



Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização | Criações Literárias Contemporâneas

Dissertação

A poesia de Amadeu Baptista - Ekphrasis e desocultação

Raquel Diana Ramalho Maceiras

Orientador(es) | Cristina Firmino Santos

Évora 2025



Universidade de Évora - Escola de Ciências Sociais

Mestrado em Literatura

Área de especialização | Criações Literárias Contemporâneas

Dissertação

A poesia de Amadeu Baptista - Ekphrasis e desocultação

Raquel Diana Ramalho Maceiras

Orientador(es) | Cristina Firmino Santos

Évora 2025



A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Ciências Sociais:

Presidente | Maria Antónia Lima (Universidade de Évora)

Vogais | Cristina Firmino Santos (Universidade de Évora)
Silvana Maria Pessôa de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora, Professora Doutora Cristina Firmino Santos, pelo apoio incondicional, por quem nutro uma grande admiração e em quem encontrei uma afinidade e sensibilidade literária comum.

Agradeço à Professora Doutora Maria Teresa Amado, voz amiga e familiar emprestada, que me aproximou da História de Arte e desses cruzamentos interartísticos infundáveis, território onde julgo residir.

Ao Professor Doutor Armando Martins, que fez renascer o meu interesse pelo passado da Antiguidade Clássica e que ainda hoje repercute no meu espírito.

Vinda de uma família onde a Literatura, a Poesia, ou as artes de qualquer tipo, seja como acto criativo ou de estudo, sempre foram consideradas como ruas sem sentido, na fisicalidade do termo, admirados, é certo, porém não-lugar. Muitas vezes segui em direcções opostas à do chamamento, no entanto a voz ecoava mais alto. Consequentemente, tem sido um caminho de inconstância, mas sobretudo de resistência provinda da voz que segrega e insiste. Neste sentido, gostaria de dirigir um reconhecimento profundo a todos os professores com quem me cruzei neste percurso académico, mais do que um agradecimento formal, sem o saberem, fomentaram a minha resiliência, nas palavras que me dirigiram, na partilha de conhecimento e no estímulo: há caminho.

Agradeço ao poeta, Amadeu Baptista, pelos poemas que originaram este trabalho e pela generosidade aliada ao génio criativo, sempre disponível para qualquer esclarecimento e de quem guardo a fotografia de um encontro em pessoa, no dia 6 de julho de 2024, na Livraria Snob, em Lisboa, memória perpetuada.

A todos os meus amigos, conto-os pelos dedos, não mencionarei os seus nomes porque esse agradecimento exige um gesto físico.

À minha mãe, onde quer que esteja, transformada em luz que cintila. Creio que me reconhece ainda, em cada raio de sol que recebo e que me faz compreender que a morte não existe (*E através da mãe o filho pensa / que nenhuma morte é possível* - Herberto Helder).

*Anuncio aos presentes que há em tudo
um sentido visível e um sentido oculto*

“Última Ceia” in *Sobre as Imagens*, Amadeu Baptista (2008, p. 37)

RESUMO

A obra do autor português Amadeu Baptista (1953-) é frequentemente dotada de um discurso poético que visa o diálogo entre a palavra e a obra visual, manifesto nos títulos lançados: *O Som do Vermelho* (2003), tríptico poético sobre a pintura do artista plástico Rogério Ribeiro; *Poemas de Caravaggio* (2008) e *Poemas de Leonardo* (2018), menção aos célebres pintores italianos; *Veneziana* (2023), alusivo à pintura veneziana; entre outras produções.

Ao debruçar-se pela obra de arte, a construção literária de Amadeu Baptista coloca-se sobre circunstâncias que remetem para o conceito de *ekphrasis* e abrem caminho à desocultação, *unverborgenheit*, termo utilizado pelo autor Martin Heidegger (1889-1976), no ensaio *A Origem da Obra de Arte*. Recorrendo aos quatro títulos mencionados, a presente tese procura analisar o processo poético desse *corpus*, de um autor que tem sido pouco estudado sob uma lente poético-pictórica, oferecendo um pequeno contributo para que, no futuro, outras perspectivas se elevem.

PALAVRAS-CHAVE: Amadeu Baptista; Poesia Contemporânea Portuguesa; Literatura; Ekphrasis; Pintura.

The poetry of Amadeu Baptista - Ekphrasis and unconcealment

ABSTRACT

The work of portuguese author Amadeu Baptista (1953-) is often endowed with a poetic discourse aimed at a dialogue between the word and the visual work, manifested in the titles released: *O Som do Vermelho* (2003); *Poemas de Caravaggio* (2008) and *Poemas de Leonardo* (2018); *Veneziana* (2023); among other productions.

In looking at the work of art, Amadeu Baptista's literary construction centres on circumstances that refer to the concept of *ekphrasis* and open the way to unveiling, *unverborgenheit*, a term used by the author Martin Heidegger (1889-1976) in his essay *The Origin of the Work of Art*. Using the four titles mentioned as the *corpus*, this thesis seeks to analyse the poetic process of an author who has been little studied through a poetic-pictorial lens, offering a small contribution so that, in the future, other perspectives may be raised.

KEYWORDS: Amadeu Baptista; Contemporary Portuguese Poetry; Literature; Ekphrasis; Painting.

ÍNDICE

Agradecimentos _____	ii
Resumo _____	iv
Abstract _____	v
Índice de Figuras _____	vii
Introdução _____	1
I: Poesia e Pintura _____	3
<i>Ekphrasis</i> – Recuo ao passado (I) _____	3
<i>Ekphrasis</i> – Recuo ao passado (II) _____	11
<i>Ekphrasis</i> – Novos Autores e Perspectivas (III) _____	18
II: Aproximações a um final de século, pós 25 de Abril de 1974 _____	23
1. A poesia portuguesa dos anos 80 no século XX _____	23
2. Amadeu Baptista: um autor encoberto pela contemporaneidade _____	28
2.1. A experiência poético-pictórica na obra publicada _____	32
2.1.1. O poeta transfigura-se no pintor _____	33
2.1.2. Poeta-voz ou quando as figuras das pinturas também falam _____	54
2.1.3. A imagem reflectida na construção poética: memória e denúncia do presente _____	69
III: A poesia enquanto desocultação – <i>ekphrasis</i> ampliada _____	75
Considerações Finais _____	83
Bibliografia _____	86

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - <i>The Royal Shield of Achilles</i> (1824) por John Glaxman	4
Figura 2 - <i>Última Ceia</i> (c.1535-1540) [detalhe] por Vasco Fernandes	8
Figura 3 - <i>Quadros para uma Exposição</i> (2001) por Rogério Ribeiro	36
Figura 4 - <i>Campo de Trigo com Corvos</i> (1890) por Vicent Van Gogh	39
Figura 5 - <i>Sete Obras de Misericórdia</i> (1607) por Michelangelo Caravaggio	43
Figura 6 - <i>A Incredulidade de São Tomé</i> (1601-1602) por Michelangelo Caravaggio	45
Figura 7 - <i>A Morte da Virgem</i> (1604-1606) por Michelangelo Caravaggio	47
Figura 8 - <i>David com a cabeça de Golias</i> (1606) por Michelangelo Caravaggio	49
Figura 9 - <i>Retrato de Ginevra de’Benci</i> (1475-1478) por Leonardo da Vinci	52
Figura 10 - <i>O Anjo da Paleta</i> (1988) por Rogério Ribeiro	55
Figura 11 - <i>Angelus Novus</i> (1920) por Paul Klee	58
Figura 12 - <i>O Pintor Apoiado pela Inspiração</i> (1997), por Rogério Ribeiro	61
Figura 13 - <i>Salvator Mundi</i> (c. 1500) por Leonardo da Vinci	64
Figura 14 - <i>Retrato de uma mulher que segura um livro</i> (c. 1495) por Vittore Carpaccio	67

INTRODUÇÃO

Tradicionalmente entendida como a representação verbal de uma obra visual, a poesia de carácter efrástico estabelece um diálogo entre a palavra e a imagem, permitindo não apenas descrever o visível, mas também transformá-lo através da linguagem. Na poesia do autor português Amadeu Baptista observa-se uma recorrente evocação do universo pictórico e artístico que se traduz numa escrita que não só interpreta a experiência visual, mas também a reinscreve num novo campo de significação, conferindo-lhe novas camadas de significado e deslocando-a para um espaço de evocação, memória e denúncia do presente. Contudo, essa representação não se esgota na simples descrição do objecto artístico, pois na sua transposição para a linguagem poética permanece uma dimensão de *enigma*, um jogo entre o que se revela e o que continua velado.

Neste sentido, a presente dissertação pretende investigar como a *ekphrasis* poderá, ou não, operar enquanto representação do *visível* e do *invisível*, assumindo um papel de *desvelamento*, ampliando as possibilidades de interpretação e de experiência estética. A Poesia, ao reconfigurar a imagem pelo verbo, não só a torna presente, mas também a revela de formas inesperadas, cumprindo, assim, porventura, essa função ontológica que o filósofo alemão Martin Heidegger atribui à arte no ensaio *A Origem da Obra de Arte* (publicado pela primeira vez em 1950).

Desta forma, primeiramente, é necessária uma viagem ao passado, ao encontro da contextualização histórica do conceito grego original *ekphrasis*, acompanhando a sua evolução ao longo dos tempos. Neste primeiro capítulo observarei, inclusive, a relação entre o poeta e o pintor, procurando um ascendente de influências mútuas, abrangendo sumariamente a Literatura Portuguesa, sob a perspectiva da experiência poético-pictórica, investigando de que modo a imagem se reflecte na construção poética, ora como evocação, ora como inquietação, ora como forma de resistência ao esquecimento.

Apesar da sua extensa produção poética e do reconhecimento em certos círculos literários, Amadeu Baptista não tem a mesma projecção mediática de outros poetas contemporâneos pelo que, no segundo capítulo, antes de tudo, pareceu-me importante contextualizar o seu *encobrimento*. Servindo-me das palavras do autor em entrevistas que concedeu e procurando compreender os testemunhos críticos da sua recepção, nesta secção enquadrarei a pertinência de um estudo que contribua para a visibilidade da sua obra com o objectivo de me debruçar somente no *corpus* escolhido.

Dada a vastidão da obra do poeta, tornar-se-ia impraticável abranger todos os textos que dialogam com a pintura ou com outras artes visuais. Assim, opto por centrar a análise em cinco títulos que, além de estabelecerem uma ligação mais directa com o objectivo da dissertação, ajustam-se à extensão do trabalho: *O Som do Vermelho* (2003), *Poemas de Caravaggio* (2008), *Poemas de Leonardo* (2018) e *Veneziana* (2023). A partir destes, seleccionarei excertos de poemas para identificar as estratégias criativas utilizadas pelo poeta. A relação entre a pintura e a poesia, entre o visível e o dizível, será aqui examinada enquanto espaço dinâmico de criação, onde a palavra se torna pintura e a pintura ganha voz na palavra, servindo-me dos precedentes históricos do primeiro capítulo e do contributo de críticos literários mais recentes, integrando uma metodologia qualitativa e interpretativa focada na análise textual e interartística.

A poesia de Amadeu Baptista caracteriza-se por uma fusão contínua entre tempos e espaços, estabelecendo diálogos com o passado através do endereçamento, da personificação e da transfiguração. Este processo não apenas evoca figuras e obras, mas também desvela aspectos do próprio acto criativo, revelando a relação entre artista, personagem e imagem e que se inserem nas secções do segundo capítulo. A intersecção entre poesia e pintura torna-se um meio de desocultação, um processo no qual a palavra não só interpreta a imagem, mas a recria em novos horizontes de significação.

Como um processo que remete para uma dimensão mais profunda da criação artística e conectando-se com a noção de *desocultação*, Martin Heidegger consideraria que “O que a Poesia, enquanto projecto clarificante, desdobra na desocultação e lança no rasgão da forma é o aberto que ela faz acontecer e, decerto, de tal modo que só agora o aberto em pleno ente traz este à luz e à ressonância” (2018, p. 60). O poema, ao traduzir a imagem pictórica, não a cristaliza, mas reinscreve a sua opacidade e mistério, intensificando o seu carácter enigmático.

Neste sentido, a *ekphrasis* em Amadeu Baptista não opera apenas enquanto representação do visível, mas assume um papel de desvelamento parcial, onde a poesia age como um espaço de revelação e ocultação simultâneas. A palavra poética não dissipa o enigma da imagem, mas reinscreve-o num novo regime de sentido, cumprindo, assim, essa função ontológica que Heidegger atribui à arte: a de tornar presente aquilo que, de outro modo, permaneceria velado e que procurarei constatar no capítulo final.

Esta dissertação segue o antigo acordo ortográfico da língua portuguesa e adopta as normas de citação e referenciação da APA (6.^a edição).

I: Poesia e Pintura

Ekphrasis – Recuo ao passado (I)

Neste primeiro capítulo e primeira parte, tenciono pôr em prática um regresso ao passado através da clarificação do conceito *ekphrasis*, palavra provinda do grego (*ek* – fora, *phrasis* – falar; do verbo *ekphrázēin*: proclamar ou chamar um objecto inanimado pelo nome; em português: écfrase).

Para discorrer com detalhe, ilumino algumas das vozes que se circunscrevem ao debate de ideias, desde o período da Antiguidade Clássica ao Romantismo, abrindo caminho à Idade Contemporânea – esta última posteriormente considerada.

Desde já é necessário clarificar que seria impossível reunir e examinar atentamente todas as considerações proferidas no passado, nem tal proeza é objectivo da presente tese, tendo em conta trabalhos de maior envergadura e com largos passos dados sobre os quais gravitam considerações dos ramos da Filosofia e da Historiografia ¹.

Em qualquer retrocesso a uma fonte original de conhecimento, sempre nos escapam manifestações de pensamento, ora por não terem permanecido e chegado aos dias de hoje, ora porque os testemunhos que chegaram são já o resultado de comentários sobrepostos de outros e não dos próprios autores; seja ainda porque cada obra de análise redigida no presente se focará irremediavelmente em determinado autor ou grupo (por uma questão de balizamento dos tempos e atenção à natureza e/ou a uma dimensão que se quer limitar). Com toda a eficácia de análise que o século XXI, de hoje, dispõe quando observa e disseca o passado, nem assim será imune a uma pequena sensação de variável oculta, daquilo que nos escapa e também daquilo a que, subjectivo a cada indivíduo, reivindicará maior interesse aos olhos de quem observa e recolhe.

Porém, com regresso a um princípio, inevitavelmente, uma imagem eleva-se quando o termo *ekphrasis* é mencionado: o escudo de Aquiles. Primeira criação poética ecfástica, descrita por Homero, remonta à Antiguidade Clássica, por via de uma tradição oral que se fixou na obra referencial da literatura *Ilíada*, canto XVIII, persistentemente mencionado até

¹ Aponto para o trabalho de Nuno Saldanha em *Poéticas da imagem: A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, publicado no ano de 1995, pela Editorial Caminho. Trata-se de uma dissertação que explora as relações entre a Poética e a Pintura durante a Idade Moderna (séculos XVI e XVIII) com importantes recolhas a nível do panorama português, dentro do contexto do desenvolvimento de ideias na História da Arte. Recentes contribuições, dignas de menção, porém numa perspectiva da Literatura Comparada são: *O murmúrio das Imagens I. Poéticas da evidência* (2018, publicado pela Edições Afrontamento) de Joana Matos Frias e *Poesia e Artes Visuais – Confessionalismo e Écfrase* (2018, publicado pela Imprensa Nacional) de Mário Avelar.

aos dias de hoje, quer em poemas, quer em representações visuais de um escudo que, ironicamente, nunca se encontrou e, como tal, vive da palavra escrita representado por meio de projecções provindas da capacidade imaginativa. Trata-se de uma representação verbal que deu lugar à reprodução visual, percorrendo caminho inverso², de uma memória forjada, da imagem ao texto, chegando ao ponto de nos questionarmos sobre a veracidade da ordem do começo.

Por esse motivo, a éfrase é um tema escorregadio em consequência das constantes



Figura 1 - *The Royal Shield of Achilles* (1824), 89.7 cm de diâmetro, por John Flaxman. Fitzwilliam Museum, Cambridge, Reino Unido. [Fitzwilliam Museum. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/12198>].

configurações adoptadas, assim o afirma Froma Zeitlin (2013, p. 17), especialista em Literatura Grega Antiga, manifesto nos distintos objectivos e intenções que congregou: desde exercício retórico, género literário, digressão narrativa, descrição ou técnica poética com extensão meta-poética e meta-representacional. Num primeiro momento conhece-se enquanto figura de retórica, pela descrição de um outro – enuncia aquilo que é visível, fruto

² Aludo ao desenho do escudo de Aquiles pelo pintor italiano Angelo Monticelli (1778-1837), em *Le Costume Ancien ou Moderne* (1817-1834) publicado por Giulio Ferrario (1767-1847). [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_monticelli_shield-of-achilles.jpg, ou ainda à representação em bronze, em 1824, do escultor inglês John Flaxman (1755-1826) observável na **Figura 1**.

ou não da imaginação – para se transformar numa arte de poetar que pretende atingir a verosimilhança das proporções ideais, servindo-se do exemplo da arte irmã, a pintura, em *Ars Poetica*, de Horácio c. 19 a.C.

Enquanto figura de retórica e actividade primeira, três qualidades eram necessárias para a sua concretização:

First and foremost are the qualities of enargeia (vividness), sapheneia (clarity), and phantasia (mental image), which, taken together, aim to turn listeners (or readers) into viewers and to evoke an emotional response through an appeal to the immediacy of an imagined presence. But to begin at the beginning: formally, ekphrasis begins life as a technical term found in Greek rhetorical handbooks (of the second to fourth centuries CE), mainly for the training of orators and epideictic speech, under the label progymnasmata or preliminary exercises for students in the competitive culture of declamation: Ekphrasis is a descriptive speech that brings the thing shown vividly before the eyes. (Zeitlin, 2013, p. 17)³

Estas três propriedades pretendiam a estimulação de uma imagem visual na mente do ouvinte, ou leitor, podendo incluir tópicos como batalhas, paisagens, festas, estações do ano, inclusive a descrição *vívida* de obras de arte – a que mais tarde, o conceito de *ekphrasis* será fundamentalmente associado.

Horácio não foi o primeiro, na tradição latina, a relacionar a poesia com a pintura. A comparação já se encontrava em *Rhetorica ad Herennium* (também chamada *Rhetorica Nova* desde a Idade Média e atribuída, a partir do Renascimento, a Cornifício, um gramático do século I a.C., anterior a Cícero). Nesta obra, Simónides apresenta a actividade poética não apenas como um discurso, mas como um ponto de referência para destacar as suas qualidades, expressa na máxima: *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*, que pode ser traduzida directamente para português como “um poema é uma pintura que fala, tem a pintura que ser poema silencioso” (Nascimento, 2010, p. 15).

Simónides de Ceos, poeta grego, autor de epigramas no período arcaico, nesta importante analogia entre os termos, intercala a palavra narrada de um acontecimento com a visão que o pintor proporciona nos seus frescos e pinturas, aproximando ambas as artes, no que será uma mútua forma artística de representação da realidade.

³ “Em primeiro lugar estão as qualidades de *enargeia* (vivacidade), *sapheneia* (clareza) e *phantasia* (imagem mental), que, tomadas em conjunto, visam transformar ouvintes (ou leitores) em espectadores e evocar uma resposta emocional através de um apelo ao imediatismo de uma presença imaginada. Mas, para começar do início: formalmente, a *ekphrasis* começa como um termo técnico encontrado nos manuais retóricos gregos (do segundo ao quarto século d.C.), principalmente para o treinamento de oradores e discurso epidíctico, sob o rótulo *progymnasmata* ou exercícios preliminares para estudantes na cultura competitiva da declamação: *Ekphrasis* é um discurso descritivo que traz a coisa mostrada vividamente diante dos olhos.” [tradução minha].

Se analisarmos esta *écfrase original*, representada pelo escudo de Aquiles, torna-se possível desvendar múltiplos significados nos detalhes narrados, que não só caracterizam como também embelezam as imagens e figuras ornamentais da arma defensiva, como afirma Mário Avelar (2018, p. 52). O objecto descrito vai além de uma simples representação, funcionando como um elemento com valor histórico e antropológico. Desta forma, permite ao leitor contemporâneo assimilar, por meio da transmissão textual, os diversos aspectos da cultura da Grécia Antiga, os quais são expressos através de uma estratégia verbal que inclui dinamismo, sugestão de movimento, uso de cores, simulação sonora, sobreposição de planos, evocação do *pathos* e uma dimensão espetacular, onde o texto se assemelha a um palco de representação. Em suma, trata-se de um exemplo de *enárgeia*, ou seja, a capacidade de tornar vívida e intensa a cena descrita.

Compreende-se, assim, que a importância figurativa que as cores representam, não é de acesso restrito à pintura, concomitantemente empregue na criação literária, conduzindo ao início de uma discussão que visará sobretudo oposições e não tanto concordâncias, num constante intento de estabelecer a primazia de uma, em detrimento de outra. Repetidamente a poesia sobrepondo-se à pintura e reversamente esta à poesia, *ad infinitum*.

Para os teóricos renascentistas, neste breve percurso temporal do conceito, não se verificou uma ruptura absoluta no fluxo do conhecimento, pois as suas investigações estavam fortemente ancoradas na Literatura Greco-Romana. Assim, Platão e Aristóteles permaneceram como referências essenciais, preservadas e reinterpretadas ao longo do tempo.

Em particular, os textos atribuídos a Platão, figura central do período clássico da Grécia Antiga e autor de diálogos filosóficos fundamentais, como a *República* (Livros III e X) despertam grande atenção. O filósofo havia conferido à criação artística de natureza mimética um juízo depreciativo, considerando-a afastada da verdade. Durante séculos, esta visão influenciou a concepção da arte, conferindo-lhe um carácter de subordinação em relação à realidade e ao conhecimento verdadeiro.

O seu discípulo, Aristóteles, dá continuidade à ideia da criação enquanto acto de imitação, porém redefine o conceito de *mimesis* em *Poética*, ampliando a sua interpretação ao afirmar: “Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser.” (2018, p. 97).

Esta reformulação estabelece um vínculo entre arte e ciência, conferindo à *mimesis* um papel epistemológico. O efeito de verossimilhança traçado por Aristóteles aproxima o

objecto artístico do objecto científico, pois ambos compartilham o mesmo intento: a contemplação de um conhecimento arquétipo, conforme indica Nuno Saldanha (1995, p. 75). A arte, assim como a ciência, parte do particular para alcançar o universal, promovendo uma compreensão mais profunda da realidade.

Consequentemente, ocorre uma inversão do modelo de Platão, em que a natureza – apreciada como o belo ideal – pode ser superada pela cópia, do *eikon* e do *eikos*, quer isto dizer, entre a imagem e o imaginável: “O que realmente importa, ainda nos termos de Aristóteles, é *pôr diante dos olhos* aquilo que representa uma acção (...) o poeta é poeta pela imitação e imita acções, (...) imitar é, por definição, *pôr diante dos olhos* (...)” (Frias, 2009, p. 32).

Em direcção ao visível, recorro a dois importantes conceitos dentro do sistema retórico, novamente via Saldanha (1995, p. 78), provindos também da teoria clássica e que levariam ao desenvolvimento de um apelo visual ao detalhe: os conceitos de *descriptio locorum* e de *descriptio temporum*, amplamente divulgados, a exemplo, nos escritos dos poetas romanos Virgílio e Ovídio, que tinham como objectivo a descrição de cidades, monumentos e templos, ou das estações do ano com o seu impacto mitológico e simbólico. Associados a estes surgem, neste período, elementos descritivos, como a metáfora ou a personificação, empregues como figuras do pensamento, transversal ao princípio retórico da *amplificatio*.

A célebre expressão *ut pictura poesis*, utilizada por Horácio, no período romano, no mencionado texto da *Ars Poetica*, expressa a fórmula – *como a pintura é a poesia* – aproximando ambas artes, marca um efeito espelho, de concordância, entre aquilo que Simónides de Ceos afirmou e a visão de Horácio.

Analisando atentamente a forma como é construído o paralelismo na expressão *poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*, perceberemos que há uma primazia do termo *poema* em relação a *pictura*. Na opinião de Aires A. Nascimento (2010, pp. 13-15), este último não funciona apenas como um predicativo, uma vez que ambos os termos podem ser intercambiáveis. Além disso, na segunda parte da formulação, é a *pictura* que adquire a sua qualificação a partir do *poema*. Embora se estabeleça um contraste entre os dois elementos, o que sobressai é a possibilidade de troca entre eles. E, como essa relação não implica a anulação de um em favor do outro, deve-se compreender que há uma convergência mútua, na qual cada um estimula e complementa o outro, ou ainda “no sentido de aclarar o objecto do discurso” (Saldanha, 1995, p. 80).

De facto, no período da Idade Média, justamente a linguagem poética terá sido convertida em iconicidade, à semelhança da pintura iconográfica, influente no período de propagação da fé cristã. Estabeleço relação com Valafrido Estrabão, monge franco, século VIII-IX, que, em defesa da imagem que narra a bíblia, argumentaria: “(...) a pintura é uma espécie de texto para o analfabeto – *pictura est quaedam litteratura iliterato (...)*” (*apud Nascimento, 2010, p. 16*); também Simónides de Ceos o tinha dito, invertendo a sentença, séculos antes: “(...) a palavra é a imagem das coisas – *ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκῶν ἐστίν (...)*” (*idem, p. 20*).

Em contradição com a consagração da pintura, enquanto canal de acesso imediato, “de um texto para o analfabeto” e, como tal, veículo de difusão da fé, Nuno Saldanha aponta uma fórmula híbrida, introduzida neste mesmo período, em que ambas as artes se tornam complementares no suporte físico: a introdução da legenda ou texto elucidativo, método que o autor classifica como “(...) um processo de clarificar a imagem pela inclusão da escrita (...)” (1995, p. 61). Como exemplo, menciona o tríptico da série Eucarística de Vasco Fernandes (Grão Vasco, c. 1475-1542), no contexto português. O pintor, na pintura *Última Ceia* (**Figura 2**), inscreve o nome do apóstolo na manga da veste, como continuação do ornamento dourado, identificando o tema, o sujeito e evitando assim hesitações àquele que observa a cena.

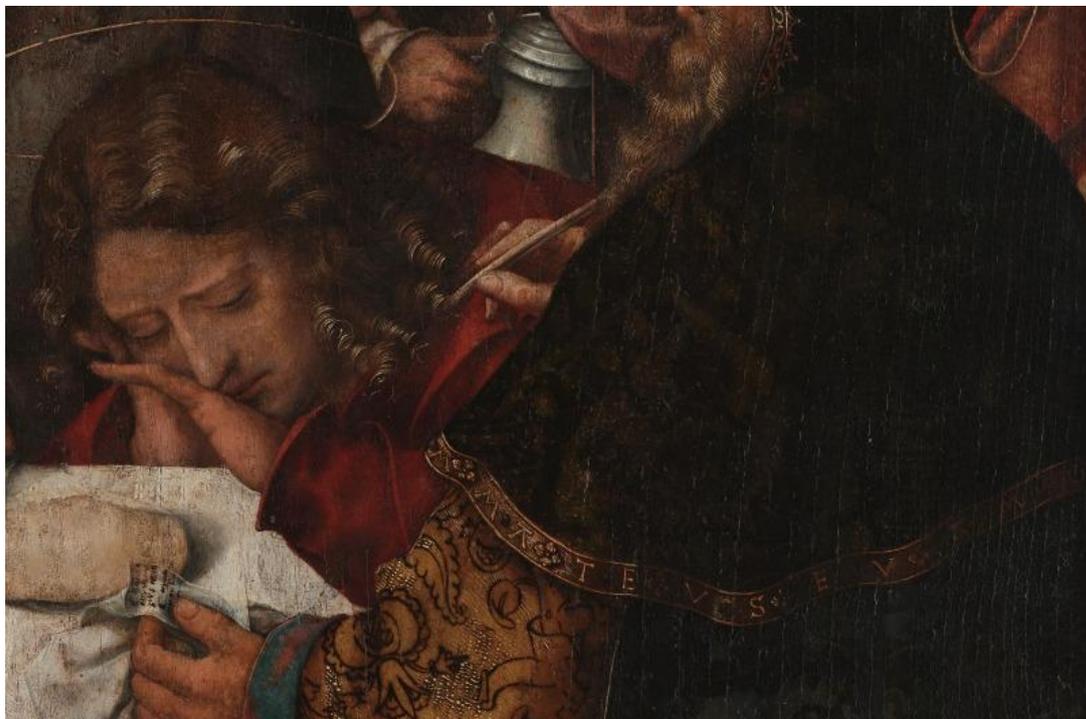


Figura 2 - *Última Ceia* (c.1535-1540) [detalhe], pintura a óleo sobre madeira, 167 x 233 cm, por Vasco Fernandes (1475-1542). Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Portugal. Obra em domínio público devido à morte do artista em 1542. [Google Arts & Culture. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em <https://artsandculture.google.com/asset/last-supper-m-vasco-fernandes-1475-1542/WAFSUNj8qMohpQ?hl=pt-pt> .

Porém, se durante a Idade Média, a pintura adquiriu um papel essencial, funcionando não apenas como um suporte decorativo, mas como uma ferramenta de comunicação visual acessível, este conceito de imaginação e visualidade ganha uma nova dimensão no Renascimento. É através da leitura de Filóstrato o Antigo, em *Vida de Apolónio de Tiana* (c. 211 d.C.), que é recuperado e valorizado o conceito de fantasia, identificado como um reduto da imaginação, inspiração ou invenção. Embora esta concepção de fantasia se alinhe com algumas das ideias aristotélicas mencionadas anteriormente, não é fundamentada pelo processo mimético, mas sim na capacidade criativa. O autor determina que a fantasia permite o acesso a uma sabedoria superior, que transcende a simples imitação da realidade ou do possível, “(...) uma vez que pode representar coisas nunca vistas para além de reportar meramente àquilo que se pode ver (...)” (Saldanha, 1995, p. 82). Ao contrário da mimese, a fantasia abre novas possibilidades para a criação e compreensão, ampliando os horizontes do conhecimento humano.

Neste sentido, aponto o tratado *Du Sublime* (obra considerada do século I d.C.), elaborado por Dionísio Longino, do qual muito pouco se sabe, defensor das qualidades da fantasia, à semelhança de Filóstrato. O escrito estabelece uma distinção entre oradores e poetas, propugnando que na poesia o objectivo das imagens é provocar *surpresa*, enquanto no discurso quer-se a manifestação da *evidência*:

Ao emparelhar a *fantasia* e o *estranhamento* no seio da poesia, Longino aproximava-se de Aristóteles num ponto fulcral: a *enargeia* dos poetas é *logos*, mas é esse *logos* estranho e surpreendente que, em função retórica e estética, através dos *schemata* retira a linguagem da sua escravatura perante as coisas, e a dá como lugar da mais inteira performatividade (Frias, 2009, p. 38)

Dos teóricos da pintura e do apelo ao visível, o tratado *De Prospettiva Pingendi* (1470-1480), da autoria do pintor italiano Piero della Francesca, concede inovações no campo da perspectiva, a propósito do espaço, num solo de intercomunicação mútua. Estes textos começam a surgir como propostas de uma arte da pintura que procura fundamento científico e técnico e interessam também aos poetas que indagam sobre como “conceber um espaço textual”, num apelo ao carácter visual no texto, procurando submeter o leitor ao ouvido, mas também ao olhar (Saldanha, 1995, p. 71). Será a época dos caligramas, *carmina figurata* medievais, pictogramas e enigmas.

A par, Leonardo Da Vinci, um dos grandes artistas do Renascimento italiano, comentaria a relação estabelecida entre a poesia e a pintura. No *Trattato della Pittura* (publicado pela primeira vez em 1651, postumamente), conferindo lugar privilegiado na

hierarquia das artes à pintura⁴, atribui-lhe o domínio da visão, dotada de uma capacidade expressiva e manifestação visual imediata e, por esse mesmo motivo, superior; já a poesia associando-a ao ouvido será credora de uma expressão oral que é carente nos meios visuais e materiais a aplicar.

Legítimo fundador do *paragone*, no discurso renascentista, que reprime a poesia com vista à promoção da pintura, Da Vinci, à semelhança de outros humanistas, esteve envolvido na tarefa árdua de legitimar a pintura no sistema das artes, considerando que a Idade Média tendera a depreciar as artes visuais, não lhes conferindo um lugar próprio. Para o conseguir, os pintores recorrem nos seus tratados, ao motivo do *deus-pictor*, termo creditado ao filósofo grego Empédocles (495 a.C. - 430 a.C.).

À luz desta visão, ao contrário da diversidade caótica da linguagem verbal, a pintura permitiria um meio de comunicação universal e uniforme – ideia reiterada por diversos teóricos clássicos e neoclássicos, de Francisco de Holanda a Roger de Piles. Das vicissitudes do texto, serviria o exemplo: enquanto os nomes variam de país para país, as formas permaneceriam imutáveis. Assim, mesmo no campo da descrição, embora a poesia tenha o poder de observar, perceber e representar, a sua *virtù visiva* será sempre a de um “olho tenebroso” – expressão do *Trattato della Pittura* –, pois as imagens poéticas são concebidas no espírito e, como tal, de carácter subjectivo. A palavra, por nascer na escuridão da mente, será sempre, em essência, uma *pintura cega* (Frias, 2018, p. 44).

Entre uma espécie de identidade que é dupla ou partilhada, de génese etimológica comum pelo verbo grego *γράφειν* que designa tanto o acto de escrever como o de pintar, ambos grafia, ambos desenho, a pintura e a poesia, ora convergem, confundindo-se; ora caminham em linhas paralelas que nunca se cruzam, de uma relação tensa entre poetas e pintores.

⁴ Inscreve-se na consideração de Leonardo da Vinci a posição social inferior atribuída à pintura ao estar contemplada entre as artes mecânicas, logo em distinta condição da produção poética: “Enquanto a Poesia se mantinha, dentro do espírito *doctus poeta*, apegada ao interesse fundamental pelo conhecimento de várias ciências, a Pintura (ou a Escultura) tentava a todo o custo empolar esse aspecto (tanto mais pela circunstância da sua não aceitação entre as artes liberais), reclamando mesmo a sua exclusividade e superioridade – *mãe de todas as sciencias* – facto que lhe era devido pela sua própria estrutura física, coisa que não acontecia na Poesia” (Saldanha, 1995, p. 129).

Ekphrasis – Recuo ao passado (II)

O poeta é um pintor do mundo invisível.

Ana Hatherly in *Passagens: Poesia, Artes Plásticas (Antologia)* (Frias, 2016, p. 9)

O visualismo do texto faz parte, de facto, da história do tópos. Cícero sublinha, em forma de paradoxo, que em *Homero, de quem a tradição dizia que era cego, vemos a sua pintura e não a sua poesia*. Homero pintor contra Homero poeta?

Aires A. Nascimento (2010, p. 24)

Nesta multiplicidade de vozes que me incitaram a explorar a evolução histórica do conceito de *écfrase*, importa estabelecer correspondências com os teóricos de Portugal.

O pensamento tardio das interações entre a poesia e a pintura é o resultado de um acesso limitado à chegada das traduções italianas e espanholas, no século XVI e XVII, a que mais tarde, no século XVIII, se junta o acesso às correntes francesas e inglesas.

Como já foi mencionado, a relação entre poetas e pintores, também no contexto nacional, orientar-se-á para a valorização da arte da escrita, com desigualdades educacionais e sociais, vindo a comprometer o pintor em relação ao poeta, na mesma linha que remeteu à defesa da pintura por Leonardo da Vinci. Quando a circulação dos artistas portugueses foi possibilitada fora de Portugal, com o apoio do rei, foi viabilizado o contacto com os novos tratados de pintura, possibilitando a elaboração de textos seus – como é o caso do pintor português Francisco de Holanda⁵.

No contexto do século XVI, a descrição propriamente dita, enquanto análise particular de um objecto, será a fórmula mais apreciada em detrimento da narrativa espacial e temporal. O olhar ao detalhe é resultado do longo período dos Descobrimentos e da influência das ciências como a Geografia, Cosmologia, Cartografia, Astronomia e Botânica, requerentes do *ver* particular e atento, pela prática constante da experienciação que se tornaria aprimorada por via da observação.

Associa-se, a par, um interesse que oscilou entre o realismo e o naturalismo, com o ressurgimento dos valores da Antiguidade Clássica: o ideal neoplatónico *da Ars naturans*, da superação da natureza pela arte.

⁵ Francisco de Holanda redigiu o tratado *Da Pintura Antiga* (por volta de 1548). Este manuscrito é uma das primeiras obras teóricas sobre arte escritas em português e uma das mais relevantes do Renascimento ibérico, publicado pelo historiador de arte Joaquim de Vasconcelos entre os anos 1890 e 1892 (Saldanha, 1995, p. 159).

Dada a ausência de tratados que reflitam a inquietação da época e que produzam novo conhecimento, a Retórica ocupará o lugar da Filosofia através de uma afinidade comum, fundindo-se o escritor/orador com o filósofo, concretizado por um sistema retórico (*simile*), no sentido de aclarar e ampliar (*amplificatio*) o discurso.

Para uma melhor compreensão, serve de exemplo o estudo da autoria do historiador de Literatura Portuguesa, António José Saraiva, sobre a obra de poesia épica *Os Lusíadas* (1572), do poeta Luís de Camões⁶.

Mediante uma arte que é verbal, o escritor traça uma arte figurativa pelas visões que suscita, como *uma poesia que pinta*. As palavras provocam uma *impressão visual* como se retratassem diferentes quadros, permitindo uma *visão espacial do tempo*. Sobretudo, António José Saraiva identifica um ascendente presente no poeta que me importará recuperar no decorrer da análise poética de Amadeu Baptista, antecipando conexões entre o processo literário do poeta e o método artístico do pintor:

O Deus do poema é o próprio Camões; é ele, dirigindo-se às Ninfas, queixando-se dos heróis ingratos e do público rude, fazendo desabaços autobiográficos, que envolve a esfera luminosa, por ele criada, parece, às vezes, «como quem desdenha». E esta identificação não é gratuita, porque Camões devia pensar, com Miguel Ângelo (cujas ideias estéticas conheceu certamente através *Da Pintura Antiga* de Francisco de Olanda), que o artista participa da mente divina. (Saraiva, 1992, p. 21)

Neste contexto, o poeta, à semelhança do filósofo que especula, procura também explorar a capacidade sensorial de *pintar* com palavras.

Em Portugal, a prática do género efrástico foi, historicamente, bastante limitada, tanto antes como após 1670, de acordo com Luís de Moura Sobral (1994, p. 45). Porém, é possível identificar algumas produções relevantes na segunda metade do século seguinte, especialmente de cariz laudatório. Exemplos notáveis incluem os elogios fúnebres dedicados ao pintor Vitorino Manuel da Serra (1692-1747) compostos pelo pintor Jerónimo de Andrade (1748-?) e aqueles oferecidos ao pintor Vieira Lusitano (1699-1783), elaborados pelo escultor Machado de Castro (1731-1822). Outro destaque é o extenso poema de Francisco Xavier Lobo, *Sylva Laudatória da Pintura*, que, no entanto, permaneceu inédito e apenas parcialmente conhecido através da *Colecção de Memórias* (1823) da autoria do pintor, escultor e arquiteto português Cirilo Volkmar (1748-1823).

Em 1645, entre as *Poesias compostas na Universidade de Coimbra*, encontrar-se-ia o soneto “Ao pintor José de Avelar Rebelo, autor do quadro dos Reis Magos que el-rei lhe

⁶ Vide Saraiva, António. (1992). *Estudos sobre a Arte D’ Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva.

mandou fazer”, atribuído a Frei Tomás Aranha (1588-1663). Este poema, ao celebrar a obra do artista, aproxima-se do conceito de *ekphrasis*, pois traduz a experiência estética e visual da pintura numa descrição textual que a exalta e interpreta:

Soberano pinzel [sic], tu te condenas
A não pintar jamais, pois que chegaste
Rei dos pinzeis, nos Reis, que nos mostraste
Onde chega o juízo humano.
Das linhas de Protogenes ordenas
Grossos cordeis, nas linhas que lançaste
E em garrote d’invejas lhe trocaste,
O sutil, em borrões, a gloria, em penas.
Tudo contemplo Trino em teus primores;
Painel de três, Pintor, Rei, verdadeiro
Monarca, em te ocupar, contigo humano.
Elle imita três Reis, tu três pintores,
Elle Alfonso, Manoel & João primeiro,
Tu Miguel, Raphael & Ticiano.

(*apud* Varela Flor, 2023, p. 42)

Neste seguimento e no contexto do Neoclassicismo que se disseminou pela Europa, destacam-se três vertentes fundamentais de pensamento: a *honnêteté*, a identidade das artes e a figura do pintor-poeta.

A *honnêteté* estaria ligada aos princípios estruturantes da ordem social, enfatizando valores como a educação, a humildade, a religiosidade e a caridade, bem como a importância da aparência e da conduta moral irrepreensível. Tanto o poeta, quanto o pintor, deveriam incorporar e reflectir esses ideais nas suas produções artísticas.

A questão da identidade das artes retomaria o debate sobre a distinção ou semelhança entre os diferentes modos de expressão artística, em que a obra de Francisco Leitão Ferreira, poeta e historiador português, *Nova Arte de Conceitos* (1718-1721) é exemplo, como indica Saldanha (1995, p. 278).

Importa-me, com maior profundidade, dirigir a atenção para a figura do pintor-poeta que emerge como um modelo híbrido, no qual as fronteiras entre a criação pictórica e a literária se dissipam. Nesta concepção, o artista transita entre os dois domínios, explorando os recursos expressivos de ambos. Exemplos notáveis desta fusão encontram-se na obra de Bento Coelho da Silveira (c. 1617-1708) e Vieira Lusitano⁷, cujas trajectórias artísticas ilustram a intersecção entre pintura e poesia.

No aspecto social, a convivência entre pintores e poetas passa a estabelecer-se por trocas difusas entre si, não se limitando a esta figura única de pintor-poeta que concilia os

⁷ Pintores que em determinado momento produziram também poemas.

dois campos da criação artística. Longe de ser uma relação competitiva, será antes uma admiração profunda. Dos poetas recebem os pintores os seus escritos e traduções; dos pintores recebem os poetas as gravuras e pinturas, ilustrações para os seus livros. Exemplo é o do poeta António Serrão de Crasto (1610/14-1683/85). Contrariando as ideias de teor neoplatónico e impressionado com as pinturas de Bento Coelho da Silveira, escreve:

Pintar quero agora em Verso,
pois Vós falais em pintura,
mas se vosso pincel fala
será minha pena muda.
(...) Em outras pinturas vejo
sem alma figuras muitas
mas nas vossas sempre o acho
mais alma do que figura.

(António Serrão Crasto, 1670, *apud* Saldanha, 1995, p. 193).

A relação do escritor António Serrão Crasto com o pintor Bento Coelho da Silveira, serve-me como uma relação de espelho, antecessora, que, no decorrer da presente dissertação, será novamente encontrada, por um vínculo que se estreita, entre o poeta em estudo e os pintores ou pinturas que alude.

No século XVIII, dá-se uma mudança intelectual, novamente um esforço para descobrir a origem do conhecimento, relacionada com a experiência do sensível. Através do pensamento do filósofo empirista inglês John Locke, em *An Essay Concerning Human Understanding* (1689), é revalorizado o papel dos sentidos enquanto aparelho que exprime ao entendimento.

Porém, esta atribuição de novo leva a considerações amplificadas devido à relação que a imagem visual, pintura, provoca naquele que vê e se melindra, não fugindo muito das teorias do século anterior, apenas utilizando alegorias diferentes. A questão da visualidade materializa-se e, como refere Saldanha, nem os enciclopedistas escapam à nova corrente de pensamento, incluindo imagens na *Encyclopédie*, em 1751 “(...) convicto[s] de que uma olhada ao objecto ou à sua representação podia dizer mais do que uma página inteira de discurso.” (1995, p. 245).

De regresso a uma perspectiva ampliada internacionalmente, Gotthold Ephraim Lessing⁸, importante figura do Iluminismo alemão, será aquele que, em consequência das

⁸ Não aludo à figura de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e ao Belo Ideal, com comparações que implicam a arte escultórica pela extensão a que isso me obrigaria. De significação à construção do ensaio de Lessing é de nota a descoberta da escultura *Gruppo del Laocoonte*, em Roma, em 1506, e da discussão pública que o achado provocou e lhe serviu de motivo.

vozes dos séculos anteriores a que junto Denis Diderot, enciclopedista e figura central do Iluminismo francês, edifica as fronteiras entre a pintura e a poesia, estruturadas por uma sentença que provoca um carácter desigual: à primeira atribui uma ligação primordial com o espaço, decorrente do aspecto cénico, físico e visual que apresenta; à segunda, em função do processo narrativo, assinala o vínculo temporal.

Ao chegar ao século XIX e dos princípios que colocam a crítica e a teoria de arte sob solo comum é, finalmente, produzido um sentimento libertador da arte, de uma prolífera produção inventiva e criativa, com acolhimento das reflexões sobre a recepção, afastando-se do paradoxo mimético e das relações de supremacia alternada entre as artes.

Associada a esta renovação, surgem os museus – o primeiro Museu Britânico é fundado no século XVIII – e que enquanto entidades terão repercussões sociais, culturais, estéticas e de ordem pedagógica.

É neste contexto e entregue a introspecções expressivas que Percy Shelley, poeta romântico inglês, transpõe “o encontro do poeta com um conjunto de objectos”, incorporando no poema “On the Medusa of Leonardo da Vinci” o diálogo entre o poeta e a obra de arte. A contemplação de uma pintura atribuída a Leonardo da Vinci serve de reflexão sobre a conservação e a efemeridade do sujeito. Da mesma geração, John Keats, o último dos poetas ingleses românticos, produz o poema “Ode on a Grecian Urn” originado pela observação de um vaso de cerâmica da antiga civilização grega, que ecoa internamente no eu-poético. Na opinião de Mário Avelar, “Não estamos, portanto, perante a reprodução de um objecto pela palavra, mas sim perante um simulacro de um encontro com um signo visual que o sujeito interpela, e cujo mistério tenta desvendar (...)” (2018, pp. 152-153).

A interacção sugestiva de intimidade, entre o objecto e aquele que observa, faz surgir um conjunto de questões em que o silêncio é provocação reflexiva e melancólica. “Ode on a Grecian Urn” exemplifica a problematização da tradição da *ekphrasis* e da teorização moderna sobre a relação entre as artes do espaço e as artes do tempo. O olhar do poeta não se rende ao fascínio do Belo de forma ingénua; ao contrário, adopta uma postura irónica e distanciada, promovendo uma reflexão crítica das possibilidades expressivas do objecto artístico. Assim, Keats emprega a *ekphrasis* não apenas como um meio de recuperar e transmitir elementos do passado – especialmente porque a urna, enquanto signo, é uma criação ficcional sua –, também como uma forma de questionar os próprios limites e potencialidades desse recurso. Em particular, interroga-se sobre a capacidade da arte em preservar algo ao longo do tempo:

*O Attic shape! fair attitude! With brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form! dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty',- that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.⁹
"Ode on a Grecian Urn" in Keats (1909, p. 113)*

Entre aqueles que rejeitam a separação das artes, à luz do pensamento de Gotthold Lessing, destaca-se o poeta francês Charles Baudelaire. A sua concepção de correspondência será crucial para o surgimento da poética simbolista, baseando-se num pensamento neoplatónico de unidade, por via da correspondência de um objecto material com um ascendente espiritual, ou seja, preconizando a ideia de que os objectos físicos são representações de realidades espirituais mais profundas. É nesta linha de pensamento que Baudelaire compõe o soneto "Correspondances", parte integrante da obra *Les Fleurs du Mal* (1857).

Considero, porém, que Baudelaire encontra-se entre a fronteira de Lessing e a tentativa de descodificação de Shelley e Keats. Estamos perante uma relação entre sujeito e cosmos, como atenta Mário Avelar (2018, p. 120), que em muito faz lembrar uma filosofia espiritualista que através das variantes espaciais e temporais descodifica os signos nelas integrados para uma completa união, de desvelamento.

Na segunda metade do século XIX, com a ascensão da fotografia e do cinema, a pintura começa a distanciar-se dos paradigmas realistas e miméticos predominantes até então, iniciando um movimento introspectivo no qual a própria prática da pintura passa a ser questionada e reconfigurada. Esse processo culmina no surgimento de movimentos vanguardistas, como o *Cubismo*, que desafiam a representação tradicional da perspectiva e da forma.

Enquanto na tradição clássica, a *ekphrasis* é, como foi visto, frequentemente entendida como uma descrição verbal detalhada de uma obra de arte visual, neste período Guillaume Apollinaire, escritor francês e precursor do Surrealismo, ultrapassaria esse entendimento ao criar *Calligrammes* (1918), poemas que não apenas falam sobre imagens,

⁹ "Ó ática forma! Bela atitude! Com friso/ De homens e donzelas no mármore insculpidos, / Com ramagens de arvoredos e a erva pisada; Tu, forma silente, por zombaria nos desatinas Como faz a eternidade: Fria pastoral! / Quando a velhice destruir esta geração, / Tu ainda serás, em meio a outras aflições/ Que não as nossas, uma amiga do homem, a quem dirás: / A beleza é a verdade, a verdade beleza – eis tudo/ Que sabeis na terra, e tudo que precisais saber." – tradução de José Laurênio de Melo in Cavendish, S. (2009, p. 227).

mas *tornam-se imagens*. Esse deslocamento transformará a *ekphrasis* de um acto de representação para um acto de fusão, onde a poesia assume simultaneamente um carácter pictórico, não esquecendo que Apollinaire parte da ideia das iluminuras e manuscritos da Idade Média, em que a representação pictórica se encontrava a par das letras. Mais tarde, com a designação de *Poesia Visual*, Ana Hatherly¹⁰, poeta portuguesa que estudou a evolução e reinvenção da escrita, levará a palavra a uma caligrafia que se torna inteligível, além da função comunicativa, convertendo-a em traço gráfico dinâmico e simbólico, para se tornar movimento de onda, desenho do mar (a exemplo, a peça: *O mar que se quebra*, 1998)¹¹.

Todavia, a possibilidade que a Poesia Visual apresentou – a fusão entre as duas artes sem prejuízo de nenhuma delas – pode, à primeira vista, ter-se configurado em aparente ruptura com o passado. No entanto, é claro, após esta exposição inicial, que a proximidade entre a imagem e a palavra nunca foi singular a uma época, antes parte de um movimento dialéctico repetido ao longo da história.

¹⁰ Ana Hatherly resgataria da memória colectiva os chamados *textos visuais*, que proliferaram especialmente no final do século XVII e ao longo do século XVIII, antecedendo as manifestações artísticas do Dadaísmo, Surrealismo e Concretismo no século XX. Estes textos estabelecem uma integração peculiar entre formas artísticas distintas, como demonstra em Hatherly, A. (1983). *A Experiência do Prodígio*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

¹¹ Centro de Arte Moderna Gulbenkian (s.d.). *O mar que se quebra* (1998), autoria de Ana Hatherly [Imagem]. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em <https://gulbenkian.pt/cam/works/o-mar-que-se-quebra-155232/>.

***Ekphrasis* – Novos Autores e Perspectivas (III)**

Diz-nos Mário Praz, crítico literário e historiador de arte italiano, que há uma inquietação que persiste no imaginário dos artistas instigando, de tempos a tempos, a “descobrir a nascente deste Nilo” (*apud* Krieger, 2007, p. 127), através da exploração das relações entre as diversas artes.

Em linha paralela de pensamento, James Heffernan, especialista do termo *ekphrasis* e grande influência nos estudos modernos do conceito, precisamente na obra *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), considera a Literatura ecfrástica como um impulso narrativo que a linguagem liberta em confronto com a estagnação pictórica: “*Virgil turns the shield of Aeneas into a history of Rome; Dante turns a set of sculpted figures into the story of Trajan and the widow; Byron turns the statue of a dying man into a taut narrative of his dying; Ashbery begins “Self-Portrait” by recalling Vasari’s story of how Parmigianino painted his picture.*¹²”. Tese distinta se comparada com um outro estudioso literário norte-americano, associado ao *New Criticism* e à Teoria Literária Estruturalista, Murray Krieger, que no ensaio *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992) estuda a écfrase partindo do sentido que Leo Spitzer, filólogo, crítico literário e linguista austríaco, lhe atribuiu: nome de um género literário ou de um *topos* que imita por palavras um referencial artístico.

Esta última perspectiva de *topos* pressupõe uma dependência em relação a uma outra arte – escultura, pintura, ou outras – definindo a missão da poesia ecfrástica nessa condição. Contudo, Murray Krieger, expande a ideia que provém desse referente, ao afirmar que a écfrase atribui à linguagem a complexa tarefa de tentar expressar aquilo que, por natureza, escapa à representação.

Estamos perante uma capacidade dupla da linguagem enquanto *medium* das artes visuais através da apreensão que fixa na figura verbal o movimento e um carácter duplo que ora está fixo ao seu referente, ora escapa a este pelas “brechas da linguagem”, ou ainda, como defenderá o teórico literário “Ao falar da écfrase, ou pelo menos do impulso ecfrástico, eu identifiquei a sua origem no desejo semiótico pelo signo natural, ou seja, no desejo de capturar o mundo na palavra (...)” (Krieger, 2007, p. 144).

¹² “Virgílio transforma o escudo de Eneias numa história de Roma; Dante transforma um conjunto de figuras esculpidas na história de Trajano e da viúva; Byron transforma a estátua de um homem moribundo numa narrativa tensa da sua morte; Ashbery começa “Self-Portrait” recordando a história de Vasari sobre como Parmigianino pintou o seu quadro.” (1993, pp. 4-5) [tradução minha].

Não me querendo distanciar da linha que tenho seguido, concretamente sobre a poesia portuguesa no final do século XX e contrariamente ao que foi observado no século XVII, Fernando Martinho (1996, p. 258) atenta num notável crescimento da presença do *Bildgedicht*¹³, do poema que toma como ponto de partida obras de arte visual. Entre os exemplos mais relevantes, destaca nomes e títulos como *O enterro do Senhor de Orgaz* (1986) de José Bento; *O Corpo Iluminado* (1987) e *Lisboa – Luzes e Sombras* (1992) de David Mourão-Ferreira; *A Secreta Vida das Imagens* (1991) de Al Berto; e *Uso de Penumbra* (1995) de Fernando Echevarría. O poeta e ensaísta, Fernando Guimarães, é também alvo de análise desse cosmos¹⁴.

Retornando, em primeiro lugar, ao princípio do século XX, o período do Modernismo em Portugal, inaugurado pelas vanguardas da revista literária e artística *Orpheu* (1915) e consolidado pela geração de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, foi caracterizado por uma profunda renovação estética e formal da literatura portuguesa. No entanto, logo após a morte de Pessoa, em 1935, uma nova geração de escritores emerge, marcada não apenas pela influência modernista, mas também pelas exigências do conturbado cenário político da época. A ditadura do Estado Novo, a Guerra Civil Espanhola e o início da Segunda Guerra Mundial impuseram desafios que tornaram a arte não apenas uma questão estética, mas também um instrumento de intervenção e resistência.

Se, no primeiro Modernismo, a experimentação formal e a fragmentação do eu foram centrais, o novo momento da literatura portuguesa orienta-se para uma abordagem mais engajada, onde a palavra se torna veículo de denúncia e reflexão crítica. Nessa fase, ocorre a consolidação do Neo-Realismo, movimento que, sem abdicar das conquistas modernistas, coloca a literatura a serviço da transformação social e histórica, dialogando com os anseios de uma sociedade em crise.

Perante a criação de uma colectânea de grande impacto chamada *Novo Cancioneiro* (1941-1944), o nome de Carlos de Oliveira destaca-se dentro desse movimento sendo, no entanto, um exemplo que refuta a visão dos críticos do Neo-Realismo, que consideravam a

¹³ O inglês continua a usar *ekphrasis* (ou *ecphrasis*; plural correcto: *ekphraseis*) ou o termo *ekphrastic poetry*, o qual tenho preferido utilizar ao longo do presente trabalho, traduzido para português, por uma questão de coerência no discurso. Porém o termo *Bildgedicht* é de origem alemã e significa *poema ilustrado*, de sentido semelhante ao que representa o poema ecfástico, apropriado por outras línguas que não apenas a alemã. *Vide* Ziolkowski, T. (2018). Modes of Ekphrasis: The *Bildgedichte* of Keats, Leconte de Lisle, and Rilke. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 26(1), 43–60. <https://doi.org/10.2307/arion.26.1.0043> .

¹⁴ *Vide* Tarujo, L. M. (2018). «As palavras do olhar»: Ekphrasis em Fernando Guimarães. In J. Greenfield & F. Topa (Orgs.), *Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia* (pp. 119–140). Porto: CITCEM. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17153.pdf> .

prática literária como desinteressada quanto à preservação dos valores estéticos na arte. Contrariamente, Carlos de Oliveira foi, ao longo de toda sua carreira, mas especialmente após a década de 1960, um poeta extremamente cuidadoso com a linguagem, atento a todos os aspectos envolvidos na construção dos seus poemas. O poema “Descrição da Guerra em Guernica”, alusivo ao quadro de Picasso, publicado em 1971, no livro *Entre Duas Memórias*, dividido em dez partes, representa um dos marcos da poesia efrástica moderna em Portugal, sendo precursor da tradição que teve início com *Metamorfoses* de Jorge de Sena, nos anos 60. (Martinho, 2005, p. 115).

Outro exemplo digno de menção é *Depois de Ver* (1995) do poeta Pedro Tamen¹⁵ que, curiosamente, recusará o rótulo de poesia efrástica contrariado a análise crítica mais comum. Como indica Eunice Ribeiro (2008, p. 147), o autor afirmará que “depois de ver” é uma condição essencial para todo poeta: o poeta escreve sempre depois de assimilar o mundo. Esta condição faz emergir o que pode ser encarado como uma nova concepção do tempo no exercício poético, próximo de um ascendente ontológico que se realiza no acto de escrita.

A geração de 80 será herdeira desta renovação da linguagem poética que o movimento do Neo-Realismo instituiu, por via de uma imaginação expansiva e metafórica, como afirma Fernando Guimarães na obra ensaística *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade* (1989, p.14). Neste contexto colocam-se a par duas personalidades de grande relevância para a linhagem efrástica que se procura tecer: António Ramos Rosa e Mário Cesariny.

No ensaio intitulado “A poesia é um diálogo com o universo”, publicado no quarto número da revista *Árvore* (1952)¹⁶, António Ramos Rosa retoma o posicionamento de Tristan Tzara, poeta romeno associado ao Dadaísmo, ao Surrealismo e, mais tarde, ao Marxismo. Tzara defende que o escritor deve estar profundamente imerso na História, o que, para Ramos Rosa, implica uma consciência crítica e uma interacção com o contexto social e histórico. O poeta não deve submeter-se às normas sociais ou morais externas, porém, dentro dessa liberdade criativa, pode contribuir para a formação de um novo *homem social*. Esta ideia de liberdade criativa está intimamente ligada à prática da poesia efrástica, onde o poeta não apenas descreve a obra de arte, mas estabelece um diálogo dinâmico. Assim, o labor

¹⁵ Fernando Martinho escreve o artigo “Ver e Depois: a poesia efrástica em Pedro Tamen”, in *Colóquio/Letras*, 140/141 (1996, pp. 258-263).

¹⁶ Vide Rosa, A. R. (1952). A poesia é um diálogo com o universo. *Árvore*, (4), 5–12. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Arvore/N04/N04_item1/P14.html .

poético, tal como defendido por Ramos Rosa, busca um equilíbrio: o poeta deve evitar a escrita imediata e puramente emocional dos surrealistas, mas também a “má escrita” do Neo-Realismo – como ressaltava Cesariny –, sem, contudo, deixar de aproveitar as experiências adquiridas a partir dessas duas correntes (Guimarães, 1989, p. 30). No contexto da écfrase, o poeta é desafiado a transcender as simples imagens, incorporando as lições de diferentes formas de arte para criar uma obra que, livre de imposições, possa efectivamente transformar a realidade e reflectir o mundo.

Durante este período, a linguagem poética passou a ser reconhecida não apenas como um meio de reflexão, mas também como uma força essencial na formação da subjectividade humana e na construção de valores em consequência de um pensamento existencialista que teve como figuras principais o filósofo alemão Martin Heidegger e o escritor francês Jean-Paul Sartre. As suas teorias afirmam a concepção do ser humano como um centro irredutível de subjectividade, cuja existência é determinada por categorias existenciais como o tempo e a história.

Assim, a poesia, enquanto prática artística, transforma-se num campo privilegiado para explorar a realidade em toda a sua complexidade. É neste processo que a poesia ecfrástica surge como uma via de exploração das relações entre a palavra e a imagem, ampliando as possibilidades expressivas e sensoriais da arte literária, e oferecendo uma resposta à necessidade de representação da realidade por meio de uma linguagem visualmente evocativa, quer em dinâmicas de maior pendor lírico como em David Mourão-Ferreira, ou pela proclamação da liberdade e diversidade na criação em Alberto de Lacerda.

Já na década de 60, a Poesia Experimental e Concretista, com E. M. de Melo e Castro, a mencionada Ana Hatherly, entre outros, veio propor uma linguagem mais condensada e um vocabulário mínimo. A poesia desta época, ao buscar um equilíbrio, procurava evitar a expansão desmedida da linguagem, com a qual a poesia surrealista muitas vezes se confundia.

É caso para mencionar também aqueles que exploraram diferentes caminhos, poetas como Herberto Helder e Ruy Belo: o primeiro trabalha uma linguagem visionária e alquímica, centrada na intensidade imagética e no encadeamento metafórico; Ruy Belo, apesar de algumas incursões no concretismo, profere uma fala demorada e coloquial, de meditação cívica e autobiográfica, em que o verso se abre à experiência comum.

Chegados aos anos 70 e 80, neste breve caminho que se traçou e de outros nomes que poderiam ter sido igualmente mencionados neste contexto¹⁷, a poesia portuguesa passou a orientar-se mais para a narratividade, com poetas como Mário Cláudio e Amadeu Baptista (Guimarães, 1989, p. 36). Embora reconhecedores da tradição, naturalmente são instigados a uma transformação constante da forma poética, reinterpretando o passado e enfrentando as exigências da modernidade.

Ao deixar de ser uma simples representação visual, o princípio ecfrástico transforma-se numa construção poética autorreferencial que vai além da imitação. Não se limitando à descrição de uma obra de arte, passa a ser um processo dinâmico e instável dentro do próprio poema, como uma forma de desafiar os limites da linguagem e da representação visual, processo esse que procurarei analisar nos capítulos seguintes, particularizando o estudo do caso concreto do escritor Amadeu Baptista.

¹⁷ Sophia de Mello Breyner seria um desses nomes sonantes pela concretização poética, na recente edição e compilação de *O Nu na Antiguidade Clássica | Antologia de Poemas sobre a Grécia e Roma Clássica* (2019, editado pela Assírio & Alvim. Esta antologia, de particular relevância, reúne poemas dedicados à Antiguidade Clássica, criteriosamente seleccionados por Maria Andresen de Sousa Tavares, filha da autora); também Albano Martins em *Inconcretos Domínios* (1980).

II: Aproximações a um final de século, pós 25 de Abril de 1974

1. A poesia portuguesa dos anos 80 no século XX

De uma primeira antologia que visou reunir alguns dos autores com obra publicada na década de 80 do século XX, surge *Poesia Digital – 7 poetas dos anos 80* (2002) organizada por Amadeu Baptista e pelo poeta e crítico Emílio-Nelson, prefaciada pelo também poeta e ensaísta Luís Adriano Carlos, todos eles representantes dessa mesma geração e incluídos na colectânea – inseridos num grupo de escritores que será frequentemente ocultado do meio literário português (o que levará o escritor e editor Valter Hugo Mãe, em 2004, a lançar uma segunda antologia que expande e recupera o número de autores com obra publicada neste período, de nome *Desfocados Pelo Vento. A Poesia dos Anos 80 Agora*¹⁸).

Em auto-análise e sobre aqueles estreados no contexto literário português, entre a segunda metade de 1970 e meados de 1980, Luís Adriano Carlos recusa a ideia de um grupo com um projecto comum, ou de uma geração de sentido estrito e perfil regular, reconhece, porém, “(...) sob certas variações de altitude vital, sensibilidade e orientação estética, uma partilha relativa de métodos, técnicas, linguagens, temas e preocupações.” (Baptista & Emílio-Nelson, 2002, p. 7). O ensaísta traça o ambiente sociopolítico que representou não apenas a década, se não a aglomeração de acontecimentos do final de século, entrelaçando-a com a produção escrita daquele presente e subsequente futuro:

A geração de 80 desperta entre o período pós-revolucionário e a integração na CEE [Comunidade Económica Europeia], para amadurecer a sua visão do mundo com o fim da Guerra Fria e a queda do Muro de Berlim. É a geração que pelos seus 30-40 anos assiste ao fim de um ciclo iniciado na década simétrica de 1910 e conhece o nascimento precoce do século XXI entre os escombros da era atómica e o vórtice hiperfuturista da revolução digital. O seu mundo é o mundo da digitalização generalizada, do genoma à cidade, do sexo à reprodução, do indivíduo à comunicação, do planeta ao espaço intergaláctico – da letra ao texto e ao hipertexto. (*ibidem*)

Tratando-se de uma geração que vive em primeira mão a mudança súbita de cenários, entre uma herança que acumula camadas mitológicas, bíblicas, românticas, políticas,

¹⁸ A primeira antologia é composta pelos escritores Alexandre Vargas, Amadeu Baptista, António Cândido Franco, Fernando Guerreiro, Helga Moreira, José Emílio-Nelson e Luís Adriano Carlos. A segunda, dada a tentativa de abranger um número superior de autores que represente a década de 80 (não esquecer que não é de forma alguma integral, sempre existem aqueles que por recusa ou por desconhecimento do compilador não estão incluídos), reúne os seguintes nomes: Adília Lopes, Amadeu Baptista, Carlos Poças Falcão, Daniel Maia-Pinto Rodrigues, Fernando Luís Sampaio, Francisco José Viegas, Francisco Duarte Mangas, Gil de Carvalho, Helga Moreira, Inês Lourenço, Isabel de Sá, João Luís Barreto Guimarães, Jorge de Sousa Braga, José Emílio-Nelson, Luís Adriano Carlos, Luís Filipe Castro Mendes, Manuel Cintra, Paulo Teixeira, Rosa Alice Branco e Rui Duarte Mangas.

modernistas e de vanguarda até ao acontecimento da era digital, é, por esse mesmo motivo, uma geração que vive de contraditórios, de fluxos temporais imagéticos a que constantemente retorna e se distancia, refém de um conceito – *pós-modernidade*¹⁹ – que procura unir todos os intervenientes, porém nem sempre, ou raramente, representativo em toda a sua extensão. Contrariamente à geração de 70, aquela mais directamente ligada a uma herança histórica, a geração de 80 vive da desvinculação entre pares, procurando legitimar uma identidade própria, a que o constante ocultamento dos críticos remete para o olvido, críticos esses “(...) que enraízam as suas estratégias de reconhecimento num saber legitimado pela instituição historiográfica ou pelos apóstolos do redivivo «cânone» (...)” (Baptista & Emílio-Nelson, 2002, p. 8).

Constantemente encobertos, lembrados em símiles que gravitam em torno da geração anterior ou da posterior – aquela que virá com os anos 90 – as suas particularidades não foram imediatamente reconhecidas, chegando a ser considerada como uma geração pouco relevante criativamente. Valter Hugo Mãe (2004, p. 8), no prefácio da antologia que organiza, caracteriza esta geração como condicionada por uma “*desorganização*” (expressão e itálico do original) sem um referente que permita que seja, por via da memória, lembrada. O autor argumenta a ausência de um evento ou publicação que conecte todos estes autores, porém, tendo em conta a retrospectiva sociopolítica mencionada por Amadeu Baptista e que deve ser equacionada, na verdade, através de uma pesquisa mais profunda em torno do poeta, é certo que vieram revistas a lume, desconhecendo-se ainda, aos nossos dias, que alcance tiveram²⁰. Todas elas pouco estudadas, todavia têm a vantagem de reunir alguns destes autores.

Do silenciamento das vozes críticas da Literatura Portuguesa sobre estes autores, António Cabrita, jornalista e editor, será dos poucos a fazê-lo notar, precisamente no artigo

¹⁹ Não é objectivo deste trabalho estudar o conceito de pós-modernidade na Literatura Portuguesa, composto em si por várias nuances, porém é de nota o dilema observado por Fernando Pinto do Amaral quanto a esta designação: “Daí, quanto a mim, a pertinência semântica e a eficácia conceptual de um prefixo como *pós*, que é capaz de, ao dar conta de uma *mudança*, deixar no ar a ideia de um *prolongamento* sem fim, além de poder funcionar também como uma quase-homenagem, pois instaura uma relação de *consequência* directa e por isso de dependência em face do conceito anterior.” (1991, p. 21).

²⁰ Além de uma participação activa nas mais diversas revistas e/ou suplementos literários que se estende até aos dias de hoje, é de referir a produção de *Babel – Fascículos de Poesia 1* (1986), organização de Álvaro de Sousa Holstein Ferreira, Amadeu Baptista e Vergílio Alberto Vieira. Posteriormente, em 1988, é publicada a revista *Orfeu 4*, organizada por Amadeu Baptista e Egito Gonçalves. Destas apenas tive conhecimento da publicação de um único número. Há uma menção a Amadeu Baptista enquanto elemento da direcção da revista *Arco Íris* (1977-1978) por Fernando Guimarães no livro de ensaios *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade* (1989, p. 39), contudo não se tratando do *corpus* a analisar, fica o apontamento para interesse e investigação futuras. Acrescentaria ainda a publicação colectiva do livro *Os Poetas do Café*, publicado em 1981, edição dos autores, que reuniu os poetas que frequentavam o Café Diplomata, no Porto (Baptista, 2011).

para a *Revista Caliban* (2017), observa que “São poetas distintíssimos uns dos outros, que não se atropelam pois transitam em vias paralelas, quase se diria complementares por estranho que pareça (...)”, retidos na circunstância de um tempo que “(...) para além de não ter tido o seu *crítico* (um que se reivindicasse como tal), prescindiu de cartilha (...) foi década em que os singulares preponderaram, sem bússola à vista ou polícias-sinais”.

Sob uma perspectiva histórico-literária, Luís Adriano Carlos observa um semblante espelhado entre a *sua* geração e a dos modernistas e particulariza: para os últimos a era atómica e a representação analógica instauravam o prenúncio da fragmentação que as composições poéticas acompanharam; para os segundos tratou-se da concretização que em conjunto com a ruptura digital abalou todos os mitos. Há, sem dúvida, uma desfragmentação humana que inclui todos os contraditórios de uma presença que é duplamente virtual, de uma ligação que nunca é interrompida²¹. O autor convictamente afirma que “(...) a geração de 80 é aquela que melhor se situa no século XX para conectar a aventura modernista pelo universo do Imaginário a esta nova aventura pelo Inimaginável do Universo.” (Baptista & Emílio-Nelson, 2002, p. 8).

Amadeu Baptista, o próprio, quando questionado em entrevista para a Universidade Aberta – e parece-me importante recorrer ao testemunho do autor em discurso directo – subscreve a opinião do par.

O poeta traça o mapa poético ancestral português que veio a suceder, revelando a pertinência, mas também o lugar distinto em que se encontra, sublinhando a tendência para um modo de agir que se tornaria cada vez mais individual:

Nos anos 50 havia grupos praticamente formais, como por exemplo o *Novo Cancioneiro* que vem já desde os anos 40, alguns alinhamentos de *Poesia Concreta* e isso tudo, que se formavam ou apareciam como grupos coesos e quase com um programa, designadamente os *Surrealistas*, por exemplo. Em 70 essas formações começam a desaparecer e parece-me que nos anos 80, de facto, aquilo que vem ao de cima é a individualidade de cada um dos autores de 80, proclamada, quer dizer, eles não estão de facto inseridos em qualquer grupo, ou então no grande grupo daqueles que seguem a pesquisa dentro da língua portuguesa. (Universidade Aberta, 2006)

²¹ A presença de alguns autores no espaço internético passa a ser relativamente comum, merecendo, a meu ver, uma investigação minuciosa de recolha das relações, menções e/ou conflitos estabelecidos entre pares, à semelhança de cartas e de correspondências mútuas, que pode vir a ser muito relevante na contextualização literária futura deste período. Existe muito material por descobrir se a internet não se dignar a eliminá-los, esse portal eterno que se crê como seguro na salvaguarda de tudo. Amadeu Baptista é um desses exemplos, autor do *Blog Amadeu Baptista* [Consult. 25 Dez., 2024], disponível em <https://amadeubaptista.blogspot.com>, activo durante o período de 2011 a 2016. Não só é possível o acesso a poemas publicados, como inéditos, opiniões e datas que fornecem uma informação complementar do trajecto do poeta. Outros exemplos são o de escritores como Nuno Dempster (1644-) [*Blog A Esquerda da Virgula*], José Mário Silva [*Blog Bibliotecário de Papel*], Pedro Mexia (1972-) [*Blog Malparado*], Henrique Bento Fialho (1974-) [*Blog Antologia do Esquecimento*], entre outros.

O facto de pertencer a uma geração que se posiciona no pós-25 de Abril, suscita uma alteração de mentalidade, a qual Baptista considera como “um pouco estilhaçada”:

Está cada um para seu lado porque cada um tratou de viver a vida. Exactamente estivemos a viver a revolução. Eu entrei para o serviço militar no dia 24 de abril de 74, umas horas antes do 25 de abril e, portanto, tivemos pouco cimento para formarmos grupos estritamente literários porque aquilo que estávamos a fazer era a perder a vida, ou melhor, era a ganhar a vida vivendo-a, ou a perder a vida vivendo-a, depende agora um pouco das circunstâncias. De facto, nós vivemos em catadupa todos esses acontecimentos determinantes e isso, de resto, vai-se espelhando aqui ou ali naquilo que escrevemos. (*idem*)

Para que uma imagem abrangente desta época seja considerada nos seus diversos ângulos, sirvo-me, inclusive, das considerações de Luís Carmelo (2005, pp. 17-18), ensaísta e especialista em semiótica, que sobreleva o princípio de um tempo extremamente marcado pelas hipertecnologias e com efeitos singulares na permanência do indivíduo. Este vive de um *tempo real* e, simultaneamente, da *comunicação em rede*, repartido naquele que é o novo estado de existência social: entre o estar em *público* e em *privado*, entre *ficção* e *real*, entre *média* e *interacção* e entre *sentido* e *verdade*. O ensaísta observa que:

As consequências destas alterações radicais são claras: a imaginação sempre depositada num futuro adiado, onde cumpriria um mundo perfeito e prometido, refluí agora *dramaticamente* em direcção ao presente. As vanguardas deixam subitamente de ter razão de ser, pois não encontram razão para vaticinar um “depois”. A arte subsume-se a esta tendência globalizada e é acompanhada pelo desmedido fluxo tecnológico de imagens que passa a preencher o mundo entre a “amnésia generalizada” (Carmelo, 2005, p.18)

Deste período de crise, à semelhança de outros períodos conturbados da história, desponta um novo pendor no campo da poesia, do qual Fernando Guimarães aponta três transformações fundamentais.

A primeira trata do contrabalanço entre a *des-construção* provinda das vanguardas e a *construção* do poema, indagando antes pelo equilíbrio entre a imaginação e a actividade intelectual. Aponta, em seguida, a ascensão daquilo que é o *instintivo, vital, marcadamente emocional* em oposição ao processo intelectual limitado e circunscrito, por contraste à imagem romântica e/ou simbólica, visando expor um novo realismo, do qual provém o termo *microrrealismo* – expressão de carácter descritivo – de encontro com o eu-quotidiano, o eu-concreto, das circunstâncias do dia-a-dia. E por último, assinala um espírito revivalista manifesto nas citações e por um retorno deliberado a formas historicamente definidas, reflectindo-se no ecletismo que justapõe estilos diversos, introduzidos conjuntamente. Poder-se-á, assim, dizer que estamos perante o novo-romantismo, o novo-simbolismo, o novo-expressionismo, o novo-surrealismo abjeccionista, entre outros (2008, pp. 129-130). Contudo, importa destacar uma característica comum a todas estas possíveis formas: a

presença da paródia ou da ironia, que surge como uma figura transversal em todos os diferentes processos de revivalismo.

A tendência para a discursividade, nem sempre de carácter reflexivo, “de uma narratividade com incidências simbólicas”, estará presente na sequência dos versos e estrofes que lhe dão corpo e que pode ser notada em autores como José Jorge Letria, Amadeu Baptista, José-Emílio Nelson, Jorge Velhote e Orlando Neves, de uma força poética caracterizada “(...) por um envolvimento imaginístico ou metafórico, por vezes resultando, sobretudo nos três primeiros, de um sugestivo recurso à éfrase que conduz a expressão poética a um imaginário que é também o das artes plásticas (...)” (*idem*, 131).

Observa-se na produção poética da década de 1980, um carácter dinâmico e representacional que funciona como um espaço em ebulição onde imagens e referências simbólicas – bíblicas, míticas, biográficas, históricas, transcendentais – são articuladas em sucessão. Esta carga simbólica amplia o significado do poema, tornando-o um elemento que resiste à exaustão niilista da modernidade. Ou como João Barrento (2024, p. 22), ensaísta e crítico literário português, indica: “Significa, como também já o viu o filósofo Theodor Adorno, que o poema é como um relógio de sol em cujo quadrante se podem ler as mais leves oscilações do tempo e dos tempos, as vibrações anímicas de um sujeito e as zonas de sombra e luz de uma filosofia Histórica.”.

2. Amadeu Baptista: um autor encoberto pela contemporaneidade

A sombra revela o significado oculto desse ritual que o fogo acumula no obscuro sinal de uma ruína sem nome.

Chamam-lhe escrita, outros preferem nomeá-la como infinito exercício de adivinhação, dizem-na outros arte, enigma redentor a que se entregam os que crescem para o abismo e perturbam as trevas.

“Metamorfose e Massacre”” in *O Sossego da Luz*, Amadeu Baptista (1989, p. 35)

Amadeu Baptista, nascido a 6 de maio de 1953, no Porto, autor de uma obra imensa, ecléctica, polissémica, constantemente premiada – Prémio Vítor Matos e Sá, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra 2001; Prémio Teixeira de Pascoaes 2004; Prémio Literário Florbela Espanca 2007; Prémio Internacional de Poesia Palavra Ibérica 2008; Prémio Manuel Maria Barbosa du Bocage 2009, entre outros – e da qual três antologias poéticas celebraram o labor de um exercício da escrita que é frenético (*Antecedentes Criminais – Antologia Pessoal 1982-2007*, publicado em 2007 pela extinguida Quasi Edições, celebra 25 anos de actividade literária; *Caudal de Relâmpagos – Antologia Pessoal 1982-2017*, publicado em 2017 pela editora Edições Esgotadas, culminando 35 anos; e, a culminar, o mais recente volume *Danos Patrimoniais – Antologia Pessoal 1982-2022*, publicado em 2023 pela editora Edições Afrontamento que comemora 40 anos de obra publicada). Traduzido no estrangeiro, o autor é ainda tradutor e organizador de antologias²².

A extensão da obra de Amadeu Baptista vai muito além de uma análise que vise apenas a sua componente efrástica, não só pelos temas, inclusive pelo aspecto formal que vai desde o verso curto e livre, ao soneto, à prosa poética e ao verso longo – “o poema de maior fôlego”, tal como aponta Henrique Bento Fialho (2007). Junta-se a participação dispersa em jornais, revistas e suplementos literários, reveladora da mesma heterogeneidade e versatilidade heterodoxa que compõem os seus poemas, bem como uma real disponibilidade de se inserir em diversos grupos de várias gerações e vontade de participar em actividades colectivas.

Em primeiro lugar, regresso a um princípio, não andou o poeta tão ocultado que não tenha sido notada a sua estreia na crítica literária em Portugal. Com efeito, é mencionado no artigo “Balanço do ano literário de 1982 em Portugal” para a revista *Colóquio/Letras* (1983, p. 6), escrito por Eduardo Prado Coelho. Entre as revelações do ano de 1982 no domínio da

²² Vide Andrade, M. (2021). Amadeu Baptista, Pelos Nossos Corações Passa a Linha de Fogo: Antologia de Poesia Islandesa. *Forma de Vida*. [Consult. 18 Dez., 2014]. Disponível em <https://doi.org/10.51427/ptl.fdv.2021.0061>

poesia, é apontado o primeiro livro de Amadeu Baptista, *As Passagens Secretas* (1982), ao lado de nomes como Al Berto e Luís de Miranda Rocha, porém sem observações ou explicações a propósito.

Em 1987, passados cinco anos da primeira publicação, com duas obras vindas a lume – *Green Man & French Horn* (1985) e *Maçã* (1986) – é desta vez mencionado pela ensaísta Maria Graciete Besse, também na revista *Colóquio/Letras* a propósito da publicação do livro *A Jovem Poesia Portuguesa 2* (Org. Egito Gonçalves, 1985) que reúne três jovens poetas: Amadeu Baptista, Helga Moreira e Jorge Velhote.

Neste texto é tecido um especial comentário que, acredito, abrangerá grande parte da linha de pensamento poético da obra de Amadeu e que, na secção seguinte, tornar-se-á clara por via da análise.

Na poesia de Amadeu Baptista, segundo Maria Graciete Besse, o eu-lírico dirige-se frequentemente a um destinatário imediato, ainda que por vezes ausente, a quem dedica retratos ou homenagens. A repetição anafórica, quase omnipresente, evidencia um percurso rítmico interno, marcado por uma cadência própria que dá forma ao movimento da evocação. Neste processo evocatório são convocadas figuras indefinidas, de feridas e fragmentos dispersos da existência: “O universo poético de Amadeu Baptista vive da presença ardente do Outro, do cruzamento de olhares e significações, da circulação indefinida entre o Eu, o Tu e o Mundo” (1987, p. 112). Em paralelo, o espaço e o tempo interlaçam-se, criando um território utópico e soberano, por vezes de carácter intenso e feroz, onde a migração e a liberdade de movimento são impostas como valores fundamentais.

Desta forma, o poeta recorre a dois tipos principais de efeitos estilísticos: os que pertencem ao plano lexical e os que intervêm na construção sintática. No primeiro caso, figuras como a metonímia e a hipálage promovem deslocamentos de sentido, instaurando um imaginário repleto de clarões e vibrações. No segundo, a utilização de assíndetos e repetições altera a estrutura lógica do discurso pela quebra da sua linearidade e ritmo, de forma a privilegiar a dimensão emocional do poema.

No entanto, por trás desta dinâmica relacional, há um movimento mais profundo: ao dirigir-se ao Outro, o olhar do sujeito poético acaba por voltar-se para si mesmo, confrontando-se com a angústia do vazio, da ausência e da morte. Assim, a abertura ao diálogo e à interação, tão presente nos seus poemas, transforma-se numa busca idealizada por esperança – um desejo de transcender a realidade através de caminhos utópicos que conduzem a uma “miragem fulgurante”, no dizer de Besse.

Ainda no mesmo ano, também na *Colóquio/Letras*, será a vez de Luiz Fagundes Duarte, crítico literário, comentar a propósito da publicação de *Maçã* (1985), livro de prosa-poética, de verso curto, destacando as *potencialidades plásticas e até musicais* do texto: “(...) toda a sua plasticidade e toda a sua musicalidade são intrínsecas, não dependem de aparelhagens métricas ou rimáticas sobrepostas à voz inicial, tudo faz parte de um *todo*, precisamente aquele a que me referia mais acima, o do poeta-voz.” (1987, p. 94).

Posteriormente, torna-se árdua a tarefa de ir ao encontro das vozes da crítica literária portuguesa que sirvam de referência à poética de Amadeu Baptista.

Daqueles que se inclinam para uma observação meditada da obra do poeta, está mais uma vez António Cabrita que, em crónica para o *Jornal Expresso*, em 2004²³, exprime a razão pela qual considera o eco limitado das obras, referindo como causa a publicação em editoras que considera “(...) de escassa divulgação, o que não permite ao leitor comum ajuizar sobre o fôlego e a qualidade das suas mil páginas publicadas, que já dobram as duas dezenas de livros.” (2004, p. 36). Mais tarde, em 2007²⁴, volta a discorrer sobre o poeta, a propósito da primeira antologia pessoal *Antecedentes Criminais – Antologia Pessoal 1982-2007* (2007, Edições Quasi), criticando a opinião de Eduardo Pitta²⁵, escritor e ensaísta português, a qual transcreve “(...) convém lembrar que uma das formas de que Amadeu Baptista se serve para o pôr em pauta tem que ver com enunciados de natureza sexual explícita embora a parcimónia da actual recolha pareça desmentir a asserção. (...)” (Pitta *apud* Cabrita, 2007, pp. 36-37). A contra-resposta de Cabrita revelará não só o entendimento como a pluralidade de um poeta parcamente avaliado:

será legítimo fixar para um poeta tão plural uma imagem redutora e distorcida? O poeta adora sexo (e quem não?) e declara-o com à-vontade e persuasão retórica. Usando a mesma veemência com que navega na infância, numa escrita contemplativa, na religiosidade, na pintura, na música: experiência estética de que dá amplo testemunho. A sexualidade explícita — já que estamos a falar em medidas — é uma parte ínfima da sua obra, dominada isso sim pelo erotismo, por uma sensualidade a que não se furta nem o seu (irregular) pendor místico. As coisas (o sagrado e o profano) estão nele tão interligadas que inclusive o poema que dá título a *A Construção de Nínive* (2001, Edições Mortas) (o tal da sexualidade «desenfreada») é colocado (nesta antologia sem separadores, cortinas ou títulos de livros, como assinala Pitta) a anteceder os poemas de *Paixão* (2005, Edições Afrontamento), um livro de inspiração bíblica, de modo a que possamos sentir a sua ressonância salomónica. Amadeu Baptista dá as chaves. (*ibidem*)

²³ Vide Cabrita, A. (2004, 10 de janeiro). A sombra iluminada - Um ano de colheita riquíssima para um poeta pouco lido. *Jornal Expresso*, 36.

²⁴ Vide Cabrita, A. (2007, 30 de junho). Sombras da meridiana clareza - António Cabrita discorda de Eduardo Pitta a propósito da crítica deste à recente antologia do poeta Amadeu Baptista. *Jornal Expresso*, 64-65.

²⁵ Infelizmente não foi possível ter acesso ou recuperar este artigo, porém existe a referência através da crónica anteriormente citada que: “(...) da crítica que lhe fez Eduardo Pitta no [jornal] *Público*, no dia 8 [de junho de 2007].” (Cabrita, 2007, pp. 64-65).

Trago estes apontamentos no sentido de contextualizar não apenas a obra poética, como a sua recepção, neste caso junto da crítica, repetidamente e erradamente considerada e/ou analisada por leituras de um único ângulo, quer se trate da forma como do conteúdo.

Quando estudada a obra no seu todo, a versatilidade de Amadeu Baptista é evidente e advém das possíveis lentes com que pode ser observada: se através de uma lente de componente autobiográfica, de um complexo edipiano, ou ainda da infância e da memória temos *Negrume* (2006), *Os Selos da Lituânia* (2008) e *Açougue* (2012); se por via de uma lente bíblica de herança judaico-cristã, de confronto do sagrado com o profano, temos *Maçã* (1986), *Paixão* (2003), *Salmo* (2004), *Sobre as Imagens* (2008) e *Sistina* (2014); se de uma lente que evoque a tradição islâmica servem *A Noite Ismaelita* (2000) e o *Arco Sírio* (2016); se por uma lente greco-helenística surgem títulos como *A Arte do Regresso* (1997) e *Escrito na Grécia* (2021); e se de uma lente que reivindique a poesia erótica amorosa temos ainda *A Construção de Nínive* (2001), *Escalpe* (2009) e *Luz Possível* (2021). E todos estes exemplos combinam no conteúdo, sendo possível encontrar diversos momentos de intersecção temática e também de subversão.

Em entrevista dirigida por Cantinho (2017), Amadeu Baptista cita os nomes de poetas que foram e continuam a ser referências no seu trajecto poético, dos quais se serve “(...) para entender que no inferno há demasiadas polivalências e muitas variáveis do abismo (...)”, como Cesário Verde, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, David Mourão-Ferreira, Fernando Echevarría, Ruy Belo, António Osório, Fernando Assis Pacheco, Fiamma Brandão, Pedro Tamen, e aqueles, de outras longitudes como os poetas gregos Konstantínos Kaváfis, Giórgos Seféris, Yiannis Ritsos e Odysseás Elýtis, declarando que: “A um poeta cabe estar atento às inúmeras linhas circunstanciais que a escrita poética reclama, sejam elas as da contemporaneidade, ou da tradição. Para o bem ou para o mal, é isso que tento, desde sempre”.

Reunindo-se toda a obra surge um olhar constantemente transformado, de confluência de tempos, produzido por novas lógicas de discurso que podem e devem ser perspectivadas no futuro da investigação e análise²⁶.

A secção seguinte dá início à particularização da análise do *corpus* poético que visa o diálogo com a pintura e o estudo das transfigurações suscitadas por incorporações visuais, seja por via de alegorias e/ou personificações observadas na obra do poeta.

²⁶ Além da poesia, Amadeu Baptista tem também obra publicada no género da literatura para a infância.

2.1 A experiência poético-pictórica na obra publicada

Sobre as imagens, subo. E tal como para que cresça
diminuo, também assim, erguendo-me, descaio sobre mim
e sobre a minha intimidade. Nó a nó, progrido,
fechando-se o ciclo para que me abracem os pés
e haja no sentido da oblação um corrupio de serenos sobressaltos,
onde só eu me reconheço para que os outros
se reconheçam a si mesmos, purificando o caminho
ou subvertendo a ordem do divino.

“Ascensão” in *Sobre as Imagens*, Amadeu Baptista (2008, p. 57)

As relações intertextuais entre a poesia e as artes na obra de Amadeu Baptista, quer numa componente intrínseca do poema, quer enquanto extensões externas, de referências, dentro ou fora do exemplar físico que é o livro – e quero com isto dizer, quer se trate de uma alusão externa, de uma pintura, fotografia, escultura, ou ainda de uma música, a que se faz menção directa mas se encontra em um outro lugar, ou quer se trate de uma ilustração ou fotografia que acompanha os poemas e os ilustra – vão além do *corpus* aqui seleccionado e motivo de análise, em que a direcção estabelecida visará mais directamente a pintura, deixando de fora as outras vertentes que abrangeriam todo o diálogo interartístico. Ainda assim, que não estranhe o leitor que me sirva de outros excertos das obras de Baptista, que não apenas aquelas que escolhi analisar e que especificarei nos parágrafos seguintes, desses sussurros em que a relação do poeta com a imagem era já sentida em toda a sua componente simbólica, de um enigma que se quer desvendar por via da palavra.

Em tudo há um princípio e, socorrendo-me da última antologia do poeta, *Danos Patrimoniais – Antologia Pessoal 1982-2022* (2023), poderia superficialmente apontar títulos que apresentam uma correspondência mais ou menos evidente com a pintura, nomeadamente e por ordem cronológica: *Desenho de Luzes* (1997); *Paixão* (2003); *O Som do Vermelho* (2003); *Sobre as Imagens* (2008); *Poemas de Caravaggio* (2008); *Doze Cantos do Mundo* (2009) – neste o título não é certamente tão evidente quanto os anteriores, porém os títulos dos poemas indicam o nome de um pintor e respectiva pintura –; *Sistina* (2014); *Poemas de Leonardo* (2018) e *Veneziana* (2023). Digo que é um apontar superficial, pois facilmente me poderão escapar obras a que não consegui ter acesso por se tratarem de edições esgotadas e que nas antologias publicadas não se encontravam na íntegra e, admitindo ser tarefa árdua, dada a dimensão das publicações do autor, conseguir acompanhar todo o conjunto, inclusivamente daqueles poemas e/ou contribuições que se encontram

difundidas e dispersos nas diversas revistas de carácter literário, ou até catálogos de outros artistas, como é o caso do pintor Rogério Ribeiro²⁷.

Não sendo possível que me debruce sobre todos os títulos mencionados, escolho analisar aqueles que me parecem de ligação mais directa ao objectivo da tese e extensão permitida: *O Som do Vermelho*; *Doze Cantos do Mundo*; *Poemas de Caravaggio*; *Poemas de Leonardo e Veneziana*. Destes, retirarei excertos de poemas com a intenção de encontrar as estratégias criativas do poeta.

A experiência poético-pictórica em Amadeu Baptista é sentida por uma constante confluência dos tempos, por via do endereçamento, mas também da personificação e transfiguração que se instala oferecendo uma espécie de desocultação do processo criativo, da personagem, da figura, do pintor e, por vezes, do próprio poeta.

Dos títulos que ficam de fora, como *Paixão* (2003), com a interessante epígrafe “O que vês, escreve-o” (2003, p. 5), retirada do Apocalipse 1:11, composto por poemas inspirados pela interpretação iconológica da série de placas *Os Passos da Paixão de Cristo*, século XVI, 1500-1525, oficina de Limoges, França, que, de acordo com nota do autor, deparou-se com estas no “(...) catálogo *O Sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal (1300-1500)* (...) de autoria de Paula Mesquita Santos (...)” (2003, p. 59); ou *Sobre as Imagens* (2008), constituído por poemas que referenciam, assim o indica o poeta “(...) mais por imposição de espírito do que por espelho (...)” (Baptista, 2008, p. 5), os 14 painéis provenientes do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu alusivos à Vida da Virgem, Infância de Jesus e Paixão de Cristo, expostos no Museu de Grão Vasco, na cidade de Viseu e que apresenta apontamentos intertextuais que vão desde a Bíblia, a Dante, Ruy Belo, Camões e W. H. Auden; e *Sistina* (2014), com alusões feitas a partir dos frescos da Capela Sistina do Vaticano, em que a componente do Antigo e o Novo Testamento é preponderante, merecendo, a meu ver, um olhar profundo entre uma poesia de carácter místico, religioso, transcendente e simultaneamente existencialista, de questionamento, convocador de outras digressões de análise, justificando assim o motivo que me leva à sua exclusão.

²⁷ Amadeu Baptista e Rogério Ribeiro (1930-2008) estabeleceram uma colaboração artística que integrou poesia e pintura, criando uma fusão entre as duas artes. Além de *O Som do Vermelho*, servem de exemplo os livros do poeta intitulados *O Claro Interior* (2004) e *Salmo* (2004), ilustrados pelo pintor. Em sentido reverso, nos catálogos das exposições *Ícaro: exposição de Rogério Ribeiro* (2000) e *Rogério Ribeiro: o Atelier do Pintor* (2001) são adicionados poemas de Amadeu Baptista. Este tipo de parceria é relativamente comum na história da arte, como foi mencionado no primeiro capítulo, onde poetas e pintores se inspiram mutuamente, criando obras que dialogam entre si, cumprindo a qualidade ancestral de um princípio e origem comum: o conceito grego de *ekphrasis*, a que poderá acrescentar-se a *mimesis* intrínseca que se transfigura e expande.

2.1.1. O poeta transfigura-se no pintor

A meus olhos, um poeta é um homem que, a partir de semelhante incidente, sofre uma transformação escondida. Ele afasta-se do seu estado vulgar de disponibilidade geral, e vejo nele construir-se um agente, um sistema vivo produtor de versos. Assim como nos animais vemos de repente revelar-se um caçador hábil, um construtor de ninhos, um edificador de pontes, um escavador de túneis e galerias, podemos ver declarar-se no homem esta ou aquela organização composta que aplica as suas funções a qualquer obra determinada. Pensai numa criança muito pequena: essa criança que fomos trazia em si várias possibilidades.

Paul Valéry (2020, pp. 71-72)²⁸

No centro de tudo está a experiência vivida, mesmo quando, mesclando-se com biografias alheias, a vida se reinventa. “Tenho de inventar a minha vida verdadeira”, escrevia Herberto Helder (1930-2015) em *Photomaton & Vox* (1970), assim relevando a ideia da escrita enquanto simulacro.

Henrique Bento Fialho (2023, p. 905)

Das cinco obras poéticas que tratarei, *O Som do Vermelho*, tríptico poético sobre a pintura de Rogério Ribeiro²⁹, é aquela que apresenta a particularidade de reunir o poeta com um pintor contemporâneo: ainda que Amadeu Baptista seja vinte e três anos mais novo que Rogério Ribeiro, existe um tempo comum de convivência que permitiu que uma estreita ligação se estabelecesse – em entrevista dirigida pela Universidade Aberta (2006, janeiro 4), Baptista menciona que trabalharam juntos. É também a única obra das escolhidas para análise, à exceção de *Veneziana*, em que as três pinturas que o poeta alude acompanham os poemas produzidos no exemplar físico, como se a cada quadro um passo poético fosse dado.

O Som do Vermelho é composto por três poemas caracterizados por uma única e longa estrofe de título homónimo à pintura. Não se observam maiúsculas em início de frase, sequer rima obrigatória, ou qualquer rigidez estilística. A ausência de maiúscula cria um efeito de continuidade, de um tempo indivisível. Os versos são soltos, heterométricos, sendo os versos mais breves recolhidos como quem pretende que estes sobressaíam.

Não existe paginação, o que adensa a ideia de continuidade, de uma complementaridade previamente estabelecida ao articular os três painéis por via da construção poética. Sobre esta particularidade, Fialho considerará que “Não são poemas-sequência nem desses poemas longos que parecem surgir de um fôlego (...) levam

²⁸ “Discurso sobre a estética” - discurso proferido no Congresso Internacional de Estética e Ciências da Arte, em 1937, Paris.

²⁹ Uma abordagem particular do livro *O Som do Vermelho* (2003) poderá ser encontrada em Maceiras, R. (2024). O poeta é o anjo do pintor – diálogo poético entre Amadeu Baptista, Walter Benjamin e García Lorca. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, (23), 229–244. [Consult. 25 Dez., 2024]. Disponível em <https://doi.org/10.21747/21828954/ely23a14>, da qual recupero passagens para reunir às restantes obras em análise, complementando o estudo sobre o poeta.

a crer num labor demorado, num trabalho de montagem em que se percebe a tensão permanente entre os vectores da memória e do *flâneur* (...)" (2023, p. 911).

Escolho para um primeiro olhar, iniciar com a análise do poema “Quadros para uma Exposição” (Figura 3):

a inquietação de quem, não tendo asas,
ousa voar, pintando. por um lado, vejo.
por outro lado, pinto. e tudo a que aspiro
é esta perturbação imperturbável
que vem da luz e o mundo transfigura,
sem que ignore, em qualquer momento,
que também surjo do mundo e nessa luz
evoluo, a questionar o mistério e o sortilégio
em que aqui chego, como um sintoma
de tudo o que existe no universo
e é, comigo, a expressão da ressonância
que viaja pelos tempos para todo o sempre
e pela variedade infinita se define

(Baptista, 2003, p. 32)

Poema último e o mais breve do tríptico, em que o eu-poético assume a voz do pintor, aquele que exerce a arte de pintar, observa-se o poeta transformado no pintor, naquele que deu origem às figuras e que, nos dois poemas anteriores, corporalizaram o discurso (analisados adiante).

Monólogo poético, espécie de solilóquio, ocorrido no momento presente da fala – porventura da criação – o pintor é, por sua vez, metamorfose de uma outra figura: o anjo. Ele é personagem, unidade do complexo maior que é o mundo por inteiro, suportando as constantes mutações que ressoam dentro de si.

Observador iluminado rodeado de sombras, intermediário entre tempos ancestrais, entre presente e futuro, aquilo que cria, todavia, dá-se somente na ordem do presente actual da sua existência. O seu olhar cede à duplicidade da visão do precipício, não se deixando dominar pela visão possivelmente funesta, apoiado por uma inspiração que o traz à superfície e incita:

por um lado, vejo. por outro lado,
pinto. e é como se tivesse uma dupla pupila sob a reserva
que na alma levo,
vencendo assim um obstáculo e outro,
notando como a mão
a segurar o pincel
é potencialmente asa,
talvez precária,
talvez rudimentar,
mas não menos asa sobre o espaço
e a matéria
(idem, pp. 35-36)

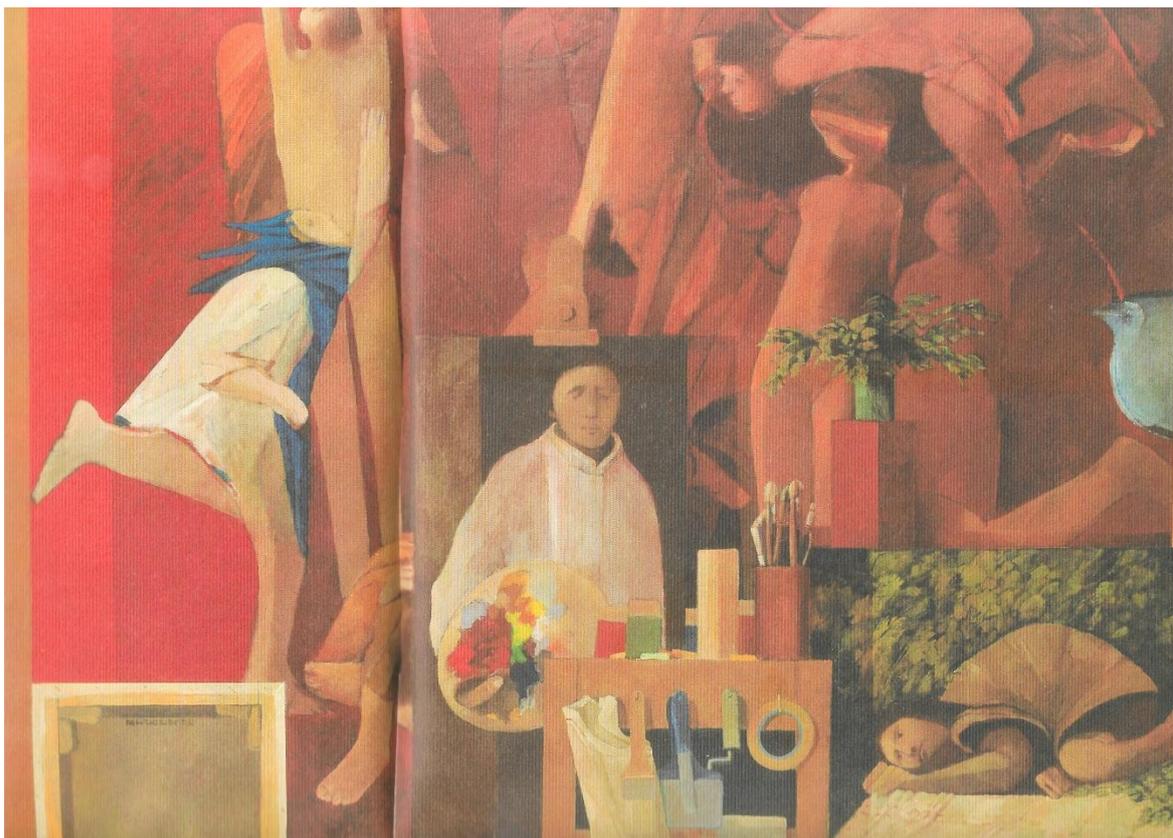


Figura 3 - *Quadros para uma Exposição* (2001), acrílico s/ tela, 200 x 250 cm, por Rogério Ribeiro. (in *O Som do Vermelho*, Baptista, 2003, p. 32)

É nesta capacidade criativa que o pintor revela aqueles que são os segredos da humanidade e do mundo, nem sempre entendidos, vistos ou ouvidos; questionamentos dirigidos ao próprio observador-receptor sobre si mesmo, interrogando-o, constantemente, em função do tempo vivido. O poeta pela luz da linguagem traz à claridade, à semelhança do pintor que o faz por via do retrato e da composição pictórica, o “(...) espaço intersticial que margina o princípio de que toda a criação (...)” (Cabrita, 2004, p. 36), pelo sugestivo encadeamento de figuras, possibilita a *transfiguração* das coisas que vivem na sombra, revelando inclusive o processo criativo do pintor.

Esta ideia de transfiguração que acontece pela incorporação de figuras no poeta (e do próprio pintor) não só é observada no eu-lírico, também através da escolha lexical que aumenta essa teia significativa. Retorno, todavia, a um primeiro momento em que este mecanismo transfigurativo já se encontrava na obra de Amadeu Baptista, no livro esgotado de nome *Desenho de Luzes* (1997), precisamente no poema “Caravaggio, um esboço”, acedido graças à publicação na mais recente antologia:

Eu sei, há uma diferença indizível entre o que ergo
na luz das minhas telas e a vida, sob o fulgor
do anjo a transfiguração é mais surpreendente,
embora deste lado seja ainda mais sombrio
tudo o que dói, o coração,
o que deseja o corpo e o corpo impõe,
os sobressaltos do mar, o olhar
tão infinitamente cansado sobre as coisas.
(...)
Depois de mim virá quem diga que a tristeza
dura sempre e sei que é no espírito
que um homem se absolve ou se condena
pelas acções que ousa, independentemente
de uma maior porção de negro na brancura
ou o brilho obscuro de um punhal.

(Baptista, 2023, pp. 34-35)

Deste poema, se é possível reunir paralelismos com o anterior, é evidente a referência a aspectos biográficos³⁰, do factual, de palavras que foram ditas no plano da existência real destes pintores, assinalado, neste caso em nota de rodapé, na própria antologia aquando do verso *Depois de mim virá quem diga que a tristeza dura sempre*³¹, referindo-se ao pintor neerlandês Vincent Van Gogh. Mais tarde, nos séculos que se seguem, surgirá, de facto, esse outro pintor que conquistará uma fama póstuma semelhante à de Caravaggio. Os versos finais marcados por antíteses – *de uma porção de negro na brancura / ou o brilho obscuro de um punhal* – aludem ao conflito que está presente no mistério das coisas a que o poeta tenta alcançar e que é sempre de força contrastante porque tudo existe.

Em obra posterior, é novamente lembrada a sentença atribuída a Van Gogh, precisamente no livro *Doze Cantos do Mundo* (2009) – aquele que terá uma correspondência estrutural semelhante a *Veneziana* (2023), ambos compostos por 12 poemas referentes a uma pintura e a um pintor distintos, enquanto *Veneziana* é constituída por poemas de verso longo, sem estrofes, equiparado a uma prosa-poética sem o ser; *Doze Cantos do Mundo* é caracterizado por versos tendencialmente curtos, incisivos – Baptista oferece a Van Gogh a possibilidade de fala no poema “Van Gogh: Campo de Trigo com Corvos (1890)” - (**Figura 4**):

³⁰ “Nas ruas [sociedade romana da última década do século XVI] onde a lei era apenas uma aparência inconfirmada (...) e códigos de honra sinalizadores de uma sociedade extremamente estratificada, onde arte e espada se cruzavam em ritualizadas lutas por nível e estatuto social” in Vidal, C. (2014, pp. 20-21). *Deus e Caravaggio: a negação do claro-escuro e a invenção dos corpos compactos*. Imprensa da Universidade de Coimbra. [Consult. 25 Dez., 2024]. Disponível em <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0748-1> .

³¹ “(...) he said, «La tristesse durera toujours» [The sadness will last forever]. I understood what he wanted to say with those words.” in Harrison, R. (s.d.). *Letter from Theo van Gogh to Elisabeth van Gogh Paris, 5 August 1890*. Van Gogh's Letters. [Consult. 25 Dez., 2024]. Disponível em <https://www.webexhibits.org/vangogh/letter/21/etc-Theo-Lies.htm> .

É cedo em Auvers-sur-Oise,
Mas os malfeitores permanecem vigilantes.

Desde que me lembro a minha vida é uma fuga
(...)

e noto as cores
da perseguição,
verdes, azuis e cinzentos
convocam-me os sentidos,

mas estou alerta,
alerta como só um louco pode estar,
ou um profeta.
(...)

Fosse eu um homem diferente, Theo,
o homem que julguei capaz de ser,
e talvez no hospital me entendessem
e deixassem de me olhar
como o vagabundo que sou,
com a roupa manchada de tintas
e este rosto de quem vive o tormento
de passar sem indiferença
pelos seus semelhantes.
(...)

Não temo:
tingido de carmim,
o horizonte espera-me,
e os malfeitores perseguem-me,
e sou como Isaac
a morrer às mãos do anjo mensageiro
e corre-me pelas veias
um sentido de grande utilidade:
pinto e pinto,
e a luz absolve-me do mal
e da maldade.
(...)

Um dia há-de chegar a revolta
dos desprotegidos,
e os malfeitores saberão
o que vale efectivamente perseguir
quando a tristeza perdura
e só um tiro de pistola
vem resolver a contenda
indisputável, Theo.
(...)

(Baptista, 2008, p. 63)

Passamos de um discurso dito por um outro eu – *depois de mim virá quem diga que a tristeza dura sempre* – para o discurso directo de quem o terá dito – *o que vale efectivamente perseguir quando a tristeza perdura*. É evidente o conhecimento do poeta que constrói o poema em torno da vida dos pintores que encarna, não só das circunstâncias do tempo, de um íntimo pessoal que recria as dinâmicas sociais e emotivas: acede pela palavra à existência do pintor e dirige-se ao irmão de Van Gogh, Theo, por via das cartas que lhe foram endereçadas e de um suicídio que se anunciava. Um e outro são o mesmo.

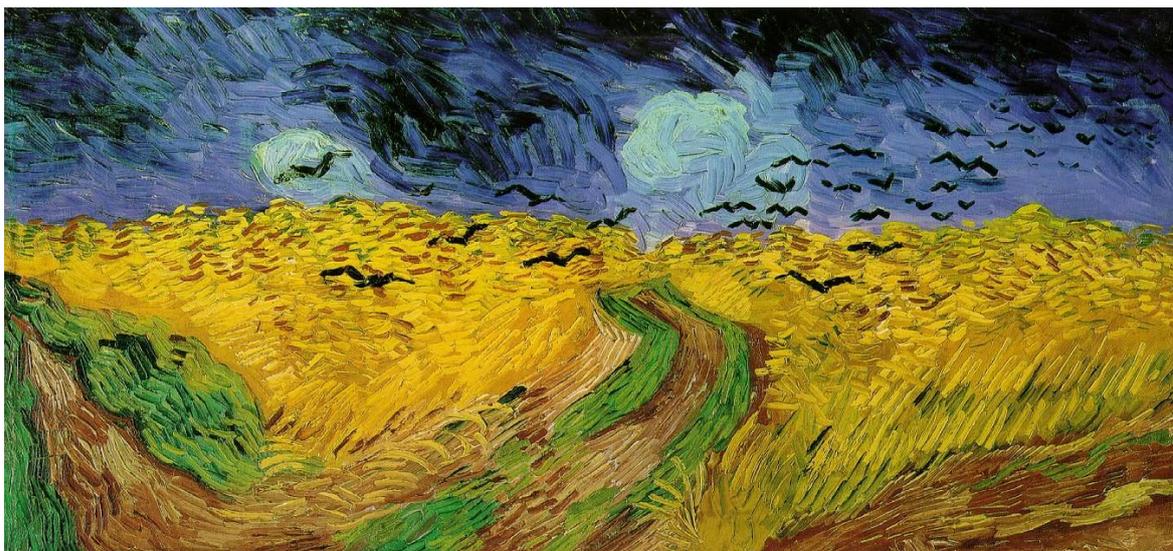


Figura 4 - Campo de Trigo com Corvos (1890), óleo sobre tela, 50,5 × 103, por Vicent Van Gogh. Van Gogh Museum, Amesterdão. Obra em domínio público. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Vincent_van_Gogh_\(1853-1890\)_-Wheat_Field_with_Crows_\(1890\).jpg&oldid=782763095](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Vincent_van_Gogh_(1853-1890)_-Wheat_Field_with_Crows_(1890).jpg&oldid=782763095)].

Já a colocação do pintor enquanto “profetizador”, também percebido no pintor de *O Som do Vermelho*, visionário que reconhece a presença da luz que torna tudo visível aos outros, de um ser alado que está entre dois mundos – e talvez por isso mesmo a constante recorrência à figura do anjo – vem o poeta iluminar esse interior, da possibilidade, aplicando efeitos do real, consciente da incapacidade de compreensão daqueles que o rodeiam (*e talvez no hospital me entendessem / e deixassem de me olhar / como o vagabundo que sou*) e que só recolhem uma aparência externa, pois apenas observam a sombra da presença física. Ambos, em paralelismo com o poema “Caravaggio, um esboço”, também sob o signo do louco, *alerta como só um louco pode estar / ou um profeta*, partilham a mesma dor, o mesmo cansaço de uma *contenda* interna que se expande ao exterior sobre a qual, Joana Ruas, no prefácio da obra indica conjunturas precedentes “Na Idade Média, o louco e o pobre eram considerados peregrinos de Deus.” (2008, p. 16). O delírio persecutório é real e *ver* é também

um tormento. Ao leitor, torna-se quase tangível a sensação de que é o próprio Van Gogh quem se expressa, tal é a intensidade da fusão do espírito do pintor com a voz do poeta.

No livro *O que é a Poesia?* (2014, originalmente publicado em 2008), da autoria do ensaísta português Sousa Dias, texto que procura desvendar a especificidade da poesia, é considerado que a grande poesia não pretende um realismo absoluto – e é preciso esclarecê-lo – precisamente

a imagem poética dá sempre a ver *mais* realidade, a poesia é uma espécie de *cognitio sensitiva* ou possui um poder sensível (não intelectual, não conceptual) de revelação ontológica ou, se se preferir, cosmológica. Nisso consiste a visão poética, o olhar visionário do poeta: em ver «através» da realidade, em distanciar-se do senso comum do real por fidelidade à própria realidade. (2014, p. 12)

A poesia, assim como toda a literatura, não se restringe ao imaginário, mas está profundamente enraizada na realidade e na experiência da vida. No entanto, trata-se de uma vida que transcende os limites do indivíduo, sendo capturada pelo poeta nas palavras, que, por sua vez, tornam essa experiência acessível ao leitor, permitindo senti-la apenas por meio dessa fixação linguística. A alienação – entendida como o tornar-se outro, o afastar-se da subjectividade – não apenas caracteriza, mas também fundamenta a expressão poética. O sujeito que escreve o poema nunca se confunde integralmente com o poeta, pois a voz que emerge nos versos não é a sua própria, mas a de um outro, ou mesmo de múltiplos outros que nele se manifestam. Embora a poesia traga consigo uma assinatura, um nome próprio e um rosto de poeta, esse rosto não é fixo ou singular, no parecer de Sousa Dias (2014, pp. 16-18). Pelo contrário, trata-se de um rosto múltiplo, composto por inúmeras faces, no qual qualquer ser pode encontrar um reflexo de si mesmo.

Já Rosa Maria Martelo, no ensaio *Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa* (1999), analisa em muitos dos registos poéticos publicados entre os anos 70 e os finais de 90 do século XX, que “(...) o poema tende a apresentar-se como o registo de uma vivência-de-poeta, mas invertendo a formulação romântica desta relação: estamos perante um eu cujo estar no mundo é inseparável da discursivização poética de um mundo, para quem a escrita-na-vida toma o lugar da bio-grafia.” (1999, p. 232)”.

Esta última consideração pode ser notada na poesia de Amadeu Baptista, tratando-se não de uma biografia sua, o poeta atinge o estado do Outro, das factuais recolhidas, tornadas suas pertenças, onde encontra também um pouco de si e da sua humanidade, e que por via do poema-discursivo coloca em andamento não só através do eu-lírico, utilizando uma sequência cronológica de acontecimentos que permite à pintura expandir-se por via do poema. Acrescentaria a afirmação de Georges Gusdorf que, sobre as técnicas da fixação da

fala, refere o seguinte: “A escrita consolida a fala. Faz um depósito dela que pode esperar indefinidamente pela sua reactivação em consciências vindouras. (...) Ressuscita os mortos e permite que o nosso pensamento encontre no recolhimento do lazer os grandes espíritos de todos os tempos.” (2007, pp. 106-110)

Na obra publicada *Os Poemas de Caravaggio*, justamente no poema “Caravaggio: Sete Obras de Misericórdia”, o mesmo tipo de mecanismo volta a ser utilizado. Servindo-se da voz do pintor, ocorre uma transfiguração dupla: do poeta ao pintor e das figuras presentes nas pinturas às personalidades reais:

sou panteísta,
e sei como nas cores há um luxo físico
que torna o que é palpável
imaterial

- de modo que o que faço
é da rua que vem
para que se transfigure em dom da imanência
e a alma e o espírito se cumpram nos pigmentos
para que tudo seja obra compassiva
como um enigma de arrebatamento.

(Baptista, 2008, p. 41)

Adensa-se a ideia presente no poema “Caravaggio, um esboço”, da *diferença indizível* e o *palpável imaterial* que vive no espaço intermédio, entre as telas e a vida. O conceito filosófico e ontológico da *imanência*, daquilo que é inerente, que revela a presença interior de algo em comunhão com a realidade visível que o pintor recolhe – *de modo que o que faço / é da rua que vem* – procura atingir uma obra compassiva, capaz de causar compaixão, um enigma que arrebatava pela imediatez em que tudo se torna claro. Tal como o *tenebrismo*, técnica pictórica da qual Caravaggio é precursor, caracterizada pelos intensos contrastes de luz e sombra que adensam um real, tanto ocultam como revelam detalhes incandescentes:

Ouso o fascínio,
mas, mais do que o fascínio,
aspiro ao coração
dos que vêm a tela interiormente,
(...)

Eis a encomenda:
um quadro de grandes dimensões
que patenteie
as sete obras de misericórdia corporais,
dando relevo aos justos, obviamente,
mas também aos pecadores,
já que cada um deles é cada um de nós,
se a nossa prudência souber dizê-lo
de modo a não ardermos na fogueira.
(*idem*, p. 42)

Particularmente na pintura a que este poema alude, é notória a utilização da observação directa da vida quotidiana. Das ruas de Nápoles, Caravaggio recolheu os conceitos e modelos que achou por bem representarem os sete preceitos católicos, actualizou e humanizou a representação religiosa. Revela, mais uma vez, uma condição humana feita de contrastes e remete para o tempo do Santo Ofício da Inquisição e de um constante julgamento presente na sociedade:

His beggars, priests, saints, even the angels and the Christ have the faces and the bodies of everyday people, caught in the context of street life. Their attitude is even more realistic, as it betrays the astonishment, the ambivalence, the suffering and the affectivity of human experience. This poetic was certainly unusual at that time, as it in a certain sense “humanizes” the religious depiction, going in the opposite direction with respect to Catholic Reformation. (...) Those painters were in fact closer to the way of understanding the relationship between divinity and everyday life that characterized North European culture affected by Lutheran Reformation. (Tateo, 2016, p. 8)³²

O poeta apelará ao olhar: *extenuante, mas de grande prazer, / basta só olhar e ver: / ver é uma arte que faz toda a diferença* (Baptista, 2008, p. 43). E mais à frente encontra as personagens que figurarão no quadro (**Figura 5**), modelos que encontrou na rua, coloca então a referência real desse *tópos*:

Olhando o quadro, agora pronto,
exposto na igreja do Pio Monte della Misericórdia
em Nápoles,
entendo que é pelo arrojo
que vou bem
- e fico impressionado
pelo que faço dos temas,
e como os meus impulsos artísticos resultam
em explosões categóricas de beatitude
de que até eu me assombro.

Toda a beleza é transcendência,
afirmo, de mim para comigo.
No meu tempo poucos haverá
que isto entendam, embotados
que estão de dogmas e preceitos
em que se relega para o mundo
e nada vive como a vida é.

Martinho tira a capa e dá-a a um pobre.
Uma jovem mulher oferece o seio
a um velho preso da sua miserável condição
matando-lhe a fome e aliviando-o
do desgaste e do castigo
(*idem*, p. 44)

³² Os seus mendigos, padres, santos, até mesmo os anjos e o Cristo, têm os rostos e os corpos das pessoas comuns, colhidas no contexto da vida nas ruas. A sua atitude é ainda mais realista, pois retrata o espanto, a ambivalência, o sofrimento e a afectividade da experiência humana. Esta poética foi certamente incomum na época, uma vez que, de certa forma, “humaniza” a representação religiosa, seguindo na direcção oposta à Reforma Católica. (...) Esses pintores estavam, de facto, mais próximos da maneira de entender a relação entre a divindade e o quotidiano que caracterizava a cultura da Europa do Norte, afectada pela Reforma Luterana. [tradução minha].



Figura 5 - Sete Obras de Misericórdia (1607), óleo sobre tela, 390 cm × 260 cm, por Michelangelo Caravaggio. Pio Monte della Misericordia, Itália. Obra em domínio público. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Caravaggio_-_Sette_opere_di_Misericordia.jpg&oldid=848250830].

A atitude humanista, que o poeta extrai, as referências bíblicas e a satirização, ou ironia anterior são evidentes em outros lugares de quem estudou a vida e obra pictórica de Caravaggio. Carlos Vidal (2014, p. 22), cita Sybille Ebert-Schifferer, historiadora de arte alemã, que ao recolher testemunhos sobre o pintor lombardo, observa a existência de duas faces: “(...) temos, de um lado, o livre pensador, o boémio heterodoxo e frequentador de lugares de má fama praticando activa e permanente resistência social, não alinhado com comportamentos modelares (...)” e um “(...) Caravaggio seguidor e dedicado a uma cristologia críptica e complexa (...)” e Amadeu Baptista conhece essa duplicidade:

Eis o meu quadro, a que juntei,
sobre a multidão,
uns anjos
para que se saiba
que não são dos anjos as tarefas dos homens,
e que o que é possível pode até tocar-se
se estendermos a mão ao nosso semelhante
- mesmo que ninguém veja (...)
o gesto,
o acto.
Chamo-me Michelangelo Merisi Caravaggio
e ignoro
se sou cristão, ou não.

(Baptista, 2008, p. 46)

Por um lado, temos um constante questionar sobre os conceitos cristãos, por outro, é reforçado o chamamento à solidariedade dos homens.

Sei é que deixo nesta terra
uma pequena herança
de luz
e movimento
e cor
que me fará feliz
se os homens se lembrarem
que pior que o esquecimento é a ingratidão,
e que ser ingrato nesta terra é não estar ao lado de quem na vida vai ao nosso lado

e é nosso irmão.

(Baptista, 2008, p. 46)

Nestes poemas, a voz poética configura-se como uma expressão de dessubjetivação, mediada pela escrita e pela linguagem, que servem de veículo para a transmissão de visões e sensações que não se limitam ao domínio psicológico. Em vez disso, é manifesta em estados assubjetivos de um sujeito que se distancia de si próprio, afastando-se da sua identidade e personalidade, para alcançar um plano de experiência superior, marcado pela transgressão da subjetividade individual. Este processo, presente na poesia de Amadeu

Baptista, evidencia uma transformação da voz poética numa forma de expressão que transcende o eu, aproximando-se de uma visão mais ampla e universal.

Em “Caravaggio: a incredulidade de S. Tomé”, todo o poema é construído como uma cronologia de referentes que visam cenas do Antigo e Novo Testamento pela figura de S. Tomé (**Figura 6**). É concebida uma longa antítese poética, declarada na primeira pessoa do singular, entre o tom de um crente e o comportamento de um céptico, paralela à atitude de Caravaggio, são várias as referências à luz como decifração:

Acredito na luminosidade e nos clarões
da distância, e como pode
um brilho ser decisivo num quadro,
a iluminar o oculto
(...)
E acredito na pena, e na vertigem,
e que o silêncio tem a boca cheia de palavras.
(...)
Contudo, eu,
Michelangelo Merisi Caravaggio, tal como Tomé,
Vacilo em acreditar na ressurreição dos mortos
E na vida do mundo que há-de vir,
provavelmente porque é coxo o meu idioma
e para acreditar preciso de atingir
a chama que me há-de incendiar
tocando, ou não, a ferida que nos sara.

(Baptista, 2008, pp. 54-55)

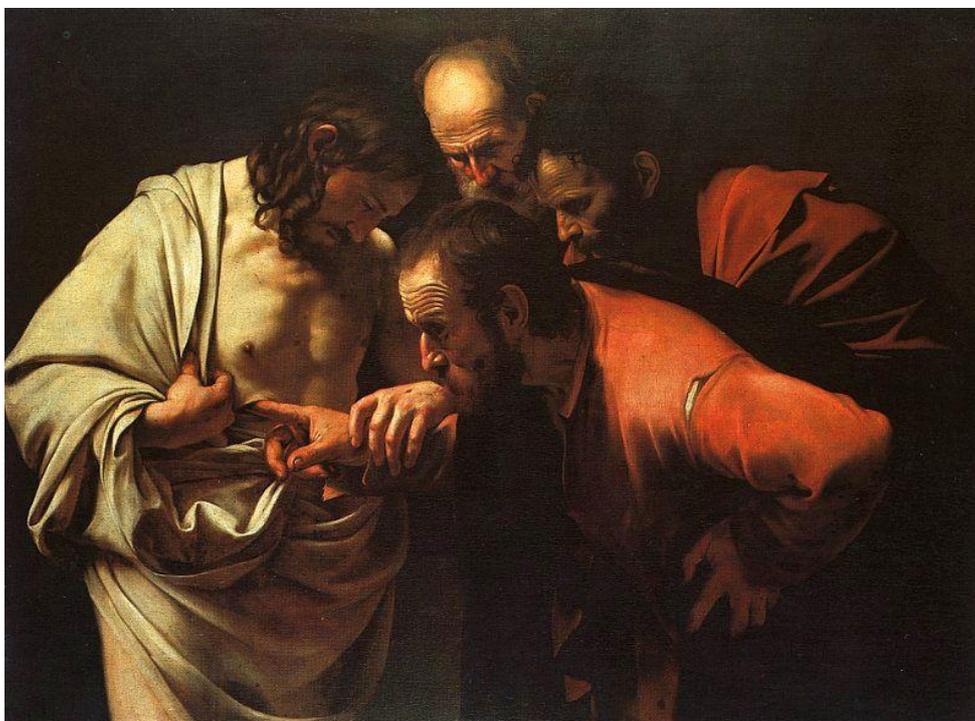


Figura 6 - A Incredulidade de São Tomé (1601-1602), óleo sobre tela, 107 cm × 146 cm, por Michelangelo Caravaggio. Palácio Sanssouci, Alemanha. Obra em domínio público. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Der_ungl%C3%A4ubige_Thomas_-_Michelangelo_Merisi_named_Caravaggio.jpg&oldid=1002839088].

O silêncio cheio de palavras e do poder da sua significação volta a aparecer nos primeiros versos do poema “Caravaggio: A Degolação de S. João Baptista”: “*Retenho do quadro uma mancha azul, opaca, / onde o silêncio paira como um agoiro de luz / – em tudo há um silêncio assim (...)*” (*idem*, p. 62), da antítese entre a sombra e a luz que se revela no silêncio por um “(...) efeito de silêncio [que está] para lá da linguagem e de uma função criativa de estados poéticos, de estados de vidência poética, de clarões sobre o obscuro do ser, de mudas revelações do indizível do mundo” no dizer de Sousa Dias (2014, p. 23).

Uma última manobra de transfiguração surge no poema “Caravaggio: A Morte da Virgem”, mais uma vez carregado de referências biográficas, históricas e biográficas:

Ela é a virgem,
embora tenha conhecido muitos homens
e os seus filhos peregrinem pelo mundo
com lágrimas nos olhos
por não terem mãe.

Já cadáver, encontrei-a no Tibre,
e trouxe-a para aqui para a pintar,
sabendo que os frades não me irão
indultar a ousadia
– hão-de dizer que a tela é indecorosa
e que no meu trabalho nunca largo
o escândalo que me é próprio,
sempre tocado pela lascívia.

(Baptista, 2008, p. 56)

Sobre a sociedade romana existente na última década do século XVI, Vidal elucidada o contexto histórico-social:

Nas ruas onde a lei era apenas uma aparência inconfirmada cruzavam-se cortesãs como Fillide Melandroni, uma pobre mulher de Siena que enriqueceu pelos seus serviços em meios abastados e poderosos, onde pontificavam famílias como os Tomassoni (de onde proveio o famoso, ao que consta provocador sem qualquer freio, desordeiro e fora-da-lei, apesar de tudo protegidíssimo, Ranuccio, o homem assassinado por Caravaggio), e códigos de honra sinalizadores de uma sociedade extremamente estratificada, onde arte e espada se cruzavam em ritualizadas lutas por nível e estatuto social. (2014, pp. 20-21)

Dos testemunhos que chegaram até nós, de acordo com Pamela Askew (1990, pp. 50-51), historiadora de arte americana, é de conhecimento que o Clero recusou esta pintura de Caravaggio por a considerar imprópria e ofensiva. O pintor terá retratado a virgem servindo-se de uma cortesã como modelo (**Figura 7**). Outras fontes sugerem a utilização do cadáver de uma mulher que morrera afogada, atingindo uma realidade visual que causou um enorme desconforto e, assim, sentenciada a pintura como inadequada. O poeta domina as duas possibilidades, mesclando as figuras do quadro com personagens provindas de um

contexto possivelmente real, da sociedade em que o pintor terá vivido. Pela reversibilidade, conduz à consciencialização dos modelos reais, reconfigurando as personagens. O sentimento indecoroso que pode ter sido observado na pintura é realizado no poema, inclusivamente retrata, à semelhança da Virgem, uma Maria Madalena reconfigurada pela força da palavra:



Figura 7 - *A Morte da Virgem* (1604-1606), óleo sobre tela, 369 × 245 cm, por Michelangelo Caravaggio. Museu do Louvre, Paris, França. Obra em domínio público. [*Wikimedia Commons*. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Caravaggio_-_La_Morte_della_Vergine.jpg&oldid=848250313].

Na bacia de cobre está um preparado
com vinagre
para lavar o corpo da defunta,
sendo que aos pés da morta
é Maria Madalena que se vê,
com a cabeça caída
sobre o peito
por ser fundo o desgosto
de ver a amiga morta
– tinham chegado a Roma
há muito tempo
e conheciam-se
de pequenas aventuras nas tavernas,
sendo que às vezes partilhavam a cama
e os clientes,
ou, sendo caso disso, uma manta
no Inverno,
ou algum pão,
escasso,
o mais das vezes.

(Baptista, 2008, p. 57)

O poeta progride, ao longo do poema, a uma circularidade existencial, de um sofrimento que é colectivo, de uma figura materna universal, desprovida de equidade, de um destino constantemente injustiçado e que se repete em cada um de nós chegando até aos nossos dias.

de modo que quem olhar esta pintura
saiba o que vê, imediatamente:

uma mãe
que o sofrimento jamais abandonou,
em tudo o que viveu
– os perigos que há ao dar à luz,
a fuga para o Egipto,
a ameaça concreta no Sinédrio,
a árdua resistência necessária
para perscrutar em qualquer cruz
a iniquidade que o destino alcança.

(Baptista, 2008, p. 60)

E de novo a necessidade e/ou manifestação constante de fuga em que o pintor se encontra num estado paralelo ao de Van Gogh, previamente assinalado, no poema “Caravaggio: David com a Cabeça de Golias” (**Figura 8**):

Esta cabeça, que David, com um olhar
piedoso, segura pelos cabelos,
é a minha, que decidi retratar-me
como Golias degolado,
após um combate sem tréguas,
mas já com um vencedor estabelecido
pelo céu, o destino, ou o que seja.
(...)
Ando fugido há muito. Quer a justiça

que dê contas de um homem que matei,
mas um artista é sempre um perseguido,
senão pelos outros, pelo braço secular
que em si habita, e eu não me imagino
encarcerado, doente de malária,
longe dos meus pincéis, da minha pátria
pátria, da arte a que o meu espírito se consagra
para que eu não morra nunca
(...)

É a minha cabeça que David
segura, pelos cabelos – no meu rosto,
o rosto de Michelangelo Merisi Caravaggio,
estão as marcas da luta
e os efeitos do combate desigual
que travo com a intransigência,
a castração e o medo,
em busca de um abrigo ou de um amigo
que saiba o que a luz faz quando nos entra
no peito e toma o coração
para que outra grandeza se estabeleça
na nossa condição

(Baptista, 2008, pp. 69-74)



Figura 8 - *David com a cabeça de Goliath* (1606), óleo sobre tela, 125 x 101 cm, por Michelangelo Caravaggio. Galeria Borghese, Roma, Itália. Obra em domínio público devido à morte do artista em 1610. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:David_with_the_Head_of_Goliath-Caravaggio_\(1610\).jpg&oldid=886859630](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:David_with_the_Head_of_Goliath-Caravaggio_(1610).jpg&oldid=886859630)].

O poeta capta e funde-se com a personalidade transgressora de Caravaggio e o pintor lírico, declarando-se na primeira pessoa, capta-se a si próprio, “(...) uma transcendência luminosa das palavras, palavras alucinadas, palavras-luz (...)” (Dias, 2014, p. 20).

O livro *Poemas de Leonardo* (2018) partilha uma estrutura externa (e diria também interna) muito semelhante à da obra *Poemas de Caravaggio*. Ambos são iniciados com uma secção de nome “Sonetos” que dá ao poema a forma tradicional de catorze versos compostos por dois quartetos e dois tercetos, todos sem título como se transformados num único longo poema. A segunda secção, no caso de *Poemas de Caravaggio*, apresenta o título “Poemas Sobre Tela”, tratando de poemas com título referente a uma obra pictórica particular do pintor; já nos *Poemas de Leonardo* a segunda secção tem o título de “A Diferença das Sombras” tratando igualmente de poemas com o título das obras pictóricas. Desta segunda secção, *Poemas de Caravaggio* apresenta seis poemas, enquanto na poética sobre Leonardo doze poemas estão (ou seja, doze pinturas são abordadas). Os poemas são curtos e variam na forma, com ou sem presença de rima. Ambas as obras apresentam duas últimas secções “Três Elegias” e “Últimos Poemas” em *Poemas de Caravaggio* e “Proposições ao Vento” e “Testamento de Leonardo da Vinci” em *Poemas de Leonardo*.

Dos *Poemas de Leonardo*, o começo surge com a epígrafe que marca uma sentença atribuída ao pintor, um referente real, do murmúrio original: “Observa a chama de uma vela e atenta na sua beleza. Fecha os olhos e volta a olhar. O que vês agora não estava lá antes, e o que lá estava antes não está lá agora. Quem será que espevita esta chama sempre vacilante?” (2018, p. 5). Este apontamento inicial subentende a questão do ver e não ver sustentado ao logo de toda a construção poética, quer no sujeito, quer na intermediação entre a pintura e a poesia.

Curiosamente, nesta obra, há um retorno à ideia abordada no primeiro capítulo de pintor *doctus*, o pintor iguala-se a Deus, particularmente em “Sonetos”, ingressando numa viagem que vai novamente à dimensão de uma transfiguração operada por Leonardo – é dele que se trata – e do seu conhecimento anatómico, transfigurado em ciência por via da operação intelectual e manual, de um génio:

Deus: um ponto culminante e criativo.
À Sua imagem e à Sua semelhança sou um deus,
tal como Deus me criou ou nós criamos Deus
à nossa imagem e à nossa semelhança.

Ele criou o topázio, o mar e as estrelas,
e eu criei um sorriso enigmático,
este esforço da água em turbilhão,
esta máquina que está prestes a voar,

esta essência de âmbar e de rosas,
esta ciência. Ele criou o homem
e eu disseco-o, aparto-lhe os tendões,

os nervos e as vértebras, e transfiguro-o
para os séculos dos séculos que hão-de vir.
Eu, portanto: um ponto culminante e criativo.

(Baptista, 2018, p. 15)

Poemas de Leonardo e Poemas de Caravaggio partilham a técnica de incorporação do pintor, o mesmo mecanismo de construção poética. Em todos os poemas há um monólogo discursivo. Porém, se em *Poemas de Caravaggio* existe uma constante luta interior de questionamento e, por vezes, de negação sobre a existência de Deus através da voz do eu-poético, revelando um espírito insubordinado, descontente pelo mal que vê na humanidade; em *Poemas de Leonardo* esse diálogo é estalecido por uma voz distinta, uma outra personalidade eleva-se, de um discurso que é dirigido a um par – Deus, essa figura inacessível para a maioria, mas que é vista por Leonardo da Vinci como um semelhante, um igual. Ambos dão existência a, originam, produzem. A indagação pela vontade de conceber a revelação do mistério das coisas é intensificada. Diz o eu-lírico em “Leonardo da Vinci: Retrato de Ginevra de’Benci, 1478-1480”:

Eis a música e eis a poesia.
São representações
do invisível e a ambas podemos aceder pelo mistério.

Dedilho a lira, pinto o junípero,
e sei que o enigma se funde
aos meus sentidos, tornando-o físico
e tocável, pela nitidez da imagem do arbusto
ou pela vibração da corda que o meu ouvido
capta como erupção da beleza e da virtude,
tornando-as incomensuravelmente visíveis.

(...)

Eis as fibras sensíveis
do poema, a lira que se tange, a sortílega
folhagem que recorta na luz esta mulher
assim muito invisível, assim muito visível,
como um tigre.

(Baptista, 2018, pp. 23-24)



Figura 9 - Retrato de Ginevra de' Benci (1475-1478), têmpera e óleo sobre madeira, 38,8 x 36,7 cm, por Leonardo da Vinci. Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C., USA. Obra em domínio público. [*Wikimedia Commons*. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Leonardo_da_Vinci_-_Ginevra_de%27_Benci_-_Google_Art_Project.jpg&oldid=936136190].

Posteriormente, em “Leonardo da Vinci: S. Jerónimo, 1480-1482”:

O que procuro é a solução de um ângulo,
um arrojo de asas, um cintilar de cripta,
e assim sei como, nos meandros de um bosque,
nada mais sou que um escorço
a olhar as águas e a ver, nas reverberações
diversas, enxames e enxames de invenções
que podem dar ao mundo outro sentido
na nervosa diversidade dos desenhos.

(Baptista, 2018, p. 25)

Sobre os diferentes modos de criação, Ana Isabel Ribeiro (2003, p. 9) afirma:

Ambos sabem, pintor e poeta, que são artes e engenhos que podem atenuar e reinventar os contornos da esperança, tornar menos agrestes as arestas do tempo, quando (talvez no exacto momento), o pintor se deixa afagar pela asa do anjo, e pinta, mesmo quando o poeta dá voz à voz do pintor, e escreve.

É subentendido que o eu-lírico deste último poema, criação do poeta, exteriorizado por uma voz que se configura como sendo a do pintor, não é mais que o poeta dentro do corpo do pintor. “Presença e representação são dois regimes de entrançamento das palavras e das formas. E é ainda pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade das ‘imediações’ da presença.”, afirma Jacques Rancière (2011, p. 107). Para o filósofo francês, a montagem literária é uma prática que redistribui o sensível, ou seja, reorganiza a forma como percebemos e compreendemos o mundo. Ao combinar diferentes textos, vozes e estilos, a montagem desafia as fronteiras tradicionais entre disciplinas e géneros, criando novas formas de ver e entender.

2.1.2. Poeta-voz ou quando as figuras das pinturas também falam

No ensaio “A pintura no texto”, sobre a montagem das imagens para servir o discurso poético, Jacques Rancière defende que as palavras não revelam ou explicitam verdades totalizadoras sobre as imagens; pelo contrário, “(...) tornam-se elas próprias imagens para fazer mover as figuras do quadro, para construir essa superfície de conversão (...)” (2011, p. 118). Entrelaçando textos, vozes e estilos, a montagem dilui as fronteiras convencionais entre disciplinas e géneros, fazendo emergir novas possibilidades de ver e compreender. Esse movimento encontra eco na construção poética de Amadeu Baptista, que se desenvolve sob o pretexto das pinturas de Rogério Ribeiro, de Michelangelo Caravaggio, de Leonardo da Vinci e ainda dos pintores venezianos, recorrendo a processos poéticos que, embora afins, nunca são inteiramente coincidentes. A poesia torna-se um espaço de resistência e emancipação onde a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas um campo de experimentação estética que rompe com as cadeias de significados estabelecidos e abre espaço para novas formas de expressão e compreensão. A montagem poética permite a exploração das potencialidades da linguagem, revelando capacidades transformadoras.

Veja-se o exemplo, a que regresso novamente, da obra *O Som do Vermelho* (2003).

Se para o pintor Rogério Ribeiro as três pinturas estão inseridas num conjunto alargado da sua produção pictórica que trata de uma “pesquisa plástica centrada em torno do Atelier”, da intimidade do seu universo alquímico; para Amadeu Baptista trata-se de elaborar uma montagem, uma digressão poética pelos três exemplares recolhidos, particularmente estes, para fabricar novo agrupamento, concebendo nova narrativa, “transfiguração que vai do traço da pintura ao traço das letras” (Ribeiro, 2003, p. 2).

Para Ana Isabel Ribeiro, o poeta vai mais além: “(...) de uma semiótica do inteligível, para uma outra formulação intelectualiva (...)” (*ibidem*). Poder-se-á escutar a voz do escritor alemão Walter Benjamin, a propósito do projecto inacabado *Passagenwerk* (publicado pela primeira vez em 1982): “O método deste trabalho: a montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Só a mostrar” (Benjamin, 2019, p. 589). Ou, recorrendo novamente a Jacques Rancière, “(...) a superfície não é sem palavras, sem as ‘interpretações’ que a picturalizam (...)” (2011, p. 119). O autor confere um grau de paradoxalidade de carga magnética, de atracção de opostos que são correspondentes, do visível e dizível, provinda da máxima antiga *ut pictura poesis* de Horácio, totalmente desfigurada ou (re)configurada.



Figura 10 - *O Anjo da Paleta* (1988), óleo sobre tela, 100 x 81 cm, por Rogério Ribeiro. (in *O Som do Vermelho*, Baptista, 2003, p. 13).

Ao abrir a obra *O Som do Vermelho*, o leitor é, primeiramente, confrontado com a figura do anjo, presença e figura da tela. Posteriormente, no poema que lhe dá continuidade (ou a duplica), “O Anjo da Paleta”, há novo confronto com o eu-poético que discursa na

primeira pessoa do singular, através da voz lírica do anjo: “há quem pense que o artista me pôs aqui / à espera de alguma coisa que vai acontecer” (Baptista, 2003, p. 14). O anjo é assim projectado em palavras, recorrendo ao tempo verbal presente, por uma acção que decorre no momento da fala para, ocasionalmente, recorrer ao infinitivo – sem modo ou tempo; ou a um imperativo da sugestão, do convite, da instrução que dirige ao pintor.

Figura furtada da superfície da tela do pintor, dotada de individualidade e vontade, quem é este anjo?

O poeta, na sua essência, é a voz do anjo – esse mensageiro milenar, originário de um lugar impreciso, alado, criado pelo homem à sua própria imagem, como uma sublime transferência do desejo eterno de voar. Este ser, na sua dualidade, permanece enigmático, simultaneamente bondoso e adverso, e revela-se no mistério das suas capacidades de personificar a esperança universal. Tradicionalmente, os anjos são portadores de boas novas, omnipresentes, e manifestam-se àqueles que sabem procurá-los (Ribeiro, 2003, p. 4). Nesta primeira pintura, a figura alaranjada de dedos delicados toca com suavidade a paleta, que simboliza a Pintura, e assume-se, segundo o poeta, como uma entidade capaz de potenciar a criação artística, imersa num fundo vermelho que se expande. Serve o anjo como pretexto para evocar a contínua procura humana pela luz, pelo som e pelas interligações que conferem sentido à existência. É através desta indagação que o homem adquire o poder de intervir sobre o mundo, acrescentando-lhe significado e transformando-o. A relação entre o poeta, o pintor e o anjo, como é possível observar no poema, espelha a constante tensão entre a criação artística e a capacidade humana de transcendência e intervenção no mundo.

O anjo fala em momento posterior àquele em que foi desenhado e colocado no cenário idealizado pelo pintor. Porém, assegura que qualquer controlo que o pintor tenha sobre si é de carácter ilusório e provisório:

uma vez colocada esta presença entre o espaço
da moldura,
que é por coincidência a minha presença angelical,
todas as coisas mudam para sempre na sua desmedida
dimensão
e passa a haver uma outra grandeza em tudo
o que nos rodeia e me rodeia.

(Baptista, 2003, p. 14)

Avançando um pouco mais dirá: “estou a ser visto e a ver, cresço / numa tensão quase inacreditável sobre o ilimitado / espaço da sensibilidade / e passo a ser o reflexo de uma experiência comum” (*idem*, p. 15).

A figura do anjo tem lugar em outras indagações literárias, provocadas também pela pintura, provindas ou desencadeadas pelo poder da imagem. Aludo à figura de um anjo em particular – “O Anjo da História” – inserido no ensaio de nome “Über den Begriff der Geschichte” (“Sobre o Conceito de História”, originalmente publicado em 1942), da autoria de Walter Benjamin, que interroga o conceito de História em confronto com o progresso e o messianismo, construindo caminhos que irão ao encontro do domínio da Filosofia da História. Convém, no entanto, recuperar o momento em que o autor descreve o impacto causado por uma pintura que lhe ocupará o pensamento, transversal à elaboração dos futuros ensaios:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (Benjamin, 2010, p. 14)

O *Angelus Novus* (1920), do pintor alemão Paul Klee, expõe um par de asas abertas, hibridização do desenho geométrico das mãos. O olhar está fixo naquele que o encara, o espectador, em contraste com o anjo de Rogério Ribeiro e de Amadeu Baptista, que dirige o olhar e observa na tela o mundo: debruça-se sobre o precipício. O presente é revelado pela fixação física na tela, a presença corpórea e cromática, em que estes anjos se configuram. Não esqueçamos: a tempestade vem do paraíso. O futuro que Benjamin teoriza está aliado à ideia de um passado que o anjo de Paul Klee materializa. Para Benjamin, a montagem literária é uma técnica que permite uma crítica ao tempo e à história. Em vez de apresentar uma narrativa linear, a montagem justapõe fragmentos, que o anjo de Klee recolhe, citações e imagens, revelando contradições e múltiplas perspectivas.

Também a voz do anjo, gerada por Amadeu Baptista, nos diz: “*eu ali, o observador ali, os dois / em simultâneo a reviver o novo e o antigo / que, procedendo do nada, / é, simplesmente, pura totalidade*” (Baptista, 2003, p. 16).



Figura 11 - *Angelus Novus* (1920), desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel, 31,8 x 24,2 cm. Museu de Israel. Obra em domínio público. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Klee-angelus-novus.jpg&oldid=946157699>].

Amadeu Baptista classifica o *nada* como a continuidade das coisas, numa afirmação paradoxal ao mencionar a ruptura do tempo. A passagem é retirada de um artigo da sua autoria, em memória do poeta português João Orlando Travanca Rego:

O Sujeito da Catástrofe da experiência da História (próximo do anjo das *Teses sobre a História*, o último texto de Walter Benjamin) é um sujeito (...) obrigado a fazer a experiência e a elaborar o conhecimento (im)possível dessa situação de descontinuidade e fractura. (...)

O pensamento, como a linguagem, não são homogêneos, contínuos, encontram-se já atravessados e estruturados pelo *nada* - uma vez que, em poesia ou filosofia, se trata sempre de “(re)interrogar o *nada*”. (Baptista, 2005, p. 190)

O anjo é, em ambos, potenciador da criação, ser omnisciente que aumenta o horizonte do artista, prolonga-se através deste:

ultrapasso a primeira dimensão do entendimento,
oiço vozes,
o som do vermelho repõe pelo mundo a planície, (...)
revelo-me como princípio enunciador, estou solidário
com o pintor como um poeta sage (...).

(Baptista, 2003, pp. 19-20)

Esta última comparação com o poeta sage não é mais que a representatividade dos laços entre a figura – neste caso o anjo –, o pintor e o poeta; e por último, a transfiguração do poeta no anjo. Poeta e pintor partilham o mesmo oráculo, pertencem ao mesmo círculo que interpreta e exterioriza pelo *medium* da linguagem e da expressão visual. Ambos traduzem signos e estabelecem relações para depois proceder à fixação via imagem ou palavra.

Ainda em *O Som do Vermelho*, o segundo momento poético dá lugar a nova fala: a voz da inspiração eleva-se, corporizada pela força da palavra, à semelhança do corpo vermelho observado na tela (**Figura 12**) que apoia o braço do pintor, surgido pela força cromática. Mais uma vez, o eu-lírico apresenta-se na primeira pessoa do singular, estabelecendo raízes com o momento presente, à semelhança do “Anjo da Paleta”: “*sou a inspiração que o pintor procura / em lugares desabridos e raramente encontra (...) / e eu existo e não existo, sem que possa / revelar a minha presença imperscrutável.*” (Baptista, 2003, p. 24).

Se é possível afirmar que o poeta se fez inspiração do pintor e que o próprio, ou ambos, não são mais do que desdobramentos do anjo, já a inspiração é de qualidade distinta. A inspiração, figura feminina, fantasiada com a mesma carga simbólica da musa, partilha com a figura do anjo o facto de ser presença externa e interna da criação que se dá no quadro. Existe porque o pintor a colocou ali. E subsiste fora do espaço pictórico porque é constantemente indagada, servindo a outros olhares e interpretações. O anjo e a inspiração são figuras simbólicas de uma tradição literária e pictórica longa que une a literatura e a criação plástica de toda a ordem e variação. Inspiram à criação, pertencem ao oculto, ao divino, bem como, ao demoníaco. Não obstante, no poema de Amadeu Baptista, o anjo é verbalizado em momento póstumo à presença na tela, para a partir desse lugar futuro evocar

o passado e o presente. Já a inspiração é iniciada por uma fixação invisível que pertence ao processo criativo de procura e interrogação inicial:

onde estou? onde está a linguagem
que comigo vem?
onde estarei antes mesmo de, na sua nuca,
me tornar implícita no que quer que pense?

(Baptista, 2003, p. 23)

A inspiração, presente desde os primórdios da criação, desafia a lógica do senso comum, existindo e, ao mesmo tempo, não existindo. De carácter ontológico, sustenta o acto criativo nas relações que o artista – seja pintor ou poeta – estabelece com o mundo e com os elementos que o rodeiam. Trata-se de uma presença expressa “(...) como uma voz alienada, «inspirada», como o sopro de um Outro no ouvido interior do poeta, como a voz de uma alteridade no seu espírito ou no seu sangue: voz da Musa ou do Anjo, voz da Terra ou de um Povo...” (Dias, 2014, p. 16). Valerá lembrar, neste contexto, o poeta Fernando Pessoa, cuja “dramatização heteronímica” – entendida como um processo de escrita que multiplicou identidades poéticas – abriu caminhos para novas formas de habitar a voz lírica. Esta estratégia, que aliou o impulso criativo a uma necessidade de fuga interior, parece ter-se entranhado, de modo quase imperceptível, na poesia portuguesa posterior.

Paralelamente, está implícita a violência criativa inerente à voz lírica que é a inspiração, no poema “O pintor apoiado pela inspiração”:

onde estarei na cabeça do pintor?
onde lhe inflijo o golpe para que tudo desvende
(...)
e, num momento, o pintor decide-se a uma ideia
simples,
cabendo-lhe aguardar que o rastilho magnífico
se incendeie.
(...)
o pintor sabe, ou suspeita, insidiosamente,
que a linguagem, qualquer linguagem, é um clarão.
e o meu assédio é total, brutal, eficaz.
(...)
e eu a atormentá-lo sempre, a perseguir o artista,
(...)
a zurzir-lhe nos ombros a vara da aflição e do fascínio,
(...)
a prender-lhe aos cabelos a escuridão das casas
(...)
esse animal, sou eu, obviamente,
que em várias noites venho por montanhas
e vales a inspirar,
a conspirar,
para despertar no pintor o que em si dorme há séculos
e em pura fúria persiste

(Baptista, 2003, pp. 23-29).

Entre a inspiração, figura poética, construída por Amadeu Baptista e o anjo de Walter Benjamin, existem semelhanças, espelhando a primeira características do *Angelus Novus*, nomeadamente nos seguintes versos: “às vezes nem uma sombra sou e o pintor / não pode mais fazer do que lançar o olhar / sobre os desígnios do mundo” (Baptista 2003, pp. 6-8); “o pintor é um eremita a perscrutar / a pedra, sondando-lhe o interior, a ver / na escuridão uma seara povoada por infinitas / legiões de camponeses”; “e, como anjos, vislumbram no horizonte imperfeito um mar de trigo / a arder, sempre a arder, na distância”. (*idem*, pp. 25-26).

A alegoria observa o passado e esse passado é negro, flameja. Maria João Cantinho analisa a ironia corrosiva contida no registo poético de Amadeu Baptista, “(...) por vezes, desconcertante, mas sempre pautada por uma vigilância crítica, que faz ressaltar uma voz singular e múltimoda na poesia contemporânea portuguesa.” (2018, p. 169). Enquanto Ana Isabel Ribeiro atenta na verdade intrínseca presente na figura da inspiração, a que o pintor tem como tarefa “(...) dar corpo ao corpo da existência (...)” (2003, p. 6).

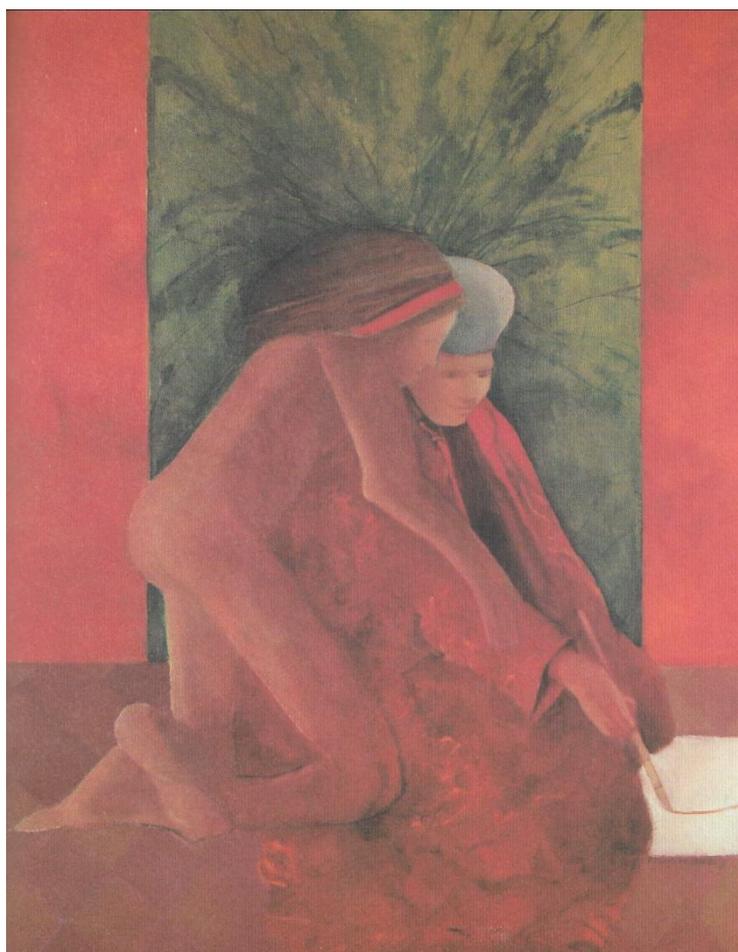


Figura 12 - O Pintor Apoiado pela Inspiração (1997), óleo sobre tela, 150 x 130 cm, por Rogério Ribeiro. (in *O Som do Vermelho*, Baptista, 2003, p. 22).

Em *Poemas de Leonardo* (2018) é recuperada a figura de Jesus Cristo, no poema de título homónimo à pintura “Leonardo da Vinci: Salvator Mundi, 1496 (?)”. Pela voz que provém da tela que se pintou (**Figura 13**), Jesus interpela Leonardo, indaga aquele que o representou:

Olho em frente para que me olhes
nos olhos e encontres em mim
a mansidão.
(...)

O que farias tu
pela paixão de um morto?

Que posso eu fazer pela paixão
dos vivos
senão deixar que me olhem de frente
e saber que, em pouco tempo,
estarão mortos?

A tela está à tua frente,

intranquilo e sereno
executas o ofício que te foi
predestinado,
e não sabes que perguntas fazer,
o que responder à luz que irradia,
à escuridão
em que te crês um homem.

(Baptista, 2018, pp. 45-47)

O poema é a constatação de uma humanidade sentenciada, de uma história vivida ciclicamente e em que a figura do quadro está, como a inspiração, *na cabeça do pintor* e do homem, desta vez para reavivar aquele que é o entendimento do mundo, de um destino que está já decidido no momento do seu nascimento: “*olha / o caos / em que nasceste / para que haja / mais uma morte, / mais um assassinato / inscrito algures no infinito / da tua vida, / a tua morte há muito decidida*” (*idem*, pp. 48-49). Toda a existência está encadeada. Relembra a Leonardo o constante assolamento da injustiça, da dor e da morte: “*quantos crucificados, / antes e depois de mim, / padeceram tal como eu padeci (...)*” (*idem*, p. 49). Figura a antítese que extensivamente marca a humanidade:

o que se esfuma através dos séculos,
o que não é de César nem de Deus,
mas da ignomínia de todos sermos
homens,
culpados e inocentes pelo nascimento,
a nossa vida vulnerável,
a nossa morte improfícua.

(...)

ao bom

e ao mau

ladrão que morreram

a meu lado

(...)

a todos os homens de todos os tempos
que entre a beleza e a fealdade,
no mais íntimo de si,
não mais queriam do que viver
em paz.

Olha os meus olhos

e leva-me para o tempo

da minha redenção,

[...]

doce e amarga

como as ervas

do caminho.

(*idem*, pp. 50-52)



Figura 13 - *Salvator Mundi* (c. 1500), óleo sobre tela, 45,4 x 65,6 cm, por Leonardo da Vinci. Coleção Privada. Obra em domínio público. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Leonardo_da_Vinci,_Salvator_Mundi,_c.1500,_oil_on_walnut,_45.4_%C3%97_65.6_cm.jpg&oldid=999537812].

A operação aqui realizada é a de uma personagem criada que serve metáforas, provindas de um contexto bíblico, interligando-se com um real passado, presente e futuro, expandido o campo de percepção e recepção no leitor, mas também, provocando, “(...) em fazer *ver* num dizer o que, no ser, não é dizível” (Dias, 2014, p. 19).

A metáfora permite que uma nova relação se inaugure: a “abertura do ser”. Assim, “(...) a metáfora sela uma mutação morfológica, abandonando a sua propensão especular, e *captura a realidade num continuum*.” (Cabrita, 2011, p. 10), colocada como um agente de carga desveladora:

Na metáfora – adianta o poeta libanês Adonis – não é o aparente que fala mas o escondido “ele mesmo». O que pressupõe ter o *acontecimento* (que estava oculto) desaguado no fluxo da consciência, numa abertura de grau validada pela transmutação. Esse salto para uma outra natureza é o que precede a “escada sem degraus” (Pessoa), que religa instantaneamente diversos níveis de realidade. A verificar-se esta hipótese, instaura-se consecutivamente o “não poético”, e somos por este empurrados para uma intuição abissal, experimentada *fora* das estruturas cartilaginosas do discurso e que nos renova a cartografia, a trama do sentido e os *tropos*. (*ibidem*)

Junta-se à montagem literária de que se falou, as estruturas externas de que o poeta faz uso, desses referentes reais, em que a figura do quadro se move e faz mover aquele a quem se dirige.

Importa-me ainda abordar, neste contexto, a obra *Veneziana* (2023), que adota uma estratégia poética ligeiramente diferente, onde o poeta monta uma galeria de quadros pintados por pintores venezianos e em que a voz lírica é de forma genuína (ou aparente) a sua, expressa enquanto sujeito que vê e observa, imerso na sua própria identidade e não como um poeta que encarna personagens ou assume o papel de pintor. Cada poema corresponde a uma pintura e a um pintor distinto.

No poema “Retrato de uma mulher que segura um livro de Vittore Carpaccio” dá-se um interessante cruzamento – a alusão à poesia surge através da figura feminina retratada (**Figura 14**):

Nós somos
o que lemos e o que pensamos, tal como esta
mulher nos pertence parada no retrato
pintada por Carpaccio há tanto tempo
que nem sequer sabemos como sobrevive
a nossa alma no seu esquecimento e no vigor
com que se apresenta dentro da moldura.
Observo-a bem. Reparo nos olhos salientes
que no óleo olham o infinito para que nos possam
dizer o poder de um livro, mesmo fechado,
como o que esta mulher entre os dedos tem.

(Baptista, 2023, pp. 37-38)

No decorrer do poema, o eu-poético dirá que se trata de Girolma Corsi Ramos “*uma veneziana / de ascendência castelhana, poeta reputada*” (*idem*, p. 38). Ao questionar que livro será aquele, o poeta assume um papel reflexivo e especulativo, pondera sobre o título da obra que a mulher segura, sugerindo leituras possíveis, o que evidencia uma postura crítica e hermenêutica, além de estabelecer um diálogo com a tradição literária renascentista, referenciando poetas e intelectuais italianos dos séculos XV e XVI. A intertextualidade manifesta-se tanto na evocação dessas figuras históricas e das suas obras quanto na construção de um discurso transtextual, em que o poema passa a inserir-se numa rede de significados partilhados, neste caso, pela literatura europeia:

Por mim creio
que seja um livro de poemas, não dos que ela
tenha escrito, mas de alguém que ela admirasse,
quem sabe se de Vittoria Colonna, a mais notável
mulher da Itália quinhentista, que Miguel Ângelo
imortalizou em sonetos pungentes, de quem fez
desenhos magníficos e loucamente amou.
Ou talvez de Ludovico Ariosto, cuja fama
na época já ultrapassava os Apeninos
e toda a Europa lia com exaltação e enlevo.
Ou até mesmo de Cristoforo Landino, um antecessor
poeta florentino, que defendia o uso do vernáculo
e punha nos poemas, além do teor lírico, a filosofia,
para que o pensamento se alargasse e fossem as ideias
um material poderoso de se estar no mundo.

(Baptista, 2023, pp. 38-39)

Logo de seguida, o poeta introduz-se a si mesmo:

Tal como eu Gorilama Corsi Ramos escreveu
sobre as imagens, somos parentes nisso,
referiu ela que os quadros falavam,
assim como me falam as pinturas
como se eu as ouvisse para que
se reproduza, *ad imaginem suam*,
o que nos transmitem, no alvoroçado
silêncio que lhes vemos.

(*idem*, pp. 39-40)



Figura 14 - Retrato de uma mulher que segura um livro (c. 1495), óleo e têmpera sobre madeira, 39,3 x 28,8 cm, por Vittore Carpaccio. Denver Art Museum, E.U.A. Obra em domínio público. [Wikimedia Commons. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Vittore_Carpaccio_-_Portrait_of_a_Lady_with_a_Book_-_Google_Art_Project.jpg&oldid=797405731].

A expressão *ad imaginem suam*, que significa *à sua própria imagem*, tem origem na tradição filosófico-religiosa e remete à ideia de criação. Embora não seja uma citação directa da Bíblia, aproxima-se da fórmula *ad imaginem Dei* (à imagem de Deus), presente em Génesis 1:27³³, onde Deus cria o homem à sua semelhança.

³³ Vide Comissão Teológica Internacional. (2004). A “*imago dei*” na Escritura e na Tradição. *Comunhão e Serviço: A pessoa humana criada à imagem de Deus*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cfaith_doc_20040723_comunion-stewardship_po.html#* .

A referência à veneziana Girolama Corsi Ramos, que dizia que *os quadros falavam* (Baptista, 2023, p. 40), sugere que as imagens possuem uma voz própria. O eu lírico do poema compartilha essa experiência, percebendo a pintura como algo que comunica, mesmo em silêncio, tal como a literatura.

Desta forma, a expressão latina, antes associada à teologia, passa a representar um processo de transposição entre diferentes formas artísticas. Os versos *para que se reproduza, ad imaginem suam, o que nos transmitem* podem ser lidos como uma reflexão sobre o modo como a arte gera novas criações à sua própria semelhança. O poeta não apenas observa, mas internaliza e transforma a obra pictórica em poesia, perpetuando um ciclo de recriação e reinterpretando as imagens que o inspiram.

O poema prossegue com a singularidade de ser aquele em que revela o seu método, a sua estratégia compositiva:

e eu mais nada faço que seguir
a transfiguração advinhada, tomando
a personagem como alguém que se assemelha
a nós e conosco partilha a sua humanidade,
abrindo o fecho que nos é mostrado
para que um pacto se celebre e a luz se expanda
através dos séculos [...]

(*idem*, pp. 40-41)

O poeta desvenda o processo de transfiguração, como quem se ocupa de um método alquímico da poesia que permite o revelar de um Outro igual a nós mesmos, daquilo que se repete humanamente, tornando visível, para que a luz incida e expanda, desocultando a personagem do quadro *versus* as personagens do dia-a-dia. Pelo quadro, da figura que segura o livro e da alusão à leitura, vê o rasto de permanência que na sombra figura e permanece, um traço de luz que o poeta procura desvendar, encerrando o poema: “*De nós ficam os livros, / os retratos, os versos que tecemos perante a morte, / o nosso rosto a querer desvendar a distância.*” (*idem*, p. 42).

Assim como a luz que o poeta procura no quadro, o discurso poético empenha-se em revelar a permanência no efêmero, o significado na transitoriedade, inscrevendo-se como um testemunho da nossa existência. Nesse movimento, aproxima-se da ideia proposta por Sousa Dias (2014, p. 26), na qual o excesso do ser e o enigma do mundo encontram na linguagem um espaço de resistência, um domínio onde o indizível se torna, paradoxalmente, nomeável. O poema configura-se como uma tentativa última de tocar o “obscuro centro das coisas”, procurando, através da precisão das palavras, alcançar a insondável profundidade do real.

2.1.3. A imagem reflectida na construção poética: memória e denúncia do presente

Há demasiadas paisagens na minha memória para que tenha sobre tudo um poder redutor que me resolva como artista. Vivi em muitos lugares, assomei a demasiadas janelas, observei inúmeras estrelas, cometi diversos suicídios e vários assassinatos. Li os mestres e fiz deles a minha religião, por mais contraditórios que fossem entre si, ou eu perante eles. A experiência foi sempre levada a cabo por tentativa e erro – e medo, e objecção.

Amadeu Baptista (2017b)

No posfácio à mais recente antologia poética do poeta, de título *Danos patrimoniais - antologia pessoal 1982-2022* (2023), Henrique Bento Fialho, mais do que apontar similitudes ou distinções com os pares que publicam nos anos 80, aponta antes semelhanças com poetas antecessores, claras influências no percurso e leituras de Amadeu Baptista, desconstruindo a ideia de uma geração, como se viu no início do segundo capítulo, e fundamentando a existência de uma obra poética tão ecléctica nos seus temas, como na sua forma:

Amadeu Baptista começou a publicar na década de 1980, mas a sua obra poética, creio, tem mais que ver com poetas que vêm de gerações anteriores do que com aqueles de quem é coetâneo. O que pretendo dizer com isto? Que, de um modo geral, a dicotomia que opôs mito a realidade na antiga Grécia foi perdurando ao longo dos séculos com ligeiros desvios e ténues declinações, gerando aqui e acolá obras de síntese em que sonho e realidade confluem para um mesmo propósito: o da denúncia do presente que Joaquim Manuel Magalhães reivindicava no texto *Uma Geração Dessatisfeita*, coligido em *Os Dois Crepúsculos* (1981). (...) Ele apercebeu-se cedo de que não há senão poesias, como defende Jean-Luc Nancy (1940n-2021) no seu *Résistance de la Poésie* (1997), e que, por isso mesmo, restringir a poesia a uma das suas múltiplas possibilidades é usurpar-lhe a sua riqueza. Na superfície, isto é, no aspecto formal, esta poesia é multimoda, ainda que explore e conserve desde o início os mesmos exercícios retóricos, sejam eles a intertextualidade, a éfrase, ou a citação e a alusão como estratégias de composição, mas há no seu fundo uma ética inviolável cujo maior motivo é, precisamente, o da denúncia do presente. (2023, pp. 914-915)

Sobre a escrita que reflecte o(s) tempo(s) e de uma operação criativa textual que faz manejo de referências tão diversas como a história, o factual, a biografia, o material, os lugares – todas poderiam ser consideradas momentos de intertextualidade e diz-nos Fernando Guimarães (1989, p. 31) que “(...) a intertextualidade é também memória. Há reminiscências ou vestígios diversos que se actualizam; e o sentido de uma obra resultará desses múltiplos e emergentes sentidos.”

A intertextualidade construída por memórias, de um *corpo* que se forma, deve ser entendida, assim o afirmou Michel Foucault, filósofo e historiador francês, no ensaio *O que é um autor?* (2018, p. 143), como “(...) o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas

leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida «em forças e em sangue» (*in vires, in sanguinem*)”. E daqui, circularmente, regressamos ao princípio da *ekphrasis* enquanto exercício retórico, contudo, diria que exacerbado, aumentado, integrado no ser.

Amadeu Baptista aplica este princípio no seu processo criativo, ao fazer uso de outras épocas, pessoas, figuras que surgem realisticamente junto a uma contemporaneidade que é a sua, como já foi observado. Formando-se este novo corpo literário, composto pela fusão de fragmentos, é reavivada a memória colectiva, promovendo uma interligação entre esses elementos: *espaço da sensibilidade / e passo a ser o reflexo de uma experiência comum* (“O Anjo da Paleta”, Baptista, 2003, p. 15). Os vínculos estabelecidos aproximam-se de uma verdade que transcende o indivíduo, gerando uma sensação de verosimilhança que vai do poeta ao pintor e do pintor ao poeta. Nos retalhos das vivências factuais que o fazer poético entrelaça, emerge uma genealogia ontológica, cujas raízes se estendem para além do particular, alcançando uma dimensão universal:

ratificando os vulcões da alma e da memória, sempre
convocados num prolongamento englobante,
que se estende pelo braço e cresce para a fruição
do espectador expectante que aqui vem,
ao catálogo, ou à sala de exposições,
ver-se a si mesmo. por definição,
há uma turbina no acto de criação que sobrepesa
os lugares e amplia o jogo de máscaras
que nos referencia e expõe.
em alguns casos, a história é tão remota
como uma insubordinação
(...)

“O Anjo da Paleta” (Baptista, 2003, p. 18)

Se aludo ao termos *reunião, reagrupamento, sequência dos tempos, camadas*, Rosa Martelo (2022, p. 11) utilizará a designação distinta de *hiato*: a “(...) poesia produz uma interrupção no curso do tempo, e essa intempestividade é experimentada de forma libertária tanto por quem a escreve quanto por quem a lê.”

A possibilidade de experiência de ser um Outro, não apenas no processo criativo de elaboração que o poeta activa, também daquela endereçada ao leitor, terá as suas repercussões ao permitir que se torne tangível a interrupção entre um passado, o presente e o futuro, ao encontro etimológico inerente à palavra *verso*, “a imagem de uma repetição que possibilita a diferença, a mudança, a busca” (*idem*).

Com regresso ao poema “O Anjo da Paleta”, emerge a possibilidade de revivalismo que se materializa no leitor, ao ser directamente envolvido no processo de reinterpretação da obra:

e são painéis luminosos o que estende pela história,
hipótese variável da luta de classes, poder, pertinência,
explicação das contrariedades
pela primitiva consciência que transmite a quem vê
o segredo, o segredo benévolo e maldito.
ele coloca as mulheres ajoujadas na superfície do linho
e vê-las não pode ser senão
um acontecimento, um salmo, uma pergunta.
se alguma delas morre, também eu, e tu, e cada um
de nós ressuscita imediatamente
(...)

(Baptista, 2003, p. 20)

No poema, a referência à *hipótese variável da luta de classes* alude directamente a um debate histórico, que não apenas resgata um momento do passado, mas também faz eco da sua relevância para o contexto actual. Ao fazê-lo, o poeta traz à superfície a memória histórica e a luta constante entre diferentes formas de poder e opressão, aspectos que continuam a moldar o presente.

No entanto, este excerto não se limita apenas à memória histórica. Claramente, funciona como uma denúncia do presente, ao concentrar-se na presença das mulheres e na sua representação. No verso *ele coloca as mulheres ajoujadas na superfície do linho* parece sugerir uma imagem de subordinação ou objectificação remetendo para questões de género e poder que permanecem pertinentes na sociedade contemporânea. As mulheres são apresentadas não como sujeitos activos, mas como figuras passivas, talvez reflectindo o modo como as narrativas históricas e sociais frequentemente marginalizam as mulheres, o que pode ser visto como uma crítica à persistente desigualdade de género.

Por último, os versos *se alguma delas morre, também eu, e tu, e cada um de nós ressuscita imediatamente* podem ser lidos como uma forma de conectar o destino individual ao colectivo, sugerindo que as perdas de um grupo são sentidas por todos e, ao mesmo tempo, carregam uma possibilidade de renovação ou ressurreição, provinda de uma ideia de circularidade, de movimento contínuo, onde o sofrimento e a opressão não permanecem estagnados, mas geram uma resposta, uma transformação colectiva.

Como agente singular, especula-se se este é realmente o objectivo final do poeta, essa transformação profunda que é atributo particular da poesia. Devido à sua natureza libertadora (Martelo, 2022, p. 13), a poesia recusa aceitar o esquecimento dos erros e das opressões do

passado, proporcionando uma vivência alternativa do tempo – mais introspectiva e menos mecanicista.

Precisamente, nos poemas de Amadeu Baptista, a profunda transformação que a poesia propõe desafia a linearidade e mecanicidade do tempo. No seu labor poético, recusa o esquecimento das experiências passadas e, mediante os poemas analisados, é permitido ao leitor reviver as emoções e os sonhos de outros, permitindo o acesso a um espaço onde o possível se torna tangível. “Os subterfúgios do outro conduzem-me sempre a mim próprio. Na reciprocidade do falar e do ouvir [acrescentaria aqui, e do *ver*], actualizam-se em mim possibilidades que estavam em letargia: cada fala, proferida ou ouvida, pode levar a um despertar (...)” (Gusdorf, 2010, pp. 65-71).

No artigo “Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80” para a *Revista Colóquio/Letras*, também João Barrento (1988, pp. 40-41), observou a consecução de um *halo narrativo* na nova poesia, provindo de uma renovada relação estabelecida com o real: “É a atitude, que alguns dizem, pós-moderna, do mergulho na experiência para suspender a História, ou o regresso a uma espécie de eterno retorno do mesmo no fluxo do tempo, a partir do ângulo antropológico de vivências do Eu (...)”, confirmando assim uma correspondência de análises críticas efectuadas por diferentes olhares e inerente a todo o *corpus* seleccionado no decorrer do presente trabalho.

Ao preservar a memória, a poesia suscita a dúvida. Não são oferecidas respostas definitivas, todavia, abre-se um espaço de reflexão e questionamento, característica fundamental neste conjunto poético.

Recorro, novamente e por último, às duas obras *Poemas de Caravaggio* (2008) e *Poemas de Leonardo* (2018). Conquanto os poemas sejam fictícios, repletos de realidade, evocam a morte de duas personalidades amplamente reconhecidas, e esse efeito é intensificado pelas secções finais, onde o discurso procede de um singular que se dirige a um outro. O leitor, neste contexto, é esse outro, a quem uma memória é legada, uma memória que é apresentada de forma ambivalente como advertência.

Precisamente, em *Poemas de Caravaggio*, na secção última, intitulada “Últimos Poemas”, terceiro e último poema, a voz poética começa por dar indicações, simultaneamente presságios, sem que o espírito tumultuoso do pintor se dissipe neste murmúrio último:

Insiste no confronto. É esse, ainda,
o único indício que te determina
a vir a esta praia em que as estrelas
te iluminam para que possas morrer
a conclamar as forças
para o último combate,
o derradeiro estímulo.

Alguma coisa está para acontecer?

(Baptista, 2008, p. 90)

Enquanto na obra *Poemas de Leonardo*, o final é marcado pela última secção de título
“Testamento de Leonardo da Vinci”:

Que o meu cadáver repouse na igreja de St. Floretin,
mas, ao fim de algum tempo, peço que percam os meus ossos,
e a robustez do meu crânio com outro crânio seja confundida,
para que maior enigma haja, maior mistério,
e a chusma de néscios não discorra outra beleza
senão aquela que o meu legado artístico constitui,
se for o meu legado permanecer. (...)
Crepita a lenha velha,
mas em poucos cânticos ouvi
que fosse louvada a carne ou a cegueira
de quem viu demais.

Eu vejo.
Eu não vejo.
O que é que vejo?

(Baptista, 2018, pp. 79-82)

É acrescentada uma nota final pelo poeta, que acompanha o último livro, remetendo para as fontes biográficas às quais o autor recorreu para o “(...) arrolamento dos bens e a sua repartição testamentária (...)” (2018, p. 83), recordando as palavras de Leonardo da Vinci.

Através da exploração da plasticidade histórica que aplica no poema, está presente a ironia provinda do espírito de um génio e o enigma da criação reaparece de novo, com um desfecho que se assemelha em muito com o poema anteriormente analisado na obra *O Som do Vermelho* (2003, p. 31): “*por um lado, vejo. / por outro lado, pinto. e tudo a que aspiro / é esta perturbação imperturbável / que vem da luz e o mundo transfigura.*”

Em ambos os casos, são abordados temas existenciais e a busca de sentido, utilizando imagens poéticas carregadas de profundidade ontológica.

Por exemplo, *o último combate* no poema de *Poemas de Caravaggio* e o desejo de confusão dos ossos no poema de *Poemas de Leonardo* evidenciam a transição para o desconhecido e o enigma, o que sublinha a ideia de que a poesia é uma forma de resistência à morte e ao esquecimento, proporcionando, ao mesmo tempo, um espaço de reflexão sobre a

existência e o legado. Paralelamente, nesta solicitação última de Leonardo da Vinci³⁴, há uma ironia implícita que surge em perfeita sintonia com a história real, ao evocar a união dos restos mortais, misturados com outros ao longo do tempo, num processo que adensa o mistério sobre a existência e morte do pintor.

Ao lidar com questões como a morte e o legado, o poeta empresta consistência a esse enigma existencial. A tensão entre o visível e o invisível, o que se vê e o que não se vê é uma característica essencial nos poemas analisados. A poesia de Baptista não busca respostas definitivas, contrariamente, mantém a incerteza e a dúvida, o que a torna uma expressão da sensibilidade humana, um reflexo da percepção fragmentada e fugaz do mundo.

Estamos perante um enigma que se bifurca entre uma lente pictórica e uma lente lírica, a que se juntam os diferentes níveis de intertextualidade, do eu, do outro, do passado, presente e futuro. Trata-se de um enigma espelhado, daquele que se debruça na imagem poética e é desafiado ao reconhecimento da rememoração, de um outro que poderá ser ele mesmo.

³⁴ Vide Follain, J. (2010, 24 de janeiro). Leonardo da Vinci's bones to be dug up by Italian scientists. *The Times*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://www.thetimes.com/travel/destinations/europe-travel/italy/leonardo-da-vincis-bones-to-be-dug-up-by-italian-scientists-vl69hfbnhf7> .

III: A poesia enquanto desocultação – *ekphrasis* ampliada

Os olhos ardem na luz, fixam o ponto luminoso que o nadir desoculta
(...) o rosto entregue à doce loucura da decifração, a memória surpresa, o texto
lentíssimo rasgando a claridade, o grito exausto, a veia indominada.

Algo respira ainda entre as ruínas, um estilete marca esse lugar nocturno e indizível,
dá testemunho a um nome, faz das palavras um poderoso pretexto, esse brilho
obsuro.

“Autor Anónimo” in *O Sossego da Luz*, Amadeu Baptista (1989, pp. 11-12)

Neste capítulo conclusivo, pretendo clarificar o que observo como um movimento coincidente na poesia discursiva de Amadeu Baptista, caracterizado por um jogo de antítese, ocultação e revelação.

Para sustentar esta leitura, recorro ao ensaio *A Origem da Obra de Arte*, de Martin Heidegger, com enfoque no conceito de desocultação (*aletheia*³⁵), fundamental para a compreensão da arte e da poesia, ao implicar um movimento dinâmico entre o que é velado e o que se torna visível, bem como com a ideia de que a experiência estética envolve um confronto com o mundo e um confronto do sujeito consigo mesmo.

Primeiramente, gostaria de abordar os conceitos de mundanidade e experiência estética, segundo o pensamento de Fernando Guimarães (2007, p. 8). A intersecção destes dois termos pode ser clarificada ao entendermos que a obra de arte não existe isolada, mas sim dentro de um contexto relacional entre o sujeito e o mundo. Essa relação é essencial para a constituição do conhecimento estético e da própria experiência artística.

A articulação entre estes dois termos implica um processo cognitivo e ontológico em que o sujeito toma consciência da sua inscrição no mundo, que não se limita a uma apreciação sensorial ou subjectiva. Não tratando apenas da experiência estética enquanto contemplação passiva envolve, assim, uma interacção que é de natureza activa entre o observador e a obra, onde se revelam novas significações e camadas de realidade. Este processo é evidente na poesia de Amadeu Baptista, onde o sujeito lírico se dilui e se reconstrói no próprio acto de criação, por exemplo no poema “O pintor apoiado pela inspiração” (Baptista, 2003, p. 25):

³⁵ Empregarei a designação de “desocultação”, porém o termo *unverborgenheit*, em alemão, entrou pela primeira vez na filosofia de Martin Heidegger como uma tradução para a antiga palavra grega *alêtheia*. A tradução mais comum de *alêtheia* é “verdade”, contudo Heidegger optou por uma tradução literal: *a-lêtheia* significa literalmente “não oculto”. (Wrathall, 2010, p. 1)

às vezes nem uma sombra sou e o pintor
não pode mais fazer do que lançar o olhar
sobre os desígnios do mundo,
a decifrar a amplitude da luz
que reiteradamente lhe entrego
quando o vento e a memória reproduzem
os decisivos sinais do desvendamento.

A mundanidade cruzando-se com a experiência estética fomenta a potencialidade da arte e da linguagem poética expandirem a nossa percepção da realidade.

Esta relação entre mundanidade e experiência estética encontra eco numa longa tradição filosófica que, desde a Grécia Antiga, procurou compreender a linguagem enquanto mediadora entre o sujeito e o mundo (Pell, 2012, p. 3). Platão, sobretudo no diálogo *Crátilo*³⁶, questionou de que modo as coisas do universo recebiam os seus nomes e Aristóteles, em obras como *Da Interpretação e Categorias*³⁷, ao desenvolver o nominalismo, propôs que os objectos eram compreendidos e designados segundo uma comunalidade de formas. Para ambos, a linguagem permitia não só comunicar, mas também designar as coisas na sua essência e na sua percepção. Foi, porém, a fenomenologia aristotélica que forneceu a Martin Heidegger um ponto de partida, em *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*, publicado pela primeira vez em 1927), para a concepção da linguagem como lugar de origem e perpetuação dessa verdade (Heidegger, 2005, pp. 62-63). Esta articulação entre linguagem e verdade encontra já um enunciado seminal em Aristóteles, quando, em *Sobre a Interpretação*, afirma:

Os sons emitidos pela voz são símbolos das afeções da alma e as marcas escritas são símbolos dos sons emitidos pela voz. E tal como as marcas escritas não são as mesmas para todos, também os sons vocais não são os mesmos. Mas aquilo de que em primeiro lugar estes são sinais, a saber, as afeções da alma, são as mesmas para todos; e aquilo de que estas são semelhanças, a saber, as próprias coisas, são também as mesmas. (Aristóteles, 2016, p. 169)

Se a linguagem é, como o filósofo grego sugere, uma totalidade formada por estes elementos, o intervalo temporal entre a experiência interior – *as afeções da alma* – e a sua expressão verbal constitui um momento decisivo, ainda que nem sempre consciente. É precisamente neste instante prévio à enunciação que, para Heidegger, ocorre o acto de *aletheia*, um desocultamento capaz de revelar a verdade do *Ser*.

³⁶ Vide Mesquita, A. P. (1997). Palavras e coisas - subsídios para a compreensão do Crátilo platónico. *Humanitas*, 49, 85–102. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/05_Mesquita.pdf.

³⁷ Vide Aristóteles. (2016). *Obras Completas de Aristóteles, Categorias, Da Interpretação, Volume I – Tomo II* (R. Santos, Trad.; A. P. Mesquita, Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://cfil.letras.ulisboa.pt/hphil/wp-content/uploads/2020/09/PT-Categorias.pdf>.

A Fenomenologia³⁸ procurou, desta forma, compreender a *essência das coisas mesmas* e, nesse sentido, a arte – especialmente o dizer poético – não apenas reflecte o mundo, mas também o recria, abrindo novos horizontes de significação. A imaginação desempenha um papel crucial neste processo, pois permite ultrapassar uma visão meramente positivista e criar um conhecimento que vai além do que é imediatamente dado, proporcionando novas formas de ver e interpretar a realidade, ou, ainda, apontando para uma tensão entre ver e não ver, entre o que é evidente e aquilo que precisa ser desvendado, manifesto no seguinte excerto:

Mais para a esquerda, está uma mulher jovem.
Se virmos bem,
cegos que somos,
veremos como lhe tremem as mãos,
enquanto escolhe um lugar apropriado para pôr a bandeja
que irá receber a cabeça do profeta.

“Caravaggio: A Degolação de S. João Baptista” (Baptista, 2008, p. 66)

Esta dialéctica entre ocultar e revelar encontra paralelo na concepção fenomenológica da linguagem, como afirma Alexandra Pell, no ensaio *Truth and Being: Heidegger's Turn to Poetry* (2012, p. 5). Para a autora, a linguagem é primariamente impulsionada pelo significado que o falante pretende e que o seu público apreende, sendo o impulso fundamental do homem enquanto ser falante o de participar na atribuição de significado. Nesta perspectiva, desenvolvida a partir da teoria da linguagem de Martin Heidegger, a poesia assume um papel privilegiado, permitindo uma iluminação plena da existência humana através da revelação do significado inerente que ela própria possibilita. A leitura exegética que Heidegger faz, a exemplo, da obra de Friedrich Hölderlin, poeta alemão, reforça esta convicção: qualquer abordagem meramente instrumental da linguagem fracassa na comunicação do *Ser*, ao passo que a linguagem poética é capaz de o desvelar. Tal compreensão implica um repúdio da linguagem tecnicista e uma renovada valorização do seu potencial intrínseco, o que, segundo o filósofo, exige igualmente a superação do sujeito moderno.

O filósofo alemão recorreu à poesia de Friedrich Hölderlin como fundamento para a sua convicção de que a poesia é a via privilegiada para a elucidação do *Ser*. No poema *In*

³⁸ Dado o carácter abrangente da Fenomenologia, cuja concepção varia consoante os diferentes autores e correntes filosóficas, inclusive quando aplicado à Literatura, não será objectivo desta dissertação proceder a uma análise aprofundada desse conceito, centrando-se, antes, na sua aplicabilidade específica ao *corpus* em estudo, privilegiando os aspectos que directamente contribuem para a interpretação da relação entre a poesia e a arte visual, neste caso particular, da pintura.

lieblicher Bläue blühet (1808), Hölderlin afirma: “*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde*” – “O homem habita poeticamente nesta terra”. A partir desta formulação, Heidegger desenvolve, no ensaio *Para quê poetas? (Wozu Dichter?)*, publicado pela primeira vez em 1977)³⁹, a ideia de que o poeta é mensageiro e guardião do *Aberto*, capaz de tornar o homem consciente da sua morada no mundo e de lhe permitir conceber o divino não como abstração metafísica distante, mas como presença que se manifesta no quotidiano através da verdade desocultada.

Esta concepção encontra ressonância na poesia de Amadeu Baptista, que, à semelhança de Friedrich Hölderlin, inscreve a experiência estética num espaço onde o sensível e o espiritual se entrelaçam. Em “Leonardo da Vinci: Anunciação, 1373-1475 (?)”, Baptista escreve:

Em tudo se há-de ver a alegoria que de terra nos faz
e que, não tendo explicação, nos socorre com luzes
e com júbilo, tornando-nos guardiães do incenso
e do enigma que alguém por nós – ou nós, connosco - ,
por nós antecipou, exactamente
porque no nosso ouvido morde o que ao coração
responde, seja por simples sinais ou por sinuosidades,
seja por palavras poderosas ou imagens
que nos ensinem a religar os desconcertos
de que somos herdeiros e iremos, no âmbito da
fraqueza, ampliar.

(Baptista, 2018, p. 20)

Aqui, o poema transforma a contemplação pictórica numa experiência de revelação, em que as imagens e as palavras actuam como mediações para “religar os desconcertos” – gesto que coincide com a função heideggeriana do poeta enquanto mediador entre o humano e o divino, entre o visível e o oculto. O mesmo princípio orienta o poema “Leonardo da Vinci: Retrato de Ginevra De’Benci, 1478-1480”:

Sentimos pelos sentidos e é pelos sentidos
que conhecemos,
ainda que invisíveis
sejam sempre algumas pontes

(Baptista, 2018, p. 24)

³⁹ Vide Heidegger, M. (2002). *Para quê poetas?* (trad. de Bernhard Sylla e Vítor Moura). In Martin Heidegger, *Caminhos de Floresta* (coord. de Irene Borges-Duarte, pp. 307-368). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/64951> .

Nestes versos, a dimensão sensível é apresentada como via de conhecimento e de abertura ao que permanece invisível – tal como, para Heidegger, a linguagem poética é o espaço onde se lançam *as pontes* para o *Aberto*, permitindo ao homem habitar poeticamente o mundo.

Habitar poeticamente não significa afastar-se da realidade sensível, mas antes encontrar, nas coisas simples e domésticas da experiência diária, o vestígio do sagrado. Neste sentido, o acto poético coloca os entes – objectos, lugares, acontecimentos – no seu devido contexto dentro do horizonte do *Ser*, elevando-os a um plano onde a sua significação se torna mais plena e densa. Assim, a poesia realiza uma função análoga à da filosofia: enquanto os filósofos interrogam e interpretam o *Ser*, os poetas reabrem o acesso à sua experiência originária, restituindo ao homem a consciência da sua pertença a essa dimensão.

Heidegger sustenta, por isso, que a tarefa do poeta é inseparável da tarefa do pensador (Pell, 2012, p. 25). Ambos, filósofos e poetas, contribuem para a compreensão do *Ser*, mas o poeta fá-lo instaurando um espaço de revelação em que o divino se deixa pressentir nas próprias estruturas do vivido – um gesto que não só ilumina a condição humana, mas também preserva a ligação fundamental entre o homem, a terra e o céu. Veja-se, também na obra *Poemas de Caravaggio*:

Sendo poucos os milagres que possuo
quero que seja meu o que alucina

os corações a ponto de ficar transfigurada
a vida em arroubos e em êxtases
que sejam luz verdadeira, espessa e tensa.
Seja o que for o brilho que me resta,

é meu, como a verdade absoluta
que me diz que ao ser já nada sou.

“Sonetos” (Baptista, 2008, p. 36)

Desta forma, a poesia, enquanto linguagem artística, não apenas representa o mundo, mas amplia a nossa relação com ele, tornando visíveis dimensões que de outra forma permaneceriam ocultas.

Inerente ao processo da criação artística, a imaginação dá corpo a uma figuração que é a dos símbolos, das metáforas ou das imagens. Dir-se-ia, então, que a relação estabelecida equivale à do conhecimento, embora seja um *outro* conhecimento aquele que se está agora a considerar. É o conhecimento poético que nos é dado através da linguagem das figuras; porém não se esgota numa pura expressividade verbal. “Será através da imaginação que, mais tarde, se irão abrir outras perspectivas. As críticas de procedência filológica,

hermenêutica, histórica, sociológica, psicanalítica, estruturalista, semiológica e, até, desconstrucionista irão orientar-se nesse novo sentido.” (Guimarães, 2007, p. 9).

A *ekphrasis*, entendida como a descrição literária de uma obra de arte visual, relaciona-se directamente com a questão do papel da imagem na poesia e com a forma como a imaginação e a fantasia são concebidas ao longo da história da estética e da retórica, como foi observado no primeiro capítulo da presente dissertação.

Particularmente, na poesia de Amadeu Baptista, no *corpus* poético analisado, a *ekphrasis* não está limitada a uma descrição estática das pinturas desses mestres; pelo contrário, a linguagem poética incorpora a dinâmica da luz, da composição e das emoções que atravessam essas mesmas pinturas, transformando-as em imagens verbais vivas:

Acredito na luminosidade e nos clarões
da distância, e como pode
um brilho ser decisivo num quadro,
a iluminar o oculto.

“Caravaggio: A Incredulidade de S. Tomé” (Baptista, 2008, p. 54)

A luz, elemento essencial na obra de Michelangelo Caravaggio e Leonardo da Vinci, assume um papel central na poética de Amadeu Baptista, não apenas como um tema recorrente, mas como princípio da revelação e ocultação, num processo que ecoa o conceito heideggeriano de desocultação. A luz, enquanto fenómeno físico, é frequentemente associada à visão e à *mimesis*, evocando o antigo conceito de *descriptio locorum* e o seu propósito não apenas de ilustrar, mas também de envolver emocionalmente o público, ao criar imagens *vívidas* e, conseqüentemente, situar o leitor ou ouvinte no espaço descrito, em que a referência visual é expandida pela imaginação e transformada numa nova realidade simbólica. Este processo de transfiguração do real, através da linguagem poética, remete para a relação entre objectividade e subjectividade, analisada enquanto mecanismo de ocultação e desvelamento do sentido.

Na obra *O Sossego da Luz*, Amadeu Baptista ilustra esta dinâmica no poema "Metamorfose e Massacre":

A busca de um refúgio obriga a negras cintilações que
apenas o maravilhamento pode decifrar, o transcurso
de uma escavação aos planos mais recônditos da luz

desoculta e explica.

(...)

O frémito liberta a linguagem mortal da catástrofe invisível

(...)

(Baptista, 1989, pp. 26-28)

A leitura deste poema, à luz dos ensaios *A origem da obra de arte* e *Para quê poetas* de Martin Heidegger, permite perceber como o gesto poético de Amadeu Baptista se inscreve numa tradição que entende a arte não como mera representação do real, mas como lugar de desocultação e instauração de mundo. Tal como é sublinhado no primeiro ensaio, a obra de arte é um acontecimento em que a verdade se põe em obra, envolvendo um movimento dinâmico entre o que é velado e o que se torna visível. Já em *Para quê poetas*, o filósofo destaca o papel do poeta enquanto guardião do *Aberto*, como se disse, capaz de regressar ao “círculo mais vasto do aberto” pela via da recordação – não um simples recordar do passado, mas um acto que transforma a despedida em regresso, reinstaurando o sentido (2002, p. 355). Encontramos expressão desta ideia na seguinte passagem:

A minha vida é a cor
- e o recorte que o relevo da luz
 lhe introduz
 serve para que o universo vibre
e uma tensão grandiloqua se estabeleça,
 entre a detonação da tela
 e o espectador,
 num repto total,
 esmagador.

“Caravaggio: Sete Obras de Misericórdia” (Baptista, 2008, pp. 41-42)

Discutir este processo remete, portanto, para a noção de mundanidade: a poesia, ao construir imagens do mundo, não se restringe a uma cosmologia estática, mas inscreve-se na própria linguagem e na experiência humana. O poema torna-se o espaço onde diferentes níveis de existência se cruzam, atingindo uma dimensão ontológica que transforma a percepção do real. Como observa Fernando Guimarães (2007, p. 16), a poesia “(...) exige a consciência de múltiplas diferenças ou perspectivas que derivam do modo como, pela imaginação, as coisas, os aspectos da realidade ou do mundo, os dados da consciência se transformam (...)”.

É também essa tensão que encontramos nos versos de Baptista: “*por um lado, vejo. por outro lado, / pinto*” (Baptista, 2003, p. 29). Aqui, o referente é duplo: a materialidade reside simultaneamente na observação sensível do real e na sua reinvenção poética. O poeta, ao *ver* e ao *pintar*, não apenas descreve o objecto, mas vê para além da sua referência objectiva, conferindo-lhe um significado imanente e instaurando, assim, um mundo – gesto que, no pensamento heideggeriano, é inseparável da essência da arte e do próprio acto de habitar poeticamente a terra.

A materialidade reside tanto na observação do real como na construção poética, num processo em que o poeta vê para além da referência objectiva, conferindo-lhe um significado imanente.

Em prefácio da obra *Os Poemas de Caravaggio*, Joana Ruas nota na voz do eu-lírico a elevação de uma verdade poética: “(...) essa verdade que é absoluta porque é estática na dimensão do tempo enquanto a outra verdade, a do conhecimento, é relativa porque é cumulativa na dimensão do tempo” (2008, p. 15). Aliás, como observará posteriormente, Teresa Carvalho, em posfácio da segunda antologia do poeta, “Ora o enigma, que na escrita do autor privilegia a metáfora (...) não pressupõe, como se sabe, uma impossibilidade de acesso; sentido oculto, ele é antes o que aguça a possibilidade dos sentidos por abrir (...)”, no caso particular da poesia de Amadeu Baptista “em que a ética e a estética se confundem” (2017, pp. 481-484). Ou, aproximando às considerações de Roland Barthes, substituindo-se a *sombra*, por *oculto*: “O texto tem necessidade da sua sombra: (...) a subversão tem de produzir o seu próprio claro-escuro.” (2009, p. 153).

Neste sentido, a concepção da verdade em Heidegger oferece um quadro teórico relevante para a leitura da poesia de Amadeu Baptista. Sob o pretexto da análise de um quadro de Vincent van Gogh representando os sapatos de um camponês, o filósofo propõe, em *A Origem da Obra de Arte*, que a verdade não deve ser entendida como mera correspondência entre um enunciado e a realidade, mas antes como um processo de *desvelamento*. A verdade acontece quando o objecto emerge da ocultação, revelando-se, num mecanismo que, de certa forma, ecoa o efeito da antítese:

Na obra, a verdade está em obra, portanto, não é apenas algo de verdadeiro. O quadro que mostra os sapatos do camponês, o poema que canta a fonte romana, no sentido rigoroso do termo informam não só o que este ente isolado é enquanto tal, mas deixam acontecer desocultação como tal em relação ao ente na totalidade. (2007, p. 55)

Compreende-se que o poema faz mover a obra de arte, pelo movimento que os enunciados – poemas – convocam. Através da experiência da observação, da reflexão e da produção poética, a pintura está presa à terra no seu suporte, mas está em movimento nas constantes relações e instigação que provoca, *estimulações* que podem ser incitadas por um lirismo que se agrega, como uma voz que segrega.

Heidegger contempla a poesia como uma das formas mais puras e profundas de desocultação da verdade, ao permitir que as coisas e o *Ser* se mostrem de modo autêntico (2007, p. 60). Isso acontece porque a poesia labora a linguagem por meio de um processo que vai além da mera comunicação de factos ou da descrição utilitária da realidade. A

linguagem poética é, portanto, um meio pelo qual o *Ser*, o ente, se desoculta, se revela, permitindo que o homem experimente o mundo na sua profundidade e verdade.

Para o filósofo alemão, a linguagem constitui o *templum*, espaço sagrado que se configura como morada do *Ser*. A sua essência não se limita à função semântica, nem se reduz a um sistema de signos ou a um código quantificável. Sendo o lugar originário em que o *Ser* se manifesta, é através desse *medium* que se efectua a relação com todos os entes: desde os objectos da consciência aos afectos que conformam a interioridade, passando pelas figuras humanas que se distinguem pela sua coragem ou autoridade simbólica. Cada ente, segundo a sua essência, inscreve-se nesse horizonte que a linguagem instaura e sustém. Assim, qualquer possibilidade de reconduzir o mundo objectivado – enquanto mera representação – ao espaço íntimo da experiência interior depende desse mesmo horizonte linguístico. Entre todos, é o poeta quem mais radicalmente assume esse risco: “Os que arriscam mais são os poetas, mas poetas cujo canto vira o nosso desamparo para o aberto.” (Heidegger, 2005, p. 356)

A característica destes poetas consiste em que, para eles, a essência da poesia se torna digna de ser questionada, pois encontram-se, de forma poética, no rasto que leva àquilo que, para eles, necessita ser dito.

Este conflito define, ao mesmo tempo, o lugar onde se manifesta a proximidade e o afastamento dos deuses, ou seja, das dimensões sagradas e transcendentais da experiência humana. A poesia, nesse sentido, é a narrativa que desvela a verdade do *Ser*, revelando aquilo que antes estava oculto:

nesse clarão, às vezes, os sinais luminosos
que estão em toda a parte,
mas permanecem invisíveis porque não sabemos,
ou porque não podemos, ainda, procurar,
aparecem,
tal como acontece ao espírito do artista,
visível a olho nu,
nas obras que executa.

“O pintor apoiado pela inspiração” (Baptista, 2003, p. 31)

Verifica-se que o sujeito poético não se restringe a uma apreensão imediata da realidade, mas participa num processo de interpretação e descoberta. A metáfora da luz, evocada na passagem acima, reforça a ideia de que a arte não apenas representa o mundo, mas permite que certos aspectos deste se tornem visíveis – um princípio central na estética de Heidegger.

Assim como no ensaio *A Origem da Obra de Arte*, onde a pintura dos sapatos, da autoria de Van Gogh, permite uma compreensão mais profunda da existência do camponês; no poema de Amadeu Baptista, a luz é simultaneamente reveladora e ocultadora, funcionando como um princípio dinâmico que configura a experiência estética e a relação do artista com o real, em que a poesia não se limita a descrever o mundo, mas constrói um espaço onde a verdade pode emergir.

Tendo em conta estas considerações podemos entender que o *desvelamento* equacionado por Heidegger no campo da poesia se liga ao impulso efrástico.

Quando a verdade é “posta em obra” – e aqui ligaria ao *corpus* poético que foi analisado nas secções anteriores – provoca a irrupção de um abismo inquietante que perturba e transforma o que antes era considerado familiar e estável. Esta verdade que a obra de arte revela não pode ser comprovada ou derivada das experiências ou conhecimentos prévios. Pelo contrário, é a própria realidade anterior que é questionada e subvertida pelo poema, nas suas relações com o biográfico, histórico e da exploração profunda dessas referências e memórias que estão presentes na construção poética de Amadeu Baptista, permitindo um novo horizonte de sentido que o filósofo alemão considera:

À essência do poeta que, em tal tempo do mundo, é verdadeiramente poeta, pertence o facto de, para ele, de antemão e a partir da indigência do mundo, o poeitar e a vocação poética se tornarem questões poéticas. Por isso, os “poetas em tempo indigente” têm que poeitar a própria essência da poesia. Onde isto acontecer, deve supor-se um poeitar que se conforma com o destino da era do mundo. (2002, pp. 312-313).

Em relação com o conceito de *ekphrasis*, a descrição literária de uma obra de arte traduz esse abismo intranquilizante ao colocar em palavras o impacto da verdade revelada pela obra. O poema efrástico não se limita a descrever, mas também recria, na linguagem, essa perturbação e o surgimento de algo novo, proporcionando uma ponte entre o visível e o dizível. Heidegger clarifica:

O projecto verdadeiramente poemático é a abertura daquilo em que o ser-aí, como histórico, já está lançado. Isto é a terra, e para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se fecha sobre si mesmo, sobre o qual repousa, com tudo o que, ainda para si mesmo oculto, já é. Mas é o seu mundo que, a partir da relação do ser-aí, reina como a desocultação do ser. É por isso que tudo o que foi dado ao homem se deve, no projecto, trazer à luz do fundo que se fecha, expressamente nele posto. Só assim é que ele próprio se funda como fundo que sustém. (2007, p. 63)

A *ekphrasis*, enquanto descrição ou tradução verbal de uma obra de arte, participa dessa dimensão histórica ao mediar o impacto original da arte para uma nova forma de expressão. Neste processo, permite que a verdade desvelada continue a reverberar, oferecendo novas

interpretações e recontextualizações no pós-tempo e na cultura. Ou, como afirma Murray Krieger, “A maneira mais óbvia como cada descrição verbal ultrapassa o seu objecto vem a ser a abertura que proporciona, no âmbito do que é presumivelmente uma criação espacial, para a entrada no reino do tempo humano” (2007, p. 150) e essa será, a meu ver, a participação poética de Amadeu Baptista na teoria heideggeriana.

Assim, a *ekphrasis* não sendo simples reprodução, antes uma forma criadora que instaura um novo espaço onde a verdade da obra pode ser novamente percebida e *re-articulada*, por meio das operações de retórica e rememoração que o poeta aplica, é manifestada, metaforicamente, na seguinte passagem:

Importa é abrir a alma a isto tudo
e ver à transparência o que é opaco.
“Sonetos” in *Poemas de Leonardo* (Baptista, 2018, p. 11)

Se a arte não ocorre apenas no tempo histórico, mas funda a própria História ao oferecer um novo princípio, uma nova orientação para o entendimento humano à luz do que defende Heidegger (2007, p. 64); de forma semelhante, a *ekphrasis*, partindo da pintura e desdobrando-se em palavras que integram diversas existências, modos de ser, modos de estar e distintos contextos, pode ser vista como uma salvaguarda dessa verdade histórica, transportando a obra para um novo contexto, preservando a sua essência e renovando a sua relevância e significado para futuros observadores e leitores.

A *ekphrasis* enquanto *desocultação*, ao recriar a experiência artística por meio da linguagem, da escrita, actua como uma forma de poesia no sentido heideggeriano, pela acepção “a arte acontece na Poesia”, entendida como um acto de oferta, fundação e princípio: instaura uma nova experiência da obra de arte, oferecendo uma ponte entre o *visível* e o *dizível*, entre o *passado* da obra e o *presente* de quem a produz ou interpreta.

Compreendo a *ekphrasis*, à luz de Heidegger, como uma extensão do *pôr-em-obra-da-verdade* que caracteriza a arte, neste caso o processo poético, particularmente na poesia de Amadeu Baptista. Ao descrever e reinterpretar uma obra pictórica, a *ekphrasis* reactiva o impacto histórico e criador, permitindo que a verdade instaurada pela pintura se mantenha viva e relevante ao longo do tempo, unindo indagações poético-pictóricas que anseiam que o enigma se revele.

Considerações Finais

Vi, numa rua íngreme de Santorini, um homem a puxar um carro cheio de tijolos. Mais tarde vi o mesmo homem a despender o mesmo esforço na rua do Alecrim, em Lisboa, a puxar o mesmo carro cheio de tijolos. Na adolescência, observei esse mesmo homem numa rua do Porto e hoje, passados tantos anos, tendo a concordar que estes três diferentes homens são apenas um só porque lhes pressinto no esforço a mesma quantificação poética, o mesmo zelo, a mesma dificuldade comum.

Amadeu Baptista (2021)⁴⁰

A presente dissertação procurou estabelecer uma ponte entre a tradição ecfrástica e a poesia de Amadeu Baptista, analisando a forma como o poeta trabalha a intersecção entre a palavra e a imagem, particularmente a pintura, e o modo como essa relação pode enquadrar-se na filosofia da desocultação de Martin Heidegger, em fecho conclusivo.

Partindo do conceito grego de *ekphrasis* e da sua evolução histórica, foi possível compreender como este dispositivo literário foi amplamente utilizado desde a Antiguidade Clássica, passando pelo Renascimento e pela Modernidade, até ser transformado num meio expressivo complexo na poesia contemporânea.

A obra de Amadeu Baptista inscreve-se nesta tradição, mas ultrapassa o carácter descritivo clássico da écfrase a fim de tornar-se num espaço de reinterpretação e problematização do visível. O traço cronológico longo que é estabelecido no primeiro capítulo procurou, não só ser um fio condutor que visasse esclarecer os antecedentes do conceito do termo, mas abrir as portas da percepção à construção poética, assim justificando o estudo dos vários desenvolvimentos que a análise das obras como *O Som do Vermelho* (2003), *Poemas de Caravaggio* (2008), *Poemas de Leonardo* (2018) e *Veneziana* (2023) oferecem, de um padrão recorrente na escrita do autor, em que a observação pictórica não é apenas traduzida em palavras, mas deslocada para um novo regime de significação, onde o olhar do poeta reconstrói a experiência visual.

A écfrase original do escudo de Aquiles, descrita por Homero, não se limita a uma representação visual, mas incorpora valores históricos e antropológicos da sociedade grega, revelando a relação entre a arte e a construção simbólica do real. Esta estratégia de inscrição do tempo e da história na representação artística ecoa na poesia de Amadeu Baptista, onde a contemplação pictórica não é meramente passiva, mas um meio de reinscrever memórias e interpretar o visível sob múltiplas camadas de sentido.

⁴⁰ Discurso proferido na Biblioteca Municipal José Saramago, em Loures, a propósito da entrega do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho atribuído ao livro *Escrito na Grécia*, no dia 22 de Maio de 2021.

A ideia do *olho tenebroso*, de Leonardo da Vinci, surge aqui como um elemento essencial na poética de Baptista, remetendo para a tensão entre luz e sombra, visibilidade e invisibilidade, tal como ocorre na construção do discurso poético. De igual modo, a reflexão sobre a verosimilhança, conforme defendida por Aristóteles na *Poética*, pode ser considerada no método como a poesia de Baptista constrói um efeito de realidade que, longe de ser meramente mimético, ressignifica a experiência da contemplação.

É nesta sequência que a noção de desocultação, *unverborgenheit*, tal como formulada por Heidegger, oferece um desfecho teórico possível para entender a poesia efrástica do poeta em análise. Para Heidegger, a arte poética não se limita a representar o real, como se viu, mas é um meio pelo qual a verdade se manifesta, através da tensão entre o oculto e o revelado. Nos poemas de Amadeu Baptista, esse jogo de revelação e ocultamento é evidente na forma como as imagens evocadas das pinturas não são meramente expostas, mas submetidas a um processo de transfiguração, onde a palavra amplia, altera ou intensifica o sentido do quadro original.

Este labor poético, em particular, demonstra que a éfrase, longe de ser um simples exercício descritivo, torna-se um meio para questionar a própria percepção da arte e do real. A aproximação à filosofia heideggeriana é especialmente relevante no modo como a pintura se torna, no discurso poético, um espaço de confronto entre a memória e a ausência, entre a imagem fixa e a fluidez do tempo. Assim, a experiência estética promovida pelos poemas não é extenuada na relação entre pintura e poesia, estendendo-se à reflexão sobre a própria natureza da arte enquanto evento ontológico.

Além de se tratar de um conjunto poético inserido numa linhagem que remonta à relação tensa entre poesia e pintura ao longo dos séculos, desde a formulação clássica de Horácio, *ut pictura poesis*, até à Modernidade, onde a poesia efrástica se tornou um espaço de exploração intersemiótica e metafísica; a poética de Baptista demonstrou que ao mesmo tempo que é reveladora de influências das tradições anteriores, inova ao transformar a éfrase num mecanismo de revisitação crítica da pintura e da própria condição humana.

Não estando limitada a uma reconstituição estética da pintura, estes poemas instauram um campo de voz. Em certos momentos, é o próprio poeta quem se torna pintor, reconfigurando a cena e a sua atmosfera; noutras ocasiões, são as figuras das pinturas que emergem na voz do poeta, reclamando para si uma presença discursiva que questiona o próprio acto da representação. Este cruzamento bifurcado de olhares, entre a palavra e a imagem, constrói um espaço de memória, em que o passado pictórico se projecta sobre o

presente, mas também de denúncia, pois a poesia de Amadeu Baptista recusa ser mero reflexo, impondo-se como uma interrogação crítica do tempo. Como diria Roland Barthes: “A escrita, em suma, não é outra coisa senão uma fenda” (2009, p. 66).

Em forma de conclusão, a investigação aqui realizada procurou contribuir para um entendimento mais profundo do diálogo entre poesia e pintura na contemporaneidade, particularizando como o processo criativo na poética de Amadeu Baptista opera dentro dessa intersecção.

A mundanidade manifesta na poesia de Baptista permite o reconhecimento da arte enquanto parte integrante da experiência humana, em articulação com categorias existenciais e históricas. A sua obra evidencia como a pintura não é apenas um objecto de contemplação, mas um veículo para repensar o mundo e as relações entre passado, presente e futuro. A intertextualidade, a memória e a discursivização poética actuam como forças estruturantes neste processo, conferindo à éfrase um carácter crítico e filosófico que vai além do mero registo estético. Neste sentido, a desocultação heideggeriana permitiu compreender como este *corpus* poético, que não se limita à representação do visível, se torna num meio de revelar camadas latentes de significado, desafiando o leitor a uma experiência estética e filosófica que transcende a simples descrição visual. A partir desta leitura, torna-se evidente que a poesia de Baptista não apenas revitaliza o conceito de éfrase, mas também amplia os horizontes de percepção e interpretação da relação entre palavra, imagem e verdade.

Assim, a dissertação confirma que a *ekphrasis* na poesia de Amadeu Baptista não é apenas um recurso literário, mas uma estratégia criativa que amplia as possibilidades da linguagem e da percepção artística, alinhando-se com uma tradição literária, mas também reinventando-a a partir da contemporaneidade. A reversibilidade textual manifesta-se, neste contexto, como um dos elementos fundamentais da sua escrita, pois o diálogo entre a pintura e a palavra não se dá de forma unilateral, mas numa via de mão dupla, onde a imagem contamina o texto e o texto reconfigura a imagem. Dessa forma, Amadeu Baptista reinscreve a tradição efrástica sob novas coordenadas, transformando-a num espaço de questionamento e recriação contínua.

Bibliografia activa

- Baptista, A. (1989). *O Sossego da Luz*. Porto: Limiar.
- _____. (1999). *A Arte do Regresso*. Porto: Campo das Letras.
- _____. (2003). *O Som do Vermelho. Tríptico poético sobre a pintura de Rogério Riberio*. Coleção: Campo da Poesia – 59. Porto: Campo das Letras.
- _____. (2005). Um Apolo entre ruínas. *Callipole – Revista de Cultura*, (13), 190–191. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.cm-vilavicoso.pt/wp-content/uploads/2023/04/Callipole_N-13_2005.pdf
- _____. (2007). *Antecedentes Criminais – Antologia Pessoal 1982-2007*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- _____. (2008). *Sobre as Imagens*. Maia: Cosmorama.
- _____. (2008). *Poemas de Caravaggio*. Maia: Cosmorama.
- _____. (2009). *Doze Cantos do Mundo*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- _____. (2011). Os Poetas do Café, 1981 - 30 Anos. *Blog Amadeu Baptista*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://amadeubaptista.blogspot.com/2011/05/os-poetas-do-cafe-1981-30-anos.html>
- _____. (2017a). *Caudal de Relâmpagos – Antologia Pessoal 1982-2017*. Porto: Edições Esgotadas.
- _____. (2017b, 13 de março). Ler o Invisível. *Revista Palavra Comum*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://palavracomum.com/ler-o-invisivel/>
- _____. (2018). *Poemas de Leonardo*. Porto: Edições Esgotadas.
- _____. (2021). Discurso na Biblioteca José Saramago, a propósito da entrega do Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho ao meu livro ‘Escrito na Grécia’. *Revista Caliban*. [Consult. 25 Dez., 2024]. Disponível em: <https://revistacaliban.net/discurso-de-agradecimento-de-amadeu-baptista-2fb92cbf6941>
- _____. (2022). *Escrito na Grécia*. Porto: Afrontamento.

- _____. (2023). *Veneziana*. Vila Meã: Contracapa.
- _____. (2023). *Danos Patrimoniais – Antologia Pessoal 1982-2022*. Porto: Edições Afrontamento.
- _____. - **Blog Amadeu Baptista** [Em linha]. [Consult. 25 Dez., 2024]. Disponível em: <https://amadeubaptista.blogspot.com>
- _____., & Emílio-Nelson, J. (Orgs.). (2002). *Poesia Digital - 7 poetas dos anos 80*. Porto: Campo das Letras.

Bibliografia passiva

- Amaral, Fernando Pinto do (1991). *O Mosaico Fluido - Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente (autores revelados na década de 70)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andrade, M. (2021). Amadeu Baptista, Pelos Nossos Corações Passa a Linha de Fogo: Antologia de Poesia Islandesa. *Forma de Vida*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://doi.org/10.51427/ptl.fdv.2021.006> .
- Aristóteles. (2016). *Obras Completas de Aristóteles, Categorias, Da Interpretação, Volume I – Tomo II* (R. Santos, Trad.; A. P. Mesquita, Coord.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://cful.letras.ulisboa.pt/hphil/wp-content/uploads/2020/09/PT-Categorias.pdf> .
- _____. (2018). *Poética* (A. M. Valente, Trad.; 6ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Obra original publicada em 1965).
- Askew, P. (1990). *Caravaggio's Death of the Virgin*. Oxford: Princeton University Press. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://archive.org/details/caravaggiosdeath00aske/mode/2up?view=theater> .
- Avelar, Mário. (2018). *Poesia e Artes Visuais - Confessionalismo e Êcfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

- Barrento, J. (1988a). Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80. *Revista Colóquio/Letras*, (106), 39–46. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=106&p=39&o=y> .
- _____. (1988b). Recensão crítica a 'Passagem para o Poético. Filosofia e Poesia em Heidegger', de Benedito Nunes. *Revista Colóquio/Letras*, (102), 135–136. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=102&p=135&o=p> .
- _____. (2024). *Os Infinitos Modos da Palavra - Caminhos e Metamorfoses da Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lajes do Pico: Companhia das Ilhas.
- Barthes, R. (2009a). *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita* (L. F. Sarmiento, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, W. (2010). *O Anjo da História* (João Barrento, Trad.). Porto: Assírio & Alvim.
- _____. (2019). *As Passagens de Paris* (João Barrento, Trad.). Porto: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1982).
- Besse, M. G. (1987). Recensão crítica a 'A Jovem Poesia Portuguesa 2', de Amadeu Baptista. *Revista Colóquio/Letras*, (96), 112–113. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=96&p=112&o=p> .
- Cabrira, A. (2004, 10 de janeiro). A sombra iluminada - Um ano de colheita riquíssima para um poeta pouco lido. *Jornal Expresso*, 36.
- _____. (2007, 30 de junho). Sombras da meridiana clareza - António Cabrita discorda de Eduardo Pitta a propósito da crítica deste à recente antologia do poeta Amadeu Baptista. *Jornal Expresso*, 64–65.
- _____. (2011). *Respiro*. Lisboa: Língua Morta.
- _____. (2017). Como se fosse um pecado ser Píndaro. *Revista Caliban*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://revistacaliban.net/como-se-fosse-um-pecado-ser-pindaro-c2662c1a9d74>

- Cantinho, M. J. (2017). Amadeu Baptista: «a poesia é um território inabitável». *Revista Caliban*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://revistacaliban.net/caudal-de-relampagos-é-já-uma-boa-proposta-para-os-vindouros-que-pela-minha-obra-se-possam-d352d3505055> .
- Carmelo, L. (2005). *A Novíssima Poesia Portuguesa e a Experiência Estética Contemporânea*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América.
- Carvalho, T. (2017). Posfácio. In *Caudal de Relâmpagos. Antologia Pessoal 1982-2017* (pp. 477–489). Porto: Edições Esgotadas.
- Cavendish, S. (2009). Entre o Belo e o Verdadeiro – Perseguição e Fuga em “Ode sobre uma Urna Grega”. *Revista Eutomia*, 1(3), 212–229. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1814/pdf> .
- Centro de Arte Moderna Gulbenkian (s.d.). *O mar que se quebra* (1998), autoria de Ana Hatherly [Imagem]. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em <https://gulbenkian.pt/cam/works/o-mar-que-se-quebra-155232/> .
- Clements, R. J. (1955). Lopez Pinciano’s *Philosophia antiqua poetica* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory: A Review Article. *Hispanic Review*, 23(1), pp. 48–55. [Consult. 25 Dez., 2014]. Disponível em <https://doi.org/10.2307/470723> .
- Coelho, E. P. (1983). Balanço do ano literário de 1982 em Portugal. *Revista Colóquio/Letras*, (72), 5–6. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=72&p=5&o=p> .
- Comissão Teológica Internacional. (2004). A “imago dei” na Escritura e na Tradição. *Comunhão e Serviço: A pessoa humana criada à imagem de Deus*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_con_cf_aith_doc_20040723_communion-stewardship_po.html#* .
- Coutinho, J. (1992). Poesia e verdade em Teixeira de Pascoaes. *Revista Portuguesa de Filosofia*, 48(3), 423–432. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40336513>
- Cruz, G. (2008). *A Vida da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Dias, S. (2014). *O que é a poesia?* Lisboa: Sistema Solar (Documenta). (Obra original publicada em 2008).
- Duarte, L. F. (1987). Recensão crítica a 'Maçã', de Amadeu Baptista. *Revista Colóquio/Letras*, (99), 93–94. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=99&p=93&o=r>
- Ferreira, L. (2007). Referências Cromáticas nos Fragmentos de Simónides. *Humanitas* (59), 29-48. Universidade de Coimbra. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas59/02_Ferreira.pdf.
- Figueiredo, M. L. (2015). *Calma é Apenas um Pouco Tarde*. Porto: Deriva Editores.
- Fialho, H. B. (2007). Antecedentes Criminais. *Blog Antologia do Esquecimento*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://universosdesfeitos-insonia.blogspot.com/2007/05/antecedentes-criminais.html>.
- _____. (2023). Ponto[s] Culminante[s] - Uma reflexão sobre a poesia de Amadeu Baptista. In *Danos Patrimoniais. Antologia Pessoal 1982-2022*. Porto: Afrontamento.
- Fitzwilliam Museum. (s.d.). *The Royal Shield of Achilles* (1824) por John Flaxman [Imagem]. Consult. 5 Mar., 2025. Disponível em <https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/12198>.
- Follain, J. (2010, 24 de janeiro). Leonardo da Vinci's bones to be dug up by Italian scientists. *The Times*. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://www.thetimes.com/travel/destinations/europe-travel/italy/leonardo-da-vincis-bones-to-be-dug-up-by-italian-scientists-vl69hfbnhf7>.
- Foucault, M. (2018). *O que é um autor?* (A. F. Cascais & E. Cordeiro, Trads.; 10ª ed.). Lisboa: Nova Vega.
- Frias, J. M. (2009). A retórica da visão na poética clássica. In *As artes de Prometeu : estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13685>.

- ____ (2015). Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum: Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyra* *compoetics*, (6). [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/105> .
- ____ . (Org.). (2016). *Passagens: Poesia, Artes Plásticas (Antologia)*. Porto: Assírio & Alvim.
- ____ . (2018). *O murmúrio das imagens I - Poéticas da Evidência: Vol. 20. Estudos de Literatura Comparada*. Edições Afrontamento.
- Google Arts & Culture. (s.d.). [Última Ceia (c.1535-1540), autoria do pintor Vasco Fernandes (1475-1542)] [Imagem]. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/last-supper-m-vasco-fernandes-1475-1542/WAFSUNj8qMohpQ?hl=pt-pt> .
- Guimarães, F. (1989). *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Caminho.
- ____ . (2007). *A Obra de Arte e o Seu Mundo*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- ____ . (2008). *A Poesia Contemporânea Portuguesa - Do final dos anos 50 ao ano 2000* (3ª ed.). Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Gusdorf, G. (2010). *A palavra: função, comunicação, expressão: Vol. 59. Arte & comunicação* (J. F. Colaço, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Harrison, R. (s.d.). *Letter from Theo van Gogh to Elisabeth van Gogh Paris, 5 August 1890*. Van Gogh's Letters. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://www.webexhibits.org/vangogh/letter/21/etc-Theo-Lies.htm> .
- Hatherly, A. (1983). *A Experiência do Prodígio*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Heidegger, M. (2002). Para quê poetas? (trad. de Bernhard Sylla e Vítor Moura). In Martin Heidegger, *Caminhos de Floresta* (coord. de Irene Borges-Duarte, 307–368). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/64951> .
- ____ . (2005). *Ser e Tempo - Parte I* (M. Schuback, Trad.; 15ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes. (Obra original publicada em 1986). [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível

em: <https://bibliotecaonlinedahisfj.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/02/heidegger-martin-ser-e-tempo-parte-i.pdf> .

_____. (2018). *A Origem da Obra de Arte* (M. d. C. Costa, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1977).

Heffernan, James (1993). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press.

Keats, J. (1909). *Keats: Poems Published in 1820* (M. Robertson, Ed.). Oxford: Clarendon Press. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.gutenberg.org/cache/epub/23684/pg23684-images.html#Page_113 .

Koopman Rare Art. (s.d.). [The shield of achilles/ designed and modelled by the late/ john flaxman r.a./ executed and published by rundell bridge and co./ london 1838] [Imagem]. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://www.koopman.art/objdetail/779769/17782/the-royal-shield-of-achilles> .

Krieger, M. (2007). Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto. In K. Basílio, M. J. Torres, P. Morão & T. Amado (Orgs.), *Concerto das Artes* (Ângela Fernandes, Trad.; pp. 133–162). Porto: Campo das Letras.

Mãe, V. H. (Org.). (2004). *Desfocados Pelo Vento. A Poesia dos Anos 80*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.

Martelo, R. M. (1999). Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Atlântica*, (3), 225–236. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/110424/2/75513.pdf> .

_____. (2006). Antecipações e retrospectivas: A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (74), 129–143. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.939> .

_____. (2020). Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. *Cadernos De Literatura Comparada*, (8/9), 89–104. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/611> .

_____. (2022). *Devagar, A Poesia*. Lisboa: Sistema Solar.

- Martinho, F. (1996). Ver e depois : a poesia efrástica em Pedro Tamen. *Revista Colóquio/Letras*, 140/141, 258–263. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=140&p=258&o=p> .
- _____. (2005). La poesia portuguesa después de Pessoa. *Contrastes: Revista cultura*, 42, 114–127.
- Mesquita, A. P. (1997). Palavras e coisas - subsídios para a compreensão do Crátilo platónico. *Humanitas*, 49, 85–102. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/05_Mesquita.pdf .
- Nascimento, A. (2010). O cromatismo do texto. *Cores - Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Org. Isabel Dias; Carlos Carreto), pp. 13-35. Lisboa: Universidade Aberta. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4614> .
- Pell, Alexandra J. (2012). Truth and Being: Heidegger’s Turn to Poetry. Trinity Student Scholarship. Trinity College Digital Repository. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://jstor.org/stable/community.34030753> .
- Projecto Vercial. (s.d.). [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/amadeu.htm> .
- Rancière, J. (2011). A pintura no texto. In *O Destino das Imagens* (pp. 95–120). Lisboa: Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2003).
- Ribeiro, A. I. (2003). Prefácio – Do traço da pintura para os traços das letras. In *O Som do Vermelho. Tríptico poético sobre a pintura de Rogério Ribeiro* (pp. 2–9). Porto: Campo das Letras.
- Ribeiro, E. (2008). A hipótese da realidade: sobre o Laocoonte. *Relâmpago*, (23), 145–162.
- Ruas, J. (2008). O Brilho Escuro da Treva. In *Poemas de Caravaggio* (pp. 5–21). Maia: Cosmorama.
- Saldanha, N. (1995). *Poéticas da Imagem - A Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho.

- Saraiva, A. (1992). *Estudos sobre a Arte D' Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva.
- Silveira, P. (2017). O pincel de Timantes: pintura, erudição e panegírico na História da América Portuguesa, de Sebastião da Rocha Pita (1730). *Temporalidades - Revista de História*, 9(2), 299–323. [Consult. 25 Dez., 2014]. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5815> .
- Sobral, L. M. (1994). *Pintura e Poesia na Época Barroca. A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira: Vol. 12. Teoria da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Tarujó, L. M. (2018). «As palavras do olhar»: Ekphrasis em Fernando Guimarães. In J. Greenfield & F. Topa (Orgs.), *Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia* (pp. 119–140). Porto: CITCEM. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/17153.pdf> .
- Tateo, L. (2016). Caravaggio's "The Seven Works of Mercy" and the art of generalization. In *Subjectivity and Knowledge: Generalization in the Psychological Study of Everyday Life*. Roskilde University. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: https://www.academia.edu/30152138/Caravaggios_The_Seven_Works_of_Mercy_and_the_art_of_generalization?auto=download .
- Universidade Aberta. (2005, janeiro 10). *Entre Nós: entrevista a Valter Hugo Mãe* [Vídeo]. RTP Arquivos. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/11773> .
- Universidade Aberta. (2006, janeiro 4). *Entre Nós: entrevista a Amadeu Baptista* [Vídeo]. RTP Arquivos. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/13528> .
- Valéry, P. (2020). *Discurso sobre a estética / Poesia e pensamento abstracto* (P. S. Pereira, Trad.; 2ª ed.). Lisboa: Nova Vega.
- Varela Flor, S. (2023). José de Avelar Rebelo: 'O melhor pintor que até então havia em Lisboa'. In S. V. Flor & M. d. J. Monge (Orgs.), *"Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey" - Contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo* (pp. 10–43). Fundação Casa de Bragança. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://institutohistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2023/05/Pinto-para-os-Tempos-a-imagem-de-hum-Rey.pdf> .

- Vidal, C. (2014). *Deus e Caravaggio: a negação do claro-escuro e a invenção dos corpos compactos*. Imprensa da Universidade de Coimbra. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/53889> .
- Zeitlin, Froma (2013). Figure: Ekphrasis. *Greece & Rome*, 60(1), 17-31. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em http://journals.cambridge.org/abstract_S0017383512000241 .
- Ziolkowski, T. (2018). Modes of Ekphrasis: The *Bildgedichte* of Keats, Leconte de Lisle, and Rilke. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 26(1), 43–60. <https://doi.org/10.2307/arion.26.1.0043> .
- Wikimedia Commons. (2023). [An interpretation of the Shield of Achilles design described in Book 18 of the Iliad, by Angelo Monticelli (1778-1837)] [Imagem]. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_monticelli_shield-of-achilles.jpg .
- Wrathall, M. A. (2010). Introduction. In *Heidegger and Unconcealment: Truth, Language, and History* (pp. 1–8). introduction, Cambridge: Cambridge University Press. [Consult. 25 Dez. 2024]. Disponível em https://www.cambridge.org/core/books/heidegger-and-unconcealment/introduction/6C4B873A90F8FE29ED41BBE955A8D76E?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=copy_link&utm_source=bookmark .