)*, Porto, Edições Afrontamento.

2000, *Limites Para uma Árvore*, Porto, Edições Afrontamento [Prémio Teixeira de Pascoaes].

2002, *Lições de Trevas*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi [Prémio Fundação Luís Miguel Nava].

B. Antologias [em que o Poeta está representado]

466

1. Antologias portuguesas

s/d, *Estrada Larga 3, Antologia do Suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto*, Organização de Costa Barreto, Porto, Porto Editora, p. 415.

1959, *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro [Org.], Lisboa, Livraria Moraes Editora, Círculo de Poesia, pp. 145-146.

1973, *Variações sobre um Corpo, Antologia de Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Editorial Inova, p. 49.

1979, *Antologia da Poesia Portuguesa, 1940-1977*, Vol. II, Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro [Org.], Lisboa, Moraes Editores, Círculo de Poesia, pp. 410-413.

1982, *Eros de Passagem – Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Limiar, p. 55.

1983, *Líricas Portuguesas, II Volume*, Selecção e Apresentação de Jorge de Sena, Lisboa, Edições 70, pp. 348-354.

1985, *As Palavras da Tribo (I)*, Lisboa, Quetzal, Funchal/Altamira.

1992, *Poetas escolhem Poetas, Colectânea de Poesia Portuguesa (1970 1990)*, Prefácio e selecção de textos de António Rebordão Navarro e Orlando Neves, Porto, Lello & Irmão, pp. 229-236.

1997, *Eros de Passagem – Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Campo das Letras.

1998, *Poesia do Mundo 2 – Antologia bilingue*, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (org.), Porto, Edições Afrontamento, pp. 66-68.

2001, *Poemas de Amor*, Antologia da Poesia Portuguesa. Organização e Prefácio de Inês Pedrosa, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 168.

2001, *Rosa do Mundo, 2001 Poemas para o Futuro*, Porto/Lisboa, Porto 2001/Assírio & Alvim, p. 1675.

2001, *Das Tripas ao Coração*, Organização e selecção de Egitto Gonçalves e Rosa Alice Branco, Porto, Campo das Letras/Porto 2001, pp. 29-37 [trad. fr., pp. 127-132; trad. ing., pp. 185-188].

2001, *O Futuro em Anos-Luz*, Selecção e organização de Valter Hugo Mãe, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

2001, *Poesia Internacional Faro 2001*, Faro, Câmara Municipal, pp. 56-65.

2001, *Ao Porto, Colectânea de Poesia sobre o Porto*, Adosinda Providência, Madalena Torgal Ferreira [Org.], Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 32.

2003, *A Alma Não É Pequena – 100 Poemas Portugueses para SMS*, Selecção e Apresentação de Valter Hugo Mãe e Jorge Reis Sá, Centro Atlântico PT, Portugal.

2004, *Poesia à Mesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 59-61.

2. Antologias estrangeiras

s/d, *Poesia Portuguesa Contemporânea*, Organizada por Carlos Nejar, São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, [Nota inicial: 1982], pp. 183-188.

1990, *Comment labourer la terre* (Choix de poèmes), Traduction collective, Royaumont relue et préfacée par Rémy Hourcade, Les Cahiers de Royaumont.

1997, *Antología de poesía portuguesa contemporânea. Edición bilingüe*, Selección y prólogo: Fernando Pinto do Amaral. Coordinación de traducción: Eduardo Langagne, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Aldus, S.A., México, pp. 371-395.

1997, *Poésie portugaise contemporaine – Anthologie bilingue*, choix et traductions de Robert Massart, introduction et notices bio-bibliographiques de José Horta, Amay (Belgique), L'Orange bleue, L'Arbre à paroles, aux Éditions Contemporaines, pp. 179-190.

1999, *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea – um panorama*, Organização de Alberto da Costa e Silva e Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Lacerda Ed., pp. 188-190.

1999, *Poeti Portoghesi Contemporanei, a cura di Manuel G. Simões*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica di Venezia, pp. 56-63.

2000, *A Royaumeont, traduction collective (1983 2000), une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, Éditions Créaphis, pp. 295-301.

2000, *Mitos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea*, dramaturgia de José Geraldo, recolha poética organizada por João Ribeiro Ferreira, Madrid, Ediciones Clásicas / Liga de Amigos de Conimbriga.

2001, *Poetas Portugueses del Siglo XX*, Selección, introducción y traducciones de Miguel Ángel Flores, México, Editorial Letras Vivas, Apoyo: MNE/IC, pp. 179-186.

2001, *Portugāļu Mūsdienu Dzjas Antologija*, Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea, Riga, Minerva, pp. 193-206.

2003, *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine, 1935-2000*, Choix et présentation de Michel Chandeigne. Préface de Robert Bréchon, Paris, Éditions Gallimard, pp. 157-160.

C. Ficção

1996, *As Quatro Idades*, Lisboa, Editorial Presença.

D. Teatro

1996, *Julieta e Romeu*, Lisboa, PEN Clube Português, Folhas Soltas, 8, Outubro.

1999, *Diotima e as Outras Vozes*, Porto, Campo das Letras.

E. Tradução (em volume)

1983, *As Baleias não Choram!*, de D. H. Lawrence, Tradução de Fernando Guimarães; *A Mulher sem Sombra*, de Hugo von Hofmannsthal, Tradução de Fernando Guimarães e Maria de Lourdes G. Guimarães. [Seguidas de:] «Acerca de H. Von Hofmannsthal e D. H. Lawrence», por Fernando Guimarães, Porto, O Oiro do Dia.

1990, *A Mão ao Assinar este Papel*, de Dylan Thomas, Lisboa, Assírio & Alvim.

1992, *Poesia Romântica Inglesa (Byron, Schelley. Keats)* [1973]. Prefácio e Tradução de Fernando Guimarães, Lisboa, Relógio d'Água.

1995, *Médium e outros poemas*, de Elaine Feinstein. Tradução colectiva (Mateus) revista e prefaciada por Fernando Guimarães, em colaboração com Maria de Lourdes Guimarães.

1999, *Falando Só com a Pedra*, de Salah Stétié. Tradução colectiva (Mateus, Abril), revista e prefaciada por Fernando Guimarães.

F. Ensaio

1959, *O Problema da Expressão Poética*, Lisboa, Edições Eros.

1969, *A Poesia da "Presença" e o Aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Inova; 2.^a edição (Revista), Porto, Brasília Editora, 1981.

1972, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Inova; *Linguagem e Ideologia – Uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena* [2.^a edição revista e aumentada], Porto, Lello Editores, 1996.

1982, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda; 2.^a edição, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1992.

1988, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença.

1988, *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Antologia, Selecção e prefácio de Fernando Guimarães, Lisboa, Guimarães Editores.

1989, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho; *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.^a edição, revista e aumentada, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002.

1990, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1991, *A Poesia Portuguesa Finissecular e o Pensamento Filosófico*, Separata da Revista «Diacrítica», Braga.

1992, *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical.

1994, *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença.

1999, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores.

2001, *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo, Antologia de Poesia Portuguesa*, Introdução e Selecção de Fernando Guimarães, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.

2003, *Artes Plásticas e Literatura – Do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

G. Prefácios e preparação de edições

1964, Luís Veiga Leitão – *Ciclo de Pedras*, «Significados e Estrutura da Poesia de Luís Veiga Leitão», por Fernando Guimarães, Lisboa, Potugália, Col. Poetas de Hoje.

1971, Ângelo de Lima – *Poesias Completas*, Organização, prefácio e notas de Fernando Guimarães, Porto, Editorial Inova; 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1991; 3.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

1974, José Régio – *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Introdução por Fernando Guimarães, Porto, Brasília Editora.

1985, Luís Veiga Leitão – *Longo Caminho Breve, Poesias Escolhidas 1943-1983*, Prefácio de Fernando Guimarães, Lisboa, Imprensa-Nacional.

1988, João José Cochofel – *Obra Poética*, [Prefácio de Fernando Guimarães] «A Poesia de João José Cochofel», in *Obras Completas*, Lisboa, Editorial Caminho.

1989, Teixeira de Pascoaes – *Napoleão*, Introdução de Fernando Guimarães, Lisboa, Assírio & Alvim.

1992, Luís Veiga Leitão – *Rosto por Dentro*, «Nota Explicativa» [Fernando Guimarães *et al.*], Porto, Edições Afrontamento.

1993, Laureano Silveira – *O Lado Negro do Lado Branco*, [Apresentação de Fernando Guimarães], Porto, Limiar.

1995, Nuno Guimarães – *Poesias Completas*, Organização e prefácio de Fernando Guimarães, Porto, Edições Afrontamento.

1998, Rui Belo – *A Margem da Alegria*, Introdução de Fernando Guimarães, Lisboa, Editorial Presença, Col. Obra Poética de Rui Belo.

1999, Júlio Brandão – *Obras de Júlio Brandão*, 3 vols.: *Poesia; Prosa; Memórias e Crítica Literária*, Porto, Lello Editores, Col. Obras Clássicas da Literatura Portuguesa / Séc. XX, n.ºs 23, 43 e 49.

2002, Walt Whitman – *Leaves of Grass / Folhas de Erva*, Tradução completa incluindo os anexos e poemas póstumos de Maria de Lourdes Guimarães, Prefácio de Fernando Guimarães, Vol. I, Lisboa, Relógio d'Água.

H. Colaboração em revistas e publicações colectivas (alguns destaques)

471

1. Revistas portuguesas

Árvore – Folhas de Poesia:

N.º 3, Vol. I, 3.º Fascículo, Primavera e Verão de 1952 – «Poesia, Pintura e Realidade» (ensaio).

Eros [co-director], 15 números publicados entre 1951 e 1958:

N.º 1, Abril, MCMLI – «Arte e Anarquia» (ensaio).

N.º 2, Outubro, MCMLI – «Poesias».

N.º 3-4, Dezembro, MCMLII – «Poesias» precedidas de um Desenho; «Narciso e o Encontro da Morte» (ensaio); Desenho.

N.º 8, Fevereiro, MCMLV – «Poesias».

N.º 9, Fevereiro, MCMLVI – «Poesias».

10-11, Novembro MCMLVI – «Antologia Contemporânea – IV. Kathleen Raine»: Apresentação e «Poemas» (versão livre de Fernando Guimarães), seguido de Desenho.

N.º 12-13, Outubro MCMLVII – «Poesias».

N.º 14-15, Dezembro MCMLVIII – «O Problema da Expressão e do Sentido da Poesia».

Limiar, Revista de Poesia [co-director], 11 números publicados entre 1992 e 1999:

N.º 1, 1992 – «Poesia e Romance», pp. 31-33.

N.º 2, 1993 – «Corpo a Corpo», pp. 44-46.

N.º 3, 1994 – «A Palavra passa pelo Poema e chega à Realidade?», pp. 39-41.

N.º 5, 1995 – «Poetas» («Página»; «Alguns Instantes»; «A Anunciação»; «Impluvium»; «A Deposição»; «Pentecostes»; «Noite»; «Imobilidade»; «Die Ehliche Liebe»), pp. 21-24.

N.º 7, 1996 – «Da Casa do Ser ao Ser do Poema», p. 46.

N.º 10, 1998 – «A Construção Poética na Modernidade», pp. 48-50.

N.º 11, 1999 – «O Mundo da Obra», pp. 29-30.

Relâmpago, Revista de Poesia, Fundação Luís Miguel Nava:

N.º 6 – *Como Falar de Poesia?*, Abril de 2000, – «Como falar de poesia?», pp. 33-35.

N.º 8 – *Fiama Hasse Pais Brandão*, Abril de 2001, «Fiama Hasse Pais Brandão: silêncio e vida interior», pp. 45-49.

2. Revistas e publicações colectivas estrangeiras [ensaio]

472

1984, *Europe*, revue littéraire mensuelle, n.º 660, «Littérature du Portugal», Avril – «La poésie portugaise contemporaine», pp. 106-110.

1989, *Le journal à Royaumont*, 4/5, «Qu'est-ce qui donne du sens à la vie?», numéro spécial, Fondation Royaumont – «Le sens du sens», p. 40.

1991, *Saveurs de Porto*, Coll. «Jumelle» dirigée par Sylviane Sembor [Guide culturel dirigé par Eduardo Pais Barros], Bordeaux, L'Escampette – «Mémoire littéraire de Porto», pp. 67-85.

1992, *Sources*, Revue de la Maison de la Poésie, Cahier n.º 10, «Aux sources de la modernité poétique au Portugal», Études critiques et Anthologie. Sous la direction de René Poupard, Namur – «De l'expérience symbolique à celle de réviviscence dans la poésie portugaise contemporaine», pp. 114-117.

1998, *Fisuras na Percepção* [Bienal de Arte de Pontevedra/Catálogo], Pontevedra.

2003, *Vanguardas Literárias – As Primeiras Vanguardas em Portugal*, Bibliografia e Antologia Crítica [org. K. David Jackson], Madrid/Frankfurt am Main, Vervuet-Iberoamericana – «Linguagem e Poesia em Mário Saa ou Uma Estranha Hierarquia», pp. 501-508.

3. Publicações colectivas portuguesas

1974, *Críticas sobre Vitorino Nemésio*, Lisboa, Livraria Bertrand – «[I] A “Presença” e os Caminhos da Poesia nos Anos 20 e 30»; «[II.] A Expressão Simbólica em Vitorino Nemésio», pp. 91-104.

1984, *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda – «O Simbolismo e a Poética do Vago», pp. 193-203.

1988, *A Phala – Um Século de Poesia (1888-1988)*, Org. de Fernando Pinto do Amaral, Gil de Carvalho, José Bento e Manuel Hermínio Monteiro, Lisboa, Assírio & Alvim; I – 100 Anos / Movimentos e Vozes – «O Saudosismo», pp. 29-31; II – «A Phala dos Poetas»: «Fernando Guimarães», p. 178.

1995, *Confidências para o Exílio 5*, Ed. Miguel von Hafe Pérez, «Do Conceito ao Símbolo», Porto.

1996, *Uma Homenagem a Óscar Lopes*, Matosinhos/Porto, Câmara Municipal/Edições Afrontamento – «Encontros», pp. 113-115.

1995-2001, *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa-São Paulo, 4 vols. – Vol. 1, 1995: «Ciência e Literatura», pp. 1140-1145; Vol. 2, 1997: «Estética», pp. 395-399; «Esteticismo», pp. 400-403; «Impressionismo», pp. 1172-1175; Vol. 3, 1999: «Nefelibatismo», pp. 1076-1078; «Parnasianismo», pp. 1411-1415; Vol. 4, 2001: «Poesia», pp. 243-254; «Poesia/prosa», pp. 265-270; «Saudosismo», pp. 1185-1189.

2002, *Arte e Literatura 5, Margens e Confluências – Um Olhar Contemporâneo sobre as Artes*, [dir. Maria José Laranjeiro], Guimarães, ESAP.

4. Actas

1993, *Antero de Quental e o Destino de Uma Geração*, Actas do Colóquio Internacional no Centenário da sua Morte, 20 a 22 de Novembro de 1991 [org. Isabel Pires de Limal], Porto, Edições Asa – «Aspiração ética e realização poética», pp. 137-141.

1997, *Nova Renascença*, número especial dedicado a Teixeira de Pascoaes, Inverno/Verão – «Uma Poética da Analogia», pp. 49-55.

1998, *Guerra Junqueiro e a Modernidade*, Colóquio – 3 e 4 de Janeiro, Centro Regional do Porto da Universidade Católica, Porto, UCP e Lello Editores – «Poesia e Modernidade», pp. 9-12.

2000, *Ao Encontro de Raul Brandão*, Colóquio – 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999, Centro Regional do Porto da Universidade Católica [com. org.: Arnaldo de Pinho, Ângelo Alves, João Marques, Mário Garcia, Maria João Reynaud], Porto, UCP e Lello Editores – «Raul Brandão e os Poetas em Prosa», pp. 27-32.

2001, *Jorge de Sena Vinte Anos Depois*, «O Colóquio de Lisboa», Outubro de 1998, Lisboa, Edições Cosmos / Câmara Municipal de Lisboa – «*Líricas Portuguesas* de Jorge de Sena: uma visão da poesia dos anos 40 e 50», pp. 27-34.

2001, *António Nobre em Contexto*, Actas do Colóquio realizado a 13 e 14 de Dezembro de 2000, Biblioteca Nacional/Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa [org. de Paula Morão], Lisboa, Edições Colibri – «Os Pintores do Meu País Estranho» e a Geração de António Nobre», pp. 31-37.

2001, *A Dor e o Sofrimento – Abordagens* [coord. de Maria José Cantista], Porto, Campo das Letras – «Transformar a Dor num Poema», pp. 141-147.

2002, *Viagem no Século XX em José Gomes Ferreira* [org. de Isabel Pires de Lima, Pedro Eiras, Rosa Maria Martelo], Porto, Campo das Letras – «Três direcções: presencismo, neo-realismo, surrealismo», pp. 109-114.

2003, *Nemésio, Nemésios – Um saber plural* (Org. e coord. de Fernando Cristóvão, M.^a Idalina Resina Rodrigues, M.^a Lúcia Lepecki e Fátima Freitas Morna), Lisboa, Edições Colibri – «Testemunho», pp. 227-230.

2003, *Árvore (1951-1953) et la poésie portugaise des années cinquante*, Actes du colloque organisé par Maria Helena Araújo Correia, Paris, Editions Lusophones – «*Árvore – Le langage poétique en question*», pp. 33-38.

II. Bibliografia Passiva

A. Bibliografia selectiva sobre a Obra Poética de Fernando Guimarães

AA.VV.

1992, «Dossier Fernando Guimarães» in *Letras & Letras*, dir.: Joaquim Matos, ano V, n.º 65, 19 de Fevereiro.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de

2003, «Véspera de outra luz» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães] in *Os Meus Livros*, n.º 8, Fevereiro.

AMARAL, Fernando Pinto

1993, «A Transfiguração de Linguagem» [*O Anel Débil*, de Fernando Guimarães] in *Público*, «Leituras», 12 de Maio.

- AMARAL, Fernando Pinto
1995, «O Murmúrio das Sombras» [*Poesias Completas*, de Fernando Guimarães] in *Público*, «Leituras», 11 de Fevereiro.
- AMARAL, Fernando Pinto
2000, «O Rumor de um Segredo» [*Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães] in *Público*, «Leituras», 9 de Setembro.
- COELHO, Eduardo Prado
2004, «Deixemos que este livro se feche» in *Público*, «Mil Folhas», 10 de Abril.
- EIRAS, Pedro
2000, «Figurações» [*Diotima e outras Vozes*, de Fernando Guimarães] in *JL*, 12 de Julho.
- FERREIRA, João Ribeiro
1996, «O Tema de Ulisses em cinco Poetas Contemporâneos» in *Mathesis*, n.º 5, Braga, pp. 437-462.
- FERREIRA, João Ribeiro
1996a, «O Tema do Labirinto na Poesia Portuguesa Contemporânea» in *Humanitas*, Vol. XLVIII, Coimbra, pp. 309-333.
- FRANCO, Luísa Mellid
1994, «Anel Débil» in *O Escritor*, n.º 3, Lisboa.
- GARCIA, Mário
1993, «O Anel Débil», de Fernando Guimarães» in *Brotéria*, Vol. 136, n.º 3.
- GUERREIRO, António
1993, «Secretas as palavras» in *Expresso*, «Cartaz», 23 de Janeiro, p. 16.
- LEPECKI, Maria Lúcia
1988, «Fernando Guimarães: Poesias, o limiar» in *Sobreimpressões*, Lisboa, Caminho.
- LOPES, Óscar
1959, «Os Habitantes do Amor, poemas, Porto, 1959» in *O Comércio do Porto*.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (Dir.)
2002, *História da Literatura Portuguesa, As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa.

MACHADO, Álvaro Manuel

1982, «Fernando Guimarães: o silêncio de um nome» [*Poesia (1952-1980)*, de Fernando Guimarães] in *JL*, n.º 26.

MACHADO, Álvaro Manuel

1997, «A Abertura das palavras» [*Linguagem e Ideologia*, de Fernando Guimarães] in *JL*, n.º 686.

MACHADO, Álvaro Manuel

2003, «Sentido do Poema» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães] in *JL*, 30 de Abril.

MARINHO, Maria de Fátima

1989, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho.

MARTINHO, Fernando J. B.

1970, «A Poesia de Fernando Guimarães» in *Diário de Coimbra*, 20 de Julho.

MARTINHO, Fernando J. B.

1972, «Fernando Guimarães, *As Mãos Inteiras*, Iniciativas Editoriais, Lisboa/1971» [recensão crítica] in *Colóquio / Letras*, n.º 8, Julho.

MARTINHO, Fernando J. B.

1997, «Da *Árvore* à *Poesia* 61» [Fernando Guimarães] in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, Lisboa-São Paulo, pp. 317-318.

MARTINHO, Fernando J. B.

2002, «A Poesia Portuguesa do Século XX», «Fernando Guimarães» in *Século XX, Panorama da Cultura Portuguesa*, 2.º Vol.: Arte(s) e Letras I, Coordenação de Fernando Pernes, Porto, Edições Afrontamento / Fundação de Serralves, p. 387.

MARTINHO, Fernando J. B.

1996, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri.

MEXIA, Pedro

2000, «Árvore sem Limites» [*Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães] in *DN*, 2 de Setembro.

MEXIA, Pedro

2003, «Administra a tristeza sabiamente» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães] in *DNA*, 13 de Abril.

MORÃO, Paula

2003, [verbetel] in *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana, Estilística Literária*, Jacinto do Prado (Dir.). Actualização 2.º volume. Coordenação: Ernesto Rodrigues, Pires de Laranjeira, Viale Moutinho, Porto, Figuerinhas, pp. 400-401.

MORNA, Fátima Freitas

1986, «Fernando Guimarães, *Casa: O Seu Desenho*» [recensão crítica] in *Colóquio/Letras*, n.º 91, Maio.

477

MOURA, Vasco Graça

1987, «Sobre Fernando Guimarães» in *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença.

REYNAUD, Maria João

1995, «Fernando Guimarães, *O Anel Débil*» [recensão crítica] in *Colóquio/Letras*, n.º 135-136, Janeiro-Junho.

REYNAUD, Maria João

2000, «A Sombra Imemorial da Poesia» [*Limites para uma Árvore*, de Fernando Guimarães; recensão crítica] in *Relâmpago*, Revista de Poesia, n.º 7, Outubro, pp. 149-152.

REYNAUD, Maria João

2003, «O sentido da última pergunta» [*Lições de Trevas*, de Fernando Guimarães; recensão crítica] in *Relâmpago*, Revista de Poesia, n.º 12, Abril, pp. 203-206.

ROSA, António Ramos

1987, «Fernando Guimarães – a Perda e a Continuidade» in *Incisões Oblíquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Caminho, pp. 93-98.

ROSA, António Ramos

1991, «A Impossibilidade da Construção» [*A Analogia das Folhas*, de Fernando Guimarães] in *JL*, 7 de Maio.

SEABRA, José Augusto

1981, «Fernando Guimarães, *Poesia (1952-1980)*» [recensão crítica] in *Nova Renascença*, n.º 4.

SEABRA, José Augusto

1996, «Fernando Guimarães» [verbetel] in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Org. e Dir. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Editorial Presença, pp. 234-235.

SEABRA, José Augusto

1996a, «Fernando Guimarães e o Mitotexto» [*As Quatro Idades*, de Fernando Guimarães] in *Jornal de Notícias*, «Poligrafias», 12 de Setembro.

SEIXO, Maria Alzira

1995, «Livros de Janeiro» [*Poesias Completas, Vol. I (1952-1988)*, de Fernando Guimarães] in *JL*, «Leituras», 1 de Fevereiro.

SOUSA, João Rui de

1977, «Fernando Guimarães, Três Poemas» [recensão crítica] in *Colóquio Letras*, n.º 37, Maio.

SPAGGIARI, Barbara

1984, *Una Nota Per Fernando Guimarães*, Estratto dagli «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, Napoli, XXVI, 1.

B. Bibliografia complementar¹

AA.VV.

2001, *Littérature*, n.º 122, *Aristote au bras long*, juin, Paris, Larousse.

AGAMBEN, Giorgio

1997, *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

AGAMBEN, Giorgio

2002 [1998], *Stanze, Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Éditions Payot et Rivages.

BARRENTO, João

2000, *Umbrais*, Lisboa, Cotovia.

BARRENTO, João

2001, *A Espiral Vertiginosa*, Lisboa, Cotovia.

BENJAMIN, Walter

1971, *Œuvres – I. Mythe et Violence; II. Poésie et Révolution*, Paris, Denoël.

BENVENISTE, Émile

1966, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.

¹ A bibliografia teórica aqui apresentada é aquela que seleccionámos em função da perspectiva adoptada na lição.

- BENVENISTE, Émile
1974, *Problèmes de linguistique générale, II*, Paris, Gallimard.
- BERNARD, Suzanne
1978, *Le Poème en prose – de Baudelaire jusqu' à nos jours*, Paris, Librairie Nizet.
- BLANCHOT, Maurice
1969, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice
1980, *L'Écriture du desastre*, Paris, Gallimard.
- BOUSOÑO, Carlos
1976, *Teoría de la Expresión Poética*, Tomos I e II, Madrid, Editorial Gredos.
- COELHO, Eduardo Prado
1997, *O Cálculo das Sombras*, Porto, Edições Asa.
- COLLOT, Michel
1989, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF.
- COMBRE, Dominique
1992, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette.
- DE MAN, Paul
1989, *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70.
- DE MAN, Paul
1989a, *Allégories de la lecture*, Paris, Éditions Galilée.
- DE MAN, Paul
1999, *O Ponto de Vista da Cegueira*, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia.
- DEGUY, Michel
1979, *La poésie n'est pas seule – Court traité de poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- DESSONS, Gérard
1995, *Introduction à la Poétique – Approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod.
- ECO, Umberto
1992, *Os Limites da Interpretação*, Lisboa, Difel.

GOULART, Rosa Maria

1997, *Artes Poéticas*, Coimbra, Angelus Novus Editora.

HAMBURGER, Käte

1986, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil.

HEIDEGGER, Martin

1992, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.

480

JAUSS, H. R.

1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JOHNSON, Barbara

1979, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B.

1985, *Fantasme originaire, Fantômes des origines, Origines du fantasme*, Paris, Hachette.

LÉVINAS, Emmanuel

1977, *Totalidad e Infinito, Ensayo sobre la Exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme.

LÉVINAS, Emmanuel

1992, *La mort et le temps*, Paris, l'Herne.

LOPES, Silvina Rodrigues

2003, *Literatura, Defesa do Atrito*, Viseu, Edições Vendaval.

LOURENÇO, Eduardo

1994, *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.

MALLARMÉ, Stéphane

1965, *Œuvres complètes, Poésie-Prose*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.

MESCHONNIC, Henri

1982, *Critique du rythme – Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.

PAREYSON, Luigi

1997, *Os Problemas de Estética*, São Paulo, Martins Fontes.

POUND, Ezra

1977, *ABC da Literatura*, São Paulo, Cultrix.

RABATÉ, Dominique (dir.)

1996, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF.

SAUVANET, Pierre

2000, *Le rythme et la raison, I – Rythmologiques; II – Rythmanalyses*, Paris, Éditions Kimé.

SCHOLES, Robert

1991, *Protocolos de Leitura*, Lisboa, Edições 70.

SHELLEY

1986, *Defesa da Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise

1997, *L'Écriture fragmentaire – Définitions et enjeux*, Paris, PUF.

VALÉRY, Paul

1971, *Tel Quel I; Tel Quel II*, Paris, Gallimard.

VALÉRY, Paul

1995, *Discurso sobre a Estética – Poesia e pensamento abstracto*, Lisboa, Vega.

VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo (eds.)

2000, *El Pensamento Débil*, Madrid, Ediciones Cátedra.