





PASQUALE CALDAROLA

A MELANCOLIA  
NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA  
VASCO GRAÇA MOURA  
E FERNANDO PINTO DO AMARAL



LUSITÂNIA



Copyright © 2018  
Lusitânia, A.C.  
via G. Murat, 22 – 70122 Bari

[www.centrolusitania.eu](http://www.centrolusitania.eu)  
[centro.lusitania@gmail.com](mailto:centro.lusitania@gmail.com)

ISBN 978-88-942733-2-8

Direttore Responsabile Fernanda Toriello

Realizzazione editoriale a cura di Antonello Minervini

In copertina: Albrecht Dürer, *Melencolia I*

Opera pubblicata nel febbraio 2018 con il contributo del Camões, I.P. e con il patrocinio del CCB (Fundação Centro Cultural de Belém).

Pasquale Caldarola, laureato in Lingue e Letterature Straniere (portoghese e francese),  
è Dottore di Ricerca in Lusitanistica (PhD - Università di Bari) e Senior Sales Executive Iberia.

**Comitato Scientifico**

**Ana Paula Laborinho  
(Lisboa)**

**Eduardo Lourenço  
(Lisboa)**

**Aparecida Ribeiro  
(Coimbra)**

**Fernanda Toriello  
(Bari)**

## INDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>LIMINAR.....</b>  | <b>7</b>  |
| <b>PARTE I .....</b>   | <b>8</b>  |
| <b>LITERATURA E MELANCOLIA.....</b>  | <b>8</b>  |
| I.1 Uma persistente melancolia.....  | 8         |
| I.2. Mitologia da saudade.....   | 10        |
| I.3 «Da maneira que fui doente do humor menencorico, e del guareci» .....                  | 12        |
| I.4. Na órbita de Saturno .....  | 13        |
| <b>PARTE II .....</b>  | <b>22</b> |
| <b>A MELANCOLIA NA POESIA DE VASCO GRAÇA MOURA E DE FERNANDO PINTO DO AMARAL.....</b>      | <b>22</b> |
| II.1 Uma nova sensibilidade na poesia portuguesa .....                                     | 22        |
| II.2 «Materiais merencóricos» na poesia de Vasco Graça Moura.....                          | 24        |
| II.3 A poética da ausência: acédia e melancolia na poesia de Fernando Pinto do Amaral..... | 37        |
| II.4 Lembrando Dürer .....   | 54        |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>  | <b>57</b> |

## LIMINAR

*Com este ensaio<sup>1</sup> proponho-me examinar a presença do tópicos da melancolia na poesia de duas importantes e fecundas vozes da lírica portuguesa contemporânea: Vasco Graça Moura e Fernando Pinto do Amaral. A ideia de partida foi a de tentar “cercar” os fluidos signos tradicionalmente ligados à melancolia indagando, para os pôr em relevo, aqueles ângulos e cavidades da palavra poética em que eles se aninham e proliferam. Por isso, o primeiro passo foi o de optar por uma escolha de poemas em que mais patentes pareciam aqueles signos. Sucessivamente, seguiram-se percursos de leitura não estritamente fechados apenas numa direção, mas disponíveis a “atravessar” aquelas obras por vários caminhos laterais, isto é, pousando um olhar sobre os esquemas simbólicos do imaginário melancólico e as estruturas sintáticas equivalentes, sobre as ocorrências de um determinado léxico e os aspetos fonossimbólicos, passando continuamente de uma visão panorâmica a uma visão mais aproximada dos textos.*

*Entre as poéticas da melancolia em Vasco Graça Moura e Fernando Pinto do Amaral há profundas diferenças (diversas são também as décadas nas quais fazem a sua estreia no panorama da poesia portuguesa) porém há uma série de pontos de contacto a que procurarei dar o espaço devido. Sendo os dois poetas também ensaístas, para ambos dar-se-ão rápidas anotações nomeadamente quando essas produções paralelas podem ser significativamente relacionadas com a atividade poética.*

*Proponho-me examinar a presença do tópicos da melancolia através de uma série de análises textuais baseadas em algumas indicações de leitura - indicações metodológicas - vindas de várias contribuições críticas de Jean Starobinski. Penso sobretudo na «observação metodológica» explicada quase em conclusão do volume dedicado à melancolia em Baudelaire. Esta observação sobre o sentido de uma certa aproximação crítica às obras literárias afirma que «per quanto arbitraria, ogni messa in serie, dove dei testi si seguono l'un l'altro in risposta a una domanda, richiama, nel suo prolungamento, la rilettura di altre parti di una stessa opera, o di altre opere, dove si sveglieranno echi che senza di ciò non sarebbero stati percepiti: sono costruzioni della critica, e anche sentieri segreti, ma obiettivi, dell'opera»<sup>2</sup>.*

*O esquema adotado é o seguinte: a primeira parte constitui uma introdução geral à melancolia como estado de alma e constante vertente da literatura; a segunda parte procura atravessar as duas diferentes poéticas da melancolia segundo análises textuais de vária tipologia. Bem sei que encarar dois poetas contemporâneos no quadro temático da melancolia talvez signifique correr o risco de operar umas escolhas de leitura que deixam inevitavelmente de fora aspetos talvez maiores ou mais salientes da poesia de cada autor. Mas a melancolia, com a sua gramática e com as suas metáforas, com as suas fluidas “leis” e com os signos que grava a fogo na linguagem, compõe um mosaico encantador de que vale a pena tentar descobrir cada tessela.*

---

<sup>1</sup> Reelaboração da tese de licenciatura em Literatura portuguesa orientada pela Prof<sup>a</sup> Doutora Fernanda Toriello.

<sup>2</sup> J. Starobinski, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Milano, Garzanti, 1990, p. 60.

# PARTE I

## LITERATURA E MELANCOLIA

### I.1 Uma persistente melancolia

Cruzamento de figuras e de signos, acervo de línguas e de contos<sup>3</sup>, à melancolia foram dedicadas em âmbito lusófono numerosíssimas páginas. Presente com maior ou menor relevo desde as origens da literatura portuguesa, ela testemunha como, através da linguagem, se possa tentar definir uma das condições humanas que mais no fundo penetra as suas raízes no ser<sup>4</sup>. Estimada como «forse quanto di più specifico caratterizza le culture dell'Occidente»<sup>5</sup>, a própria palavra *melancolia*, atravessando os séculos, tem continuamente recolhido em volta de si uma densa rede de conteúdos semânticos segundo um processo de «sopravvivenza parallela»<sup>6</sup>: os novos significados não substituíam os antigos mas coexistiam com eles sem provocar a sua extinção. Como é sabido, esta estratificação tem contribuído para conferir à palavra “melancolia” uma considerável carga de «instabilidade semântica»<sup>7</sup>.

Assim sendo, o campo semântico da melancolia engloba vários elementos: a dimensão fenomenológica do tempo e a ausência, a perda e a nostalgia, a angústia e o luto, o tédio existencial e o spleen. Palavras, estas, que são dificilmente definíveis em maneira satisfatória por serem todas semântica e tematicamente envolvidas no conceito de melancolia. A melancolia não é alheia nem sequer a dimensão psico-patológica<sup>8</sup>. Com efeito, originariamente o significado da melancolia não se encontrava separado da literatura médica ou científica: *μελαινα χολη* indicava uma específica produção humoral do corpo - a bÍlis negra ou atra bilis - que os antigos julgavam provir do baço e que, «insieme con il flegma, con la bile gialla (o «rossa») e il sangue, formava i «quattro umori»<sup>9</sup>. O sistema dos quatro humores foi sucessivamente associado aos quatro elementos do cosmo (terra, água, fogo e ar) e ao avançar das estações do ano (a divisão tetrádica é de origem pitagórica). O desenvolvimento deste sistema gerou a ideia de que a saúde fosse uma equilibrada crase entre

---

<sup>3</sup> M. Ciampa, *Stati di abbandono*, in «Leggere», 32, (Giugno1991), p. 38. Este artigo de M. Ciampa é o primeiro de um compósito dossier constituído por várias vozes que indagam um limiar do pensamento, o do *abandono*, que acaba por se debruçar no da melancolia.

<sup>4</sup> R. Guardini, *Ritratto della malinconia*, Brescia, Morcelliana, 1993.

<sup>5</sup> Assim Y. Bonnefoy no prefácio a J. Starobinski, cit., p. 7.

<sup>6</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melancolia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 7.

<sup>7</sup> F. Pinto do Amaral, *Na órbita de Saturno. Cinco ensaios e uma paráfrase*, Lisboa, Hiena, 1992, p. 117.

<sup>8</sup> E. Borgna, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 1999. O autor deste livro leva muito a fundo a análise da melancolia clínica nas suas várias formas e sem perder de vista as contribuições de sentido que chegam da literatura.

<sup>9</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, cit. p. 7.

os diversos humores (aos quais foram atribuídas específicas qualidades<sup>10</sup>) e, pelo contrário, que a doença fosse um desequilíbrio dessa *crase* por causa da prevalência de um humor sobre os outros. Quando, em seguida, ao sistema assim constituído se associou também a doutrina dos quatro temperamentos, ao *humor melancholicus* atribuiu-se «la fisionomia più spiccatamente patologica»<sup>11</sup>: este aspeto derivava da complexa sintomatologia que o doente de melancolia exibia: «alterazioni psichiche che andavano dalla paura, dalla misantropia e dalla depressione fino alla pazzia nelle sue forme più terribili»<sup>12</sup>.

Um texto atribuído a Aristóteles, o *Problemata XXX, 1*, veio mais tarde transformar positivamente as antigas concepções da melancolia: o que havia de novo, e de paradoxal, no texto do filósofo grego era que não só as grandes personalidades da arte, da poesia, da filosofia e da política eram considerados melancólicos (isto é, a sua preeminência intelectual parecia diretamente alimentada por uma fonte que tinha origem somática), mas que até os heróis da tragédia pareciam terem sido atingidos por essa doença. Pelo contrário, durante a Idade Média «l'idea del melanconico altamente dotato sembra sia stata del tutto dimenticata» e só nos círculos neoplatónicos renascentistas verificou-se uma progressiva e radical revalorização «della nozione di melanconia e la creazione di una moderna dottrina del genio»<sup>13</sup>. Este processo interessou também a revalorização do contraditório planeta Saturno e do ideal da vida especulativa, ideal não imune, porém, da dor e do tédio que continuamente o acompanham.

Em linhas gerais, foram estas as sucessivas transformações que levaram à definição da melancolia como estado de alma que caracteriza poeticamente os modernos. Um estado de alma que até podia ser transposto a objetos inanimados, e que, lenta mas inexoravelmente será sucessivamente interpretado como categoria cognitiva e não só como categoria emocional<sup>14</sup>.

Na área lusitana é possível encontrar numerosos exemplos que atestam a presença da melancolia. Já nas *cantigas d'amor*<sup>15</sup> é central aquela mágoa amorosa que a *koine* galego-portuguesa definiu como *coita d'amor*, elemento basilar de todo o sistema de vassalagem do poeta em relação à *senhor*<sup>16</sup>. Com efeito, como escreve Giorgio Agamben, é fundamental entender a poesia de amor dos séculos XIII e XIV através do subtil laço que aproxima o «umor nero alla sfera del desiderio erotico»<sup>17</sup>. Na primeira quadra de um texto de Johan Garcia de Guilhade<sup>18</sup>, um trovador ativo na segunda metade de 1200, pode-se por exemplo encontrar esse conjunto de experiências sentimentais e poéticas: «Quantos an gran coyta

---

<sup>10</sup> Calor e humidade eram qualidades atribuídas ao sangue e à Primavera; à bílis amarela correspondia o Verão e atribuíam-se as qualidades de calor e secura; assim, à bílis negra correspondia o Outono e as qualidades atribuídas eram as de frio e secura; finalmente, as qualidades do fleuma, a que correspondia o Inverno, eram as de frio e humidade. *Ibidem*, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>14</sup> E. Borgna, cit., p. 130.

<sup>15</sup> Cf. G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, pp. 109-139.

<sup>16</sup> G. E. Sansone, *Diorama lusitano*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 14-21.

<sup>17</sup> G. Agamben, *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 23. Aliás, continua o autor na nota 2, pp. 22-23, «questa prossimità di amore e malinconia [...] spiega anche l'ingresso di *Dame Merencolie* nella poesia amorosa del '200 e del '300». Sobre «*Dame Mérencolye*», cf. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, cit., pp. 208-215.

<sup>18</sup> «JOHAN GARCIA DE GUILHADE, cavaleiro português, segundo terço do século XIII, natural, provavelmente, da aldeia de Guilhade ou Guilhado, perto de Barcelos, e representante da pequena nobreza; poeta de profissão que se valia, para a execução das suas cantigas, de alguns jograis [...]», cf. G. Tavani, cit., p. 292.

d'amor / e-no mundo, qual oj'eu ey, / querrian morrer, eu o sey, / e averian en sabor; [...]»<sup>19</sup>, ou nesta estrofe do mesmo trovador em que a coita de amor se torna patologia amorosa: «Amigos, non poss'eu negar / a gran coyta que d'amor ey, / ca me vejo sandeu andar, / e con sandece o direy: / os olhos verdes que eu vi / me fazen ora andar assi [...]»<sup>20</sup>.

## I.2. Mitologia da saudade

Se a experiência da melancolia (assim como é possível lê-la nos textos da literatura das origens) é comum à área românica e europeia em geral, menos comum parece uma forma de melancolia que em Portugal tomou o nome de *saudade* e ganhou foro de «palavra-mito»<sup>21</sup>: geralmente com ela indica-se um sentimento entre a nostalgia e a melancolia, triste e suave ao mesmo tempo, que se define tipicamente lusitano. Eduardo Lourenço<sup>22</sup>, o ilustre analista da história e da cultura portuguesas, tem vindo a examinar a fundo os significados e os matizes semânticos deste estigma existencial, por vezes enigmático para os próprios portugueses. Confrontando dialeticamente os conceitos de saudade, de nostalgia e de melancolia, o crítico português define-os como *modalidades, modulações* da relação que o ser humano (ser dotado memória) tem com aquela temporalidade (que, com George Poulet, define como «tempo humano», diferente da temporalidade «abstractamente universal» do tempo) em que a memória é constitutiva. O que faria a diferença é o conteúdo, «a cor desse tempo, a diversidade do jogo que a memória desenha na sua leitura do passado»: eis «o que distingue a nostalgia da melancolia e estas duas da saudade»<sup>23</sup>. Pondo em evidência a matriz comum (o sentimento da “temporalidade-memória”) que constitui as bases da melancolia, da nostalgia e da saudade, a análise deste exímio intelectual português distingue, contemporaneamente, as diferenças em relação à significação fenomenológica do tempo em cada uma delas:

«A melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade, aquela que a lírica universal jamais se cansará de evocar. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objecto de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha [...] que, com razão, se tornou um labirinto e um enigma para aqueles que a experimentam, como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos»<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> G. E. Sansone, cit., p. 120.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>21</sup> E. Lourenço, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 91. Além deste livro v. do mesmo autor *O labirinto da saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

<sup>22</sup> Nascido em S. Pedro de Rio Seco em 1923, «tornou-se um dos intelectuais mais influentes na vida cívica e cultural portuguesa, quer durante a oposição ao regime salazarista, quer após a queda deste, sobretudo durante o período revolucionário e na fase de estabilização da democracia, pela sua postura corajosa, desassombrada e independente» (Á. M. Machado, *Dicionário de literatura portuguesa*, org. e dir. de Á. M. Machado, Lisboa, Presença, 1996, pp. 272-274). De formação filosófica, além de ensaios sobre Hegel, Kierkegaard e o existencialismo ocupou-se de questões de criação literária e artística, dedicando estudos a escritores como Miguel Torga, Camões, Pessoa, Antero, etc.

<sup>23</sup> E. Lourenço, cit., pp. 91-92.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 92.

O que parece implícito no conceito de saudade (talvez do latim *solitatem*) - cabendo nele também a influência do sentido de “saúde” por causa da estranha felicidade que acompanha a saudade ou as saudades) é um estado de alma melancólico a um nível de intensidade maior, a expressão incandescente de um sentimento de perda. Mas o que provisória ou definitivamente foi perdido, o que nos morreu, através do auxílio da imaginação pode ser vivificado no presente. Muito antes de se transformar naquele mito «hagiográfico-patriótico» que de certa forma ainda hoje é<sup>25</sup>, e antes de ser objeto de agudas reflexões filosóficas, a saudade «foi cantada e é filha e prisioneira do lirismo que primeiro lhe deu voz»<sup>26</sup>. Foi, isto é, «a expressão do excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado: o amigo ausente, a amada distante, a natureza imemorial e íntima, escritório de todos os amores, flor do verde pinho, ondas do mar»<sup>27</sup>, como neste *cantar de amigo* de Dom Diniz:

- Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo?  
ai Deus, e u é?

- Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?  
ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo?  
aquele que mentiu do que pos con migo,  
ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado?  
aquele que mentiu do que mh á jurado,  
ai Deus, e u é?

- Vós me preguntades polo voss' amigo  
e eu ben vos digo que é san' e vivo  
- Ai Deus, e u é?

Vós me preguntades polo voss' amado  
e eu ben vos digo que é viv' e sano  
- Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san' e vivo  
e será vosco ant' o prazo saído  
- Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv' e sano  
e será vosc' ant' o prazo passado  
- Ai Deus, e u é?<sup>28</sup>

ou nesta *cantiga* de Martim Codax:

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
e, ai Deus, se verrá cedo?

---

<sup>25</sup> À difusão deste mito muito contribuiu para o nacionalismo do movimento saudosista de que o poeta Teixeira de Pascoas se fez máximo cantor. Cf. F. Guimarães, *A poética do saudosismo*, Lisboa, Presença, 1988, e A. Botelho, *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1990 (em que Botelho define a saudade, «afinal, o próprio amor vagando na procela do tempo e do espaço», p. 24).

<sup>26</sup> E. Lourenço, cit., p. 92.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>28</sup> *História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII e XIV*, boletim incluído in «J L» (18 de Junho de 1997), p. 29.

Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado?  
e, ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,  
o por que eu sospiro?  
e, ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,  
o por que ei gran coidado?  
e, ai Deus, se verrá cedo?<sup>29</sup>

onde a saudade, no «berço céltico» galego-português «parece modulada pelo ritmo universal do mar»<sup>30</sup>.

### I.3 «Da maneira que fui doente do humor menencorico, e del guareci»

Continuando na pesquisa de textos aptos a testemunhar a presença do constante tópico da melancolia na literatura portuguesa, é preciso não esquecer o autor de um livro que pode ser considerado (nalgumas das suas partes) como uma espécie de burtoniana “anatomia da melancolia”<sup>31</sup>: o autor é o rei D. Duarte, «infeliz como rei e como ser humano»<sup>32</sup>, o livro é o *Leal Conselheiro*, compilação de uma série de tratados, de anotações e de “leais conselhos” direitos aos soberanos e organizados entre 1437 e 1438. Tendo mais «tençom de bem mostrar a ssustancia do que escrevia que a fremosa e guardada maneira de screver»<sup>33</sup>, D. Duarte abre com as seguintes palavras o capítulo XIX do *Leal Conselheiro*:

Por quanto sey que muitos foram, som, e ao diante seram tocados deste pecado de tristeza que procede da voontade desconcertada, que ao presente chamam em os mais dos casos doença de humor manencorico, do qual dizem os fisicos que vem de muytas maneiras per fundamentos e sentidos desvairados, mais de tres anos continuados fuy del muyto sentido, e per special mercee de nosso senhor deos ouve perfeita saude<sup>34</sup>.

D. João I está ocupado na direção dos trabalhos que antecipam a tomada de Ceuta (21 de Agosto de 1415) e deixa nas mãos do filho os negócios de Estado. D. Duarte aplica-se com grande zelo e cuidado, esquecendo «todos os ócios e prazeres dos jovens da sua

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>30</sup> E. Lourenço, cit., p. 92.

<sup>31</sup> A primeira edição do tratado de R. Burton *The Anatomy of Melancholy* é de 1621. Cf. R. Burton, *Anatomia della malinconia. Introduzione*, a cura di J. Starobinski, Venezia, Marsilio, 1983.

<sup>32</sup> E. Lourenço, cit., p. 102.

<sup>33</sup> *Leal Conselheiro, o qual fez Dom Eduarte, Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*, ed. crít. e anot., org. por J. M. Piel, Lisboa, Bertrand, 1942, p. 3.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

condição»<sup>35</sup>. Embora ele goste do exercício de governo é dominado por uma inexplicável tristeza que muito cedo se transforma, como ele afirma, em melancolia. Ao princípio D. Duarte não percebe bem este estranho mal-estar. Acha tratar-se da «mudança da hydade» e portanto julga a “doença” que vai experimentando como um sentimento comum a todos os homens. Mas mal a peste, que fizera a sua aparição em Lisboa durante a primavera de 1415, começa a matar pessoas bem conhecidas dele, escreve o rei «[...] filhei huu tam rryjo pensamento com receo de morte, [...] pensando na breveza da vida presente. E aquel pensamento entrou em meu coração, que per seis meses huu pequeno spaço nunca o del pude afastar, tirandome todo prazer e acrescentandome a mayor tristeza segundo meu juyzo que aver podia»<sup>36</sup>. Os conselhos terapêuticos dos “físicos” de beber vinho pouco misturado com água, de dormir em companhia de uma mulher e de deixar inteiramente as preocupações de governo foram sistematicamente rejeitados. D. Duarte ganhará a luta pessoal com a melancolia assistindo sem medo a Dona Felipa, a rainha-mãe moribunda de peste, esquecendo-se, desta forma, de si: «E aquesto foy começo de minha cura, por que sentindo ella, leixei de ssentir a mym»<sup>37</sup>.

A melancolia de que D. Duarte é testemunha encontra a sua justificação e o seu sentido não em si mas na sua relação com Deus. Se o soberano indaga as paixões da alma é porque na sua época sofrer de melancolia ou de tristeza significava pecar, afastar-se do bem supremo. Então, só indagando a alma do homem para conhecer os sentimentos que nele habitam podia oferecer a possibilidade de elaborar um modelo de «boo regimento [de] conciências e voontades»<sup>38</sup> conforme à superior vontade divina. A melancolia moderna, pelo contrário, surge «dall'indebolimento del sacro, dalla distanza sempre più grande tra la coscienza e il divino» e é «rifratta e riflessa dalle situazioni e dalle opere più diverse»<sup>39</sup>.

O enfraquecimento da consciência no que respeita ao divino é paralelo à conceção da melancolia como «accentuata coscienza di sé, dato che l'io è il perno intorno a cui ruota la sfera della gioia e del dolore»<sup>40</sup>. Este sucessivo desenvolvimento ter-se-á realizado durante a lenta passagem da noção ainda teológica de *acedia* à conceção humanística da melancolia no sentido aristotélico. Mas da acédia e das suas relações com a melancolia daremos conta na secção dedicada à poesia de Fernando Pinto do Amaral.

#### I.4. Na órbita de Saturno

Retomando o percurso cronológico e panorâmico da melancolia na literatura portuguesa, eis apenas alguns dos «sentieri caleidoscopicci lungo i quali [a melancolia] è dispersa»<sup>41</sup>, caminhos em que ela se debruça silenciosamente tomando várias formas: editada postumamente em 1554, a novela sentimental *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro (1482? – 1552?) está estruturada à volta do eixo temático da saudade, ou seja da «doce tristeza» que

---

<sup>35</sup> E. Lourenço, cit., p. 105.

<sup>36</sup> *Leal Conselheiro*, cit., p. 70.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>39</sup> Y. Bonnefoy in J. Starobinski, cit., p.7.

<sup>40</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, cit., p. 219.

<sup>41</sup> E. Borgna, cit., p. 70.

mais não é do que um aspeto da «melancolia da separação amorosa: *Como vós vos fostes, tudo se tornou tristeza*»<sup>42</sup>. No terceto que fecha um soneto de Camões (Lisboa? 1524? – Lisboa, 1580) o poeta exhibe um estado de alma semelhante: «*Sem ti, tudo me enoja e me aborrece; / sem ti, perpetuamente estou passando, / nas mores alegrias, mor tristeza*»<sup>43</sup>, mas o tema está presente ao longo de muitos outros sonetos do autor d’*Os Lusíadas*.

Passando ao século turbulento e *romântico* de Almeida Garrett (Porto, 1799 – Lisboa, 1854), é sabido que o *Romantismo* tem, mais ou menos conscientemente, banalizado os efeitos atrabiliários em literatura<sup>44</sup>, mas em Garrett é possível deparar com momentos de sentida melancolia. Por exemplo, na poesia intitulada «Melancholia»<sup>45</sup> (datada de 1822) o poeta põe em cena, a partir do título, uma lacerada situação existencial que encontra uma parcial reparação através de uma fuga na natureza, fuga que se desenvolve sob o signo de Saturno: esta evasão conduz o poeta e a sua interlocutora silenciosa *en plein air*, num «ameno sítio», numa «planície deliciosa», para deslizar lentamente num «estado de languidez suave e melancholica», e poder encontrar a desejada «solidão», longe do «trabalho pesado» e «da existência penosa».

Confrontando-se com as questões últimas da existência, por vezes a experiência da melancolia (como depressão) pode rasgar os ténues véus de esperança que ligam ao mundo o sujeito que a experimenta, acabando com a morte voluntária do mesmo sujeito.

Não é este o lugar para tentar uma análise da parábola existencial do escritor açoriano Antero de Quental<sup>46</sup>, uma das maiores personalidades literárias da cultura portuguesa. Mas Antero conheceu o percurso que da «febre de Ideal» conduz ao *spleen* e deste último à escolha definitiva do suicídio. Considerado por Unamuno como a mais trágica figura dos intelectuais ibéricos, este homem teve uma existência em que se alternaram fases de pessimismo e de optimismo, e os seus sonetos trazem esta marca de contradição tão típica da experiência melancólica. Para dar um exemplo, vejam-se as duas primeiras quadras do soneto «Ad Amicos», datado de 1862:

Em vão lutamos. Como névoa baça,  
A incerteza das coisas nos envolve.  
Nossa alma, enquanto cria, enquanto volve,  
Nas suas próprias redes se embaraça.

O pensamento, que mil planos traça,  
É vapor que se esvai e se dissolve;  
E a vontade ambiciosa, que resolve,  
Como onda entre rochedos se espedaça.  
[...]<sup>47</sup>.

A solidão, o sentimento da perda, o cismar incessante são todos elementos que podem ser encarados pensando nas múltiplas formas que pode tomar a melancolia (outras vezes sentida como «Dor, Tédio, Desenganos e Pesares...»<sup>48</sup>), como não é difícil reconhecer neste soneto de 1863, intitulado «Velut umbra»:

---

<sup>42</sup> F. Pinto do Amaral, cit., 1992, p. 138.

<sup>43</sup> Camões, *Sonetos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, (s. d.), p. 175.

<sup>44</sup> Cf. S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 65-80; e cf. J. Starobinski, *Il dono all'altro*, in «Leggere», 24, (Settembre 1990), p. 23.

<sup>45</sup> A. Garrett, *Lyrical*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904, pp. 126-127.

<sup>46</sup> (Ponta Delgada, 1842 – Ponta Delgada, 1891).

<sup>47</sup> A. de Quental, *Sonetti*, Palermo, Novecento, 1991, p. 100.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 172.

Fumo e cismo. Os castelos do horizonte  
Erguem-se, à tarde, e crescem, de mil cores,  
E ora espalham no céu vivos ardores,  
Ora fumam, vulcões de estranho monte...

Depois, que formas vagas vêm defronte,  
Que parecem sonhar loucos amores?  
Almas que vão, por entre luz e horrores,  
Passando a barca desse aéreo Aqueronte...

Apago o meu charuto quando apagas  
Teu facho, oh sol... ficamos todos sós...  
É nesta solidão que me consumo!

Oh nuvens do Ocidente, oh coisas vagas,  
Bem vos entendo a cor, pois, como a vós,  
Beleza e altura se me vão em fumo!<sup>49</sup>

Fechamos esta breve passagem sobre Antero com um trecho tirado de *Antero de Quental. Una vita* por Antonio Tabucchi:

Non aveva ancora cinquant'anni e il suo volto era molto segnato. Gli occhi si erano fatti incavati e la barba tendeva alla canizie. Cominciò a soffrire d'insonnia e a dare gridi sommessi nei rari momenti di riposo. A volte sentiva che le sue parole non gli appartenevano e frequentemente si sorprende a parlare da solo come se fosse un altro che parlava con lui. Un medico di Parigi gli diagnosticò l'isteria e gli prescrisse una cura elettrica. Antero annotò di soffrire di infinito, e forse è una malattia più plausibile per lui. Forse era solo stanco della forma transitoria e imperfetta dell'ideale e della passione, e la sua ansia si rivolgeva ormai a un altro ordine geometrico. Nei suoi scritti cominciò ad apparire la parola Nulla, che gli pareva la forma più perfetta di perfezione. Entrava nel suo quarantanovesimo anno e fece ritorno alla sua isola.<sup>50</sup>

O tópico da melancolia parece estar presente também na escrita de Eça de Queiróz<sup>51</sup> quando em 1880 escreve o conto intitulado *Um poeta lírico*, história tragicômica de um «esguio e triste» criado-poeta da «face fatal e byroniana» a quem não resta mais senão escrever de noite, «sentado a uma mesa alastrada de papéis, de testa pendida sobre a mão...»<sup>52</sup>.

Também na obra de Cesário Verde<sup>53</sup> é possível salientar algo que pode ser atribuído à esfera disfórica da melancolia, como no longo poema intitulado *O Sentimento dum Ocidental*, de que vou transcrever aqui, a título de exemplo, apenas a primeira quadra seguida da última:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

---

<sup>49</sup> A. de Quental, *Sonetos*, seleção e apresentação de A. M. Almeida Martins, Lisboa, Centro de Estudos Anterianos – Editorial Presença, 1996, p. 37.

<sup>50</sup> A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 45.

<sup>51</sup> (Póvoa de Varzim, 1845 – Neully, 1900).

<sup>52</sup> E. de Queiróz, *Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, (s. d.), pp. 59-67. E cf. *Carlos da Maia e João da Ega: dois vencidos da vida dez anos depois*, in F. Pinto do Amaral, 1992, cit., pp. 81-90.

<sup>53</sup> (Lisboa, 1855 – Lisboa, 1886).

[...]

E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A Dor humana busca os amplos horizontes,  
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!<sup>54</sup>

Cesário consegue transmitir neste poema uma significativa atmosfera *soturna*. O adjetivo *soturno* (que origina o substantivo *soturnidade*) significa «triste, sombrio, lúgubre». É uma «Alteração do nome do planeta *Saturno*, pela crença de que as pessoas nascidas sob o influxo desse planeta eram de carácter melancólico»<sup>55</sup>.

Eis de que maneira um dos maiores poetas do modernismo português, Mário de Sá-Carneiro, homenageou em 1915 António Nobre<sup>56</sup>, poeta simbolista e autor de *Só*, obra publicada em 1892 e definida pelo mesmo Nobre «o livro mais triste que há em Portugal»<sup>57</sup>:

ANTO

Caprichos de lilás, febres esguias,  
Enlevos de Ópio — Íris-abandono...  
Saudades de luar, timbre de Outono,  
Cristal de essências langues, fugidias...

O pajem débil das ternuras de cetim,  
O friorento das carícias magoadas;  
O príncipe das Ilhas transtornadas —  
Senhor feudal das Torres de marfim...<sup>58</sup>

Alimentada por uma combinação de solidão, abandono e desconforto a obra de António Nobre exprime toda a adesão do seu autor a uma dimensão de sofrimento que, na altura em que Nobre escrevia, entrava plenamente no conceito literário de *spleen*. A esta amargurada variante do tédio ou da melancolia Nobre entregou-se voluptuosamente<sup>59</sup>. Sempre segundo Fernando Pinto do Amaral «Também a dimensão amorosa se inscreve nesse quadro mais ou menos doentio [...] em que o objecto do desejo importa menos do que a infinita distância que dele nos separa»<sup>60</sup> (uma situação semelhante vai ser salientada a propósito da poesia do mesmo Fernando Pinto do Amaral na segunda parte desta tese).

---

<sup>54</sup> C. Verde, *Obra completa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p. 149 e p. 156. No ensaio já citado de F. Pinto do Amaral este autor, (falando no tema da *acedia*) escreve que «O processo mórbido consistia, portanto, em algo que pouco a pouco integrava as crises (primeiro esporádicas) no contexto global da personalidade, acentuando no doente algumas predisposições potencialmente patológicas, como a que exprime um masoquismo imotivado, esse «desejo absurdo de sofrer» de que falava Cesário no famoso «Sentimento de um Ocidental» (F. Pinto do Amaral, cit., 1992, p. 121).

<sup>55</sup> A. Geraldo da Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 737.

<sup>56</sup> (Porto, 1867 – Foz do Douro, 1900).

<sup>57</sup> A. Nobre, *Só*, Porto, Livraria Civilização, 1995, p. 20.

<sup>58</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Poesie*, ed. crit. di F. Toriello, Bari, Adriatica, 1992, p. 73. Também Pessoa, outro “indisciplinador de almas” e “amigo de alma” de Sá-Carneiro, falando de Nobre numa homenagem sublinhou como «há um sabor de infância triste no mais adulto horror do seu tédio e das suas desesperanças» (F. Pessoa, *Para a memória de António Nobre*, in *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1982, p. 344).

<sup>59</sup> F. Pinto do Amaral, *A poesia como doença da alma. Uma abordagem do «spleen» no «Só»*, in «Colóquio|Letras», 127/128, (Janeiro-Junho 1993), pp. 77-86.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 82. (Significativamente, F. Pinto do Amaral abre a primeira secção do seu primeiro livro de poesia – *Acédia* – com uma epígrafe de Claudio Rodriguez que reza: «¡Que mi estrella no sea la que más resplandezca sino la más lejana!»).

Se deixarmos o cismar magoado de Nobre e atentarmos no livro mais importante do simbolismo português, *Clepsydra*, de Camilo Pessanha<sup>61</sup>, também nele encontramos momentos de ténue melancolia vívidos, por exemplo, no «crepuscular» «enlanguescer da natureza» ou no «vago sofrer do fim do dia»<sup>62</sup>. Veja-se, por exemplo, o soneto [*Tenho sonhos crueis: n'alma doente*] em cujas dobras parece plausível encontrar um sujeito mergulhado numa situação melancólica:

Tenho sonhos crueis: n'alma doente  
Sinto um vago receio prematuro.  
Vou a medo na aresta do futuro.  
Embebido em saudades do presente...

Saudades d'esta dôr que em vão procuro  
Do peito afugentar bem rudemente,  
Devendo ao desmaiar sobre o poente,  
Cobrir-m'ô coração d'um véu escuro!...

Porque a dôr, esta falta d'harmonia,  
Toda a luz desgrenhada que allumia  
As almas doidamente, o ceo d'agora,

Sem ella o coração é quasi nada:  
— Um sol onde expirasse a madrugada,  
Porque é só madrugada quando chora<sup>63</sup>.

Para dar mais um exemplo da *Clepsydra*, eis um pequeno poema de três quadras que é antecipado por uma (sintomática) citação de Verlaine (*Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville*):

Meus olhos apagados,  
Vede a agua cahir.  
Das beiras dos telhados,  
Cahir, sempre cahir.

Das beiras dos telhados,  
Cahir, quasi morrer...  
Meus olhos apagados,  
E cançados de ver.

Meus olhos, afogae-vos  
Na vã tristeza ambiente.  
Cahi e derramae-vos  
Como a agua morrente<sup>64</sup>.

«Alcuni emblematici testi letterari – nas palavras de Borgna - sembrano nascere, almeno in corrispondenza con loro essenziali scansioni genetiche, da esperienze di dissolvenza dell'io: un io che smarrisce la sua unità e la sua identità e che sprofonda in luoghi oscuri e ignoti»<sup>65</sup>: sem dúvida que podemos encarar o *desassossego* de Bernardo Soares (a

---

<sup>61</sup> (Coimbra, 1867 – Macau, 1926).

<sup>62</sup> C. Pessanha, *Clepsydra*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, p. 83.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>65</sup> E. Borgna, cit., p. 31.

personagem de guarda-livros numa casa comercial lisboeta, autor do diário-romance) como uma das formas que a dissolução do eu consegue adquirir em Fernando Pessoa (Lisboa, 1888 – Lisboa, 1935). Como escreve Antonio Tabucchi,

«*Desassossego*, derivato regressivo di *desassossegar*, indica in portoghese una perdita o una privazione: la mancanza di *sossego*, cioè di tranquillità e di quiete. Ma Soares allarga le frontiere del *desassossego* fino a zone assai remote: dalla connotazione vagamente decadente di certi testi in cui il *desassossego* appare associato al tedio, fino allo snervamento, all’ansia, al disagio, alla pena, al turbamento, all’inadeguatezza e alla “incompetenza verso la vita”»<sup>66</sup>.

Ouçamos ainda Bernardo Soares:

«Há muito tempo que não escrevo. Têm passado meses sem que viva, e vou durando, entre o escritório e a fisiologia, numa estagnação íntima de pensar e de sentir. [...] Há muito tempo que não só não escrevo, mas nem sequer existo. [...] Há muito tempo que não sou eu»<sup>67</sup>.

Todo o *livro* é percorrido por um sentimento de tédio, de devaneio, e por uma imensa desolação. Examinando os tópicos do tempo e da melancolia em Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço julga que «Foi no seu drama «estático» *O Marinheiro* que Pessoa melhor configurou, como só a música o pode fazer, a melancolia pura [...]»<sup>68</sup>.

Muitas outras seriam, ao longo da multifacetada obra pessoana, as ocasiões para podermos falar de melancolia, sobretudo perseguindo as múltiplas sugestões espalhadas pelas obras dos seus principais heterónimos<sup>69</sup>. Mas, por enquanto, voltamos a Mário de Sá-Carneiro<sup>70</sup> e deixamos “falar” a melancolia dalguns poemas, como por exemplo este composto em Paris, a 15 de Maio de 1913:

#### ALÉM TÉDIO

Nada me expira já, nada me vive —  
Nem a tristeza nem as horas belas.  
De as não ter e de nunca vir a tê-las.  
Fartam-me até as coisas que não tive.

Como eu quisera, enfim de alma esquecida,  
Dormir em paz num leito de hospital...  
Cansei dentro de mim, cansei a vida  
De tanto a divagar em luz irreal.

Outrora imaginei escalar os céus  
À força de ambição e nostalgia,  
E doente-de-Novo, fui-me Deus  
No grande rastro fulvo que me ardia.

Parti. Mas logo regresssei à dor,  
Pois tudo me ruiu... Tudo era igual:  
A quimera, cingida, era real,

---

<sup>66</sup> A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 72.

<sup>67</sup> F. Pessoa, *Livro do desassossego*, vol. II, ed. de T. Sobral Cunha, Lisboa, Presença, 1991, p. 145.

<sup>68</sup> E. Lourenço, cit., p.178.

<sup>69</sup> Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos.

<sup>70</sup> (Lisboa, 1890 – Paris, 1916).

A própria maravilha tinha cor!

Ecoando-me em silêncio, a noite escura  
Baixou-me assim na queda sem remédio;  
Eu próprio me traguei na profundura,  
Me sequei todo, endureci de tédio.

E só me resta hoje uma alegria:  
É que, de tão iguais e tão vazios,  
Os instantes me esvoam dia a dia  
Cada vez mais velozes, mais esguios...<sup>71</sup>.

Uma análise mais detalhada deixaria descobrir muitas dimensões na “melancolia” de Sá-Carneiro que “quis reunir-se, e todo se dissipou” porque, como ele diz, «Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro» <sup>72</sup>, (Lisboa, Fevereiro de 1914).

Melancólica correligionária de Mário de Sá-Carneiro é Florbela Espanca, que “viveu a fundo esses estados quer de depressão, quer de exaltação, quer de concentração em si mesma, quer de dispersão em tudo [...]»<sup>73</sup>: se entrarmos no «convento da Dor» desta poetisa, encontraríamos logo os lugares da sua melancolia onde «idade» rima com «saudade» e «ansiedade», e «nova» (tinha Florbela na altura vinte e três anos) rima com «cova». «A mais triste de todas as mulheres» é também a que anda «a chorar convulsa noite e dia», «E nem flor de lilás [tem] que enfeite / A [sua] atroz, imensa nostalgia!...». Florbela sente-se «náufraga da vida» e o seu tédio não tem remédio: «[...] Essa tristeza / É menos dor intensa que frieza, / É um tédio profundo de viver!». Para esta mulher que nos primeiros anos do século XX traz em si «Poentes de agonia» e «de amargura», nem sequer o amor oferece um abrigo: o amor é como um «sonho», «Fumo leve que foge entre os [seus] dedos!...».

A sombra da melancolia é de certa forma observável também numa das figuras mais ricas e complexas da literatura portuguesa revelada nos anos quarenta: Jorge de Sena<sup>74</sup>, poeta em que «O desespero é fácil tal como esperar»<sup>75</sup>. Os seguintes versos pertencem a um «Requiem»:

Toda esta calma de saber a lei  
do mundo e a angústia de o saber enorme,  
alheio a mim sendo eu tão dele, quer  
doendo longe, quer magoando perto,  
sussurra ao vento como areal deserto  
– e morrerei da morte que foi vindo  
serenamente no pavor que a trouxe  
todos os dias (altas horas, noites  
de insónia, estradas solitárias,  
apitos de comboio, cães ladrando,  
uma criança dentro de casa chorando,  
vidros partidos remendados a jornal,

---

<sup>71</sup> M. de Sá-Carneiro, cit., p. 46.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>73</sup> F. Espanca, *Sonetos*, Venda Nova-Amadora, Bertrand, 1978, p. 12. Nascida em Vila Viçosa em 1894, Florbela faz os seus primeiros estudos em Évora, no Alentejo. Inscreve-se à Faculdade de Direito de Lisboa em 1919, ano da sua primeira obra de poesia intitulada *Livro de mágoas*. A seguir, publica em 1923 o *Livro de Soror Saudade*. Morre suicida em 1930 em Matosinhos. *Charneca em flor* foi publicado postumamente em 1931.

<sup>74</sup> (Lisboa, 1919 – Santa Bárbara, E.U.A., 1978).

<sup>75</sup> J. de Sena, *Poesia I*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 219.

candeeiros numa cave [...]»<sup>76</sup>.

E leia-se também «A solidão visitava-me»:

Quando imaginava,  
logo aparecia  
a solidão brevemente pousada  
à beira dos meus lábios.  
E, se eu falava,  
ela sorria.

Ai solidão,  
tu que de longe vinhas  
como ausências minhas,  
que devo imaginar? –  
– não pousas nos meus lábios nem sorris,  
desde que entraste,  
e te assentaste;  
nem me val<sup>77</sup> falar.<sup>77</sup>

Se a melancolia então «percorre com maior ou menor intensidade grande parte dos veios estruturantes do lirismo português do nosso século»<sup>78</sup>, também no caso de uma das vozes maiores da poesia revelada nos anos 50, a de David Mourão-Ferreira (Lisboa, 1927-Lisboa, 1996), é possível isolar trechos em que o sentimento da melancolia faz a sua aparição, embora à primeira vista esta presença não se sinta muito marcada. Será preciso, então – como nos lembra Fernando Pinto do Amaral – considerar a relevância de algumas coordenadas fundamentais da poesia de David, a do amor, a do tempo e a do corpo. Uma primeira fonte de melancolia manifestar-se-ia por exemplo na *ausência* do sujeito implicitamente dedicatário destes versos: «Nos agudos cristais do cilício da ausência, / em silêncio rebenta, em silêncio, o teu rosto... // Se a tua voz não vem, Arcanjo ou telefonema, como hei-de suportar este silêncio todo?» ou na «Tanta solidão [...] só porque te não tenho há quase uma semana / só porque te não vejo há vinte e quatro horas»<sup>79</sup>. É significativo que «o lexema *melancolia* surge na *Obra Poética* (reunida em 1988)<sup>80</sup> apenas em duas ocasiões e ambas articuladas com a estação outonal: [...] «Ao Outono», descreve um processo de decadência centrado no próprio sujeito, mas extensivo a um *nós* em que todos, como seres humanos, poderemos reconhecer-nos:

Já começa a ruir o edifício que sou  
[...]  
Laços, anéis e nós – como se vão soltando!  
Deslaçam-se na bruma os próprios nós dos dedos.  
E é sem ossos nas mãos, ai de nós!, e sem sangue,  
que vamos modelando a imagem do Segredo  
  
– a que fica de nós, indizível e densa,  
além da nossa morte, informe, diluída  
em Novembro e Dezembro e na tinta cinzenta

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>78</sup> F. Pinto do Amaral, *A «tinta cinzenta» da melancolia na poesia de David Mourão-Ferreira*, in «Colóquio|Letras», 145/146, (Julho-Dezembro 1997), p. 218.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>80</sup> (D. Mourão-Ferreira, *Obra poética. 1948-1988*, Lisboa, Editorial Presença, 1988).

com que escrevem os dois torpor, melancolia<sup>81</sup>».

Depois desta rápida panorâmica em que se quis deixar o espaço maior aos textos, gostaria de concluir este capítulo iniciado “na órbita de Saturno”, com as palavras de Anna Dolfi: «Al di là dei discorsi teorici [...] è il dizionario malinconico dei singoli autori, dei singoli testi che resta ora soprattutto da indagare, nella ricerca delle cadenze nascoste, degli accordi irrisolti»<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> F. Pinto do Amaral, *A «tinta cinzenta» da melancolia [...]*, cit., p. 223.

<sup>82</sup> A. Dolfi, *Premessa*, in AA. VV., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Atti di seminario, (Trento, Maggio 1990), Roma, Bulzoni, 1991, pp. 16-17.

## PARTE II

### A MELANCOLIA NA POESIA DE VASCO GRAÇA MOURA E DE FERNANDO PINTO DO AMARAL

#### II.1 Uma nova sensibilidade na poesia portuguesa

Vasco Graça Moura, nascido no Porto em 1942, e Fernando Pinto do Amaral, nascido em Lisboa em 1960, são sem dúvida dois dos poetas mais significativos da actual poesia portuguesa. A estreia poética do primeiro realiza-se em 1963 (eram, aqueles, «tempos policiados») com *Modo mudando*, um «livro pequeno», auto-produzido e «tirado a duzentos exemplares»<sup>83</sup>. Por volta dos anos 60 houve um período de férvido renovamento para a lírica portuguesa, ou, para citar Carlo Vittorio Cattaneo, de «rinnovamento piuttosto articolato poiché le proposte non erano univoche e provenivano anche da poeti i quali, per data di nascita, appartenevano alla generazione anteriore»<sup>84</sup>. Herberto Helder e Ruy Belo, por exemplo, são, de maneira diferente, dois inovadores da linguagem poética daqueles anos. Ambos inauguram uma tendência amplamente discursiva, o primeiro fundindo «in un'unica poderosa colata l'ampio respiro magniloquente (asse Pessoa/Álvaro de Campos – Jorge de Sena), il retaggio surrealista [...] e le nuove acquisizioni dello sperimentalismo (di provenienza prevalentemente brasiliana)», o segundo, pelo contrário, preferindo «un gusto insistito del realismo quotidiano»<sup>85</sup>. Outras importantes contribuições inovadoras derivam da «tenace infrazione linguistico-sintattica di Pedro Tamen», dos «tentativi estremi dei cosiddetti poeti sperimentali», do «interventismo politico di Manuel Alegre», da «satira graffiante di Armando Silva Carvalho». Continuam este «articolato» panorama Fernando Assis Pacheco, António Franco Alexandre e os poetas reunidos sob o nome de *Poesia 61*<sup>86</sup>.

Marcada no início «pelas experiências inovadoras pós-surrealistas»<sup>87</sup>, é a partir dos princípios da década de 70 que começa uma significativa transição para uma tonalidade poética diferente na poesia de Vasco Graça Moura. Trata-se de uma mudança em que, como o autor explicou, ao abandono dos estilemos surrealistas, «automatismos ou processos afins, [...] sumamente convenientes no tocante à afinação da artesanialidade de uma certa descontracção de processos», corresponde a exigência de «uma explicitação cada vez maior

---

<sup>83</sup> V. Graça Moura, *Poemas Escolhidos. 1963-1995*, Venda Nova, Bertrand, 1996, p. 381. (A partir daqui o texto será citado com a abreviação *P. E.*, omitindo o nome do poeta).

<sup>84</sup> Introdução de C. V. Cattaneo a V. Graça Moura, *Nodo cieco, il ritorno*, Roma, Florida, 1984, p. 5.

<sup>85</sup> C. V. Cattaneo, *La nuova poesia portoghese*, Roma, Abete, 1975, p. IX.

<sup>86</sup> Os cinco poetas do grupo *Poesia 61* são Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fiamma Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta. Todas as citações relativas à inovação poética dos anos 60 são tiradas da introdução a V. Graça Moura, *Nodo cieco, il ritorno*, cit., p. 5.

<sup>87</sup> *P. E.*, p. 7. (Trata-se do ensaio introdutivo ao volume curado por F. Pinto do Amaral).

dos instrumentos e dos ingredientes de que [se serve] para chegar a uma dada *reconhecibilidade do real*»<sup>88</sup>.

Mais jovem do que Vasco Graça Moura, Fernando Pinto do Amaral estreia-se em 1990 com *Acédia*, uma recolha de cinquenta e dois poemas que, desde o título denuncia uma cúmplice pertença a uma fase «marcadamente crepuscular e saturnina»<sup>89</sup> da poesia portuguesa contemporânea, fase que teria início a partir dos anos Setenta segundo o parecer concorde de algumas das vozes críticas (e poéticas) mais atentas da nova geração (entre as outras ocupa um lugar eminente a do mesmo Fernando Pinto do Amaral) mas também das gerações anteriores, como a de Fernando Guimarães<sup>90</sup> ou de Fernando J. B. Martinho<sup>91</sup> o qual, num estudo intitulado *Dez Anos de Literatura Portuguesa – Poesia*, salientava como, mesmo ao princípio da «década de 70», começava a definir-se uma «nova sensibilidade na poesia portuguesa»<sup>92</sup>.

A nova fase põe-se em movimento através de uma espécie de resgate da linguagem poética, já não vinculada às «obsessões metapoéticas e ideológicas das décadas anteriores»<sup>93</sup> e encaminha-se para uma recuperação do lirismo que significa também recuperação do real, da experiência («a linguagem da experiência é sempre mais decisiva do que a experiência da linguagem»<sup>94</sup>), da subjetividade, «com a tendência para exprimir *sensações* ou mesmo *sentimentos*»<sup>95</sup>. E é por isso que o mesmo Fernando Pinto do Amaral examinando a aplicabilidade dos termos de “modernidade” e de “pós-modernidade” para uma série de «autores revelados nos anos 70»<sup>96</sup>, fala em *efeito emocional*, isto é, de uma espécie de *contaminação perceptiva e afectiva*, cujos efeitos seriam «certas consequências ao nível temático, fazendo que em muitos destes autores seja difícil definir *núcleos duros*, espriando-se a sua escrita por sentimentos nos quais se infiltra uma *distância* por vezes invencível em relação à consciência de si mesma». Esta poesia surgiria, na sua realização, como *diferida* «um pouco entre o irónico e o nostálgico, entre uma pacificadora *amnésia* e uma persistente *melancolia*»<sup>97</sup>.

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 472. (Trata-se da *nota final* de autoria de V. Graça Moura).

<sup>89</sup> J. Barrento, *O astro baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno*, in «Colóquio | Letras», 135/136, (Janeiro-Junho 1995), p. 158.

<sup>90</sup> Fernando Guimarães nasceu no Porto em 1928. Como ensaísta ocupou-se sobretudo do simbolismo, do modernismo e das vanguardas. Conduziu outros estudos na área da poesia da “Presença” e do neo-realismo, interessando-se também pela poesia contemporânea e pelas questões relativas à expressão da linguagem poética. Como tradutor ocupou-se de Keats, de Dylan Thomas e de Hofmannsthal. Como poeta teve o seu exórdio em 1956 com *A face junto ao vento*, tendo continuado a publicar constantemente até aos nossos dias.

<sup>91</sup> Fernando João Baptista Martinho nasceu em 1938. É docente de Estudos Pessoaanos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ocupou-se de Pessoa, de Sá-Carneiro, dos surrealistas, de David Mourão-Ferreira e muitos outros poetas e narradores portugueses e da África lusófona. Publicou também dois livros de poemas, *Resposta a Rorschach*, 1970, e *Razão sombria*, 1980.

<sup>92</sup> F. J. B. Martinho, in «Colóquio | Letras», 78, (Março 1984), p. 17.

<sup>93</sup> J. Barrento, cit, p. 159.

<sup>94</sup> F. Pinto do Amaral, *O mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991, p. 66.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>96</sup> Eis alguns dos poetas (tratados por F. Pinto do Amaral no supracitado ensaio) «revelados» naqueles anos: João Miguel Fernandes Jorge, Nuno Júdice, Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre, Al Berto, Helder Moura Pereira.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 51.

Sensações de ruína, desconfiança e desilusão, «fulgor nostálgico» e um «subtil mas persistente tom melancólico»<sup>98</sup> constituem apenas uma pequena parte da rica constelação dos humores em que a melancolia se espalha na poesia portuguesa deste fim-de-século<sup>99</sup>. Melancólica elaboração de «perdas memórias», «aguda noção da passagem do tempo», «nocturna sensação de declínio»: muitos dos autores que começam a publicar na década de Setenta parecem unanimemente atraídos por estes tons que à sombra da luz do crepúsculo encontram a sua «dimensão *emocional*» mais luminosa e esplénica.

Se entendermos a melancolia essencialmente como um lugar mental, uma «projection dans la culture d'un état mental spécifique»<sup>100</sup>, teríamos que a considerar como «une immense *gestalt multidimensionnelle*, qui se manifeste à la fois dans la pathologie, dans la fantasmagorie mélancolique, dans le mythe et dans la culture»<sup>101</sup>.

Mas haverá lugares físicos em que este fluido tom melancólico reflete as suas dimensões emocionais? Na poesia portuguesa mais recente os litorais parecem a fronteira mais visível desta dor subtil e persistente, dor da qual, todavia, se retira um masoquístico prazer. Umhas sugestões chegam ocasionalmente também da região do Alentejo, estendida zona de planície em que o tempo parece correr extremamente devagar. Esta zona é portadora de um encanto melancólico de que Portugal, terra periférica, parece ser bastante rico (leia-se, por exemplo, Vasco Graça Moura quando num poema dos mais recentes põe o seu olhar quer num interior – um quarto em que o pintor Henrique Pousão<sup>102</sup> está a fazer um retrato a uma mulher, Francisca Matroco –, quer num exterior constituído significativamente pelo «horizonte manso e ondulado» da «melancolia alentejana»<sup>103</sup>).

Lugar melancólico por excelência fica, enfim, a cidade e os signos que o homem nela deixa, os passeios e os cafés, as esplanadas, os lugares de importância histórica e os centros comerciais. Muitas vezes acontece que entre o sujeito (melancólico) que a atravessa e a própria cidade (com os seus habitantes) não seja possível uma *comunicação*, um *colóquio*. Não se pode esquecer o que escreveu Jean Starobinski acerca de Baudelaire: «[...] spesso il malinconico sente che la sua risposta al mondo è in ritardo. Di fronte allo spettacolo esterno che si accelera vertiginosamente, egli sente in sé una sorta di impedimento che lo immobilizza. [...] L'asincronia, la discordanza cioè tra il *tempo* del «cuore di un uomo» e quello della «forma di una città», è una delle espressioni più commoventi della condizione malinconica»<sup>104</sup>, situação que encontraremos sobretudo na poesia de Fernando Pinto do Amaral.

## II.2 «Materiais merencóricos»<sup>105</sup> na poesia de Vasco Graça Moura»

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 76 e *passim*.

<sup>99</sup> F. J. B. Martinho falou também em *Visões do fim na poesia portuguesa mais recente*, in «Rassegna Iberistica», 62, (Febrario 1998), pp. 13-25. O artigo relewa como à poesia portuguesa dos últimos anos sejam comuns uma «inquietação» e uma «ansiedade» através das quais é possível falar num «novo “mal de fin de siècle”».

<sup>100</sup> P. Dufour, *Vers une herméneutique cognitive des imaginaires mélancoliques. Esquisse d'une methode*, in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, cit., p. 70.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>102</sup> Nascido em Vila Viçosa a 1 de janeiro de 1859 é uma figura essencial da pintura portuguesa do século XIX não obstante ter vivido apenas 25 anos.

<sup>103</sup> V. Graça Moura, *O retrato de francisca matroco e outros poemas*, Lisboa, Quetzal, 1998, p. 9.

<sup>104</sup> J. Starobinski, cit., p. 45.

<sup>105</sup> Cf. o poema «as poéticas *a posteriori*» in *P. E.*, p. 270-271.

«Todas as melancolias são atitudes literárias, quer falemos de uma paisagem quer falemos de uma mulher. A melancolia é um dos ingredientes da criação literária. Também padeço dela de quando em quando»<sup>106</sup>.

A melancolia atravessa como um rio cársico a poesia de Vasco Graça Moura. Já a um primeiro exame, os signos mais nítidos do fluir subterrâneo deste rio consistem nos «materiais merencóricos» verbais que chegam à superfície: insistentemente espalhados ao longo de toda a produção lírica do autor, o substantivo *melancolia* e o seu adjetivo *melancólico* resultam os materiais verbais mais cedo detetáveis ao debruçar-se sobre esse rio. A palavra melancolia figura não apenas nos versos mas até, por exemplo, no título de uma recolha de dezassete poemas datada de 1980, *Instrumentos para a melancolia*, dando também o título «melencholia» a um poema contido na recolha intitulada *O concerto campestre*, de 1993. O poeta, de facto, serve-se sem receio desta palavra perigosa<sup>107</sup> e fá-lo, por vezes, também utilizando formas lexicais mais arcaicas, como é evidente no uso dos adjetivos «merencóricos» e «merencório» que não é impossível encontrar nalguns versos e que, muito mais das equivalentes formas modernas, parecem trazer aquela pátina cinzenta da passagem do tempo que amiúde se sobrepõe nesta lírica.

Vasco Graça Moura conhece bem a forte carga de arquétipo da palavra *melancolia*. A assunção de tal palavra, que se apresenta como uma espécie de bem radicada cristalização lexical na sua poesia, subentende a implícita declaração de uma «forma de sensibilidade» e de uma mundividência que confere (e confirma) uma tonalidade «profundamente melancólica»<sup>108</sup> a esta poesia. A sua linguagem poética procura uma densidade proporcionada por vários níveis de leitura: «É para isso mesmo que [afirma o autor] a linguagem se concentra no poema, procurando o ponto óptimo algures numa tensão entre a razão e a emoção, entre o virtual e o real, entre o visceral e o fingido; e é por isso mesmo que o poema afinal se institui em cada momento dotado da panóplia das veleidades de se tornar numa das metáforas possíveis, partilháveis e quase sempre melancólicas, do mundo»<sup>109</sup>.

Sensível à poesia quinhentista portuguesa e à renascentista de tradição italianizante<sup>110</sup>, Vasco Graça Moura revaloriza com notável rigor formal as formas líricas do classicismo. Não se trata propriamente de «preferência»: o autor prefere considerar esta sua atitude nos termos de «“referência” a determinados modelos formais ou de conteúdo»<sup>111</sup>. Recuperando a divisão estrófica ou a métrica clássicas, Graça Moura afirma a necessidade de uma ordem e de uma harmonia que disciplinem as espessuras da realidade e a desorganização ontológica própria do ser humano, facetas, estas, muito presentes na sua

---

<sup>106</sup> Excerto de uma entrevista a V. Graça Moura por J. Pinheiro, in *Máxima*, (Maio de 1992).

<sup>107</sup> J. Starobinski, cit., p. 11.

<sup>108</sup> Durante uma entrevista publicada no *Diário de notícias* de 28 de Junho de 1997 (entrevistado por A. Marques Gastão) o poeta foi solicitado a responder sobre a melancolia que atravessa *uma carta no inverno*, título de uma recolha de poemas publicada em 1997. Nessa ocasião Graça Moura respondeu que «A [sua] poesia dir-se-ia profundamente melancólica, ora puramente literária, ora correspondendo a forma de sensibilidade», acrescentando também que a melancolia «É uma forma sombria de ver o mundo, muitas vezes agonizada, que normalmente reclama uma expressão artística, ligada a um certo pathos na relação com o mundo ou a um certo maneirismo estilístico». «A melancolia tem um lado de distorção da realidade, a partir de pressupostos menos optimistas, mas também a refigura, levando-a a corresponder a outras solicitações. Relaciona-se com uma faceta saturniana da existência».

<sup>109</sup> *P. E.*, p. 473.

<sup>110</sup> V. Graça Moura, *L'ombra delle figure, (Poesie 1976-1992)*, intr. di M. J. de Lancastre, Roma, Fondazione Piazzolla, 1992, p. 10.

<sup>111</sup> *P. E.*, p. 474.

expressão lírica. Um caso de recuperação de uma forma métrico-estrófica clássica é, por exemplo, o da “sextina” que faz a sua aparição na poesia deste autor já a partir de 1973. Como é sabido, a *sextina lírica* é a transformação, numa forma fixa, de um modelo de composição derivado da canção provençal. Determinantes na fixação da sua estrutura foram as contribuições de Dante em primeiro lugar<sup>112</sup>, e de Petrarca sucessivamente. Se tomarmos como exemplo a primeira das sextinas publicadas em Julho de 1973 sob o título de *Quatro Sextinas*, logo teríamos uma prova não só da mestria técnica do poeta mas também da presença de uma tonalidade elegíaca e outonal (numa palavra, melancólica) nos temas tratados, tonalidade que será uma constante distintiva da sua obra:

eis longamente escureceu a febre  
o rumor desprendido destas folhas  
que vão descendo o outono arrepiadas  
perpassa-nos nas faces quanta sombra  
a arrancada dos pássaros foi frouxa  
em debandar do solo pardo, lento

o coração decorre-nos mais lento  
e passa à frente duma dúvida febre  
que se vai adensando como frouxa  
também aos poucos a ultrapassam folhas  
só lhe tendo entranhado da vã sombra  
que projectam pulsações arrepiadas

nas faces da estação arrepiadas  
quando o sol esmorece no seu lento  
horizonte enevoa-se de sombra  
o que em nós era aí apenas febre  
e o volvermos a face para as folhas  
de que nos indifere a sorte frouxa

mas sendo implacável e de frouxa  
fugindo-nos às mãos arrepiadas  
cresce essa força de imponderáveis folhas  
que retiram do outono o peso lento  
num voo nesga a nesga de que a febre  
abriu em sobressalto alguma sombra

ao coração desfere-se essa sombra  
sem piedade pela aorta frouxa  
prenunciando sintomas ou de febre  
ou de humidade nas mãos arrepiadas  
fica apenas o corpo manso e lento  
de perpassarem com a febre as folhas

sobrevive-se assim ao dar das folhas  
como asas recobrimdo-se de sombra  
na agonia do olhar que pomos lento  
para evitar uma saudade frouxa  
ou que possam bater arrepiadas  
nos silêncios escuros desta febre

aumenta a febre pelo ir das folhas  
arrepiadas oblíquas na sombra

---

<sup>112</sup> Dante representa uma importantíssima referência para Graça Moura, tradutor da *Divina commedia* e da *Vita nuova*.

da vida frouxa no corpo manso lento<sup>113</sup>.

A sextina organiza-se por seis estrofes de seis versos decassílabos. As rimas são todas palavras-rima cuja posição tem que rodar de estrofe para estrofe segundo o esquema dito da *retrogradatio cruciata*: os versos de cada estrofe correspondem aos da precedente, seguindo a ordem último-primeiro-penúltimo-segundo-antepenúltimo-terceiro<sup>114</sup>. A composição é fechada por um remate de três versos em que se repetem as palavras-rima numa ordem tornada variável no uso moderno desta antiga forma lírica mas que, segundo a regra provençal (Arnaut Daniel), tinha que terminar repetindo em posição de palavras-rima as últimas três da última estrofe, enquanto que as primeiras três palavras-rima (sempre da última estrofe) tinham que serem inseridas no interior dos versos do remate, seguindo sempre a mesma ordem.

Esta característica estrutural permite uma mudável alternância de imagens e de objetos, envolvendo vários planos de significação. Neste caso, o lento *incipit* (devido sobretudo à presença do advérbio «longamente») leva o leitor para um ambiente onde a atmosfera está conotada por uma tonalidade cromática escurecida («quanta sombra») e cujo referente auditivo (e note-se a abundância das fricativas e das líquidas acompanhando uma longa repetição das vogais «e» e «o», quase uma onomatopeia do lento cair das folhas e do esvoaçar “frouxo” das asas das aves) é constituído pelo sugestivo «rumor desprendido [de] folhas / que vão descendo o outono». As folhas parecem padecer os arrepios duma «febre» que, ao longo da composição, de escurecida far-se-á «dúbia», «apenas febre» capaz de abrir «em sobressalto alguma sombra» e de provocar «silêncios escuros» nos sujeitos que a poesia colheu no meio duma experiência fenomenológica: assistir à sombria queda outonal das folhas, metáfora solidária com os símbolos da passagem do tempo, do envelhecimento e da morte, isomorficamente ligada à tonalidade cromática sombria (crepuscular) de toda a composição. É interessante notar como se organizam os movimentos (marcados todos por uma significativa lentidão) de alguns elementos do poema. Para dar um exemplo, logo na primeira estrofe ao movimento de cima para baixo das «folhas» «arrepriadas» contrapõe-se o movimento de baixo para cima da «frouxa» «arrancada dos pássaros» «em debandar o solo», um «solo pardo» que parece cromaticamente compartilhar a tonalidade sombria de todo o poema. Na concatenação das imagens outros elementos poderiam ser invocados como indícios ou materiais melancólicos. Já de passagem assinalámos, por exemplo, a lentidão que apanha a cena toda (como também o «coração» dos sujeitos que agora “decorre” «mais lento») e concorre para dar um significativo e ulterior efeito melancólico (aliás, a antiga medicina humoral considerava a lentidão como uma peculiaridade dos temperamentos melancólicos causada pelas influências de Saturno<sup>115</sup>). A própria presença duma indefinida hora crepuscular, (muito cara também a Fernando Pinto do Amaral), quando a luz desmaia e «o sol esmorece no seu lento / horizonte», confere uma marca de melancolia a este momento do dia em que os sujeitos, embora pareçam indiferentes à «sorte frouxa das folhas», padecem mudanças emocionais, “enevoando-se” «de sombra / o que [neles] era apenas febre». Então é assim que se «sobrevive [...] ao dar das folhas», e o «olhar» tem que ser posto lentamente «para evitar» aquela sensação de vaga nostalgia que como já sabemos em português toma o nome de «saudade».

A gravidade e o tom elegíaco desaguardam também nas outras sextinas. Lembrado da sextina LXVI de Petrarca, de que repete o verso “tosto conven che si converta in pioggia”<sup>116</sup>,

---

<sup>113</sup> P. E., pp. 39-40.

<sup>114</sup> P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 233-236.

<sup>115</sup> «Quando attribuirono nomi divini agli astri, gli antichi riservarono lo stesso destino antitetico al suo pianeta. Saturno era il pianeta più alto, e quindi conservava l'eccellenza e la sovranità nel sistema solare. Ma era anche nero e sinistro, ostile alla terra e agli esseri umani. Freddo, bianco e ventoso, lontano, lento ed enigmático, mandava sulla terra una luce debolíssima e fioca, suscitava il ghiaccio e la neve, i fulmini e il tuono» (P. Citati, *La luce della notte*, Milano, Mondadori, 1996, p. 58). (No prefácio a R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, cit., pp. XIX-XXI, R. Klibansky e E. Panofsky atribuem com muita ironia às influências de Saturno a lenta realização do seu livro).

<sup>116</sup> O aparato de referências culturais em Vasco Graça Moura é sempre muito rico e de multiforme proveniência.

Vasco Graça Moura confere à sua segunda composição desse tipo uma atmosfera em que uma «dor», simultânea e antagonicamente «branda» e «intranquila», se insinua durante uma «alba acesa / de lágrimas nos olhos e nos vidros». São momentos de uma melancolia hialina em que a dor se cristaliza nos vidros, transparente fronteira entre um exterior pelo qual o sujeito lírico deseja uma “conversão” de «alba acesa» «em chuva» e um interior onde se realiza uma reclusão aquém dos vidros, junto dos quais «se encosta curva [um]a face acesa / mas muda», alguém cuja «superfície do rosto antes acesa // de esperança [...] consoma-se agora num «silêncio convulso». Na muda dor, na posição «curva» do sujeito de que a poesia dá conta, nas isotopias da água que das «lágrimas nos olhos e nos vidros» e da «tranquila / humidade nas pálpebras» acaba por se tornar «sangue escurecido», podemos ler os indícios metafóricos da atmosfera melancólica e sombria da inteira sextina.

No que respeita à citação, este uso aglutinador de excertos de outros poetas confirmou-se como uma característica distintiva da poesia deste autor<sup>117</sup>. Nas sextinas, Vasco Graça Moura serviu-se de excertos de Horácio, de Rilke, de Shakespeare, ou - como nos 254 versos da *elegia* escrita em 1971 (a versão definitiva será de 1973) - de Hölderlin, de Francisco Manuel de Melo, de Wittgenstein, do livro da *Génesis* e de Giordano Bruno, entre os outros<sup>118</sup>. É uma tendência aglutinadora que se realiza através da manipulação de “materiais” tirados tanto da literatura de todos os tempos quanto das «obras de arte de diferente natureza (quadros, esculturas, fotografias, filmes, peças musicais) [que] acabam por gerar ecos com elas solidários»<sup>119</sup>.

Aspetos do imaginário melancólico de Graça Moura também se encontram no conjunto de seis poemas intitulado *O mês de dezembro e outros poemas*<sup>120</sup>. A melancolia emerge tanto a nível temático como a nível de enunciação, exatamente como se deduz do poema seguinte, o primeiro do conjunto e sem título, como é característico desta recolha:

continuamente, escuta, me destruo  
e as longas águas sem sossego fogem  
e os ossos de dezembro coincidem  
e são do inverno estas metamorfoses

não falarei da vida porque a vida  
perdidamente triste se sustenta  
de surdos pensamentos e desastres  
e devagar a luz se lhe estrangula

sempre assim foi esta periferia  
da escrita a desfazer-se e é no inverno  
que nos olhamos com ferocidade  
antes que o tempo devore outros discursos<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> Como escreve M. J. de Lancastre, a citação «entra a far parte del tessuto poetico, spesso ne costituisce l'ossatura indicando al tempo stesso la riutilizzazione di materiali precedenti e il farsi dello stesso poema. La poesia in qualche modo si mette a nudo, rinvia a qualcos'altro rivelando se stessa, la sua genesi, la sua formazione, il suo divenire. Graça Moura, in tal senso, si presenta come *artifex* [...]» (cf. intr. a V. Graça Moura, *L'ombra delle figure, (Poesie 1976-1992)*, cit., p. 10).

<sup>118</sup> *P. E.*, pp. 77-78. (O autor dá frequentemente conta nas notas das citações utilizadas, omitindo «algumas remissões óbvias»).

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 475.

<sup>120</sup> Publicado em 1976 mas composto entre Dezembro de 1973 e Janeiro de 1974, compreende também uma «elegia» escrita em janeiro de 1971 e revista definitivamente em 1973, mais «quatro sextinas» que, como as primeiras quatro que o autor publicou em 1973, foram escritas entre 1968 e 1970.

<sup>121</sup> *P. E.*, p. 71.

Trata-se de três quadras em que o eu lírico anuncia estar sujeito a uma lenta e inexorável destruição. O advérbio que abre a primeira quadra introduz uma marca de continuidade nesta situação existencial, neste “destruir-se” ininterrupto que o eu lírico padece como ser transitório. E é dessa destruição que ele vai dar conta a um interlocutor de que não sabemos nada<sup>122</sup>, a um “tu” a que o eu lírico pede uma escuta. Ao destruir-se de quem escreve é paralela a fuga de «longas águas sem sossego», enquanto «coincidem» «os ossos de dezembro», «metamorfoses» que pertencem todas a um melancólico e frio inverno. Logo na segunda quadra, a dimensão enunciativa ganha um halo de negatividade exibindo um sujeito que recusa falar («não falarei») «da vida porque a vida / perdidamente triste se sustenta / de surdos pensamentos e desastres», uma vida que numa lenta estrangulação perde toda «a luz». A destruição, a desorganização do ser, a vida que vai perdendo a luz, a imagem de desagregação e corrupção que nunca mais acaba («sempre assim foi esta periferia / da escrita a desfazer-se») conferem ao «inverno» a primazia de ser a estação que mais das outras manifesta nos seus signos («ossos», «metamorfoses») a inconsistência da vida. Já aqui Graça Moura começa a pôr em evidência alguns grandes temas simbólicos que serão típicos da produção futura: o tempo que passa inexorável, a desorganização a que cada ser está destinado, a degradação do presente, o tocar-se da morte e do amor, a gramática melancólica do inverno. A citação tirada da camoniana “Elegia III” («...porque a vida / de imaginações tristes se sustenta», pontualmente indicada em nota pelo mesmo autor), confere uma amplificação melancólica ao discurso já disfórico do poeta.

Materiais melancólicos, orgânicos e inorgânicos *instrumentos para a melancolia*: repercussões de silêncios; espessuras da realidade; a «margem degradada da memória», «litorais», os «registros lacónicos da noite», «furtivas reaberturas respirações resguardos»; «descoincidências entre as coisas / desmelodias»; a «dimensão violenta» das plantas, irrompendo «como ruídos»: «crescer é revoltante / para a fugacidade»<sup>123</sup>. A tensão para com a realidade confirma que «a penetração das coisas é sombria», e há no real «fracturas da verdade». Os materiais aqui apontados são indícios das sombras de um real que entram nos poemas e de que às vezes não fica mais do que um rasto percebido como perda ou como ausência. Aliás, a de Graça Moura é uma poesia povoada de *sombra das figuras*<sup>124</sup> e de «conjecturas» (que a própria prática da escrita implica). Vejam-se estas «metamorfoses para 23 versos»:

há grandes folhas verde escuras na penumbra variável  
de uma estufa de plantas. há o cheiro a terra húmida  
contido entre os vidros brancos de cal, há  
fetos, avencas, orquídeas, ciclámenes banhados

pela luz uniforme, a intensas horas do dia. noutras  
a penumbra organiza-se em vãos e tufos como os das plantas,  
onde goteja a água, cria o seu musgo, as suas  
manchas claras e porosas no reflexo

de algum vidro partido. não há sons, apenas sombras  
do mundo, nem o olhar de ninguém; apenas  
se pode conjecturar, para as zonas mais escuras, degradadas sob  
os tabuleiros de vasos, que o vagaroso capricho das plantas,

mesmo a cor do ciclamen, se alimenta  
da sombra natural quando o seu arco sobe, entre o chão e a parede,  
[até alguns fortuitos  
brilhos silentes nos suportes da terra. e há outras conjecturas, porque  
esta é uma economia das formas do destino e perdidamente

<sup>122</sup> (Mas, cf. a auto-irónica poesia «sobre o mês de dezembro», *ibidem*, p. 399).

<sup>123</sup> *P. E.*, pp. 133, 134, 145.

<sup>124</sup> *A sombra das figuras* é o título duma recolha publicada em 1985.

as pessoas também, quando procuram o limite das coisas,  
para viver ou para morrer, se interrogam  
sobre um vidro embaciado que lhes devolveu as perguntas  
e a água inacessível que as separa

da sua própria imagem, na penumbra virtual.  
a escrita é uma orla inquieta das coisas,  
uma sombra das figuras.<sup>125</sup>

Interrogar-se «sobre um vidro embaciado» que devolve «as perguntas / e a água inacessível que as separa // da sua própria imagem: é o «destino» de quem procura «o limite das coisas» e encontra «apenas sombras do mundo». Assim, «A escrita é uma orla inquieta das coisas, / uma sombra das figuras»: as espessuras da realidade, a consistência do real que Graça Moura constantemente interroga na sua poesia, transfiguram-se em sombra, em arquétipo, em «sombras do mundo» suscetíveis apenas de «conjecturas» no seu fazer-se escrita. A melancolia brota também desta insanável distância entre a realidade e a sua tradução na escrita.

Graça Moura ao longo das suas poesias interroga-se com muita frequência sobre a dificuldade de *disser* através da expressão poética. Reflexões que implicam o recurso a formas expressivas sempre mais discursivas com uma (a)tenção crescente para a narratividade<sup>126</sup>, tendência iniciada, aliás, com *a sombra das figuras*. Este recurso a um registo prosaico (que confere à poesia um tom de reflexão) e a própria prática da intertextualidade (virada quer para o interno – ligação entre os textos do próprio autor e auto-citação, quer para o externo – utilização de materiais e ingredientes das mais variadas proveniências), permitem ao autor de “viajar” na memória literária e nestas viagens ou visitas falar “dos” ou “com” os seus fantasmas prediletos, Camões sobre todos<sup>127</sup>. É, com efeito, endereçada a este último a melancólica «carta a l.v.c.»<sup>128</sup>, comovida evocação do poeta d’Os *Lusíadas*. O eu poético deslocando o seu olhar entre as «dunas» da praia da Caparica, «ferrada» de «cardos» e de «detritos» abandonados pelos frequentadores domingais dessa praia, reflecte sobre o longo sono do vate nacional. É um falar aos mortos, um falar a ninguém ou a si mesmo num solilóquio brando, devagar, mas capaz de colher os pedaços despedaçados de um «domingo» cheio de *spleen* e velado por um crepúsculo que acinzentava tudo, «os cardos» «e as latas e as garrafas de cerveja / uma roupa esquecida ao longe», porque «muitas coisa doem», e, «às vezes», «as misérias transformam-se / em argamassa». A inclusão dos dados do quotidiano, a consciência de que «dia a dia / também algumas melancolias nos ensombram» e que «por vezes a esperança é de uma aspereza rouca» (note-se o jogo quase paronomástico entre «esperança» e «aspereza») são elementos detetáveis em muitos lugares da poesia de Graça Moura, porque o poeta sabe «que existem» e que «não há outro remédio senão utilizá-[los]».

[...]  
dia a dia se reaprende a esperança concreta  
de uma vontade repentina, uma espessura  
do coração contente, quando a terra se move  
dentro de nós, contra toda a medida  
(os ponteiros do relógio é que giram em sentido  
contrário ao da terra e) mas há outras possíveis  
articulações das coisas, dos fragmentos que temos.

<sup>125</sup> P. E., p. 243.

<sup>126</sup> Na poesia intitulada «há quem escreva persistindo» (P. E., p. 384) Graça Moura diz: «eu prefiro a narração. os meus poemas têm cada vez mais / essa tendência perversa de neles sempre acontecer / alguma coisa a alguém num tempo e num lugar». (Cf. J. Barrento, *Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80*, in «Colóquio | Letras», 106, (1988), pp. 39-46).

<sup>127</sup> Cf. V. Graça Moura, intr. di M. J. de Lancastre, 1992, cit., p. 11.

<sup>128</sup> P. E., pp. 150-152.

nisto a música avançou mais do que o amor, só nisto,

no *exprimir-se*, simulando todas as dimensões da alma,  
do entusiasmo, da morte [...] <sup>129</sup>.

Voltando à reflexão acerca da escrita não é irrelevante notar que o poeta se interroga sobre a maneira de «meter o mundo / num poema». Como «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? [...]» <sup>130</sup>. Esta perspetiva poetológica concerne também o problema da expressão em poesia da emoção estética derivada das artes plásticas, como acontece n'«os rostos comunicantes», poesia que dá o título à inteira recolha (de 1984) e cujo eixo estrutural é organizado sobre a repetição de uma série de perguntas que problematizam as modalidades expressivas da escrita («como escrever...?») e da fala («como falar...?») quando se querem enunciar «mentais melancolias indizíveis»:

mas, de tantas solidões da arte,  
como escrever sobre uma, não a partir dela,  
cabeça de rapariga, um perugino  
sobre papel cinzento?

como falar de retratos, da sua reverberação anímica,  
daqueles que precisam da quase obscuridade,  
luz velada que os preserve? sua mina, de chumbo,  
crayon branco, papel a desbotar?

como falar de sua natural beleza, seus ovais sugeridos  
ou delíndo-se? como das metamorfoses, do tempo,  
de antónio quarateni  
que miguel ângelo desenhou, captando-lhe

na juventude oblíqua, o seu olhar ambíguo, feminino,  
cerca de 1530? ou de um  
dos quatro desenhos de filippino lippi  
e de raffaellino

do libro 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? ou como, se quiserdes.  
transpor o vício quase entreaberto

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 151. No que respeita à música, já apenas atentando em alguns títulos dos seus poemas e de algumas recolhas é possível deparar com a importância que a música tem na poesia de Graça Moura. Para dar uns exemplos: «chaconne», *recitativos*, «schubert, recorda-se? modulava», «für elise», «*allegretto* em memória de teresa vicira», «clara haskill», *o concerto campestre*, «som de mazurkas», «blues da morte e do amor», «j.-s. b., estruturas», «w. a. m., texturas», «f. s.» (as iniciais referem-se a Bach, a Mozart e a Schubert), etc., constituem apenas a marca mais superficial da presença da música na poesia de Graça Moura em que é realmente uma componente substancial. Na recolha *poemas com pessoas* aparece uma interessante poesia intitulada «o suporte da música» que transcrevo inteiramente para oferecer um ponto de vista do autor sobre a música: «o suporte da música pode ser a relação / entre um homem e uma mulher, a pauta / dos seus gestos tocando-se, ou dos seus / olhares encontrando-se, ou das suas // vogais adivinhando-se abertas e recíprocas, / ou dos seus obscuros sinais de entendimento, / crescendo como trepedeiras entre eles. / o suporte da música pode ser uma apetência // dos seus ouvidos e do olfacto, de tudo o que se / ramifica entre os tímbrs, os perfumes, / mas é também um ritmo interior, uma parcela / do cosmos, e eles sabem-no, perpassando // por frágeis momentos, concentrado / num ponto minúsculo, intensamente luminoso, / que a música, desvendando-se, desdobra, / entre conhecimento e cúmplice harmonia» (V. Graça Moura, *Poemas com pessoas*, Lisboa, Quetzal, 1997, p. 62).

<sup>130</sup> P. E., p. 195.

de um burne-jones no estudo  
para uma das graças da vénus manlia,

o seu olhar velando  
promessas indiferentes?  
ou ainda uma  
mulher deitada de klimt,

de bruços, sua ausência  
sensual de olhar em arabesco? ou aquela  
cabeça de rapaz, de lupi,  
hoje na capa de um livro, o meio sorriso

que ignora a morte e a tem presente?  
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; tempos outros? morte?<sup>131</sup>

A melancolia apresenta um «lado de distorção da realidade [...] mas também a refigura» afirmou Vasco Graça Moura na entrevista de que aqui incluímos alguns trechos<sup>132</sup>. É nesta “refiguração” da realidade (refiguração que, geralmente, cada poesia atua) que a melancolia funciona como dispositivo poético capaz de fabricar «a verdade / dos sentidos dispersos», como nos versos seguintes:

dizem que treme a terra, são  
os pressupostos da melancolia; as  
doçuras oscilantes fabricam a verdade  
dos sentidos dispersos. [...] <sup>133</sup>

Às ruínas (de um terramoto ou da passagem do tempo) corresponde uma das mais consolidadas imagens que a iconografia e a poesia que tratam do tema da melancolia têm desenvolvido ao longo dos séculos. Há, de facto, na poesia de Graça Moura algumas imagens de ruínas, como por exemplo no XIX movimento de *nó cego, o regresso*, «onde a experiência amorosa constitui o *leitmotiv* essencial, mas extravasando para uma meditação sobre o templo e os seus instantes:

«não quero o teu retrato  
nem o meu, a não ser  
num templo em ruínas:  
aí o tempo tanto

gastou degraus, colunas,  
e fez do musgo acanto  
que podemos sentar-nos  
sobre a pedra votiva

e ficar de mãos dadas

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, pp. 205-206.

<sup>132</sup> (Cf., aqui, nota 107).

<sup>133</sup> *P. E.*, p. 141.

sob um céu de ameaça  
olhando a objectiva. há  
felizmente um disparo

automático a  
fuzilar-nos de amor na nossa imagem»<sup>134</sup>.

Por vezes, porém, os olhos do poeta colhem, através de uma «observação que modifica a [própria] realidade», fragmentos de uma realidade que se vai degradando, como no poema intitulado «um dia passámos numa cidade do norte», (onde é quase possível ler uma espécie de teoria da observação):

um dia passámos numa cidade do norte  
e alguém nos falou de um sítio que estava a degradar-se  
mas digno de se ver: fomos assim às fábricas  
de curtumes abandonadas, no coração oculto do lugar

onde um riacho corria, tanto faz, entre as pedras,  
muros estreitos, gerânios e mau cheiro / era grande o contraste  
com a poética tradicional das praxes pra turistas  
e muito bela a geometria dos tanques de granito:

vaziamente inúmeros ou com flores, clausos,  
mas sempre a cubicarem o espaço, subpostos  
a um outro labirinto: sobrados, grades, frágeis  
construções de madeira, de tábuas sobre poços,

lajes escorregadias, condutas de água, calhas.  
crescia ali curtida essa memória de vestígios  
vazia de instrumentos, a irregularidade desabitada  
de uma indústria primitiva de trabalhar as peles. não,

nenhum instrumento, aparência ou cabo de utensílio.  
a luz surpreendida aqui e ali nas frestas  
do todo apodrecendo, algumas perspectivas  
rasando a altura dos olhos, uma certa humildade

de urbanismo e trabalho/comoveu-nos aquela  
presença da razão a organizar um espaço  
artesanal e antigo. não fazia sentido  
falar de relações de propriedade; o risco era

partir assim de espaços melancólicos. tratava-se  
de agir sobre aquilo: o amor é agressivo  
e tem a ver com tudo quanto toca, nunca há  
modelos inocentes.

isso foi muito limpo. observar, medir, tocar as pedras,  
recordar m. c. escher, pensar uma grafia cautelosa  
e multilateral, coisas difíceis de devassar, afectivas, incrustadas,  
no alçado rigoroso que fomos provocar-lhes.

poderia dizer-se que não fizemos nada  
a não ser povoar o mundo imaginário  
e que isso é fabricar o real, mas de um só lado, triste como  
se devesse durar uma invencibilidade das coisas.

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 9 (intr. de F. Pinto do Amaral).

todavia a observação tem uma qualidade modulante  
que a linguagem poética documenta; então notaste  
que a observação é um trabalho político,  
que toda a observação modifica a realidade (a matéria da música,

todas as outras áreas: a ternura, estranhezas miméticas,  
os labirintos do sentimentalismo crítico, etc); há de facto  
um angelismo construtivo, pressuposto versátil  
de vários actos que pensamos livres.<sup>135</sup>

À indeterminação da informação dos primeiros dois versos (v. 1, indeterminação *temporal*: «um dia»; indeterminação de um genérico *sujeito* plural implícito no pretérito perfeito do verbo: «passámos»; indeterminação de *lugar*: «numa cidade do norte» (ausência do topónimo); v. 2, indeterminação acerca da identidade do «alguém» que «falou de um sítio que estava a degradar-se» – ulterior indeterminação *espacial*) contrapõe-se à precisão metafórica («no coração oculto do lugar») e descritiva do eu poético. Sob os seus olhos estendem-se uma série de «geometrias da solidão», objectos de um real que a observação cedo permuta em melancólica fenomenologia do imaginário. Aproximando-se às «fábricas de curtumes abandonadas» parece o próprio estado de abandono do lugar a alimentar e compor as melancólicas *rêveries* do poeta.

Também aqui as formas do mundo orgânico alternam-se com as formas do mundo inorgânico, «um riacho corria [...] entre pedras, / muros estreitos, gerânios e mau cheiro». A beleza do lugar reside na «geometria dos tanques de granito», num espaço organizado (racionalizado) por formas cúbicas alternadas por «um outro labirinto: sobrados, grades, frágeis / construções de madeira, de tábuas sobre poços, // lajes escorregadias, condutas de água, calhas». Neste espaço cresce uma «memória de vestígios / vazia de instrumentos, a irregularidade desabitada» das primitivas fábricas. O olhar fixa-se sobre esta ausência de «instrumentos» e dos homens que os trabalhavam: «não, // nenhum instrumento, aparência ou cabo de utensílio». Tudo apodrece, degrada-se. Provoca comoção a vista desse «espaço / artesanal e antigo» em que se colhe a passada «presença da razão» organizadora. Os atos de «observar, medir, tocar as pedras, / recordar m. c. escher», as *rêveries*, as lembranças e os pensamentos desencadeados por esta visita «um dia [...] numa cidade do norte» provocam um «alçado rigoroso» entre a realidade que se estende perante os olhos e a realidade fabricada pela imaginação. São «coisas difíceis de devassar» na escrita. Também desta forma se fabrica «o real, mas [adverte o poeta] de um só lado, triste como / se devesse durar uma invencibilidade das coisas». A observação é um mecanismo que modifica a realidade, todavia «tem uma qualidade modulante» que Graça Moura chama «angelismo construtivo»<sup>136</sup> (que talvez tenha a ver com uma tentativa de subtrair-se ao declínio e à caducidade de que o real mostra continuamente os signos) e «que a linguagem poética documenta».

A recolha intitulada *A sombra das figuras* foi publicada, como já foi dito, em 1985. Atravessada por sombras e penumbras «variáveis» que das «espessuras diversas» da realidade são o sinal, nela encontram-se alegorias da melancolia conjugadas a vários temas. Para dar um exemplo, na lírica intitulada «a sombria beleza do tema...» o tema da estação do caminho-de-ferro e da morte encontram-se ligados numa melancólica reflexão causada, no sujeito poético, pela lembrança de uma frase de Milan Kundera dita «algures»: «a sombria beleza do tema / da estação e da morte». A posição da frase em *incipit* põe em movimento uma série de *rêveries* que documentam aquela «sombria beleza» feita por vários elementos,

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 148-149.

<sup>136</sup> Ecoa, aqui, a lembrança de Rilke. Talvez não seja sem importância recordar que o «Anjo» das *Elegias* [de Duíno] nada tem a ver com o Anjo do céu cristão [...]. O Anjo das *Elegias* é a criatura em que já se deu a transformação do visível em invisível que nós operamos. Para o Anjo das *Elegias* as torres e palácios do passado existem todas, *por* serem há muito invisíveis, e as torres e pontes da nossa existência que ainda subsistem são para ele *já* invisíveis, embora (para nós) ainda tenham duração corpórea. O Anjo das *Elegias* é aquele ser ao qual cabe reconhecer no invisível uma categoria superior da realidade. — Por isso ele é «terrível» para nós, porque nós, que amamos e transformamos a realidade, ainda estamos presos ao visível». Cf. R. M. Rilke, *As Elegias de Duíno*, trad. e intr. de M. T. Dias Furtado, p. 17.

todos detectáveis numa qualquer situação experimentável numa estação de comboio de uma província qualquer. A estação apanha aqui o sentido simbólico de lugar de passagem: passagem da vida à morte (o «cais de onde // se despenhou alguém»); passagem para «quem chega e quem parte, ou simplesmente foi ali para olhar / outros seres de passagem»; passagem do tempo («e passaram as horas e passaram, // pesadas, contadas, divididas») até chegar a noite, quando «o olival / será uma massa negra de clareiras adiadas» e a estação ficará vazia, como suspensa, «sem ninguém e sem tempo, como sempre acontece / nas pequenas estações de uma província da alma». Tudo parece compartilhar a substância frágil e efémera das flores, «um ténue / sopro do acaso», «um fulgor antecipando outra nudez». Por isso, passadas as horas, mudada a luz («a luz se tornou mais húmida e quase musical»), «já não dói / a beleza de alguém que vai partir, a sombria beleza / da sua ocultação intransmissível».

Também povoados de sombra o poeta nos apresenta os jardins do renascimento «com os seus horizontes para o esquecimento». Aqui o trabalho da observação (o eu lírico folheia «um livro sobre a arte dos jardins») opera «sobre o espaço // em que deambulam as grandes sombras do poente», e «sobre as geometrias da solidão» «e outras simetrias disciplinadoras / da natureza». «Nos jardins do renascimento», onde o poeta procura uma «soave armonia» «as relações entre os lamentos do saber / e a realidade são mais súbitas / e subtis».

Se a escrita é uma sombra das figuras, a poesia de Vasco Graça Moura não pode porém não declarar também a sua *furiosa passione per il tangibile*. «A furiosa paixão pelo tangível» é uma recolha publicada em 1987 cujo título é inspirado num verso de uma lírica de Eugenio Montale intitulada «Tra chiaro e oscuro» do *Diario del '71 e del '72*, de que vou citar os primeiros 11 versos:

Tra chiaro e oscuro c'è un velo sottile.  
Tra buio e notte il velo si assottiglia.  
Tra notte e nulla il velo è quasi impalpabile.  
La nostra mente fa corporeo anche il nulla.  
Ma è allora  
che cominciano i grandi rovesciamenti,  
la furiosa passione per il tangibile,  
non quello elefantico, mostruoso  
che nessuna mano può chiudere in sé,  
ma la minugia, il fuscello che neppure  
il più ostinato bricoleur può scorgere.  
[...]<sup>137</sup>.

A poesia de Graça Moura vai numa direção que afirma a paixão pelo tangível como um dado fundamental da escrita, embora o mundo se presente como «uma áspera inexactidão» de fragmentos que a literatura tem de recompor. Os véus que (como nos versos de Montale) se antepõem à realidade tangível são atravessados pelo «coração mental»<sup>138</sup> do poeta que modula os fragmentos da quotidianidade numa tensão entre emoção e razão. É nesta passagem que se “produz” melancolia, na modulação dos ingredientes, dos materiais que entram na poesia. Materiais também biográficos mas manipulados pelo «trabalho de tipo ficcional, de simulação, de ocultação»<sup>139</sup>.

Uma leve melancolia corre também nos *sonetos familiares*, recolha de 1994. É um sentimento delicado com que se dá conta de umas “crónicas” femininas feitas de ternuras. Exatamente como no soneto intitulado «entre as dobras da seda» em que, no delinear uma intensa epifania da feminilidade, se desenha uma espécie de “melancolia ao espelho”:

---

<sup>137</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 504.

<sup>138</sup> *P. E.*, p. 255.

<sup>139</sup> (Cf. a já cit. entrevista a V. Graça Moura por A. Marques Gastão, n. 107).

entre as dobras da seda a leve cinza  
da feira de pérolas correndo.  
as sombras azuladas vão descendo,  
sobre a gaveta aberta. a luz desliza

e a mulher ao espelho, a indecisa,  
pousou o pente e pensa por momentos  
e no bico do peito os sentimentos  
sintoniza.

de sintra mal se avista o promontório  
prateado da lua, o lugar onde  
entre faunos e ninfas se revê.

e o gesto longo pára merencório,  
enquanto ao fim do mar o sol se esconde  
e ela sorri mas sem saber porquê.<sup>140</sup>

Assistimos à momentânea suspensão do tempo num «gesto longo» e «merencório». O gesto da mulher pousando o pente (registado na segunda quadra) suspende uma série de movimentos que tinham aberto a primeira quadra desta instantânea, ou seja, o movimento da «leve cinza da feira de pérolas correndo» (movimento que se realiza «entre as dobras da seda»), o movimento do descer das «sombras azuladas» «sobre a gaveta aberta», o deslizar da luz. Segundo Starobinski não existe uma melancolia mais profunda da que se eleva face a um espelho, instrumento que torna evidente a precariedade e a vaidade sem salvação<sup>141</sup>. Que seja a consciência desta futilidade o sentido último do seu misterioso sorriso? Não se sabe. O que parece todavia um pouco mais certo são uma série de outros elementos que parecem conotar melancolicamente a atmosfera deste soneto. Em primeiro lugar, a cena enquadrada pertence a uma hora crepuscular pois, ao longe no horizonte, «ao fim do mar o sol se esconde». E não parece sem relevo a atitude a fantasiar que caracteriza esta mulher, capaz de se transfigurar no fantástico «promontório / prateado da lua, o lugar onde / entre faunos e ninfas se revê».

A atmosfera melancólica espalha-se também nos sonetos sucessivos, entre a imagem de uma mulher «de cabeça pousada sobre a mão» colhida «no doer da tarde, ao lusco-fusco»<sup>142</sup>, e a imagem que a retrai «nua e branca» mostrando «toda a nudez, toda a melancolia, / a dor do mundo, a deslembração, a febre, os / olhos rasos de água e solidão»<sup>143</sup>.

Atravessando toda a poesia de Graça Moura, a melancolia faz-se comunicação, colóquio que tenta dizer através da palavra a perda que se produz entre a realidade e a própria palavra no ato da escrita. Mas é também um sintoma da *desorganização do ser*<sup>144</sup> de que já falámos, desorganização que todos nós experimentamos e que para Vasco Graça Moura tornou mais aguda com o evento da morte da sua mãe. Aliás, segundo o autor, o ato poético

---

<sup>140</sup> P. E., p. 420.

<sup>141</sup> J. Starobinski, cit., p. 16. (Cf. também, E. Borgna, cit., pp. 149-150).

<sup>142</sup> P. E., p. 421.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 422.

<sup>144</sup> No quarto “movimento” de *Sombras com aquiles e pentesileia* («4. Uma certa tristeza omnipresente») depois de ter falado nas «negras // alucinações do poema», o poeta auto-convida-se a não escrever um poema («quando / violência e paixão o dilaceram / na passagem das palavras à morte») ou a o não oferecer «a quem creia no mundo como sombra / da literatura». A razão é que o poeta pode ser acusado «de / o teres feito para que sofra quem o lê, pode // esquecer [referido ao leitor, o poeta continua ficando no registo do “tu”] que o sofrimento és tu, que / tu, só tu, desorganizaste o ser, que / tu, só tu, te alteravas escrevendo-o. / pode matar-te o seu esquecimento». V. Graça Moura, *Sombras com aquiles e pentesileia*, Lisboa, Quetzal, 1999, p. 19.

origina-se num «momento de carência, desequilíbrio ou necessidade»<sup>145</sup>: é como se fosse necessária uma falta, uma ausência, para o signo surgir (discurso que para Fernando Pinto do Amaral será ainda mais marcado). Leia-se, em conclusão, como Graça Moura dá conta de alguns recursos por ele utilizados nalgumas páginas explicativas que fecham a recolha *Poemas com pessoas* (publicada em 1997):

[...] Escrevo poemas quando uma certa disponibilidade, uma certa informação e uma certa tensão agudizam a minha percepção do mundo e me permitem operar, por via da palavra poética, uma manipulação dele. Nessas fases, tudo ou quase tudo se interrelaciona, do mesmo passo que se projectam, no espaço do texto, situações factuais que vivi ou de que tive conhecimento, isto é, que de alguma maneira passaram por mim, que as interiorizei e portanto também vivi. E a essas agregam-se, no mesmo plano indiferenciado entre o que possa ter-me acontecido e o que de algum modo assim me foi dado “experimentar” ou “viver” mesmo com um *quam satis* de simulação intencional, na estratégia de cada poema, situações ou factos transportados pela tradição cultural: peripécias da mitologia ou da história, referências a criadores e às suas criações em vários domínios, obscuridades e claridades, enfim, coisas em que vou descobrindo uma qualquer relação, mesmo que ambígua, em processo de se inventar comigo e com o que quero exprimir. Tudo se passa como se o mundo tivesse dobras, pregas, ondulações, fracturas, sinuosidades, recessos de vária curvatura, textura e resistência, que a experiência poética permite atravessar ou inflectir, entre diacronia e sincronia, religando aspetos muito heterogéneos, mas que estavam entre si nessa relação determinante e a prova de que estavam é que ela surgiu, ou se desvendou, por força e acção da palavra<sup>146</sup>.

Encontra-se naquelas dobras, nas pregas e nas ondulações, naquelas fraturas e naqueles recessos de vária curvatura do mundo a melancolia. À poesia a tarefa de explorar aquela infinita textura, e «fitar por dentro / as figuras de sombra»<sup>147</sup> que a animam. «A palavra poética / ao fim de tudo, é uma / questão de técnica / e de melancolia»<sup>148</sup>.

### II.3 A poética da ausência: acédia e melancolia na poesia de Fernando Pinto do Amaral

«No amor, nós também, ao desejar, desejamos, e ao mesmo tempo sabemos (e a tal questão da acédia, da melancolia, passa por aí) que há um horizonte que não se atinge...»<sup>149</sup>

Um hipotético dicionário da melancolia na literatura portuguesa não poderia não iniciar que com a letra *A* de *Acédia*, título do exórdio poético de Fernando Pinto do Amaral

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 474 («Nota final»).

<sup>146</sup> V. Graça Moura, *Poemas com pessoas*, cit., pp. 104-105 («Poesia e autobiografia»).

<sup>147</sup> *P. E.*, p. 251.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>149</sup> Cf. *A teoria da inspiração*, entrevista por P. Ayres de Magalhães a F. Pinto do Amaral, in «O Independente» (23 de Novembro de 1990).

em 1990. O título não é o único elemento do peritexto<sup>150</sup> a se instituir como privilegiado limiar de leitura desta obra: outros signos, a partir das epígrafes aos intertítulos que a dividem em quatro secções, reenviam, sem dúvida, a um programa poético disponível a explorar aquela que se poderia definir como uma fenomenologia acidiosa ou, mais genericamente, melancólica<sup>151</sup>. Na opinião de António Guerreiro<sup>152</sup> o que logo reenvia àquela fenomenologia «é a forma particular de eclosão da subjectividade». Tratar-se-ia de um eu passional mais que passivo, investindo a reflexão poética num “pathos” conotado pela perda e pela ausência, («formas quase exclusivas [nesta poesia] de apropriação e de integração no mundo»<sup>153</sup>), como no encontro irrealizado de quem anda à procura na poesia intitulada «Desencontro (II)» mas bem sabe que [...] há ruas / sem nada nem ninguém quando por elas / vamos às cegas, insistindo em vê-las / à luz de um só olhar onde flutua // a imagem ausente e a mais crua / solidão deste mundo [...]»<sup>154</sup>. Ausência e solidão, duas típicas palavras de Pinto do Amaral, suas marcas identificativas. Mas, seja como for, antes de nos ocupar delas e dos lugares que na poesia deste autor ocupam (juntamente com as outras palavras temáticas da melancolia) é desse título singular que tem de partir a nossa reflexão em volta desta poética.

Doença da alma fortemente ligada à condição humana, a acédia era bem conhecida daqueles monges das comunidades monásticas das origens que a consideravam como o problema mais grave contra o qual eles haviam de se confrontar. Manifestando-se como uma «atonía da alma»<sup>155</sup> a acédia era particularmente feroz na hora do meio-dia, quando «la luce apparentemente trionfante incita l'attacco del suo avversario»<sup>156</sup>. O lado paradoxal desta situação implicava uma espécie de “cegueira do espírito”<sup>157</sup> durante a hora de maior triunfo da luz. Considerado vício e pecado capital<sup>158</sup>, a acédia toma a bom direito um lugar de relevo nesse especial cortejo a que ela pertencia com os outros pecados, respetivamente, de gula, de luxúria, de avareza, de ira, (a acédia estaria, geralmente, em quinto lugar), de vanglória e de soberba. Antigamente, porém, o número destes pecados era de oito, considerando-se também pecado o da tristeza (*tristitia*), só sucessivamente assimilado na acédia<sup>159</sup>. O poeta conhece bem o conjunto de sintomas desse mal-estar da alma que era considerado funesto pelos pais da Igreja: o torpor espiritual e a inércia forçavam o desventurado indivíduo aflito da acédia a uma disposição contemplativa: tornando-se hipertrófica a faculdade da imaginação, o sujeito tornava-se vítima das mais desordenadas *rêveries* (disposição contemplativa que, como vimos, revive no temperamento saturniano). Por *acédia* não se deve

<sup>150</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 6-7.

<sup>151</sup> No que respeita à relação de «reciproca compenetrazione» entre acédia e melancolia, cf. G. Agamben, cit., p. 19.

<sup>152</sup> Crítico literário do semanal *Expresso*.

<sup>153</sup> Cf. a recensão publicada no *Expresso* a 3 de Março de 1990.

<sup>154</sup> F. Pinto do Amaral, *Acédia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 25. (A partir daqui citar-se-á o texto com a abreviação *A.*).

<sup>155</sup> G. Bunge, *Akedia. Il male oscuro*, Edizioni Qiqajon - Comunità di Bose, Magnano (Bi) 1999, p. 46.

<sup>156</sup> J. Starobinski, cit., p. 14.

<sup>157</sup> Cf. P. Guaragnella, *Il “demonio meridiano”. Un’antica credenza popolare in una prosa di viaggio di Giuseppe Ungaretti*, in «Studi in onore di Vito Carofiglio - Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere», XII, terza serie, 1995-1998, Bari, Adriatica, 1998, pp. 321-334.

<sup>158</sup> No que respeita a diferença entre “vício” e “pecado” e por uma “breve história dos vícios” (com particular atenção pelo vício de gula) v. F. Rigotti, *Del vizio della gola e di altri vizij*, in «Intersezioni», XIX, n. 2, (Agosto 1999), pp. 157-183.

<sup>159</sup> «Si può supporre, [escreve Agamben] [...] che proprio la scoperta patristica della duplice polarità di *tristitia-acedia* abbia contribuito a preparare il terreno alla rivalutazione rinascimentale del temperamento atrabiliare nell’ambito di una visione in cui il demone meridiano come tentazione del religioso e l’umor nero come malattia specifica del tipo umano contemplativo dovevano apparire come assimilabili e in cui la malinconia, sottoposta a un graduale processo di moralizzazione, si presentava, per così dire, come l’erede laica della tristezza claustrale» (G. Agamben, cit., p. 18).

entender preguiça, mas tristeza e desespero causados pelo «ritrarsi (*recessus*) [do sujeito] di fronte all'impegno della stazione dell'uomo davanti a Dio». Todavia, o acidioso que se retrai perante as próprias possibilidades espirituais fugindo ao fim divino não quer dizer que necessariamente haja uma anulação do desejo de atingir aquele bem: se verifica «piuttosto, il diventare inattuabile del suo oggetto». A acédia, então, seria o «disperato sprofondare nell'abisso che si spalanca fra il desiderio<sup>160</sup> e il suo inafferrabile oggetto»<sup>161</sup>, como acontece neste «Eco»:

[...]  
Agora tenho as mãos vazias,  
regresso e sei que nada me pertence —  
— nenhum gesto do céu ou da terra.  
Apenas o rumor de breves sombras  
e um nome já incerto que por mágoa  
não consigo esquecer.<sup>162</sup>

Com a consciência de nada possuir, um abismo profundo põe uma distância que não se pode encher entre o sujeito desejoso de alcançar o seu objeto e este último que não parece alcançável, ficando dele, como escreve o poeta, «Apenas o rumor de breves sombras / e um nome já incerto» e inesquecível. Abismos que parecem não menos profundos dos *gouffres amers* de Baudelaire (traduzido por Fernando Pinto do Amaral), abismos que significam *distância*, «Pego negro» como o de que o autor dá conta em abertura à poesia intitulada ao mesmo modo e que, com uma significativa citação retirada de Jorge de Sena, define o abismo como a distância que separa um “eu” de um “tu” ou vice-versa, citação que reza: «De mim a ti, de ti a mim, / quem de tão longe alguma vez regressa?»,<sup>163</sup> abismo como o de um sorriso que as ondas do mar devolvem aos olhos do sujeito nos últimos versos desta poesia sem título mas numerada «13.»

Feliz, quem sabe, o vento. Sem memória  
beijando-me nos lábios, ele abraça  
o meu destino às cegas na paisagem.  
É sempre nesse instante que regresso  
à poalha do céu onde começa  
talvez a maldição, talvez o encanto  
de invocar-te em silêncio. Porque, eu sei,  
entre palavras morre a cor dos sonhos,  
o vão pressentimento de estar vivo.

Feliz, talvez, o vento, e no entanto,  
arrasta ainda areia e vagas vozes  
na praia ao abandono. A luz da tarde  
encobriu-se de névoa, só o mar  
ficou perto de mim — agora é simples:  
as ondas trazem novo o teu sorriso,  
movem o seu abismo nos meus olhos,  
mas lágrimas nenhuma vão salvar-me

---

<sup>160</sup> «Il legame fra acedia e desiderio, e, quindi, fra acedia e amore, è fra le più geniali intuizioni della psicologia medioevale ed è essenziale per comprendere la natura di questo peccato; ciò spiega perché Dante (*Purgatorio* XVII) intenda l'acedia come una forma di amore e, precisamente, come quell'amore «che corre al ben con ordine corrotto» (cf. *ibidem*, nota 1, p. 11).

<sup>161</sup> *Ibidem*, pp. 10-12.

<sup>162</sup> *A.*, p. 31.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 17.

o corpo, a alma, as cinzas, esta vida.<sup>164</sup>

Duas estrofes de nove versos cada, por um total de dezoito decassílabos de ritmo quebrado por frequentes *enjambements*. A monotonia da tonalidade de fundo, tão típica da palavra melancólica, há de buscar-se sobretudo no andamento iterativo do *incipit* em cada estrofe (estrofes anafóricas, *capdenals* segundo a terminologia galego-portuguesa). Note-se a presença de proposições oscilantes entre incerteza («quem sabe», «talvez a maldição, talvez o encanto» – e aqui se exprime toda a polaridade, toda a marca antitética do carácter melancólico) e certeza («Porque, eu sei»). Como frequentemente acontece, o traço (que nesta poesia se encontra quase no meio do verso catorze) sublinha uma rutura com aquilo que veio antes, introduz uma dimensão das coisas diferente pretendendo afirmar uma verdade: aqui, com efeito, há de repente a *intuição* de uma verdade (e não é indiferente que o tipo atmosférico que acompanha esta intuição seja a da «névoa» que encobriu «A luz da tarde», duas verdadeiras obsessões desta poesia): « – agora é simples: / as ondas trazem novo o teu sorriso, / movem o seu abismo nos meus olhos» (e atente-se na conclusão dos últimos dois versos, com a adversativa em posição forte) «mas lágrimas nenhuma vão salvar-me / o corpo, a alma, as cinzas, esta vida»<sup>165</sup>, ou seja, a amarga certeza de uma *ausência*, de uma distância (abismo), e da impossibilidade de salvar corpo-alma-cinza, isto é, a vida.

O abismo manifesta-se também na pergunta em «Sem tí»,

[...] Por esse abismo  
crescendo nos teus olhos eu chegava  
ao céu ou ao inferno? [...]<sup>166</sup>

A retórica da interrogação ecoa noutras cavidades da poesia de Pinto do Amaral (ficando uma constante estilística repetida também nas obras sucessivas, *A escada de Jacob*, 1993, e *Às cegas*, 1997):

[...]  
Outra vez o deserto. De que música  
cerco ainda os teus olhos? Que mentiras  
hei-de ensinar ao corpo e à sua  
verdade?  
[...]<sup>167</sup>

[...] Porque me escreveste  
esse estranho postal? Para quê  
o mármore dos gestos partilhados  
a fria esperança de alguns sobressaltos?  
[...]<sup>168</sup>

[...]  
Que gestos serão esses? Que sentido

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>165</sup> Digno de nota é o léxico da “leveza”, bem presente nesta poesia como em muitas outras do autor: «o vento», a «poalha do céu», as «vagas vozes». Também importante é o exterior da cena, definida com poucos traços vagos mas imediatamente identificável numa paisagem marítima. (Autêntico *promeneur* dos litorais, muitas vezes o itinerário poético-existencial do sujeito cumpre-se em cenários marítimos). Relevante é o léxico propriamente melancólico da poesia examinada, detetável em locuções (como «às cegas», «vão pressentimento de estar vivo», «praia ao abandono») ou em lexemas (como «maldição», «silêncio», «morre», «lágrimas», «cinzas»).

<sup>166</sup> *A.*, p. 23.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 22.

conseguiremos dar-lhes? [...]»<sup>169</sup>

«Perguntas sem resposta»<sup>170</sup> que ficam como suspensas, fixadas no momento da sua enunciação. Mas voltamos atrás à primeira poesia de *Acédia* («1.»), uma quadra que expõe alguns elementos essenciais deste lirismo que, de alguma maneira, se quer neo-romântico:<sup>171</sup>

Teria amado o vento e a fala dos bosques,  
as imagens da noite, os pequenos avisos  
do coração. Iria regressar  
por outros olhos às cores do inverno.<sup>172</sup>

Esta quadra encerra dois verbos decididamente importantes na escrita de Fernando Pinto do Amaral, *amar* e *regressar*: mas, regressar onde? E amar o quê ou quem? *Regressar*: o movimento de *regressão* implica constantemente o olhar do eu poético, nostálgicamente virado para o interior da sua memória sobre eventos passados ou sobre o exterior que o cerca. O sentido que predomina nestas poesias é o da vista, sinal não apenas de uma relação decididamente contemplativa entre o eu e o exterior (como geralmente acontece numa situação melancólica) mas também da lembrança de uma certa tradição – a da poesia das origens – em que era o processo da visão da *senhor* o ponto de partida do poeta. Antes de ver como este «olhar» (que os «poucos / retratos» de uma mulher «deixaram em ruínas») vai desenhando a realidade ou o mundo, não temos de perder de vista o sentido quase romanesco de fundo desta recolha que, junto das outras, pode ser lida quase com a continuidade de um cancionero amoroso onde «o amor é vivido como ausência e como memória»<sup>173</sup>. Não é de menosprezar a secreta dimensão de deslocação no tempo (o tempo da memória e o tempo do sujeito que guarda os fragmentos dela) que esta poesia manifesta. São episódios, instantes, «coincidências», «pequenas histórias», momentos que encontram no breve espaço de uma lírica a provisória epifania de qualquer coisa que continuamente há-de fugir e que não se pode possuir, transmissível apenas por fragmentos ou por imagens vagas. É precisamente da poesia como lugar de uma ausência<sup>174</sup> que temos de encarar a poética de Fernando Pinto do Amaral, sem deixar de salientar o alcance dos múltiplos aspetos da fenomenologia acidiosa e melancólica que nos permitem observar as profundas ligações da sua poesia com a da tradição lírica amorosa ocidental das origens.

O amor que está em causa aqui há-de ser considerado não apenas como experiência afim à da melancolia, mas também como processo essencialmente fantasmático. Sendo a acédia e a melancolia intimamente próximas uma em relação à outra não deve espantar que a tendência à contemplação traga o sujeito melancólico a uma paixão amorosa em que «rívive l'Eros perverso dell'accidioso, che mantiene fisso nell'inaccessibile il proprio desiderio»<sup>175</sup>: tratar-se-ia de um Eros vivido numa forma fundamentalmente fantasmática mas que graças a esta sua dimensão permite ao sujeito alcançar um objeto não apropriável conferindo-lhe a qualidade de objeto perdido. O fantasmático objeto de amor rumo ao qual *Acédia* aponta, parece implícito no intertítulo da primeira secção deste livro: «Domnei». Este dativo provençal (literalmente, *à mulher*) indica uma relação de vassalagem que não deixa dúvidas acerca do objeto destinatário desse amor. Mas vejamos brevemente em que consistia a

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>171</sup> Veja-se *A teoria da inspiração*, (entrevista cit.) em que o poeta afirma «que é preciso transformar os sentidos em sentimentos, e só assim é que alguma coisa vale a pena. Para mim é este o sentido de um novo Romantismo».

<sup>172</sup> *A.*, p. 13.

<sup>173</sup> A. Guerreiro, entrevista cit.

<sup>174</sup> G. Agamben, cit., p. 154.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 19.

conceção do amor como processo fantasmático (processo que abrangia as faculdades da imaginação e da memória) que a psicologia medieval tem transmitido à cultura ocidental.

A psicologia medieval teve em grande consideração a compósita teoria aristotélica do “fantasma”<sup>176</sup>, à volta do qual estavam associados outros elementos como a linguagem, o intelecto, a memória (e a explicação de fenómenos a ela ligados – o *déjà vu*, a paramnésia, a êxtase), o sonho e a divinação. Contribuições de vária ordem fizeram com que o “fantasma” se tornasse durante a idade média o que Agamben chama «il luogo di un’estrema esperienza dell’anima, in cui essa può salire fino al limite abbagliante del divino o precipitare nell’abisso vertiginoso della perdizione e del male»<sup>177</sup>. A doutrina fantasmática medieval era o fruto da combinação de vários elementos doutrinários: dela faziam parte a teoria da imaginação de origem aristotélica combinada com a doutrina neoplatónica do pnéuma como veículo da alma, a teoria mágica da fascinação e a médica dos influxos entre espírito e corpo<sup>178</sup>. Um lugar central neste complexo de ideias era ocupado pela “fantasia” ou *spiritus phantasticus*<sup>179</sup>. Esta teoria permitia explicar o mecanismo que dava lugar à paixão amorosa: ela era provocada pela *immoderata cogitatio* (v., Andrea Cappellano, *De amore*) da imagem interior, ou seja do fantasma imprimido através do olhar nos espíritos fantásticos. Desta forma, pode-se explicar a mecânica “fantasmática” da melancolia, sendo esta «essenzialmente come un processo erotico impegnato in un ambiguo commercio coi fantasmi»<sup>180</sup>. As implicações desta mecânica da melancolia com a atividade artística (também ela lugar de negócio com os fantasmas) realizam-se no plano comum da experiência fantasmática. Recorrendo mais uma vez às palavras de Giorgio Agamben, assim se explica o inteiro mecanismo da perspectiva que nos ocupa: «La perdita immaginaria che occupa così ossessivamente l’intenzione malinconica non ha alcun oggetto reale, perché è all’impossibile captazione del fantasma che è diretta la sua funebre strategia. L’oggetto perduto non è che la parvenza che il desiderio crea al proprio corteggiamento del fantasma, e l’introduzione della libido è soltanto una delle facce di un processo in cui ciò che è reale perde la sua realtà perché ciò che è irreal divenga reale»<sup>181</sup>.

Continuando a perseguir o itinerário através do qual se desloca o sujeito, os sentimentos da experiência afetiva da melancolia que ele padece desenvolvem-se segundo as mais típicas modalidades relativas a este estado de alma:

Doem-me os passos que dou por incertos  
caminhos de lama e asfalto, as pegadas  
dos meses mais antigos. Regressei  
ao verde-azul-cinzentos da encosta,  
ao som dos automóveis, aos tão poucos  
retratos que me deste e me deixaram  
o olhar em ruínas. O tempo de um sonho  
acompanha o percurso dos astros, a cor  
de tardes como esta. Luz que foge,  
outubro que começa e não me traz  
nenhuma nova estrela. A neblina  
do horizonte é feita dessas mágoas:

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, pp. 84-129.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>179</sup> «[...] la fantasia [...] è concepita come una sorta di corpo sottile dell’anima che, situato nella punta estrema dell’anima sensitiva, riceve le immagini degli oggetti, forma i fantasmi dei sogni [...] essa è inoltre la sede delle influenze astrali, il veicolo degli influssi magici e, come *quid medium* fra corporeo e incorporeo, permette di dar ragione di tutta una serie di fenomeni altrimenti inspiegabili [...]», (*ibidem*, pp. 29-30).

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 31

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 32. Deixando atrás outros pormenores deste mecanismo, reenvio a *Na órbita de Saturno* pela avaliação da importância que o livro de G. Agamben teve para F. Pinto do Amaral

um dia que passou e já não volta,  
nenhum mistério para decifrar.<sup>182</sup>

Esta cinzenta poesia, por exemplo, exhibe em abertura um típico aspeto da melancolia, exatamente aquilo que Starobinski chamara “cinestesia infeliz”<sup>183</sup>: o sujeito melancólico padece de um pesado sentimento que lhe impede, parcial ou completamente, a mobilidade. Ele sofre pelos «passos» dados num espaço adverso (outro típico sinal é o de o melancólico viver ou sentir em redor de si um espaço hostil) cujos «incertos caminhos», feitos «de lama e asfalto», cruzem às «pegadas» deixadas na memória pelos «meses mais antigos». Outros fragmentos de imagens (em que predomina sempre a cor cinzenta) e de sons marcam a medida de um regresso que já sabemos de que maneira deixou o olhar do sujeito. Um crepúsculo conotado por uma fugitiva luz, o mês de «outubro que começa» sem trazer-lhe «nenhuma nova estrela»: são as mágoas a compor a uniforme veladura de um «horizonte» em que os dias passam sem voltar e a vida esmaga-se já não tendo a oferecer mistérios «para decifrar». *Insuficiência* («tão poucos / retratos»), *brevidade* («o tempo de um sonho»), *perda* («luz que foge»), *nãos nihilísticos* («outubro que começa e não me traz / nenhuma nova estrela», «um dia que passou e já não volta») evidenciam a temperatura melancólica desta alma.

Mais alguns significativos sinais físicos surgem a conotar a *Stimmung*<sup>184</sup> melancólica: a consciência amarga da inutilidade de dizer, o não conseguir falar, a dificuldade de expressão. Desta afasia encontram-se diversos testemunhos nos lugares de paixão e de perda de que a poesia de Fernando Pinto do Amaral é vexilo. Trata-se de uma afasia que quando deixa espaço à fala não lhe consente sempre de afirmar-se segundo as intenções do sujeito:

«Tão inútil dizer. Quando se aproximava  
da sala ia crescendo em tempestade  
todo o seu corpo, a invulgar beleza  
do rosto sem morada, os olhos sempre  
fora do meu alcance. Outras palavras  
quisera ter-lhe dito, e acima de tudo  
nada de literatura, mas cercava-nos  
o espírito do sol, esse momento  
em que a manhã leva todos os sonhos,  
o prazer e a dor». [...]»<sup>185</sup>

ou igualmente quando afirma: «Não hei-de conseguir falar contigo, é sempre difícil»<sup>186</sup> porque (como diz em outro lugar) «a fala desmorona-se»<sup>187</sup>. E todavia afasia e imobilidade são, de certa forma, aparentes. A afasia nunca chega ao mutismo porque a poesia, a literatura,

---

<sup>182</sup> A., p. 16.

<sup>183</sup> J. Starobinski, cit., p. 30.

<sup>184</sup> «La malinconia sconfina tematicamente nella noia sia come stato d'animo (come *Stimmung*) sia come forma di vita psicotica. Nella malinconia come stato d'animo, come in ogni stato d'animo, c'è una voce che risuona e fonda la parola tedesca *Stimmung*. Questa voce perduta, questa *Stimme*, che è nella *Stimmung* è stata splendidamente tematizzata da Giorgio Agamben: “Il termine *Stimmung*, che si suole tradurre con ‘tonalità emotiva’, deve essere qui svuotato da ogni significato psicologico e restituito alla sua connessione etimologica con la *Stimme* e, soprattutto, alla sua originaria dimensione acustico-musicale: *Stimmung* appare nella lingua tedesca come traduzione del latino *concentus* e del greco *αρμοניה*. Illuminante è, da questo punto di vista, il modo in cui Novalis pensa la *Stimmung* non come *psicologia*, ma come una ‘acustica dell’anima’ ”». (E. Borgna, cit., pp. 131-132).

<sup>185</sup> A., p., 18.

<sup>186</sup> A., p., 19.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 80.

não permitem o *mutismo* de maneira absoluta<sup>188</sup>. Uma inquietude, aliás, *move* o sujeito que se “desloca” numas paisagens (a que, por vezes, é difícil atribuir o estatuto de lugares) constituídas por «desertos» exteriores que se tornam interiores ao próprio sujeito<sup>189</sup>, inútil tentativa de fugir a si mesmo, como nos versos seguintes:

[...] Percorri todos os desertos, o inverno  
era a estação preferida e sobretudo  
a noite. [...] mas não há  
lugar algum para fugir-me ainda,  
ninguém nas ruas cada vez mais longas,  
e mal vislumbro sob o azul da névoa  
os fragmentos do meu coração<sup>190</sup>.

No exemplo citado as ruas prolongam-se sem acabar e embora o sujeito tenha declarado ter percorrido «todos os desertos» não há lugares para ele fugir a si mesmo. Como já acontecera no caso do *spleen* baudelairiano, a expressão do tédio «nasconde la tempesta implacabile del moto interiore»<sup>191</sup>: a acédia do poeta, então, não se pode identificar totalmente como imobilidade, nem como ausência de movimento exterior, nem interior. Por vezes, encontramos este *promeneur* pelas ruas de uma Lisboa de que às vezes se sublinham apenas os aspetos ínfimos ou de que se minimiza o glorioso passado, como no «Jardim de Santo António»: «[...] Hotelzinho / à esquina do Rossio. // Cidadezinha cheia de brasões», onde a comunicação com os outros, o colóquio, é substituído por permutas de «sorrisos de soslaio»<sup>192</sup>. Não é uma atitude estranha. Um sujeito melancólico percebe os objetos que o cercam como «ínúteis» e as pessoas que o rodeiam como seres incompreensíveis e a que ele é, por sua vez, incompreensível<sup>193</sup>. São estas as razões que se lhe interpõem na sua reação preceptiva à geometria do espaço em que se “move” e em que «[...] a eternidade é cega como o espelho» e se vê «anónimo e à espera, / atento aos grilos e aos mais insectos, / às ruas tão vestidas de outra gente em repartidos gozos»<sup>194</sup>. Refletindo-se no «espelho» (cego como «a eternidade») o sujeito divisa a imagem de si mesmo anónima e à espera, e concentrada sobre micro-aspetos da natureza que o cerca (como «os grilos» e os «mais insectos» parecem afirmar) e sobre os “outros” com os quais não pode partilhar os «repartidos gozos». Por isso a solidão é profunda e desencantada e a percepção do seu olhar é capaz de “desertificar” o espaço:

---

<sup>188</sup> Colocado, sob convite da revista *A Phala* (publicação mensal da editora Assírio & Alvim) «no ponto de observação da sua própria poesia», Fernando Pinto do Amaral explicou em «cinco parágrafos» o «sentido ausente» da poesia. No primeiro ponto, deu uma interessante explicação de alguns ingredientes (e de algumas tendências) da sua poesia: «Toda a experiência da poesia me exigiu sempre uma radical *solidão* e ao mesmo tempo um irresistível desejo de *comunicação*. Como poderá explicar-se este paradoxo, esta coexistência entre algo que nos encerra no mais íntimo de nós próprios e nos arrasta para fora de nós? Creio que deve ser impossível solucionar a questão, mas confesso que ela me persegue há já algum tempo, levando-me a tentar conciliar duas perspectivas: uma que se liga a esse mito mais ou menos romântico chamado o «mundo interior» – onde é preciso acolher as paixões, dar livre curso aos seus imperativos sobre o corpo ou a alma – e, do outro lado, isso a que Blanchot alude ao falar na «paixão do exterior»: um exterior que nos deixa desapaosados de quaisquer fronteiras da consciência, exercendo sobre nós o seu poder e enviando-nos o seu apelo sem resposta». Cf. *Cinco parágrafos a propósito do «sentido ausente» da poesia*, in «A Phala», 34, (Julho/Agosto/Setembro 1993).

<sup>189</sup> «[...] Já não sinto / as ruas ou as casas: o deserto / na quase-madrugada vai crescer / até dentro de mim, por um instante, / sob a capa do céu a proteger-nos». (*A*, p. 51).

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 19. Os «desertos», «o inverno», «a noite», a «névoa», «os fragmentos do [...] coração»: mais uns elementos distintivos do imaginário melancólico.

<sup>191</sup> L. Bevilacqua, *Quel che piangono i morti. Baudelaire e la malinconia senza fine*, in «Paragone-Letteratura», XLIX, 584-586, terza serie, 19-20, (Ottobre-Dicembre 1998), p. 101.

<sup>192</sup> *A*, p. 15.

<sup>193</sup> Acontece que «non solo ci si allontana dal mondo ma si perde il mondo nella vertigine della straneità e della inconoscibilità», (E. Borgna, cit., p. 53).

<sup>194</sup> *A*, p. 50.

Outra vez por aqui. Vou sentar-me,  
já não espero ninguém, é muito tarde,  
sempre foi muito tarde e para mim  
é escassa a eternidade. Cada sonho  
é o último sonho e o céu  
deixou de obedecer aos próprios deuses.

Outra vez o deserto. [...] <sup>195</sup>.

A “verdadeira” *presença* destas poesias afirma-se, portanto, na *absentia*. É a vã procura da «sombra de uma voz», de um rosto que, como dizem as palavras de Maria Gabriela Llansol<sup>196</sup> numa das epígrafes de *Acédia*, mais não é que «uma imagem que se desfaz», «sombra / diante de outras sombras» perseguida nas recordações e velada de uma nota elegíaca e nostálgica. Narrando a perda e a ausência, esta poesia não recusa um léxico decididamente sentimental. Leia-se, para dar um exemplo, a poesia numerada «14.» na última secção de *Acédia*, (secção intitulada «A luz da noite»):

Devagar te afastavas. O último beijo  
na minha mão direita, a despedida  
cheia de sono, mal podendo já  
dizer fosse o que fosse. Aquele dia  
perdera-se na aura de outras vozes,  
no fogo de outros gestos, brincadeiras  
dispersas p’lo vazio de muita gente  
que a noite ia agitando no estertor da música.

Sobem num mar de estrelas os meus sonhos  
à luz de uma janela ainda acesa  
nesse primeiro andar. Um pequeno koala  
lembrar-te-á de mim enquanto ouvires  
um solitário opus cento e dez  
e a vida for sabendo iluminar  
a passagem das horas, —  
— horas que o tempo ilude e vão ardendo  
imagem por imagem. Quem és tu?  
Até que eternidade irás ficar  
olhando-me, sorrindo? Ah, meu amor,  
a que memória volta o que queremos dizer?<sup>197</sup>

«O último beijo», «a despedida», a dificuldade de «dizer fosse o que fosse»: materiais verbais para falar numa «imensa *distância* que sempre separa o sujeito do seu destinatário e o obriga à mudez»,<sup>198</sup> cenas de uma despedida, imagens de uma separação sem remédio e de um sujeito apaixonado que entrega a um «pequeno koala» a tarefa de objeto da memória, testemunho do amor por ele provado. A *sonata* para piano de Beethoven número 31 em lá

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>196</sup> De ascendência espanhola mas nascida em Lisboa em 1931, Maria Gabriela Llansol é consagrada como uma das mais inovadoras e significativas autoras da narrativa portuguesa contemporânea.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>198</sup> F. Pinto do Amaral, 1991, cit., p. 137. O autor fala nestes termos a propósito da poesia de Helder Moura Pereira, poeta que começou a publicar em 1976 e cuja produção, já a partir de então, soube ser sensível à mudança de sensibilidade que se verificou nos anos 70. Seria interessante averiguar a incidência de temas quais o “deserto” e a “vertigem” do sujeito na restituição poética do quotidiano, ou também a linha semântica que respeita à sensação de abandono e de mal-estar «que aproxima estes versos [como os de F. Pinto do Amaral] da sensibilidade melancólica de grande parte da actual poesia portuguesa» (*ibidem*, p. 135).

bemol maior, ópera 110<sup>199</sup>, escandirá o tempo dessa lembrança e «a passagem das horas, — / — horas que o tempo ilude e vão ardendo / imagem por imagem» (note-se como aqui também o traço comunica uma verdade sempre amarga pelo sujeito).

Meses outonais, tardes que se encobrem de névoa, horas feitas mais lânguidas pela luz do crepúsculo, altas horas da noite: esta resulta apenas uma pequena escolha dos cenários existenciais e cromáticos de que esta poesia tem predileção e que na sucessiva recolha *A escada de Jacob* (1993) sofrerão um processo de intensificação, sobretudo no que respeita à presença significativamente obsessiva dos crepúsculos. Também aqui, entender o título é essencial para melhor encarar a poética do autor e decifrar o longínquo eco de antigas doutrinas medievais no que respeita ao amor, em relação a uma certa conceção da melancolia.

Encontra-se na *Génesis* (XXVIII, 12)<sup>200</sup> o episódio da visão tida por Jacob durante a sua viagem para a Síria. Cansado por causa do longo caminho, ao pôr-do-sol Jacob adormece e sonha com uma escada que, colocada sobre o chão, toca o céu. Os anjos de Deus subiam e desciam por ela, enquanto o Senhor proferia palavras de bênção a Jacob. Este o resumo do episódio que aqui nos interessa, narrado no Velho Testamento. Porém, provavelmente, é à “mística” escada de Jacob de Ugo de San Vittore que alude Pinto do Amaral. O que atrás foi dito acerca da fantasmologia medieval tem de ser agora integrado com os princípios da doutrina pneumática. As implicações de carácter doutrinário são múltiplas, e dizem respeito à mediação entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o corpo e o espírito. Aqui diremos apenas que a resposta de Ugo de San Vittore aos problemas levantados pela medicina pneumática (resposta que devia procurar uma certa coerência no âmbito da antropologia cristã medieval) ia na ideação de um sistema onde a ponte entre corpo e espírito era constituída por essa mística escada de Jacob. Neste sistema (que se inspirava à teoria neoplatónica do espírito fantástico) a fantasia ganha o papel de medianeira espiritual entre senso e razão. Como vimos, Fernando Pinto do Amaral parece sensível àquela antiga tradição que considerava o amor como «un processo essenzialmente fantasmatico, che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un’immagine dipinta o riflessa nell’intimo dell’uomo»<sup>201</sup> (fantasma ligado, como vimos, ao desejo e a Eros). Não é por nada casual, aliás, que este segundo livro de poesia de Pinto do Amaral tenha como intertítulo da primeira secção o de «Amor hereos», expressão que o poeta extrai de uma antiga tradição que não reenvia ao mundo «chiaro e luminoso degli eroi, ma a quello oscuro e sinistro della patologia medica e della demonologia neoplatonica»<sup>202</sup> (este sinal, como outros sinais aliás, deposita no texto um sentido que não pode não orientar para uma certa leitura dos seus poemas). Como se apreende do insubstituível *Stanze*, abrindo um tratado medieval de medicina na secção dedicada às patologias cerebrais, depois da mania e da melancolia não era impossível encontrar uma rubrica acerca do *amor heroico* ou *amor qui hereos dicitur*. Em primeiro lugar, esta “patologia” apresentava o aspeto fantasmático da experiência amorosa, facto que implicava a localização da doença “heróica” na imaginação: o ofuscamento desta faculdade, segundo a opinião dos médicos, provocava o *amor hereos*<sup>203</sup>. Em segundo lugar, a outra afinidade com a teoria amorosa encontrava-se no elemento “pneumático”: segundo este ponto de vista, a

---

<sup>199</sup> Sempre em *Acédia* encontra-se uma poesia intitulada «Beethoven, opus 110» em que esta *sonata* vem definida «uma canção de amor» (*ibidem*, p. 26). Uma certa produção musical do século XIX é uma referência fundamental no panorama lírico deste autor.

<sup>200</sup> *La Sacra Bibbia*, (3 voll.), Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline-Saie, 1985, (*Antico Testamento*, vol. I), p. 37.

<sup>201</sup> G. Agamben, cit., p. 96.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 131. (Acerca da importância que o poeta dá às antigas noções médicas em volta do tema da melancolia, é preciso não esquecer que Pinto do Amaral começou como estudante de Medicina e que só mais tarde mudou para Letras).

<sup>203</sup> «L’errore dell’estimativa (che comanda l’immaginazione la quale è, a sua volta, preposta alle altre virtù) scatena infatti il desiderio e il desiderio spinge immaginazione e memoria a volgersi ossessivamente intorno al fantasma che vi si imprime sempre più fortemente in un circolo morboso nel cui ambito Eros viene ad assumere la fosca maschera saturnina della patologia malinconica», (*ibidem*, pp. 133-134).

origem do problema não é detetável no ofuscamento da faculdade *estimativa* mas no anómalo funcionamento dos “espíritos” que de sua vez provoca uma hipertrofia da faculdade imaginativa retendo mais longamente o fantasma<sup>204</sup>.

Continuo sozinho e vai chegar o inverno:  
aqui, o coração sabe a verdade  
e ao mesmo tempo ignora-a. Sim, de facto,  
foi ele que te criou desde o princípio  
só para o meu amor, e no entanto  
existes, o teu rosto  
pertence a muita gente – ah, demasiada gente,  
a tornar cada vez mais pesado  
este meu este nosso segredo. Ninguém,  
não há nunca ninguém, ficam apenas  
alguns passos que já não me doem  
seguindo o rio, estes famosos cais  
agora tão desertos, mais românticos.

Imagens pobres, mas às vezes belas  
quando lhes sinto a vã respiração  
no rascunho das cartas que não te escrevi,  
no desterro de um quarto sem dormir  
até ser muito tarde,  
até tomar o gosto ao frio da cama,  
aos seus lençóis intactos e brancos  
ou à memória de um corpo que lhes falta  
– isso que és também tu aqui sem estares aqui.

O que é estar perto? O que é estar longe? A noite  
foi descendo gelada, talvez  
cinco graus negativos. É o mês de dezembro,  
quase Natal: por aí vais ficando,  
a milhares de quilómetros e, de repente,  
aqui também, na tua outra casa,  
como se o teu perfil se libertasse  
quando o invento envolto nas cortinas  
para lá das janelas  
nesse prédio de pedra a que me prendo,  
pouco a pouco real,  
sob a nesga do céu da ruína tão estreita  
– tantas estrelas e és só tu que eu vejo!

Gostava de saber quantas vezes entraste  
naquele pequeno bar, naquele «barco  
bêbado» como o outro, quantas vezes  
atravessaste a ponte na ilusão  
de uma certeza que ias procurar  
às livrarias do Quartier Latin.  
Somos assim, pois é, as coisas fogem-nos  
e então descobrimos pelo meio das estantes  
meia dúzia de frases,  
uma cratera aberta, muito súbita,  
uma onda a formar-se, esse primeiro espasmo  
que nos ajuda a amar seja o que for,  
até a própria sombra, a mais espessa, a nossa.

Por isso os dias todos que passei

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 135. (Para aprofundar ulteriormente estas teorias, v. *ibidem*, pp. 136-138 e segg.).

repetindo o teu nome como um sacramento  
deixaram-me nos olhos esta cinza,  
esta nódoa que alastra pela alma  
enquanto se despede sem partir.

Continuo sozinho e a culpa  
foi do meu coração ao gerar-te  
– eu sei que foi assim, não vale a pena  
tentares compreender o que te digo.  
Agradece ao crepúsculo as minhas palavras,  
mas não creias eterno o que é somente  
outra face da morte,  
este silêncio opaco submergindo  
toda a cidade, as ilhas e as pontes,  
todo o vazio das causas, dos efeitos  
que nos fazem viver. Mais uma vez  
deixa-me acreditar neste falso parêntesis  
aberto por alguém na voragem dos sonhos  
à medida que escorre pela noite, baixinho,  
o choro de algum deus que ainda nos conheça.<sup>205</sup>

Este longo poema mostra, de certa forma, o fundo “fantasmático” que lhe está subjacente. Trata-se sempre de um sujeito solitário, enquadrado na perspectiva de uma passagem temporal para o inverno. O que parece interessante no âmbito desse fundo fantasmático é «o coração» ao mesmo tempo saber e ignorar «a verdade» (mais uma vez dois elementos em contraposição) porque «foi ele que [...] criou desde o princípio / [a imagem dela, o seu fantasma] / só para o [seu] amor». Uma marca de continuidade com a recolha precedente (deste aspeto já falámos atrás) é detetável no verso onze que afirmando a ausência mais total («Ninguém, / não há nunca ninguém») declara que lhe ficam «apenas / alguns passos que já não [lhe] doem / seguindo o rio» (a paisagem é aquela dos «famosos cais / agora tão desertos, mais românticos»). A evocação dá-se por «Imagens pobres, mas às vezes belas» e todavia marcadas por uma «vã respiração», pois se trata de imagens que não tiveram lugar senão «no rascunho das cartas» que ainda por cima não foram escritas. Mais uma vez, encontramos a distância entre um “eu” e um “tu”: «O que é estar perto? [pergunta-se o sujeito] O que é estar longe?». A distância física vem anulada «de repente» porque «o perfil» da mulher liberta-se «quando o invent[a] envolto nas cortinas / para lá das janelas», a imagem dela, o “fantasma” evocado torna-se mais evidente das «tantas estrelas» do céu (é um paradoxo solidário com aquilo que o traço põe em evidência: «— isso que és também tu aqui sem estares aqui») e no uso final do ponto de exclamação deve-se ler quase a surpresa de o sujeito realizar que a imagem evocada é tanto poderosamente “visível”. O poema não deixa saídas ao sujeito, cujos dias passados a repetir o nome dela lhe deixaram «nos olhos [sól] cinza» (como, uma vez, já o vimos, os poucos retratos dela lhe deixaram o «olhar em ruínas»). É por isso que continua «sozinho», com o «coração» culpado de ter gerado aquela imagem, cúmplice a *immoderata cogitatio* da sua imaginação.

Significativa no delinear o tema da melancolia é também a epígrafe inicial de *A escada de Jacob*, que Pinto do Amaral retira de Jean-Jacques Rousseau e que reenvia à presença de «un vide inexplicable que rien n’aurait pu remplir». Como é sabido, a recolha abre-se com o intertítulo de «Amor hereos», do amor e da melancolia apertados num nó indesatável: é neste rumo que o poeta parece pedir para ser lido. Eis a primeira composição de *A escada de Jacob*:

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

---

<sup>205</sup> *A escada de Jacob*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, pp. 45-47 (daqui por diante *E. J.*).

De rumor em rumor  
absorvo o que resta dos deuses  
entre o cheiro da terra e o calor de uns lábios  
– os teus, esses que nunca me beijaram.

Paisagem acabada de morrer,  
aceita-me e ensina-me plo menos  
uma simples palavra.

Só queria uma palavra que te amasse  
pela primeira vez. Desisti de saber  
onde mora o teu rosto, onde começa  
a sua melodia – meu amor,  
acredita,  
às vezes é melhor ficar assim,  
ver como o céu se despe ou se despede  
de tudo o que foi luz e se transforma agora  
na música das sombras.<sup>206</sup>

Regressam as atmosferas *disfóricas* que já encontrámos em *Acédia* (veja-se sobretudo a qualidade disfórica de verbos como “declinar”, “morrer”, “desistir”, “despir” “despedir”) e aqueles temas que aqui serão explorados a fundo, primeiro entre todos, o do crepúsculo com a sua «música das sombras», verdadeiro *leit-motiv* da recolha:

[...] O crepúsculo  
abraça-me e reflui, torna-se a alma  
de uma vela translúcida que ondula  
quando olho para o Sul e é mais belo  
o horizonte do nada que me embala  
inerte. Aqui apenas restam  
as ruínas de um céu que se mistura  
à solidão agreste, ao desamparo  
de todas as memórias – nada altera  
essa voz dilatada  
no silêncio do quarto. [...] <sup>207</sup>

Note-se, em primeiro lugar, como o campo sémico da melancolia se realiza no plano lexical por uma série de termos e expressões tópicas: «o horizonte do nada», «as ruínas» do céu, a «solidão agreste», «o desamparo / de todas as memórias», o «silêncio do quarto». Além disso e juntamente à constante referência à estação do outono, o crepúsculo marca simbolicamente toda a recolha, quase conferindo uma diferente dimensão à realidade. Mas não se trata apenas de uma qualidade cromática da paisagem exterior. O crepúsculo tem a ver também com a condição interior do sujeito, dá a cor à paixão dele. Vejam-se, por exemplo, as cinco quadras de decassílabos em «Mensagens»:

Invisíveis regressam as palavras  
na penumbra que desce e que me abraça  
quase em silêncio. As ruas da cidade  
revelam cada rosto do passado,  
  
cada perfil ou cada olhar – sorrisos  
que setembro segreda e vou sentindo  
como se fossem teus, como se ainda  
por milagre viesses ter comigo

---

<sup>206</sup> E. J., p. 13.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 118.

a mais um bar deserto, a mais um sonho  
filho da meia-noite, nado-morto  
talvez como este amor. O frio do outono  
vai diluindo as margens do meu corpo

numa estranha neblina que submerge  
a casa onde viveste, agora imersa  
no mar das minhas lágrimas, eternas  
como esse teu jardim – ó atmosfera

envolta em doces mágoas, entre os muros  
de séculos e séculos! As escuras  
refluem as palavras, as nocturnas  
mensagens do passado ou do futuro.<sup>208</sup>

As «mensagens» são «invisíveis» regressos de «palavras / na penumbra» (o crepúsculo)<sup>209</sup> que «abraça» o sujeito «quase em silêncio». «As ruas da cidade» também «revelam» mensagens em «cada rosto do passado, // cada perfil ou cada olhar». A evocação das “mensagens” de um tempo vivido realiza-se com a cumplicidade do outono, estação que dilui «as margens» do «corpo» do sujeito «numa estranha neblina», amplificação daquela penumbra crepuscular que é veículo de memória. E a memória, constituída por «nocturnas / mensagens do passado ou do futuro» restitui uma «atmosfera / envolta em doces mágoas» (e já sabemos como o oxímoro é figura típica do discurso melancólico). Note-se, depois, entre a primeira e a segunda quadra, o uso iterativo da palavra «cada», o que confere a esta passagem toda a monotonia de um elenco, (a iteração, aliás, se insinua na segunda quadra por causa da insistência sobre a unidade fónica constituída pelo grupo sibilante/vogal [se] «[...] – sorrisos / que setembro segreda e vou sentindo / como se fossem teus, como se ainda / por milagre vies,ses ter comigo // a mais um bar deserto [...]» quase um invisível e silencioso sussurrar das «palavras / na penumbra». Também «Escutando a Paixão segundo São Matheus, de Bach»<sup>210</sup> começa pela evocação de uma moribunda «tarde» de «novembro», «o mês» «mais fiel / aos sentimentos». Porque de sentimentos se sustenta a poética de Fernando Pinto do Amaral, explorando com sensibilidade saturniana aqueles imperativos de “regresso ao real” e de “regresso ao sentido” que, como sabemos, a partir da década de setenta orientam as novas formas de sensibilidade na poesia portuguesa. Pinto do Amaral é nessa esteira que orienta a sua escrita, acrescentando-lhe as tonalidades melancólicas daquela que já fora definida como a “linguagem da experiência”. O mesmo poeta oferece-nos uns versos esclarecedores acerca desta poética sentimental (ou da infelicidade feliz) fundada sobre a *ausência*, como na poesia sem título, mas numerada «14.» de *A escada de Jacob*:

[...]  
Para quê a poesia? Para quê  
ser assim como eu, valorizar  
a libido tão triste que hoje se propaga  
da tua querida e odiada ausência?

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>209</sup> Fazendo a recensão de *A escada de Jacob*, António Guerreiro cita um trabalho de Walter Benjamin, *Zentralpark*, em que este autor destilou «uma intuição» capaz de iluminar a leitura da «secreta emergência da luz particular que reveste os objetos e as paisagens de *Les Fleurs du Mal*. Diz Benjamin: “O grande poeta é, por assim dizer, criação do Outono». Assim, escreve o crítico literário do *Expresso*, «A poesia de Fernando Pinto do Amaral é, no mais alto grau, “criação de Outono” em todos os sentidos a que esta palavra se torna disponível: o sentido propriamente temporal [...] e os outros em que ela se desdobra metaforicamente, nomeadamente aquele que indica uma suspensão da ordem temporal e estende a ameaça de negatividade e de vazio sobre tudo aquilo que se contempla. Deste modo, o Outono é sempre aquilo que conspira contra o tempo portador de prazer e de esperança, contra o tempo escandido num antes e num depois, contra o tempo que supõe a ideia de projecto e de história. Assim entendida, a realidade outonal constitui a matéria propriamente dita desta poesia, e a sua figura privilegiada é o crepúsculo (e que é afinal o crepúsculo senão a repetição quotidiana do Outono?)». Cf. A. Guerreiro, *As palavras da paixão* in «Expresso», (Novembro de 1993).

<sup>210</sup> *E.J.*, p. 24.

– esse impulso que não conduz à vida  
mas não é o da morte; esse estranho prazer  
de preferir o outono à primavera,  
o encanto do crepúsculo à beleza da aurora,  
procurando na música ou nos sentimentos  
inesperadas «blue notes», vibrações  
que em segredo nos tocam e oferecem  
um tom a cada espírito.  
[...]<sup>211</sup>

Os versos aqui citados são exemplares no que respeita à atitude estilística do autor que não receia confessar a valorização de certos elementos sobre os quais baseia a sua poesia, como «a libido» «triste que [...] se propaga / da [...] querida e odiada ausência» do amor perdido. O estilo retórico-enunciativo da melancolia encontra-se nas perguntas concentradas em volta do eu poético e sobretudo na iteração dos oxímoros: «querida e odiada ausência», «vida» e «morte», «outono» e «primavera», «crepúsculo» e «aurora». Uma disposição, um estado de alma (*Stimmung*) que procura «na música ou nos sentimentos» o «encanto» inesperado de melodias que, vibrando, dêem «um tom a cada espírito».

Profundamente marcada por aquela que definimos como fenomenologia acidiosa, a poesia de Fernando Pinto do Amaral exhibe um léxico temático típico da melancolia: «acédia, desencontro, ausência, solidão, sombra, mágoa, dor, *spleen*<sup>212</sup>, elegia<sup>213</sup>, nada, ruínas, vazio, abismo, pego, deserto, neblina, labirinto, morte, tristeza, despedida, nostalgia, desamparo, silêncio, cinza, lágrima, deriva...». À lista poderiam ser acrescentadas muitas outras palavras, assim como uma análise mais pormenorizada das estruturas sintáticas poderia evidenciar melhor a abundância e o valor semântico das inúmeras proposições negativas que costumam caracterizar a gramática deste poeta. Há, todavia, uma recorrente expressão que mereceria ser destacada com uma atenção particular, a expressão *às cegas*.

*Às cegas* é o título do mais recente livro de poesia de Fernando Pinto do Amaral. Trata-se de um livro compósito, das tonalidades heterogêneas, cuja primeira parte é constituída por poemas de amor. Encontramos o léxico “neo-romântico” que o autor já experimentara nos seus dois primeiros livros e que aqui ecoa com renovada coerência. Também não se perde a (a)tenção para uma ulterior definição do processo fantasmático (aspecto que, como vimos, não é sem relevo pela compreensão da lírica deste poeta) como no soneto intitulado «Relâmpago» (soneto que segue aquela linha que nas precedentes recolhas aproximava a criação do poeta à antiga teoria fantasmática):

Rompe-se a escuridão quando ao olhar  
para uma face o mundo se ilumina  
com uma claridade repentina  
capaz de, só por si, fazer brilhar

a substância tão irregular  
de tudo o que se acende na retina  
e através da luz se dissemina

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>212</sup> *A.*, pp. 78-79.

<sup>213</sup> A terceira secção de *Acédia* é formada por «Seis arcanos menores e uma elegia inglesa» (*A.*, pp. 45-57). A elegia, intitulada simplesmente «Elegy» (*A.* p. 57), foi escrita em inglês e foi significativamente dedicada à memória do poeta inglês Philip Larkin: «Two twenty-five: I know it's late and yet / some dogs are howling loudly in the night / reminding me of how I used to let // my soul lost in the dark. If that was right / no' one could tell, but now, from out of sight, / old memories are surfacing, all set // with no definite purpose. Here am I, / at my youth's very end, facing the ways / of what they call real life. As time goes by // things get a little greyer and the days, / bringing pleasure or pain, they never chase / the shadows I am made of. When I try // to think about it, nothing comes. My breath / still resounds in the room while my heart beats / far from heaven or hell. Is there no depth // beneath the things we feel? Pulling the sheets / I go to sleep: out there, the silent streets, / in here, a bit of this, a bit of death».

por entre imagens vãs, até formar

um fluido movimento, uma paisagem  
a que estes olhos quase não reagem  
salvo se nesse instante o rosto for

transfigurado pela fantasia.  
E às vezes é só isso que anuncia  
aquilo a que chamamos o amor.<sup>214</sup>

Mais um elemento vem confirmar quanto foi dito acerca do terreno inatingível do objeto perdido, do objeto ausente, em que esta poesia assenta profundamente as suas raízes. Trata-se de «a flor azul», intertítulo da primeira secção de *As cegas*, declarado empréstimo novalisiano (cf. o romance, *Heinrich von Ofterdingen*) que parece querer sublinhar quão forte, quão inefável é o *desejo*, palavra-chave porque é nela que se baseia todo o amor e a procura do seu inalcançável objeto. À «flor azul» está também ligada a propensão ao sonho<sup>215</sup> (outra vertente característica da escrita deste poeta). Voltando à expressão que dá título à recolha, pode-se dizer que revela uma relação com a “qualidade” do olhar do sujeito sobre a realidade quotidiana ou para trás, nas cavidades da memória. Já se deparou com expressões como «às cegas» ou «às escuras» (expressão equivalente) em *Acédia*, por exemplo quando na já citada poesia «Desencontro II» assiste-se ao andar «às cegas» do eu-*promeneur* pelas «ruas», vazias não porque são «sem nada nem ninguém», mas porque é o «olhar» do sujeito a despejá-las na sua atitude a «vê-las / à luz» daquele seu «olhar onde flutua // a imagem ausente [...]». E é poucas páginas depois que se encontra mais uma vez esta expressão referida ao vento:

Feliz, quem sabe, o vento. Sem memória  
beijando-me nos lábios, ele abraça  
o meu destino às cegas na paisagem.  
[...]<sup>216</sup>

Mas é talvez da *paráfrase* ao ensaio intitulado *Os sentidos sentidos*<sup>217</sup> que se possa extrair um “sentido” plausível da expressão em exame. Trata-se de um ensaio cuja primeira redação data de 1988-89 e cujo intento se pode simplificar como uma tentativa de o autor esclarecer (em primeiro lugar a si mesmo) «certos temas e problemas normalmente relacionados com isso a que chamamos “teoria da literatura”». Na opinião de quem o escreveu, este trabalho ganhou também um outro *sentido*, ou seja, o de transformar num bem o que era considerado um mal (o autor refere-se à «penitência» de ter que conhecer a “teoria”, julgada «entediante e desnecessária»<sup>218</sup>). A *paráfrase* (a que Pinto do Amaral confere o eufemismo de «antídoto») segue o texto do ensaio como uma comprida nota de rodapé. É graficamente posta na parte inferior das páginas do citado ensaio e enquanto o discurso em cima se demora em volta (por exemplo) do *formalismo russo*, este longo monólogo chega a considerar as motivações que convenceram o próprio autor a lhe atribuir aquele título de *Os sentidos sentidos*, «um título que [diz Pinto do Amaral] deixei até agora sem explicação, porque não há explicação, é mesmo assim, os únicos sentidos tornam-se *sentidos*, a única semântica é a que transmutamos em sensações e sentimentos, o sentido de uma frase é o que nela somos capazes de sentir, mas é preciso que a frase viaje, porque o *sentido* também quer dizer isso: trânsito, passagem, deslocação, viagem rumo a qualquer coisa, e portanto estabelecer um sentido corresponde a

---

<sup>214</sup> F. Pinto do Amaral, *As cegas*, Relógio d'Água, Lisboa 1997, p. 14 (daqui adiante será *Á. C.*).

<sup>215</sup> Leio esta atitude de Pinto do Amaral baseando-a nos sonhos das *rêveries* e no *cogito* que essas *rêveries* produzem. V., G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1993 (sobretudo as pp. 155-184).

<sup>216</sup> *A.*, p. 27.

<sup>217</sup> F. Pinto do Amaral, 1992, cit., pp. 17-79.

<sup>218</sup> Este contexto levaria a considerar a “ferida de Têlêfo” e a “mecânica” do pretendido *teletismo*. Cf. J. Starobinski, *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, Torino, Einaudi, 1990, pp.149-188.; e cf., também, *A ferida de Têlêfo*, in F. Pinto do Amaral, 1992, cit., pp. 9-15.

optar por uma trajetória, a orientar ou nortear os nossos passos, a seguir num sentido como quem viaja de cidade em cidade, de país em país, de rota em rota, numa canseira nómada que não admite chegada, que se vê obrigada a encontrar saída para nunca parar, para não perder o sentido, que afinal é apenas o que *vai* para algum lado, o que nos leva às cegas e às escuras [...]»<sup>219</sup>.

“Às cegas” e “às escuras”: duas expressões ligadas à melancolia que também neste último trabalho lírico do autor aflora diluída no *mosaico fluido* dos poemas:

[...]  
A tua ausência fala-me às escuras  
e o olhar devora estas paredes,  
o meu quarto vazio onde se oculta  
o lume de uma estrela  
pronta a morrer. [...]»<sup>220</sup>

Ir às cegas: é assim que o poeta avança na sua tentativa de apanhar alguns sentidos no «mar sempre obscuro» em que persegue uma «trajetória» ou dá os seus «passos», atitude bem desenhada, aliás, pelo soneto intitulado «Arte poética — I» cujas linhas “programáticas” de pesquisa já foram encontradas nalguns traços ao longo de *Acédia* e de *A escada de Jacob*:

Palavras, só palavras, nada mais  
que a sua vã matéria, o seu sentido  
eco de muitos ecos, repetido  
reflexo de poderes tão irreais

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

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

sem nascente nem foz — apenas uma  
incerta confiança que se esfuma  
e só foi minha enquanto me fugiu.<sup>221</sup>

O que no último terceto se afirma é uma “verdade” desta poesia que já é conhecida: o que os versos de um poema perseguem é qualquer coisa que, afinal, não é dado alcançar (ou se alcança enquanto foge), quer pelos limites próprios da «vã matéria» das «palavras, só palavras»<sup>222</sup> quer por causa desta procura que se faz em condições de ofuscada visibilidade, com os olhos impedidos por «escotomas»<sup>223</sup> que escurecem o campo visual parcial ou

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>220</sup> *Á.C.*, p. 21.

<sup>221</sup> *Á.C.*, p. 67.

<sup>222</sup> Num outro poema, tomando a descoberta dos ossos de uma ave (na velha casa paterna desabitada) a pretexto para falar da morte (dessa ave e da do pai), o poeta rende-se à consideração, sem dúvida melancólica, de que nos versos « [...] Nenhum dos gritos / pode ecoar [...] porque toda a poesia se resume / a um calafrio de palavras destinadas a morrer / no momento em que as páginas de um livro, / como as asas de um pássaro, os braços de um homem, / se fecharem num sono a que ninguém responde (cf. *Á.C.*, pp. 79-80).

<sup>223</sup> *Escotoma* é uma palavra de origem grega que significa obscuridade. Pinto do Amaral utiliza-a para intitular a penúltima das seis secções que compõem *As cegas*.

inteiramente. E quando a cegueira é total, quando os olhos estremecem «de dentro do seu infinito», então é «à procura / de imagens verdadeiras no relevo / de versos que talvez falassem do luar / ou das estrelas mais distantes» / — sim, sobretudo essas / cujo brilho ecoava nas pupilas mortas / daqueles três alunos que talvez / soubessem reflecti-lo melhor do que eu». Eram trechos da poesia «*Blindness & Insight*», evidentemente dedicada à experiência vivida pelo poeta «perante alguns alunos / completamente cegos», mas dotados de «globos cada vez mais vibrantes, [...] / na esperança de uma luz sempre maior, / capaz de iluminar a polpa dos seus dedos / enquanto floresciam [...]».

Tornou-se agora, talvez, um pouco mais claro o *sentido* da expressão *às cegas*. Talvez seja neste seu esvoaçar ofuscado, cego como os morcegos de M. C. Escher que comparecem na capa de *Às cegas* quase continuando o voo cego do morcego da *Melencolia I* de Dürer, como um morcego que conhece bem, sem a poder olhar, a transparência da noite e da sua luz.

## II.4 Lembrando Dürer

Segundo os três autores de *Saturn and Melancholy*, a célebre gravura *Melencolia I* (1514) de Albrecht Dürer (1471–1528) «rientra tra quelle opere d'arte che sembrano aver esercitato un potere quasi coattivo sull'immaginazione della posterità»<sup>224</sup>. Como foi já possível salientar, as referências às artes têm um papel extremamente significativo quer na poesia de Vasco Graça Moura quer, numa forma mais discreta, na de Fernando Pinto do Amaral. A referência comum que eles exibem (o diálogo intertextual com a emblemática gravura düreriana) merece então uma leitura (embora breve) à parte.

Entre as «durezas e molezas / dos materiais merencóricos que usou»<sup>225</sup>, Vasco Graça Moura parece lembrar-se da *Melencolia I* de Dürer em vários lugares da sua poesia. Já no poema *A escola de frankfurt*, publicado em 1981 juntamente com *A variação dos semestres deste ano (365 versos)*, traçando através de uma oitava (que da oitava tem apenas a divisão estrófica) uma irónica panorâmica da feira do livro de Frankfurt (expressão da «lógica industrial do livro» onde «os prósperos / comerciantes se esfregam nas locais» e onde «não há no entanto a mínima diferença / entre um poema bom e um de refugo») nos versos 31 e 32 aparece uma figura feminina que talvez seja uma forma degradada da Melancolia. Essa figura encontra-se «pensativa entre dodecaedros, / números, instrumentos de precisão inúteis»<sup>226</sup>. Mas onde a citação da gravura de Dürer parece mais nítida é na primeira secção («tercetos, reminiscências») da recolha de 1993 *O concerto campestre* (cujo título foi retirado de Giorgione). Esta primeira secção «é constituída por quase descrições (antes incluídas num “Álbum para o pintor António Cruz”) envoltas numa semi-irrealidade onde se vislumbram os pouco nítidos contornos de paisagens/aguarelas que alastram na penumbra de uma biblioteca e das suas dispersas recordações [...] insinuando algumas emoções ténues [...]» numa «incessante diluição de fronteiras perceptivas»<sup>227</sup>. A regular monotonia dos tercetos regista, numa poética do quotidiano impregnada de melancolia, as espessuras do viver concreto, os livros, o saber, os cantos de interiores, os cambiantes da luz, o sentimento do tempo, as cadências rítmicas da perceção, as flores, a paisagem, a destruição, a amálgama dos objetos que rodeiam o

---

<sup>224</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, cit. p. 350.

<sup>225</sup> P. E., p. 271.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>227</sup> Cf. *A penumbra das vozes*, art. de F. Pinto do Amaral in «O Público» (de 22 de Janeiro de 1994).

próprio sujeito<sup>228</sup>. É neste enredo de recordações que as «reminiscências» dürerianas se registam e nos termos seguintes:

#### IV. melencholia

tardará muito a noite atrás das pedras  
pardas, ou quase nada, mas  
não se sabe ao certo. tardará

muito alguma coisa  
a chegar de viés, imperceptível, ave-  
ludada. o anjo espera sentado

e apoia  
a cabeça na mão, entre  
surdas geometrias

e usadas metáforas, como a prata  
delida da tarde pelos olhos  
do mastim agonizante.  
[...]<sup>229</sup>.

Regressa o motivo clássico da cabeça inclinada sobre a mão. O anjo constitui uma das referências mais imediatamente identificativas da gravura objecto de reminiscência, assim como bem se adivinha a que se refere o poeta quando fala de «surdas geometrias»<sup>230</sup> e de «usadas metáforas»,<sup>231</sup> e quando nos faz assistir (por reminiscências) a um crepúsculo de «prata» pelos «olhos» liquescentes «do mastim», «agonizante» também ele como a «tarde».

Considere-se agora esta poesia:

Ia no quinto ou no sexto cigarro.  
A cabeça, deixava-a  
encostada à mão esquerda, à maneira do anjo.  
Asas nunca as tivera,  
e em vez de compasso uma simples  
futura ultra-fina já com pouca  
tinta.

Impossível saber onde acaba o arco-íris,  
chegar ao fim da escada, àquele céu  
desde sempre perdido e mesmo assim  
tão preso ao seu olhar.

A seus pés jaz o mundo — instrumentos  
para uso dos dias, tanta coisa  
inútil.

Apenas o que cremos possuir?<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> Cf. M. A. Seixo, *Vasco Graça Moura, Concerto campestre*, in «J L», 628, (9 de Novembro de 1994).

<sup>229</sup> *P. E.*, p. 346.

<sup>230</sup> Cf., também, *P. E.*, p. 163 (verso 197).

<sup>231</sup> Refere-se, naturalmente, aos «emblemata della scienza e dell'attività umana sparsi attorno, in un inerte stato di impotenza ed inutilità». Cf. M. De Las Nieves Muñiz Muñiz, «Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto» in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, cit., p. 55.

<sup>232</sup> *A.*, p. 70.

Trata-se de «Melencolia I», poema incluído em *Acédia* que utiliza (e atualiza) não poucos motivos contidos na obra do artista alemão. Nesta re-figuração do tema por Fernando Pinto do Amaral o título original da gravura é retomado inteiramente e dá, como se viu, o título à mesma poesia. Outros significativos materiais visuais recuperados pelo poeta são os seguintes: em primeiro lugar, o antigo motivo da cabeça inclinada e sustentada pela mão esquerda (motivo figurativo que significa a dor, mas também o cansaço ou o trabalho criativo), a chamada ao anjo<sup>233</sup> (ao qual, porém, o poeta nega as asas) e a substituição do compasso com uma caneta. Quer, o poeta, representar uma fase de suspensão, de interrupção criativa do escritor causada por dificuldades ou antes impossibilidades? Com efeito, não só a caneta (que não tem um grande valor por ser «uma simples / futura ultrafina»), encontra-se significativamente desprovida de tinta («já com pouca tinta»), mas também substitui o mais precioso «compasso» da gravura, privilegiado instrumento para medir o espaço que simboliza «il fine intellettuale unificante che sta alla base della grande varietà di arnesi e oggetti da cui [a melancolia] è circondata»<sup>234</sup>. Por isso, a dificuldade que se exprime é profunda. É a impotência de medir o espaço através de um fenómeno do céu: «Impossível», se declara na segunda estrofe, «saber onde acaba o arco-íris», impossível «chegar ao fim da escada, àquele céu / desde sempre perdido e mesmo assim / tão preso ao seu olhar». É curioso notar como os símbolos ascensionais<sup>235</sup> não dão para ascensão nenhuma. As asas, instrumentos ascensionais por excelência, a figura que o poema evoca «nunca as tivera», e da «escada» não se poderá conhecer onde é que termina. Na aparente imobilidade<sup>236</sup> da cena estabelece-se uma tensão entre um sentimento de perda («àquele céu / desde sempre perdido») e um sentimento de “posse” (daquele «céu» tão «preso ao seu olhar») que se não é capaz de produzir um movimento exterior parece, todavia, o sintoma de uma grande mobilidade interior. Todos os «instrumentos / para uso dos dias» são inúteis, como já os foram os «instrumentos de precisão» em Graça Moura. O mundo, que «jaz» a «seus pés», não chega a colmar o sentimento de perda.

Seja como for, todo o poema é a expressão de uma tonalidade disfórica que na ontológica interrogação final implica todos nós: «instrumentos / para uso dos dias»: «Apenas o que cremos possuir?».

---

<sup>233</sup> «L'angelo meditante non è, secondo un'interpretazione divenuta ormai tradizionale, il simbolo dell'impossibilità della Geometria, e delle arti che su essa si fondano, a raggiungere l'incorporeo mondo metafisico, ma, al contrario, l'emblema del tentativo dell'uomo, al limite di un essenziale rischio psichico, di dar corpo ai propri fantasmi e di padroneggiare in una pratica artistica quel che non potrebbe altrimenti essere né afferrato né conosciuto. Il compasso, la sfera, la mola, il martello, la bilancia, la riga, che l'intenzione malinconica ha svuotato del loro senso abituale e trasformato in emblemi del proprio lutto, non hanno più altro significato che lo spazio che essi intessono all'epifania dell'inafferrabile. E poiché la sua lezione è che si può afferrare veramente solo ciò che è inafferrabile, a suo agio il malinconico è solo fra queste ambigue spoglie emblematiche. Come reliquie di un passato su cui sta scritta la cifra edenica dell'infanzia, esse hanno catturato per sempre un barlume di ciò che può essere posseduto solo a patto di essere perduto per sempre» (cf. G. Agamben, cit. pp. 34-35).

<sup>234</sup> R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, cit., p. 307.

<sup>235</sup> G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 123-142.

<sup>236</sup> «Immobile, poiché ogni movimento è sforzo. *Chino*, con un immane peso che grava su di lui. *Muto*, poiché nessun desiderio d'espressione o di comunicazione giunge a destare la parola. Le innumerevoli raffigurazioni della Melencolia, da quelle di Dürer a quella di Böcklin, ci esibiscono i dettagli, e lo spirito, dello stato di abbandono. [...] Assenza di movimento, deviazione dalla verticalità, abolizione della parola. Tutto ciò che connota il malinconico sembra indotto da una lieve alterazione delle leggi fisiche. [...] La staticità del malinconico – uno *stare* che non è *consistere*, un essere *tra* le cose, e non *presso* di esse – può aver indotto a confonderlo con un soggetto privo di discernimento. In realtà, il suo mondo è popolato di sogni e di visioni, di fantasmi che gli scorrono davanti in teorie interminabili». Este trecho foi tirado de G. Caramore, *Senza luogo*, in «Leggere», 32, (Giugno 1991), p. 47.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Littérature et mélancolie*, in «Magazine Littéraire», 244, (Juillet-Août, 1987).
- AA.VV., *A Phala/Um século de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- AA.VV., *Jean Starobinski*, in «Magazine Littéraire», 280, (Septembre, 1990).
- AA.VV., *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Atti di seminario, (Trento, Maggio 1990), Roma, Bulzoni, 1991.
- AA. VV., *História e antologia da literatura portuguesa. Séculos XIII e XIV*, boletim incluído in «J L», (18 de Junho de 1997).
- AA.VV., *Vasco Graça Moura. 35 anos de trabalho literário, 1963-1998*, Porto, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas C.R.L., Fundação Eng.º António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1998.
- AGAMBEN Giorgio, *Stanzę. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- AMARAL Fernando Pinto do, *O regresso ao sentido*, in AA. VV., *A Phala/Um século de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- *Acédia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.
- *O mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.
- *Na órbita de Saturno. Cinco ensaios e uma paráfrase*, Lisboa, Hiena, 1992
- *A escada de Jacob*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.
- *A poesia como doença da alma. Uma abordagem do «spleen» no «Só»*, in «Colóquio|Letras», 127/128, (Janeiro-Junho, 1993).
- *A penumbra das vozes*, recensão de F. Pinto do Amaral a V. Graça Moura, *O concerto campestre*, in «O Público», (22 de Janeiro de 1994).
- *Às cegas*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.
- *A «tinta cinzenta» da melancolia na poesia de David Mourão-Ferreira*, in «Colóquio|Letras», 145/146, (Julho-Dezembro, 1997).
- ANZELEWSKI Fedja, *Dürer*, «Art Dossier», 14, Firenze, Giunti, (s. d.).
- BACHELARD Gaston, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1993.
- BARRENTO João, *Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80*, in «Colóquio|Letras», 106, (1988).
- *O astro baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno*, in «Colóquio|Letras», 135/136, (Janeiro-Junho, 1995).
- BATTAGLIA Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1991.
- BELTRAMI Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- BEVILACQUA Luca, *Quel che piangono i morti. Baudelaire e la malinconia senza fine*, in «Paragone-Letteratura», XLIX, 584-586, terza serie, 19-20, (Ottobre-Dicembre, 1998).
- BORGNA Eugenio, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- BOTELHO Afonso, *Da Saudade ao Saudosismo*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1990.

- BRÉCHON, Robert  
v. LE GENTIL, Georges
- BUNGE Gabriel, *Akedia. Il male oscuro*, Magnano (Bi), Qiqajon-Comunità di Bose, 1999.
- BURTON Robert, *Anatomia della malinconia*, a cura di J. Starobinski, Venezia, Marsilio, 1983.
- CAMÕES Luis de, *Sonetos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, (s. d.).
- CARAMORE Gabriella, *Senza luogo*, in «Leggere», 32, (Giugno, 1991).
- CATTANEO Carlo Vittorio, *La nuova poesia portoghese*, Roma, Abete, 1975.
- CIAMPA Maurizio, *Stati di abbandono*, in «Leggere», 32, (Giugno, 1991).
- CITATI Pietro, *La luce della notte*, Milano, Mondadori, 1996.
- CUNHA Antônio Geraldo da, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- DUFOUR Pierre, *Vers une herméneutique cognitive des imaginaires mélancoliques. Esquisse d'une méthode*, in AA. VV., a cura di A. Dolfi, Atti di seminario, (Trento, Maggio 1990), Roma, Bulzoni, 1991.
- DURAND Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1991.
- ESPANCA Florbela, *Sonetos*, Venda Nova–Amadora, Bertrand, 1978.
- GARRETT Almeida, *Lyrical*, Lisboa, Empreza da História de Portugal, 1904.
- GASTÃO Ana Marques, *DN Entrevista: Vasco Graça Moura*, entrevista por A. Marques Gastão a V. Graça Moura, in «Diário de Notícias» (28 de Junho de 1997).
- GENETTE Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- GUARAGNELLA Pasquale, *Il "demonio meridiano". Un'antica credenza popolare in una prosa di viaggio di Giuseppe Ungaretti*, in AA. VV., «Studi in onore di Vito Carofiglio-Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere», XII, terza serie, 1995-1998, Bari, Adriatica, 1998.
- GUARDINI Romano, *Ritratto della malinconia*, Brescia, Morcelliana, 1993.
- GUERREIRO António, *Fernando Pinto do Amaral. Acédia*, recensione a F. Pinto do Amaral, *Acédia*, in «Expresso», (3 de Março de 1990).  
– *As palavras da paixão*, recensione a F. Pinto do Amaral, *A escada de Jacob*, in «Expresso», (20 de Novembro de 1993).  
– *A poesia sentimental*, recensione a F. Pinto do Amaral, *As cegas*, in «Expresso», (10 de Maio de 1997).
- GUIMARÃES Fernando, *A poética do saudosismo*, Lisboa, Presença, 1988.  
– *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.  
– *Poesia: do modernismo à actualidade*, in «J L», XVII, 704, (8 de Outubro de 1997).
- KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin, SAXL Fritz, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

- La Sacra Bibbia*, 3 voll., Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline-Saie, 1985.
- Leal Conselheiro, o qual fez Dom Eduarte, Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*, ed. crít. e anot., org. por J. M. Piel, Lisboa, Bertrand, 1942.
- LE GENTIL Georges, BRÉCHON Robert, *Storia della letteratura portoghese*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- LOURENÇO Eduardo, *O labirinto da saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.  
– *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999.
- MACHADO Álvaro Manuel, *Dicionário de literatura portuguesa*, org. e dir. de Á. M. Machado, Lisboa, Presença, 1996.
- MAGALHÃES Pedro Ayres de, *A teoria da inspiração*, entrevista por P. A. de Magalhães a F. Pinto do Amaral, in «O Independente», (23 de Novembro de 1990).
- MARTINHO Fernando João Baptista, *Dez anos de literatura portuguesa – Poesia*, in «Colóquio | Letras», 78, (Março, 1982).  
– *Visões do fim na poesia portuguesa mais recente*, in «Rassegna Iberistica», 62, (Febbraio, 1998).
- MONTALE Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990.
- MOURA Vasco Graça, *Nodo ciego, il ritorno*, trad. e introd. di C. V. Cattaneo, Roma, Florida, 1984.  
– *L'ombra delle figure (1976-1994)*, trad. e introd. di M. J. de Lancastre, Roma, Fondazione Piazzolla, 1992.  
– *Poemas escolhidos. 1963-1995*, introd. de F. Pinto do Amaral, nota final de V. Graça Moura, Venda Nova, Bertrand, 1996.  
– *Uma carta no inverno*, Lisboa, Quetzal, 1997.  
– *Poemas com pessoas*, Lisboa, Quetzal, 1997.  
– *O retrato de francisca matroco e outros poemas*, Lisboa, Quetzal, 1998.  
– *Sombras com aquiles e pentesileia*, Lisboa, Quetzal, 1999.
- MUÑIZ María de Las Nieves Muñiz, *Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto*, in AA. VV., a cura di A. Dolfi, Atti di seminario, (Trento, Maggio 1990), Roma, Bulzoni, 1991.
- NOBRE António, *Só*, introd. de A. Bessa Luís, Porto, Livraria Civilização, 1995.
- PESSANHA Camilo, *Clepsydra*, ed. crít. de P. Franchetti, Lisboa, Relógio d'Água, 1995.
- PESSOA Fernando, *Obras em prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1982.  
– *O livro do desassossego*, 2 voll., ed. de T. Sobral Cunha, Lisboa, Presença, 1991.
- PINHEIRO Julia, «*Não sou apenas vaidoso, sou muito vaidoso*», entrevista por J. Pinheiro a V. Graça Moura, in «Máxima» (Maio, 1992).
- QUEIRÓZ Eça de, *Contos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, (s. d.).
- QUENTAL Antero de, *Sonetti*, trad., introd. e note di B.de Cusatis, Palermo, Novecento, 1991.
- QUENTAL Antero de, *Sonetos*, selecção e apres. de A. M. Almeida Martins, Lisboa, Centro de Estudos Anterianos – Editorial Presença, 1996.
- RIGOTTI Francesca, *Del vizio della gola e di altri vizzi*, in «Intersezioni», XIX, 2, (Agosto, 1999).
- RILKE Rainer Maria, *As Elegias de Duíno*, trad. e intr. de M. T. Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

- SÁ-CARNEIRO Mário de, *Poesie*, ed. crit. di F. Toriello, Bari, Adriatica, 1992.
- SANSONE Giuseppe E., *Diorama lusitano*, Milano, Rizzoli, 1990.
- SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SEIXO Maria Alzira, *Vasco Graça Moura, Concerto campestre*, recensione di M. A. Seixo, in «J L», 628, (9 de Novembro de 1994).
- SENA Jorge de, *Poesia I*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- STAROBINSKI Jean, *L'OEil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.  
 – *Il rimedio nel male. Critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, Torino, Einaudi, 1989.  
 – *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, introd. di Y. Bonnefoy, Milano, Garzanti, 1990.  
 – *Il dono all'altro*, in «Leggere», 24, (Settembre, 1990).
- TABUCCHI Antonio, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1991.  
 – *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- TAVANI Giuseppe, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988.
- VALLORA Marco, *Il demone della melanconia Raymond Klibansky*, in «Leggere», 23, (Luglio-Agosto, 1990).
- VERDE Cesário, *Obra completa*, ed. de J. Serrão, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.