



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
EM GESTÃO CULTURAL**

Apresentada à Universidade da Madeira
para obtenção do grau de Mestre

Andreia Cristina Nóbrega Brites

**Murmúrios [Im]Possíveis –
O Desafio Dialogante entre Poesia e Artes Plásticas
em Vasco Graça Moura**

Orientação de
Doutora Diana Pimentel Penberthy de Araújo Barbeitos,
Professora Auxiliar da Universidade da Madeira

Universidade da Madeira – Funchal, 2012

Andreia Cristina Nóbrega Brites

**Murmúrios [Im]Possíveis – O Desafio Dialogante entre Poesia e Artes Plásticas em
Vasco Graça Moura**



Figura 1 – Pinheiro, Joaquim; in Moura, Vasco Graça (1999). *Sombras com Aquiles e Pentesileia*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 25.

“O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar.”

Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas* (2004: 95)

“[...] a ideia da irmandade entre as artes encontra-se tão enraizada na mente humana, desde os tempos remotos da antiguidade, que deve haver nela algo de mais profundo do que uma simples especulação, algo de tentador que recusa ser simplesmente posto de parte, como todos os problemas sobre as origens. Poderia mesmo dizer-se que, ao investigar essas relações misteriosas, os homens sentem que se aproximam do inteiro fenómeno da inspiração artística.”

Mário Praz, “Ut Pictura Poesis”, in *Concerto das Artes* (2007:115)

“[...] a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, onde as coisas viriam reflectir-se como num espelho para anunciar, uma por uma, a verdade singular. É antes uma coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e totalmente enigmática, que se mistura aqui e ali às figuras do mundo, e com elas se confunde; tanto é assim que, todas juntas, formam uma rede em que cada uma pode desempenhar, e com efeito desempenha, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação.”

Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas* (2004: 90)

Resumo

Nesta dissertação tento comprovar que a escrita poética de Vasco Graça Moura está repleta de “murmúrios [im]possíveis” com as artes plásticas; ou seja, que a sua poesia estabelece um diálogo fluido e permanente com a pintura, a fotografia e o desenho, do qual resulta a transfiguração do real e, por conseguinte, a reinterpretação do mundo. Com este intuito, analiso os suportes da escrita (Babo, 2006) assim como os conceitos de *ecfrase* (Ceia, 2005), rizoma (Deleuze e Guatarri, 2006) e desconstrução (Ceia, 2005), que fundamentam esta “arte combinatória” (Moura, 1983) e solidificam “os múltiplos casamentos do Vasco Graça Moura com as artes de encantamento e sedução” (Veiga, 2000).

Esta investigação empreende, portanto, num diálogo com a escrita poética de Vasco Graça Moura, a pintura referida, as fotografias de Gérard Castello-Lopes (*Em demanda de Moura – Giraldomachias*, 1999) e de Ana Gaiaz (*Variações metálicas*, 2004), e os desenhos de Jorge Pinheiro (*sombras com aquiles e pentesileia*, 1999), tentando corroborar a presença da relação cúmplice entre poesia e artes plásticas e acompanhar as suas sucessivas “operações de desmontagem” (Moura, 2007).

Palavras-chave: poesia; pintura; fotografia; desenho; diálogo inter-artes.

Abstract

With this dissertation I try to prove that the poetic writing of Vasco Graça Moura is indeed full of “[im]possible whispers” with the plastic arts; i.e., that his poetry establishes a fluent and permanent dialogue with paintings, photographs and drawings, which shows the transfiguration of the real and, therefore, the reinterpretation of the world. For this purpose, I analyse the different devices of writing (Babo, 2006), as well as concepts like ecphrasis (Ceia, 2005), rhizome (Deleuze e Guattari, 2006) and deconstruction (Ceia, 2005), that underlie the “combinatorial art” (Moura, 1983) and solidify “the multiple marriages of Vasco Graça Moura with the arts of enchantment and seduction” (Veiga, 2000).

Ergo I start a dialogue with Vasco Graça Moura poetry, the selected paintings, the photographs from Gérard Castello-Lopes (*Em demanda de Moura – Giraldomachias*, 1999) and Ana Gaiáz (*Variações metálicas*, 2004), and (last but not least) the drawings from Jorge Pinheiro (*sombras com aquiles e pentesileia*, 1999), looking to corroborate this complicity between poetry and visual arts, and also follow their successive “disassembly operations” (Moura, 2007).

Keywords: poetry; painting; photography; drawing; inter-arts dialogue.

Algumas palavras de agradecimento...

O meu sincero e sentido Obrigada aos meus quatro grandes amores pelo apoio incondicional e discricionário, particularmente nestes últimos dois anos:

- ao meu noivo fenomenal, **Bruno**, pela paciência, pelo amor, pelo companheirismo e pelos incontáveis *take(me)-away* que salvaram muitas refeições;
- à minha querida mãe, **São**, pela confiança que sempre depositou em mim, pelo seu amor incondicional e pelos inúmeros batidos de vitaminas que me deram mais energia;
- ao meu adorado irmão, **Oswaldo**, pela amizade fraternal e, sobretudo, pelas conversas furtivas entre o virar das páginas e o som inebriante do meu teclado;
- e à minha princesa **Camila** que, no silêncio das noites mais longas, se deitava aos meus pés e enchia o quarto com o seu carinho e a sua dedicação extrema.

Agradeço, também, à minha amiga **Beta** pelo incentivo constante e pelas conversas de “recreio”, nas imediações da nossa “escolinha”.

Por último, mas igualmente importante, expresso aqui a minha profunda gratidão à minha prezada orientadora, a **Professora Doutora Diana Pimentel**, que me guiou neste percurso com as suas palavras sábias, certeiras e afetuosas.

Abreviaturas usadas

cf. – confronto-se;

consult. – consultado;

et. al. – e outros (autores);

idem – (referidos imediatamente acima);

Op. cit. – autor e livro citados anteriormente;

passim – em várias passagens (da obra);

V. – o mesmo autor e a mesma obra

Índice

Sussuro Inicial	8
I – <i>Rasuras, Reenxertos e Reenvios</i> na obra de Vasco Graça Moura	13
1. Algumas palavras (re)unidas e (re)lembradas sobre (e de) Vasco Graça Moura	15
2. Ruídos perceptíveis de <i>alegrias passadas</i> : reminiscências literárias na poesia de Vasco Graça Moura	20
3. Ecos de intertextualidade em Vasco Graça Moura	29
II – <i>Murmúrios [Im]Possíveis</i> entre Poesia e Artes Plásticas	38
1. Revisitando Conceitos na poesia de Vasco Graça Moura: uma escrita efrástica, rizomática e desconstruída	44
2. A Poesia e a construção do poema: imitação, representação ou transformação do real?	59
3. O discurso metapoético em Vasco Graça Moura	65
4. O papel da memória na reelaboração poética	72
III – O “desafio dialogante” entre Poesia e Artes Plásticas em Vasco Graça Moura	77
1. Pinceladas de Escrita: a pintura na poesia de Vasco Graça Moura	81
2. <i>Flashes</i> Literários: a fotografia na poesia de Vasco Graça Moura	92
3. Rascunhos e Rasuras Caligráficas: o desenho na poesia de Vasco Graça Moura	106
Palavras (in)conclusivas	115

Bibliografias	119
Ativa	119
Passiva	119
Índice de figuras	124
Índice onomástico	126

Sussuro Inicial

“3.

uma vez perguntei como meter o mundo
num poema. nem aprendi, nem soube
se alguém tinha resposta em muitos anos.
hoje entendo melhor as minhas dúvidas:

só no tempo de homero é que o mundo
cabia nalguns versos. depois deixou de haver
a mesma coincidência fulgurante
que fazia o real entrar pelas palavras dentro

numa cadência inaugural do som e do sentido
a martelar na chapa dúctil da memória
[...]

(Moura – “Iacoonte” – 2006: 196)¹

Os “murmúrios [im]possíveis” que agora se inicia são, na sua essência, uma tentativa consciente de (re)interpretar esta “cadência inaugural” entre a escrita poética de Vasco Graça Moura e as artes plásticas, com particular ênfase na relação (qual “coincidência fulgurante”) que esta sustenta com a pintura, a fotografia e o desenho; fazendo, enfim, “o real entrar pelas palavras dentro”, por meio da imaginação e não da narração, visto que “o mundo [já] não aguenta / a narração / de mais nada.” (Moura, 1999: 33)².

A presente investigação, elaborada no âmbito do Mestrado em Gestão Cultural, centra-se no domínio de estudos da relação entre a linguagem poética e as artes plásticas e enquadra-se na área científica que investiga a relação entre a literatura, a cultura – nomeadamente as artes da imagem pintura, fotografia e desenho – e os diversos *media*

¹ MOURA, Vasco Graça (2006). *Poesia 2001/2005*, Lisboa, Quetzal editores.

² Idem (1999). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores.

implicados nesta articulação, a disciplina de Linguagem e Comunicação, no caso concreto a literária e a visual.

O trabalho que agora se apresenta consiste, portanto, e citando Diana Pimentel Barbeitos, na (re)elaboração de “[...] uma história sobre (ou, melhor, *com*) [pintores], poetas e fotógrafos; neste ensaio tento pensar o modo como estes *inventores* são engendrados por [...] palavras e imagens – ou o pensamento e a memória (ou o som e o silêncio).” (2008: 11). Procuro, assim, justificar que na poesia de Vasco Graça Moura (2002: 13)³:

“A experiência do contacto com as outras artes é também uma experiência “incorporada” na vida, daquelas que eu considero como mais relevantes e densas para o que possa haver de autobiográfico na minha escrita. É mais um dos fascínios vividos da resolução impossível mas sempre tentada “muda poesia/pintura que fala”. Ou do sempre perseguido *ut pictura poesis*. Será uma tendência para aquilo a que Jorge de Sena exemplarmente chamou de “metamorfoses”?”

Neste sentido, abordo questões que vão desde a premissa greco-latina da “*ut pictura poesis*”; ou seja, que partem da ideia (ou doutrina) clássica de interpretar o mundo – a imitação na sua forma mais primitiva e irrefletida -, passam pela efrase (Ceia, 2005), entrecruzam-se com o rizoma (Deleuze e Guatarri, 2006) e param, por alguns momentos profícuos, na desconstrução (Ceia, 2005). Nesta última paragem (sempre revisitada), a poesia e as artes plásticas já mencionadas sofrem uma metamorfose e é como se se transformassem em aves (ou melhor num bando de aves) todas diferentes umas das outras, porém com aspetos em comum, como se evidencia no poema “o princípio de m. c. escher (II)” (Moura, 2002: 24-25)⁴:

“é quando as aves brancas voam para a noite que
as aves negras voam para o dia. sobre as árvores, no vento, vão
em bandos, batendo asas pausadas. [...]

[...] bandos, bandos

³ Idem (2002). *Imitação das artes*, 1.ª edição, Porto, ASA editores II, S. A.

⁴ Op. cit.

de oposto movimento, na luz da transição,
lá, onde se cruzam, voam
[...]

[...]

o vosso sobrevoos. aves cinzentas sobre o vale pairando
equidistando do sol e da lua, tudo é tão transitório
e tão roubado ao tempo. ó aves condutoras, sonora companhia, sois

tema e contratema, resposta e episódio, espirais dissonantes
de rigor e liberdade, no bater das asas vãs para cada lado
[...]

é quando
as aves brancas voam para a noite que, no avesso,
voam para o dia as aves negras e lá, onde se cruzam, as cinzentas.”

Assim como estas aves “cinzentas”, pretendo comprovar que não existe sobreposição de uma expressão artística a outra na escrita poética de Vasco Graça Moura; isto é, a poesia, a pintura, a fotografia e o desenho participam todas nestes “desafios dialogantes” sem nunca se anularem ou imporem às restantes. Existe, na verdade, uma simbiose entre todas as artes, muito semelhante à das “aves brancas” e das “aves negras” que, quando se (re)encontram, transfiguram-se em “aves cinzentas”.

Com efeito, defini como *corpus* desta dissertação a escrita poética de Vasco Graça Moura compilada na *Poesia 1963/1995* (2007) e na *Poesia 2001/2005* (2006), bem como a inscrita nos seguintes títulos: *Em demanda de Moura e Giraldomachias* (1999), *Imitação das artes* (2002), *sombras com aquiles e pentesileia* (1999), e *Variações metálicas* (2004). Note-se, também, que, a título complementar à análise dos livros supramencionados, consultei a *Musa da música* (2002) e o *Caderno de olhares* (textos de Vasco Graça Moura sobre alguns artistas plásticos com um retrato do autor por Armando Alves)(1983). Importa salientar que esta seleção está subjacente ao objetivo fulcral deste trabalho: provar que há uma relação dialogal entre a poesia de Vasco Graça Moura e as artes plásticas, onde

o seu “lápiz transfigurador” (re)age procurando “[...] ternas cumplicidades / como se o desejo fosse um jogo feito / de azar e desespero ao fim da tarde” (Moura, 1999: 27)⁵.

Deste modo, espero que a investigação realizada torne mais evidente a relação intrínseca entre a escrita poética de Vasco Graça Moura e as artes plásticas. É certo que sobre a sua ligação com a pintura já existem vários trabalhos de inequívoca qualidade; no entanto, a fotografia e o desenho foram sempre um pouco descurados até agora, talvez por serem considerados (Moura, 1999: 86)⁶

[...]

rasgões do mundo, sombras,
vestígios metafísicos
e alguma anódina passagem,
como se tivesse aproveitado

para assestar a objectiva com
[...]

[...]
a camera obscura na mesa de trabalho

e transposto mentalmente
outras coisas a preto e branco
para uma intensa realidade,
[...]

Assim, aceitando esta relação dialógica entre poesia e artes plásticas em Vasco Graça Moura, por vezes o resultado do “ritual agónico do muito imaginar” (Moura, 1999: 19)⁷, estas expressões (ou interpretações) artísticas vão “[...] desvendando-se, desdobra[ndo-se], / entre conhecimento e cúmplice harmonia.” (Moura, 2002: 47)⁸, até porque como refere o próprio poeta no poema “labirinto” (1999: 83)⁹

⁵ MOURA, Vasco Graça (1999). *sombras com aquiles e pentesileia*, Lisboa, Quetzal editores.

⁶ Idem (1999). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal editores.

⁷ Op. cit.

⁸ MOURA, Vasco Graça (2002). *Musa da música*, 1.ª edição, Porto, ASA editores II, S. A.

⁹ Idem (1999). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal editores.

“se mais vemos mais pensamos,
se mais andamos mais vemos.
tanto mais então andamos
quanto mais nos libertamos.
esta a condição que temos
como dentro de uma grade:
enredar-se me tantos ramos
ver a própria liberdade
estranhando na verdade
em tudo nos enredamos.”

I – Rasuras, Reenxertos e Reenvios na obra de Vasco Graça Moura

Na verdade, nunca escrevemos nada que nos pertença por inteiro, nem nada que nos seja completamente alheio, [...] porque a escrita dos outros nos espelha medularmente, [...]

(Moura, 2007: 560)

A escrita poética de Vasco Graça Moura, particularmente o *corpus* de textos que compõe o objeto de estudo desta dissertação, apresenta um número infindável de *rasuras*, *reenxertos e reenvios* para outros campos do domínio artístico-cultural, resultante da sua memória cultural e do contacto culto, reflexivo e crítico com a pintura, a fotografia, a escultura e o desenho.

Possuidor de um traço caligráfico díspar e singular, Vasco Graça Moura guia o seu leitor numa viagem única pelos magníficos universos histórico-culturais e artísticos a que faz alusão, desvelando múltiplas realidades e verdades (sempre) refutáveis com o seu lápis transfigurador e digital. A sua escrita denuncia, inclusive, um certo carácter lúdico, evidente no jogo constante e antitético entre real e irreal, que advém da forma pessoal como o autor encara o mundo e questiona os dogmas previamente instaurados. Há, do mesmo modo, uma consciência da inevitabilidade na relação intertextual com outros autores e, também, uma noção de que a (re)escrita de qualquer texto é produto de um labor oficial, que, de algum modo, recupera vozes e estilos de outrem.

O poema “as poéticas *a posteriori*”, incluído n’ “a sombra das figuras” (Moura, 2007: 356), corrobora todas estas (re)afirmações, acrescentando, contudo, uma visão ulterior, crítica e, quiçá, autobiográfica das “poéticas”:

“você sabe como são estas coisas,
as poéticas *a posteriori*,
uma espécie de rascunho restaurado
depois do rasgão, quando se coordenam

história e acidentes e se
desmonta a convicção,
que nunca foi muito grande, das pequenas
excelências produzidas. [...]

[...]
sabe também que um excesso de oficina

provocou as metamorfoses necessárias
do destino e do texto, que tentou ver onde é
que o levavam a alma, a circunstância
[...]

[...] você sabe dar

a ideia das inúmeras rasuras, reenxertos, reenvios,
correlativos objectivos ensaiados. você
está a tornar-se prefácio de si mesmo, repescando
o sarro da escrita como se fosse uma nuvem petrarquista e

apalpável (ah, juno!), ou uma espiral omnívora.
você previu toda uma arquitectura
de respostas ambíguas, socrático, dantesco, empsoniano,
bebeu todas as vergonhas, equilibradamente,

aceitou maneirismos, passajando sobre a vida, sobre
a própria biografia, ora uma voz desgarrada, frouxa de
tensões, ora uma minuciosa linha de
pesquisa ruga a ruga, tudo cerzido sem mentir.

[...]

[...] você

sabe que o poema faz-se
com muitas voltas no torno e alguns
acazos rapsódicos, ou uma carta astral
de intenções desacreditadas; você

tentou o impossível concreto e a razão metafísica
nessa áurea de ingenuidade metafórica e lustral
e apenas deixou entrever como são estas coisas, entre
o pudor e o poder, as poéticas *a posteriori*.”

1. Algumas palavras (re)unidas e (re)lembradas sobre (e de) Vasco Graça Moura

Vasco Graça Moura é um dos nomes mais relevantes do património literário nacional contemporâneo, que transpõe, inúmeras vezes, as fronteiras continentais com as apuradas traduções de obras grandiosas, verdadeiros legados a toda a humanidade. A sua obra é vasta, opulenta do ponto de vista temático e formal, e, citando Fernando Pinto do Amaral (Moura, 2007: 8):

“[...] revisita sob um olhar culto e esteticizante as relações entre a poesia e certas artes como a pintura e a música, de cujos labirintos tão fascinantes colhe muitas vezes preciosas fontes para a génese dos poemas, sempre mantendo a consciência de que tudo se confunde num emaranhado de tempos, espaços e vozes, a escrita permite reter alguns breves acordes de uma melodia irremediavelmente destinada a perder-se na historicidade dos gestos e fragmentos da nossa vida.”

Poeta, ensaísta, tradutor, crítico e político, Vasco Graça Moura articula, de uma forma harmónica e equilibrada, as multifunções que desempenha (ou desempenhou, em alguma altura da sua vida) e presenteia o seu leitor com “uma caligrafia de larga pincelada gestual” (Moura, 1983: 45), que resulta, como o próprio Vasco Graça Moura refere a propósito da pintura de Cruz Filipe, no seu *Caderno de Olhares*, de um conjunto amplo e ínsito de “óperas íntimas” (1983: 29), que resultam das múltiplas

“[...] metamorfoses da cultura e das imagens, dos jogos do tempo e do espaço, em que matéria e memória participam da vigília e do sono, nas epifanias do olhar a produzir desvendamentos.”

Adotando a perspetiva tentacular de Isabel Pires de Lima, no ensaio intitulado “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura” (2000: 85), a obra deste autor é deveras plural e inusitada, na medida em que alberga

“conceitos como polimorfismo, intertextualidade, erudição, neomaneirismo, narratividade poética, neoclassicismo, racionalidade irónica, melancolia contida, biografismo dessorado [e] sensibilidade pós-moderna [...]”

Habilmente capaz de atrair, seduzir, encantar e provocar quem o lê, a sua atitude de constante confronto com o real, na aceção de análise crítica e reflexiva sobre o que os seus sentidos apreendem, Vasco Graça Moura encara o axioma da verdade como algo mutável e passível de refutação, na busca incessante da “única medida da verdade que a vida nos concede: a nossa razão humana” (Veiga, 2000: 114). Assim, e recorrendo, mais uma vez, ao prómio de Fernando Pinto do Amaral (Moura, 2007: 11), texto inaugural da *Poesia 1963/1995*, a sua escrita, nomeadamente a sua poesia

“[...] «tende para a prosa / e a recusa», devolvendo-nos uma escala cromática de sensações e sentimentos modulados pelas contraditórias correntes do tempo e reconhecendo que todas as vozes, mesmo as mais audíveis, se encontram inevitavelmente condenadas ao caos e à dispersão [...]”

Por vezes, “Irónico, trocista, humorista, não perde pitada e dá o gosto ao dedo por uma boa e renhida polémica.” (Veiga, 2000: 119), Vasco Graça Moura consegue sempre conjugar razão e emoção, real e virtual, genuíno e fingido, distanciando-se da sua identidade civil, aproximando-se da identidade literária, e reportando para a sua escrita poética ou ensaística uma panóplia de “operações de desmontagem” (Moura, 2007: 161) do real, que representam, em última instância, “um modo «mais verbal» de estar no mundo, mas não uma compulsão adstringente ou uma escravatura inexorável” (2007: 560). Até porque, conforme o próprio autor o explicita (2007: 560):

“[...] se escrevo, entre outras coisas, poesia, não o faço para pôr a vida em palavras, mas para me servir da vida das palavras enquanto ela possa ser também elemento especificamente expressivo e qualificativo de uma outra dimensão da minha própria vida. [...] reinventei-me as vezes que foi preciso e fi-lo tão deliberadamente quanto esteve ao meu alcance.”

Homem multifacetado e polivalente por excelência, Vasco Graça Moura deixa transparecer no “testamento de vgm” (Moura, 2006: 14) que

“[fez] uma longa aprendizagem,
muitas rasuras e rascunhos
muitos registos de passagem,
muitos borrões e gatafunhos
são outros tantos testemunhos
do [seu] mester, das [suas] lavras,
[usa] a cabeça e às vezes punhos
de renda ou não. ah, as palavras!”

Com efeito, Vasco Graça Moura conta, já, com um assinalável percurso literário, não se cingindo somente à poesia, mas sim tendo escrito e publicado vários **ensaios** sobre as obras de grandes autores como Camões, David Mourão-Ferreira, Vitorino Nemésio, Herculano, José Rodrigues Miguéis e Damião de Góis; um rol significativo de **textos ficcionais**, dois **textos de natureza diarística e memorialística**, algumas **crónicas**, uma série de **composições dramáticas** e um conjunto inescrutável de **antologias**, assim como outras tantas **antologias publicadas no estrangeiro**, como é disso exemplo *L'ombra delle figure* (Roma, 1993), *Ett vinterbrev och andra dikter* (Suécia, 2000) e *Una carta en invierno y otros poemas* (Madrid, 2009)¹⁰.

Em acréscimo, Vasco Graça Moura empreendeu, ainda, numa viagem breve sobre a literatura infantil e fez uma longa incursão pelo árduo mundo da tradução, fazendo veicular e perpetuar a mensagem de insígnis autores como Shakespeare, Goettfried Benn, Dante, François Villon, Rainer Maria Rilke e Walter Benjamin¹¹, até porque

Para Vasco Graça Moura, a tradução faz parte do seu trabalho como poeta, pois da sua poesia retiramos as vozes que pertencem aos maiores poetas do cânone ocidental, alguns por ele traduzidos, como é o caso de Shakespeare e Dante. A tradução aparece como um exercício para a criação, a sua obra poética e as que traduz parecem obedecer a um mesmo imperativo de medição estética.

(Ribeiro, 2003: 11)

¹⁰ Cf. *Poesia 1963/1995*, de Vasco Graça Moura, 2007: 565-571.

¹¹ Leia-se, a este respeito, a análise da obra de Vasco Graça Moura em *Rostos que Comunicam: A presença da pintura na poesia de Vasco Graça Moura*, de Ana Cristina Mendes Ribeiro, 2003: 8-13.

Mais, gostaria de acrescentar que, ao traduzir obras literária de referência do cânone internacional, Vasco Graça Moura recriou linguagens e apropriou-se, embora de forma fragmentária, dos textos interpretados, assumindo-se como seu legítimo coautor e, por conseguinte, seu corresponsável imediato, e atesto esta minha conjectura com outro excerto do “testamento de vgm” (Moura, 2006: 16):

“rondó da escrita”

“no que escrevi me traduzi
e traduzi outros também
e traduzindo me escrevi
e a escrever-me fui eu quem

das várias coisas que senti
fiz sofrimento de ninguém.
depois risquei, depois reli
e publiquei: assim porém

havia sempre mais alguém
para o chamar então a si,
também vivendo o que menti,
mas como seu, mas como sem

ter sido meu o que escrevi
fosse por mal, fosse por bem.
é a sua vez. e que mal tem?
no que escrevi sobrevivi.”

Retomo, portanto, a ideia inicialmente exposta e sublinho as variadíssimas valências literárias de Vasco Graça Moura, sintetizando-as da seguinte forma: Poeta, Ensaísta, Ficcionalista, Cronista, Memorialista, Dramaturgo, Antologista, Tradutor; mas, acima de tudo, Escritor surpreendentemente atual, reflexivo e crítico, que coloca a sua escrita em permanente confronto com o real¹².

¹² Paráfrase de Isabel Pires de Lima, feita pelo próprio autor na entrevista cedida a José Viale Moutinho: “Um caso paradigmático foi o que disse a Isabel Pires de Lima sobre o meu confronto com o real: o

Em cúmulo com todo o seu trabalho literário, Vasco Graça Moura exerceu cargos públicos, e ingressou, ativamente, na vida política em 1975; sublinhando este seu caráter volitivo, quase transgressor dos cânones instaurados e, sobretudo, dialogal entre passado, presente e futuro, de resto sempre presente na sua escrita poética. Como nota mais atual, e por este trabalho assumir como alicerce fulcral a linguagem escrita, urge salientar que Vasco Graça Moura é um acérrimo defensor da nossa língua materna (oral e escrita), e luta para a resguardar e proteger de qualquer poluição ou lesão irreversível, como, de resto, deixa antever no II dos seus poema “recitativos” (Moura, 2007: 168):

“[...]”

a escrita polui-se: refaz seu exercício
e ao fim é exercida em labirinto.

e os erros e o poder que se escondiam
no coração humano (as jogadas mais íntimas os trabalhos
preparatórios)
a corromper a claridade sobre
os rios”

E é, precisamente, neste “labirinto” que a sua escrita se (re)encontra, (re)descobre e (re)inventa, quando vai percorrendo os corredores da pintura, da fotografia e do desenho.

confronto entre a escrita e o real – em que, obviamente, eu [reflecto] muito, porque essa é uma das minhas obsessões [...]” (Santos, 2000: 144).

2. Ruídos perceptíveis de *alegrias passadas*: reminiscências literárias na poesia de Vasco Graça Moura

Todas as razões, todas as justificações, todos os motivos, raízes, influências, valores e mesmo preconceitos, aparecem, por inteiro na obra de Vasco Graça Moura.

(Castro, 2000: 101)¹³

A escrita de Vasco Graça Moura apresenta, *ab initio* da sua produção literária, um carácter inovador, original e, por vezes, até algo mordaz do ponto de vista sociocultural. Muito próximo do pós-modernismo, o seu registo está sempre despegado das antigas doutrinas literárias, que tinham por hábito catalogar e, por conseguinte, circunscrever os textos a uma determinada escola literária. Com efeito, e ainda que sejam perceptíveis algumas reminiscências com essas correntes de importância inegável no nosso panorama literário, não me parece lícito inscrever Vasco Graça Moura numa em particular, uma vez que a sua escrita apresenta (dis)semelhanças com várias.

Posso, portanto, aferir, adotando um critério puramente diacrónico face ao aparecimento destas tendências literárias, que a escrita poética de Vasco Graça Moura aduz particularidades maneiristas, barrocas, clássicas, neoclássicas, pré-românticas e românticas, sendo quase inevitável, como o sustenta Ana Cristina Ribeiro, atribuir à sua poesia “[...] conceitos como intertextualidade, preciosismo linguístico, neomaneirismo, neoclassicismo, sentimentalidade saturnina e pós-moderna e confessionalismo biográfico.” (2003: 9).

Os vocábulos maneirismo e barroco comportavam, inicialmente, uma conotação negativa e depreciativa, pois denunciavam algo falso e, como tal, profundamente sinuoso.

¹³ Laura Castro escreve um dos ensaios (a saber “Princípios de uma comunicação”), compilados no livro intitulado *Modo Mudando: Sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, e organizado por José da Cruz Santos.

Já no século XVIII, estes conceitos foram associados ao universo artístico, cujas obras resultantes eram descritas por Croce como “um estilo que aparecia também como falso e ridículo” (Silva, 2005: 440). Sob a influência dos irmãos Carraci e dos críticos Baldinucci e Bellori, este desprezo pelo maneirismo e pelo barroco ganhou novo ímpeto, confinando-os ao estatuto deplorável de “[...] um defeito e um vício, nascidos da incapacidade de imitar a natureza e da liberdade onipotente concedida à fantasia, mãe de bizarras e extravagâncias.” (2005: 463). Desta atmosfera sombria e negativa brotou um sentimento de insatisfação existencial, resultado direto d’ “[...] a melancolia exasperada, [d]a instabilidade afetiva, [d]o comportamento de homens estranhos, lunáticos e doentios [...]” (2005: 470).

É, precisamente, o ceticismo difuso e inabalável, assim como a melancolia enraizada em todos os aspetos corriqueiros da vida humana, que transparecem na poesia de Vasco Graça Moura, da qual é disso exemplo o poema “o sentimento dum ocidental” (Moura, 2007: 42):

“Nós que sofremos de mazelas crónicas
Tão ocas como um stradivarius
E da apatia febril das mnemónicas
Circenses de requintes culinários
[...]

[...] e suportamos as mazelas crónicas
fazendo delas autênticos ovários

de onde irrompem embriões e fetos
discursos e chavelhos e essa melancolia
que os avós nos deixaram e vai prós nossos netos
[...]

A efemeridade da vida e a fragilidade de todas as coisas que nos circundam são duas temáticas maneiristas demarcadas na poesia de Vasco Graça Moura, corroboráveis, de resto, no seguinte excerto de “variações sobre um tema rilciano”, especificamente no soneto intitulado “3. w. a. m. texturas” (Moura, 2002: 38):

[...]

como se o mundo fosse apenas nada
[...]

de que luz, de que tempo, de que espaço,
ou matéria de sombras e alegrias,
de que impurezas, de que revoltas ágeis,

se faz, ligando tudo, agora o laço,
a pender numa só as várias vias
de coisas tão efémeras e frágeis?”

A convicção maneirista da fugacidade do tempo e a certeza inexorável do fim são, igualmente, *topoi* presentes na poesia de Vasco Graça Moura, bem evidenciados no poema “chaconne”, dedicado a Fernand Verbesen (Moura, 2007: 93):

“sendo um relógio apenas engrenagem
sendo apenas metal o de um relógio
e situado o mostrador aquém
da multidão de voltas em depósito

sendo uma hora apenas um cabelo
e um cabelo apenas uma distensão
e o tempo ao fim de contas um martelo
afivelando o pulso junto à mão
[...]

digó que o tempo se governa dentro
do seu próprio governo de seu flanco
sendo apenas coluna ou cotovelo
do seu próprio governo, castigado”

Prevalece, no fundo, a questão existencial da finitude incontornável da vida, o destino último de tudo o que nasceu ou simplesmente existe, seja a platina, os rios ou litorais, a frase curta ou longa, o curso da água ou o tique-taque imparável do relógio analógico do tempo; sendo este último o nosso bem mais precioso, todavia reduzido a uma escassez tormentosa e obscura, como é descrito nos seus versos “recitativos”, nomeadamente no V (Moura, 2007: 171):

“ouvir a densidade da platina estremeando

ouvir a desolação fluvial e os litorais a
dúvida; a frase a longa frase
água negra no tempo (nem se traduz saturno)
e se todas as coisas têm de morrer”

A consciência da morte, “como expressão suprema da efemeridade” (Silva, 2005: 494), é comum ao maneirismo e ao barroco, sendo notória a particularidade de, neste último, “A morte est[ar] escondida em tudo o que vive, em tudo o que é frescor e beleza, e o artista barroco sent[ir] a ânsia, e também o amargo deleite, de constantemente o recordar.” (2005: 495).

Importa referir, ainda no que concerne ao barroco, o erotismo patente na escrita de Vasco Graça Moura, nos breves momentos de descrição física pormenorizada da mulher e da própria relação carnal mantida entre os amantes. Na verdade, a consumação física do desejo, aliada ao cheiro, ao tacto, ao gosto e, em suma, ao prazer extasiado e partilhado, altera a própria forma de ver a mulher. Isto é, anteriormente a figura feminina era vista como algo intocável e idílico, dotada de uma pureza e candura que só poderiam ser admiradas à distância, no plano platónico e utópico, para não serem corrompidas. Contudo, este ideal petrarquista foi fortemente abalado pela ânsia do carnal, própria do barroco, como o explicita Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2005: 409): “Os valores sensoriais e eróticos são muito relevantes na arte barroca: o mundo é conhecido e gozado através dos sentidos, e as cores, os perfumes, os sons, as sensações tácteis são fonte de deleite e de volúpia.”

Ora, este “deleite” e esta “volúpia” irresistíveis são, *passim*, abordados na poesia de Vasco Graça Moura, encontrando-se, no entanto, magistralmente retratados no soneto “acerados sinais”, que integram os “cinco sonetos íntimos” do autor, na sua compilação poética denominada *Poesia 2001/2005* (2006: 206):

“acerados sinais para o desejo,
os bicos do teu peito, quando os mordo,

já me desliza a mão noutro rebordo
e cheiro, provo, apalpo, escuto e vejo

entre o prazer e a sombra algum lampejo,
tropel de sensações em desacordo,
espuma que se forma e corre ao pôr do
sol e ao nascer do sol em cada beijo,

enquanto a tua língua me procura,
me percorre insistente e então, de leve,
refaz o seu caminho de saliva,

até que o cego ser se nos mistura
e o seu fulgor eterno, de tão breve,
faz com que nesse instante morra e viva.”

O barroco preza, também, “a metamorfose e a inconstância”, temas de igual afinidade para Vasco Graça Moura que possuem “[...] um agudo sentido das variações que secretamente alteram toda a realidade e busca[m] no movimento e no fluir universal a essência das coisas e dos seres.” (Silva, 2005: 494). Esta adulteração ou simples transformação da realidade contribui, de uma forma algo inesperada e até distorcida, para o conhecimento do mundo ou de uma modesta “zona” (Moura, 2007: 117):

“esta a minha terra de grãos sequíssimos onde as pedras às vezes tropeçam
nos homens

*

aqui os poemas cultivam-se à sombra de uma vara mínima de sol espetada
ao meio-dia

 crescem do solo e quando a luz lhes dá de chapa continuam
mergulhados na origem

*

um riacho é um fecho éclair que justifica as margens
por isso temos uma terrível sede

vi a mulher cantando ao molhar os seios e compreendi melhor ainda a
índia onde há mulheres e canas

*

havia montes de caulino quase impúberes e colinas despidas mas os
homens construíram pára-raios e antenas dissimulando pormenores
antiaéreos
[...]

A presença assídua de alguns autores clássicos, na sua poesia, denuncia a tendência mais classicista e neoclassicista de Vasco Graça Moura, que assume esta relação de intertextualidade frequente com os seus “mestres”, “[...] alguns deles absolutamente óbvios, como Camões e Cesário.” (Moura, 2007: 563). Na realidade, são várias as alusões que Vasco Graça Moura faz a estes e a outros tantos escritores, como, a título de exemplo, Horácio, Dante, Petrarca, Shakespeare, Rilke, Montale, António Nobre, Pessanha, Álvaro de Campos, Vitorino Nemésio, Alexandre O’Neill, Jorge de Sena e Carlos Drumond de Andrade. Todos os autores mencionados (e outros tantos a enunciar) tiveram, por uma razão ou outra, particular importância no seu ato de fruição e, posteriormente, de criação literárias, corroborando, assim, a afirmação que se segue de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2005: 524):

“O princípio da *imitação dos autores greco-latinos* representa na estética clássica uma fecunda herança renascentista: deriva do culto apaixonado com que os humanistas renascentes imitaram os autores gregos e latinos, [...]”

Todavia, mais do que uma fácil e redutora cópia dos modelos canónicos, Vasco Graça Moura instaura momentos absolutamente imprevisíveis de diálogo (in)audível e retórico com as suas obras, como é disso exemplo o poema “não sei se o camões hoje”, introduzido na “sequência da baleia” (2007: 467):

“não sei se o camões hoje teria escrito as suas *rhythmas*,
começa porque não saberia ao certo quais eram e então não havia camonistas
para discutirem a questão. e depois talvez não valesse a pena
falar àquela gente. e os auditórios têm limites de paciência.
[...]
e estava uma tarde esplêndida de janeiro
e se o camões estivesse ali não havia de acreditar

que um de nós estivesse prestes a tirar-lhe um soneto
o mais doutamente possível e o outro lho quisesse devolver,

invocando-lhe o som, a fúria e o sentido,
nem que há séculos que as coisas se vão passando assim,
tirando e pondo, invocando lições e testemunhos,
[...]

[...] a moral desta história é que um verso de camões
com pouca variação é sempre um verso de camões,
é a coisa mais bela e mais difícil do mundo
e dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele.”

A melancolia, a insatisfação perpétua, o desafiar odisséico das normas estabelecidas e dos costumes prosaicos, e a volúpia dos sentimentos incertos e confusos, traços distintivos do pré-romantismo e do romantismo, encerram este descortinar sobre as reminiscências literárias em Vasco Graça Moura. Existe, de facto, um espaço reservado na sua escrita para algumas antíteses românticas, alicerçado na premissa de que:

“A [...] natureza [humana] é intrinsecamente contraditória [...]. Os próprios românticos tiveram consciência do seu proteísmo radical, do seu anseio de ser e de não ser, da sua necessidade de assumir, num dado momento, uma posição, e de, no momento seguinte, assumir a posição contrária. Para eles, a verdade é dialéctica, pois que, tal como a beleza, resulta da síntese de elementos heterogéneos e antinómicos, alimenta-se de polaridades e tensões contínuas.”

(Silva: 2005: 557)

A (in)certeza dialéctica da vida humana com todas as suas vicissitudes e imperfeições, como se se tratasse de um jogo viciado, é notória na “elegia”, incluída n’ “o mês de dezembro e outros poemas”, da qual apresento somente alguns versos elucidativos (Moura, 2007: 153, vv. 150-178):

“ah, mas estamos vivos! arriscamos
tudo o que somos, tudo o que podemos
nesta vã tarantela.
os amantes também
apostam corpo e alma já sabendo
que perdem de antemão.
magro lucro

o momento do jogo e é só ele
a ciência possível.
o jogo e a dança.
tudo o mais é tão pouco e desfigura
a substância dúplice que somos:
vivermos de arriscar e de perder.
também a morte espera paciente
e já cresceu connosco e perde tempo
mas só enquanto nós esbracejamos.

assim retumba o tempo assim fugazes
frontes mortais que o vento varre e arrasta
e enrola e rasga e despe as folhagens,
assim as gasta o tempo e às gastas pedras.
de que serviu o vinho, o sangue, o corpo
- gota de chuva no côncavo da onda
que fecha viva os vivos que acolheu - ?
assim desfez o tempo os reis etruscos
indecifráveis e o cantor da flandres.
bem sei que o inverno passa.
mas quem diz,
quem tem coragem de dizer que secam
esses caudais do tempo retumbantes?"

Com efeito, a desilusão pelo malogro da essência humana e, concomitantemente, a displicência perante a realidade circunjacente diária e (i)mutável sugerem, como porto seguro, o domínio onírico; a evasão num universo de devaneios, ou seja, o refúgio numa realidade fantástica, exótica e irreal, que incita à criação poética, ainda que o poema não seja fruto do trabalho do sono (Moura, 2007: 223):

“não, o poema não é o trabalho do sono:
darei que o sono é o trabalho do poema.
estas verdades são elementares
e todavia às vezes esquecidas

talvez porque a noite incita ao devaneio
de boémia e memória e torna tudo surdo
até o oco onde
as palavras atravessam e ressoam

porque as palavras (des)carregam sobre a vida
e ribombam na travessia do deserto, nas
covas de areia onde nos encolhemos

para haver casas do nascer, para
as agressões contínuas”

Recupero, neste ponto, a minha asseveração inicial, sublinhando que a poesia de Vasco Graça Moura, embora patenteie algumas (des)coincidências temáticas com as escolas literárias aqui abordadas, não se circunscreve a uma em particular. Comunga, sim, com algumas das suas peculiaridades, contudo não se restringe a um assunto exclusivo, a um tempo limitado, a um domínio artístico específico ou a uma interpretação estática e coletiva. Até porque condensar a inquietude do mundo num simples poema não parece, de todo, viável (Moura, 2007: 277):

“como meter o mundo
num poema? traduzir-lhe
a áspera realidade, a doçura
intranquila?

como meter o trabalho
dos homens, os seus dias,
nessas escassas linhas,
seus ócios, seus espelhos,

seus desvarios, suas
catástrofes de amor?
como meter a morte
nas palavras?

só que uma coisa bela
é para sempre uma alegria inquieta.”

É, justamente, por causa desta falência da poesia ante o real, bem como da inaptidão da própria palavra (ou mesmo linguagem) na transmissão e explicação fidedignas do real, cada vez mais matizado pela sombra, pela obscuridade e pela dúvida, que Vasco Graça Moura estabelece uma relação dialogal com outras artes e com outros autores, cujos ecos (res)soam na sua escrita.

3. Ecos de intertextualidade em Vasco Graça Moura

“Vasco Graça Moura – a sua obra – é, natural e insolentemente, muitos «homens.»”, conforme sustenta Eduardo Lourenço¹⁴, pois dá primazia ao dialogismo cultural com outros autores, aos quais empresta a sua voz (ou o seu lápis) e o seu rigor maquinal na representação da realidade multímoda.

Que designação atribuir, afinal, à obra de Vasco Graça Moura? Sugiro, por se afigurar meticulosa e lógica, a defendida por Eduardo Lourenço (2000: 30):

“[A] sua obra porque, sem ser superficial, se expõe como uma pluralidade de textos, de criações, de recriações no espaço nada metafísico de um imaginário plural, assumidamente lúdico, em forma de arquipélago, brilhando ao sol da realidade e sendo, como ela, naturalmente diverso por fora e não menos ostensivamente unido por dentro.”

Na verdade, ao lermos a poesia de Vasco Graça Moura deparamo-nos irrevogavelmente com esta recriação do mundo, resultante de um imaginário deveras plural e peculiar, no qual marcam presença assídua alguns autores de renome, que assumem um lugar honroso nas incessantes conversas que ecoam por entre a imensidão de palavras (re)escritas, página após página.

Estas inúmeras conversas retóricas culminam numa intertextualidade consistente com um leque distinto de escritores, que, por um lado, remonta à antiguidade greco-latina e, por outro, contempla os autores mais recentes ou contemporâneos. Falo, naturalmente, de notáveis escritores, cuja reputação os precede a nível mundial, como Homero, Horácio, Ovídio, Virgílio, Cesário Verde, Camões, Jorge de Sena e Alexandre O’Neill.

¹⁴ V. o ensaio de Eduardo Lourenço, “Vasco Graça Moura – um ensaísmo em arquipélago”, publicado em *Modo Mudando: Sete Ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura* (2000: 29-42).

Insta ressaltar que esta relação próxima e dialógica com todos estes autores nem sempre é anunciada ou assumida no poema; por vezes fica subordinada ao conhecimento cultural do leitor e à sua capacidade de interpretar corretamente uma série de lacónicas citações, de meras alusões, de facécias cómicas e de decalques truncados dos modelos originais.

Assim, e num registo que oscila entre o coloquialismo erudito e o prosaísmo familiar, Vasco Graça Moura mantém uma conexão recorrente, logo manifesta e bem demarcada em várias passagens da sua escrita poética, com a obra de Homero, de Camões e de Fernando Pessoa¹⁵.

A árdua tarefa de compreender, explicar, encontrar o real e refutar a veracidade de todos os dogmas desprovidos de essência e argumentação lógica, aproxima-o do aventureiro Ulisses, que parte numa Odisseia povoada por mistérios e elementos desconhecidos, como a descrita por Homero.

À semelhança de Ulisses, que errou pela imensidão marítima durante uma infundável soma de anos com o anseio de regressar a Ítaca e à sua família, enfrentando com perseverança e coragem todos os desafios e as tentações, a bordo de (Moura, 2007: 395):

“[...] barcos [...] feitos de papel [com] dobras meticulosas,
às vezes com palavras de cartas que a água diluía azuladamente,
ou eram de cortiça talhada a canivete, ou
de cascas de pinheiro boleadas numa pedra,
e para se moverem agitavam-se as varas nos extremos do tanque,

[...] de cada lado os grupos incitavam-se
à batalha do mar encapelado ou ao abalroamento ajudado pelas varas
que depois puxavam os cascos a boiar e as bandeirolas. [...]”

¹⁵ A intertextualidade na poesia de Vasco Graça Moura é frequente e riquíssima, na medida em que rebusca uma lista extensa de autores de (e para) sempre. Por esta razão, e também por não ser uma das temáticas basilares desta dissertação, optei por restringir a minha análise a somente três dessas referências, a saber: ao intertexto homérico, camoniano e pessoano.

também Vasco Graça Moura lutou contra os “adamastores de algibeira” e os “tigres tensos / das ilhas provocando alterações da experiência” (Moura, 2007: 396), e

“[navegou] por entre os perigos da literatura,
os seus brutais escolhos ou subtis perfídias
e doenças. As musas, teve-as todas,
que a todas, em camas de viagem, inventou:
[...]”

Nas suas incursões homéricas, Vasco Graça Moura deixa entrever um certo desalento pelo mundo do conhecimento (Moura, 2007: 399), que

“[...] existia nessas enredadas narrativas
que o iam repetindo: até a morte, até a música. ele
navegava, navegava até ao fim, em busca
de algum esplendor, de agonias triunfais, do
conhecimento se calhar inútil.

[mas] nunca há-de saber se alcançou
alguma periferia, algum sustento
da ordem do inefável. [pois] o mundo [é] uma áspera
inexactidão fugindo-lhe, ou então uma espuma a desfazer-se,
ou então algum sarro em cada página.”

A eterna incerteza, provocada pelo (des)conhecimento da realidade mutável, abre a porta para um mundo de sombras, de restos insignificantes de tantas viagens frívolas realizadas, em suma, de “algum sarro em cada página”. Adotando uma visão puramente neoplatónica, Vasco Graça Moura assemelha, aqui, a escrita (no geral) a uma sombra frugal da verdade e do real, pois não passa de “[...] uma orla inquieta das coisas / uma sombra das figuras” (Moura, 2007: 327). Contudo, e aparentemente desvendada a essência da escrita, surge uma dúvida sobre “a consistência das sombras” (Moura, 2006: 241), que não são mais do que

“[...] representações
que dão outro sentido

à melancolia, aos vãos que há
entre as pregas do mundo,
dos sentimentos, da razão.

E, como numa sucessão direta e encadeada a este esquema pergunta/resposta, coloca-se uma outra questão incontornável: o que será, então, o real?

“[...] será
a tradução da sombra,
a inquietude de existirmos?

será como numa
auto-estrada o carro
que pede ultrapassagem
abusando dos códigos?

o real será
a epígrafe
de sermos?

uma espécie de canto
que a música transcende?
uma realidade?”

Como sustenta Isabel Pires de Lima (Santos, 2000: 94), o sujeito lírico do III poema de “nó cego, o regresso”, assumindo o papel do poeta e do criador literário (Moura, 2007: 263), procura “*Uma realidade, o real, não a realidade, uma caverna de sombras, não a luz; aí reside o sentido do criador, chamemos-lhe do poeta: a sua busca terá por objectivo a construção/a figuração da realidade que permita aceder ao real.*”

Nesta autoestrada da compreensão da realidade, Vasco Graça Moura pára e dá boleia ao intertexto camoniano, interpelando Luís Vaz de Camões a participar, ainda que por meio da discreta citação, na via expresso dos vários sentidos da realidade. Com este convite, Vasco Graça Moura parece aceitar a fugacidade das letras e conformar-se com a sua insensatez perante um mundo em constante mutação.

Outrossim, no poema “celebração de *modo mudando*” (Moura, 2007: 465), o sujeito de enunciação afirma que

“[...]”

sempre [esperou] das letras o que elas não [lhe] podiam dar [...] até desesperar. E então deram-[lhe] tudo, mais ou menos tudo insensatamente: os ácidos, os gumes, as [suas] dinamenes, os ângulos agudos. [Citou] vezes abundantes os meus mestres, trinta anos de os pastar, bem os [serviu], e [foi] discreto.”

Não obstante o comportamento linear e honesto do sujeito poético, este deixa transparecer alguma incerteza face à escrita e aos comportamentos dela provenientes (Moura, 2006: 139), isto porque

“nunca sabemos se a escrita
é sensata, audaz, estulta,
se se oculta ou desoculta,
nos acalma ou irrita,
nos dá prémio ou nos traz multa.
di-lo-á a musa altiva,
que a si mesma se interpreta:
se é nuns morta e noutros viva,
se é nalguns tão ostensiva,
se [noutros] é tão discreta.”

A angústia legível nestes versos impulsiona o crescendo da dor e da mágoa perante o real (im)perceptível, que se traduz na vivência humana e no próprio relacionamento amoroso; sentimentos, esses, presentes no conjunto de poemas, subordinados ao título “a sua dinamene” (Moura, 2007: 445-453), dos quais transcrevo a V composição, intitulada “a sua dinamene, a pobre moça china” (Moura, 2007: 451):

“a sua dinamene, a pobre moça china,
ei-la cativa entre nenúfares brancos e tufos de junquinhos.

o seu corpo é uma inquieta deslembração,
e de plácidas águas se faz agora o seu regaço.

vi, claramente vista, aquela ninfa.
e vi [...]

[...] também a linha da costa, o recorte das fortalezas, os porcelosos baixos,
os sinais da terra e os sinais do firmamento,
e outros sinais do mar, e os naufragos por socorrer,
tanto corpo por enterrar, tanta mágoa por reparar, tanto cabo por dobrar,

tanto nó, tanto dó, tanta paixão,
tanto infortúnio, tanta cobiça, tanta ventura, tanto dano.”

Dinamene, figura de grande controvérsia junto da comunidade ensaísta camoniana e possível objeto do desejo de Camões, transporta, assim, uma imensurável carga negativa; carga, essa, que encontra expoente máximo na frustração, no fracasso, na dor, na saudade e na desilusão. Mulher ou Deusa, real ou imaginário? Aliança inquebrável na poesia de Vasco Graça Moura, resultado perfeito da adição entre a realidade e a imaginação.

Esta simbiose perfeita entre o real e o imaginário estabelece um paralelismo com a escrita pessoana, tornando audível a voz de Fernando Pessoa, que comunga desta (in)distinção entre realidade e ficção no seu legado poético ortónimo e heterónimo; alegando, inclusive, que a natureza do poeta é a de um fingidor, que finge sentir (um)a dor nunca por si antes sofrida ou dissipada pela misericórdia do tempo.

Vasco Graça Moura faz ressoar esta máxima pessoana no X dos seus poemas “recitativos” (Moura, 2007: 175), apresentando uma pequena transformação vocabular e uma citação latina sobre a imposição do fingimento no labor poético, que passo a citar:

“o poeta é um figurador, não
consta que fernando conhecesse varão (de
ling. lat. 7, 78:
fictor cum dicit fingo figuram imponit)
e a paisagem da alma: uma convenção

retórica

porque a leitura de efémero transcende
suas minúcias próprias, (e ele)
se torna retórica

e a circunstância: um travelling
palíndromo, nestes desvios
a razão se
perde”

Neste murmúrio com Fernando Pessoa, o sujeito de enunciação compara a interpretação do real a um “travelling palíndromo”, quase uma peregrinação por mundos longínquos, onde não existe uma linha bem definida entre a realidade e a ficção; mas sim uma divisão ténue entre “paisagens da alma” e “desvios [da] razão”, adulterados pela falência da memória e pela subjetividade na interpretação dessas mesmas paisagens.

Assim, e como afirma Isabel Pires de Lima (Santos, 2000: 95) “O poeta é então o que transcende o efémero, a circunstância, abrindo pela «figuração» o caminho para a inteligibilidade do real.”; a quem não são impostos quaisquer limites para o “conhecimento de si mesmo / e a própria experiência do mundo”, como o assevera Vasco Graça Moura no poema “giraldomachia” (Moura, 2002: 72):

“[...] é costume
reflectir, usar o espelho, começar pelas feições,
investigar o seu significado melancólico,

entre a ambição e a amargura e alguma vaidade
de chegar ao mundo a partir do nosso olhar
sobre o que somos e não somos. [...]

[..]

voyeurs. voyeurs somos nós todos desde pequenos,
logo a partir das sombras da memória [...]

Intuo, portanto, que Vasco Graça Moura partilha a visão pessoana da realidade, na qual predomina esta transfiguração da apreensão e conseguinte compreensão do real, resultado da [...] sua incessante busca de um impossível sentido real para a oscilante significação das coisas, seres, gestos, pensamentos, vida, ou do próprio eu...” (Coelho, 2007: 190).

A escrita poética é contemplada, na verdade, como um reflexo do mundo adulterado num espelho particular, criativo e crítico, que é objeto de uma análise cuidada pelo olhar atento de todos nós, fieis ao *voyeurismo* que nos é inato. Contudo, o nosso olhar é profundamente marcado pelas condicionantes temporais, que afetam a nossa memória, alterando, assim, o que conhecemos outrora.

É, neste contexto, que surgem os murmúrios com outras artes na poesia de Vasco Graça Moura, que, como Laura Campos especifica, estabelece de uma forma consistente e regular uma série de “reenvios [...] de umas obras para outras” (Santos, 2000: 102). Artes como o desenho, a fotografia e a pintura, sendo esta última a mais recorrente e evidente.

Deste modo, e como consequência direta das múltiplas interpelações com obras de arte de autoria, de temática e de composição díspares umas das outras, Vasco Graça Moura celebra múltiplos casamentos [...] com as artes de encantamento e sedução [...]”, conforme preconiza Miguel Veiga, no seu ensaio “Sobre Vasco Graça Moura” (Santos, 2000: 113).

Acrescento, ainda, que embora este murmúrio com as artes plásticas seja perceptível e inegável na escrita de Vasco Graça Moura, o autor não assume como premissa fundamental da sua escrita a mera imitação das obras de arte que analisa e sobre as quais reflete e opina; muito pelo contrário,

“[...] toma a verdade apenas como direcção do seu agir e nunca como realidade possuída, tentando esclarecer a opacidade do mundo e compreender a diversidade dos homens, fiel à única medida da verdade que a vida nos concede a nossa razão humana.”

É, inexoravelmente, este estado de “dispersão e reunião” com a verdade e a realidade, descrito por Miguel Veiga no excerto anterior (Santos, 2000: 114-116), que nos reenvia para uma articulação direta entre a poesia de Vasco Graça Moura e as artes plásticas; articulação, essa, que lhe serve de inspiração, expiração e até “transpiração” (2000: 116) como poeta e, em última instância, como crítico e intelectual.

II – *Murmúrios [Im]Possíveis* entre Poesia e Artes Plásticas



Figura 2 – Pinheiro, Joaquim; in Moura, Vasco Graça (1999). *Sombras com Aquiles e Pentesileia*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 29.

Se os livros de cozinha ou os manuais de montagem (de electrodomésticos, entre outros) nos concedem operar com as palavras e gerar coisas (fazer bolos ou pôr máquinas a funcionar, por exemplo) – referindo-se textualmente ambos a uma outra realidade que não o próprio manual (à montagem de máquinas ou à alteração química de alimentos) – a poesia, ao contrário, parece construir mundos *virtuais* (não-reais) e auto-sustentados, ou, numa belíssima expressão, *nadas aéreas*.

A poesia, conforme explica Diana Pimentel Barbeitos (2008: 245) nas linhas acima transcritas, possibilita, de facto, a instituição de relações contínuas entre esta e os diferentes mundos virtuais a que faz alusão, atribuindo o papel de protagonistas da sua ação transfiguradora às palavras e aos objetos artísticos em simultâneo, uma vez que ambos são dotados de uma correferenciação mútua, que, não se tratando de uma cópia fidedigna, faz referência direta à sua génese e às suas peculiaridades.

A articulação entre a poesia e as artes plásticas remonta já a tempos passados, onde a iconicidade e a escrita serviam ao mesmo intuito: transmitir uma mensagem perceptível e intelegível a todos os que com ela contactassem. Na verdade, e já no século XVI, a linguagem real não era encarada como um conjunto disperso de signos independentes, uniforme e liso, onde as coisas se refletiam como num espelho para anunciar, individualmente, a verdade singular. Mas sim, e como o afirma Foucault (2004: 90), era antes

“[...] uma coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e totalmente enigmática, que se mistura aqui e ali às figuras do mundo, e com elas se confunde; tanto é assim que, todas juntas, formam uma rede em que cada uma pode desempenhar, e com efeito desempenha, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação.”

Neste sentido, e considerando a formação destas redes de significação, nas quais não existe primazia de uma ou outra realidade mas sim igualdade ente todas, posso aferir que o indicador do saber e do conhecimento do mundo é, então, a interpretação feita da realidade e não a sua simples contemplação ou demonstração mimética. Isto é, “[..] a arte de um povo corre paralela à sua filosofia e à sua cosmovisão. É um registo da natureza da oposição que se estabelece entre o homem e o mundo.”, conforme o sustenta Alcinda Pinheiro de Sousa e Luísa Maria Rodrigues Flora, no seu estudo sobre a “Arte moderna e a sua filosofia” (Hulme, 1995: 185).

Estabelece-se, aqui, uma distinção entre a velha poesia e a forma moderna de poetar, pois, e recorrendo novamente às palavras de Alcinda Pinheiro de Sousa n’ “Uma palestra sobre poesia moderna” (Hulme, 1995: 54),

“A velha poesia tratava essencialmente de coisas grandiosas, [...]. Mas a moderna é exactamente o oposto disto; já não se ocupa da acção heróica, tornou-se antes definitivamente instrospectiva, tratando da expressão e comunicação de aspectos transitórios da mente do poeta.”

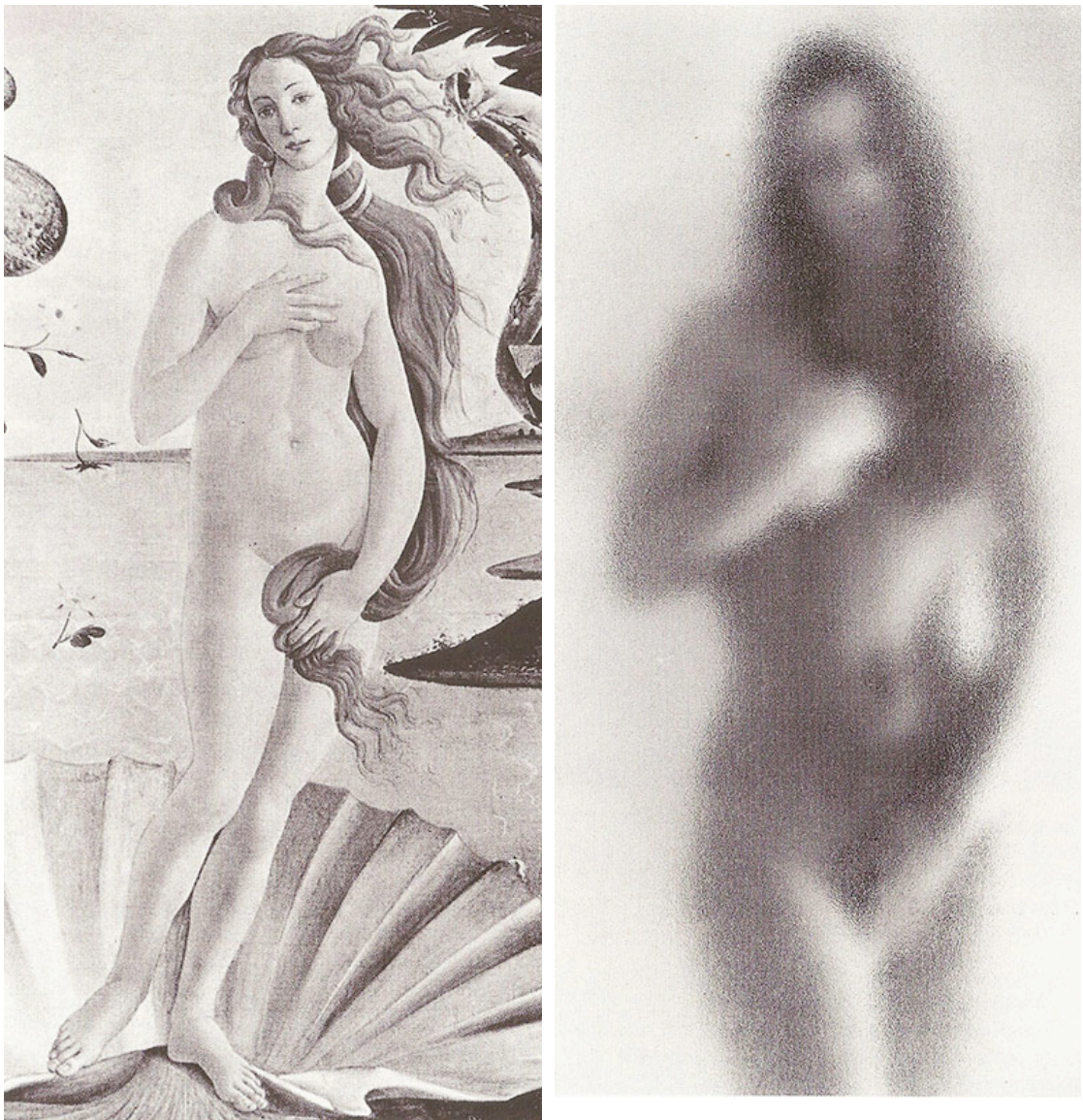


Figura 3 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, pp. 24 e 25.

A poesia moderna é, pois, mais subjetiva e alia-se à iconicidade na reescrita da realidade e na procura de respostas para as questões que assolam o espírito humano. Deixou de existir uma barreira imposta entre as artes consideradas puras, como a pintura ou a fotografia, para se aceitar a comunhão melodiosa que brota da união da escrita com as diferentes representações artísticas. Paul Ricoeur corrobora esta ideia de metamorfose das artes poética e iconográficas, na seguinte passagem da sua *Teoria da Interpretação* (1995: 89): “A iconicidade é a reescrita da realidade. A escrita, no sentido limitado da palavra, é um caso particular da iconicidade. A inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose.”

Assim, a escrita em similitude com as obras de arte icónicas como o desenho, a fotografia e a pintura, revisita conceitos novos e “gera um ser não vivo” (Paul Ricoeur, 1995: 87) que permanece silencioso ao ser interpelado para responder, pois a resposta às dúvidas interpretativas tem de ser encontrada pelo seu leitor e observador, de acordo com as suas vivências pessoais e a forma particular de encarar e aceitar o mundo. Com efeito, a poesia “(partilhando um mesmo destino que a pintura, as artes plásticas e a música)” liberta-se “de tudo o que não é ela - função social, expressão de sentimentos, etc. – para regressar à sua matéria própria, a *linguagem*.” (Michaud, 2004: 351). Consequentemente, e como o sustenta Stéphane Michaud a propósito do estatuto da poesia e da sua “mutação radical” (2004: 353)

“O próprio do poeta, no coração da deflagração dos sons, das imagens e dos sentidos que produz, consiste em ser um barqueiro e um peregrino das fronteiras, em que as da língua são apenas as mais evidentes. Não nos admiremos, portanto, com os numerosos testemunhos que encontramos desta fraternidade entre as artes com a qual sonhou o romantismo alemão e que se manteve indefectivelmente até aos dias de hoje – a criação artística abandonou definitivamente [...] a reprodução do mundo pela sua [re]invenção.”

A preocupação, agora, “não será a de fixar [rotas], mas antes a de sugerir, de abrir caminhos” nesta incursão ecfrástica, rizomática e desconstruída pelo mundo artístico, rica em (re)invenções e metamorfoses. Assim, e citando novamente Diana Pimentel Barbeitos (2008: 326):

“Na poesia como nas artes plásticas, agora “a imaginação pode ser vista” (Guimarães, 2003: 40), seja inscrita no papel, pintada na tela, revelada para fotograma a partir de película ou projectada *frame a frame* num ecrã, de cinema ou digital (o que quer quase dizer uma mesma coisa). Assim, aqui, neste nosso lugar (*moderno* como ainda hoje), podemos assistir ao modo por que “os (...) poderes [da imaginação] são agora levados mais longe.”

1. Revisitando Conceitos na poesia de Vasco Graça Moura: uma escrita ecfástica, rizomática e desconstruída

Antes de prosseguir para a análise de conceitos como *ecfrase*, *rizoma* e *desconstrução* na poesia de Vasco Graça Moura, parece-me importante aludir, ainda que de uma forma sucinta, à conceção da escrita e aos seus respetivos dispositivos, descritos por Maria Augusta Babo¹⁶, e que também estabelecem paralelismos com a sua escrita poética.

Babo faz, portanto, alusão a três tipos de suporte de escrita: o fixo e rígido, o anticultural e o digital; associando-os às “três instâncias que presidem à ordem do livro” definidas por Delueze e Guattari, a saber: “o livro como campo de representação; o mundo como campo de realidade e o autor como campo de subjectividade.”¹⁷

O primeiro dispositivo da escrita salientado pela autora assenta na associação intrínseca e familiar entre a escrita e o livro, enquanto configuração final desse ato reflexivo e refletido, que culmina no seu suporte fixo e rígido de representação do mundo. Isto é, nesta primeira análise, o livro (ou a “escrita-em-livro”) assume o papel de veiculador de uma escrita profundamente reprodutiva do meio circundante e envolvente, alicerçada nos modos de representação, de reprodução e de decalque do mundo. Urge mencionar que esta natureza puramente representativa edifica uma relação de dependência da escrita perante o mundo e o seu próprio criador (o autor).

¹⁶ V. BABO, Maria Augusta (2006). “A escrita e os seus dispositivos”, in POMBO, Olga *et al.* (eds.), *Enciclopédia e Hipertexto* [em linha], [consult. 2 de setembro de 2010], disponível em [www:URL:http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbabo-esc.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbabo-esc.htm).

¹⁷ *Idem.*

O segundo suporte da escrita referido por Babo é o livro anticultural, que, em manifesta oposição ao modelo anterior de representação do mundo, contempla o heterogéneo, a mistura e a diversidade inerente ao ser humano. No fundo, é uma escrita que se afasta completamente de um determinado objeto ou sujeito, abraçando toda a multiplicidade inseparável do ato de escrever. Por esta razão, este suporte da escrita é comumente comparado ao seu terceiro dispositivo, o digital.

O terceiro e último suporte da escrita é, então, o digital e acarreta, na sua génese e no seu formato, a ideia de libertação da escrita face ao dispositivo fixo, rígido e até castrador. Esta escrita virtual é diferente, descentrada e heterogénea; e o modelo digital é aberto e contínuo, porém protegido pelo *copyright* (direitos de autor) e reservado ao criador da obra publicada. O advento da escrita eletrónica veio, todavia, anular o processo de rasura e maturação do texto escrito, uma vez que todo o texto divulgado é passível de ser transmitido e publicado, Instaurou-se, de igual modo, um certo estranhamento perante o outro e asseverou a inexistência de intimidade no processo de escrita. Assim, “O digital esbate a origem, como esbate a rasura, como esbate os seus efeitos de ambivalência. Desaparecido o gesto inaugural, a escrita dá-se sempre como última, atual.

Posso, portanto, asseverar que a escrita de Vasco Graça Moura se aproxima do segundo e do terceiro suportes da escrita descritos por Babo, o livro anticultural e o digital, porque “[...] engendra, desvenda, anexa ou incorpora parcelas do mundo que até à sua emergência ou estremecimento não presentíamos, [...]” (Moura, 2007: 562) e faz este registo no seu computador, aliás “Normalmente [trabalha] só em computador, [...]” (Moura, 2006: 333).

Duas das antologias temáticas de Vasco Graça Moura são consagradas à arte, a saber: *Imitação das Artes: antologia efrástica* e *Musa da Música*, ambas publicadas

em 2002. Não obstante, e apesar desta homenagem proclamada às artes, a sua escrita denuncia sempre uma tendência ecfrástica, resultante, como o próprio autor afirma (Moura: 2002: 13), da

“[...] experiência do contacto com as outras artes [que] é também uma experiência “incorporada” na vida, daquelas que [o autor considera] como mais relevantes e densas para o que possa haver de autobiográfico na [sua] escrita.”

Mas onde quererá chegar Vasco Graça Moura com esta ecfrase?

“Antes de mais incorporar sinais de outros “fazer” no meu fazer poético. Coisas que me marcaram, processos e resultados que mexeram comigo e ficaram a “remoer-e” por dentro e que eu tenho a necessidade de retomar com a minha utensilagem específica. [...] enfim, procurar dar pela ecfrase um sentido de leitura da obra de referência [...]”

(Moura, 2002: 11-13)

Na nota introdutória do livro *Imitação das Artes* e citando Jorge de Sena, Vasco Graça Moura explica esta sua “repercussão poética das outras artes” (2002: 11) como a tentativa de “chegar pela palavra a um símile da representação plástica, como se ali se descrevesse um quadro que, todavia, não existia.” (2002: 11). Note-se que não se pretende, aqui, apenas descrever uma realidade ou um determinado objeto, mas sim partir destes numa busca incessante “[...] de equivalentes descrições, de transposições metafóricas, de estruturas, ou mesmo de pontos de partida conceptuais.” (2002:12). A ecfrase é, portanto, encarada na poesia de Vasco Graça Moura como “um pretexto para outras incursões” (2002: 13).

Mas, afinal, o que é a ecfrase?

O termo ecfrase é oriundo do Grego, assume como significado primitivo a aceção de “descrição”, normalmente de pessoas ou lugares, e apareceu pela primeira vez na retórica de Diónisos de Halicarnasso. Embora seja comumente associado à

descrição, o processo efrástico não se circunscreve à mimese de “todo o espectro de emulações espaciais e visuais em palavras” (Krieger, 2007: 142); pelo contrário, a efrase

“[...] pode actuar não apenas naquelas ocasiões em que o verbal procura na sua forma mais limitada representar o visual, mas também quando o objecto verbal visa emular o carácter especial da pintura ou da escultura tentando forçar as suas palavras, apesar do seu modo normal de funcionamento como signos vazios, a aceitar uma configuração substantiva – com efeito, forçando-as a tornarem-se um emblema.”

(Krieger, 2007: 142)

Todavia, “O *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero” (Ceia, 2005: 1), tendo sido imitado por Virgílio, na descrição do escudo do *pius* Eneias, na *Eneida*. Existem, aliás, poemas na obra de Vasco Graça Moura que reportam a estes dois grandes escritores e aos seus heróis míticos, como é disso exemplo o poema “ulisses”, inserido n’ “a furiosa paixão pelo tangível” (Moura, 2007: 395), no qual o sujeito poético parece relatar, na primeira pessoa, o que se passava na embarcação deste herói e os perigos a que este foi submetido por vontade divina:

“[...] de cada lado os grupos incitavam-se
à batalha no mar encarpelado ou ao abalroamento ajudado pelas varas
que depois puxavam os cascos a boiar e as bandeirolas. poucos
eram de carga, quase todos de assalto, quase todos de piratas,

precários, repetíveis, que abordavam pela calada com estridências repentinas.
assim nós construíamos modelos da realidade fantasiada sob os chapéus
[de palha,
vikings, sandokans, os traiçoeiros ingleses, entre o troar dos canhões e o
[choque
metálico das espadas, devidamente imitados na vozearia de cana rachada
dos que se zangavam [...]]”

O mesmo acontece com a figura mítica criada por Virgílio, o “pio Eneias”, a quem é feita referência no poema “a escola de frankfurt” (Moura, 2007: 257), mais

concretamente ao episódio da sua célebre fuga com o seu pai, descrito de uma forma transfigurada e metamorfoseada:

“[...]
passaram dois mil anos, essa é a prova,
vão todos dar ao mesmo, a noite acaba
ao mesmo tempo, há sempre um pio eneias
com o pai a cavalo e um traficante
pra promover a coisa: há-de ser traduzida
sobretudo se o velho e o rocim forem prá cama
que a palha vende bem se for negócio
de camisas de vénus para a alma.”

Assim, em Vasco Graça Moura, “A ambição ecfrástica dá à arte da linguagem o extraordinário encargo de procurar representar o literalmente irrepresentável.” (Krieger, 2007: 142); significando, em uníssono, descrição e recriação do universo cultural, mnemónico e visual, como o afirma Sandra Teixeira na sua tese intitulada *Vasco Graça Moura et la poésie portugaise de la fin du Xxème siècle* (2006: 533)

“À la fois, description et recreation, l'*ekphrasis* met en abyme l'expérience esthétique: tout comme l'artiste se sert de l'oeil et de la main, l'*ekphrasis* dévoile un nouveau regard qui implique une nouvelle réalisation de l'oeuvre d'art par le langage. Elle suppose ainsi une «oeuvre» verbale intégrant une oeuvre d'art.”

Neste sentido, “o velho cliché que assimilava o poeta a um parasita ou a um sonhador cedeu [agora] o lugar a uma homenagem sem precedentes que erige o artesão devotado às palavras em modelo fundador, incarnação da própria essência do próprio artista.” (Michaud, 2004: 350). Por isso, “O artista verbal fica, portanto, autorizado a jogar [de] duas maneiras, utilizando as palavras do mundo e aproveitando a sua inteligibilidade para reivindicar um reino mais além.” (Krieger, 2007: 155); talvez o reino das metamorfoses de Joge de Sena, também evidentes na poesia de Vasco Graça Moura.

A integração harmoniosa do signo verbal com a obra de arte, e vice-versa, é, na realidade, uma característica comum da poesia contemporânea, sobretudo a partir do momento em que a poesia se tornou cada vez mais próxima da prosa narrativa, até porque, como o defende Leocáldia e Carlos Reis (1982: 95):

“Os poemas por muito líricos que sejam, não nos contam também «histórias»? Tem-se impressão, por vezes, ao lê-los, de que «é toda uma vida» que eles narram em silêncio, selada no metal de algumas palavras, a que se chama «evocação». Ou ainda a impressão de que é uma história «à sua maneira».”

Esta tendência efrástica próxima da narrativa e, acrescento, da autobiografia está, igualmente, presente na poesia de Vasco Graça Moura, no conjunto de poemas intitulados “lâmpada votiva”, mais especificamente no poema “teve lenta agonia a minha mãe” (Moura, 2007: 533):

“teve lenta agonia a minha mãe:
seu ser tornou-se num puro sofrimento
e a sua voz apenas um lamento
sombrio e lancinante, mas ninguém

podia fazer nada. era novembro,
levou-a o sol da tarde quando a face
lhe serenou. foi como se acordasse
outra espessura dela em mim. Relembro

sombras e risos, coisas pequenas, nada,
e horas graves da infância e da idade adulta
que este silêncio oculta e desoculta
nessas pobres feições desfiguradas.

quanta canção perdida se procura,
quanta encontrada em lágrimas murmura.”

Importa mencionar que a aspiração efrástica obriga, por consequência, o poeta e o leitor a aceitarem, sem questionar ou colocar obstáculos, a dualidade sentimental oposta face à linguagem. Ou seja, Murray Krieger (2007: 143) sustenta que existe

uma bivalência de sentimentos opostos na própria linguagem: um “exaltado pela noção de ecfrase” e o outro “exasperado por ela”. A ecfrase surge, então, (Krieger, 2007: 143)

“[...] do primeiro impulso, que suplica a fixação espacial, ao passo que o segundo aspira pela liberdade do fluxo temporal. O primeiro impulso pede à linguagem – apesar do seu carácter arbitrário e da sua temporalidade – que cristalize numa forma especial. Contudo, mantém a consciência da incapacidade das palavras para se conjugarem subitamente [...], num único golpe de imediação sensitiva, como se estivessem envolvidas num choque sem mediações.”

A noção de ecfrase é, sem dúvida, um legado da poesia greco-latina e remete, inicialmente para um sentido codificado que resulta da seleção e ordenação das imagens analisadas. Os poetas do século XIX e XX apresentaram, desde cedo, uma forte componente visual na sua poesia, como são disso exemplos Cesário Verde, Camões e António Nobre. Fernando Pessoa, embora um pouco mais intelectual do que sensualista, também remetia o seu leitor “[...] para uma imagem do poema a preto e branco que tem a ver com a leitura elementar do humano, [...]” (Júdice, 2005: 109).

Com efeito, a ecfrase é, essencialmente, “um exercício reconstrutivo do que foi examinado”, havendo uma interferência subjetiva, direta e (in)consciente, nas qualidades do objeto¹⁸, como se se tratasse de uma “relação pulsional” entre o poeta e o mundo (Júdice, 2005: 109).

Jorge de Sena, na senda dos poetas líricos da antiguidade greco-latina, recupera de modo sistemático a esbatida e, por vezes, negligenciada relação entre poesia e artes plásticas, com particular incidência na pintura e na escultura, criando uma

¹⁸ Cf. . CEIA, Carlos (2005). “Ekphrasis”, *E-Dicionário de Termos Literários*, [em linha], [consult. 4 de setembro de 2010], disponível em [www: URL:http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm).

espécie de “jogos de espelhos entre a imagem e o poema” (Júdice, 2005: 112), que se traduzem nas *Metamorfoses* provenientes da sua contemplação de toda a arte visual.

Na escrita de Vasco Graça Moura, também é possível inferir que o poeta transfigura a realidade e o conhecimento que detém, não só por meio da efrase assim como através da metamorfose dessa mesma realidade original. Deste modo, a efrase em Vasco Graça Moura surge no contexto da ligação estabelecida com as artes plásticas e insere-se na tradição do *ut pictura poesis*, isto é, uma composição poética que intentava transmitir uma ideia da realidade, próxima da despoletada pela pintura, que era considerada a arte da reprodução por excelência da natureza por realçar os seus signos naturais.

Com efeito, e citando Ana Cristina Mendes Ribeiro (2003: 46):

“O tipo de efrase que vamos encontrar em Vasco Graça Moura distancia-se do seu conceito tradicional, o autor parte, algumas vezes de um quadro real, outras vezes imaginário, e não se preocupa tanto com a sua dimensão visível, sensível e exterior, como com a sua dimensão inteligível, interior e espiritual. Outras vezes, a efrase é um mero pretexto para o poema se referir ao contexto social, económico e religioso da época em que ele foi pintado.

Além disso, o poema efrástico em Vasco Graça Moura pode, ainda, fazer perpassar uma boa dose de erotismo característico da sua poesia, como é disso exemplo o poema “coubert: l’origine du monde” (Moura, 2002: 63), no qual, a partir de algo inócuo como a descrição do quadro, ressudam visíveis conotações sexuais:

“noite feita mucosa de coral,
luz negra e cor-de-rosa entrecortada
por onda avolumada e derramada
ao titular-lhe o sôfrego bocal

o afago lascivo em que entressugam
carícias em tumulto o voraz furo
onde vai arquejar o membro duro
e amor, prazer e morte se conjugam.

quentinha, molhadinha, veludinha,
sob um tufo de pêlo crespo ao tacto
a ronronar na sombra como um gato,
a fenda, a greta, a cona, a passarinha:

nomes e nós do mundo para a origem
e há tantos mais para uma só vertigem.”

A poesia é, portanto, uma questão de espaço onde se sucedem as letras, à semelhança do espaço branco da tela onde as pinceladas coloridas decorrem umas após as outras, como o sustenta Nuno Júdice (2005: 133):

“O espaço do verso, da estrofe, do poema; e os limites colocados por esse espaço, na página. É aqui que surge a primeira homologia com o quadro: o espaço rectangular (ou quadrado) da tela – que se sobrepõe ao da página. Assim, ao escrever sobre o quadro, o ideal seria poder ver, à transparência da folha, a tela, o quadro, com uma relação de paralelismo entre as imagens respectivas de um e de outro.”

Recupero aqui a ideia de que a ecfrese, conseqüente da relação entre a poesia e as artes plásticas, vem desde o início da escrita alfabética e das inscrições pictográficas primórdias; assim as letras não são mais do que desenhos que passam a ser escrita quando ordenadas umas a seguir às outras e formam uma palavra e, sucessivamente, um encadeamento lógico de palavras (ou frases).

Mas como explicar o processo ecfástico? Nuno Júdice apresenta uma adaptação da teoria do “big-bang”, na tentativa de explicar sobre este processo (Júdice, 2005: 134):

“Poderia referir a teoria do <big-bang>, numa escala infinitesimal, para explicar o processo: o olhar determina uma explosão que amplia, a toda uma série de imagens e de memória pessoais, o que é visto; depois dá-se uma redução progressiva desse momento expansivo ao espaço do poema, aí se verificando um trabalho de selecção do essencial, e de eliminação do acessório.”

O conceito de *Rizoma*, sustentado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, surge, precisamente, na sequência do acima explicitado, pois preconiza que “Um livro não tem objecto nem assunto, faz-se de matérias diversamente formadas, de datas e de velocidades muito diferentes.” (Deleuze e Guattari, 2006: 7-8). Ou seja, um livro é uma multiplicidade, um agenciamento maquínico e um organismo pleno no que se refere ao seu significante.

Na ótica de Deleuze e Guattari, existem dois tipos de livro: o livro-raiz e o sistema radícula ou raiz fasciculada. O livro-raiz reproduz fielmente o mundo, a arte e a natureza, e está fundamentado na lógica binária do “Um que se torna dois” (2006: 10), de resto a realidade espiritual da árvore-raiz. Contudo, este livro-raiz não compreende a variedade da modernidade. O sistema radícula ou raiz fasciculada, porém, reconhece a multiplicidade advinda da raiz principal, que desemboca no desenvolvimento de raízes secundárias, isto é, na dobragem da raiz principal.

É, neste contexto da multiplicidade, que surge a noção de *rizoma*, enquanto sistema que articula e une diferentes elementos referentes à unidade e à variedade, e os seus quatro princípios: o primeiro e o segundo, princípios da conexão e da heterogeneidade, que pressupõem a ligação de um rizoma a qualquer outro e a união sucessiva entre elos semióticos e modos de codificação, ambos de naturezas díspares, de forma a que a língua seja sempre heterogénea e nunca se encerre em si mesma. O terceiro princípio compreende as multiplicidades como *rizomáticas* e caracteriza-as como determinações, grandezas e dimensões desprovidas de sujeito ou objeto. No plano da escrita, esta multiplicidade, assim desligada do sujeito e do objeto, conduz a um “encadeamento quebrado de afectos” (2006: 21). O quarto e último princípio, a rutura assignificante, pressupõe a interrupção de um *rizoma*, em qualquer sítio, que pode depois ser retomado através das suas linhas e de outras eventuais linhas. Esta rutura do rizoma provoca uma linha de fuga, na qual não há imitação, somente captura de um código heterogéneo.

O rizoma é, portanto, uma antigenealogia, pois dá primazia a uma (ou múltiplas) derivação do real, da realidade; fazendo, assim, juz à sua aceção primitiva de espécie de haste subterrânea, que emerge à superfície já diferente da sua forma original, transformada numa bela árvore frondosa ou numa flor de cor e odor inebriantes, que espalha as suas ramificações em seu redor, alterando a realidade existente até então.

O mesmo princípio rizomático pode ser aplicado à escrita de Vasco Graça Moura, na medida em que o rizoma (ou o caule plantado num terreno fecundo e favorável ao seu desenvolvimento/crescimento) é a sua escrita poética e as ramificações propagadas assumem diferentes direções artísticas, estabelecendo relações de proximidade com as artes plásticas, sobretudo com a pintura, a fotografia e o desenho. No fundo, e como o preconizam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2006: 25-26),

“É a mesma coisa para o livro e para o mundo: o livro não é imagem do mundo, segundo uma crença enraizada. Faz rizoma com o mundo, há evolução paralela do livro e do mundo, o livro garante a desterritorialização do mundo, mas o mundo produz uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez, ele próprio, no mundo (se for capaz e se puder).”

Neste sentido e em articulação direta com a poesia de Vasco Graça Moura, “Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir.” (2006: 10). Com efeito, Vasco Graça Moura abandona o mimetismo, até porque é considerado por Deleuze e Guattari (2006: 26) algo antinatural (ou contranatural) visto que

“O crocodilo não reproduz um tronco de árvore, nem o camaleão reproduz as cores das cercanias. A Pantera cor-de-rosa não imita nada, não reproduz nada, pinta o mundo da sua cor, cor-de-rosa sobre cor-de-rosa, é o seu devir-mundo, de maneira a tornar-se ela própria imperceptível, assignificante, fazer ruptura, [...]”

e implementa, na sua escrita, a “Sabedoria das plantas: mesmo quando são raízes, há sempre um fora onde fazem rizoma com qualquer coisa – com o vento, com um animal, com o homem [...]” (2006: 26). Assim, Vasco Graça Moura procura “Escrever, fazer rizoma, aumentar o território por desterritorialização, estender a linha de fuga até ao ponto em que cobre todo o plano de consistência numa máquina abstracta.” (2006: 27). Procura, enfim, o devir, desconstruindo as “raízes” e analisando a proliferação do rizoma, qual “planta daninha” que se espalha abundante e incontrolavelmente.

O conceito de *desconstrução*, originalmente proposto por Jacques Derrida, afigura-se, então, incontornável quando se aborda a escrita nos seus diferentes suportes e o rizoma, pois torna ainda mais viável a possibilidade de escrever sem o enorme encargo de representar o mundo¹⁹. A escrita é, assim, percecionada na sua infinitude, deixando para trás o singelo carácter reprodutor que lhe era convencionalmente atribuído.

Mas, afinal, o que é desconstruir? “Desconstruir um texto é fazer com que as suas palavras-charneira subvertam as próprias suposições desse texto, reconstituindo os movimentos paradoxais dentro da sua própria linguagem.”²⁰ Isto é, Derrida sustenta que a escrita não deve ter a seu cargo a representação factual do mundo, mas sim concentrar-se na divulgação das múltiplas realidades existentes, fazendo uso da “infinitude do seu próprio jogo”. Desta forma, “Desconstruir um texto não é procurar o seu sentido, mas seguir os trilhos em que a escrita ao mesmo tempo se estabelece e

¹⁹ V. CEIA, Carlos (2005). “Desconstrução”, *E-Dicionário de Termos Literários*, [em linha], [consult. 4 de setembro de 2010], disponível em [www: _URL:http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/desconstrucao.htm_](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/desconstrucao.htm).

²⁰ *Idem*.

transgride os seus próprios termos, produzindo então um *desvio* [*dérive*] assemântico de *différance*.” Contudo, este termo é

“[...] ambíguo, pois contém duas noções: diferença e adiamento, indicando que a linguagem é sempre indeterminada e ilustra como cada vocábulo, em relação ao seu significado, depende não da sua ligação com o real mas da sua associação com outras palavras, ao longo de uma corrente de significados à qual se refere mas de que é diferente. Indica que um texto não é uma unidade ideal mas está sempre sujeito a indeterminações inerentes à linguagem, que resistem à clausura interpretativa de significado.”

(Pires, 2006: 162).

Na perspetiva de Derrida, a *desconstrução* de um texto, enquanto reconstituição dos movimentos paradoxais da própria linguagem, implica, por isso, um certo “desvio” (*dérive*) dos termos utilizados, visto considerar que “Todo o signo só significa na medida em que se opõe a outro signo [...]” (2005).

Deste modo, o propósito da leitura crítica já não é o de objetivar um sentido único, mas sim o de descobrir e considerar a sua amálgama variada de sentidos. O texto pode, portanto, acarretar uma pluralidade de sentidos e não transmitir algo em particular, mas várias coisas distintas entre si, divergindo do sentido que lhe foi inicialmente conferido, como, de resto, acontece inúmeras vezes na escrita poética de Vasco Graça Moura.

Os efeitos de “*différance*” (cadeia infinita de significados), “marca” (qualquer signo remete para outro através de conotações que lhe são intrínsecas) e “disseminação” (propagação dos diversos sentidos de um texto) corroboram o facto, sustentado por Derrida, de que o texto pode, efetivamente, contar a sua própria história, antevendo sempre um trabalho de desconstrução que permite um retorno dialético incessante ao ponto de partida inicial (seja um texto, um quadro, uma fotografia ou um desenho). Com efeito, a intenção primitiva do autor fica invalidada e até anulada neste jogo diferencial/protelador dos significantes.

Em última análise, há a sublinhar que a desconstrução abre o texto a múltiplas interpretações e este jogo de significado e significante, fortemente marcado pela subjetividade de quem o lê e analisa, é parte integrante e indissociável da própria natureza da linguagem. Aliás e como o explica Maria Laura Bettencourt Pires nas *Teorias da Cultura*, “O objectivo da desconstrução derrideana é justamente quebrar e perturbar todas as oposições binárias.” (2006: 162), já que, para Derrida, “o significado linguístico é algo de indeterminado, um fenómeno passageiro que se evapora ou se transforma em novos significados.” (2006: 162).

Na poesia de Vasco Graça Moura existe, *ab imo*, uma conexão entre os diferentes dispositivos da escrita, a efrase, o rizoma e a desconstrução, na medida em que todos estes conceitos remetem para o carácter plural da escrita, liberto da função castradora e simplista de representação do mundo, como sua mera cópia fiel. Na verdade, esta relação inegável entre os termos analisados é constantemente revisitada e reafirmada nos diferentes momentos de leitura de um texto novo bem como de observação direta de uma peça de arte, sujeitos a uma interpretação pessoal, logo subjetiva.

Na realidade, e citando Deleuze e Guattari (2006: 25), a escrita

“Ao mesmo tempo trata-se de outra coisa: absolutamente nada de imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-[poesia], devir-[artes plásticas], cada um desses devires garantido a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização dos outros, os dois devires encadeando-se e substituindo-se segundo uma circulação de intensidades que leva a desterritorialização sempre mais longe. Não há imitação nem semelhança mas explosão de duas séries heterogéneas na linha de fuga composta por um rizoma comum que já não pode ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja significante.”

A escrita de Vasco Graça Moura corresponde a esta ideia efrástica, rizomática e desconstruída, visto os seus poemas poderem ser fruídos a partir de suportes distintos como o livro-tradicional, o anticultural ou o digital; são irrevogavelmente rizomáticos pois compreendem uma multiplicidade de interpretações; e devem ser

desconstruídos na busca interminável pela verdadeira interpretação da sua riqueza múltipla.

2. A Poesia e a construção do poema: imitação, representação ou transformação do real?

Eis que se coloca agora uma questão incontornável num estudo desta natureza, que incide essencialmente na análise da escrita poética de Vasco Graça Moura: a poesia será uma imitação ou simples representação do mundo real?

Esta é, sem dúvida, uma das questões mais antigas, no que concerne à poesia e à sua função literária, social e até pedagógica. As opiniões sobre o carácter mimético ou transfigurador da poesia não são consensuais, pelo que me parece pertinente abordar, ainda que de uma forma sintética, algumas das visões mais conhecidas no universo filosófico e literário.

Na antiguidade clássica, a literatura e a pintura eram consideradas artes similares quase fraternais, como se ambas fossem descendentes de uma mesma mãe – a arte no geral –, visto a ambas ser inculcada a função de reproduzir a natureza através da sua imitação pura e fiel.

Platão, no seu tratado filosófico *A República ou Politeia*, apresenta a sua reflexão sobre as artes, especificamente no atinente à literatura e à pintura. O seu discurso, no entanto, não visa comprovar as suas semelhanças nem a riqueza decorrente da sua união, mas sim provar que estas duas artes propagam a mentira, pois imitam a sombra. Isto é, para o filósofo (2005: 335) “[...] a arte de imitar está bem distante da verdade e, se tudo pode executar é, ao que parece, pelo facto de ela não atingir senão uma pequena parte de cada coisa, que não passa de uma aparição.”

Platão defendia, na sua famosa “Alegoria da Caverna” (Livro VII), que as sombras são sinónimo de engano e desilusão, sentimentos característicos da caverna subterrânea, do mundo das “trevas” que conduz à ignorância extrema; ao passo que

a luz trazia a verdade, a sabedoria e o conhecimento da realidade. Na sua ótica, só a Luz trazia veracidade, sabedoria e conhecimento ao Homem; as sombras iludiam-no a viver num ambiente passivo de pura aceitação do visual, sem qualquer tipo de contestação.

Deste modo, Platão, no Livro X, rejeita veemente a poesia de caráter mimético, afirmando que a imitação é uma “[...] espécie de corrupção da inteligência dos ouvintes que não possuam como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza.” (Platão, 2005: 331). Mais, atribui parte da culpa desta imitação desmedida e irracional a Homero, que incentivou, embora de uma forma indireta e inocente, os outros poetas a imitar as aparências, as tais sombras da realidade, da virtude, do conhecimento e dos assuntos abordados no geral. Ou seja, ensinou-os a iludir e a induzir, deliberadamente, os seus ouvintes ao paralogismo, logo à adoção de falsos raciocínios.

No fundo, para Platão, a poesia é uma arte mimética, que encanta e fulmina corações, desencadeando um rol de ações irracionais por meio da sedução, uma vez que “[...] o poeta, por meio de palavras e de frases, reveste cada uma das artes das cores convenientes, [...]. Tão grande é a sedução que estes adornos exercem por si sós.” (Platão, 2005: 338). E por desencadearem sentimentos menores e espalharem falácias junto dos homens, Platão defendia que a poesia e a pintura não deveriam ser aceites na sua cidade ideal, a *polis*.

Nesta classe de artifícios inferiores, estão incluídos os poetas e os pintores, que apenas possuem “[...] um conhecimento insignificante das coisas que imita[m], e que essa imitação não é senão uma forma de brincadeira que não deve ser levada a sério; [...]” (Platão, 2005: 340).

Aristóteles, na sua *Poética*, concorda, em alguns pontos, com Platão, isto porque reitera que o poeta imita a realidade, podendo, logicamente, incorrer em alguns erros de perceção mediante o seu grau de conhecimento acerca do objeto

imitado. Na perspectiva aristotélica, a imitação é algo intrínseco e inato ao homem, uma vez que lhe (Aristóteles, 2005, 1981: 21-22):

“Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.”

Todavia este filósofo estabelece uma distinção entre os vários modos, os meios e as formas de imitar, aos quais os poetas recorrem com o intuito de criarem a sua obra; e confere um valor maior aos poemas que fazem a mimese de homens de caráter superior, como é o caso da Tragédia, que imita uma ação grave, da qual resulta sempre um castigo, uma catarse e uma lição que serve de exemplo a todos quantos a assistem ou leem.

A Comédia, por seu turno, é encarada, por Aristóteles, como uma arte menor, pois só imita homens de caráter dúbio e manifestamente inferior, assim como almeja o riso irracional, muitas vezes, desprovido de qualquer compreensão do que é apresentado. A Fábula, por outro lado, imita a beleza dos animais e visa propagar uma doutrina comportamental a aplicar na vida quotidiana, por meio do exemplo do que não se deve fazer e da veiculação da sua moral, que instiga sempre à adoção de comportamentos bons e benéficos para a cidade. Com efeito, quer para Platão quer para Aristóteles, estas artes puramente miméticas deveriam ser excluídas da cidade ideal em prol das artes de maior valor.

O poeta latino Horácio, alguns anos mais tarde, seguia a mesma tradição aristotélica no concernente à função da poesia, que consistia em levar o conhecimento ao homem e dar-lhe prazer em simultâneo. Alegava também, na sua *Epistula ad Pisonem*, que “A pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for.” (Horácio, 1981: 55), não havendo, portanto, entraves à sua imaginação fértil e, por vezes, perigosa, quando não se respeitavam os limites da verosimilhança.

Ut pictura poesis, máxima horaciana que tem permanecido incólume à passagem do tempo, e que compara a poesia com a pintura como podemos atestar na seguinte passagem do seu tratado filosófico (Horácio, 1984: 109-112):

“Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá.”

Não obstante, Horácio introduz uma nova visão sobre as diferentes artes, afirmando que, na poesia assim como na pintura, existem reações, receções e interpretações diferentes da mensagem transmitida, que variam consoante a intuição de quem as analisa e não necessariamente da qualidade do poema (Horácio: 1984: 117):

“Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão-pouco serve o engenho sem ser trabalhado; cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente todas devem cooperar.”

Na verdade, a poesia e a pintura, bem como as restantes artes plásticas, produzem impressões e sensações visuais por meio da linguagem utilizada, quer seja verbal ou iconográfica. É, exatamente, como o refere Ana Cristina Ribeiro (2003: 74)

“[...] na capacidade que ambas as artes têm de transmitir sensações que se baseou a discussão que existiu, ao longo dos tempos, para definir qual das duas artes seria superior, isto é, capaz de transmitir de uma forma mais perfeita o objecto representado, provocando mais sensações, mais estímulos no receptor.”

Na Antiguidade Clássica, porém, a poesia passou a ser vista como uma arte superior à pintura, uma vez que incluía vários géneros literários e era mais profunda na sua representação do real. Esta sua maior profundidade advinha da representação verídica e honesta do carácter humano, desvelando o que ele possui de melhor e de pior, à semelhança da Tragédia Clássica.

Então, será que a poesia e a pintura são apenas cópias exatas do mundo? Exemplos vazios de significação, pois fundamentados numa realidade estanque? Não me parece, de todo, ser este o caso, até porque nós sabemos que “[...] os nossos olhos não se limitam a reproduzir imagens. Neles as imagens transformam-se, ganham virtualidades...” (Guimarães, 2003: 34-35) e transfiguram o que designamos por mundo real.

Nos nossos dias, aceitamos que o olhar humano não se restrinja à simples reprodução de imagens, como se acreditava outrora. Assim, a imitação converte-se, agora, em expressão e transformação do real. Olhar é, pois, equivalente de imaginar, visto deixar de se cingir à sua função cognitiva de apreensão do real e alargar fronteiras no desenvolvimento de uma atividade imaginativa e criativa. Do mesmo modo, “[...] a poesia converteu-se então no lar onde a consciência moderna se recolhe e vive até ao despojamento mais absoluto: a perda das suas certezas.” (Michaud, 2004: 351); atrevo-me a dizer mais, sofreu uma metamorfose e, como tal, transformou-se num

“Ritmo que atravessa o corpo arrebatando-lhe esse controlo que o homem acreditava possuir sobre si mesmo, para fazer renascer em cada um a criança, as suas imprudências, a sua revolta e o seu desejo [...] [pois] a poesia, desde sempre, surge nos espaços onde o “eu” se arrisca e se inventa.”

(Michaud, 2004: 350)

Efetivamente, para Vasco Graça Moura, “o olhar não tem apenas uma função cognitiva; através dele desenvolve-se uma actividade imaginativa. Olhar é

imaginar.” (Guimarães, 2003: 37), até porque uma “[...] imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se há-de tornar na sua invenção.” (Guimarães, 2003: 39). Através da adoção deste “olhar interior”, a escrita poética de Vasco Graça Moura assume, na verdade, uma relação de proximidade com as artes plásticas; todavia não há supremacia de uma em detrimento de outra, todas convergem na transmutação do real e, em última instância, na construção conjunta de um leque variegado de metamorfoses do mundo.

3. O discurso metapoético em Vasco Graça Moura

*O poeta é um fingidor,
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só as que eles não têm.*

*E assim nas calhas da roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.*

(Fernando Pessoa - ortónimo)²¹

O discurso metapoético está bem patente nas primeiras composições poéticas de Vasco Graça Moura, que apresenta, em alguns dos seus poemas, inferências metatextuais que servem de orientação à própria criação poética, bem como algumas salvaguardas face à sua receção pelo leitor.

Contudo, e antes de prosseguir, julgo ser pertinente deter-me um pouco no próprio conceito de metapoesia. Ora, assim como a ontologia se debruça sobre a teoria metafísica do ser, isto é, estuda a verdadeira essência das coisas, a metapoesia contempla o “trabalho oficinal” da própria poesia (Ribeiro, 2003: 14), valorizando-a como uma “*cosa mentale*”, logo encarando-a como o resultado direto de um processo extremo de racionalização. O poema supracitado de Fernando Pessoa ortónimo é, na minha opinião, um exemplo perfeito de metapoesia, na medida em que o sujeito lírico reflete sobre a sua própria poesia, que advém do mais puro fingimento artístico,

²¹ PESSOA, Fernando (2007). “Autopsicografia”, [em linha], [consult. 28 de junho de 2012], disponível em [www: _URL:http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp_](http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp).

e demonstra preocupar-se com a receção posterior do seu poema por parte dos leitores, que também fingem sentir uma dor que não sentem, apenas por se sentirem bem e por se deixarem guiar por “Esse comboio de corda / Que se chama coração.” Esta preocupação técnica também ecoa, como já referi, na escrita poética de Vasco Graça Moura, sendo inegável a relação entre o poema pessoano apresentado e o IX poema dos seus versos “recitativos” (Moura, 2007: 175):

“o poeta é um figurador, [...]
[...]
e a paisagem da alma: uma convenção
retórica
[...]”

Neste sentido, o poeta assume-se, portanto, como “aquele que por via da palavra poética e da percepção do mundo cria uma manipulação do mesmo” (Ribeiro, 2003: 15), distanciando-se da aceção pessoana do poeta como um “fingidor” e aceitando o sujeito de enunciação como um “figurador”, que confere uma “dimensão ontológica” à sua escrita poética, na senda de abrir “caminho para a revelação do real” (2003: 15) e explicar o mundo ao seu leitor.

Na verdade, Vasco Graça Moura assume na sua “*ars poetica*” esta preocupação com o seu poema, que provém do “trabalhar o mundo, [d’] as relações de vizinhança / entre os seres e as coisas, no intervalo exacto / da sua infelicidade constrictiva. [...]” (Moura, 2006: 167), e com os seus leitores, estabelecendo uma relação de proximidade (e até familiaridade) com eles e tentando guiá-los a “[...] encontrar o que te leva / a dar essa ênfase à palavra, ou a tirar-lha / sempre que o sintas oportuno, calibrando-a / em nome [...] de uma experiência única / no emaranhar das sombras e das vozes. [...]”. Ou seja, Vasco Graça Moura, em certas passagens da sua coletânea poética (2006: 167), defende que

“[...] a poesia revela inesperados
desencontros e neles poderás modular-te,
falar das tuas ilusões, do que te falta até ao osso.
nem outra coisa é o desengano: similar

uma ordem entrevista e sustentá-la
in absentia ou no luto. vem a dar ao mesmo.
o âmago do poema é o seu mecanismo
e o seu mecanismo só tu podes inventá-lo
e pô-lo a funcionar para que alguém

nele se reconheça e também faça
do interior do poema a sua casa,
encontre nela o seu espaço, meça
por ela o seu tempo, guarde
nela contigo o coração doente.”

Retomo, agora, que aqui é mais uma vez notória a influência que alguns autores clássicos exerceram na escrita de Vasco Graça Moura, como é o caso do intertexto horaciano. Na relidade, Horácio, com a sua *Epistula ad Pisonem*, criou uma legião de seguidores e marcou, durante séculos, a metodologia inerente à criação literária.

Vasco Graça Moura, conforme já o mencionei, deixa igualmente transparecer, em algumas das suas composições poéticas, “uma tendência para valorizar a poesia que não é fruto da inspiração, mas de um trabalho oficinal apurado, privilegiando a técnica, [...]” (Ribeiro, 2003: 14), evidenciada no poema “*still life and da vinci*” (Moura, 2007: 26):

“como devém um tecido?
desbota

guarda quase toda
a luz assimilada

assim o tempo acera um lápis
que fez

cosa mentale”

À semelhança de um tecido que desbota quando lavado, também a poesia sofre e é marcada pela passagem do tempo, que exerce a sua influência no lápis transfigurador de Vasco Graça Moura. O sujeito lírico deste poema valoriza, assim, a técnica, encarando a poesia como uma “*cosa mentale*”, ou seja, um processo de compreensão e de racionalização do real.

A ideia de apreensão maquinal do real está, do mesmo modo, corroborada no “soneto mecânico”, integrado no conjunto de composições poéticas denominado “modo mudando” (Moura, 2007: 34), que estabelece um paralelismo entre a escrita e um qualquer engenho mecânico, que funciona numa amálgama de turbinas, “cabos tensos de energia”, de “rodas dentadas” e válvulas em “espasmo livre”, como se transcreve em seguida:

“este primeiro verso é uma turbina
seguem-se os cabos tensos de energia
o sincronismo das rodas dentadas
válvulas várias em espasmo livre

no quinto se acumulam pingos de óleo
que a polida engrenagem lubrificam
nas dependências do laboratório
secretos reagentes precipitam

medindo-se a potência em hp
o título regula as rotações
e a resistência do aço das paredes

aqui ficam as hélices e quando
se evita o desgaste dos motores
toda a máquina é chave do que exprime”

Assim, numa fusão metálica de “pingos de óleo”, de experiências feitas num “laboratório” com “secretos reagentes”, de “rotações” cuja potência é medida em “hp” (sigla para medir os motores em *horsepower*, unidade de potência do sistema

inglês, que encontra equivalente português na medição da potência da cavalaria do motor), o sujeito de enunciação regista a sua escrita no “aç das paredes”, longe das “hélices” e do “desgaste dos motores. Isto porque “toda a máquina é chave do que exprime”, da mesma maneira que a poesia é “chave” do real, ou pelo menos porta de entrada para uma interpretação individual e metamorfoseada da realidade.

Vasco Graça Moura parece, pois, atribuir a essência da arte à técnica, como a sua expressão mais fidedigna da palavra poética, aproximando-se à defesa do “engenho” da ideologia camoniana. Este facto está presente no sétimo poema d’ “a sombra das figuras”, intitulado “tercetos do aleijadinho” (Moura, 2007: 334), que se segue:

[...]
a mão obediente
seguia o intelecto
ao talhar-lhe outro reino

que é de serenidade
deste mundo, pátria às vezes
sensível, melhorável.

[...]

ao fim de tudo, é uma
questão de técnica
e de melancolia.”

O sujeito de enunciação assume, então, uma nova identidade dissimilar à de um homem culto e iluminado, apresentando-se como um simples artesão que apenas cumpre com as suas tarefas corriqueiras, sem ter tempo para se deleitar com os prazeres da inspiração e deixar-se levar nas asas da imaginação. Esta comparação poeta – artesão está patente no poema “retrato em causa própria”, inserido nos “retratos de família”, nos seguintes versos (Moura, 2007: 524):

“fez-me o retrato a namorada russa.

bebia *grand marnier*, fazia frases.
e como luso engenho que se aguça
a perceber do que é que são capazes

[...]
dei-me ares de autor em transe de altos partos,
despenteado mental de então e de antes,
[...]

assim me simulei. eu acredito
mas é na técnica. nunca a inspiração
me deu fosse o que fosse. nem um grito.

feito a sanguínea, perfiro-me artesão.
escrevo e rasuro, volto a escrever, repito.
[...]"

A técnica parece ser, então, um dos alicerces basilares da (re)criação poética em Vasco Graça Moura, o que imputa à própria poesia uma outra função, a de se tornar perceptível e compreensível perante o seu leitor mais elementar. Ou seja, a poesia tem de conseguir explicar-se e simplificar-se, descurando artificios literários como a metáfora, a erudição e a intertextualidade dialogante com outros autores, de modo a ser assimilada por um leitor de habilitações académicas mais humildes e detentor de uma memória histórico-cultural mais restrita. No poema “do estilo”, integrado n’ “os instrumentos para a melancholia” (Moura, 2007: 219), o sujeito lírico denuncia a sua preocupação com o leitor, ou melhor revela a consciência de Vasco Graça Moura face ao importante papel que o leitor desempenha na receção das suas construções poéticas:

“mas quando penso que o estilo é
a minha relação com este texto
e é mediatamente uma medida
de todas as mais coisas que provoca

mas quando penso que o estilo é vosso

na vossa relação com este texto
e há descoincidências entre as coisas
desmelodias diversamente fiduciárias

quando penso que este texto é só
a diferença da escrita e a palpável
simulação verbal duma unidade
que se rearticula rasurada

mas”

Fica a conjunção adversativa suspensa no ar... mas?... Mas, não obstante a preocupação e o esforço do sujeito poético, será que o leitor compreenderá facilmente esta ligação da escrita com a “palpável simulação verbal duma unidade”? Ainda que exista esta inquietação com o estilo, de modo a torná-lo de simples compreensão por parte do leitor, a escrita de Vasco Graça Moura exige um leitor culto, escolarizado e atento aos pequenos pormenores dissimulados e encobertos nas entrelinhas dos seus poemas.

O próprio Vasco Graça Moura tem consciência das dificuldades inerentes à interpretação da sua escrita, por essa razão acrescenta algumas notas explicativas sobre si (preferências pessoais e influências marcantes no seu percurso literário e biográfico) e acerca das obras referidas na sua poesia (com quem estabelece relações de intertextualidade).

Nas antologias poéticas, por exemplo, Vasco Graça Moura redige e inclui um conjunto de notas explicativas, no início ou no final do livro, que tornam a sua escrita mais acessível ao leitor comum, de um nível académico e cultural médio. Esta atenção recorrente com o leitor fortifica o lado mais tecnicista e racional da poesia de Vasco Graça Moura, que sabe que sem um leitor assíduo as suas palavras, por mais que estejam registadas no papel, não serão perpetuadas de forma tão eficaz, caindo, inevitavelmente, no lado mais obscuro da memória, o esquecimento.

4. O papel da memória na reelaboração poética

A memória acarreta sempre consigo o fardo do tempo cronológico, afetivo e, sobretudo, subjetivo. Desta feita, é impossível falar da memória na reelaboração poética sem, antes, fazer uma observação ao papel do tempo neste mesmo ato recriador da (re)escrita poética.

O tempo é, irreversivelmente, o eterno condicionante da reelaboração poética, bem como de quase todas as relações e atividades humanas, efémeras na sua génese. É sempre um ente mutável, que nos surpreende com as alterações que desencadeia no nosso universo mnemónico e cultural. O tempo é, transcrevendo Martin Heidegger (2008: 27), “[...] aquilo em que se desenrolam os acontecimentos. Isto já fora visto por Aristóteles, a propósito do modo de ser fundamental do ser natural: a mudança, o mudar de lugar, o movimento contínuo [...]”.

A poesia de Vasco Graça Moura, como aliás qualquer registo escrito, oscila por entre recordações desveladas de momentos vividos e memórias de ocasiões de pura fruição literária, das quais ficaram gravadas reminiscências da sua vasta experiência como leitor e conhecedor da tradição cultural ocidental, com particular ênfase na cultura greco-latina. Em ambos os casos, o poeta tenta compreender o que viveu, de modo a poder (re)interpretar e, por conseguinte (re)criar esses momentos aprazíveis. Um exemplo claro do papel da memória e da escrita, na perpetuação de uma recordação e edificação cultural, é o poema “as gárgulas”, presente no livro intitulado *Variações Metálicas* (Moura, 2004: 45):

“grulham, gargalham gárgulas talhadas
de guarda nas muralhas dos arquivos
ao pó dos tempos, monstros nados-vivos,
cantarias de esgar também tombadas

na ordenação dos medos, dos enigmas
da memória mais funda que alimenta
a glória, a dor, as vozes, os estigmas,
a luz, a sombra, a indecifrada, lenta

caligrafia que regista a nossa
precária identidade. mas nós tanto
a debatemos que se ri na grossa
lavra da pedra a gárgula do canto

e as outras fazem coro, ou talvez chorem,
talvez vociferando alguma assuste
os que a olhá-las às vezes se demorem
e talvez custe olhá-las, talvez custe

pensar que somos hoje um vago cúmulo
desse registo lúgubre e contínuo
e ver as sentinelas que no túmulo
nos mascaram a história e o destino.”

Como as “gárgulas” nós também seremos mascarados pelo curso normal da história e pelo destino da massa humana, em permanente renascimento e reorganização. A passagem do tempo associada à (des)memória é, de resto, uma das certezas inabaláveis da existência do género humano e da própria escrita de Vasco Graça Moura, bem demarcada no poema “a alcipe, duplamente”, em “currente calamo” (Moura, 2006: 125):

“[...]
os poetas também sabem da vida

e as musas vivem disso, pois, correndo,
*as horas voadoras vão trazendo
o instante fatal de uma partida*

*as horas voadoras vão trazendo
o instante fatal de uma partida*
e as musas vivem disso, pois, correndo,

os poetas também sabem da vida,
sobretudo os que a foram escrevendo,
e há sempre mais colegas nessa lida

de seduzi-las pelo cartapácio,
[...]
coisas que vinham já do velho horácio,
lembrando-me, entre o bom e o bonito,
aquilo que, [...], havíeis escrito
e ainda ecoa aqui, neste palácio.”

As horas voam e a memória esbate (atenua) os seus contornos, só a caligrafia pode registar “a nossa precária identidade” e os espaços que nos caracterizam, até porque como o indica a teoria da relatividade de Einstein (Heidegger, 2008: 25):

“[...] o espaço não é nada em si mesmo; não há espaço absoluto, só existindo pelos corpos e energias que nele estão contidos. Mas (como na antiga tese aristotélica) também o tempo não é nada. Só existe como consequência dos acontecimentos que nele se desenrolam. Não há tempo absoluto, nem absoluta simultaneidade.”

Na verdade, o tempo dificulta a perpetuação da memória, pois impulsiona o seu esquecimento ou a sua reinvenção. No poema “ou era o sono aos poucos” (Moura, 2007: 76-77), Vasco Graça Moura deixa antever, pela boca do sujeito lírico, a sua preocupação com a dificuldade da perduração da memória, nos seguintes versos:

“[...]

mas como o gesso em pó se vai abrindo
(a tua orelha é um búzio escurecendo)
como um novelo tem apenas fios
e fio a fio o vai roendo o tempo

no esfrangalhar da luz te fragmento:
a tua orelha salinamente atlântica
como sal encrespado um búzio escurecendo
demorado entre pedras (as falanges)

o tempo recobrado é recolhido dentro
de endurecidas paredes cranianas
fornado de meninges é centro do seu centro
e só de prolongar-se te estilhaça

[...]

poupadamente os campos do silêncio
no território de um ao outro tímpano
vai ser preciso distender o tempo
vai ser preciso tirar tudo a limpo

de um movimento a outro movimento.
nem a pressão crescente destes cinco
dedos da mão consente que se guardem
quantos cabelos o tempo ramifica”

Em tudo semelhante a um “novelo” de lã, a memória vai espalhando os seus “fios” desenredados e soltos pelo tempo, procurando débeis luzes de tempos áureos recolhidas nas “endurecidas paredes cranianas”, cujas “meninges” impossibilitam a sua preservação por muito tempo. No fundo, as sobras da imensidão de lembranças que conservamos na nossa memória, conforme é explicitado no poema “zeus e o destino”, incluído no livro *Sombras com Aquiles e Penteseleia*, são nada mais do que (Moura, 1999: 10):

“[...] acasos hesitantes,
nocturnos objectos do desejo,

coisas nenhuma e pequenos nada,
mas sei de captações contraditórias,
harpas de sombras íntimas tocando
o mais verbal da vida, o nervo dela.

é quando se transforma, quente e denso,
o coração num desafio ao mundo
e tudo leva a tudo e transfiguram-se
a memória, as imagens, o real inesperado.”

Neste sentido, posso constatar que a memória tem, de facto, um papel preponderante na reelaboração poética, visto possibilitar uma articulação lógica com tempos remotos e personalidades da nossa memória coletiva e histórico-cultural. Todavia, e como tudo “se transforma” no incessante desafio do mundo, há uma

transfiguração do “real inesperado”, guardado na memória e nas imagens decoradas; embora, e segundo Fernando Pinto do Amaral, essas “[...] antigas imagens em cuja sombra se insinuam algumas ténues emoções ainda [são] capazes de se emaranharem num retículo de matizes mais ou menos crepusculares e por isso vítimas de uma diluição de fronteiras perceptivas, [...]” (Moura, 2007: 10).

A memória é, portanto, falível no tempo e, como tal, conduz à recriação e reinvenção daquilo que perdeu o rasto nos seus “acazos hesitantes”; voltando, por meio da reelaboração poética, a fazer-se ouvir nas “harpas de sombras íntimas” que tocam o lado “mais verbal da vida”, o seu nervo: a poesia.

III – O “desafio dialogante” entre Poesia e Artes Plásticas em Vasco Graça Moura

A proeza final da linguagem será completar o seu lanço pela supremacia adoptando o grau de presença das artes plásticas, transmutando-se numa forma que cria a ilusão de se tornar o seu próprio emblema uma écfrase interna, quase sensitiva ao fim e ao cabo, embora sem tocar a terra. Mas naturalmente é o quase que estimula o seu encanto paradoxal e complexo.

(Krieger, 2007: 155)

A poesia de Vasco Graça Moura instaura, de um modo sistemático e meticoloso, um diálogo com outras artes plásticas, como por exemplo com a pintura, a fotografia e o desenho, de resto objeto de reflexão no presente trabalho. Esta relação diagética comporta, efetivamente, um certo “encantamento paradoxal e complexo”, na medida em que não procura descrever o que vê, mas sim reinterpretar as obras de arte contempladas, reinventando novos sentidos literários para as mesmas. Na verdade, nestes desafios dialogantes, “A ambição ecfástica dá à arte da linguagem o extraordinário encargo de procurar representar o literalmente irrepresentável.” (Krieger, 2007: 142), até porque, para Vasco Graça Moura, “Escrever é sem dúvida, [...], uma pulsão absolutamente necessária e um modo “mais verbal” de estar no mundo, mas não uma compulsão adstringente ou uma escravatura inexorável.” (Moura, 2007: 560).

Ora, desde os tempos remotos das antigas teorias da arte que “A reflexão sobre a beleza e toda a história da estética demonstram que se pode reduzir a literatura e as artes a princípios comuns. Porém, a literatura [ocupava] um lugar particular na formação do pensamento estético.” (Jean-Michel Gliksohn, 2004: 263). Não obstante, só os teóricos alemães da época romântica, nomeadamente Wilhelm Schlegel, defenderam a teoria da “correspondência das artes”, propondo “alimentar

as artes umas com as outras e encontrar pontes entre umas e outras.” (Gliksohn, 2004: 274), privilegiando a sua relação rizomática e evitando qualquer sobreposição de umas a outras. Ainda a respeito da relação entre a literatura e as artes, podemos falar de Bertrand que

“[...] entesoura, na linguagem poética, tudo o que é interdito ao [artista]: diálogos, metamorfoses fantásticas, efeitos de ironia [...]; não se trata, para Bertrand, nem de evocar uma imagem nem mesmo de reproduzir, por processos de poesia, a mesma atmosfera; [...]”

(Gliksohn, 2004: 277)

mas sim de encontrar e (re)descobrir o “poder quase religioso de metamorfose e de consagração” (Michaud, 2004: 378), que foi conferido ao poeta, neste caso a Vasco Graça Moura, quando em diálogo direto com as artes plásticas.

Como já o mencionei anteriormente, Vasco Graça Moura recorre a diferentes discursos artísticos na sua escrita poética e, como tal, estabelece momentos de diálogo profícuo com vários campos do domínio artístico, como seja com a pintura, a fotografia e o desenho, procurando, sempre, “desenvolver esses ecos numa *ekphrasis* que parte de equivalentes descritivos ou metafóricos” (Moura, 2007: 563), de forma a permitir a sua “apropriação fragmentária” e, por conseguinte, a recriação do mundo, numa perspectiva efrástica, rizomática e desconstruída. Neste sentido, posso afirmar que “[...] o poema é, [para si], também uma espécie de *desdizer* [...]” (Moura, 2007: 562), uma vez que ele manipula, (re)interpreta e, conseqüentemente, transforma a realidade observada em algo inesperado e insólito. É quase como se a sua escrita poética resultasse de um conjunto imenso de “[...] memórias pessoais e colectivas, tudo num tom que flutua entre uma melancolia “*blasée*”, uma ironia sociocultural ora corrosiva, ora mais complacente, e um lúcido e resignado sentido do efêmero e do circunstancial [...]” (Moura, 2007: 9), que oscila perante o olhar atento do seu observador.

O recurso constante a estas formas de arte parece, portanto, responder ao vácuo criado pela falência da poesia, que, isolada, “se revela insuficiente na transmissão da sua mensagem poética” (Ribeiro, 2003: 40), como é, de resto, uma particularidade do registo pós-modernista. Por esta razão, podemos aferir que “Entrar em poesia é franquear uma soleira. O desvio, o deslocamento, o desprendimento são actos fundadores.” para que a palavra possa ser “remagnetizada, carregada de sentido e de magia.” (Michaud, 2004: 359); até porque “A arte não poderia ser repetitiva; [pois] é *instrumento de exploração e de conhecimento.*” (Michaud, 2004: 365); logo, “O poeta é um dador de liberdade e é antiga a imagem que o representa, desembaraçando a palavra cativa das teias dos sofistas ou da rigidez dos dogmas, [...]” (2004: 369). De modo concomitante, Vasco Graça Moura procura, por meio da implementação destes diálogos frequentes mas sempre inesperados entre a sua poética e as artes plásticas, “Interpretar as palavras literalmente e em todos os sentidos, desviá-las ao sabor da fantasia ou, pelo contrário, ligá-las a uma sintaxe ousada, manejar enfim os ritmos e a imagem [...] [e] restaurar [a] distância [...] [entre] o sujeito individual e a sociedade [...]” (2004: 369).

Assim, “O artista verbal fica, portanto, autorizado a jogar das duas maneiras, utilizando as palavras do mundo e aproveitando a sua inteligibilidade para reivindicar um reino mais além.” (Krieger, 2007: 155). É este, precisamente, o comportamento de Vasco Graça Moura que procura, incessantemente, transmitir o visual por meio do signo verbal; atribuindo-lhe, no entanto, o cunho do seu gosto pessoal, do conhecimento que detém sobre a obra de arte com quem dialoga, e ainda a transfiguração do seu lápis digital, que não se cinge à descrição da realidade palpável e concreta, mas acrescenta linhas recriadoras e pontos de fuga nestes documentos pictóricos, respeitanto o facto de “a lei que o funda [ser] a de *dizer* as coisas.” (Michaud, 2004: 377). Assim, Vasco Graça Moura (2007: 561) entende que

“[...] escrever um poema corresponde à verbalização e à proposta de uma dada experiência humana que formula, caso a caso, as suas regras concretas e o seu registo próprio, a sua equação de disciplina, liberdade e até “abandono”, e não um posicionamento teórico ou um pronunciamento de escola.”

Na realidade, a sua poética “[...] tende a ser uma poética do ruído e é desse ruído, da sua discursividade organizada e das suas operações de desmontagem [...]” (Moura, 2007: 561) que Vasco Graça Moura estabelece esta relação dialogal entre a sua escrita poética e as artes plásticas, especificamente com a pintura, a escultura e o desenho. Ele (inter)age, então, como um “mediador” entre a criação artística inacabada e a eternidade (Michaud, 2004: 377), totalmente consciente de que “Por mais pequeno que seja, o homem é insubstituível e a sua verdadeira relação com as coisas encontra-a nesta passagem do visível ao invisível à qual ele preside.” (200:377); isto porque “A imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se há-de tornar na sua invenção.” (Guimarães, 2003: 39).

Posso, assim, inferir que, na escrita poética de Vasco Graça Moura, a “imagem é uma criação pura do espírito. Não nasce de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais longínquas são as relações dessas duas realidades que se aproximaram, tanto maior [...] será a realidade poética dessa imagem.” (Guimarães, 2003: 39)²², visto possibilitar uma leitura efrástica, rizomática e desconstruída do real, transposto para a pintura, a fotografia e o desenho.

²² Frase de Pierre Reverdy citado por Fernando Guimarães, em *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, 2003: 39.

1. Pinceladas de Escrita: a pintura na poesia de Vasco Graça Moura



Figura 4 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 64.

Vasco Graça Moura é um poeta que consegue fazer poesia sobre qualquer assunto, é um poeta que não sofre da angústia da página em branco e a pintura surge também como pretexto para a criação de um poema. Assim, algumas vezes cria poemas onde discorre sobre escolas, épocas da história da arte, em cujos poemas nos transmite as diferentes formas de representar o real; outras vezes fala sobre o contexto de produção das obras de arte, informações históricas, técnicas específicas sobre a forma de um pintor criar; outros poemas fornecem-nos informações de natureza sociológica ligados ao gosto das classes por determinadas formas de pintura ou reacções a determinados movimentos.

(Ribeiro, 2003: 88).

De facto, na escrita poética de Vasco Graça Moura, é estabelecido um diálogo recorrente com a pintura; sendo que, nestes momentos dialógicos, o poeta toma a iniciativa, aproxima-se do quadro (da pintura) e instaura uma conversa (em muitos aspetos similar a qualquer conversa corriqueira de café) muito interessante com esta. Neste diálogo com a pintura, Vasco Graça Moura não procura descrevê-la como se se tratasse de um *fac simile*, mas sim desvendar as suas metáforas, descobrir as motivações para a sua criação e, essencialmente, (re)interpretá-la à sua maneira, contemplando as suas múltiplas metamorfoses (e porque não, os seus segredos mais recônditos).

Note-se, porém, que esta relação entre a literatura, nomeadamente a poesia, e a pintura não é exclusiva da escrita de Vasco Graça Moura, como, aliás, já o referi anteriormente; existe já há muitos anos e “[...] tinha quase sempre como base o intuito de estabelecer semelhanças entre elas, seguia o princípio da *ut pictura poesis*, inscrevia-se na teoria da unidade das artes, e na ideia de que todas têm uma correspondência entre si.” (Ribeiro, 2003: 76). Todavia, e apesar desta correspondência quase intrínseca e una das artes, a ligação estabelecida por Vasco Graça Moura apresenta-se como inovadora, uma vez que este adota um papel crítico, (re)criador e transfigurador da própria obra de arte. Há, assim, numa “alteração semântica da mimese, na aposta da relação das coisas com o seu espaço mental.” (Moura, 1983: 19); “[...] na verdade, é como se matéria e imagem interagissem, explorando-se reciprocamente em registos multimodais [...]” (1983: 53). O paradigma mudou, evoluiu e a noção de relação dos “primitivos flamengos” (Moura, 2002: 61) deixou de prevalecer, isto porque

“para os primitivos a
felicidade estava na minúcia
da transcrição do real:
a textura das coisas

era levada muito a sério
[...]

[...] e a
alegria era a serena confiança
de se estar no mundo, podendo

copiar estas aparências
miniaturais, inofensivas.
assim, a alegria era, por vezes,
artesanal, isto é,

lenta e perfeitamente construída.”

O poema passou, portanto, a ser “o lugar de reflexão sobre o contexto de uma obra ou sobre o context posterior à sua criação.” (Castro, 2000: 108). Isto é, “A leitura do mundo é [agora] feita a partir da [sua] recriação” (2000: 110); logo, a pintura é encarada como uma “Matéria intrínseca que molda o desenrolar da escrita, altera o seu rumo, controla ou liberta a sua condição, [porém] pode igualmente surgir como matéria exterior, deixando um mero eco da sua passagem pela poesia.” (2000: 111), como acontece na escrita poética de Vasco Graça Moura.

O próprio autor afirma, a propósito da máxima horaciana “ut pictura poesis”, que, a partir destes seus desafios dialogantes, procura “[...] o limite de um conhecimento do mundo, como se o sentido oculto das coisas fosse o de elas não estarem à vista [...]” (Moura, 1983: 49). Vai, inclusive, mais além, explicando, ao seu leitor, a sua reinterpretação desta expressão latina no livro *Imitação das artes: antologia ecfrástica*, especificamente no poema intitulado “ut pictura poesis”, que, em seguida, se apresenta (Moura, 2002: 56):

“nalgumas pinturas busco a força latente dos volumes,
o espaço pensado, a solidez angelical das figuras,
a sua comovida geometria. mas noutras, sinto a sombra
comendo os contornos das faces, ou o efeito de espelho

anulando o suporte e um sentido único da matéria.
e então nada pesa no mundo, salvo uma consciência
embargada no alongamento procurado das formas
ou nalguma ambiguidade dos sorrisos.

noutras ainda, a tactilidade restitui-me o que imagino ou sei
da carne das mulheres, de algumas pétalas. e noutras, o peso
das madeiras, dos metais, dos estofos, sob as qualidades
da luz, a variação dos silêncios metafísicos, a linha

serpentinada que enreda o movimento de um dorso
como um fio de tempo. em todas, busco
uma medida humana da representação,
mesmo que ela flutue numa irrealidade palpável

em que também posso reconhecer as dimensões efémeras
do que sou, contraditórias, obscuramente pressentidas,
quantas vezes informúladas ou desfiguradas
nas sinópias da alma. ut pictura poesis.”

É, precisamente, deste exercício ecfrástico que resultam as suas pinceladas de
escrita, ou melhor a sua “caligrafia de larga pincelada gestual” (1983: 45), fruto de

“[...]
[...] outros modos da palavra entrevistos
e mais viscerais, [...]”
aflorando sob a pele da paisagem, não
estaremos então, confirma-se,

a falar de um quadro, mas
da nossa perturbação avolumando-se,
da nossa incontinente apetência
de incorporar mais mundo,

[...]”
à pintura, à escrita e ao próprio mundo, como o admite o sujeito lírico do poema
“luvas” (Moura, 2002: 49-50).



Figura 5 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 14.

No poema intitulado “l’homme au verre de vin”, Vasco Graça Moura divaga sobre a origem e a história deste homem misterioso, que se apresenta a contemplar o invisível acompanhado do seu copo de vinho tinto. Neste texto, o autor deixa-se guiar pelo murmúrio do “princípio da sugestão” e “A pintura afigura-se [então] como mais um motivo a desencadear o poema, originando textos de evocação [...], difusos, em que a subjectividade da impressão e a vontade interpretativa suplantam o registo descritivo”, como afirma Laura Castro, em *Modo Mudando* (2000: 107). Após um diálogo em surdina com este quadro, o sujeito de enunciação apresenta as suas inferências sobre este homem de semblante misterioso e algo melancólico, referindo que o

“[...]”

homem do copo de vinho, ou, dir-se-ia,
do copo de solidão; [...] é possível
que seja flamengo e triste. mas tomemos
a origem indicada como boa

para esse homem que vai entrar na noite,
gravemente na noite, como numa
parda natureza. eu nunca pude
obter um slide dessa imagem,

um bilhete-postal, ou quaisquer dados
para situar aquela estranha placidez
de quem vai encontrar no vinho umas verdades, de
alguém que vou visitar de vez em quando,
para beber um copo em companhia.
é possível que fosse na flandres
algum feitor discreto e rico ou que em lisboa fosse
o português cultivado, melancólico,

segurando uma alcaçofra minuciosa
que o pintor depois terá mudado
para tornar mais intenso o sentimento
ou mais real a sua digna sede.”

Deste modo e aliando a sua perspicácia e imaginação ao seu sentido de humor, Vasco Graça Moura apresenta-nos este “homme”, reafirmando que “muita coisa também se faz assim, / na sobreposição das fantasias” (Moura, 2002: 21) e deixando antever que deste murmúrio cúmplice nasceu uma relação de empatia e amizade entre o sujeito poético e o homem do copo de vinho.

De forma semelhante, Vasco Graça Moura transforma um simples “moinho de café” num objeto indispensável a qualquer lar, apresentando-o como um elemento desencadeador de sucessivas (embora desencadeadas) metamorfoses, quase como um ser vivo, alguém cujos maneirismos nos são muito familiares, como podemos comprovar nos seguintes versos (Moura, 2002: 51):

“o moinho de café figura [...]
[...] com o jornal, a
garrafa, o cachimbo, tudo em
castanhos e cinzentos. é

a realidade nas suas arestas vivas, a sombria
presença das reduzidas
alucinações: o moinho
de café transformava tudo em fino pó

moído que encravava as engrenagens mais íntimas,
as da paixão e do lamento, [...]
[...]
mais tarde o moinho de café moeu a representação

que se tornou irreconhecível [...]

[...]

o moinho de café tornou-se um realejo.
o mundo acelerou-se,
as vidas ficaram menos lineares
e as águas de cristal ficaram pardas.”

Esta última estrofe do poema supracitado parece resumir o intuito deste diálogo frequente de Vasco Graça Moura com a pintura, visto que torna “as vidas menos

lineares” e (atrevo-me a dizer) monótonas, trazendo alguma cor às “águas” onde nos agitamos, ainda que seja em tons monocromáticos. “O autor dá, assim, a entender que apreende o tipo de resolução a que o pintor chega, num jogo em que vai resolvendo o seu próprio poema.” (Castro, 2000: 105).

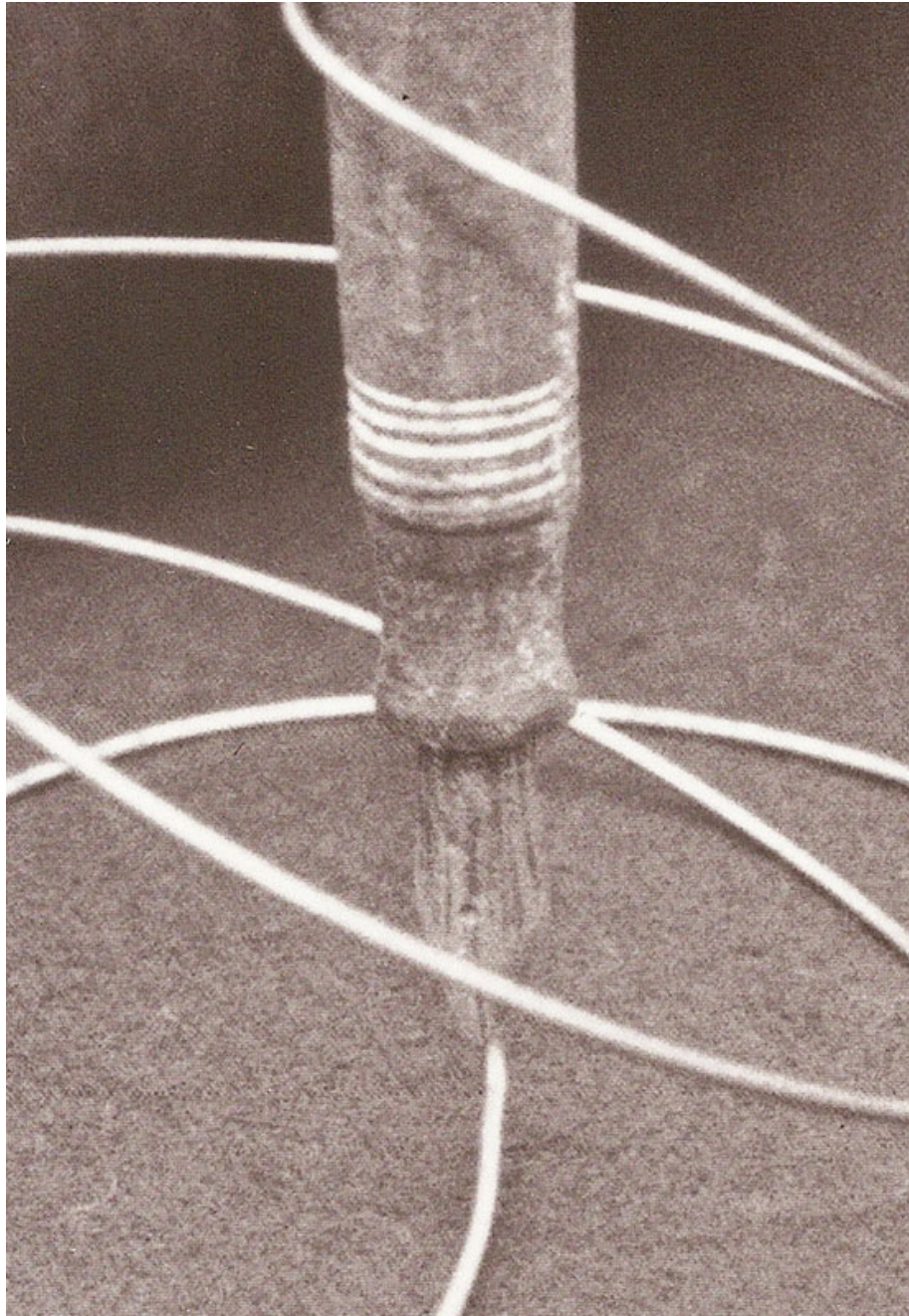


Figura 6 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). *Variações Metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 58

Na obra “variações metálicas”, concretamente no poema 9 “glosa para José Aurélio”, o poeta fundamenta este diálogo permanente entre a poesia e a pintura na própria escrita; ou seja, afirma que os traços caligráficos do poeta são muito similares às pinceladas de escrita do pintor, visto que nenhum destes dois artistas (ou artesãos) passa “nem um dia só sem linha / que do bico da caneta, / seja a tinta azul ou preta, / no poema se encaminha.” (Moura, 2006: 41). Efetivamente, é deste trabalho conjunto, ainda que realizado em momentos distintos, “seja rubro ou amarelo e o / tom mais amargo ou doce”, que nasce uma nova (re)leitura do mundo e que permite que o poeta

“[...]
[...] disting[a] ou confund[a]
tudo o que, lento ou asinha,
quanto alinha, desalinha:
pelo verbo sempre o mundo
no poema se encaminha.”

Portanto, e citando Ana Cristina Ribeiro (2003: 44) “Nesta composição, o poeta de uma forma lúdica mostra-nos que essa relação começa com a própria escrita quando se utiliza uma caneta para escrever, [...] pois a cor da caneta e a própria linha estabelecem uma relação com a pintura”, por mais não seja do que pelo simples facto de a escrita ser desenhada, ter forma, textura e cor.

Nos “sete sonetos com muito amor alguns nomes e uma certa ironia”, particularmente no número 7 (Moura, 2007: 187), Vasco Graça Moura recupera, estabelecendo uma comparação com a pintura de Delvaux, a sua escrita poética como

um conjunto de “operações de desmontagem” do observado, logo da pintura, afirmando que, só através das palavras, se recuperam os sentidos descobertos no momento de contemplação da obra de arte, pois

“(a escrita impensável) a ocupação dos sonhos
modalidade de delvaux pintando
as estações nocturnas como le nôtre
concebia jardins uma surda harmonia

permeada de razão, na verdade o poder
todo o poder tem lógica, corrompe
qualquer visão vulgar. [...]

contudo algumas coisas são sombrias
eu chamo a isso o íntimo da forma
o entrecortar das palavras vozes vozes
que os sentidos recuperam

[...]”

Ao passo que no seu sétimo poema “da vida humana” (2006: 304), Vasco Graça Moura restringe a sua relação com a pintura à procura incessante da “representação da realidade humana, ao mesmo tempo [em] que se procura reconhecer nessa mesma realidade, [isto é,] procura conhecer e conhecer-se” (Ana Cristina Ribeiro, 2003: 43). Por esta razão, quando observa um quadro, o poeta

“[fala] das pessoas: personagens
convertidas no verso, as suas
falas são, aí, um silêncio
imaginado: a loquaz invenção

da prosódia e da técnica. o autor
ressente alguma coisa: deu-lhes
o sopro inútil, essa máscara
em que os mortos se convertem

por os reescrevermos. nós passamos a vida
em lugares paralelos, no jardim das delícias
de vários criticismos. e as margens do real
que não atravessamos? o esplendor na relva, a dimensão

tão obscura da alma?”

na esperança de reescrever a sua história, enriquecer a obra de arte com a sua interpretação efrástica e rizomática, desconstruir as ideias pré-concebidas sobre a mesma e, principalmente, criar uma “ligação entre a palavra escrita e a imagem [que] adopta traços metafóricos” e metamórficos.

2. *Flashes Literários: a fotografia na poesia de Vasco Graça Moura*



Figura 7 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 33.

Por sua vez a fotografia, entre outras coisas “arte das massas” e meio de comunicação delas, é aí requintadamente intimizada na delicadeza das suas gradações de quase preto e branco e na reformulação das suas propostas representativas.

(Moura, 1983: 26)

À semelhança da pintura, Vasco Graça Moura estende, também, a sua teia dialogal à fotografia, ultrapassando “a arte pictórica” e criando “um conjunto de poemas que são ilustrados por fotografias de Gérard Castello-Lopes, *Giraldomachias* – onze poemas e um labirinto sobre fotografias de gérard castello-lopez” (Ana

Cristina Ribeiro, 2003: 45). Neste caso, as fotografias selecionadas de Gérard Castello-Lopes “ilustram”, numa perspetiva ecfrástica, os poemas escolhidos d’ *A Sombra das Figuras* de Vasco Graça Moura.

Ao contrário do acontece com a pintura, ponto de partida inaugural da sua escrita poética, é a partir dos seus poemas que o autor escolhe as fotografias que estabelecem uma relação com estes. Simplificando e fazendo uso das palavras do fotógrafo Gérard Castello-Lopes, Vasco Graça Moura “interpreta uma realidade no seu poema, o fotógrafo interpreta o poema e dá-lhe uma “realidade” visual que, mesmo sem ser exactamente justaponível à que exprime o poeta, poderá (deverá?) ter com ela um ar de família. Tudo está em tudo.” (1999: 115).

Com efeito, encontramos, aqui, uma “transparência de planos” entre a poesia e a fotografia, na medida em que Vasco Graça Moura considera, no seu poema “*post-scriptum* sobre o 25 de abril” (2006: 49), que

“a poesia pode tornar as coisas obscuramente claras:
o cesário disse que amava insensatamente
os ácidos, os gumes, os ângulos agudos, e tratou
de marcar-lhes as arestas para ver melhor o mundo.
era o desejo de nitidez na vida, da

transparência dos planos, a poesia pode
ser um rigor em toda a parte, ainda em busca das palavras,
a nascer livremente em suas regras de surpresa.
[...]

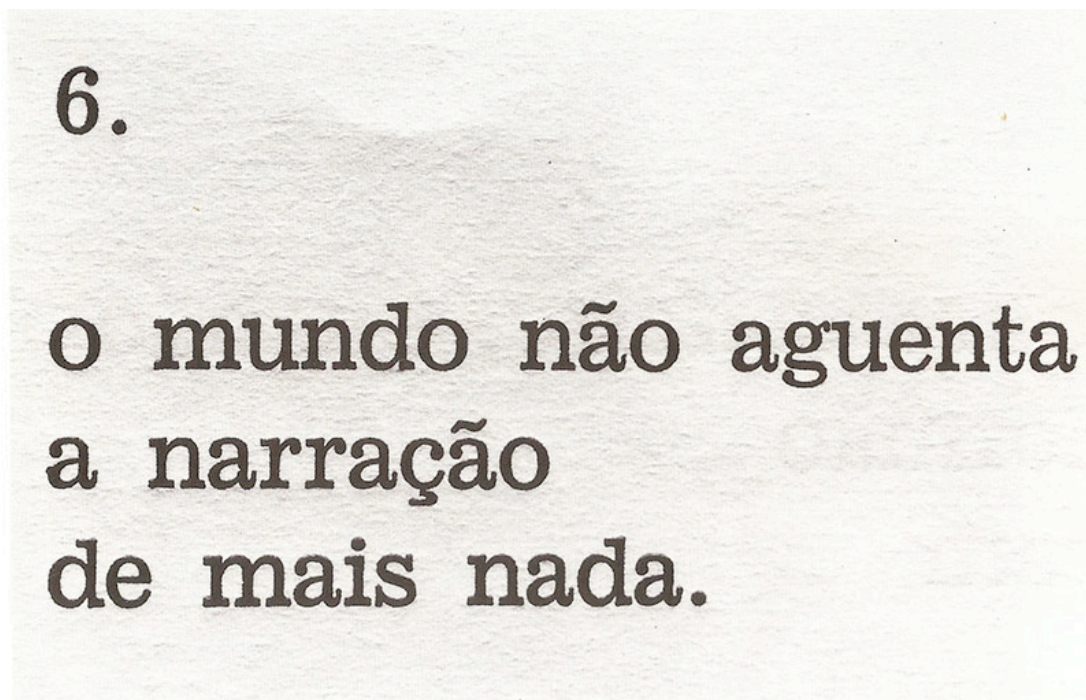


Figura 8 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 8.

Existe, sem dúvida, um reenvio direto e recíproco entre as catorze fotografias compiladas “Em demanda de Moura” e nas “Giraldomachias” e os onze poemas de Vasco Graça Moura, que fixam entre si “cumplicidades formais”, visto o poeta propor “[...] a fotografia [...] porque assim chegamos, por um comum denominador interpretativo, a equacionar mais rapidamente estes jogos entre imaginário e natureza na integração recíproca de um espaço [...]” (Moura, 1983: 32) visual.

São, precisamente, estas “epifanias do olhar a produzir desvendamentos” que norteiam esta simbiose entre a poesia e a fotografia, pois, conforme o preconiza Vasco Graça Moura no poema “fotografia”, em *Imitação das Artes* (2002: 46),

“não é só na fotografia

a tua imagem a apagar-se:
é muito mais o que eu não via
e surge agora sem disfarce.”

A fotografia, aliada à poesia por estes momentos de diálogo entre ambas, possibilita, portanto, que se faça uma interpretação individual da imagem, sem qualquer ardid ou “disfarce”; empreendendo, como no poema “a passagem de um fotógrafo” (2002: 29), num

“[...] percurso inexorável sob as emoções,
minando, misturando
as questões do valor e do luto, verdadeiras fatuidades.
porque nem todas as imagens são apenas exteriores ou excessivas,
e com [...] elegância [...] ele, [...], passara pela sangrenta dignidade do concreto das coisas.”

Na realidade, “uma fotografia não significa nada senão ela própria. Ela pode, quanto muito, evocar uma realidade” a quem a observa; tornando-se, assim, “evidente que quem a contempla, prolonga, em termos pessoais, [a] interpretação do artista.” (Lopes, 1999: 114), porque “joga com sentidos explícitos e implícitos, com analogias e aparências, com atitudes e sedimentações culturais.” (Moura, 1999: 117). Vejamos, a este respeito, “*o princípio de m. c. Escher (III)*” “Em demanda de Moura”, que nos apresenta uma realidade aparentemente idêntica: “eram duas mulheres em dois carros / de igual cor, igual marca e modelo, / e pararam no sinal vermelho [...]” (1999: 7). Mal tomaram consciência uma da outra, sentiram

“um espanto que mal disfarçaram
tão iguais uma à outra se viram
e vestiam iguais tafetás.
e então logo miraram em frente,
a pensar, ao abrir do sinal,
cada uma uma mesma questão:
“quem será, quem será esta estranha?”

mas que estranho, que estranho: sou eu”

Este “espanto” inicial é, igualmente, comum aquando do confronto entre a fotografia e a poesia; é quase como se o sujeito poético quisesse mostrar, através da imagem refletida destas “duas mulheres” num espelho, estas duas faces da mesma realidade que “formam um duplo palíndromo” (Moura, 1999: 11): a arte da fotografia e a escrita poética.

No poema “os rostos comunicantes” (1999: 29-30), esta ligação entre a fotografia e a poesia suscita um rol infidável de

“[...]
questões, questões,
inodoras, sem música, mentais melancolias indizíveis,
que têm a ver com uma verdade da arte

ou com a sua mentira (a mais grave da nossa condição),
no mais fundo de aceitarmos uma ou outra, o
simulacro de um conhecimento, de tantas nossas
inquietações, esperanças [...]”

Estas mesmas questões procuram respostas originais, que permitam “redescobrir a exaltante charada das aparências” (Castello-Lopes, 1999: 116); ou seja, que vão mais além das “inquietações”, das “esperanças”, procuram “contiguidades, oposições, paralelismos, disjunções, transferências de sentido, leituras suspensivas do instante” (Moura, 1999:117-118) e reinventam novos significados para o mundo; deixando já antever que “o mundo não aguenta / a narração / de mais nada.”

Existe, então, uma “espécie de paradoxo-limite” entre estas duas concetualizações da fruição artística e poética, no sentido em que

“[...] fotografar um texto objectualizado, [é] afirmar e negar com isto os poderes e as intenções da fotografia, propor uma estética e uma semântica do esvaziamento quanto a ela no próprio acto de lhe afirmar as possibilidades, perfilhar, enfim, uma negação como matéria da própria afirmação, desistir de um qualquer objecto tridimensional em favor de umas escassas linhas impressas sobre a página, gozar com a percepção de todas essas vias de acesso entre o real e a sua percepção.”

(Moura, 1999: 117)

O sexto poema dos “tercetos do aleijadinho” sintetiza, na perfeição, a intenção deste diálogo murmurado entre a fotografia e a escrita poética de Vasco Graça Moura, reiterando a urgência em abandonar as ideias pré-concebidas sobre a realidade e os dogmas enraizados (e ultrapassados) acerca do mundo, pois este já não suporta “a narração de mais nada.” (Moura, 1999: 32)

“nem a
verosimilhança
de patmos, nem

a dos equivalentes
precários da verdade, nem a de uma
naturalidade intensa.

o resto são as sombras, o halo
da voz nua, simétrica
no espelho de tinta, e a

única possível
biografia própria
perante a morte,

a questão
da liberdade assim
prestigiada,

é-o de fora:
está nesse imaginado
limite da paixão.”

Deste modo, o desafio proposto nesta comunhão artística (ou se quisermos, neste “murmúrio [im]possível”) é o de fazer uso da liberdade individual e, por

consequente, (re)elaborar a nossa “biografia própria”, saindo para sempre das “sombras” de outras interpretações do real, que estão agora completamente desajustadas da realidade.

Ainda no concerne à fotografia, e embora se tratem de registos fotográficos de obras de escultura da autoria de José Aurélio, importa mencionar as *Variações Metálicas* de Vasco Graça Moura, enriquecidas pelo trabalho reinterpretativo conjunto entre este e Ana Gaiáz, do qual resultam estes “flashes literários”. Neste livro, o intuito fulcral, ainda que incida sempre na relação dialogal entre a poesia e as artes plásticas e na sua diversidade cultural, é, conforme admite Vasco Graça Moura nas suas notas a estas *variações metálicas*, o de “fazer funcionar em paralelo linguagens e modos de expressão diferentes” (Moura, 2006: 339); porque

“Cada obra do escultor [fotografada] é uma busca de novos caminhos para o seu fazer e perfazer, um diálogo com mundos de vária ordem, natureza e ritmo, uma renovada interrogação sobre a arte, como se, de cada vez, tudo tivesse de ser recomeçado desde o princípio.”

(Moura, 2006: 337)

Conciliantemente, Vasco Graça Moura procura a verdadeira contemplação das peças apresentadas; em consequência, reserva ao texto poético a função de “uma modalidade da sua representação verbal, isto é, ecrástica” (Moura, 2006: 339).

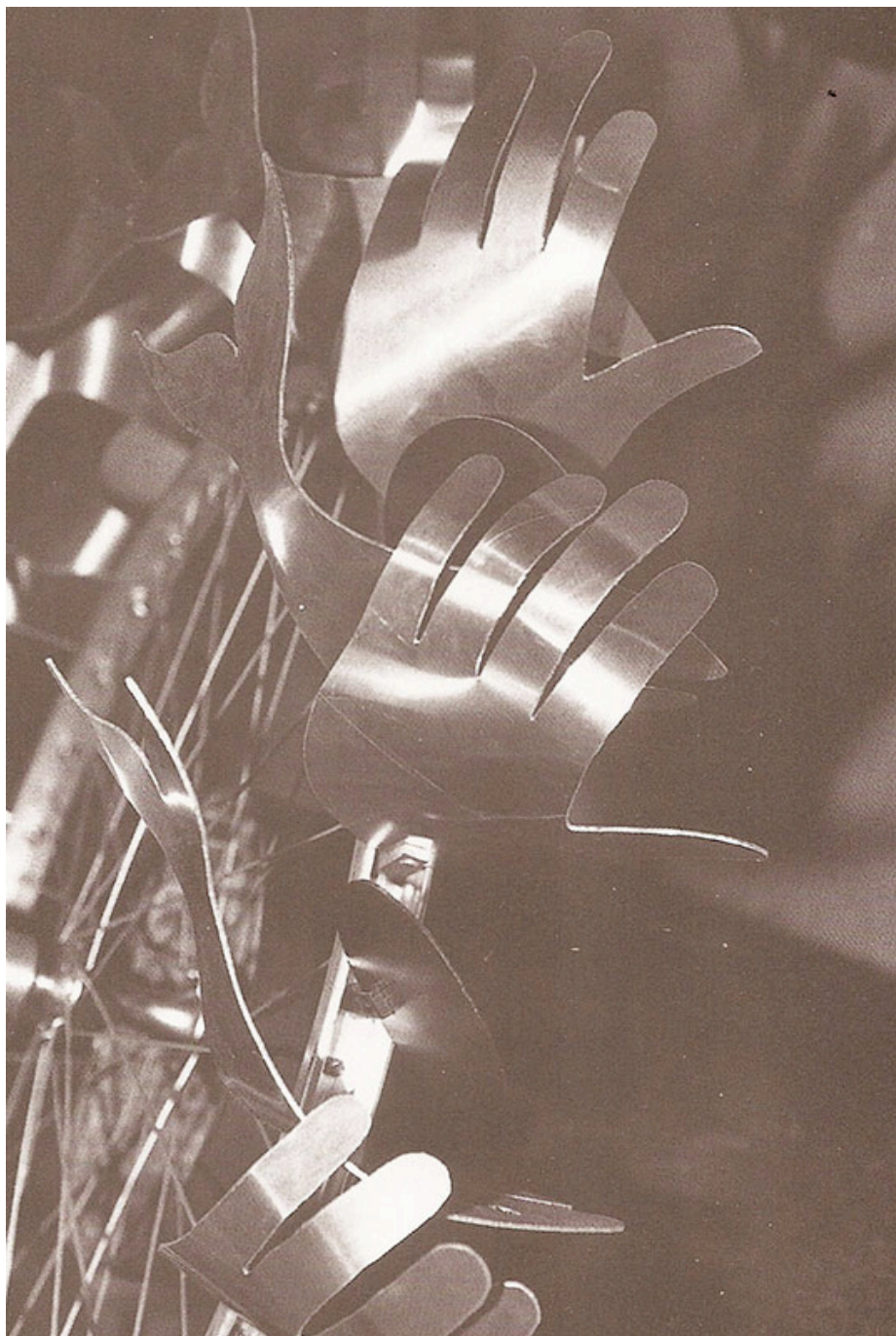


Figura 9 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). *Variações Metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 15. – p. 84.

Portanto confere-se, novamente e como aliás é recorrente na poesia da Vasco Graça Moura, poder à imaginação individual no ato de fruição destes “*flashes literários*”, sabendo de antemão que tudo se altera, renova e transforma, como nos é descrito no “soneto inglês da sucata” (Moura, 2004: 41) que se apresenta em seguida:

“ir pelo mundo, andar entre a sucata,
não recear dos olhos que se sujem,
encontrar uma forma que se engata
a outra forma em sombra de ferrugem

e de uma a outra ir engendrando amarras
e explosões contínuas. requer-se
que paciência e alma tenham garras
e gruas e sapata e alicerce

e lugar onde e planos de paisagem
e em tudo em descoculto parantesco
do gancho ao berbequim e à cofragem
que há-de rasgar depois um arabesco.

foi acaso? destreza? estafe? gesso?
eram restos de tudo, é o começo.”

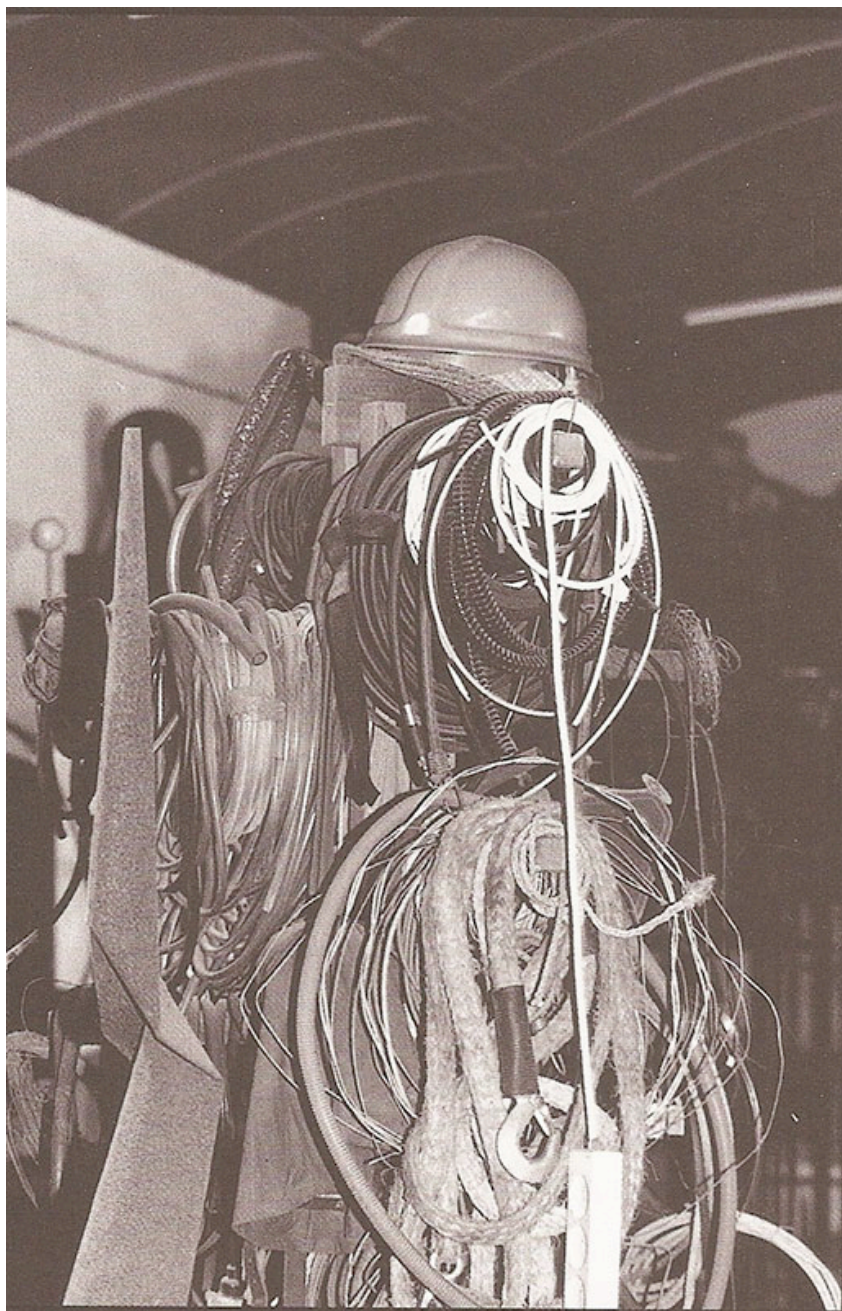


Figura 10 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). *Variações Metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 78. – p. 85.

Assim, reitero que, para Vasco Graça Moura, é imprescindível encontrarmos estas “explosões contínuas” na análise desta simbiose entre poesia e escultura (ou imagem); ou seja, é imperativo dar voz “ao sabor do imaginário” neste deleite artístico e, como nos é descrito nas “redondilhas dos gestos” (Moura, 2004: 79), ser capaz de ver, na verdadeira aceção do vocábulo: observar, reconhecer, imaginar, fantasia, inferior e, por fim, encontrar-se. Deste modo, é importante

“[...]
[ver] também que cada estria,
no interior de um monumento,
dava à luz geometria.
e vi como se fazia
a invenção do catavento.

[ver] que tudo se aproveita
mesmo o já desnecessário
e ou se entorta ou se endireita,
ou se liga, alargar, estreita,
ao sabor do imaginário

[ver] imagens, [ver] entranhas
feitas de cimento e aço,
e sinais e contra-senhas
a lembrar fernando lanhas,
pablo gargallo, picasso...

não por algum ser o mestre
para ser citado à pressa,
mas pelo fulgor terrestre
de uma energia rupestre
que a todos os atravessa.

[ver] alusões literais
e referências, intuitos,
piscadelas e sinais
e achados ocasionais
e os seus curto-circuitos,

[...]”

Na verdade, esta união entre a escrita poética de Vasco Graça Moura, a escultura de José Aurélio e a fotografia de Ana Gaiáz impele “ao fazer e ao refazer nos seus ritmos e interrupções”, na tentativa sempre inovadora e quase inesperada de encontrar “descobertas feitas no *atelier* e suas *adjacências*” (Moura, 2006: 330); isto é, de descobrir um “contraponto”, entre estas fotografias “a preto e a branco” e as “propostas textuais” de Vasco Graça Moura.

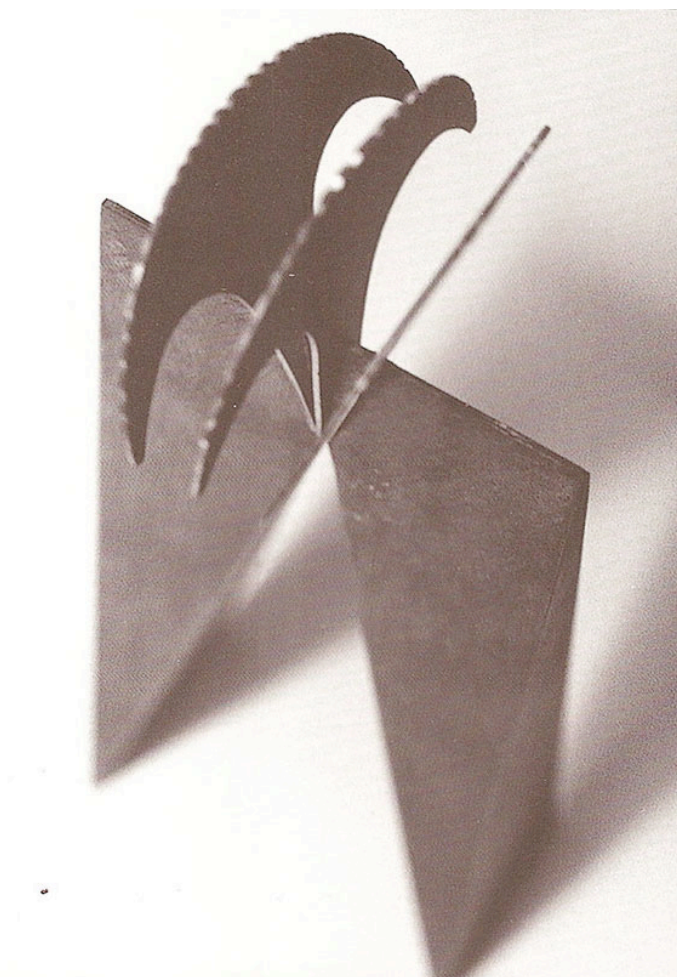


Figura 11 – Gaiáz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). *Variações Metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 86.

Mais uma vez, “Todos procuram reencontrar-se com um jogo criativo e, por sua vez, se propõem como exercício literário, ao mesmo tempo autónomo e complementar, sobre uma série de experiências visuais e de processos de literalidade e alusão [...]” (Moura, 2004: 10); não existe supremacia de uma expressão artística sobre a outra e sim um diálogo equilibrado e favorável entre todas, na esperança de serem desvelados novos “desvendamentos” por meio das inigualáveis “epifanias do olhar” (Moura, 1983: 29).

O essencial não é encontrar uma resposta satisfatória e plausível para a questão presente no poema “*post-scriptum* sobre o 25 de abril” (Moura, 2004: 87) “que sentido daremos amanhã às palavras da tribo?”; isso “não importa”. O que mais interessa é ver para além das evidências, rebuscar outros significados para o visível e desvendar a sua essência no momento presente; sabendo, no entanto, que a realidade é efémera, está em constante mutação e, por isso, é sempre imprevisível, conforme nos é sugerido nos seguintes versos do já referido poema:

“[...]”

[...] agora esta maqueta ajuda a ver as coisas claras,
traduz com limpidez a geometria
do que podia então ter sido, com seu franzido de metal
como se fosse um cravo erguido contra o tempo

e o seu pórtico a abrir para o futuro.”

Recupero, neste momento, a asseveração (sempre presente neste meu trabalho) de que a escrita poética de Vasco Graça Moura dialoga, sem quaisquer artifícios ou vãos pedantismos, com a fotografia e a escultura, salvaguardando a identidade particular de cada uma destas expressões artísticas e a forma peculiar como representam o mundo.

“Afinal, o escultor, o escritor e a fotógrafa acabaram os três a participar no mesmo desafio dialogante, sem perda da individualidade das linguagens respectivas, e a discorrer longamente sobre a criação.” (Moura, 2004: 11)

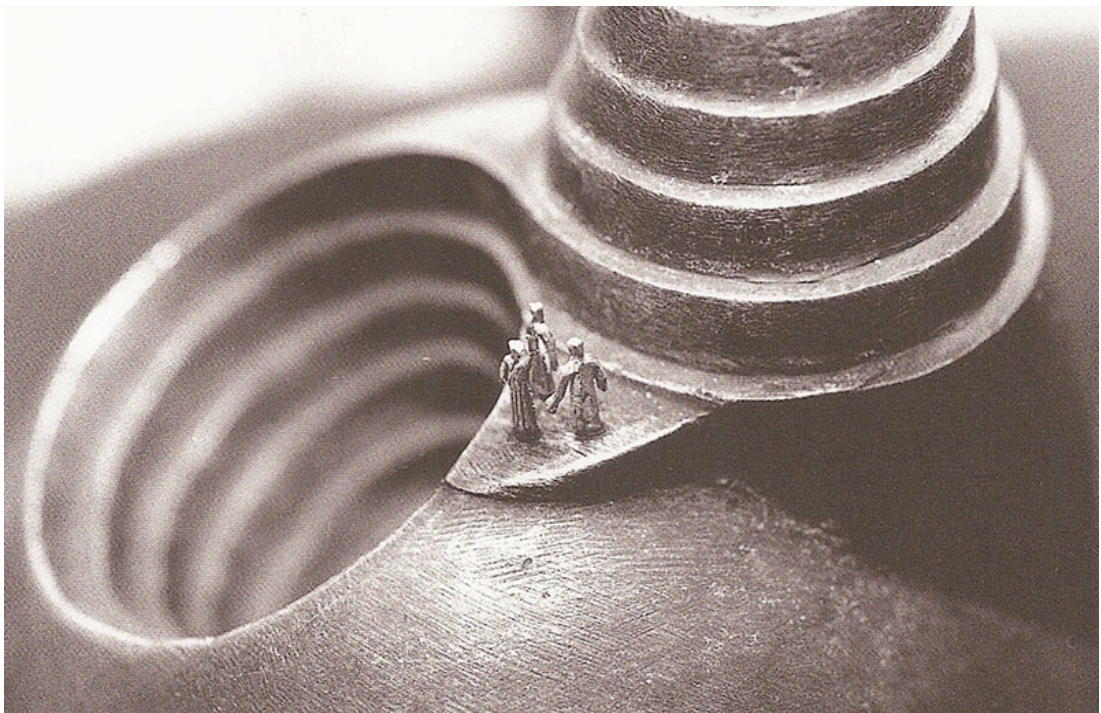


Figura 12 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). *Variações Metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 66.

3. Rascunhos e Rasuras Caligráficas: o desenho na poesia de Vasco Graça Moura



Figura 13 – Pinheiro, Joaquim; in Moura, Vasco Graça (1999). *Sombras com Aquiles e Penteseleia*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 13. – p. 87.

“mas, de tantas solidões da arte,
como escrever sobre uma, não a partir dela,
[...]

como falar de [...] *crayon* branco, papel a desbotar?

como falar da sua neutral beleza, seus ovais sugeridos
ou delindo-se? como das metamorphoses, do tempo,
de antónio quarateni
que miguel ângelo desenhou, captando-lhe

na juventude oblíqua, o seu olhar ambíguo, feminino,
[...] ou de um
dos quarto desenhos de filippino lippi
e de raffaellino

do livro de’ disegni? como captar
em palavras escassas, com hipálages graves, seu aquele
interior sossego de modelo – nada a ver
com a indiferença mas a pura

transfiguração do lápis? [...]

[...]”

(Moura – “os rostos comunicantes”, 2007: 287)

Os versos acima transcritos do poema “os rostos comunicantes” corroboram que o “desafio dialogante” entre a escrita poética de Vasco Graça Moura e as artes plásticas se perpetua ao desenho, à ilustração pura, resultado do contacto genuíno do lápis (transfigurador) de carvão na folha de papel branca e virginal. Sem existir sobreposição da poesia ao desenho ou vice-versa, “Abre-se, assim, caminho para que no domínio da arte haja uma possibilidade de decifração ou leitura. Essa decifração, que, por vezes, [...] permitiria ir ao encontro do que já se designou por inconsciente da imagem.” (Guimarães, 2003:12). Na realidade, esta associação do poema “sombras com aquiles e pentesileia” com os desenhos de Jorge Pinheiro potencia a descoberta desse “inconsciente” das imagens, de um ser imaginário que “[...] não é,

necessariamente, um ser inexistente; é, afinal, uma imagem que existe. E é nela que principiam as palavras do olhar...” (Guimarães, 2003: 26).

Contudo, e como formula Fernando Guimarães (2003: 2),

“Como é que se pode ler o que se vê ou quais são as palavras do olhar? Uma pergunta como esta abre caminho para uma reflexão sobre o problema do sentido tal como ele se manifesta, por exemplo, no acto de ser ver [um desenho]. O olhar tem as suas palavras e há, sem dúvida, nestas um sentido.”

Lendo a primeira parte do poema “sombras com aquiles e pentesileia”, denominada “1. zeus e o destino” (Moura, 1999: 10), parece-me, de forma até irónica (tendo em conta a carga profética do seu título), ser uma atividade simples, ainda que deveras complexa na sua simplicidade. Basta prestar atenção às

“coisas nenhuma e pequenos nada,
[...] [às] captações contraditórias,
harpas de sombras íntimas tocando
o mais verbal da vida, o nervo dela.”

O desafio nestes “rascunhos e rasuras caligráficas” é, portanto, adotar um olhar atento e transfigurador do mundo, sem nunca descurar as emoções despoletadas inicialmente, as memórias invocadas e as inferições irrefletidas no momento da fruição artística; porque

“é quando se transforma, quente e denso,
o coração num desafio ao mundo
e tudo leva a tudo e transfiguram-se
a memória, as imagens, o real inesperado.”

(Moura, 1999: 10)

Efetivamente, neste “desafio dialogante” entre a poesia e o desenho, Vasco Graça Moura assume no seu *Caderno de Olhares* (1983: 21) que não pretende

“[...] procurar uma *paráfrase à revelia*, mas sim [...] chegar a uma espécie de equivalente verbal pela reconstituição simulada dos processos do artista; de, mantendo essa arbitrária margem de revelia intencional, descontando a diversidade dos materiais e afirmando a diferença subjectiva, procurar um certo tipo de empatia com os meandros do seu fazer e da sua *maneira*, a partir de toda a insinceridade metodológica que as próprias circunstâncias (e as restantes) me impunham nessa aventura referida à criação alheia.”

De facto, nesta cumplicidade entre o poema em análise e os desenhos de Jorge Pinheiro, particularmente na quinta parte intitulada “aquiles e pentesileia” (1999: 23), estes

“se condoem na sua curvatura e são
um espasmo apenas de memória e música,
de cinza e de soluções lancinantes,
de apertos no curacao e vozes apagadas,

porque deixam de ser no momento em que estão
a ser o que os transforma, refaz, identifica,
espelham-se nos olhos um do outro
e assim inventam uma outra eternidade.”

Fundamenta-se, assim, a reciprocidade entre escrita e imagem; ou seja, consolida-se uma aliança entre a escrita poética de Vasco Graça Moura e os desenhos de Jorge Pinheiro, uma vez que ambos se apresentam como meros “fragmentos que, juntos, [impossibilitam] a construção de qualquer tentativa de narrar o que quer que seja.”²³ Desta feita, e citando alguns versos dos “murmúrios impossíveis” (Moura, 1999: 26), incentivam a sua transfiguração e a própria reconstrução do mundo, como se

“[...]

uma corda [vibrasse], íntima e funda
ao som do que diziam ou calavam,

²³ Citação de uma carta de Jorge Pinheiro para o autor, que data de 6/6/1998, em *sombras com aquiles e pentesileia*, 1999.

mais até se calavam. tudo era tão urgente
e é tão curta a vida, curta vida

que umas meias palavras desarrumam.
[...]

se expõe ao sobressalto da inesperado.
nem prolongada a vida se resolve.
restam suaves melancolias esfumadas.
[para a construção d'] a sua torre mais alta,

para respirar, [...]

[...]”

No poema “o princípio de m. c. escher (III), inscrito no livro *Musa da Música* (Moura, 2002: 26-27), Vasco Graça Moura sublinha este aparente reflexo na sua escrita poética intimamente ligada com o desenho. Isto é, existe, também, uma tentativa de espelhar a obra de arte observada, se quisermos de fazer uma leitura ecfrástica do desenho, como podemos constatar nos versos que se seguem:

“eram duas mulheres em dois carros
de igual cor, igual marca e modelo,
[...]
[uma] acendeu um cigarro
e um cigarro acendeu a vizinha.
a que estava à direita fumava
com a esquerda; e a outra, é claro,
segurava o cigarro na destra.

[...]
a que tinha o volante à esquerda
deu a curva e voltou à direita
e a que tinha o volante à direita
curvou sim pela rua da esquerda.
e de costas, nos retrovisores,
leram ambas as suas matrículas
que aqui podem ficar registadas:
a dc-vinte e dois zero quarto
e a quarenta-vinte e dois-cd,

[...]
ora uma, ora outra, simétricas.

tudo o que mais segue o mesmo desenho,
no trabalho, na Estrada, na cama,
na alegria, na dor, capicua,
[...]
mesmo se uma no livro aparece
sob a pena que eu uso na destra,
logo a outra está a ser espelhada
por autor que que decerto é canhoto.
[...]"

Não obstante a existência desta espécie de espelho refletor entre estas “duas mulheres”, que representam agora o poema e o desenho, prevalece a certeza de que o “finito é um modelo contínuo” (Moura, 2002: 28), logo que todas as reinterpretações são possíveis na sua análise conjunta, assim como são infinitas e imprevisíveis. Esta é, pois, como afirma Vasco Graça Moura no seu *Caderno de olhares* (1983: 15-16)

“[...] uma aventura de afirmação omnipresente, de mediação do mundo através de uma experiência do espaço e de encontrados percursos nele, reelaborando-se em sucessivas alusões até ao extremo limite do respectivo (re)conhecimento plástico [e poético] e investindo-se numa pessoalíssima prática de rigor e liberdade.”

Aventura, esta, que provém da especulação transfiguradora de quem escreve o poema; da criatividade de quem faz o lápis discorrer num papel branco; e, especialmente, de quem tem a capacidade (ou talvez ousadia) de reinterpretar o que vê, correndo riscos, aceitando a veleidade do real e assumindo-se como interveniente na metamorfose do mundo. Porque, tal como “as duas mulheres” atrás mencionadas (Moura, 2002: 28)

“[...]
quem escreve decerto especula
quem especula o fará por escrito.
o destino é uma vã mariposa
e elas seguem-lhes os bordos das asas,
são as duas a orla do voo
sobre um eixo traçado por escher.
[...]"

mas o tempo com isto introduz-se
e é efémera qualquer simetria
e é precária qualquer semelhança.
quem quiser pode ver repetir-se
sem parar esta história das duas
terminando dez versos acima,
e voltando depois ao princípio.
o finito é um modelo contínuo
de uma valsa infinita do mundo.”

É, exatamente, esta “evocação transfigurada destas vastas extensões ondulantes do real”, referida no *Caderno de olhares* por Vasco Graça Moura (1983: 14), que reitera esta relação cúmplice entre a sua escrita poética, os desenhos de J. Pinheiro e as artes plásticas no geral. Mais, expressa, ainda, a vontade declarada do poeta em que todas estas representações artísticas comuniquem umas com as outras, num “desafio dialogante” contínuo e equitativo entre si; desejo esse que está manifesto na seguinte prece, incluída na sétima parte do poema “sombras com aquiles e pentesileia” e intitulada “a explosão de tudo” (Moura, 1999: 30):

“[...]
oxalá [...] um dia [...]
[...] digam o que têm a dizer, combinem o que tiverem
a combinar, e riam e se assustem e percam a cabeça
e se comovam no seu próprio desvario

e respirem em vários ritmos acelerados
e digam coisas sem sentido ou desmedidas
e sejam imprudentes e exagerem
e se toquem e se enlacem, se percorram e se mordam

e se sintam a implodir e a explodir
e fiquem horas esquecidas a contemplar-se
e se descubram atabalhoadamente
e acreditem no que está a acontecer-lhes

e se apostem contra tudo e contra todos,
se resguardem do tempo e das catástrofes,
e se envolvam na música, se desfraldem no vento,
e corram pelas praias e deslizem na neve

e se inventem de barco e no mar se devorem

e se vão aquecer nas fogueiras do inverno
e se bebam e entornem, se amarrem e desprendam,
e atravessem as pontes e se elevem nos ares,

se extenuem, se queiram, se adormeçam, se acordem
e vejam no ponto em que os olhos são luz
e se lembrem e esqueçam, se interroguem, se entendam,
e nada mais exista e tudo o mais exista.

Na verdade, não há entraves à imaginação. Esta é a mensagem indelével destes “murmúrios [im]possíveis” mantidos entre a escrita poética de Vasco Graça Moura e as artes plásticas, mais concretamente a pintura, a fotografia (incluindo a escultura) e o desenho.

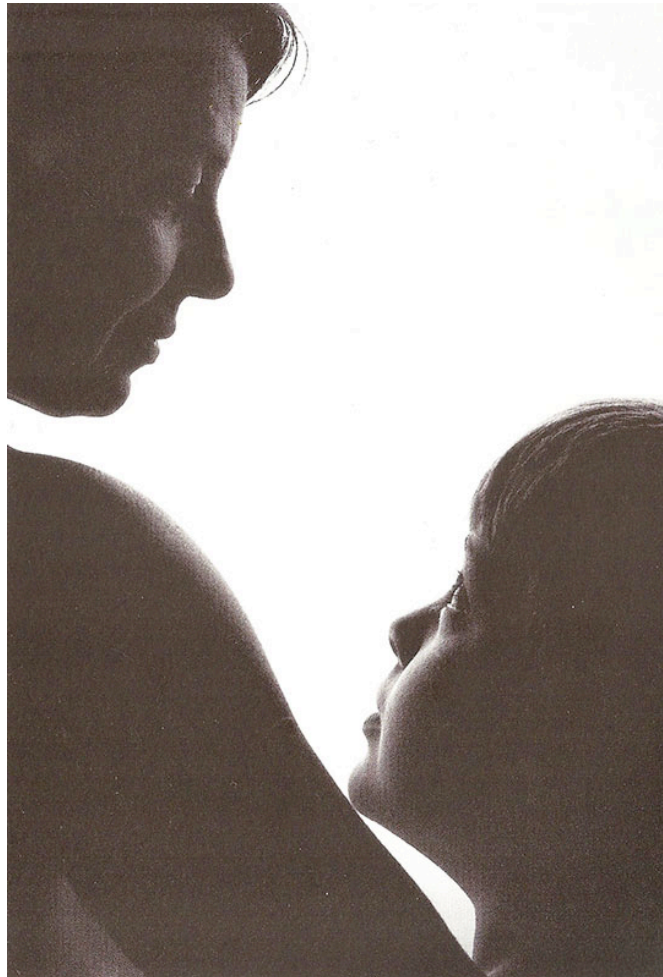


Figura 14 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 31.

Palavras (in)conclusivas

Na a incursão pela poesia de Vasco Graça Moura em diálogo com as artes plásticas que esta dissertação empreendeu, é constante a presença da “sensação de viajar por [várias obras de arte] vários mundos, vários tempos e de nos encontramos com uma realidade histórica e cultural da sociedade ocidental como em nenhuma outra poesia contemporânea.” (Ribeiro, 2003: 110). É como se fossemos reescrevendo, ao virar de cada página ou em cada piscar de olhos, o que (re)vemos; prevalendo a certeza que

“Todo o belo, por muito discutível que seja o termo, é um tecido de aparências: nelas, realmente, a figura mostra seu significado mais prontamente que o nome, ou a letra, ou a definição dessa(s) coisa(s); a aprendizagem da figura procede do empírico, é indismontada e indismontada na experiência irreduzível em que se gera, a geramos, nos gera. O resto são circunlóquios conceptuais, como o presente se propõe sê-lo, e que mal tocam aquela aparência das coisas e muito menos o que porventura possa estar para além dela.”

(Moura, 1983:17)²⁴

Desta feita, nestes “desafios dialogantes” da sua poesia com as artes plásticas, fica claro que não existe uma sobreposição de uma expressão artística a outra; isto é, não há supremacia de uma arte em detrimento de outra, pois todas coexistem e complementam-se nos múltiplos diálogos que estabelecem entre si. É, igualmente, inequívoco que esta simbiose perfeita não resulta da imitação da realidade (sempre incompleta, logo insatisfatória) nem da vã tentativa de representar fielmente o mundo. Pelo oposto, torna-se evidente que a intenção de Vasco Graça Moura é não apenas deixar transparecer esta relação próxima entre a sua escrita poética e as artes plásticas, mas principalmente instigar o seu leitor a ousar fazer algo de novo, a

²⁴ MOURA, Vasco Graça (1983). *Caderno de olhares*, Porto, Editorial O oiro do dia.

(re)construir a sua visão do real, como está explícito no poema “do tempo que passa”
(Moura, 2007: 111)²⁵

“do tempo que passa”

“nós que vivemos graves junto da madeira
velha de nossas casas mastigando
alguns talos de couve mal cozida
e pano de lençol com dentes já usados

nós que transcrevemos as manchas e rasgamos
rascunhos muito antigos e alguns novos projectos
recuperando móveis e faianças
e todas as manhãs onde habitámos

nós que temos cimento ferramentas greves
e um pouco de corelli e um sistema
respiratório e caracteres de imprensa
e um plano geral de arruamentos

e que temos livros e que estamos vivos
podemos construir alguma coisa”

Somos “nós” que temos de “construir alguma coisa”, visto que nesta confluência artística “A porta está entreaberta; entre **porta** e **portada**; o movimento é o de uma **dobra**, em espiral livre. Uma *escada* aberta.” (Barbeitos, 2008: 363); até porque “A leitura do mundo é feita a partir da recriação [...]” (Castro, 2000: 110). e “Por muito pequeno que seja, o homem é insubstituível e a sua verdadeira relação com as coisas encontra-se nesta passagem do visível ao invisível à qual ele preside.” (Brunel e Chevrel, 2004: 377).

Na realidade, esta harmonia entre a escrita poética de Vasco Graça Moura, as pinceladas literárias, os flashes literários e os rascunhos e rasuras caligráficas aqui abordada advém de “Um poder quase religioso de metamorfoses” (*op. cit.*, 2004: 378), que lhe foi concedido livremente, com a contrapartida de, em conjunto, estas representações artísticas reescreverem o próprio mundo.

²⁵ Idem (2007). *Poesia 1963/1995*, Lisboa, Quetzal editores.

Em Vasco Graça Moura, perdura, assim, a certeza da escrita ou qualquer outra forma de expressão artística (como a pintura, a fotografia e o desenho) “[...] não pod[er], portanto, limitar-se a um simples exame, a um sobrevoar histórico, da questão [...]” (147). “Na verdade, o melhor comentário a uma obra de arte é sempre *outra* obra de arte. É dessa sobreposição delas em camadas diáfanas, de modo a, olhando umas, estar *em relação* com a presença de outras, que se forma a matéria mais nobre da nossa humana consistência.”, conforme o afirma Vasco Graça Moura no seu *Caderno de Olhares* (1983: 17).

Com efeito, prevalece, em toda esta análise da relação íntima e “rizomática” entre poesia e artes plásticas, a ideia exposta no “soneto inglês da sucata” (Moura, 2004: 41)²⁶ de

“ir pelo mundo, andar entre a sucata,
não recear dos olhos que se sujem,
encontrar uma forma que se engata
a outra forma em sombra de ferrugem

e de uma a outra ir engendrando amarras
e explosões contínuas. requer-se
que paciência e alma tenham garras
e gruas e sapata e alicerce

e lugar onde e planos de paisagem
e em tudo um desoculto parentesco
[...]”

Não há, deste modo, uma forma de encerrarmos esta dissertação sobre os “murmúrios [im]possíveis” e “desafios dialogantes” entre a escrita poética de Vasco Graça Moura e as artes plásticas aqui mencionadas, a pintura, a fotografia e o desenho; porque estas podem ser sempre revisitadas, reinterpretadas e redescobertas em cada uma das suas leituras ou contemplações.

²⁶ MOURA, Vasco Graça (2004). *Variações metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A.

Ou seja, em quase forma de conclusão, parece ser possível “encontrar [uma nova] forma que se engata” constante e consistentemente com outras “e de uma a outra ir engendrando amarras e explosões contínuas”, como se estas se encontrassem no âmago de uma conversa ininterrupta entre amigas que já não se veem há algum tempo.

O desafio que nos interpela continua (e continuará) a ser a (re)interpretação livre e individual deste “descoculto parentesco” entre a poesia ecfrástica de Vasco Graça Moura, a pintura, a fotografia e o desenho.

Bibliografias

Ativa

CASTELO-LOPES, Gerard e MOURA, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores.

MOURA, Vasco Graça (1983). *Caderno de Olhares*, Porto, Editorial O Oiro do Dia.

MOURA, Vasco Graça (2002). *Imitação das Artes*, 1ª edição, Porto, ASA Editores II, S. A.

MOURA, Vasco Graça (2007). *Poesia 1963/1995*, Lisboa, Quetzal Editores.

MOURA, Vasco Graça (2006). *Poesia 2001/2005*, Lisboa, Quetzal Editores.

MOURA, Vasco Graça (1999). *Sombras com Aquiles e Penteseleia*, Lisboa, Quetzal Editores.

MOURA, Vasco Graça (2004). *Variações Metálicas*, 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A.

Passiva

AMARAL, Fernando Pinto do (2007). “A poesia neomaneirista de Vasco Graça Moura”, in MOURA, Vasco Graça (2007). *Poesia 1963/1995*, Lisboa, Quetzal Editores.

ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO (1981). *A Poética Clássica*, tradução directa do grego e do latim por Jaime Bruna, São Paulo, Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo.

ARISTÓTELES (2000). *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, 6ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BABO, Maria Augusta (2006). “A escrita e os seus dispositivos”, in POMBO, Olga *et al.* (eds.), *Enciclopédia e Hipertexto* [em linha], [consult. 2 de setembro de 2010], disponível em [www:<URL:http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbabo-esc.htm>](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbabo-esc.htm).

BASÍLIO, Kelly et al (org.) (2007). *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras.

BARBEITOS, Diana Pimentel Penberthy de Araújo (2008). *Ler Nuvens, Somar Sombras: Estudo sobre hipertexto com ekphrasis* (sublinhado em Vasco Graça Moura), Madeira, Universidade da Madeira.

CEIA, Carlos (2005). “Ekphrasis”, *E-Dicionário de Termos Literários*, [em linha], [consult. 4 de setembro de 2010], disponível em [WWW:<URL:http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm>](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm).

CEIA, Carlos (2005). “Desconstrução”, *E-Dicionário de Termos Literários*, [em linha], [consult. 4 de setembro de 2010], disponível em [www:<URL:http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/desconstrucao.htm>](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/desconstrucao.htm).

CHEVREL, Yves e BRUNEL, Pierre (2004). *Compêndio de literatura comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

COELHO, Nelly Novaes (2007). *Escritores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix (2006). *Rizoma*, tradução portuguesa de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio e Alvim.

FOUCAULT, Michel (2004). *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70.

GUIMARÃES, Fernando (2003). *Artes Plásticas e Literatura: Do Romantismo ao Surrealismo*, 1ª edição, Porto, Campo das Letras.

HEIDEGGER, Martin (2008). *O Conceito do Tempo*, edição bilingue, 2ª. edição, Lisboa, Fim de Século.

HORÁCIO (1984). *Arte Poética*, edição bilingue, introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, Lda.

HULME, T. E. (1995). *Imagens de Modernidade: Ensaio sobre Poesia e Arte*, Lisboa, Edições Colibri.

JÚDICE, Nuno (2005). *A Viagem da Palavras: Estudo sobre poesia*, Lisboa, Edições Colibri.

KRIEGER, Murray (2007). “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exalação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto”, in BASÍLIO, Kelly et al (org.) (2007). *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras.

PIRES, Maria Laura Bettencourt (2006). *Teorias da cultura*, 2.^a edição, Lisboa, Universidade Católica Editora.

PLATÃO, (2005). *A República ou Politeia*, tradução, prefácio e notas de Elísio Gala, Lisboa, In-Folio Guimarães Editores.

REIS, Leocádia e Carlos (trad.) (1982). *O Discurso da Poesia*, Revista de teoria e análises literárias n.º. 28, Coimbra, Livraria Almedina.

RIBEIRO, Ana Cristina Mendes (2003). *Rostos que Comunicam: A presença da pintura na poesia de Vasco Graça Moura*, Braga, Universidade do Minho.

RICOEUR, Paul (1995). *Teoria da Interpretação*, introdução e comentários de Isabel Gomes e tradução de Artur Morão, Porto, Porto Editora.

SANTOS, José da Cruz (2000) (org.). *Modo Mudando: Sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, 1.^a edição, Porto, Campo das Letras – Editores, S. A.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e (2009). *Teoria da Literatura*, 8.^a edição, Lisboa, Almedina.

TEIXEIRA, Sandra (2006). *Vasco Graça Moura et la poésie portugaise de la fin du Xxème siècle: le jeu de référence*, Paris, Université de La Sorbone Nouvelle.

WILDEN, Anthony (2001). “Escrita”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11: Oral / escrito e Argumentação, coordenador responsável da edição portuguesa: Fernando Gil, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 146-171.

Índice de figuras

Figura 1 – Pinheiro, Joaquim; in Moura, Vasco Graça (1999). <i>Sombras com Aquiles e Penteseleia</i> , Lisboa, Quetzal Editores, p. 25.	0
Figura 2 – Pinheiro, Joaquim; in Moura, Vasco Graça (1999). <i>Sombras com Aquiles e Penteseleia</i> , Lisboa, Quetzal Editores, p. 29.	38
Figura 3 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). <i>Em demanda de Moura e Giraldomachias</i> , Lisboa, Quetzal Editores, pp. 24 e 25.	41
Figura 4 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). <i>Em demanda de Moura e Giraldomachias</i> , Lisboa, Quetzal Editores, p. 64.	81
Figura 5 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). <i>Em demanda de Moura e Giraldomachias</i> , Lisboa, Quetzal Editores, p. 14.	85
Figura 6 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). <i>Variações Metálicas</i> , 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 58.	89
Figura 7 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). <i>Em demanda de Moura e Giraldomachias</i> , Lisboa, Quetzal Editores, p. 33.	92
Figura 8 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). <i>Em demanda de Moura e Giraldomachias</i> , Lisboa, Quetzal Editores, p. 8.	94
Figura 9 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). <i>Variações Metálicas</i> , 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 15. – p. 84.	99
Figura 10 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). <i>Variações Metálicas</i> , 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 78. – p. 85.	101
Figura 11 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). <i>Variações Metálicas</i> , 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 86.	103
Figura 12 – Gaiaz, Ana; in Moura, Vasco Graça (2004). <i>Variações Metálicas</i> , 1ª edição, Porto, ASA Editores, S. A., p. 66.	105

Figura 13 – Pinheiro, Joaquim; in Moura, Vasco Graça (1999). *Sombras com Aquiles e Penteseleia*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 13. – p. 87. 106

Figura 14 – Castelo-Lopes, Gerard; in Moura, Vasco Graça (2000). *Em demanda de Moura e Giraldomachias*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 31. 114

Índice onomástico

Alcinda Pinheiro de Sousa	41
Alexandre O'Neill.....	25, 30
Álvaro de Campos	25
Ana Cristina Ribeiro	21, 63, 90, 91, 94
Ana Gaiaz	2, 3, 99, 104
antiguidade clássica	60
antiguidade greco-latina.....	30, 51
António Nobre	25, 51
Aristóteles	61, 62, 73
<i>ars poetica</i>	67
artes. 1, 2, 8, 9, 10, 11, 15, 29, 37, 38, 40, 43, 44, 47, 51, 52, 53, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 99, 108, 113, 114, 115, 117	
artes plásticas ..2, 8, 9, 10, 11, 37, 38, 40, 43, 44, 51, 52, 53, 55, 58, 63, 65, 78, 79, 80, 81, 99, 108, 113, 114, 115, 117	
Baldinucci	21
barroco	21, 23, 24
Bellori	21
Camões	17, 25, 30, 31, 33, 35, 51
Carlos Drumond de Andrade	25
Carraci.....	21

Cesário Verde	30, 51
Croce.....	21
Cruz Filipe	15
cultura	8, 15, 73, 122
Damião de Góis	17
Dante.....	17, 18, 25
David Mourão-Ferreira	17
Deleuze e Guattari	2, 9
Deleuze e Guattari	54, 55, 58
Deleuze e Guattari	45
desconstrução.....	2, 9, 45, 56, 57, 58
desenho ...	2, 6, 8, 10, 11, 13, 19, 37, 43, 55, 57, 78, 79, 81, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 117, 118
dialogismo.....	30
diálogo	2, 25, 78, 79, 83, 87, 88, 90, 96, 98, 99, 105, 115
Diana Pimentel Barbeitos	9, 40, 44
<i>différance</i>	57
Diónisos de Halicarnasso.....	47
discurso metapoético	6, 66
disseminação.....	57
ecfrase	2, 9, 45, 47, 51, 52, 53, 58
Eduardo Lourenço.....	30
<i>ekphrasis</i>	49, 51, 79, 120, 122

escrita....	2, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 23, 26, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 43, 45, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 79, 81, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 94, 97, 98, 104, 105, 108, 110, 111, 113, 114, 116, 117, 120
escultura.....	13, 48, 51, 81, 99, 103, 104, 105, 114
Fernando Pessoa	31, 35, 36, 51, 66
Fernando Pinto do Amaral.....	15, 16, 77
fingimento.....	35, 66
fotografia.....	2, 6, 8, 10, 11, 13, 19, 37, 43, 55, 57, 78, 79, 81, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 105, 114, 117, 118
François Villon	17
Gérard Castello-Lopes	2, 3, 93, 94
Goottfried Benn	17
Herculano.....	17
Homero	30, 31, 48, 61
Horácio	25, 30, 62, 63, 68
imitação	6, 9, 25, 37, 54, 58, 60, 61, 62, 64, 115
interpretação.....	28, 36, 40, 58, 59, 70, 72, 92, 96, 118
intertextualidade	6, 16, 21, 25, 30, 31, 71, 72
Isabel Pires de Lima.....	16, 19, 33, 36
Jacques Derrida.....	56
Joge de Sena.....	49
Jorge de Sena	9, 25, 30, 47, 51
Jorge Pinheiro	2, 3, 108, 110
José Rodrigues Miguéis	17
Laura Castro.....	87

leitor.....	13, 15, 31, 43, 50, 51, 66, 67, 71, 72, 73, 84, 116
leitura.....	36, 47, 51, 57, 58, 81, 84, 90, 108, 111, 116
linguagem	1, 8, 19, 29, 40, 43, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 63, 78, 79
literatura.....	8, 17, 32, 48, 60, 78, 83, 121
Luísa Maria Rodrigues Flora	41
maneirismo	21, 23
marca.....	57, 96, 111
Maria Augusta Babo	45
Maria Laura Bettencourt Pires	58
melancolia.....	16, 21, 26, 33, 79
memória.....	6, 8, 9, 13, 15, 28, 36, 37, 53, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 109, 110
metapoesia	66
Miguel Veiga	37, 38
Montale	25
Murray Krieger	50
narração.....	8, 97, 98
Ovídio	30
Paul Ricoeur.....	43
Pessanha.....	25
pintura ...	2, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 37, 43, 48, 51, 52, 55, 60, 61, 63, 64, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 114, 117, 118, 122
Platão	60, 61, 62
poesia ..	2, 6, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78,

79, 80, 82, 83, 84, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 103, 107, 108, 109, 115, 117, 118, 119, 121, 122	
poética. 2, 6, 8, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 24, 27, 31, 37, 43, 45, 47, 52, 55, 57, 60, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 90, 94, 97, 98, 104, 105, 108, 110, 111, 113, 114, 116, 117	
pós-modernismo.....	20
pré-romantismo	26
prosa narrativa.....	50
quadro	47, 52, 53, 57, 83, 85, 87, 91
Rainer Maria Rilke.....	17
realidade....	11, 24, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 45, 47, 48, 50, 52, 54, 55, 58, 61, 64, 65, 70, 79, 80, 81, 88, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 105, 108, 115, 116
relação dialógica	11
representações artísticas.....	43, 113, 117
Rilke.....	25
rizoma	2, 9, 45, 54, 55, 56, 58
romantismo	26, 43
Shakespeare	17, 18, 25
significação	37, 40, 64
signo.....	1, 40, 50, 57, 80
signo verbal.....	50, 80
signos	1, 40, 48, 52
tempo	8, 10, 15, 16, 22, 23, 27, 28, 35, 49, 56, 58, 63, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 85, 91, 105, 108, 112, 113, 116, 118, 122
tradição	52, 62, 73
<i>ut pictura poesis</i>	9, 52, 63, 83, 84, 85

Vasco Graça Moura	1, 0, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122
Virgílio.....	30, 48
Vítor Manuel de Aguiar e Silva	23, 25
Vitorino Nemésio.....	17, 25
Walter Benjamin	17
Wilhelm Schlegel.....	79