
Dissertação

**Relações Intertextuais
entre Pintura e Poesia na
Criação Poética de
Raul de Carvalho**

Isabel Maria Lourenço dos Santos Rato

Orientadora:
Professora Doutora Ana Luísa Vilela

Évora, 2011

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Especialização em Literatura Portuguesa Contemporânea

Dissertação

**As Relações Intertextuais entre Pintura e Poesia
na Criação Poética de Raul de Carvalho**

Isabel Maria Lourenço dos Santos Rato

Orientadora:

Professora Doutora Ana Luísa Vilela

Dedico esta dissertação aos meus pais,
ao Tomás, ao João e ao Joaquim

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais e ao Joaquim, que tornaram possível este trabalho, e depois a todos os amigos que desde o início me ajudaram: Luís e Maria José Pontes, Teresa Macedo, Helena e Álvaro Mascarenhas e ainda Ana Paula Ferrão, Danuta Wojciechowska, Idalina Bento, Alexandre Pires e Cristina Santos pelo pontual, mas importante, auxílio.

Um muito especial agradecimento à Professora Doutora Ana Luísa Vilela, sem a qual teria sido impossível realizar esta dissertação, pelo incentivo e apoio constantes, traduzidos numa disponibilidade sempre presente e em sábios conselhos e valiosas indicações que serviram de alento e de directrizes nos momentos mais difíceis. A ela se deve esta investigação.

Tenho ainda a agradecer a Albano e Kay Martins, assim como a Gracinda Sousa, pela disponibilidade que mostraram e também por terem acalentado este projecto e permitido o acesso e divulgação de alguns documentos.

Um muito obrigada final à Câmara Municipal de Alvito, nomeadamente ao seu Presidente, João Penetra, e ainda a Mário Encarnado e Elsa Janeiro que possibilitaram a consulta do espólio de Raul de Carvalho e a divulgação de documentos inéditos, assim como a Maria Eduarda Marques pelos preciosos contactos que permitiu estabelecer. Agradeço também aos responsáveis da revista *Seara Nova*, pela gentil colaboração.

Resumo

Relações Intertextuais entre Pintura e Poesia na Criação Poética de Raul de Carvalho

Palavras-chave: Intertextualidade, Poesia, Pintura

Raul de Carvalho, poeta que se destacou na segunda metade do séc. XX português, é detentor de uma extensa e multifacetada obra (23 volumes publicados, participação em 23 antologias e uma vasta poesia inédita), cuja recepção crítica, embora dispersa, data de 1949 e estende-se até hoje.

Esta poética é atravessada por um discurso para-pictórico, que mobiliza não só aspectos próprios da iconicidade, intrínseca à linguagem literária (como sejam o uso do vocabulário da pintura e a técnica de enquadramento), mas também outros, que se reportam directamente à pintura (intertextualidade exoliterária), e que dizem respeito à inserção das referências pictóricas nos poemas, à galeria de artistas e obras plásticas evocados e à *ekphasis*.

As relações intertextuais entre pintura e poesia, na criação poética do autor, contribuem para a singularidade desta obra e, pelo valor simultaneamente intersemiótico e introspectivo, constituem um motivo para a sua inscrição na contemporaneidade.

Abstract

Intertextual Relationships between Painting and Poetry in the Poetic Creations of Raul de Carvalho

Key words: Intertextuality, Poetry, Painting

Raul de Carvalho, a Portuguese poet prominent in the second half of the 20th Century, is the author of an extensive and multifaceted work (23 published volumes, 23 appearances in anthologies and a vast collection of unedited poetry), the critical reception of which, although disperse, dates from 1949 until today.

This poetry has traces of a quasi-pictorial discourse, which uses not only iconic aspects intrinsic to the literary language (as in the use of painting vocabulary and techniques of framing), but also others, which refer directly to the world of painting (exoliterary intertextuality) and which deal with the insertion of pictorial references in the poems, the gallery of artists and paintings evoked and the *ekphasis*.

The intertextual relationships between painting and poetry in the author's poetic creation contribute towards the singularity of this work and the simultaneous presence of intersemiotics and introspection provides justification for its inclusion in the contemporary.

Índice

Introdução	1
1º Capítulo. Biografia e Obra de Raul de Carvalho	5
1. Percurso Biográfico	6
2. A Poesia de Raul de Carvalho	11
2.1. Aspectos Gerais	11
2.2. Percurso Poético	13
2.2.1. Fases de uma Poética	15
2.2.2. Afinidades, Influências e Tendências	28
2.2.3. Alguns Sinais Particulares de uma Identidade Lírica	38
2.2.4. Extensão e Contenção – Poderes e Fraquezas de uma Vasta Obra Literária	43
2.3. O Esquecimento Crítico e a Revalorização desta Poética	57
2º Capítulo. Literatura e Artes Plásticas	63
1. Literatura e Artes Plásticas	63
2. Intertextualidade e Intertexto	63
3. Alguns aspectos da Relação entre Literatura e Artes Plásticas	71
3.1. Literatura e Pintura - Convergências Históricas	71
3.2. O Olhar da Crítica e da Teoria sobre esta Relação	76
3.2.1. Literatura e Pintura - Aproximações	84
3.2.2. Literatura e Pintura – Diferenças	89
3.3. Categorias Operatórias de Análise das Relações entre Poesia e Pintura - Uma Proposta	91
3.3.1. Aspectos Para-picturais da Literatura	91
3.3.2. Outras Categorias Intertextuais Operatórias	93

3º Capítulo. Análise das Relações Intertextuais entre Pintura e Poesia na Criação Poética de Raul de Carvalho	95
1. Corpus, Metodologia, Aspectos e Características Gerais	95
2. Uma Sensibilidade Plástica	97
2.1. A Obra Plástica de Raul de Carvalho ou “Caligrafias de um Poeta”	99
2.2. A Caligrafia dos Manuscritos	100
2.3. A Poesia Visual	103
3. Análise das Relações Intertextuais entre Pintura e Poesia na Criação Poética de Raul de Carvalho	105
3.1. Aspectos Para-picturais da Literatura	106
3.1.1. O Vocabulário da Pintura	106
3.1.2. O Recurso ao Negativo das Imagens	123
3.1.3. O Efeito de Profundidade	124
3.1.4. A Técnica de Enquadramento	125
3.2. Intertextualidade Exoliterária	132
3.2.1. A Inserção Física das Referências Pictóricas no Texto Poético	132
3.2.2. A Galeria Artística Convocada	135
3.2.3. A <i>Ekphrasis</i>	146
3.3. <i>Ut Poesis Pictura</i>	156
Conclusão	159
Bibliografia	163
Anexos	

*Ainda te falta
dizer isto: que nem tudo
o que veio
chegou por acaso. Que há
flores que de ti
dependem, que foste
tu que deixaste
algumas lâmpadas
acesas. Que há
na brancura
de papel alguns
sinais de tinta
indecifráveis. E
que esse
é apenas
um dos capítulos do livro
em que tudo
se lê e nada
está escrito.*

“Um dos Capítulos”, Albano Martins

Assim como na genuína música que se faz com as idéias, no poema clara e organicamente enunciado, assim nas telas e afrescos e vitrais e mosaicos em que a grande arte confronta a enfermidade do olhar, adverte-se a imanência do eterno no sensível: em qualquer desses difíceis, frágeis triunfos, brilha perfurando a bruma o mundo reconciliado para além das loucas teosofias da Idéia.

O Mundo como Idéia, Bruno Tolentino

Introdução

A presente investigação inscreve-se no recente movimento de revalorização da poesia de Raul de Carvalho, ainda pouco conhecida no actual panorama da literatura portuguesa, embora o poeta de Alvito conte com 23 volumes publicados entre 1949 e 1985 e a atenção crítica de inúmeras personalidades literárias e artísticas.

Foram realizados alguns trabalhos académicos sobre esta obra, esquecida durante anos, sendo, no entanto, dispersos no tempo. Em 1992, Maria Luísa Leal apresenta a sua dissertação de mestrado *A Construção do Sujeito na Poesia de Raul de Carvalho*, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e apenas em 2004 Maria Olívia de Figueiredo defende *A Comunhão com o Cosmos na Poesia de Raul de Carvalho*, trabalho de cariz idêntico realizado na mesma Universidade. Em 2009 foi celebrado um protocolo entre a Universidade de Évora/ investigadores do CIEL/CEL e a Câmara Municipal de Alvito, com o objectivo de analisar e classificar o espólio camarário do poeta, fruto do qual foi realizado, em 22 e 23 de Abril de 2010, o *Colóquio/ Homenagem a Raul de Carvalho* e em Julho de 2011 publicado o volume que homenageia o escritor, *Lembras-te, Raul*. Desde Março de 2001, o nome do poeta figura no *Programa de Literatura Portuguesa do 10º e 11º anos do Curso Geral de Línguas e Literaturas*, lado a lado com escritores consagrados.

O actual trabalho desenvolve-se a partir da investigação de Maria Luísa Leal e de “Notícia biográfica sobre Raul de Carvalho”, da mesma autora, artigo publicado no volume *Obras Completas de Raul de Carvalho* (1993). Tal investigação surge ampliada, nesta dissertação, por pesquisa própria em artigos e obras de vários escritores, na sua maioria indicados naquelas obras. Por outro lado, o recente acesso a documentos existentes nos espólios camarário e particulares do poeta, assim como o contacto directo com amigos do escritor e com as comunicações proferidas no colóquio permitiram ampliar, descobrir e fundamentar conclusões.

Acrescente-se, ainda, que o período de tempo concedido à presente pesquisa foi determinante para a profundidade da reflexão pretendida; esta tomaria certamente outros contornos, caso não tivesse sido possível usufruir do regime de equiparação a bolseira com

vencimento e dispensa total do serviço lectivo durante um ano, bolsa concedida pelo Ministério da Educação para realizar tal investigação.

O objectivo deste estudo é analisar as relações intertextuais entre pintura e poesia na criação poética publicada de Raul de Carvalho, por um lado contribuindo para este movimento de revalorização e, por outro, apresentando uma nova perspectiva ligada à actualidade da obra do escritor alvitense.

Com efeito, a poesia rauliana parece ganhar renovada actualidade, pela sua convergência com um discurso intersemiótico que a liga à secular relação entre literatura e pintura. A presença das artes plásticas é uma constante nos poemas de Raul de Carvalho, também ele pintor. Que tipo de relações são estabelecidas entre o texto poético e o pictórico? Onde surgem? Porque surgem? A que tradição se ligam? Como se podem estruturar? Eis algumas questões que este trabalho pretende esclarecer.

Tendo por metodologia central os procedimentos da crítica temática e da análise intersemiótica, foram observados os 654 poemas publicados do escritor e encontradas referências pictóricas em 204 deles. Por motivos de necessidade de restrição do corpus, o foco de análise incidiu preferencialmente sobre 126 poemas, embora a presente investigação tenha igualmente reflectido sobre os 73 poemas em que se encontram alusões cromáticas e, ainda, sobre os outros 70, ligados ao campo semântico do olhar.

O estudo desenvolve-se em três capítulos, sendo os primeiros responsáveis por situar o tema em análise. O Capítulo 1 começa por apresentar a biografia e a obra de Raul de Carvalho, não esquecendo a recepção crítica que ela motivou e que se estendeu à actualidade, ainda que de uma forma pontual. Tal obra foi, na verdade, recepcionada por inúmeras personalidades, escritores e pensadores consagrados, de onde se destacam as vozes de Jorge de Sena e de Eduardo Lourenço, que a leram à luz de várias correntes literárias, destacando singularidades, mas também limites.

O Capítulo 2 contextualiza a relação entre literatura e artes plásticas, esclarecendo as noções de intertextualidade e intertexto, reflectindo sobre as convergências históricas entre ambas as artes, assim como revisitando as perspectivas da crítica e da teoria da literatura sobre esta relação. O objectivo é, a partir das propostas teóricas observadas, estabelecer, com o rigor possível, categorias operatórias de análise das relações entre poesia e pintura na lírica de Raul de Carvalho, a aplicar no capítulo seguinte.

O Capítulo 3 analisa, finalmente, o modo como se manifestam estas relações intertextuais no corpus dos poemas pictóricos raulianos, análise essa antecedida de um

realce dado à sensibilidade plástica do escritor, presente nas suas pinturas/desenhos, nas suas diferentes caligrafias e na poesia visual. O corpus é examinado, tendo presentes as noções apuradas que dizem respeito, por um lado, a características internas da própria literatura e, por outro, a outras que lhe são exteriores e que se ligam ao mundo das artes plásticas. No primeiro caso trata-se de aspectos para-picturais da literatura e, no segundo, de intertextualidade exoliterária de leitura obrigatória, indispensáveis à cabal interpretação do texto poético.

Assim, averiguámos, em primeiro lugar, no corpus definido, a presença do vocabulário da pintura e de técnicas literárias equivalentes a técnicas pictóricas (o negativo das imagens, o efeito de profundidade e a técnica de enquadramento) e, posteriormente, o modo como se processa a inserção física das referências pictóricas no texto rauliano, quais as características da galeria artística convocada e, sobretudo, como se comporta a *ekphrasis* rauliana perante as obras de arte que descreve.

A conclusão procura articular as três partes do trabalho, sintetizando e organizando entre si as conclusões parcelares e ainda averiguando até que ponto a obra do poeta alvitense constitui uma mensagem poética de interesse contemporâneo que ajude a legitimar a sua reinserção no património literário português.

1º Capítulo. **Biografia e obra de Raul de Carvalho**

O presente capítulo pretende dar conta da obra de Raul de Carvalho e da sua recepção crítica, desde 1949, ano da primeira publicação, até aos nossos dias. Foi examinada toda a bibliografia relacionada com esta poética, possível de localizar e consultar, embora se refiram apenas os textos mais pertinentes. Apenas alguns escaparam a esta análise (cerca de quinze, entre bibliografia passiva e activa – ensaios e participação em periódicos), por impossibilidade de localização, relacionada, sobretudo, com a imprecisão das suas referências bibliográficas.

A escrita de Raul de Carvalho está intimamente ligada à sua biografia, motivo pelo qual a apresentaremos aqui nos seus aspectos mais marcantes. Esta ligação é confirmada por testemunhos de vários escritores e críticos, nomeadamente Albano Martins: “[...] o retrato do homem e do poeta [estão] indissolúvelmente ligados, como Raul de Carvalho sempre quis que estivessem e de cuja aliança a sua obra é inequívoco testemunho.” (2008, 75). Esta opinião é igualmente partilhada por Maria Luísa Leal, que aponta como aspecto fundamental da recepção literária desta obra “a estreita ligação de uma entidade existencial – o poeta – a entidades textuais – os poemas” (1996, 18) e defende “a pertinência de uma abordagem da obra poética de Raul de Carvalho que tome em conta a figura do autor” (id. 19, 20), não descurando, no entanto a distinção que existe entre esta entidade e o sujeito poético textual.

Da mesma forma, José Bento e Maria Aliete Galhoz referem a importância da presença do poeta como sujeito do seu próprio poema, acautelando igualmente a diferença entre autor empírico/documento histórico, por um lado, e sujeito textual, por outro (Bento 79). No caso deste poeta, diz Bento, o peso das vivências expressas na poesia permite a compreensão mais viva e profunda da obra. Maria Aliete Galhoz afirma que o poeta alvitense é o “centro dinâmico da sua poesia não apenas como criador [...], mas como sinal de pulsão constante, elemento vivo [...] que atrai experiências – vivenciais-onírico-poéticas- e polariza a descoberta do efeito da nomeação construída de poema a poema.” (69).

Por seu turno, também Ana Luísa Vilela aborda igualmente esta questão, a propósito do inédito *Célula*: “[...] a componente autobiográfica, óbvia nesta obra inédita,

como em tantas outras publicadas do autor, constitui um elemento inalienável, que faz implodir uma análise que se reclame puramente textual.” [no prelo].

Tendo em conta estes testemunhos, serão referidos, em primeiro lugar, os aspectos marcantes da biografia do escritor alvitense e, posteriormente, apresentada a sua obra poética.

1. Percorso biográfico

Raul Maria de Carvalho nasceu a 4 de Setembro de 1920, em Alvito, pequena vila do Baixo Alentejo. Os pais, Francisco António de Carvalho e Mariana Penedo de Carvalho, eram de condição humilde, o pai sapateiro e a mãe doméstica. Raul nasceu descentrado do espaço cosmopolita e do meio elitista culturalmente valorizado.

No entanto, segundo Maria Luísa Leal (1993, 1015), cedo se mostrou *distinto* na escola e observador perspicaz, detentor de uma inclinação artística que se expressou na pintura e sobretudo na escrita¹. Apesar de começar a trabalhar com cerca de dez anos, como ajudante na Farmácia Nobre Sobrinho, participou numa exposição colectiva de pintura por volta dos catorze, ainda na terra natal, de onde saiu aos dezoito anos, primeiro para Torres Novas, depois para Lisboa, procurando melhores condições, tocado pela rudeza da vida e pela falta de oportunidades.

Raul de Carvalho chegou à capital por volta de 1940, um período *substantivado*: o Estado Novo exibia-se nesse ano, promovendo a “Exposição do Mundo Português”, enquanto a Segunda Guerra arrasava a Europa. O poeta frequentava, entre outros, os cafés “Chave de Ouro” e o “Café Martinho”, locais de convívio e de discussão, pelo menos estética - os espaços públicos possíveis, uma vez que a liberdade de expressão política estava comprometida. Nestes locais, Raul pôde contactar com personalidades do meio intelectual, literário e artístico, entre eles Armindo Rodrigues, a quem deu a ler os seus versos, e Luís Amaro, companheiro de geração, assim como João Pedro de Andrade, crítico de *O Diabo*.

A neutralidade de Portugal na Guerra de 1939-45 permitiu-lhe cumprir o serviço militar apenas em Lisboa e no Funchal e aí concluir o Curso Geral dos Liceus, tendo tido,

¹ A autora afirma que o poeta, ao rever o seu passado, não se distingue a si próprio dos outros pela excepcionalidade do seu comportamento, mas pela “maneira de apreender e interpretar o real” (1996, 48).

deste modo, uma experiência de insularidade, da qual dão conta alguns poemas da sua primeira obra. Regressou à capital na segunda metade da década de quarenta, trabalhando no Laboratório Central do Exército e posteriormente numa farmácia na rua da Misericórdia. Concluiu o Curso Complementar dos Liceus no Liceu Pedro Nunes e ingressou na Faculdade de Direito de Lisboa. Este novo estatuto cultural e até social, a que ascendeu pelos estudos, trouxe-lhe tanto orgulho e satisfação que mandou imprimir nos seus cartões de visita a referência “Estudante Universitário”². No entanto, abandonou o ensino superior, muito possivelmente por questões económicas. Em 1948 exerceu funções de delegado de propaganda médica no laboratório “Celsus”, passando a beneficiar de um certo desafogo económico.

Em 1942, colaborou pela primeira vez numa antologia, *Contos e Poemas de Modernos Autores Portugueses* (juntamente com Eugénio de Andrade, Mário Dionísio, Armindo Rodrigues, entre outros). Com 29 anos, em 1949, publicou a sua primeira obra individual, *As Sombras e as Vozes*, em edição de autor, como tantas outras que se lhe seguirão.

Juntamente com António Ramos Rosa, António Luís Moita, José Terra e Luís Amaro, Raul de Carvalho fundou a revista literária *Árvore*, em 1951, projecto que ajudou a financiar (Leal 1993, 1018). Esta foi extinta pela censura em 1953, tendo saído apenas quatro números. Albano Martins testemunha o grau de envolvimento do poeta alvitense na revista:

Ele era, como logo percebi, o dinamizador do grupo, o seu mentor, o seu motor também. E fora ele, afinal, como depois vim a saber, quem baptizara a revista (que na realidade o era, pois a palavra “fascículos”, que oficialmente a acompanha, constituía puro disfarce, isto é, estratégia para escapar à Censura e ao depósito legal, obrigatório para publicações do género, com aquele formato, volume e número de páginas). (2011, 24-25).

Ainda nos anos 50, o poeta perdeu o lugar de delegado de propaganda médica e atravessou um período de dificuldades económicas, interrompido pelo emprego que conseguiu na FOC Escolar, onde trabalhou até à reforma. Este período de instabilidade

² Com efeito, tinha motivos para tal, uma vez que a taxa de analfabetismo nacional era bastante elevada em relação ao resto da Europa, o que colocava o país, irremediavelmente descentrado, nos antípodas do desenvolvimento. Segundo Rui Ramos, em 1930, apenas sabiam ler 56% dos homens com idades compreendidas entre 25 e 34 anos (“O mito da política nacional (1918-1926)”, 1994, 615). Por outro lado, a universidade portuguesa contemplava quase exclusivamente as classes privilegiadas, sendo muito selectiva socialmente e de difícil acesso para estudantes provenientes de classes desfavorecidas, uma vez que as ajudas económicas estatais eram raras (Reis “A produção cultural entre a norma e a ruptura” 1996, 589).

laboral e económica foi também acompanhado por problemas cardíacos que se terão agravado progressivamente.

No entanto, Raul de Carvalho continuou a publicar (cinco obras poéticas na década de 50; três na de 60 e três antes de 1974). Os anos 50, com a publicação de *Poesia I* (1955), de onde se destaca o poema “Serenidade és minha”, trouxeram-lhe o reconhecimento de Jorge de Sena que integra o poeta em *Líricas Portuguesas*. Nesse mesmo ano ganhou o *Prémio Simon Bolívar*, em Siena. A sua obra vai sendo referida em várias antologias nacionais e estrangeiras, como adiante se verá, o que testemunha a valorização pública desta poética³.

Após vários anos a viver em quartos em Lisboa, o escritor alugou uma casa e chamou para junto de si os pais, com quem viveu até à morte destes. Por seu turno, habitará na Rua D. Estefânia até ao final da vida, sendo este período entrecortado por estadas em hospitais e lares de idosos, quando é vítima de enfartes.

Maria Luísa Leal caracteriza a casa do poeta como:

[...] verdadeiro abrigo de solitário, um reduto preenchido com livros, algumas obras de arte (de Almada Negreiros, Júlio e Mário Botas) e objectos que, nos seus últimos anos, [tinha] o hábito de adquirir, em leilões. Uma espessa manta alentejana fazendo as vezes de cortina [impedia] a entrada da luz e [permitia-lhe] trabalhar, abstraindo-se do exterior. [...] Nas paredes da casa, fotografias de rapazes [constituíam] uma espécie de “decoreação íntima”. (Carvalho 1993, 1020-21).

Também Serafim Ferreira descreve este local no Suplemento Cultural de *O Diário*, a 7 de Outubro de 1984, permitindo conhecer, ainda que indirectamente, as leituras e preferências artísticas do poeta:

Apenas uma casa, duas assoalhadas, livros por todos os cantos. Sombras de leituras várias e dispersas [...] Raul Brandão, Pascoaes, Rilke, Céline, Torga, Régio, Pessoa, René Guy Cadou, Genet, Artaud, Camus, Irene Lisboa, Hemingway e Miller. [...] A cama de ferro, a estante dos livros, o gravador, os discos de Paco Ibañez, Mozart, Beethoven, os quadros «ingénuos» dos miúdos de Francisco Arruda, os retratos de Lorca, Camus, Irene Lisboa [...] A manta alentejana, a boina enfiada na cabeça, o frio, a casa fria apesar de aquecida, a imagem simpática e bondosa da mãe [...]. (5)

³ O nome do poeta surge regularmente em antologias desde 1942 até 2010.

Em comunicação oral, Gracinda de Sousa, médica e amiga do poeta, destaca igualmente esta casa, dizendo que as paredes tinham quadros e imagens originais até aos tectos (mesmo na casa de banho, cozinha e hall), pois “o Raul gostava de estar rodeado por janelas”, obras de quem tinha conhecido ou conhecia muito bem, unicamente. Acrescenta que o poeta possuía ainda, nas gavetas, um “cadavre exquis”, feito juntamente com Paula Rego.

Sobre a actividade de fotógrafo, à qual também se dedicava Raul de Carvalho, Maria Luísa Leal afirma que esta é, até ao momento, ignorada nos estudos sobre o poeta e que lhe parece “indissociável da sua capacidade de captar *instantâneos*”, à qual liga as composições breves e a escrita “pouco burilada”; refere ainda que o facto de o escritor ter deixado em testamento (o de 1977) as suas fotografias, para que com elas fosse publicado um álbum, prova a importância concedida a esta actividade. (Leal 1993, 1021).

A última década de vida foi bastante produtiva. Entre 1974 e 1984 publicou dez obras poéticas, já em plena liberdade política. Por volta de 1978, Raul de Carvalho retomou a tendência para as artes plásticas e nesse ano apresentou uma exposição no Estoril, *Caligrafias de um Poeta*, inaugurada com leitura de poemas seus de *Tudo é Visão* (1970) pela actriz Eunice Muñoz e cuja apresentação no catálogo é feita por Cruzeiro Seixas.

Os últimos anos do poeta foram dramáticos, assolados pela doença (contou com uma hospitalização em Londres), a falta de dinheiro e a solidão que não lhe permitiram concluir a vida de uma forma harmoniosa. Numa entrevista de 18 de Janeiro de 1983, ao *Jornal de Artes e Letras*, Raul de Carvalho confessou que, por intervenção de António Alçada Baptista, à data presidente do Instituto Português do Livro, tinha sido internado num lar do Ministério dos Assuntos Sociais, em Odivelas, o que causou indignação pública na altura, segundo a entrevistadora. O escritor afirmou que aí permaneceu seis meses e que esteve em dois outros lares; acrescentou que o subsídio do Fundo de Fomento Cultural não lhe permitia pagar a quem dele tratasse. (Fiadeiro 13). Num outro artigo de 11 de Setembro de 1984, para o mesmo jornal, logo após a morte do poeta, Luiz Fagundes Duarte relata: “A sua vida é uma constante corrida contra-relógio, por cima da doença e do esquecimento dos homens. Os seus últimos anos são isso mesmo: o espectáculo de uma excessiva energia, vivida por um corpo que já não a consentia.” (6)

Jacinto Baptista, em Março/ Abril de 1986, na revista *Seara Nova*, refere que o poeta se tinha envolvido contra o projecto de lei dito de “Segurança Interna” – que lhe

tinha consumido as forças no Verão antes da sua morte, participando numa manifestação a 12 de Julho de 1984 diante do Parlamento, gritando os versos: “Somos contra a brancura nas paredes/ a querer apagar a Revolução”. O autor afirma que por isso “Raul de Carvalho morreu na primeira linha da luta, que sempre prossegue, pela liberdade.” (41-45).

No mesmo sentido surge a opinião de Afonso Cautela no artigo de 1969, para a revista *Vida Mundial*: “Raul de Carvalho aparece na literatura portuguesa como um dos raros que tiveram a coragem de ir mais longe e, contra as correntes de opinião oficial, resolveu cantar a liberdade, cantar o amor”, o que na sua opinião explica o ostracismo a que foi votado. E termina, dizendo que o poeta “será equiparado aos grandes visionários e heréticos de todos os tempos.” (60-61).

Em Junho de 1984, apesar da sua saúde debilitada, Raul de Carvalho deslocou-se ao norte do país, a Vila Nova de Cerveira, para participar na IV Bienal Internacional de Arte⁴, com uma comunicação sobre a jovem poesia portuguesa e, eventualmente, para assistir ao lançamento da obra colectiva *A Ilha dos Amores*, na qual participou com o poema “Se tivesse de morrer seria agora”, dedicado a Eugénio de Andrade e datado de 28 de Maio desse ano. A comunicação que nunca chegou a proferir (“Pensando em ...ou improvisado sobre a poesia jovem”)⁵ encontra-se inédita, em colecção particular.

Raul de Carvalho viria a falecer, vítima de pneumonia, junto de Albano Martins, no Hospital de S. João no Porto, onde tinha sido internado, na sequência de um ataque cardíaco, a três de Setembro de 1984, véspera do seu aniversário.

Se não fosse a companhia das cores
Morria-se sozinho.
 (“Telas”, Carvalho 1993, 840).

Os amigos lembram a personalidade do poeta. Albano Martins pronuncia-se sobre o “temperamento difícil”: “Era um homem excepcionalmente dotado. Inteligente e sensível, mas, por vezes, muito agressivo. Tinha um espírito narcisista, de menino mimado, o que dificultava o relacionamento com as pessoas” (Nunes 6). Gracinda de Sousa, em comunicação oral, revela-nos igualmente traços desta personalidade e da paixão com que vivia tudo, afirmando: “Viveu como um surrealista, insatisfeito, permanentemente

⁴ De acordo com uma notícia do jornal *O Diário*, de 10/8/84, na referida Bienal, foi lançada a obra *A Ilha dos Amores*, pela Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, um volume colectivo e colectânea de 75 poemas de outros tantos autores, de entre eles, Raul de Carvalho.

⁵ Cf. parte deste texto manuscrito, em anexo (Anexo B, Fig. 6).

inquieta, sempre em busca de uma plenitude, só esporadicamente experienciada. Era delicado, educado no trato, sem maneirismos”⁶. Eurico Gonçalves aproxima a figura do poeta à de Fernando Pessoa:

Longe da praça pública, o Poeta do chapéu vivia recolhido no seu silêncio quase hermético e na mais absoluta solidão. Dele pouco ou nada se sabia para além do que escrevia com extrema minúcia e lirismo. Encontro na sua atitude discreta alguma semelhança com a de Fernando Pessoa [...] num voluntário anonimato, e também com o seu inseparável chapéu preto e os inevitáveis óculos [...] (2011, 70).

O testemunho de António Cândido Franco em *Lembras-te, Raul, Homenagem a Raul Carvalho*, completa esta descrição:

Encontrei-o pela primeira vez em 1976 ou 1977, na oficina do Lagoa Henriques (1923-2009). Os entusiasmos da revolução andavam cerca mas ele aparecia impecavelmente vestido de camisa branca e gravata, chapéu mole e sobretudo de boa fazenda inglesa, para bebericar café e dar dois dedos de conversa com Mário Botas, Eunice Muñoz, Carlos Amado, José Escada ou António Barahona. Lastimava-se num sussurro, mostrando uma resignação quase proverbial; depois, curvado, cerviz baixa, cara pálida de Lázaro, despedia-se de nós, pondo o chapéu no cocuruto da cabeça, para regressar a casa. [...] Os olhos, esses, sombrios e grandes como duas manchas em noite escura de Inverno, escorriam sempre, sem excepção, uma humidade triste e sonolenta de criança mal amada. (id. 47).

2. A Poesia de Raul de Carvalho

2.1. Aspectos Gerais

Raul de Carvalho utilizou sobretudo a lírica como modo de expressão, afastando-se do “princípio racional da linguagem com que organizamos o mundo” (Júdice 1998, 199); mesmo quando escreve em prosa, esta toma a forma de prosa poética. A sua obra privilegia

⁶ “A verdade, genuinidade do Homem e do Poeta estava ali toda, quando ele dizia Poesia.

E como a sentia! Apresentava-se inteiro naquele acto.

Com tal entrega que por vezes nos dizia, dando por finda a sessão: «agora acabou, que a Poesia intoxica». [...] [Transparecia nele] uma tenacidade, uma determinação, em aceitando a doença cardíaca, contra ela se debelar, não deixando nunca que tal facto o impedisse ou fosse álibi para uma postura desistente de viver o que a Vida nele vivia, superando-se, heroicamente quase, tendo em vista tão-somente a pequeníssima capacidade do seu ventrículo esquerdo, para mais não referir” (Sousa 2011, 132-133).

sobretudo “o ser no tempo”, isto é, “a identidade do eu na dissolução do sujeito devorado pelo movimento do mundo.” (id. 52).

Ao referir-se ao texto lírico, Aguiar e Silva cita Hegel que aponta o sujeito individual como conteúdo da poesia, que deste modo abordaria “[...] as situações e os objectos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com os seus juízos subjectivos, as suas alegrias, as suas admirações, as suas dores e as suas sensações, toma consciência de si própria [...]” (2007, 582).

Esta noção está de acordo com a concepção poética de Raul de Carvalho. Para o autor, a poesia permite-lhe exprimir a riqueza do seu mundo interior, manter uma fidelidade essencial a si próprio, (sobre)viver, qual balão de oxigénio, num tempo e num mundo sentidos como inhóspitos. A escrita surge como a possibilidade de ser. “Para que a tua morte de ti se ausente, te esqueça: escreves. Para que, escrevendo, *vivas* – terá de ser assim.” (Carvalho 1993, 614). Como se a vida real fosse a do universo poético, alternativo à existência de todos os dias. Serafim Ferreira cita Raul de Carvalho a propósito da noção de poesia:

A minha posição perante a Poesia é a de sempre. Uma liberdade que nasce e morre igual a si própria. Também uma arma: contra (e a favor) dos outros, contra (e a favor) de nós próprios, poetas. Cinge, a Poesia, três valores essenciais, desde e para sempre: justiça, liberdade, beleza. Que mais querem? A minha alma refila contra tudo o que não seja: ser justo, e não injusto! (1995, 46).

Enquanto arte, a poesia, para o escritor “[p]rocede de alguns vícios, obsessões, fantasmas, congénitas figuras, adquiridos protestos, veemências diferentes de tudo o que seja ... meramente intencional” – tal como afirma numa entrevista⁷ e, numa outra⁸, ao recordar as palavras de Pound, sintetiza esta noção: “a arte só se torna necessária quando a vida não faz sentido”.

Em 1958, Jorge de Sena escolhe Raul de Carvalho para integrar a antologia *Líricas Portuguesas*, Vol. I. Este é o marco fundamental no percurso poético do escritor, pois constitui o reconhecimento público do contributo da sua obra para a poesia dos anos

⁷ Ao jornal *Primeiro de Janeiro*, a 15 de Agosto de 1979, “Encontro com Raul de Carvalho «Não me sinto integrado na sociedade portuguesa»” (Suplemento das Artes e das Letras).

⁸ A 18 de Janeiro de 1983, desta feita ao *Jornal de Artes e Letras* (Fiadeiro 13).

cinquenta. São escolhidos oito poemas de Raul de Carvalho⁹, de que se destaca a ode “Serenidade és Minha”, a que voltaremos mais à frente. Sobre o poeta e a sua obra o autor refere:

[...] É, pelo fôlego torrencial e pela intensidade vibrante da expressão que tudo carrega, desde os entusiasmos fugazes às emoções mais profundas, desde as atitudes formais à dolorosa consciência da dignidade humana, um dos maiores líricos deste período. [...] [A sua obra surge] como uma dramática encruzilhada de cinismo e de sentimentalismo, de amoralismo e de delicado pudor, na qual perpassa um desespero anárquico constantemente dividido entre um terno sentimento e uma solidão angustiosa. Mas, da caótica desordem das emoções e do orgulhoso descuido, tão hábil, dos poemas, ficarão uma atmosfera muito peculiar de excitação poético-literária e poesias vigorosas, de uma segurança e de uma força exemplares ou de uma simplicidade perfeita [...] (1984 [1958], 332).

A outra opinião crítica de peso para a valorização da poesia rauliana deve-se a Eduardo Lourenço e data de 1971, tendo sido publicada em 1987, no volume *Tempo e Poesia*. O prestigiado crítico caracteriza o poeta como uma voz da modernidade, ao lado de Baudelaire e de Pessoa. Com efeito, Eduardo Lourenço escolhe um verso de Raul de Carvalho, juntamente com outro de Baudelaire¹⁰, para epígrafe do artigo “Dialéctica Mítica da nossa Modernidade”. Sobre a influência de Pessoa na poética rauliana, tece considerações importantes, a analisar mais à frente. Ainda no referido volume, a propósito da colaboração na revista literária *Cadernos do Meio-Dia*, Eduardo Lourenço considera o autor de “Serenidade és minha”, assim como o poeta José Terra, “dois dos mais inspirados e puros poetas contemporâneos preocupados pela presença «sensível» da Palavra [...]” (1987, 112).

2.2. Percorso Poético

Vários são os críticos que se pronunciaram sobre as diferentes fases ou “caminhos” da poesia de Raul de Carvalho. Pela sua abrangência, destacam-se as opiniões de Maria Luísa Leal (1996, 25-29), Fernando Guimarães (2011, 83-88) e João de Carvalho (2004, 43). Estas propostas, definidas segundo o cruzamento de critérios cronológicos,

⁹ “Vivan los caballos”, “Serenidade és minha”, “Guio-me”, “De cerejas brancas”, “Perto de mim”, “O universo não passa”, “Só desolação”, “Mas de uma solidão...”.

¹⁰ “A santa clareza com que os Poetas falam nas trevas das coisas mais escuras.” (183).

genológicos e periodológicos (Leal id. 25), apontam para a existência de quatro fases na poética rauliana: uma fase inicial de pendor, sobretudo, neo-realista; uma segunda fase, o lirismo de 50, período de emancipação e apuramento poético, de onde se distingue o eco de Álvaro de Campos (id. 26) e a aproximação ao surrealismo (Guimarães op. cit. 86); uma terceira fase correspondente às publicações dos anos 70; e uma quarta, abrangendo as últimas publicações, sobretudo a partir de *Elsinore* (id. 87), “onde se configura uma pós-modernidade entretanto assumida por alguma da nossa poesia actual” (id. 88).

Para Fernando Guimarães, a diversidade desta obra não compromete a sua unidade, antes revela “a extrema vivacidade, a convulsão verbal, o que há de irruptivo nessa poesia”, - “Poesia lanceolada de espumas e sagrada/ por vastos e remotos temporais”, como refere o escritor alvitense (id., *ibid.*).

Por seu turno, João de Carvalho aponta as linhas de sentido da poética rauliana, o “*eterno retorno* de temáticas obsessivas”: solidão, *alentejanidade*, escrita fragmentária, estética da banalidade, criação literária, relação entre literatura e ciência/fotografia/pintura/cinema, problemática amorosa, temas da morte e do tempo. Segundo o autor, estas linhas desenvolvem-se num percurso poético matizado por traços de tradição e inovação, uma vez que o poeta “passou por dentro” de algumas escolas literárias (como é o caso do neo-realismo ou do surrealismo), mas não abraçou nenhuma. Haverá pois uma geometria poética no percurso vital e literário de Raul de Carvalho, simbolizada nas figuras centrais do círculo de retorno e da espiral evolutiva, que caracterizariam toda a sua escrita (2011, 138).

Já em 1971, no artigo “A propósito de um livro de Raul de Carvalho”, publicado no *Diário de Notícias* de 16 de Dezembro, Luís de Miranda Rocha classificara a poesia rauliana “só na aparência fácil”. Dizia tratar-se de uma poesia que não se repetia, mas que se desenvolvia em expansão.

O discurso abre para uma pluralidade indeterminável de referências. Estas referências desdobram-se, mas há uma ordem que a isto preside e a que o movimento constantemente regressa. No centro, como referência única e indissolúvel, o poeta ocupa sempre o seu lugar. É uma memória e uma presença, uma virtualidade e uma afirmação. É um centro que todavia se desloca. [...] (18).

2.2.1. Fases de uma Poética

A Fase Inicial

Em 1942, recém-chegado a Lisboa, Raul de Carvalho participa pela primeira vez numa obra colectiva, *Contos e Poemas de Modernos Autores Portugueses*, com o poema “Carta”, de pendor neo-realista, juntando o seu nome a autores consagrados, conforme já foi referido. A mesma situação ocorre em 1948 no volume *Homenagem Poética a Gomes Leal*, para o qual escreve o poema “Versos do povo a Gomes Leal”¹¹.

Nestas obras, assim como na primeira publicação individual que se seguirá em 1949, *As Sombras e as Vozes* (edição de autor, com capa de Júlio Pomar¹²), pode ler-se um reflexo de preocupações sociais na temática do Alentejo que dói, comum a uma geração de poetas para quem a poesia tinha uma “função desalienante”, no dizer de Ernesto de Melo e Castro (71)¹³ e que em Raul de Carvalho se encontra ainda em “Aleluia dos Camponeses”, poema de 1967 publicado em *Tautologias* (1968): “ [...] Temos fome. E não são os candeeiros de porcelana que nos matam a fome.” (Carvalho 1993, 493).

A primeira obra publicada de Raul de Carvalho foi bem acolhida pela crítica. Armando Bacelar, no número 72 da revista *Vértice*, num artigo de Agosto desse mesmo ano, menciona: “Raul de Carvalho é um poeta da estirpe daqueles que lutam pela vida e vão para o futuro.” (107).

Albano Martins afirma que a referida obra apresenta “algumas das amostras mais significativas” do neo-realismo poético português de 1940-1948 e articula as formas clássicas ligadas aos Cancioneiros, com a poesia tradicional e com a inspiração neo-realista, características presentes nos “títulos e secções («Quadras», «Canções», «Cancioneiro do Amor», «Romance do Príncipe Altivo»)", no “predomínio da rima em estrofes regulares e geralmente isométricas” e na “utilização do verso de redondilha, maior e menor”, que se verifica em trinta dos quarenta e cinco poemas. (“Outras Sombras, Outras Vozes” 2006, 60, texto previamente publicado em 1980). O autor acrescenta que, nesta

¹¹ Vitorino Nemésio, em Maio de 1949, impressionado pelo “unísono de tantas intenções” (185), caracteriza esta última obra antológica como “feliz ajuntamento de poetas” (183), “palpitar de uma espécie de consciência de classe que não se revelara ainda: gente que reivindica semelhança com o homem celebrado e que quer que os seus tropos, as suas imagens, os seus pensamentos entusiásticos sejam tomados a sério [...]” (185).

¹² Capa essa que o poeta confessa extraviada propositadamente numa casa de brochuras (Segundo entrevista a José Salvador, “Aos 58 anos ainda não tive editor”, *Diário Popular*, 29/3/1979).

¹³ “Poesia Portuguesa: ESPAÇO A (1980-1940)”. *Projecto: Poesia*. Lisboa: IN/CM, 1984.

obra inicial, o “cancioneirismo” e o “neofolclorismo” são, por um lado, postos por vezes ao serviço da “revolução social”, mas, por outro, expressam uma subjectividade que “relega para plano de menor evidência a atmosfera social” e destaca o poema “Objecto da Poesia” como aquele onde se emancipa a voz do canto rauliano, anunciando a segunda fase poética:

[...] por sinal o mais importante de todo o volume e aquele onde a voz do poeta, expurgada de ingredientes estranhos à sua verdadeira idiossincrasia, de certo tom militante e dum neo-romantismo e classicismo serôdio, adquire a ressonância e as qualidades que fazem dele um dos expoentes maiores e mais vivos da poesia portuguesa contemporânea. (ibid. 61).

Também Gastão Cruz afirma encontrar no poema referido “uma certa torrencialidade do discurso, uma espécie de informalismo, um quase descuido na construção, onde abunda a «excessiva enumeração apostrófica e paralelística» assinalada por Jorge de Sena (2011, 107), características da segunda fase da poesia rauliana.

Ainda a propósito de *As Sombras e as Vozes*, João de Carvalho afirma que o título engendra uma série de “micro-dicotomias”: claro-escuro, sol-sombra, luz-trevas, som-silêncio, dito-não dito, entre outras, que integram um vocabulário recorrente na poética de Raul de Carvalho que se constitui desde esta obra.

As sombras [...] e as vozes (interiores e exteriores) que habitam este texto são as marcas do Passado, do seu passado (origem, deambulações por outros lugares) e do nosso passado colectivo (Romanceiro e Cancioneiro: vejam-se as composições “Romance do Príncipe Altivo” e “Cancioneiro do Amor”). Destas composições referidas se podem inferir dois temas estruturantes: a Solidão e a relação amorosa, ou seja, a problemática da alteridade. Como também se pode verificar, a escrita de Raul de Carvalho articula, desde logo, a cultura popular e a cultura livresca, com todas as tensões, contradições e mal-entendidos que tal relação acarreta. (2004, 44).

Segunda Fase: o Lirismo de 50

A Revista *Árvore*

Em 1951, Raul de Carvalho teve um papel fundamental na fundação da revista literária *Árvore*, juntando o seu nome a António Ramos Rosa, António Luís Moita, José Terra e Luís Amaro, conforme já foi referido¹⁴.

A propósito da revista, refere João Gaspar Simões no *Diário Popular* de 30/1/1952, logo após o primeiro número: “Estamos diante de uma verdadeira revista, embora, modestamente, a si própria se considere apenas «folha» - «folha de poesia» [...]” (5)¹⁵. A entrevista colectiva concedida ao *Diário de Lisboa* de 10 de Julho de 1952, “Sociedade literária sem sede, sem director nem estatutos, eis o jovem grupo da «Árvore» que se propõe reavivar a nossa poesia”, dá conta da recepção da revista:

«Árvore» [sic] teve um bom acolhimento do público que lê – e isto significa que, não tendo os seus organizadores intuítos materiais, os resultados recompensarão um dia o esforço. E talvez signifique também corresponder tal interesse público a uma espécie de “reabilitação da poesia” – ao seu rejuvenescimento, pelo menos...(6).

O artigo acrescenta que *Árvore* “não se constituiu como movimento ou escola e sim como agrupamento das mais diversas personalidades, unidas pelo mesmo interesse em dignificar a poesia e conquistar-lhe novos horizontes” (id., ibid.). José Terra, uns anos mais tarde, atesta o apoio dado à revista por personalidades como Luís Moita, Vítor Matos e Sá, Egito Gonçalves, Albano Martins, António Carlos, José Bento, Fernando Guimarães, além de pintores e outras pessoas ligadas ao mundo da cultura (2003, 129). *Árvore* foi considerada um dos eixos fundamentais da poesia de cinquenta, tendo reunido um grande número de poetas em torno de um ideal estético e de uma postura social¹⁶. (Leal 1993,

¹⁴ Luís Adriano Carlos afirma “Na verdade, o título da revista, criado por Raul de Carvalho, inscreve toda uma simbologia da transcendência cósmica que traduz um desejo de ascensão vivencial aos aspectos invisíveis do visível, e por conseguinte abre caminho a um realismo fenomenológico mais realista do que os realismos convencionais [...]. Símbolo da fertilidade e da verticalidade ascendente, a *Árvore* estrutura-se num eixo de comunicação entre a profundidade subterrânea, a superfície terrestre e as alturas de céu. Ela é de certa maneira a imagem cósmica da figura humana e da elevação espiritual do homem que os deuses criaram, nas *Metamorfoses* de Ovídio, com os pés assentes na terra e os olhos voltados para os astros. Este homem de «olhos deslumbrados» habita jubilosamente as folhas da revista, como «Presença vagabunda, astro difuso», na composição de Raul de Carvalho intitulada «Árvore». (“Introdução”. *Árvore, folhas de poesia, edição facsimilada*, 2003, XI).

¹⁵ Não obstante uma “desarmonia” que observa entre o texto teórico que inicia a revista (“Necessidade de poesia”) e “a maneira como os poetas da *Árvore* se apresentam dispostos a satisfazer essa necessidade” (5).

¹⁶ Na década de 50 deu-se uma “proliferação” de revistas literárias, pequenas brochuras de poesia e crítica que surgiam “[...] em séries ditas não periódicas para iludir a censura, mas identificáveis pela aparência e [pelo] grupo de organizadores [...]” (Saraiva, Lopes 1985, 1105). Este processo de divulgação e circulação de ideias foi muito generalizado, pois conseguia atenuar as dificuldades legais que o

1017-1018). As “folhas de poesia” *Árvore* contavam com textos ensaísticos, especialmente sobre poesia, poemas inéditos de autores portugueses, poetas estrangeiros e livros criticados. (Fernando Martinho 1991, 417). No número um da revista, em “A Necessidade da Poesia”, explicitam-se os objectivos: publicar em liberdade e isenção, aceitando os diferentes destinos poéticos¹⁷. José Carlos Seabra Pereira aponta a “dominante do projecto *Árvore* que seria a união de três elementos”: a defesa da individualidade, a primazia da linguagem e o conhecimento poético. (61). João Gaspar Simões, em *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, caracteriza esta poesia como detentora de um novo humanismo, enriquecido “por uma visão muito mais funda do homem, no sentido do sonho e do inconsciente” (1976, 401). Para Fernando Pinto do Amaral, alguns eram “sóbrios, discretos, geralmente melancólicos” (1998, 132). Carlos Reis refere que a revista conjugava tendências literárias diversificadas, como o surrealismo e o neo-realismo “sobrevivente”. Os seus autores denotavam “um esforço para integrar o real no discurso lírico, sem anulação da especificidade estética [...] a poesia tratava de ser testemunho ético e elaboração lírica do real, através do crivo perceptivo e emotivo do sujeito poético.” (1996, 623-624).

Árvore foi extinta pela censura em 1953, tendo saído apenas quatro números.¹⁸ O pretexto foi a publicação, no número quatro da revista, de um poema de Egito Gonçalves (que, a partir desse número, substituiria António Luís Moita na direcção), “Notícias do bloqueio”, segundo testemunho de Albano Martins.¹⁹

A propósito da revista, esclarece Maria de Lurdes Belchior: “A *Árvore* representaria a pesquisa, a poesia ao encontro das experiências europeias, mais dinâmica e mais revolucionária [do que *Távola Redonda*], mais aberta aos ventos da renovação a que estava atenta. “ (1980, 170). E. M. de Melo e Castro, em *As Vanguardas na Literatura Portuguesa do Séc. XX*, afirma que a revista é detentora de uma “enorme energia de «re-

regime criava à liberdade de expressão. Refere ainda a propósito E.M. de Melo e Castro “[...] as revistas de poesia dos anos 40,50 e 60, devem ser consideradas como constituindo na sociedade portuguesa de então, (fechada, conservadora, elitista e sentimental) uma alternativa de abertura cultural, sendo nalguns casos manifestações de vanguarda, noutros de underground, noutros ainda de quase clandestinidade, na fuga às imposições absurdas da censura para publicações periódicas”. (*Sema*, nº3, “As revistas dos novísimos”, 1980, 60).

¹⁷ “Não pode haver razões de ordem social que limitem a altitude ou a profundidade dum universo poético, que se oponham à liberdade de pesquisa [sic] e apropriação dum conteúdo cuja complexidade exige novas formas, o ir-até-ao-fim das possibilidades criadoras e expressivas [...] Renegando a gratuidade como intenção [...] consideramos a superior necessidade da poesia tanto no plano da criação como no da demanda social. Lutando pela dignificação da nossa condição de poetas, não esqueceremos nunca que o sentido da verdadeira poesia é o da «prodigiosa ascensão do homem».” (“A necessidade da Poesia”. *Árvore, folhas de poesia*, Outono, 1951, 3-4).

¹⁸Segundo José Terra, “*Árvore* a été violemment abattue par la Censure en 1953, alors qu’elle se trouvait en pleine vigueur. ” (2003, 140).

¹⁹Albano Martins refere que mais tarde “tentou o Raul, com alguns amigos, ressuscitar, com o pessoano nome de *Felicidade na Austrália*, o espírito e a letra da *Árvore*. Por razões que me escapam [...] o projecto gorou-se, à nascença”. (2011, 26).

começo», partindo da plataforma ideológica que o Neo-Realismo criara” (1980, 70) e caracteriza-a, apontando-a como origem de outras que surgem e desaparecem nos anos 50, por razões semelhantes: “um núcleo de investigação muito activo e fecundo estabelecendo a ponte entre o Neo-realismo e as correntes experimentais dos futuros anos 60, principalmente através da questionação de realismo quando referida à criação poética.” (1984, 59). Acrescenta, ainda, que em *Árvore*, a poesia assumia uma “função desalienante que era conjunturalmente necessária na vida cultural e política portuguesa” e que a revista constituía uma dupla saída frente a dois extremismos na época existentes: o “lirismo único caminho” e o “real social tomado como programa único” (id., 71).

José Terra refere, citando Melo e Castro, que a *Árvore* caminhou no sentido de um “realismo contraditório”, cujos fundamentos filosóficos, inspirados na fenomenologia, não perdem nunca de vista as condições reais da vida do homem. (2003, 134)²⁰. Por seu turno, Clara Rocha refere que os principais pontos programáticos da revista ligavam-se à “consciência de uma época trágica (que pôs em dúvida valores antes tidos por eternos)”, à defesa da humanização perante a “barbaridade civilizada” (bombas atómicas sobre Hiroshima e Nagasaki e situação de «guerra fria») e à “confiança nos destinos do homem associados aos destinos da poesia”, poesia pura, tida como elevação espiritual, como “prodigiosa ascensão do homem”, tal como é referido no editorial do primeiro fascículo, “A necessidade da Poesia”, anteriormente citado (1985, 495-498, 660). Nesta óptica surge igualmente a leitura de Luís Adriano Carlos:

Impõe-se reconhecer nestes poetas uma alegria triste sobre um fundo de morte familiar que exprime um sentimento trágico da existência ainda quando os seus versos libertam fascinantes inundações de luz. [...] Testemunha do terror em pessoa, a geração da *Árvore* alia o trágico existencial ao sublime estético como forma *necessária* de a poesia dominar o horrível e o absurdo.

[...]

Sobre este fundo negro, a palavra poética dotada de um ser moral resistente e autónomo adquire a cintilação da luz que ilumina o sentido do mundo. (op. cit. XV e XVII).

²⁰E. M. de Melo e Castro havia caracterizado a revista *Árvore* na introdução da segunda edição de *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, datada de 1961:

[...] o Movimento Surrealista e a *Árvore* representam as tendências de integração activa na cultura europeia. *Árvore*, nos seus volumosos 4 únicos números, defendeu uma concepção heterodoxa de cultura actuante que os seus organizadores sentiam e sabiam ser necessária para que a Poesia readquirisse a densidade e o poder de revigoração humana que lhe são próprios. Esta atitude cultural deliberadamente assumida, tanto na Poesia como em estudos e ensaios, aliada ao valor individual dos autênticos poetas que idearam e realizaram *Árvore*, veio trazer um tonus [sic] e uma adequação às necessidades da época, como há muito se não verificava entre nós. Assim, *Árvore* foi um dos centros mais exactamente fecundos e difusamente vastos do movimento poético que agora antologiamos [a poesia de 50] (XXVIII).

Raul de Carvalho publicou três poemas, no primeiro, segundo e quarto fascículos da revista *Árvore*, respectivamente, “Árvore”, “O Museu Imaginário” e “Invocação”²¹. Maria Luísa Leal refere que, no conjunto destes poemas, o poeta mostra as grandes linhas que caracterizam o seu projecto lírico, onde uma herança romântica e simbolista se combina com a modernidade e com um surrealismo “fantástico” (2003, 58)²².

Poesia I

A partir de 1955, com a publicação de *Poesia I*, pela mão da editora Portugália, e terminado o projecto colectivo da revista *Árvore*, a voz do poeta individualiza-se, prosseguindo “um rumo que esboçara no último dos seis poemas de *As Sombras e as Vozes*”, “Objecto da Poesia”, já referido, mostrando a herança do legado de Fernando Pessoa (Gastão Cruz 2011, 103, 107)²³.

Poesia I teve uma boa recepção da crítica. Natércia Freire, no *Diário de Notícias* de 29 de Dezembro de 1955, caracteriza Raul de Carvalho como sendo “um dos mais representativos, pujantes e originais talentos poéticos do nosso tempo [...]”, referindo admiração “pela riqueza verbal e pela riqueza de imagens” dos poemas de *Poesia*: “Da terra, das entranhas da terra, parecerá emergir o mágico fluído que transforma cada pequeno instante de vida num grande instante de poesia” (7). Em 4 de Dezembro de 1958, ainda no mesmo periódico e a propósito desta obra, a autora cita palavras de Vicente Aleixandre sobre este mesmo livro do poeta alvitense “uno de los más ricos, más complejos y más intensos que la poesía nueva portuguesa ha hecho llegar a mis manos”²⁴. A autora acrescenta que cada poema constitui uma “vã e consciente oposição aos limites humanos” (13).

²¹ No que respeita ao primeiro poema, composto por quatro fragmentos de diferentes dimensões, Maria Luísa Leal refere a abordagem dos temas do amor e da morte; os amantes são comparados a barcas que navegam no mar que “dans la poésie de Raul de Carvalho, est l’espace où tout est permis, où tout ce qui est transitoire devient éternel, permettant ainsi aux amants d’oublier la mort.” (2003, 56). Quanto ao segundo poema, o mais longo, que Luís Adriano Carlos caracteriza como “vibratória epopeia lírica da solidão humana que jamais recua perante o vácuo da existência” (op. cit. XVII), é constituído por vinte e um fragmentos e aborda, segundo a autora, a oposição entre interior e exterior do corpo, de onde sobressai a contiguidade e a perfeita equivalência num meio carregado de simbolismo: a água. (id. 56-57). A onnipresença do corpo significa uma erotização que M. Luísa Leal designa como “religião do mar”, sendo esta metáfora da comunhão possível. A consequência desta erotização é o apagamento da culpabilidade e do remorso que podem derivar da noção de pecado, aqui substituídos por um erotismo pagão, o que evoca o paganismo de Ricardo Reis. (id. 57). Diz a autora, citando o poeta alvitense, que estes ecos de Reis são mais evidentes no terceiro poema publicado na revista: “Invocação”: “Contigo eu posso abandonar o mundo. / Damos as mãos – ou nem isso – e sabemos/ Que de um ao outro vai correndo um rio/ De natural e puro entendimento” (id. 58). No segundo fragmento do poema surgem símbolos religiosos ou dogmas cristãos esvaziados do seu sentido primeiro para integrarem uma nova religião amorosa, a “erotização do mundo” já referida. (id. 58).

²² Afirma ainda que os poemas nunca foram publicados em livro, mostrando a necessidade de uma edição fac-símile da revista, que se veio a concretizar posteriormente, em Maio de 2003, pela editora Campo de Letras, organização de Luís Adriano Carlos.

²³ “O crítico específica apontando o eco de Álvaro de Campos, expansivo e torrencial, tal como a natureza poética de Raul de Carvalho, cujo exemplo é o poema “Serenidade és minha”, dedicado “à memória de Fernando Pessoa.” (id. 111).

²⁴ Raul de Carvalho publica em *Versos (Poesia II)*, 1958, a carta de Vicente Aleixandre para o poeta, datada de 20 de Setembro de 1955, fonte da citação de Natércia Freire (Carvalho 1993, 315-316).

Sobre *Poesia I*, António Ramos Rosa, em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real - I* (1979), tece algumas considerações mais críticas:

[...] é verdade que se encontram na sua poesia alguns momentos felizes, não por certo de repouso, mas de ligeireza, de encantamento e de exaltação, de poderosa exaltação visionária, em que uma fecunda circulação parece substituir-se à sucessividade intransitiva em que não existe progressão mas iteração constante, linear, sem desníveis, quase sem contrastes, sem tensão nem unidade plena. Todavia, o que predomina na maioria dos poemas de *Poesia I* é um movimento de contínuo desmembramento em que a multiplicidade dos elementos carreados não se organiza em circulação feliz, na plenitude ou, pelo menos, segundo uma aproximação, um desenvolvimento com vista a uma culminância. A unidade desta palavra poética é a um tempo cava e linear e o seu fôlego incontestável dir-se-ia provir de uma dificuldade de respiração, de uma sufocação a que o poeta se arrancasse continuamente, mas cujos haustos nunca se sucedessem numa ondulação plena. (137).

Nesta obra de Raul de Carvalho pode ler-se a afirmação da voz “torrencial”, referida por Jorge de Sena em *Líricas Portuguesas*, volume já citado, sobretudo no longo poema “Serenidade és minha”. Este é talvez o mais conhecido poema do escritor de Alvito, tendo suscitado, em 1978, uma recensão, igualmente positiva, de Francisco de Sousa Neves, “Ode à serenidade”, e um desenho do artista plástico Francisco Relógio, publicados em conjunto no *Diário de Notícias* de 20 de Abril (vide Anexo D, Fig. 2).

Angústia profunda que busca o apaziguamento no canto e nele encontra um modo de reatualizar a eterna fome de perfeição humana, [...] entre os seus anjos e os seus monstros sublunares, [...] uma invocação encantatória, um exorcismo em parâmetros de ritual colectivo e um desejo de paz, fruída nos mais diferentes aspectos, os sublimes e os prosaicos. [...] [I]rmana o natural e o sobrenatural, a sensualidade e o misticismo, o grão de areia e a imensidade do Cosmos. [...]

Ode de fôlego apaixonado [...], impetuosa no seu turbilhão de imagens, repetitiva no imoderado uso das preposições, aparentemente caótica na aglomeração de símbolos e factos banais, [...] tem algo da profusão lírica e do pendor místico da poesia de Gomes Leal. [...] O que parece tenebroso e grosseiro, como realidade quotidiana, adquire nessa Visitação da Serenidade a luz de um arco-íris ou uma centelha do Absoluto, transfigurando os aspectos acidentais em fenómenos da natureza, o acto simples em maravilha e a cena vulgar em milagre de percepção. Assim a poesia de Raul de Carvalho se torna uma arte de descobrir na sombra a mais nítida concentração de luz fascinante. [...] (17,18).

“Serenidade és minha” irá ser posteriormente mencionado por Maria de Fátima Marinho, em *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX*, 1989, devido ao sentimento de euforia, comum a outros poemas da mesma geração, mas “onde a par do estilo apelativo que significa a busca incessante da paz interior, nos deparamos com a qualificação contraditória e angustiante da serenidade desejada [...]” (75).

Outras Publicações de 50

Ainda em 1955, Raul de Carvalho publicou, em edição de autor, *Mesa da Solidão*. A propósito desta obra, Gaspar Simões afirma no *Diário de Notícias* de 2 de Fevereiro de 56: “Tenho Raul de Carvalho [...] por um dos poetas mais dotados da sua geração [...]”; embora teça críticas aos seus poemas, refere também “as pausas na larga fluência do verso [...] nesse silêncio é que nos parece ouvir melhor a voz do poeta.” Conclui dizendo que “*Mesa da Solidão* é das obras mais representativas de Raul de Carvalho e um dos documentos mais significativos da poesia da sua geração” (8).

O poeta publicou *Parágrafos*, em 1956, edição de autor (com um desenho de Lopes Alves). Nesse ano foi-lhe atribuído em Siena, Itália, o *Prémio Simon Bolívar* do concurso internacional de poesia. Numa recensão à obra recém publicada, que surge no *Diário de Notícias*, em 6 de Dezembro de 56, Gaspar Simões aproxima o estilo de Raul de Carvalho ao de Raul Brandão em *Húmus*. Refere que esta “evocação em prosa poética que tem a infância por objecto” liga-se ao “carácter irracionalizado e, portanto, por isso mesmo, essencialmente moderno dos seus Parágrafos” e que este automatismo faz também lembrar a poesia de Breton. Por outro lado, refere que, ao substituir o esquema rimático pelo parágrafo, Raul de Carvalho volta as costas ao presente e procura no passado a fonte das suas emoções, obedecendo “ao impulso natural de prosador” (7-8).

Parágrafos inaugura a prosa poética na escrita rauliana; por esse motivo será abordada posteriormente ao lado de *Talvez Infância* (1968).

Em 1958, surgem, em edição de autor, duas obras: *Versos (Poesia II)*, cuja capa tem um desenho de René Bértholo, e *A Aliança*. Em 1959, em separata da revista *Vértice*, número 192, surge *Canto ao Pintor Desesperado Manuel Ribeiro de Pavia*. João Gaspar Simões aproxima a primeira obra ao barroco. A segunda mostra traços de uma

religiosidade própria. A ambas voltaremos mais tarde. Sobre elas afirma este autor em *Crítica II*²⁵:

[...] Considero este livro de Raul de Carvalho [*A Aliança*] como um dos seus mais belos livros. Vou mais longe: o seu poema *A Aliança*, esse muito menos “instantâneo”, e por isso mesmo, talvez, menos essencialmente poético, diz mais sobre uma angústia humana que principia a conhecer-se nos confins da razão, a dois passos da fé, que toda a obra anterior. E é instantânea, afinal, instantânea como se nos revela nas brevíssimas composições de *Versos*, (*Poesia II*), que se me afigura a mais verdadeira, a mais poderosa, a mais desnuda maneira poética deste notável lírico da década de 50 (385).

A Aliança destaca-se por ser a obra que mais explicitamente dá conta de um sentimento religioso. Voltaremos a este aspecto posteriormente.

Terceira Fase: os Anos 70

Nos anos 60 surgem apenas três publicações no final da década, em 1968, *Talvez Infância*, *Tautologias* e *Realidade Branca*, pelo que optámos por integrá-las na terceira fase de publicação do poeta, a dos anos 70.

A primeira obra surge sob a chancela da editora Ulisseia, com capa de Espiga Pinto, as outras duas em edições de autor. Em *Talvez Infância* notam-se reminiscências de Alvito, espaço sentido como uma parte constitutiva do próprio sujeito, que emerge através das lembranças, mas também *evocando* um “clamor” de sofrimento pela “dolorosa consciência da dignidade humana”, tal como afirma Jorge de Sena, anteriormente citado.

[...] Vida! que mágoa!

Quanta coisa funda e boa me negaste; quanta miséria e abandono; quanta alegria gasta, ou que não tive; quanta lágrima santa me negaste, Vida!

[...]

Pela côdea de pão e os pés doridos; pelos anos de escola sem amigos; pelas tardes de calor e zumbido nas fontes e inquietação a todo o instante; pelas noites em que dormir é bom porque se esquece; pela brancura das paredes onde punha as mãos para o sono vir mais cedo; obrigado, Vida! [...] “ (Carvalho 1993, 402-403).

²⁵ “Raul de Carvalho, *Versos (Poesia II)*, Aliança”. 1999 [1961].

No entanto, esta obra, apesar de evocar um espaço específico – Alvito – não apresenta uma relação directa com o referente/real. Maria Luísa Leal afirma a propósito:

Talvez infância [...] evoca o espaço em que ancoram lembranças fundadoras, carregadas de afectividade. [...] Apesar da coincidência com topónimos e antropónimos reais, o resultado é de estranhamento, como aquele que causa uma metáfora.” (2011, 176-177).

A aproximação do poeta alvitense a Raul Brandão é novamente mencionada, desta feita por Gastão Cruz a propósito de *Talvez Infância*; refere o crítico em *A Poesia Portuguesa Hoje*:

Não tenho quaisquer dúvidas de que Raul de Carvalho apreende a totalidade do real alentejano como nenhum outro poeta antes dele. E teremos de remontar a Raul Brandão, se quisermos achar na literatura portuguesa a linha em que se inserem as páginas de *Talvez Infância*, essa prosa que nos diz que *a aridez da terra plana passou como um tractor pelo peito da gente – e o deixou raso*. (1973, 113).

Na década de 70, surgem nove obras de Raul de Carvalho. Em 1970, *Tudo é Visão*, em edição de autor; em 1971, *Poemas Inactuais*, volume editado pela Portugália Editora, com capa de João da Câmara Leme e um poema autógrafa, “Sobre a campa de meu pai”²⁶; em 1972, surge *Uma Estética da Banalidade*, também em edição de autor.

Em 1974, Raul de Carvalho tem 54 anos e apenas viverá mais uma década, durante a qual publicará dez obras, em plena liberdade política, como já foi referido, surgindo outras duas postumamente. Nos anos 70 ainda publica: em 1974, *De Nome Inominado*, em edição de autor, cuja capa contém caligrafias do poeta; em 1975, *Tampo Vazio*, pela Moraes Editores com capa de José Escada (neste ano é publicada, pelo Círculo de Leitores, uma antologia da sua poesia até ao início da década de 70 por Serafim Ferreira, *Realidade Branca*); em 1976, *Desejaria Provar que Esquecera a Ponto de já nem se Lembrar de Ter Tido Qualquer Coisa para Esquecer*, em edição de autor, com capa de Mário Botas e *Quadrangular*, pela Livraria Quadrante, com capa do autor e um desenho de Cruzeiro Seixas; em 1977, *A Casa Abandonada*, em edição de autor e gravura da capa de André Derain para *L’Enchanteur Pourissant*, de Apollinaire (1909) e em 1978, *Duplo Olhar*, em edição de autor (com caligrafias e grafismos do poeta).

²⁶ Gaspar Simões num artigo publicado no *Diário de Notícias* refere que por vontade de Raul de Carvalho esta obra chamar-se-ia *Poesia III*. O título foi escolhido pelo editor, pelo facto das composições mais recentes datarem de 1965 (1972, 18).

Um ano após a publicação, Luís de Miranda Rocha caracteriza *Tudo é Visão* como obra detentora de uma “aventura singular da linguagem”, pois surge como um livro “disperso, desigual, fragmentário”, representando simultaneamente uma “aventura humana [...] pela permanente tensão que o drama da escrita mantém em relação a uma entidade absoluta existencialmente definível.” (1971, 18).

A propósito de *De Nome Inominado*, Raul de Carvalho refere, numa entrevista a Maria Teresa Horta para a revista *Flama*, a 3 de Janeiro de 1975, que esta obra representa “o cerrar dum ciclo que vem de ... 1948 [...] uma consciente tomada de consciência [...] [dessa] fidelidade essencial a nós próprios que, sendo elogio em todos os homens, é ou deve ser timbre do poeta, e da qual, *bon gré, mal gré*, claramente me orgulho.” (60).

Sobre a antologia de poemas de Raul de Carvalho, *Realidade Branca*, anteriormente referida, Gaspar Simões, num artigo do *Diário de Notícias* de 13 de Novembro de 1975, afirma que “nos tempos modernos, em Portugal, poucos poetas terão tido como este, em si, um *trop plein* de vida com tão perfeito equilíbrio nas palavras. / Eis um grande poeta, um poeta da raça de Gomes Leal com a arte que Gomes Leal não teve, o poeta Raul de Carvalho da *Realidade Branca*.” (14). Em 26 de Fevereiro de 1976, ainda neste periódico, mas a propósito de *Tampo Vazio* (um “simulacro de ficção”), o crítico declara que “como poeta [Raul de Carvalho] ocupa um dos mais sólidos lugares na poesia da segunda metade do nosso século.” (15).

Ainda o mesmo autor, no *Diário de Notícias* de 5 de Julho de 1979, reflecte sobre o fenómeno de desumanização das artes, citando Ortega e Gasset (“el más radical instrumento de deshumanización [...] la metáfora”.²⁷) e dizendo ser em Raul de Carvalho que essa figura estilística “ganha a consciencialização que faz dela [...] o agente catalisador do processo desumanizante da poesia portuguesa” e acrescentando que a obra do poeta encontra-se “no limite da passagem do humano ao desumano em poesia [...]”. (Simões 17-18).

Fernando Guimarães atesta que conforme “avançam os anos 70”, esta “tensão metafórica”, “de maior ou menor pendor surrealizante” que se verifica na poesia rauliana da fase anterior “atenua-se, deslassa-se. Há um defluir que encontra o seu caminho através de alusões traduzidas suspensivamente pela memória [...] associações, pressentimentos que se diria serem conduzidos sentimentalmente.” (2011, 86).

²⁷ Ortega e Gasset. *La Deshumanización del Arte*. Madrid. 1928.

Por outro lado, intensifica-se em 1978 o interesse de Raul de Carvalho pelas Artes Plásticas, sendo desse ano a exposição do Estoril *Caligrafias de um Poeta* e de 1980 a publicação de *Elsinore* - a nosso ver, a obra de mais viva afirmação da escrita plástica. Voltaremos de perto a este aspecto.

Quarta fase: as Últimas Publicações

Em *Elsinore*, pode ler-se o eco das vivências do poeta durante um período de hospitalização em Londres. O volume é publicado pela Brasília Editora, com capa de Mário Botas. Um ano após a sua publicação, Gaspar Simões, no *Diário de Notícias* (“A personalidade e a poesia”), caracteriza a obra poética de Raul de Carvalho como detentora de “um barroquismo que conheceu o baptismo da mente surrealista” [Página não localizada].

Ainda em vida de Raul de Carvalho surgem *Mágico Novembro*, em 1982, pelas Edições Ulmeiro (capa de João Carlos Albernaz) e, em 1984, *Um e o mesmo livro*, da Editorial Presença (com uma reprodução a preto e branco de um pormenor de um quadro de David). Nesse mesmo ano, *Poesia Instante* sai já postumamente, nas Edições Ulmeiro, com capa de António Pimentel, tal como, em 1985, *Quatro Paredes*, pelas Edições Nova Renascença, no Porto²⁸ (vide Anexo D, Fig. 3).

Mágico Novembro dá conta, de uma forma muito explícita, da vertente homoerótica desta poesia. A ela voltaremos mais tarde.

A última fase da poética rauliana, de acordo com a leitura de Fernando Guimarães anteriormente referida, parece configurar evocar uma proposta pós-modernista, pela “errância da sentimentalidade” que conduz à “des-construção”, assistindo-se a uma disseminação da memória, dos afectos, das emoções, das sensações (2011, 87-88).

A revista *Silex, Revista de Letras e Artes*, publicou uma homenagem a Raul de Carvalho, dois anos após a sua morte, em Setembro de 1986. Este número teve a participação de escritores, poetas e amigos do autor de “Serenidade és minha”, como Albano Martins, António Cândido Franco e Luiz Fagundes Duarte e poemas de Duarte Barroso, José Vultos Sequeira, Henrique Madeira, António Cândido Franco, José Manuel Capelo e Cândido José de Campos. Foi ainda publicado um poema inédito do escritor, “Sol

²⁸ Segundo comunicação oral de amigos, para esta obra existem duas pinturas de Mário Botas, que serviriam de capa e contra-capa, mas que não chegaram a sê-lo, devido à morte súbita do poeta.

de Pouca Dura”, dedicado a Jacinto do Prado Coelho e datado de três de Janeiro de 1984, cedido por José A. Drummond, amigo íntimo do poeta, de quem se divulga também um desenho inédito.

Os três primeiros artigos dão conta de um “excesso” que caracterizava a vida e obra do poeta alvitense. Albano Martins em “Recado (tardio) para Raul de Carvalho” testemunha as circunstâncias dos últimos dias e da morte do escritor, onde o *excesso* surge na falta de cuidado consigo próprio e com a sua saúde (11-12).

António Cândido Franco, em “Raul de Carvalho ou as paradoxais exigências do amor (Algumas notas para uma iniciação à sua escrita e à sua obra) ” (5-9), refere a persistência do elemento sol como motivo recorrente na obra do escritor, fonte de luz, de vida, mas também de cegueira e de morte, ligado à criação, mas também à destruição; sol em excesso “espaço plano, igual, vazio, em que o homem se queima constantemente sem querer, e até sem poder, recorrer à sombra”, exemplificando com versos do poema “Aleluia dos camponeses” de *Tautologias* “Temos a alma dividida, de Norte a Sul pela seca. A grande seca não pára nunca. O Sol é de tremer, em cima da gente [...] ” (Carvalho 1993, 493) e de *Talvez Infância*.

Em “Um falar de amigo” (1984, 13-14), Luiz Fagundes Duarte refere a obra do poeta como o resultado da “descarga” de uma pulsão vital, um excesso energético que urge ser comunicado e transcreve um poema inédito de Raul de Carvalho, que lhe tinha sido dedicado,

LATA DE COCA-COLA

a descarga
num jacto!
produzido
pelo sangue!
transformado
em espírito!

15 de Julho de 1984” (id. 14)

O crítico assevera que este poema é emblemático do espírito da poética de Raul de Carvalho: “Como objecto mais emocional que pensado, a obra do poeta só pode funcionar

como uma sucessão de descargas irracionais, de autênticas pulsões nocturnas. Como sintagma de momentos, diacronia de sincronias. Num estertor permanente.” (id., ibid.).

2.2.2. Afinidades, Influências e Tendências

A lírica rauliana mostra-se verdadeiramente polissémica, encerrando em si tendências tão diversas e díspares no tempo que abarcam quase todas as correntes da literatura portuguesa, desde o lirismo medieval a sugestões pós-modernas, no dizer de alguns autores – por tal motivo, parece-nos uma poesia com grande potencialidade didáctica, digna de figurar entre o que de mais abarcante se escreveu em Língua Portuguesa.

As várias afinidades, influências e tendências que se podem ler na lírica de Raul de Carvalho nem sempre correspondem a uma fase específica do percurso lírico mencionado, cruzam-se por vezes entre si e prolongam-se no tempo, tal como já foi dito. No entanto, pode afirmar-se que o lirismo medieval e o neo-realismo estão presentes numa fase inicial e que, posteriormente, esta poesia reclama para si a herança de Fernando Pessoa e o modernismo, aliando a estas tendências influências do surrealismo e até do romantismo e do barroco. A tendência pós-modernista, por seu turno, ganha uma importância especial na última fase desta obra, a que correspondem as publicações dos anos 80.

A primeira fase da poesia de Raul de Carvalho patenteia influências do lirismo popular e medieval, conjugado-o com a temática neo-realista, conforme já foi referido.

Fernando Martinho aproxima a poesia de Raul de Carvalho à poética de Manuel da Fonseca, pois surge “fortemente vinculada ao seu espaço de origem”, o Alentejo (1995, 1023). Gastão Cruz destaca os poemas “Terra mãe”, “Cantigas”, o que começa “Sangue inocente” e “A vila de Alvito” como aqueles que melhor exemplificam esta fase, recordando Carlos de Oliveira, para além de Manuel da Fonseca, já referido (2011, 104-105).

TERRA MÃE

Lá dos campos, tristes campos,
Dos campos do Alentejo,
Vim ainda pequenino
- E pequenino me vejo...
Lá nos campos, tristes campos
Da solitária planura,
Nasceu a minha revolta,

Nasceu a minha amargura.
Lá dos campos, tristes campos,
Vem a lembrança de tudo
O que mais amo e desejo.
Vem a fome, a sede e o sonho
Das terras do Alentejo! (Carvalho 1993, 25)

Num artigo de 1971, publicado na obra *Tempo e Poesia* em 1987, Eduardo Lourenço caracteriza Raul de Carvalho como uma voz da modernidade, ao lado de Baudelaire e de Pessoa, como já foi referido. O crítico refere a propósito de Raul de Carvalho:

A outra metade da inesgotável imagem de Campos, recriação e aprofundamento original de uma similar sensibilidade, revive na obra de Raul de Carvalho, um dos mais autênticos e puros poetas do seu e nosso tempo. A torrente admirável do seu lirismo encobre um pouco o secreto gesto que nela está empurrando sem cessar “a solidão do homem para um ponto que fica algures no universo”. Na sua poesia se unificam e resgatam [sic] até os bocados a mais que havia na jarra definitivamente partida de Pessoa. O que podia haver de antimoderno na generosidade e abundância da sua inspiração, tanto como na sua agressiva e voluntária desatenção cultural – afinal profética, como em tempos a de Sebastião da Gama – é coberto por uma permanente invenção de imagens aptas como poucas para fixar «a sombra» inerente a toda a «voz» onde a modernidade ecoa. (196-197).

No entanto, esta poesia nem sempre foi do agrado da crítica. O que Eduardo Lourenço vê como “recriação e aprofundamento original de uma similar sensibilidade”, Nuno Júdice caracteriza como “pastiche”, nomeadamente, a propósito do poema de Raul de Carvalho, “Serenidade és minha” e de uma ode de Campos, citada por este crítico na obra *As Máscaras do Poema*:

Vem, Noite antiquíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito. (1998, 163).

Refere o crítico que Raul de Carvalho substituiu “noite” por “serenidade”, mantendo no mesmo registo a ode de Campos, por oposição a Cesariny que, perante o mesmo

exercício de reescrita, embora com menor afastamento semântico, introduz o elemento de estranheza, ao utilizar o vocabulário sexual.

Nuno Júdice afirma ainda, evocando a participação do poeta de Alvito na revista literária *Cadernos de Poesia*, que se trata de “uma poesia desligada do compromisso imediato com o real “ e que a “assimilação discursiva da lição de Pessoa” em “Raul de Carvalho vai dar uma dimensão estética profundamente inovadora [...] através de um domínio da discursividade que equilibra a tensão poética com a retórica que a poderia anular.” A propósito do poeta, o crítico refere também que “vai ao encontro da ilusão lírica que [...] acaba por colocar o real – embora idealizado e, no limite, visto como o quadro transcendente da finalidade poética – no horizonte da sua escrita.” (id. 178-179).

A influência de Fernando Pessoa nesta poesia é igualmente destacada por Fernando Martinho, a propósito da poesia portuguesa dos anos 50 e da consciência dos poetas integrarem a tradição modernista²⁹. Raul de Carvalho refere-o explicitamente no poema “Conversa a sós”:

Olha, Mila, entre os medos que me assaltam e eu cultivo,
o principal é que a minha mãe já não goste de mim.
Sabes, nunca li com vagar o Álvaro de Campos
porque aquilo era demasiado meu para ser dele.
Porque as multiplicações dele
são as minhas multiplicações. (Carvalho 1993, 71)

Pode dizer-se, como Casimiro de Brito a propósito da obra *Poesia I* de 1955 e deste poema, que “Se Álvaro de Campos é o poeta das emoções *no* pensamento, Raul de Carvalho será o poeta das emoções *no* coração”, dotado de uma “prodigalidade verbal, bem doseada”, mais lírico do que o heterónimo de Pessoa, mas menos “incisivo”. (*Cadernos do Meio-Dia* 1960, V).

Da mesma forma, António Ramos Rosa aborda a influência pessoana na obra de Raul de Carvalho, num texto datado de 1966 e publicado em 1980 em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*:

²⁹ “A “[...] década de 50 vai ser a década *pessoana* por excelência, e isto em grande parte pela circunstância de os poetas terem, então, a oportunidade de aceder ao essencial da poesia de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, graças aos volumes publicados ao longo das décadas de 40 e 50 pelas Edições Ática.” (2005[sem indicação de página]).

Não há outro exemplo, a não ser o de Álvaro de Campos e o de António Navarro, de entrega tão completa ao acto de criação, a um certo automatismo que, de longe, e com as suas limitações de uma extravasão sentimentalista, é, sem dúvida, mais franco, mais livre que o de muitos surrealistas, dado que este é dependente em geral, de um prévio formulário de escola. Esta espécie de sinceridade explosiva e anti-social da palavra poética de Álvaro de Campos e a correspondente amplitude discursiva dos seus versos livres devem ter constituído para Raul de Carvalho um pólo de atracção que muito contribui decerto para a tendência centrífuga, expansionista e perdulária dos seus longos poemas. (116).

Joaquim Manuel Magalhães, num estudo crítico sobre a poética de Raul de Carvalho, *Um pouco da morte*, destaca o modo como esta poesia assimilou a influência modernista:

[...] a sua [de Raul de Carvalho] escrita [...]vive intensamente de uma certa ligação ao modernismo poético português, só que numa vertente que se preocupou pouco com a radicalização dos processos construtivos no verso, para passar a preocupar-se com as possibilidades de adequar o espelhamento do mundo natural e íntimo a uma linguagem de efectiva partilha e compreensão. Isto é: partindo do pressuposto de que fazia sentido o olhar naturalista do realismo, como adequá-lo a um impulso lírico subjectivista de modo a não desequilibrar quer a possibilidade de representação relativamente linear do mundo quer a possibilidade de relativa representação linear de si mesmo? Raul de Carvalho, tal como Manuel da Fonseca e como, antes deles, Irene Lisboa, entenderia que, dentro do modernismo português, uma figura estilística iniciaria a tentativa de resposta a esse problema de representação verbal – Alberto Caeiro: a sua aprendizagem com Walt Whitman de um fluxo discursivo vagueante e prosodicamente ligado ao verso-livre permitia uma recuperação de um outro nível lírico do realismo prosodicamente articulado de um Cesário. (71).

O crítico cita, exemplificando, as estrofes iniciais do poema “Amor e prazer das coisas” de *Poesia* (1955): “Vou, pelo caminho olhando/de repente um pote, de repente uma ponte, de repente um vidro/com dedos em relevo. [...] Vou, pelo caminho olhando/ qualquer maravilha sem dono:/um prego um alfinete um cesto/ cheio das coisas de que gostámos juntos. / Vou pelo caminho sem nada que fazer.” (id. 73). E acrescenta que:

É importante acentuar desde já que há uma modernidade segura nos processos com que Raul de Carvalho prende a sua cinemática visão, linear e deambulantemente declarativa, das realidades e da sua inter-acção com os sentimentos e as disponibilidades do campo

emotivo que as perspectiva. [...] Talvez seja este o motivo pelo qual a escrita de Raul de Carvalho se distingue do empenhamento mais ideológico do realismo no chamado neo-realismo português. [...] poesia que tão próxima dele por vezes parece estar. (id.).

Reportando-se à poesia de Raul de Carvalho dos anos cinquenta, Fernando Martinho aponta a coexistência de poemas longos e de poemas curtos. É uma poesia de abandono aos pensamentos, de carácter emocional, caracterizada por poemas extensos em verso livre, vanguardista, não pela desfiguração sintáctica da linguagem (contrariamente a poemas de Ramos Rosa ou Mário Cesariny), mas “na estranheza das imagens e no onirismo de algumas situações” ou ainda “nas séries enumerativas cuja caoticidade a ausência de pontuação ajuda a potenciar” (2011, 92).

É neste sentido que a poesia rauliana pode ser aproximada do Surrealismo, pois, segundo Perfecto E. Cuadrado, “a poesia surrealista baseia-se na utilização preferencial de um determinado tipo de imagens assentes na associação, por analogia, de realidades afastadas, naturalmente dissociadas e aparentemente incompatíveis.” (1996, 36)³⁰. Deste modo, pode afirmar-se, como António Ramos Rosa, a propósito da poesia de Cesariny: “Através do acto de imaginação, que altera os dados do real, percepção-se o mundo numa nova dimensão”. (1987, 31).

O início de *Tampo Vazio* (1975) mostra a conjugação de estranhas e diferentes personagens, pronunciando o conto surrealista seguinte, “As inimizadas particulares” (Carvalho 1993, 691-707):

PERSONAGENS:

O Licas.

O talo.

Uma cangalha de ossos.

A marquesa de alorna, sobredita.

O cigano.

A minha amiga Lucrecia.

Suplício, bom homem.

A personagem a), já referida.

O macaco azul

A madrinha que faz doces para a afilhada [...] (id. 689).

³⁰ Refere também este autor “a pintura ou *poesia-plástica* como âmbito de expressão predilecto por parte dos surrealistas portugueses.” (1996, 22) Característica que aproxima, igualmente, Raul de Carvalho a criadores surrealistas como Mário Cesariny.

Ângela Caires, num artigo de *O Jornal* de 4/2/83, cita a opinião de Raul de Carvalho sobre os surrealistas: “Moviam-se entre o real e o irreal, segundo Raul de Carvalho, o velho poeta que os admirou «mas nunca aderiu»” e cita-o “os surrealistas ‘não dizem’ poemas. Escrevem-nos: com sangue, com vida” (10).

Sobre esta ligação, Eurico Gonçalves refere que Mário Cesariny publicou um Manifesto em 1973, indicando o nome dos surrealistas, onde declara que “Raul de Carvalho é surrealista na poesia escrita, a par de Natália Correia, Luísa Neto Jorge, António Barahona e Ana Hatherly.” (69-70). Por seu turno, António Cândido Franco aponta a relação do poeta alvitense a estes grandes nomes do surrealismo português:

[...] a Cruzeiro Seixas (que assina o desenho da capa de *Quadrangular* e lhe promoveu uma exposição de desenhos no Estoril), as surpreendentes mas muito significativas referências no corpo dum poema de *Quadrangular* (“Disso o Poema Trata”) a António Maria Lisboa e Luiz Pacheco, a admiração maior que Mário Cesariny, sem sombra, lhe votou, chamando-lhe *grande poeta* nas notas da edição da *Poesia de António Maria Lisboa* (1977) e desenhando-o (de chapéu) numa homenagem rara no autor de *Pena Capital*, ou mesmo o diálogo com Mário Botas (que lhe desenhou várias capas), cujos contornos revelam sobretudo quanto o poeta de *Elsinore* prezava o espontâneo involuntário da alma humana (2011, 50).

Gaspar Simões foi sem dúvida o crítico mais regular do poeta alvitense, acompanhando a sua obra desde 1949 a 1981, publicando com muita frequência recensões críticas em vários periódicos, sobretudo no *Diário de Notícias*, (cerca de dezassete artigos). A 5 de Fevereiro de 59, referindo-se a *Versos, Poesia II*, este crítico aproxima a lírica de Raul de Carvalho ao Barroco pela “oscilação entre os minutos longos – o discursitivismo poético – e os minutos curtos – o instantanismo [...]”, considerando-a “um dos seus mais belos livros” (8). Em *Crítica II*,³¹ o mesmo autor aproxima igualmente a obra do poeta ao barroquismo: Juan Ramón Jiménez e Vicente Aleixandre, mestres do barroquismo espanhol, estão, pois, onde deviam estar: ao lado de Raul de Carvalho (1999, 382-385).

Da mesma forma, Fernando Martinho afirma coexistirem, em alguns dos poemas de Raul de Carvalho, uma inspiração modernista e uma aproximação à tradição barroca, pela acumulação de efeitos retóricos. Aponta, como exemplos da vertente torrencial em verso livre que Raul de Carvalho bebeu em Álvaro de Campos e em Whitman (também evocado

³¹ “Raul de Carvalho, *Versos (Poesia II)*, Aliança”. 1999 [1961].

pelo poeta alvitense), os poemas “Sábado e cervejaria”, “Teu coração de guitarra”, “Sôbolos rios...”, “Projecto para domingo”, “Desposuindo”, “Alegoria andaluza”, “Serenidade és minha” e “Torre de menagem”, assim como a própria prosa de *Parágrafos* e de *Talvez Infância*. Segundo o crítico, em alguns destes poemas, nota-se

[...] a construção anafórica nos poemas extensos de *Poesia e Mesa da solidão*, a par de outros tipos de manifestação de uma retórica da repetição, como a reiteração vocabular, o paralelismo, o polissíndeto, a epífora e a enumeração, nomeadamente[...] a enumeração caótica. Não raro algumas destas figuras se cruzam com figuras fónicas, como a aliteração e a paranomásia. Ou uma figura de pensamento como a apóstrofe [...] Uma outra figura a que, com frequência, recorre a lírica expansiva de Raul de Carvalho, é a amplificação, sobretudo quando a combina com uma prática da sua especial eleição, a prática intertextual [...] (2011, 94)³²

Algumas das características da escrita rauliana, apontadas por Fernando Martinho, constituem, de facto, marcas da modernidade desta poética. Assim refere igualmente Maria Olívia Figueiredo, em *A Comunhão com o Cosmos na Poesia de Raul de Carvalho*:

[...] pontuação, maiúsculas, ritmo, medida, enumeração caótica, infracções sintácticas, misturas semânticas ousadas são recursos de codificação poética que, além de contribuírem para a unidade do poema, revelam a inscrição de Raul de Carvalho na tradição moderna da poesia portuguesa.

Outro meio de que se serve Raul de Carvalho para a criação de um discurso marcado pelo signo da modernidade é, indubitavelmente, a intertextualidade. De facto, o diálogo intertextual parece ser um dos elementos estruturantes de sentido que conferem «legibilidade literária» a muitos dos poemas [...]. (123).

Para além destas particularidades, o uso do verso livre, pouco frequente na época e amplamente utilizado pelo escritor (conforme será indicado posteriormente), constitui, enquanto renovação formal, um dos parâmetros da modernidade. Assim o afirma E. M. de Melo e Castro em *Projecto: Poesia*: “O aparecimento do verso livre [...] é uma das características técnicas do modernismo [...], próprio para a poesia de prospecção psicológica e introspectiva [...]” (1984, 105).

A propósito do poema “O Museu Imaginário”, publicado no segundo fascículo da revista *Árvore*, Fernando Martinho refere um “total abandono ao verso livre” por parte do

³² A intertextualidade na obra de Raul de Carvalho, assim como a ampliação serão abordadas no Cap. III.

poeta de Alvaro de Alvim e tece as seguintes considerações, citando Marchese e Forradellas (1986, 417): “Nesse texto, melhor que nenhum outro da sequência, se pode observar que o verso livre é o que não aceita qualquer «construção externa» e apenas se submete ao «ritmo do pensamento, da entoação ou da respiração», ou ao «ritmo com que se sucedem as intuições e a sua expressão» (1991, 447).

O verso livre liga-se ao modernismo, pela libertação rítmica que pressupõe, pela “irregularidade, o contraste, a dissonância, o efeito imprevisível ou inesperado”, pois esta liberdade é a que melhor se adequa e dá conta de um ritmo “dinâmico como o da vida do homem contemporâneo.” (Goldstein 50).

Outra marca da modernidade, e também do surrealismo, é, para E. M. de Melo e Castro, a utilização da imagem poética onde o primeiro termo da comparação é abolido, dando origem a comparações não expressas, aleatórias e enumerações caóticas de diverso tipo³³ (1984, 113). Como característica do mesmo tipo, o autor refere ainda a anáfora, o “carácter demonstrativo”, retórico da figura, apontando o exemplo do poema já citado “Serenidade és minha” (id. 116).

A poesia rauliana patenteia também características modernas em termos temáticos. “A distância entre [...] [o] sonho e a capacidade de viver do homem é o próprio chão da modernidade”, afirma Gastão Cruz em *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973, 10), citando Adolfo Casais Monteiro. Palavras que se podem aplicar a muitos dos poemas do autor alvitense (id. 15).

Esta lírica, no dizer de Gastão Cruz, tem por base a convicção romântica da “visitação da poesia”, que traz sempre o poema certo, dispensado de trabalho ou correcção e cuja essência é a emoção “em estado puro, o sentimento em si” que deixa em segundo plano a linguagem, ideia presente no poema “O perfume que às vezes, à noite, resvala” de *Poemas Inactuais* (1971): “O perfume que às vezes, à noite, resvala/ da madeira para o coração. // Cuidado, coração, não morras:/ Tudo de ti depende.” Entendido deste modo, o processo de escrita aproxima-se dos conceitos de liberdade e autenticidade, que estão na base do surrealismo e da doutrina poética da *Árvore*. (2011, 108).

Gastão Cruz situa a voz de Raul de Carvalho na literatura portuguesa como aquela que detém “um individualismo lírico muito acentuado, a que não falta alguma dose de

³³ No que respeita à enumeração caótica, o autor afirma que “A simples justaposição vocabular pode ganhar uma força imagética complexa e intensa, mesmo quando orientada num sentido determinado, pois as conotações de cada vocábulo entrecruzam-se dando estrutura a uma percepção inicialmente atomizada.” (1984, 121).

quase ingenuidade [...]” (id., 111) e cita António Ramos Rosa, num ensaio incluído no livro *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*.

Na poesia de Raul de Carvalho é bem patente o desejo de *habitar a palavra*, a entrega absoluta ao dom da palavra com todos os riscos que tal aventura comporta. Esta absoluta entrega, este dom total pode o poeta pagá-lo bem caro por vezes, mas é, sem dúvida, a sua grande força condutora. Navegação instável no espaço aberto do poema, mas navegação incessante, infundável, que encontra a sua força no abandono a que se entrega, o acto poético apresenta-se a Raul de Carvalho como a tentativa de habitar a palavra, como uma construção inaugural. (1979, 135-136).

O crítico não é o único a aludir ao romantismo a propósito da lírica rauliana. Também Fernando Guimarães observa que há, em algumas obras do poeta publicadas nos anos oitenta, uma tendência para a confidencialidade semelhante à escrita de páginas de diário, eventualmente relacionada com a datação de alguns poemas. (1985, 84). Com efeito, esta tendência contrariaria a perspectiva da poesia moderna para a objectividade e valorização da realidade verbal enquanto artefacto e liga a obra em causa a uma perspectiva romântica.

João Barrento menciona um “fio romântico” que atravessa esta poesia, tido como instrumento de revelação do essencial, onde o poeta tem uma missão religiosa: “ [...] a missão do poeta, / [...] confundir, numa só e lúcida claridade, / a palavra esquecida no coração do homem “ (69). Maria Luísa Leal aproxima igualmente o poeta ao romantismo (1996, 81, 111-112), assim como João de Carvalho, que refere as “feições românticas” da articulação entre vida e escrita nesta poética. (2011, 137).

Muito presente na poesia de Raul de Carvalho, e pensamento comum ao romantismo e modernismo, é o facto de surgir o poeta como aquele “ [...] homem que tem mais consciência [...] da irremediável solidão do “eu” no mundo e entre os homens” (Friedrich 173).

João Barrento afirma a existência, nesta lírica, de um “[e] u que transborda numa escrita egocêntrica obcecada pela solidão [...]” (op. cit., 68). Este *transbordar* estaria ligado a uma intensidade de amor e sofrimento, emoções responsáveis pela escrita, a acção do poeta sobre o mundo, que lhe poderão conferir “ [...] a capacidade de proferir afirmações com um alcance universal.” (Leal op. cit., 77). Ana Luísa Vilela aponta a

“figura maldita do Poeta romântico” como estruturante para a poesia de Raul de Carvalho, a propósito de *Célula*, obra inédita do poeta de Alvito:

[...] a posição de onde parte Raul de Carvalho para reproduzir a sua própria *comunidade conhecida* é, antes do mais, a da sua condição de poeta – a que se vão acrescentar outras, como as de pobre, alentejano, comunista, devoto, homossexual. [...] Trata-se, então, de um lugar *implausível* entre todos, pela implícita implosão causada pela acumulação de tensões simultâneas, exercidas pelos vários traços identitários coexistentes. Raul de Carvalho assegura, assim, a *inconhecibilidade* do seu projecto identitário, afirmado, afinal, através do paradigma das condições da excepcionalidade, da proscricção e da negação – avatares da figura maldita do Poeta romântico, matriz maior do seu lirismo. [no prelo].

A turbulência emotiva, atrás referida, presente na obra do escritor, essa “entrega às emoções mais imediatas, a uma subjectividade que se diria exacerbada” poderá ter origem, segundo Fernando Guimarães, numa “possível negligência de quem considerava que a iluminação da poesia obrigava o poeta respeitar [sic] o primeiro impulso; o que era imediatamente escrito surgiria como a manifestação mais autêntica da poesia. [...] A poesia era uma espécie de corrente de consciência.” (2010, 21).

O crítico associa a obra de Raul de Carvalho à de Ruy Cinatti, notando que em ambos os percursos poéticos se verifica uma viragem rumo a uma subjectividade excessiva, “uma expressa emocionalidade que conduz os seus poemas a uma dispersão ou divagação expressiva ao sabor das ocorrências, de alusões pessoais, de vivências, de imersão no quotidiano [...]”. (id., *ibid.*). Sugere o crítico que esta característica ligaria ambas as poéticas a um “sentido de pós-modernidade que tanto marca alguma da nossa poesia atual” [sic] (id., *ibid.*).

Atentemos num excerto do poema “Joe ou Arqueologia” de *Um e o mesmo Livro* (1984), onde, segundo Fernando Guimarães (2011, 88), se verifica essa sentimentalidade relacionada com as vivências quotidianas, para além de um deliberado sincretismo idiomático:

[...]

São noites até morrer

Plena e longa noite de constelações contigo, Joe

Mon amour my darling meu amor amado mío mais tudo o que tu és

Ah! essas ramagens voluptuosas distantes espelhantes amantes de amor, final [...]

(Carvalho 1993, 924).

João de Carvalho aproxima igualmente a poesia de Raul de Carvalho a uma “estética da pós-modernidade”, nomeadamente por “uma certa resistência às vanguardas, uma escrita fragmentária e amplamente intertextual, uma certa ironia e uma concepção da matéria aberta à totalidade do mundo.” (2011, 146 [rodapé]).

2.2.3. Alguns Sinais Particulares de uma Identidade Lírica

Atravessando, de um modo geral, as diferentes fases da poética de Raul de Carvalho e integrados muitas vezes nas várias afinidades, influências e tendências aí existentes, surgem alguns sinais específicos, características particulares de uma identidade lírica que irrompem nos textos, marcando o timbre do canto rauliano. São eles a religiosidade e o angelismo, o homoerotismo e as relações intertextuais com as artes plásticas.

Na versão portuguesa de *Les Jours du Seigneur*, antologia de textos que permitem o “silêncio da oração”, “livro de horas, ao ritmo do tempo deste mundo” (15), publicada pela Moraes Editores em 1962, sob organização de João Bénard da Costa, surge o nome do poeta alvitense, lado a lado com Santo Agostinho, Santo António de Lisboa, São João de Deus, Santa Joana d’Arc, entre outros autores eclesiásticos (Guitton 400) e escritores portugueses³⁴. O poema escolhido foi um fragmento de “A aliança”, texto que dá nome à obra publicada em 1958: “O mundo vai abrir-se – lento e calmo –” (Carvalho, 1993, 364) e aparece na antologia integrado na temática “Amor a Deus”. Com efeito, este poema exemplifica uma fase mística/espiritual da obra de Raul de Carvalho que Maria Luísa Leal caracteriza desta forma:

Versos (Poesia II) e *A Aliança*, ambos de 1958, revelam uma tendência ainda não claramente manifestada nos livros anteriores e que permanecerá como um fenómeno datado – uma preocupação com o transcendente, uma religiosidade que aspira à união mística e que se manifesta, nos poemas, como síntese de uma explícita herança cristã e de uma longínqua influência oriental, na linha de Thomas Merton, a quem Raul de Carvalho dedica *A Aliança*.” (Carvalho, 1993, 1019).

³⁴ José Blanc de Portugal, Mário Cesariny, Ruy Cinatti, Vitorino Nemésio, António Nobre, Cristovam Pavia, Fernando Pessoa, José Régio, Jorge de Sena, Pedro Tamen, para além do Padre António Vieira.

Por seu turno, Afonso Cautela pronuncia-se de uma forma diferente e mais abrangente sobre a religiosidade na escrita de Raul de Carvalho. Afirma o autor num artigo escrito em 3/3/1966, publicado em 2011:

[...] a constante que chamaríamos mística, na sua obra, sugere uma série de comentários generalizáveis aos escritores que, sem partilharem uma crença ou religião organizada, se confessam religiosos. [...] Nada mais incómodo para as religiões organizadas do que os espíritos “religiosamente livres” ou “livremente religiosos”. E nada mais inoportuno também para os não religiosos. O deus dos poetas [...] não é o deus das igrejas nem o dos metafísicos. Não é nada de absoluto mas algo de relativo que se pretende tornar absoluto (18).

O texto “Circunscrito no tempo”, último poema de *Versos (Poesia II)* – 1958, que será analisado de perto no capítulo três, poderá exemplificar esta vertente mística e religiosa, mas livre, ao dar conta da unidade corpo/alma, perfeição desejada pelo sujeito de enunciação: “Isto que sempre ambicionei: / corpo e alma formando / um círculo, // Se encontra, neste momento, / realizado e perfeito. [...] Concêntrico é o ser // quando tranquilo.” (Carvalho 1993, 355).

A propósito de *Tudo é Visão* (1970), Natércia Freire afirma, no *Diário de Notícias* de 18 de Março de 1971, que “toda a transcendência do mundo canta em Raul de Carvalho”, que os sentidos transferem para a imagem memorizada a sua realidade, mas que na obra mencionada (por exemplo no poema “Nómada”), a imagem “liga-se à eternidade, à liberdade da morte que existe dentro e fora do poeta [...]” (17).

NÓMADA

Não estou em condições de lutar mais contigo.

[...]

Tu tens o teu lugar no navio e sozinho

E sozinho te farás ao alto mar.

Se as ondas te sorverem é contigo:

O salgado das ondas te alimentará o sonho,

O vento no costado te conduzirá o leme,

Em toda a parte verás as terras prometidas,

E no óleo, no calor do teu rosto já batido

Por derrotas, tempestades e vis ameaças:

Descobrirás ao vê-lo que é o teu

E não o meu rosto que descobriste.

[...]

(Carvalho 1993, 532-533)

Ainda sobre *Tudo é Visão*, Gaspar Simões, no *Diário de Notícias* de 13 de Maio de 1971, menciona que Raul de Carvalho se humaniza “desumanizando-se” e acrescenta “[g]anhou já dimensão metafísica, uma poesia que nos primeiros tempos esteve á [sic] beira de um literal verbalismo.” (18).

Por outro lado, em *Realidade Branca* (obra de 1968) está patente um “sentimento religioso que se dissolve, ao substituir o desejo de ligação ao divino pela exaltação do amor sensual e profundamente humano” (Eurico Gonçalves 2011, 67). Arnaldo Saraiva refere esta obra do poeta, a propósito da influência de Rilke na poesia portuguesa da década de 50, dizendo que nela Raul de Carvalho “falava da sua dívida para com Rilke “ (22). Do mesmo modo, Maria Luísa Leal aborda o motivo do anjo na obra de Raul de Carvalho, o angelismo, afirmando a “clara filiação rilkeana” (163), “não cristã” (166), desta poética.³⁵

Os poemas raulianos foram motivo de desentendimento entre o escritor e os seus editores, devido à expressão do sentimento amoroso homossexual que os atravessa e que, à medida que envelhece, o poeta assume de uma forma cada vez mais explícita em edições de autor. Jorge Listopad, no *Diário de Notícias* de 17 de Fevereiro de 1983, afirma a propósito de *Mágico Novembro* (penúltima obra publicada em 1982 por Raul de Carvalho) que talvez o poeta “nunca dantes tivesse escrito com tanta poesia e liberdade, com tanta desenvoltura e vertigem, com tanta libertinagem séria como nesta prosa-confissão-poesia [...]” [página não localizada]. Albano Martins refere também, em comunicação oral, que só com a publicação deste livro Raul de Carvalho assume publicamente a sua homossexualidade, discreta até à data, embora biograficamente se conhecessem algumas relações mais íntimas.

Fernando Pinto do Amaral, ao caracterizar a obra de Raul de Carvalho, distinguindo-a da dos outros poetas da revista *Árvore*, afirma que “[...] o lirismo ganhou contornos mais vibrantes, tornando explícita uma homossexualidade que tanto se afunda na depressão como se deixa seduzir pelo erotismo nómada ou por uma vaga carga espiritual em que a presença de Deus surge de vez em quando [...]” (1998, 132).

³⁵ Op. cit. 1996, 160-185.

Ainda a propósito da temática homoerótica nesta poesia, afirma Joaquim Manuel Magalhães em *Um pouco da morte* (1989):

O tema do amor, inicialmente ligado à descoberta do sexo, depois desenvolvido em múltiplos motivos de encontros e separações, joga-se num corajoso campo de afirmação da «sua» sexualidade, num desafio ao proibido que, depois das obras de Álvaro de Campos, Raul Leal e António Botto, a sua geração frontalmente assumiu. A obra de Raul de Carvalho, tal como a de Mário Cesariny ou a de Eugénio de Andrade, são lugares exemplares da assunção, sem panfletarismo escusado, da naturalidade de qualquer sexualidade, da possibilidade de inserção na euforia ou na tristeza lírica de orientações sexuais [...]. A liberdade da asserção sexual no âmbito específico das suas renovações vocabulares de vários poetas dos anos 60 e 70 muito deve à obra destes autores. (74).

Em 1978, Raul de Carvalho apresenta uma exposição no Estoril, *Caligrafias de um Poeta*, inaugurada com leitura de poemas seus de *Tudo é Visão* pela actriz Eunice Muñoz e cuja apresentação no catálogo é feita por Cruzeiro Seixas, conforme já foi referido. Segundo comunicação oral de amigos do poeta/pintor, outras exposições estavam previstas, uma para a Galeria São Mamede em Lisboa, aquando da sua morte, e ainda uma outra para Aveiro, sem data marcada, onde seriam expostas, entre outras, obras de colecção particular.

A propósito da exposição no Estoril, salienta-se a importância que teriam, para o presente trabalho e para o estudo e divulgação da obra de Raul de Carvalho como um todo, os quadros aí apresentados, infelizmente desconhecidos do público, nem mesmo presentes no espólio camarário do poeta. Apenas tivemos acesso a alguns exemplares de colecções particulares.

As obras expostas eram constituídas por desenhos do poeta, termo que Cruzeiro Seixas repete três vezes no texto do catálogo da exposição e que se relaciona com o nome da exposição “Caligrafias”. Esta contou com cinquenta e dois *desenhos*, cujos preços variavam entre quinze mil e dois mil escudos, segundo o catálogo.

Alguns títulos dos quadros são semelhantes a títulos de poemas de Raul de Carvalho, como “Órbita”, “Zen”, “Retrato”; outros remetem para o universo da escrita e para a sua poética específica, “Retrato de um poeta”, “Solidão”, “quadra” [sic].

Quanto à qualidade das obras, Cruzeiro Seixas afirma que estas seriam livres, “depuradas” de marcas de academismo (tal como foi caracterizada a poesia de Raul de

Carvalho), “que tanto apoquento hoje a tal *arte moderna*”, semelhantes, por exemplo, aos desenhos de uma criança e acrescenta que:

Em Raul de Carvalho, dramaticamente na sua poesia, mas quase apaziguadamente aqui, nestes desenhos, pela estrada larga do “*amour fou*”, vemos aparecer em plena luz a dimensão da sua paixão apesar de tudo, (ou melhor, como ele diz, “trata-se de amar o meu amor”), por esta civilização que reivindica o berço greco-latino. Estas suas radiografias (ou cardiogramas), quase apaziguadoras e apaziguantes até provocarem o sorriso, não esquecem no entanto nada do que as rodeia. É que, mesmo em dia de festa, um poeta fala do que ainda não sabemos, e isto aparecerá como um protesto, como uma provocação, enquanto houver poetas e gente que o não é, pelo menos da mesma forma, com a exigência interior, poder de definição e poder de imagem. (Junta de Turismo da Costa do Sol).

Sobre a exposição do Estoril, Raul de Carvalho terá escrito a 28/3/78 ao amigo Manuel Pinto: “Até que enfim ... «os bonecos» vêm a luz do dia ...”. Albano Martins refere, em comunicação oral, que a pintura de Raul de Carvalho seria um prolongamento da poesia e que as referidas obras plásticas seriam como que poemas gráficos, viagens caligráficas que coexistem lado a lado com uma obra poética onde existe a manifestação pictórica de um gosto.

Toda a poesia de Raul de Carvalho está atravessada por referências pictóricas, reflexo do seu gosto pelas artes plásticas. Com efeito, encontramos estas alusões na sua obra desde 1949 até 1985 - conforme análise que desenvolveremos no capítulo três.

A propósito das relações intertextuais com a pintura, destaca-se o volume *Elsinore* (1980), por parecer detentor de uma maturidade da escrita plástica, que se traduz em referências de vários tipos e de maior profundidade: para além do vocabulário da pintura relativo a cores, luz e olhar, encontram-se referências explícitas à relação poesia/ pintura, nomeadamente ao processo criativo; no entanto, predomina a evocação de artistas plásticos e obras e o uso da descrição ecfástica de quadros, alusões a analisar de perto no capítulo três.

2.2.4. Extensão e Contenção – Poderes e Fraquezas de uma Vasta Obra Literária

Afonso Cautela, num artigo publicado na revista *Vida Mundial*, a 14 de Março de 1969³⁶, pronuncia-se sobre a classificação dos textos da obra *Parágrafos* (e também de *Talvez Infância*, 1968), caracterizando-os de “textos rebeldes, fora da nomenclatura dos géneros literários conhecidos e sem fronteiras definidas”. Afirma tratar-se de “prosa poética” ou “discurso semionírico” (60).

Maria Luísa Leal, ao estabelecer uma cartografia sumária da obra de Raul de Carvalho³⁷, agrupa as publicações atrás referidas (e também alguns textos de *Poemas Inactuais*, 1970) entre o poema em prosa e as memórias, “[p]or se aproximarem de formas narrativas como as memórias, a autobiografia ou até o conto” (26). A autora cita o ensaio de Ângela Varela Rodrigues,³⁸ onde se destaca a utilização do poema em prosa em Raul de Carvalho que caracteriza como a “recusa dos limites demasiado estreitos do verso, devido a uma tendência para a exuberância verbal” (27).

Ainda sobre *Parágrafos*, Joaquim Manuel Magalhães afirma, umas décadas mais tarde, em *Um pouco da morte*: “A par da feliz prossecução da «prosa dos versos», Raul de Carvalho consegue neste livro uma densidade imagística e uma intensidade elíptica das emoções que constituem dos pontos mais altos dessa híbrida produção textual que se costuma designar por poema em prosa.” (75).

Esta “densidade imagística” e “intensidade elíptica das emoções” parecem-nos directamente ligadas às características do próprio poema em prosa, visto por Michael Riffaterre como uma unidade de significado curta, sobredeterminada e nitidamente circunscrita (1983, 149); o autor procura encontrar, neste tipo de texto, o que substitui a função do verso, afirmando:

Selon moi, ce qui caractérise le poème en prose, c’est l’existence d’une matrice dotée de deux fonctions au lieu d’une seule: elle génère la signifiance, comme dans la poésie, et elle génère également une constante formelle qui a la particularité d’être coextensive au texte et inséparable de la signifiance.” (id. 149-150).

³⁶ “Evocação da Infância”.

³⁷ Op. cit. 1996, 25-29.

³⁸ “O poema em prosa na literatura portuguesa”. *Revista Colóquio/ Letras*, nº 56, 1980, 23-24.

Fernando Martinho refere que, a par do verso longo, prosodicamente livre, existe, por outro lado, na poética rauliana, sobretudo em obras de final da década de cinquenta, como *Versos (Poesia II)* e *A Aliança*, uma tendência para a contenção epigramática, a concisão e a regularidade métrica e estrófica, uma concentração expressiva, por vezes em dísticos ou monósticos, onde “tudo parece tender para a *intensidade*, para a crença de que um simples verso possa conter o «infinito» como logo sugere o poema inaugural de *Versos*” (2011, 96), “Tinha a forma solene e resumida” (Carvalho, 319). Segundo o crítico, o texto breve “destina-se a fixar a efemeridade do instante, a deter o milagre de uma impressão”, parece nascer de um “estremecimento lírico” (id. *ibid.*), pode exprimir-se através de uma expressão temporal ou de uma interjeição, fazendo lembrar o improviso musical (op. cit. 97). O poema “Turner”, de *Elsinore*, constituído apenas por um único monóstico, é disto exemplar: “- Que líquida paisagem!” (Carvalho, 1993, 853).

António Cabrita, numa recensão a *Poesia Instante*, publicada no *Diário de Notícias* de 3/2/1985, refere igualmente a “contenção epigramática” de alguns poemas raulianos, existentes no volume póstumo de 1985, “[...] neste livro, nessa cadência enumerativa ou epigráfica que o caracteriza, Raul de Carvalho procede ao inventário do mundo, dá corpo aos fantasmas, como um vidraceiro apaixonado que a cada lembrança do ser amado deixa um pequeno animal de vidro no vaso das pegadas.” (12).

Fernando Guimarães, num artigo recente, publicado no *JL* de 8 de Setembro de 2010, “Reler agora Raul de Carvalho”, menciona a torrencialidade e a concentração verbal como características que coexistem e se equilibram na obra do poeta, afirmando a propósito de *Poesia I*, de 1955:

Dir-se-ia que se procura a “confusa/ guarnição dos sonhos”. As palavras adquirem uma dimensão simbólica, a qual, muitas vezes tende a defluir para um versilibrismo que se torna torrencial. Daí a propensão para um desenvolvimento reiterativo, para uma disposição anafórica, para uma expressão dispersiva que há de [sic], no entanto, equilibrar-se, noutros poemas, com uma concentração verbal que não raro acaba por conduzir a um verdadeiro minimalismo. (21).

Para além do poema longo e do poema curto, várias outras dualidades parecem coexistir na obra de Raul de Carvalho: o verso e a prosa, a condensação e a “diluição”, o cerebral e o coloquial, tal como afirma E. M. de Melo e Castro (no artigo do *JL* “Poesia, modo de agir” de 1/2/1994):

[...] o que existe, na verdade, e através das suas várias fases biográficas, quer de panteísmo místico, quer de sensualismo sinestésico, quer de registo do quotidiano, é uma permanente tensão estilística entre o verso e a prosa, entre a condensação e a diluição, entre o cerebral e o coloquial.

Mas, não nos iludamos com a aparente simplicidade, quer dos poemas em prosa quer dos seus versos, por mais ao rés-do-quotidiano que a prosa pareça, ou por mais simples e imediatos que sejam os seus versos. É que a simplicidade e o coloquialismo são os estilemas típicos de que Raul de Carvalho se serve e que, em toda a sua escrita, persegue com o objectivo de atingir aquilo que num curto poema, inserido na prosa do livro **Parágrafos** [sic] nos declara: «a santa clareza com que os poetas falam nas trevas das coisas mais escuras». (9). [Sublinhado do autor].

Os Limites desta Poética

Num artigo publicado no jornal *O Público*, em 1 de Março de 1994, Fernando Pinto do Amaral caracteriza a obra de Raul de Carvalho como “um conjunto de qualidade irregular, em que poemas notáveis e francamente inspirados alternam com outros em que aparece uma boa dose de lugares-comuns” - mas onde, reconhece, “pôde condensar-se um pungente lirismo”. Aponta como um dos traços distintivos desta lírica a “oscilação entre uma ênfase declarativa recheada de enumerações (de estrutura por vezes anafórica) [...] [e] um discurso coloquial e oralizante” (10).

Também E. M. de Melo e Castro, em 5 de Outubro de 1955, no *Diário de Notícias*, já se tinha pronunciado sobre a escrita pouco burilada de Raul de Carvalho, a propósito das primeiras obras do poeta: “É que os poemas [...] estendem-se, prolongam-se e desdobram-se quase exaustivamente, às vezes até para lá dos seus próprios limites. Existe um momento de saturação emocional [...]”. O crítico acrescenta que, no entanto, esta poesia patenteia “uma consciência equilibrada de homem e de poeta” (1955, 7).

A noção de “escrita pouco burilada” aplicada à poesia de Raul de Carvalho é referida por Maria Luísa Leal em “Notícia Biográfica”, *Obras Completas de Raul de Carvalho – I* (1993). Este facto é, no entanto, contrariado por E. M. de Melo e Castro no artigo do *JL* “Poesia, modo de agir”, de 1994, anteriormente citado, que parece ter esquecido as suas anteriores impressões de 1955, explicando:

Puro engano! Ingenuidade vossa! Pouca experiência na leitura de poetas em que a complexidade é uma componente genésica da escrita e um estilema persistentemente

revestido da simplicidade. Coisas que os aparentes rigores académicos possivelmente não comportam.

Raul de Carvalho era um homem atento e exigente, até ao exagero. E o não-estilo da sua escrita não é mais que um *superestilo*, requintadamente mistificante, onde os próprios biografemas usados, abundante e torrencialmente, são, muitas vezes, o exorcismo irónico e dramático da própria biografia. Também a estética da banalidade foi a sua mais subtil e eficaz descoberta, para se vingar da banalidade preconceituosa dos outros e do mundo em que viveu. (10)³⁹.

Da mesma opinião parece ser Gastão Cruz, ao defender que, quando se mostra ostensivamente “um certo descuido na construção e na selecção dos poemas”, isto traz, por um lado, “consequências francamente negativas”, mas, por outro lado, pode funcionar como traço estilístico (1973, 114). E acrescenta, aproximando a obra de Raul de Carvalho ao surrealismo, nomeadamente no que respeita à autenticidade/ espontaneidade da escrita:

o mito surrealista da escrita automática e o mito da autenticidade, muito característico, este último, de um sector da mentalidade poética portuguesa de 50, explica[m], em parte, os desníveis da obra de Raul de Carvalho, na medida em que ambos pressupõem a crença nas virtudes da espontaneidade e substituem, afinal, sem grande vantagem, o mito romântico da inspiração. (id. 114).

Ainda a propósito dos limites da poética rauliana, António Ramos Rosa tece as seguintes considerações em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real -II* (1980):

Infelizmente, com demasiada frequência descamba a poesia de Raul de Carvalho na extravasão sentimental, comprazendo-se nessa zona demasiado imediata e circunstancial que limita a abertura e transcendência do acto poético e reduz a sua capacidade de metamorfose e transformação psíquica que, por outro lado caracteriza o que de melhor e mais significativo ele nos dá. [...] Mas com todos os seus grandes defeitos que seria fácil ilustrar, cumpre reconhecer em Raul de Carvalho uma das vozes mais vivas, mais perturbadoras e com maior vocação para o grande mistério da poesia, da poesia e não de qualquer forma de entretenimento verbal. (117).

³⁹ Neste artigo, a propósito dos conceitos anteriores, é citada uma aproximação entre a poética rauliana e a noção de «grau zero da escrita» de Roland Barthes (9).

Uma escrita depurada do interior

Em 11 de Outubro de 1984, no *Diário de Lisboa*, Serafim Ferreira aponta algumas características da poesia de Raul de Carvalho: a “simplicidade formal e expressiva”, o “discurso torrencial nem sempre controlado [...] o que escreve – fica, o poema surge sem retoques, quase sem emendas”. O crítico refere uma “depuração” interior do poeta e não do seu trabalho.

Casimiro de Brito, em *Cadernos do Meio-Dia* (1960), evoca o conceito de depuração, a propósito de imagens que figuram em poemas de Raul de Carvalho. “Interioridade alicerçada no quotidiano [...]. Servida por uma imagística viva, finíssima, quase inviolável de pura: Rumada [sic] a uma depuração que tornará a sua poesia num cântico por vezes sublime!” (VI). Refere-se a poemas de *Poesia I* e *Mesa de Solidão*, como: “Cântico, é a palavra. / Percorrendo-a, / da primeira à última sílaba, eu consigo inventar um sistema/ dos pesos e medidas da memória (Carvalho 1993, 147) e “O teu retrato cabe/ numa gota de água” (id. 235).

Raul de Carvalho confessa, a Jacinto Baptista, numa entrevista de 1986 para a revista *Seara Nova*, anteriormente referida, o seu processo de escrita, que realiza na rua ou em casa, mas em isolamento, “[...] dá-me prazer escrever, não corrijo o manuscrito e prevaleço-me de uma já tradicional ... exigência na revisão das provas tipográficas.” (44).

Não obstante um discurso poético menos erudito, existe na poesia rauliana uma vasta consciência cultural, por um lado, e por outro, de “humanidade”, no dizer de Joaquim Manuel Magalhães (*Um Pouco da Morte* 1989):

As flutuações da sentimentalidade permanecem, até aos seus últimos livros, como um contraponto vivificador (e por ele vivificado) do realismo com que soube transfigurar, por uma lição de linearidade declarativa, uma tradição poética que tantas vezes confunde a limpidez discursiva com a ausência de experimentação. Esse *pathos* que deflagra entre o eu e o mundo permite-lhe uma qualidade de manifestação vocabular do desejo, da tristeza, do comum lugar de humanidade [...]. (76-77).

A autenticidade

Albano Martins testemunha o processo de escrita em Raul de Carvalho. Num artigo do *Jornal Artes e Letras* de 16 de Novembro de 1993 esclarece: “[...] à custa de cafés era capaz de escrever um livro ao correr de uma noite. [...] Raul de Carvalho honrava a palavra bruta e sem rasuras; «Escrevo claro e firme/ tenho o juízo ao contrário», assinalou

num verso. O gesto tornava-se-lhe poema, sem nunca obedecer a modelos ou fórmulas.” (Nunes 1993 [4,5,6?]). O autor testemunha que a autenticidade era uma exigência do poeta para consigo próprio,

não transigindo nunca com o literário, o académico, o postigo, o convencional. A sua poesia, de uma dicção ora abundante ora severamente retraída, não destila dos laboratórios [...] mas da terra e do sangue, da raiva e do fervor, da agressividade e da ternura, do coração e das entranhas, de tudo o que gera ou configura uma personalidade contraditória e complexa, vibrátil e apaixonada. (2000, 57-58).

Sobre este tema, acrescenta em 2006⁴⁰: “Afirmar o humano e a identidade própria contra as convenções, os sofismas e as normas amputadoras ou desagregadoras da personalidade é desafio que, ontem como hoje, traz consigo pesados custos.” (63). E cita o final do poema que fecha *As Sombras e as Vozes* de Raul de Carvalho: “Se queres o segredo/ das coisas do mundo, / não hás-de ter medo/ de trazer à rua/ tua alma nua. / Mas toma cautela, / não fiques sem ela ... / Será sempre bela / enquanto for tua. “ (Carvalho 1993, 58).

As afirmações de Albano Martins estão em sintonia com o que refere o próprio Raul de Carvalho sobre a sua geração e a poesia, num artigo de *A Planície* de 1 de Outubro de 1958, “Entrevista Imaginária”, citando Teixeira de Pascoaes:

Poeta quer dizer profeta. Não vamos confundir os artistas do verso com os criadores de Poesia. Os primeiros interessam apenas à Literatura, ao passo que os segundos têm um interesse vital e universal, como uma flor e um [sic] estrela. [...] A poesia culta ou doméstica obedece a determinada escola, a certos preconceitos, formalidades, etc. A poesia espontânea só obedece ao ritmo da sua expansão natural [...] contém a virtude de criar as leis que a regulam. É como as seivas das árvores, que trazem, no seio, quando afloram nas ramagens, o desenho futuro das folhas e das flores. Conhece os rios, as selvas, as montanhas, os mares; mas ignora as Academias [...] (1-2).

É igualmente evocando Teixeira de Pascoais, “Da poesia espontânea e da poesia culta”, que António Cândido Franco testemunha, em *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*, o tumultuoso processo de escrita do poeta alvitense no final da vida:

⁴⁰ “Raul de Carvalho e a poesia da autenticidade”.

[...] a sua alma era um vulcão. A agitação era permanente; a ansiedade grande; o sofrimento manifesto. Mostrava-se incapaz de sossego. Mudava de lugar, fazia um desenho, comentava um nome ou um quadro, telefonava a um conhecido para invectivar uma figura pública. Depois abria um livro, lia uma frase com acento teatral, traduzia-a para outra língua e recaía no paroxismo. A agitação não conhecia limite. No bolso da camisa guardava caneta e caderninho. Em vez do sobretudo coleante, da gravata impecável, do chapéu bem escovado, do ar taciturno e sofredor, desta vez era em camisa, mangas arregaçadas, activíssimo, em pleno labor, de olhos ferosos, respirando aos haustos, quase leonino, que ele me recebia. De vez em vez puxava da caneta, interrompia a conversa, olhava o estuque, mordiscava o lábio, aprontava o papel e anotava algumas palavras. Depois retomava a conversa e a agitação, que não tinha fim à vista. E assim por diante até a luz da madrugada raiar no céu em frente (2011, 49).

Tal agitação está na base de uma poética de “[e]moções vivas, em carne, com dor e com júbilo”, que pode ser irmanada à de escritores pouco académicos, “quase selvagens”, como os surrealistas ou Henry Miller, frequentemente convocados na poesia rauliana - acrescenta o autor. Para Raul de Carvalho, “a poesia não se confundia com as palavras; era anterior e posterior a elas. A poesia tanto podia existir numa palavra, como num desenho, como num rosto anónimo da rua [...]. O poema, gizado em palavras, era apenas um dos vasos em que ela, a Poesia, como essência sem contornos, cristalizava em forma”. (id. 49,50).

A este propósito, João de Carvalho lembra um excerto de *Uma Estética da Banalidade*, onde o sujeito poético “desfere um ataque feroz e certeiro contra a cultura culta, a literatura como instituição”, nomeadamente o neo-realismo (2004, 45):

Por que será que o requinte literário – a cultura sofisticada, não é o que se diz? – condiz tão bem, em certos literatos meus conhecidos, com a maldadezinha.

[...] [O] cuidado que estes homens põem no bem do povo ... São quase todos ricos – o que não tira nem põe ... - são quase todos doutores e literatos, quase todos têm grandes esperanças na revolução ... Para, à primeira hora, se escapulirem pela porta do poder [...].
Notórios, isso, são, [sic] estes malandros ... Ventríloquos.” (Carvalho 1993, 607-608).

O “anulamento erudito da literatura como tal”, existente na poesia rauliana, é mencionado por E.M. de Melo e Castro que acrescenta ser este o preço da autenticidade. Ao recriar uma linguagem falada, o poeta “dá aos seus poemas a autenticidade capaz de transportar o autor, sobre os valores morais abstractos, para um mundo concreto de

vivências, sempre mais perto da profunda natureza humana” e acrescenta: a “transcendência do próprio humanismo, pela simplicidade dolorosamente procurada até ao limite máximo da capacidade de sofrimento, confere à poesia de Raul de Carvalho uma dimensão universal, pelo ajuste perfeito entre a vida e a estética”, razão pela qual considera o autor os poemas raulianos exemplares (XV-XVI).⁴¹

Albano Martins sintetiza limitações e singularidades da lírica rauliana, destacando a força vital da autenticidade nesta poética:

A razão da sua perenidade está na força vital de que se alimenta, na energia que a percorre, na verdade que a sustenta e é timbre dos autênticos criadores. Talvez em nenhum dos poetas da *Árvore* seja tão vivo e actuante o critério de autenticidade defendido pela revista, logo no seu primeiro número. E se algumas vezes, como é justo reconhecer-se, a sua poesia cede ao espontaneísmo e ao imediatismo fácil; se a sua “estética da banalidade”, bebida em Irene Lisboa, o arrasta às vezes para soluções de duvidoso efeito e questionável qualidade, outras há em que o ímpeto criador é favorecido por uma estética em que autenticidade e linguagem se acham perfeitamente harmonizadas, beneficiando o poema desse casamento singular e originando um produto de inegável qualidade. (2011, 27-28).

Uma Vasta Obra Literária

Como já foi mencionado, Raul de Carvalho deixou uma grande obra literária, tendo em conta os volumes publicados em vida e postumamente, 28 se contarmos com as três antologias individuais (*Poesia 1949-1958*, de 1965; *Realidade Branca*, de 1975 e *Obras de Raul de Carvalho, I- Obra Publicada em Livro*, de 1993) e com o livro de 1997 *Raul de Carvalho, Cartas & Outros Papéis*.

Para além destas obras, há a referir a participação em volumes colectivos desde 1942 até 2010, num total de 22 antologias, sendo três estrangeiras (uma espanhola, uma brasileira e uma inglesa)⁴². Nessas obras, o nome do poeta alvitense junta-se aos escritores mais representativos da literatura portuguesa, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Manuel da Fonseca, Ruy Cinatti, Mário Dionísio, Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Sebastião da Gama, José Gomes Ferreira,

⁴¹ “Introdução”. *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. Org. E.M. de Melo e Castro e Maria Alberta Meneres. Lisboa: Moraes Editores, 1959: XI-XXVI.

⁴² No espólio de Raul de Carvalho foram encontradas referências à participação do poeta em mais duas antologias: *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa*. Lisboa: Estúdios Cor, 1954 [?] e *Quem é quem na literatura portuguesa*. Álvaro Manuel Machado (trad. [?]). Lisboa: D. Quixote. 1979. Não foi possível confirmar estas indicações.

Mário Cesariny, António Ramos Rosa, Alexandre O'Neill, António Gedeão, entre muitos outros.

Destacaremos algumas: o volume *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, organizado por Maria Alberta Meneses e E.M. de Melo e Castro em 1959, na primeira edição e em 1961, na segunda, caracteriza os poetas da geração de 50, onde tradicionalmente se encontra o nome de Raul de Carvalho⁴³. Também há a referir a *Antologia de la Nueva Poesia Portuguesa*, organizada por Angel Crespo em 1961, em Madrid, onde o poeta alvitense representa a revista *Árvore* (22)

Em Setembro de 1984, mês e ano do óbito de Raul de Carvalho, é publicada a homenagem *Para o Mário Botas*, em edição de autores, com uma tiragem de 500 exemplares. Nela participam o poeta, com o poema “Ácaros”, assim como Luís Manuel Gaspar e Manuel Cintra.

O poema “Aleluia dos Camponeses” é escolhido para integrar *Artes e Ofícios na Literatura Portuguesa*, antologia organizada por Júlio Freches e Serafim Ferreira, editada em 1992, pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional, em Lisboa.

Muito recentemente, em Fevereiro de 2010, Jorge Reis-Sá e Rui Lage lançaram, na Porto Editora, *Poemas Portugueses, Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, onde se conta Raul de Carvalho entre os 650 autores antologados⁴⁴.

É igualmente assinalável a participação do escritor em periódicos, assim como algumas traduções por ele realizadas.

⁴³“Aqui o nome do poeta surge ao lado de outros como Sebastião da Gama, António Manuel Couto Viana, Jaime Salazar Sampaio, Papiliano Carlos, Cristovam Pavia, David Mourão-Ferreira, Mário Cesariny, Alexandre O'Neill, António Luís Moita, António Ramos Rosa, Egito Gonçalves, Fernanda Botelho, José Terra, Luís Amaro, António Maria Lisboa, Fernando Guimarães, Maria Alberta Meneses, António Gedeão, Fernando Echevarria, Herberto Helder, Pedro Tamen, Natália Correia, Ana Hatherly, Casimiro de Brito, Liberto Cruz, António José Forte, Luísa Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Fiama Hasse Pais Brandão, Ruy Belo, entre outros.

Na introdução desta obra antológica, indica-se que foram seleccionadas as “criações mais significativas de um certo período” (XI), a poesia de 50, caracterizado por:

“uma posição generalizante de ausência e de dor [...]. Por caminhos diferentes dos europeus, por razões nossas que pouco têm que ver com as razões culturais da Europa actual para lá dos Pireneus [sic] [a Europa que as guerras destruíram], por vias históricas divergentes, por recursos e dramas desde há muito mutuamente [sic] incompreendidos, os poetas e artistas novos de Portugal encontraram-se isolados, a par com a Europa culta, mas distantes em atitudes apenas exteriormente semelhantes, de desumanização e angústia, de vácuo interior e luta contra a desagregação da cultura. [...] [E]xercendo cada poeta importantíssima acção exemplar e cultural, quando integrado no conjunto da actividade da nação. [Nesta época sentia-se] a urgente libertação dos limites esteticistas, das atitudes literárias tendenciosas, e das incompletas preocupações humanas neo-realistas. Era então vital a tentativa para a criação de uma cultura adulta e plena [...]” (XXIII - XXV).

Na segunda edição desta mesma antologia, datada de 1961, os autores caracterizam igualmente os poetas de 50:

“Trata-se, sim, de uma enorme pléiade de poetas novos tentando encontrar para a Poesia em Portugal, uma evolução adequada, por diversas vias e caminhos, e acabando no conjunto por criar uma atmosfera de interacção e mútua crítica, exercendo a um tempo uma análise e uma síntese na cultura nacional, a diversos níveis, origens, posições, atitudes e empreendimentos. Os resultados sabemos hoje formarem um conjunto extremamente válido e activo, com as suas coordenadas próprias, dentro do panorama histórico de toda a Poesia Portuguesa.” (XXVII).

⁴⁴ Com os poemas “Percam para sempre as tuas mãos o jeito de pedir”, de *As Sombras e as Vozes*, 1949; “Mesa de Solidão”, da obra com o mesmo nome de 1955; “Narziss und Goldmund”, de *Versos/ Poesia II*, 1958; “X – Todas as Horas, Todos os Minutos”, de *Realidade Branca*, 1968; “Relvado” e “Diário” de *Duplo Olhar*, 1978; “Um Verso: Quanto Mais Não Vale ...”, de *Um e o Mesmo Livro*, 1984 e “Oração”, de *Poesia Instante*, 1984.

Para além de um contributo muito activo para a revista *Árvore*, Raul de Carvalho colaborou, na década de 50, com as revistas *Távola Redonda* (nº 2, um de Fevereiro de 1950) e *Cadernos de Poesia* (2ª série). Mas muitos outros foram os periódicos onde Raul de Carvalho igualmente cooperou ao longo da vida: *Bandarra*, *Cadernos do Meio-Dia*, *Colóquio/ Letras*, *O Tempo e o Modo*, *Seara Nova*, *Vértice*, *Jornal dos Poetas e Trovadores*, *Silex – revista de letras e artes* e os Suplementos Literários dos jornais *Diário de Notícias*, *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Coimbra*, *Diário Ilustrado* e *A Planície*. E ainda, segundo indicação do autor, existente no espólio camarário, *Colóquio/ Artes*, jornal *A nossa Terra* e *Jornal do Fundão*.

Por outro lado, há notícia de um texto, “A Senhora Máxima”⁴⁵, publicado em *O Diário*, a quatro de Dezembro de 1983, juntamente com uma ilustração do poeta, *A alma em deslumbramento*, esta última alusiva à vila de Alvito e de alguns poemas publicados em *Jornal dos Primeiros Encontros de Poesia de Vila Viçosa*, a quatro de Junho de 1984. Assinala-se igualmente o poema “Hans Holbein o Jovem”, divulgado na revista *Colóquio/ Letras*, nº41, em Março de 1978 (65) e posteriormente publicado na obra *Elsinore* de 1980 (Carvalho 1993, 864).

Sobre a colaboração de Raul de Carvalho em periódicos, Maria Luísa Leal (1996, 12) refere que a maior parte dos textos foram integrados em livros e aponta alguns ensaios dispersos do autor: “A propósito de Teatro e do Teatro de Synge” (*Bandarra*, 1957, nº 54, Junho, 15-18); “Os Meus Olhos Nasceram para Ver. Notas para a Compreensão da Obra de Irene Lisboa” (*Diário de Notícias*, 30 de Julho 1959, 7-8); “A Naturalidade dos Desenhos de Júlio” (*Diário de Notícias*, 17/5/75) e “Viagem de um Pai e de um Filho pelas Ruas da Amargura. O capitão China ou Leitura Intercalar do último Romance de Baptista-Bastos” (*JL*, 8/4/1982)⁴⁶.

O escritor alvitense indica, num “currículo” existente no espólio de Alvito, ter realizado traduções que foram publicadas; o catálogo da Biblioteca Nacional dá conta da maioria dessas obras que constituem romances, biografias, peças de teatro e ensaio. A saber: Don Tracy, *Cavaleiro, Espadachim e Sonhador*, em 1956 (Lisboa: Dois Continentes); juntamente com Albano Martins, Henrik Pontoppidan, *O Visitante Real e outras Novelas*, em 1956 (Lisboa: Estúdios Cor); Philippe Soupault, “Dos Primitivos Italianos ao Cinema do Futuro”, *Bandarra*, nº58, em 1957; juntamente com M. S.

⁴⁵ Com indicação que este texto pertenceria ao inédito *Placenta*.

⁴⁶ Estes dois últimos impossíveis de localizar com estas indicações.

Lourenço, Jean Guitton, *O Trabalho Intelectual*, em 1959 (Lisboa: Logos); Jacques Bainville, *Napoleão*, em 1960 (Lisboa: Aster); Marcel Migeo, *Saint-Exupéry*, em 1960 (Lisboa: Aster);⁴⁷ Alexandre Grine, *O Apelo do Mar*, em 1961 (Lisboa: Arcádia); Albert Camus, *Calígula seguido de O Equívoco* (Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1986).⁴⁸

Para além das obras publicadas, da participação em antologias e periódicos e ainda das traduções realizadas, existe uma outra vasta obra de Raul de Carvalho, desta feita inédita, na posse da Câmara Municipal de Alvito, em processo de análise e valorização por uma equipa da Universidade de Évora.

A Obra Literária Inédita

Em 2009, um protocolo celebrado entre a Câmara Municipal de Alvito e a Universidade de Évora marcou oficialmente o início dos trabalhos de análise e classificação do vasto espólio camarário de Raul de Carvalho, doado pelo sobrinho do poeta, e que, tal como já foi referido, conta com vários inéditos. A equipa de trabalho, coordenada por Ana Luísa Vilela, é constituída por investigadores do CIEL/CEL daquela universidade e pela directora da Biblioteca Municipal de Alvito.

No espólio do poeta, ou melhor, nos espólios (aquele que existe na Biblioteca de Alvito e outros, particulares, propriedade de amigos íntimos do poeta), existem documentos inéditos cuja presença é testemunhada em artigos de jornal.

António Cândido Franco refere, no *Diário de Notícias* de 4 de Outubro de 1984, que Raul de Carvalho lhe tinha anunciado uma obra inédita *Às Escuras em Maio* (30).

Em 1993, a 10 de Dezembro, Serafim Ferreira anuncia, num artigo do *Jornal de Queluz*, o que seria publicado num segundo volume das *Obras de Raul de Carvalho*, das Edições Caminho: muitos poemas inéditos, alguns livros organizados por Raul de Carvalho e muitos textos dispersos por jornais e revistas ou pelos amigos (16). Este volume nunca foi publicado.

Albano Martins, num artigo publicado em *A Página*, em Março de 1996, testemunha a existência de cerca de 80 cartas, cartões, telegramas e postais recebidos de Raul de Carvalho durante trinta e três anos de fraterno convívio. Acrescenta ainda a necessidade de incluir no segundo volume a publicar os livros inéditos do poeta (29).

⁴⁷ A tradução de *Piloto de Guerra* de Saint-Exupéry, por Raul de Carvalho, indicada no curriculum, não consta no catálogo da Biblioteca Nacional, apenas a tradução de Ruy Belo.

⁴⁸ Não foi encontrada a indicação de 2ª edição e apenas indicação desta data. Poderá ser póstumo [?]. Curiosamente, existe no espólio do poeta o inédito "Projectos de cenários (e algumas anotações) para «O Mal-entendido» de Albert Camus".

Numa carta dirigida ao Presidente da Direcção da Associação Portuguesa de Escritores, datada de 30 de Abril de 1975⁴⁹, com o intuito de concorrer a uma “bolsa de trabalho”, Raul de Carvalho diz pretender aperfeiçoar, rever e organizar a edição de vários livros, até àquele momento inéditos: *Célula*, *A Poesia é uma Arma*, *Três Poemas Iguais*⁵⁰, *Para uma Definição de Teatro Irrepresentável*, *Partes II e III de Uma Estética da Banalidade*, *Guerra à Poesia* (teatro), *Diários* e *Um e o Mesmo Livro*. Só este último foi publicado posteriormente, em 1984.

Luiz Fagundes Duarte, crítico textual e linguista que organizou o primeiro volume das *Obras de Raul de Carvalho* (1993), num artigo do *Jornal de Artes e Letras*, refere a intenção de publicar o segundo volume com inéditos e dispersos do poeta, entre eles, poemas publicados no *Diário de Lisboa* e no *Diário*, mas afirma que a recuperação de inéditos era, já naquela altura, tarefa complicada, pois a casa onde Raul de Carvalho vivia tinha sido assaltada no dia seguinte à sua morte e acrescenta: “ [...] alguém se apoderou indevidamente dos manuscritos que enchiam as gavetas e de alguns quadros [...] apagando, por outro lado, pistas e rasgando fotografias porventura comprometedoras.” (Nunes 5). Fagundes Duarte afirma ainda, nesse mesmo ano, que, depois de reaver o espólio roubado, tinha a intenção de reconstituir vários livros que o poeta tinha projectado, seguindo critérios cronológicos ou temáticos. Segundo ele, eram quinze os títulos inventados, entre eles, *Três Poemas Iguais*, *Tauromaquia*⁵¹, *A Poesia é uma Arma*, *Uma Estética da Banalidade* (Volumes II e III), *Às Escuras em Maio*, *Os Dias Desiguais* e as peças de teatro *Guerra à Poesia* e *Faca de Dois Gumes* (id., ibid.).

Um dos textos que Raul de Carvalho tinha a intenção de incluir na obra inédita *A Poesia é uma Arma* tem por título “Porta e mola” e surge publicado em 1983, no *Jornal dos Poetas e Trovadores*. Trata-se de uma crítica social em prosa. Em *Duplo Olhar*, 1978, anunciam-se, ainda, as seguintes: *Duas Peças de Teatro Imóvel* e *Perfeita Inactividade* (resumo de longes livros) [sic?].

Do acervo existente na Câmara Municipal de Alvito fazem parte manuscritos, correspondência e documentos vários do autor e de terceiros, objectos de diferentes formas artísticas, assim como pinturas, de Almada Negreiros (com dedicatória de Sara Afonso) e

⁴⁹ Documento existente no espólio camarário.

⁵⁰ Em *Duplo Olhar*, a propósito desta obra, surge a indicação: “Separata de «Nova 2», 1977, aguarda publicação, contratada com o Editor em Outubro de 1976”.

⁵¹ No espólio camarário foram encontrados negativos de fotografias realizadas pelo poeta, a preto e branco e a cores, com a indicação “Para o livro *Tauromaquia*”.

de António Palolo, cópia de uma pauta de música (três páginas) de Fernando Lopes Graça, dedicada a Raul de Carvalho; trata-se da orquestração do poema “Campo queimado” (Carvalho 1993, 41), eventualmente inédita (vide Anexo D, Fig. 1). Surgem ainda negativos de fotografias a preto e branco e a cores (cerca de trezentas no total), alguns por revelar, outros revelados para a exposição que integrou o *Colóquio/Homenagem a Raul de Carvalho*⁵².

O grau de desenvolvimento dos trabalhos de inventariação e catalogação dos materiais não permite, ainda, confirmar a efectiva presença de todos os títulos inéditos anunciados, quer nos artigos de jornal, quer numa lista manuscrita, provavelmente pelo sobrinho do poeta e doador. Neste momento, confirma-se apenas a existência, nesse espólio, de um número considerável de obras inéditas, caracterizadas pela sua heterogeneidade no que diz respeito à coesão, organicidade, extensão e grau de elaboração.

Luiz Fagundes Duarte sugere algumas orientações para a futura publicação das obras inéditas, que devolvam o poeta ao público por ele almejado: “Para poder ser publicada, a poesia inédita de Raul de Carvalho, que se nos tem mantido inacessível em virtude de se encontrar dispersa por vários possuidores, deverá ser submetida a um rigoroso trabalho de crítica textual” e acrescenta que não será possível reorganizar os livros tal como foram pensados pelo escritor, pois será difícil reconstituir o corpus de poemas e o seu alinhamento (2011, 166-167).

Algumas destas obras inéditas, pertencentes ao espólio de Alvito, contam já com uma reflexão crítica. Fabio Mario da Silva reflecte sobre o inédito *Diário Contíguo*. Trata-se de 65 poemas datados de 1981 a 1982, onde, em forma métrica variada, desde o haiku à prosa poética,

[...] o espaço da folha é preenchido de forma estruturada: a impressão visual e as diferentes temáticas do seu “diário” estão organizadas através de impressões, dedicatórias e súbitos rompantes de inspiração, que o fazem construir uma obra em que o sujeito autor e sujeito

⁵² Os espólios de Raul de Carvalho pertencentes a colecções particulares contam igualmente com a presença de objectos de vária índole, quer da autoria do poeta, quer de terceiros. As colecções incluem manuscritos, entre eles, textos inéditos (a título de exemplo, refere-se a obra inédita *Célula*, posteriormente doada ao espólio camarário, e o discurso que Raul de Carvalho iria proferir em Vila Nova de Cerveira, já referido); várias pinturas do poeta, quer sob a forma de quadros, quer sob a forma de intervenções gráficas/caligrafias em objectos variados como sobrescritos, papéis soltos, bilhetes, cartões e postais (objectos também existentes em Alvito); correspondência trocada entre Raul de Carvalho e várias personalidades; documentos biográficos; recortes da imprensa; cassetes áudio com a voz do poeta, recitando versos ou conversando (sessões no Centro de Literatura da Universidade do Porto a 17/9/79; em Évora, 1980, com Mário Barradas e em Algés, 1983, com António Cabrita).

Sobre a correspondência de Raul de Carvalho, há a referir que em 11 de Setembro de 1984, o *JL* publicou uma carta inédita do poeta e a respectiva resposta: “Raul de Carvalho manteve com António Cabrita correspondência regular. Na última carta que lhe escreveu, em 8 de Julho, propunha-lhe que a correspondência entre ambos fosse reunida, sob o título «Há, em casa, flores roxas».” António Cabrita sugere o nome “Sossegam, em Casa, os Astros Lucilantes” (7). Por outro lado, Serafim Ferreira reuniu e organizou a correspondência trocada com o poeta alvitense em *Raul de Carvalho, Cartas & Outros Papéis*. Lisboa: Editorial Escritor, 1997.

lírico fundem-se num jogo de caça e caçador: “Desapareço sempre quando escrevo”. (2011, 73,74).

Partindo da análise desta obra, sublinha que se trata de um escritor que encara a arte como um compromisso de vida e evoca Clara Rocha⁵³ a propósito da preocupação do autor de “deixar a marca escrita da sua existência [...] « (Todo o poeta sabe o que é preciso/ Fazer para não morrer.)»” (id. 71,72).

Vítor Silva Tavares pronuncia-se sobre a peça de teatro *Prolegómenos Para uma Peça que Não Existe* e divulga uma carta de Raul de Carvalho, assim como cópia do manuscrito em causa, referindo-se à censura e à dificuldade do escritor alvitense publicar durante a ditadura (296, 297)⁵⁴.

Ana Luísa Vilela debruça-se sobre *Célula*⁵⁵, sintetizando o assunto da obra como “um singular documento poético, ilustrando, de modo peculiar, a construção auto-reflexiva de uma identidade ostensivamente heterodoxa”, esclarecendo:

Célula constitui efectivamente, a todos os títulos, a interessantíssima representação de uma identidade problemática, cuja afirmação se constrói *a contrario* de todos os dogmas, explícitos e tácitos, de cariz político, social, religioso, económico e erótico. Escrita nos anos 60, em plena ditadura salazarista, a obra encerra, simultaneamente, apelos políticos de ressaibo épico - e sarcásticas derivas surrealistas; escárnios dirigidos ao partido Comunista, de que era militante inscrito - e poemas cuja subtileza estética não encobre a matriz homoerótica; memórias ternas de família e de devoção - e líricas sínteses metapoéticas. (no prelo).

Os textos ainda inéditos de Raul de Carvalho contribuem para o desenho de uma obra de grande dimensão, pela quantidade de volumes e variedade de experiências, tendências e influências que denota. Afonso Cautela, amigo do poeta alvitense, testemunha o carácter singular e experimentalista desta poética:

Experiência após experiência, numa oficina de si próprio, Raul de Carvalho procurou caminhos, tentou inovações, viveu total e absolutamente uma aventura sem perguntar nunca, por covardia ou conforto, onde o levava [...], a que abismos o conduzia. [...] Tão

⁵³ *Máscaras de Narciso: Estudo sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*.

⁵⁴ No espólio camarário está depositado o manuscrito referido pelo autor.

⁵⁵ Em “Como ser poeta romântico, pobre, comunista, crente, homossexual e alentejano: *Célula*, um inédito de Raul de Carvalho”.

semelhante a um livro de horas, a um diário de guerra ou de exílio, a sua obra é essa procura, essa meditação, essa lenta e dolorosa reelaboração de si próprio. [...]. [A]guardemos que o futuro fale dele. Porque o tempo há-de falar e querer conhecê-lo. Não só como e porque o atesta a obra publicada, não só como e porque o atesta a obra inédita (mais vasta, mais complexa e mais significante do que a publicada), mas porque, numa e noutra, foi sempre jogada e comprometida [...] toda uma existência. A vida é afinal e sempre o preço com que o poeta paga a imortalidade que lhe pertence (2011, 19-21).

2.3. O Esquecimento Crítico e a Revalorização desta Poética

Raul de Carvalho foi sem dúvida um marco importante na poesia portuguesa da segunda metade do século XX. A sua voz singular fez parte de vinte e três antologias entre 1942 e 2010 e foi referenciada por vários escritores, poetas e críticos desde 1949, acompanhando, ainda que com irregularidade, o ritmo de publicação do escritor, como vimos⁵⁶. No entanto, estes trabalhos de recepção poética ficaram muito aquém das expectativas do autor.

Em “Nota Autobiográfica” de *Realidade Branca*, obra antológica de 1975, o escritor refere a crítica aos seus livros como “eloquentemente discreta, não comprometida, abstémia.” (7) e em 1983, menciona os motivos do desconhecimento da sua poesia. Declara que os livros, de edição de autor, não tinham reedições e saíam com cerca de trezentos exemplares; por outro lado, tinham uma distribuição deficiente, estando, já na época, todos, ou quase todos, esgotados (Fiadeiro 13).

Em 1973, num ensaio publicado na obra *A Poesia Portuguesa Hoje*, “Três livros de Raul de Carvalho”, Gastão Cruz lamenta a falta de um estudo sistemático que contemplasse a obra do poeta: “Já quase vinte anos passaram sobre o aparecimento das folhas de poesia *Árvore* (1951-53), de que Raul de Carvalho foi, aliás, um dos directores, e nem a sua importância foi ainda devidamente realçada, nem se estudou o seu significado no quadro da poesia portuguesa moderna.” (112). O crítico acrescenta que a escrita de Raul de Carvalho antecipa a de poetas como Ruy Belo e Herberto Helder, o primeiro “pela adesão imediata e calorosa às coisas simples do quotidiano e pelo gosto de as descrever ou narrar” e o segundo pela “fruição apaixonada, expressa num metaforismo e numa adjectivação abundantes”. Neste sentido, certifica que a “arte de Raul de Carvalho é, pois,

⁵⁶Maria Luísa Leal refere “a existência de um efeito de recepção constante, isto é, uma continuidade na resposta às obras que o autor vai dando à estampa.” (Op. cit. 1996, 14)

uma peça importante no contexto da poesia portuguesa das últimas décadas.” (id. 114-115).

Seis anos depois, em 8/6/1979, num artigo para o *Jornal do Fundão*, a propósito dos trinta anos de publicação do primeiro livro do escritor alvitense, Luís Miranda Rocha lamenta igualmente o esquecimento da crítica a que esta poética foi destinada e destaca a sua importância:

Se não se sabe, deve-se saber: ele [Raul de Carvalho] é um nome do topo de referências da poesia portuguesa de hoje (pensando este âmbito alargadamente ao que há desde o “Orpheu” aos dias mais recentes [sic]. Na sua bibliografia activa figuram hoje mais de vinte livros. [...] Entretanto, a bibliografia passiva de Raul de Carvalho deve ser razoavelmente escassa. Não tenho dossiers ou fichas, mas calculo: para aí umas dezenas de críticas de jornal, quando dos livros, e evidentemente muito menos de estudos sobre aspectos globais ou parcelares da obra toda, dispersos por suplementos literários, revistas, um que outro livro. Muito pouco, por certo. (10)⁵⁷.

Em 1987, num artigo publicado no *Jornal de Letras*, Gracinda de Sousa e António Alves Gomes lamentam o “silêncio preocupante nos meios culturais e oficiais, acerca da personalidade e da obra de um Grande Poeta contemporâneo” e acrescentam que a “grande qualidade da obra de Raul de Carvalho não oferece dúvidas nem contestação.” (24).

Com efeito, e apesar de haver já dois estudos académicos sobre a obra de Raul de Carvalho, o poeta é hoje muito pouco conhecido. Luiz Fagundes Duarte refere-o como “poeta marginal”, pela sua obra e pela sua vida, apesar da publicação de *Obras Completas de Raul de Carvalho*, em 1993, aguardando “definitivo ingresso na não muito vasta galeria dos grandes poetas nacionais pós Fernando Pessoa” (2011, 165).

Segundo Maria Luísa Leal, a crítica rauliana tem um papel importante para a futura recolocação deste escritor no panorama literário português, se, por um lado, assumir os limites desta poética e, por outro, efectuar recortes temáticos que estimulem futuros leitores:

Mais do que continuar a mencionar Raul de Carvalho como um poeta injustamente esquecido (que o é, ninguém o nega), é preciso aplicar-lhe gestos críticos tão corajosos como correntes. O primeiro, seria lê-lo sem desviar o olhar quando a sua escrita decepciona, deixar de fazer de conta que o seu percurso como poeta não o afastou das

⁵⁷ Contámos cerca de 36 artigos/ referências parcelares em obras até 1979 inclusive.

sendas dos anos cinquenta. O segundo seria meter a tesoura crítica, não para censurar, mas para recortar: por épocas, por temas, como quisermos, desde que o subconjunto possa interessar a um público leitor. É utópico esperar que os potenciais leitores de que Raul de Carvalho precisa para continuar a existir no panorama literário português o sejam das suas obras completas. (2011, 171)

Tendo presentes todos estes testemunhos e conselhos, torna-se premente relembrar e revalorizar a obra do escritor alvitense e reposicionar o papel importante desta voz livre na poesia portuguesa do final do século XX.

Revalorização da Poesia de Raul de Carvalho

Apesar de esquecida, a obra de Raul de Carvalho é alvo de uma recente valorização que começou em 1992 e se intensificou em 2010 e 2011, na sequência do protocolo já mencionado entre a Câmara Municipal de Alvito e a Universidade de Évora. Destacam-se alguns acontecimentos que contribuem para este movimento valorativo, alguns apontados anteriormente.

Em 1992 surge o primeiro estudo universitário, já referido, sobre o autor, a Dissertação de Mestrado de Maria Luísa Leal, *A Construção do Sujeito na Poesia de Raul de Carvalho*, realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Nove anos após a morte do poeta, em 1993, a editora Caminho publica *Obras Completas de Raul de Carvalho, Volume I – Obra Publicada em Livro*, volume organizado por Luiz Fagundes Duarte e por Maria Luísa Leal. É anunciado um segundo volume que reunirá a obra publicada dispersa e a inédita.

Em 1995, Serafim Ferreira publica, na editora Campo de Letras o ensaio *Raul de Carvalho, entre o Silêncio e a Solidão* e em 1997, *Raul de Carvalho. Cartas e outros Papéis*, pelas edições Escritor, com apoio da Câmara Municipal de Alvito.

Em Novembro de 1996, a Câmara Municipal de Alvito homenageia o poeta com uma Exposição Bibliográfica, no Centro Cultural da vila, que conta com a participação de vários escritores e amigos, na qual foi lançada a obra de Maria Luísa Leal, baseada na tese atrás referida, e editada nesse mesmo ano pela Câmara Municipal. Esta anuncia igualmente a criação de um Prémio Anual de Poesia com o nome do escritor.

Segundo o catálogo⁵⁸, a mostra de documentos, perante “a vastidão de inéditos e autógrafos”, obedeceu a critérios tipológicos e cronológicos, tendo sido expostos poemas inéditos⁵⁹, peças de teatro (*Prolegómenos para uma Peça que Não Existe*, de 1968; Projecto de cenários (e algumas anotações) para o *Mal-entendido*, de Albert Camus, de 1971 e ainda, sem data, *Teatro e É como Ver Nascer uma Planta*), correspondência (cartas do poeta para Luís Amaro, António Ramos Rosa, Serafim Ferreira, o embaixador da Grécia em 1970 [?]; cartas de Fernando Namora, Jorge de Sena e João Gaspar Simões para o poeta), ensaios (para além dos já referidos no presente trabalho, constam ainda *Erotismo e Metafísica* e *Formas da Mesma Forma*, ambos sem data) desenhos e fotografias.

Diversas personalidades do meio artístico e académico estiveram presentes ou fizeram-se representar, testemunhando e evocando Raul de Carvalho e a sua obra: Albano Martins, António Luís Moita, José Terra, Luís Amaro, António Osório e Liberto Cruz, Fernando Nascimento e Francisco Fanhais, Maria Luísa Leal, Manuel Gusmão, Luiz Fagundes Duarte, João Carlos de Carvalho, os médicos Gracinda de Sousa e António Gomes, Luís Filipe de Castro Mendes, António Salvado, Matilde Rosa Araújo e Luísa Dacosta, António Ramos Rosa, Sebastião Penedo, familiar e escritor, Serafim Ferreira e Vasco Granja, amigo de juventude.⁶⁰

Desde Março de 2001, o nome do poeta figura no *Programa de Literatura Portuguesa do 10º e 11º anos do Curso Geral de Línguas e Literaturas*⁶¹, tal como já foi mencionado, lado a lado com poetas consagrados como Adolfo Casais Monteiro, Afonso Lopes Vieira, Al Berto, António Botto, Alexandre António Maria Lisboa, Casimiro de Brito, Florbela Espanca, Gastão Cruz, João de Deus, João Miguel Fernandes Jorge, João Rui de Sousa, Joaquim Manuel Magalhães, José Régio, Luísa Neto Jorge, Mário Cesariny Vasconcelos, Miguel Torga, Nuno Júdice, Ruy Cinatti e Sebastião da Gama.

O segundo trabalho académico sobre Raul de Carvalho, apresentado igualmente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, surge em 2004, a Dissertação de Mestrado de Maria Olívia de Figueiredo, *A Comunhão com o Cosmos na Poesia de Raul de Carvalho*, já referenciada.

⁵⁸ Câmara Municipal de Alvaro. “Raul de Carvalho, Exposição Bibliográfica”.

⁵⁹ “As violetas”, “Insatisfeito”, datados de 1937; “Tempo de Guerra” de 1941; “Poema sem Fim”, de 1944; “Dedicado à Principal Mocidade desta Vila”, de 1945; “Mais Confissão que Poema”, de 1953; “Tema Inesperado”, de 1966; “Cama em Vez de Dama”, de 1971; “Salamanca Não É Suficientemente Longe”, de 1973; “Atelier”, de 1976; “Lágrima Furtiva”, “Autocarros”, “Mística do Banco” e “Voragem”, de 1979; “Conto”, “Ser Humilde”, “Poema Indirecto” e “Outro Conto” de 1983 e ainda os seguintes poemas sem data: “Fim de Poema”, “Verdades Práticas”, “As Flores” e “Carta”.

⁶⁰ De acordo com informação da revista *Colóquio Letras*, nº 142, de Outubro de 1996.

⁶¹ “Quadro de Referências II”, que sugere obras para o Projecto Individual de Leitura de cada aluno (Coelho 15, 19).

Em 22 e 23 de Abril de 2010, a Universidade de Évora e a Câmara Municipal de Alvito promovem o já citado *Colóquio/ Homenagem a Raul de Carvalho*, no Centro Cultural daquela vila, integrado nas comemorações do 36º aniversário do 25 de Abril de 1974 e no Dia Mundial do Livro. Durante o evento esteve patente a exposição *Lembras-te Raul* que reuniu pinturas, fotografias, poemas manuscritos, inéditos e já publicados, papéis e objectos pessoais do poeta, materiais oriundos do espólio rauliano, pertencente à Câmara Municipal de Alvito ou a particulares. A exposição e o colóquio contaram ainda com trabalhos de alunos e professores do ensino básico e profissional de cinco escolas da região, trabalhos esses desenvolvidos nas áreas da poesia, artes plásticas e música, inspirados em poemas e obras gráficas do poeta de Alvito, disponibilizados às escolas através de uma antologia (*Descobrir Raul de Carvalho, uma Breve Antologia*), realizada pela equipa que organizou o evento.

O colóquio reuniu vozes heterogêneas de investigadores, ensaístas, poetas e amigos que conviveram com o poeta alvitense ou que investigam a sua obra: Ana Luísa Vilela, António Cândido Franco, Carla Castro, Casimiro de Brito, Fabio Mario da Silva, Fernando Guimarães, Fernando Martinho, Gastão Cruz, Gracinda de Sousa, João de Carvalho, Luiz Fagundes Duarte, Margarida Reffóios, José Vultos Sequeira e ainda António Osório, Eurico Gonçalves, Liberto Cruz e Serafim Ferreira, de quem foram lidas intervenções e testemunhos.

Em Julho de 2011, a Câmara Municipal de Alvito e a Universidade de Évora, Centro de Estudos em Letras, publicam o volume *Lembras-te, Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*, editado por Ana Luísa Vilela, que reúne as intervenções do Colóquio, assim como outros testemunhos sobre a obra do poeta alvitense: os de Afonso Cautela, António Cabrita, Maria Luísa Leal e Cruzeiro Seixas.

As palavras de Ana Luísa Vilela nessa obra sintetizam o percurso biográfico e poético do escritor alvitense, apontando os motivos pelos quais esta poesia constitui um canto individual que deve ser lembrado.

A biografia de Raul Maria de Carvalho confunde-se com a de toda uma geração literária e com a própria História da Literatura Portuguesa Contemporânea. Ele não é, afinal, um poeta desconhecido – é um poeta esquecido e, ainda hoje, extraordinariamente difícil de classificar. [...] o esquecimento crítico em que o seu nome caiu, coexistindo com a memória emocionada que dele têm ainda os seus poucos amigos vivos - faz dele uma espécie de pura síntese do criador em estado impuro (2011, 30).

Tendo presentes as contingências biográficas de Raul de Carvalho e sobretudo o seu percurso poético, observaremos de que forma surgem e se manifestam nesta obra, de grande dimensão e variedade, as relações intertextuais com a pintura e qual o papel das artes plásticas na poesia deste escritor também pintor. Averiguaremos até que ponto o discurso pictórico aí existente resiste à contemporaneidade e contribui para a revalorização da poesia rauliana, concorrendo para enaltecer a sua dimensão intemporal e universal. Estes objectivos, a desenvolver no capítulo três, serão precedidos, no capítulo dois, de uma análise do enquadramento teórico sobre as ligações inter-artes, suporte da pesquisa pretendida. Será essa, pois, a etapa seguinte deste nosso trabalho.

2º Capítulo. **Literatura e Artes Plásticas**

1. Literatura e Artes Plásticas

Para situar a análise das relações intertextuais entre pintura e poesia, presentes na criação poética de Raul de Carvalho (objecto do capítulo 3), num contexto simultaneamente mais rigoroso e mais lato, serão, no presente capítulo, revisitadas as noções de “intertextualidade” e “intertexto”, indispensáveis a este estudo, e ainda reevocados e problematizados alguns aspectos da relação secular entre Literatura e Artes Plásticas, nomeadamente algumas convergências históricas e algumas perspectivas da crítica e da teoria literária sobre as aproximações e as diferenças entre ambas as artes.

Conscientes do risco que implica transferir categorias estéticas de uma arte para outra, tentaremos encontrar também algumas categorias operatórias que permitam abordar as relações da poesia rauliana com as obras pictóricas convocadas, para além das impressões superficiais do leitor/ espectador.

2. Intertextualidade e Intertexto

Creemos, pois, ser necessário começar por reflectir sobre os conceitos de intertexto e de intertextualidade, para estabelecer algumas conclusões necessárias a uma análise que diga respeito a um campo relacional entre a poesia e as artes plásticas na obra poética de Raul de Carvalho.

Aludindo às relações entre textos literários, Laurent Jenny, citando Mallarmé, afirma que qualquer texto literário se relaciona com os modelos arquétipos, ou transformando-os ou transgredindo-os, pois é impensável fora de um sistema. “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida.” (5). Tal característica torna inconcebível a virgindade do descodificador perante a competência de decifração da linguagem literária (6). A este propósito, André Topia lembra que, desde o final do século XIX (com as obras

de Eliot, Joyce ou Pound), a leitura linear da página escrita dá lugar à leitura das correlações aí existentes, “ponto de intersecção de extractos provindos de múltiplos horizontes” – “referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudo-citações, paralelos, reactivações.” (171).⁶²

Não é sobre a relação entre textos literários que aqui se pretende reflectir, mas sobre a relação entre “textos” que pertencem a diferentes sistemas semióticos, os literários e os pictóricos. Desta forma, começar-se-á por aclarar a noção de texto.

Vítor Aguiar e Silva esclarece este conceito, ligando-o ao étimo latino “textus”/ tecido, urdidura, o que remete para o significado metafórico de “tecido de palavras e de frases” e se liga a vocábulos como “tela” e “trama” (2008, 185). O autor define, igualmente, o conceito de texto como entidade semiótica ou translíngua,

um conjunto permanente de elementos ordenados e articulados, cuja co-presença, interacção e função são reguladas por um determinado sistema sígnico. O texto é a realização concreta, numa determinada situação comunicacional e com um determinado objectivo, de um sistema semiótico; [...] é uma entidade delimitada topológica e/ou temporalmente; [...] possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural. Em conformidade com este conceito de texto como entidade semiótica, pode falar-se de texto fílmico, texto pictórico, texto musical, [...] sem que se trate, como por vezes se afirma, de uma utilização abusivamente metafórica do termo “texto”. (id. 186).

Tendo em conta esta reflexão, parece ser possível aplicar o termo “intertextualidade” às relações que existem entre textos que utilizam diferentes linguagens, como sejam os textos verbais e os textos pictóricos. No entanto, há que particularizar e problematizar tal noção. Ao nível destas relações, destacam-se, entre os textos verbais, aqueles que pertencem ao modo lírico, pelo seu carácter mais estático (que lhes advém de, em certa medida, não representarem a sucessividade temporal), o qual os torna mais próximos dos textos pictóricos (por contraste com o dinamismo temporal próprio da narrativa ou do drama), apesar dos limites teóricos da aplicação à literatura das noções de espaço e tempo, como se verá posteriormente⁶³.

⁶² O autor refere ainda, a propósito das relações intertextuais, que Flaubert foi um dos primeiros a utilizar sistematicamente o estilo indirecto livre e o desaparecimento das aspas, anulando a hierarquia e o corte entre um texto original e um texto segundo (172).

⁶³ Sobre este tipo de textos afirma Aguiar e Silva: “o poeta como que se imobiliza, enquanto instância do discurso, sobre uma ideia, uma emoção, uma sensação, [...] não se ocupando do circunstancialismo genético, do encadeamento causal ou cronológico desses estados de subjectividade.” (id. 195).

O conceito de intertextualidade pode ser entendido como um processo constante e talvez infinito de transferência de materiais textuais no interior de um conjunto de discursos, segundo Jean-François Chassay (317)⁶⁴. Neste sentido, qualquer texto patenteia intertextualidades que a leitura e a análise constroem e desconstroem a gosto (id., ibid.).

Do ponto de vista histórico, vários autores associam a noção de intertextualidade aos trabalhos do formalismo russo, nomeadamente à obra do semiótico Michail Bakhtine (1895-1975), cujas investigações foram traduzidas e ampliadas nos anos 60, sobretudo por Julia Kristeva, autora que defendia que a palavra literária não se ligava a um sentido fixo, mas a um cruzamento e a um diálogo de discursos. Este dialogismo textual, conceito desenvolvido na poética de Bakhtine (Sangsue 28), foi designado por Kristeva como “intertextualidade” e definido desta forma: “tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.”(85).

Neste sentido, à crítica cabia o papel de analisar o funcionamento do texto, desconstruindo a heterogeneidade discursiva que o constituía. Para Jean-François Chassay, ambos os teóricos defendiam que o texto determinava o trabalho semiótico, pois cada um era visto no interior de um conjunto discursivo global, o texto da sociedade e da História (op. cit. 318). Nesta perspectiva, o autor cita Roland Barthes na obra de 1973, *Le Plaisir du Texte*, onde, a propósito de « un souvenir circulaire », este afirma : “Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. [...] Et c’est bien cela l’inter-texte: l’impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l’écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie.”(Barthes 59).

Jean-François Chassay refere ainda M. Angenot, o qual defende que a perspectiva intertextual pode ter o efeito de inscrever a produção literária canónica numa vasta rede de transacções ligadas ao discurso social, o que implicará talvez uma nova atitude quanto ao lugar que ocupa a literatura na actividade simbólica. O autor esclarece que a noção de

A este propósito, Nuno Júdice pronuncia-se sobre a irmandade poesia/pintura “O poema é, antes de mais, uma imagem [...] que se afasta do princípio racional da linguagem com que organizamos o mundo. Assim, é da própria natureza do poético a sua ligação às formas e às cores que são o material da pintura [...]” (1998, 198).

⁶⁴ Tenhamos em conta, no entanto, que, para o autor, as teorias sobre a noção de “discurso” dividem-se entre dois polos: “l’activité du discours peut être placée à l’intérieur du matériau linguistique, ou bien dans les situations sociales extérieures qui déterminent le «sens» de l’énoncé. » (153).

intertextualidade conduz à de interdiscursividade, o que implica considerar o conjunto dos textos numa rede global (op. cit. 318-319).

Por outro lado, para Chassay, a noção de intertextualidade pode também ser concebida como o estudo das fontes, das alusões, das referências e dos implícitos, surgindo assim como um desvio do sentido primeiro, uma vez que a ideia de intertextualidade valoriza a transposição em detrimento da origem e acentua o heterogéneo e o fragmentário. O risco é o de que o leitor ou o crítico possam considerar pertinente, para o texto em análise, qualquer ligação com outro discurso (id. 318).

A este propósito, Michèle Aquien evoca Michael Riffaterre que, em 1980, distinguia intertextualidade “aleatória” (relação simples entre textos estabelecida implicitamente pelo leitor de acordo com a sua memória e cultura) e intertextualidade obrigatória, sendo esta última aquela que deixa no texto um “traço indelével” cuja evocação é necessária para a leitura (159). Afirma este autor :

Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son décodage selon la double référence. (Riffaterre 1980, 5).

Este “traço indelével” do intertexto no texto literário tem, segundo o autor, uma função deféctica e hermenêutica e, tornando necessário o funcionamento da intertextualidade, institui “un système de signes du désir” (id.18).

Para Genette, Riffaterre define “intertextualidade” de uma forma vasta: “L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.” (Riffaterre 1980, 4).

Aquele autor, em *Palimpsestes*, reflecte sobre a noção de intertextualidade, incluindo-a no âmbito das relações transtextuais; assim, define estas como tudo o que relaciona um texto com outros textos, de uma forma mais ou menos explícita (7); e define aquela como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.” (8). Para além de outras relações transtextuais, como a do “paratexto” (título, subtítulo, antetítulo, prefácios, posfácios, prólogos, preâmbulos, notas marginais, epígrafes, ilustrações, entre outros sinais autógrafos e alógrafos) (10), a “metatextualidade” (a relação

de comentário que liga um texto a outro) (11) e a “arquitextualidade” (a pertença taxinômica de um texto a um gênero - poesia, ensaio, ... - que orienta e determina o horizonte de expectativas do leitor) (12), Genette aprofunda as relações de “hipertextualidade”, que define como qualquer relação que une um texto B (“hipertexto”) a um texto A anterior (“hipotexto”), sobre o qual se implanta e insere, exceptuando a forma do comentário (13 e ss.).

Distinguir-se-á, então, entre dois textos as relações de co-presença, isto é, as diversas formas de inserção de um texto no outro (a citação, a referência, a alusão e até o plágio) e as relações de derivação (como por exemplo a paródia), que supõem um trabalho de reescrita no texto inserido. Aludindo à obra de Genette, Jean-François Chassay acrescenta que a intertextualidade surge como a manifestação de uma literatura no segundo grau, com regras e história própria (op. cit. 318).

Genette evoca a imagem do palimpsesto, “où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence.” (556). Tal imagem pressupõe, de acordo com Carlos Reis, a “possibilidade de descortinar, sob o texto presente, inscrições anteriores, já desvanecidas, mas ainda perscrutáveis”. (1981, 127). Vítor Aguiar e Silva também se pronuncia sobre a noção de “intertextualidade”, definindo-a como “a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” e distingue-a de “intertexto”, esclarecendo ser este “o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interacção.” (2007, 625).

Michael Riffaterre diferencia igualmente, e de forma coincidente com Vítor Aguiar e Silva, as duas noções, num artigo de 1981 da revista *Littérature*, dedicado a “Intertextualidades Medievais”: “L’intertexte est l’ensemble des textes que l’on peut rapprocher de celui que l’on a sous les yeux, l’ensemble des textes que l’on peut retrouver dans sa mémoire à la lecture d’un passage donné.” (4).

Quanto à noção de intertextualidade, o autor faz notar que esta não se reduz ao conhecimento ou à tomada de consciência do intertexto, mas “ il s’agit d’un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire.” (id. 5-6).

Compreendemos, portanto, que os conceitos de intertexto e de intertextualidade abrangem um largo espectro de fenómenos, até certo ponto absolutamente inevitáveis e congénitos à própria Literatura - no interior dos quais podem situar-se as relações entre a literatura e a pintura.

Reportando-se a estas relações, Laurent Jenny afirma, a propósito da descrição de um quadro: a “substância significante do texto deve ser uniformemente verbal ou verbalizada, mesmo se recuperar um sistema significante de tipo figurativo.” (31) A verbalização procura substitutos e pretende “*articular* o sistema dos signos verbais sobre um sistema que lhe seja irredutível, por exemplo um sistema [sic] figurante.” (id. 33). Acrescenta que, para isso, é necessário procurar o que é comum entre imagem e texto.

[...] podemos ver uma relação icónica, segundo a perspectiva tradicional da semiótica, em que o texto se esgota a imitar o esqueleto diagramático da imagem; ou então com J.L.Schefer, podemos adoptar uma perspectiva inversa: para ele a imagem não tem outro referente senão o texto que a enuncia. A partir daí, falar a imagem, é constituí-la. O texto não a substitui, mas encontra o segredo da sua geração. [...] O sistema do quadro, para entrar em relação intertextual com um conjunto verbal, deverá tomar a forma duma enunciação do seu diagrama. Seja qual for o ponto de vista adoptado, o que está evidentemente fora da relação intertextual é a dimensão propriamente figurativa, e o que fica é uma rede relacional comum. (id. 31-32).

No entanto, Vítor Aguiar e Silva restringe a noção de intertextualidade, afirmando ser “incorrecto e abusivo considerar como intertextualidade a manifestação, na estrutura formal e semântica de um texto literário, de caracteres próprios de outras artes”, referindo mesmo o caso da pintura (2007, 628). Cita como exemplo desta incorrecção as palavras de Julia Kristeva “Le terme d’*inter-textualité* designe cette transposition d’un (ou de plusieurs) systèmes de signes en un autre” (id., *ibid.*) - e ainda o artigo de Laurent Jenny, anteriormente referido (id. 629), eventualmente quando o autor dá conta do trabalho intertextual de “verbalização”.

Esta posição do investigador português estriba-se no argumento de que a literatura contém, em si própria, internamente (naquilo que o autor identifica com o seu plano “émico”), a potencialidade de convocar certos fenómenos (como o da 'musicalidade' ou 'visualidade'), que, em rigor, não se podem considerar como fenómenos de intertextualidade, pois pertencem à própria essência do policódigo literário, essencialmente permeável a contaminações formais e semânticas com outras linguagens. Assim, a presença, no texto literário, de traços e caracteres próprios de outras artes não se deverá, segundo Aguiar e Silva, ao estabelecimento de efectivas relações intertextuais (id. 628-629), mas, pelo contrário, constituirá a manifestação intrínseca da vocação multimodal do

próprio texto literário. E, deste modo, Aguiar e Silva afastar-se-ia de Kristeva, como de Jenny, e até de Genette.

De outro modo, defende o autor, os fenómenos de intertextualidade pertenceriam ao plano “ético”, porque implicariam efectivas relações exteriores, estabelecidas entre o texto literário e outros textos (id. 629). Dependendo da natureza literária do intertexto, Aguiar e Silva distingue intertextualidade exoliterária e endoliterária, sublinhando, no entanto, que ambas coexistem nos textos literários, de uma forma mais ou menos nítida. A primeira surge quando o intertexto é constituído por textos verbais não literários - como obras históricas ou científicas - ou por textos não verbais - como é o caso do texto pictórico, que o autor afirma poder manter importantes relações intertextuais com um texto literário. (id. 630). A este propósito, Daniel Sangsue classifica de intertextualidade hetero-semiótica o facto de um texto se referir a um quadro (28), o que é recorrente no corpus de poemas de Raul de Carvalho, a analisar no próximo capítulo.

Esta intertextualidade exoliterária, acrescenta Aguiar e Silva, manifesta-se nas estruturas semânticas e pragmáticas do texto literário. Portanto, de acordo com esta perspectiva, será nos planos do “sentido” e dos “efeitos provocados” que será legítimo analisar os fenómenos de intertextualidade eventualmente estabelecidos entre textos literários e pictóricos. Para tal, poder-se-ão, utilizar instrumentos da análise semiótica.

Carlos Reis procura descrever alguns instrumentos operatórios que possibilitam o exercício da análise semiótica⁶⁶. Assim, para além dos códigos técnico-literários, o autor caracteriza os códigos paraliterários como aqueles que integram “repertórios de signos que não esgotam a sua eficácia semiótica apenas no domínio da linguagem literária, já que se estendem também a zonas de influência mais amplas”, de dimensão cultural (1981, 399) - por exemplo, a pintura, acrescentamos. Dentro deste último grupo, Reis distingue os códigos temáticos e os ideológicos.

No que respeita aos primeiros, o autor destaca, por um lado, o cunho abstracto e a universalidade do tema (id. 402) e, por outro, a componente sintáctica dos signos temáticos - “o peso efectivo [de um tema] só se compreende quando em correlação dinâmica com outros temas.” (id. 404). Quanto ao código ideológico, o autor define-o como “conjunto de [...] ideias e valores, dotado de certa organização, manifestando-se de diversas maneiras, facultando determinadas relações semânticas e integrando-se na dinâmica da comunicação literária.” (id. 409).

⁶⁶ 1981, 347- 418.

Carlos Reis distingue, ainda, diferentes “graus” de intertextualidade: o “grau mínimo” (manifestado pela presença de determinadas características formais, como ritmos, metros, estruturas estróficas, tipo de personagens, entre outras); o “grau máximo” (revelado pela alteração ostensiva do o texto primeiro de modo limitado, como por exemplo pelo “pastiche”). O “grau médio de intertextualidade” dirá respeito às “alusões próximas, reflexos discretos de uns textos noutros que, por continuidade ou rejeição, contribuem para a configuração do espaço intertextual.” (id. 133).

Deste modo, as relações intertextuais entre a pintura e a poesia, na obra de Raul de Carvalho, dado o seu carácter exoliterário, patente nas estruturas semânticas e pragmáticas dos poemas, parecem corresponder a um “grau médio” de intertextualidade. Na verdade, a obra poética publicada do escritor surge constante e explicitamente “invadida” por diferentes vozes de escritores e pintores, em permanente dialogismo hetero-autoral, característica da intertextualidade, tal como identificada por Vítor Aguiar e Silva (2007, 630).

Este dialogismo na poesia de Raul de Carvalho parece ter por base o período histórico em que o poeta viveu. Essa época (iniciada nos anos 70), privilegiava, na opinião de Fernando Martinho, uma estética “citacionista”, pois tratava-se de um período pós-moderno “eminente intertextualista, propício também a um intenso diálogo da poesia com as outras artes, especialmente as artes visuais e a música.” (2005)⁶⁷.

Por outro lado, tenhamos em vista que a intertextualidade não é “ideologicamente inocente ou asséptica”, do ponto de vista semântico e pragmático, mas tem uma função “corroboradora” (quando reitera a beleza e sabedoria de um texto) ou “contestatária” (quando desqualifica ou subverte um texto). (Aguiar e Silva 2007, 633). Sendo esta última função própria dos movimentos de vanguarda, dos quais Raul de Carvalho foi herdeiro, parece notar-se uma incongruência, pois o intertexto exoliterário da pintura na poesia publicada deste poeta parece, na verdade, reiterar a beleza e a sabedoria dos textos pictóricos aludidos e não subvertê-la.

⁶⁷ Texto on-line, sem página referida.

3. Alguns Aspectos da Relação entre Literatura e Artes Plásticas

Ao longo dos séculos, literatura e pintura têm mantido relações muito estreitas, num diálogo de forma tão estimulante, que parece que a palavra e o silêncio, o legível e o visível se completam. Ambas as artes têm vivido em tensão dialéctica, sem, no entanto, se confundirem. Estas ligações são muito antigas e numerosas; seria impossível dar conta de todos os aspectos pertinentes no âmbito desta reflexão. O tema será, pois, afluído de uma forma não exaustiva.

3.1. Literatura e Pintura: Convergências Históricas

Segundo Bergez⁶⁸, no Ocidente, desde a Idade Média até aos nossos dias, as correntes literárias e picturais defrontam os mesmos problemas, respondem às mesmas questões, bebem das mesmas fontes e apresentam respostas paralelas (2006 [2004], 8). O autor traça o caminho histórico desta relação.

Na Idade Média, ambas as artes surgem ao serviço do Cristianismo e incluem-se mutuamente. A pintura, captando um momento significativo da narrativa sagrada, traduzia as obras religiosas visualmente para um mundo não letrado, de forma sedutora e imediata, transcrevendo o legível em visível, e a literatura (cujos exemplos são as Bíblias e os Livros de Horas) sobrevém ricamente ilustrada. A representação antropomórfica e realista das figuras sagradas tinha um impacto afectivo junto das populações. Segundo Teresa Amado, estas figuras surgiam como significantes facilmente identificáveis de um significado que se pretendia inteligível para o espectador. A arte servia a ideologia que veiculava (207). Constata-se a existência de um sistema iconográfico, independente dos textos, ligado à vontade de quem encomenda a obra, do artista e do público, sistema esse que vai evoluindo com o tempo (Wirth 231).

Já na Renascença, a obra de arte era encarada como a representação de uma beleza superior essencial e o artista, comparado ao filósofo e ao pensador, tinha a missão de captar a beleza do mundo, imitando a realidade de forma verosímil. Nomeadamente, o corpo humano, recuperado da tradição greco-romana, surgia como foco de interesse, ligado à iconografia cristã, mas dotado de sensualidade e erotismo (Bergez op. cit., 11-13).

⁶⁸ *Littérature et Peinture*, 8-41.

Com a reforma protestante, iniciada no séc. XVI, era necessário atrair novamente os fiéis para a religião católica. Como consequência deste objectivo, emanado do Concílio de Trento (1543), promove-se o desenvolvimento da pintura, pois as igrejas necessitavam de muitos pintores, escultores e vitreiros para as tarefas de decoração e ornamentação que se pretendiam “sedutoras” pelo excesso (id. 17). Na poesia barroca desenvolvia-se o gosto pela metáfora (metamorfose visível do sentido) e pela retórica do excesso; na pintura, são desta época as representações hiperbólicas da descida de Cristo da cruz.

A partir do século XVII, com o Classicismo, deu-se uma reacção normativa às tendências polimorfos e de desconstrução do Barroco. Na pintura pretendia-se que o artista seguisse alguns preceitos, por exemplo, os de referenciar a Antiguidade Clássica, de imitar a natureza, de ter uma preocupação de verosimilhança, entre outros aspectos. Na literatura pratica-se a *ekphrasis*, a descrição pormenorizada de um objecto artístico, enquanto na pintura, o quadro é tido como o equivalente mudo da poesia. É a doutrina de “ut pictura poesis” (“a poesia é como a pintura”), que vai servir de principal argumento à reivindicação pictural do sentido. Esta referência à citação de Horácio na *Arte Poética*, obra datada do séc. I a.C., embora frequentemente baseada numa leitura equívoca, funda, segundo Bergez (id. 51), o chamado momento clássico na história da pintura ocidental e está na origem da reflexão teórica sobre a relação entre literatura e pintura, como adiante será referido.

O autor adianta que, na época clássica, a retórica e a arte da persuasão estão presentes na literatura e na pintura. Charles Le Brun, inspirado em Descartes (*O Tratado das Paixões da Alma*) e em Leonardo de Vinci, aborda a importância do gesto em pintura e relaciona-o com a arte oratória, criando uma verdadeira “sintaxe de gestos expressivos”. Do mesmo modo, Galileu, em *Scritti litterari*, é de opinião que o desenho e o colorido da pintura correspondiam em literatura à gramática e à elocução (id. 20).

Com o século XIX, as convergências entre literatura e pintura tornaram-se mais importantes e surgiram ligadas a três grandes etapas da História da Arte, as quais relançaram a reflexão teórica e o pensamento estético: o romantismo, o realismo e o simbolismo. No entanto, para Bergez (id. 25), este diálogo poderia ter cessado, se a tese de Lessing, com a publicação de *Laocoonte*, em Berlim, em 1766, tivesse vingado. Este referia, como posteriormente será desenvolvido, as diferenças decisivas que opõem as duas artes: a literatura evoca a acção em contínuo e a pintura é limitada pelo estatismo da imagem que só permite representar um momento de cada vez ou uma cena sem acção.

Embora literatura e pintura reivindiquem agora a sua especificidade, a ideia de correspondência entre as artes percorre este século. As trocas entre ambas as artes, autónomas uma da outra, são muito frequentes e ricas. Muitos pintores escrevem e alguns escritores pintam ou desenhavam. Surge, por um lado, a noção de transposição da arte: o ideal de uma criação onde cada arte se deixa inspirar por outra; por outro lado, ao longo do século, muitos escritores praticam com regularidade a crítica pictural e/ou a História de Arte (id. 26-27). É o caso de Baudelaire (*O Pintor da Vida Moderna*) e até de Eça de Queirós nas suas considerações várias sobre arte⁷⁰.

O Romantismo aproxima literatura e pintura, do ponto de vista temático e de reportório: a posição marginal do artista, responsável por uma visão crítica socialmente oposta à uniformidade das produções sociais, a exaltação da subjectividade e da sensibilidade, o culto do sonho. Surgem o lirismo e a autobiografia na literatura, o autorretrato em pintura. O fascínio pelo espectáculo da natureza, vista como um espelho da consciência humana e como motivo de meditação sobre o infinito, é tema romântico por excelência. Os românticos recusam a composição muito acabada, valorizam o esboço como marca de uma energia criadora perante uma profundidade inatingível. Podem ver-se estas marcas na pintura de Columbano Bordalo Pinheiro (1874-1900), onde são criadas atmosferas obscuras que servem de enquadramento às figuras e onde se distinguem vagamente alguns objectos de entre manchas indefinidas. Está também presente, em ambas as artes, uma preocupação pela documentação histórica.

Na segunda metade do século XIX, os escritores simbolistas dão especial atenção à vida interior e à eventual correspondência que a natureza possa ter com ela. O uso do símbolo, ao sugerir mais do que indicar, apaga um pouco a realidade material. Ao poeta interessa a ressonância simbólica da palavra; ao pintor, a vibração espiritual da cor. Os poetas simbolistas procuram romper com a representação figurativa do universo material e privilegiar a estilização e a procura de sentido. Para os impressionistas, a realidade do mundo material dissolve-se num universo vaporoso de sensações. Há um fascínio pelo impalpável, o vibrante, as atmosferas indecisas e fluidas, a sensação, a ressonância.

Bergez afirma que é na conjunção entre pintura e literatura realistas que se inventa a modernidade (id. 31). Para os seus contemporâneos, esta escola era marcada pelo escândalo: poetas e escritores foram criticados e processados por representarem

⁷⁰ A propósito vide Berrini, B. *Eça de Queiroz, Literatura e Arte, Uma Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2000.

“imoralidades”, por exemplo Manet, com o seu “Le Déjeuner sur l’Herbe”, Courbet com “L’Origine du Monde”, Flaubert com *Mme Bovary* ou Zola por reproduzir a linguagem dos subúrbios. O Realismo pretende desmascarar todas as mitificações confortáveis do mundo burguês: o escândalo da miséria, a verdade das paixões e as tragédias da hereditariedade. Por outro lado, contra o discurso religioso, impõe a presença carnal do corpo, atrás dos véus hipócritas da decência. A obra de Eça de Queirós é exemplar neste aspecto.

A pintura não convida agora a nenhuma leitura metafísica do acontecimento. Ela própria é uma convenção sem relação transparente com o referente do mundo físico. Este tese pode ser ilustrada, de acordo com Maria da Conceição Pereira, na aparência de inacabamento da referida pintura de Manet (“Le Déjeuner sur l’Herbe”) que chama a atenção para a ideia de que a pintura é constituída por tintas e telas, é algo de ostensivamente fictício, artificial. Esta arte surge assim autónoma, liberta da dependência narrativa da literatura e da comparação com a realidade (2001, 2).

As grandes convergências entre literatura e pintura surgem com a Modernidade, quando a subjectividade constitui o princípio organizador e a arte reivindica a sua especificidade e autonomia perante o mundo exterior. Cada obra é vista como uma convenção, sem relação com o referente do mundo físico, apenas remetendo para si própria, prevalecendo o olhar do espectador/ leitor sobre objectos artísticos não permeáveis a uma leitura ingénua, pois não são a representação do real, mas têm a sua própria estrutura formal.

Literatura e pintura, ao porem em causa o valor figurativo, evidenciam o material estético, a partir de temas renovados e inspirados no mundo contemporâneo, ligados à velocidade e ao movimento (Bergez op. cit., 33). Estes temas conduzem a pintura (associada tradicionalmente ao imobilismo) a responder ao desafio da temporalidade, como que respondendo às reservas que Lessing formulou em *Laocoonte* (id., ibid.). Inscrever o tempo no espaço pictural pode surgir através dos temas, da maneira de pintar, do esboço e do inacabado, entre outros. Por outro lado, o ritmo pode advir da organização sequencial da tela; as correspondências de formas ou de cores podem remeter para o movimento visual que implicam. Poetas e pintores dão também atenção nova não só ao movimento da vida, mas também ao gosto por cenas populares e colectivas.

O cubismo, assumindo uma autonomia radical em relação aos cânones, códigos e modelos tradicionais, aproxima a literatura da pintura com o gosto pelas rupturas, as misturas de diferentes planos, a colagem dos elementos, presentes, por exemplo, na poesia

de Mallarmé, Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro e na pintura de Picasso. A abstracção surge na obra pictural de Kandinsky, onde se pratica a desconstrução. O quadro não representa nenhum objecto exterior a si próprio, oferece-se ao olhar na sua materialidade para fruição estética. Maurice Denis propõe uma definição de quadro que exclui o seu valor referencial, afirmando que acima de tudo é uma superfície plana, coberta de cores, reunidas numa certa ordem (id. 35). Antoni Tapiès afirma em *A Arte Contra a Estética* que um quadro não representa nenhuma coisa, mas que é uma coisa. Estas definições podem aplicar-se à obra de Malévitch “Quadrado branco sobre fundo branco”, onde o despojamento referencial leva ao monocromatismo (id. 35-36).

“Quanto menos forem os sinais verbais dados pelo pintor em forma de títulos, pistas narrativas ou assunto, mais se exige ao espectador que preencha o vazio com linguagem”, refere Mitchell (2007, 388). A arte abstracta caracteriza-se por uma hostilidade em relação à linguagem; elimina-se o assunto para valorizar a presença pura e silenciosa da obra. Posteriormente, o Pós-modernismo irá destruir esta barreira criada entre a visão e a linguagem: o acompanhamento do texto pela arte visual voltará a ser produzido pelos artistas.

Juntamente com o anti-teatro, surge, nos anos 50 do séc. XX, o novo romance protagonizado por anti-heróis, em que a intriga é desvalorizada, mostrando que o texto é construção e que a literatura se abstrai da sua função figurativa. No que respeita ao texto lírico, emerge a poesia visual que usa as letras libertas da convenção social que é a língua, apelando ao seu poder estético, visual e fonético (Bergez op. cit., 36), cujos exemplos portugueses se encontram nos poemas de Ernesto de Melo e Castro ou de Alexandre O’Neill. Raul de Carvalho conta apenas com escassos exemplos deste tipo de textos na obra publicada.

No Surrealismo, a subjectividade encontra a sua melhor expressão. A inspiração onírica, oriunda das profundezas do inconsciente, é considerada a força viva de toda a criação. Existe uma união livre entre palavras ou entre signos icónicos, cuja lógica referencial é a própria subjectividade. Este é o motivo pelo qual a colaboração entre pintores e escritores foi marcante nesta época. Ligados por relações de amizade, concebiam, muitas vezes, as obras como “verdadeiros diálogos artísticos”: alguns poemas eram ilustrados por pintores surrealistas, servindo estes também de fonte de inspiração. Desta forma, a obra de Éluard *Capital de la Douleur* (1926) apresenta alguns poemas consagrados a pintores seus contemporâneos, como Pablo Picasso (pelo qual nutria

relações de amizade), Paul Klee ou Max Ernst (Bergez op. cit., 38). Do mesmo modo, na poesia de Raul de Carvalho evoca-se não só a obra de quase todos estes artistas, como também a de ícones portugueses do surrealismo, como Mário Cesariny ou Cruzeiro Seixas, contemporâneos e íntimos do poeta alvitense e eles próprios, por sua vez, exemplos de artistas que pintam e escrevem.

Instala-se a crise da arte (id., ibid.): ao evidenciar-se o carácter relativo e circunstancial da obra de arte, põe-se em causa a sua legitimidade. Tudo pode ser arte - então, esta nada tem de específico. A noção de arte tende a esbater-se. A obra, objecto construído, torna-se autónoma. As técnicas de escrita automática, sem recurso à vontade consciente do criador, são exemplo desta ideia. Sartre, em 1947, espelha esta “crise da literatura” no título da sua obra *Qu'est-ce que la Littérature?*. O inacabado é agora visto como signo negativo de impotência e desconfiança. Por exemplo, na tela, as linhas e os traços do esboço são visíveis; os espaços em branco afloram a obra, minando a unidade pictural. Também na escrita surgem fragmentos inacabados (a escrita fragmentária); o poema é um semi-enigma para o leitor (id. 40), muitas vezes elucidado apenas pela crítica.

Depois deste breve esboço diacrónico, convirá revermos com mais minúcia as perspectivas da crítica e da teoria literária sobre a relação entre literatura e pintura.

3.2. O Olhar da Crítica e da Teoria Literária sobre esta Relação

Segundo diversos autores, entre eles Vítor Aguiar e Silva (2008, 163) e Ana Lía Gabrieloni⁷¹, as analogias entre poesia e pintura remontam à afirmação atribuída por Plutarco (*De gloria Atheniensium*) a Simónides de Céos (séculos VI/ V a.C.), que defendia: “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”. Plutarco destaca ainda, na mesma obra, a analogia entre as duas artes, ao imitarem a natureza, e refere a vividez pictórica (energeia) de um texto descritivo (o do historiador Tucídides, que comenta). Por seu turno, Platão (*República*) afirma que tanto o poeta quanto o pintor não se preocupam com a verdade e Aristóteles (*Poética*) destaca as afinidades das duas artes quanto aos objectos a imitar, mas também as diferenças dos meios utilizados - as cores e as formas na pintura; a linguagem, o ritmo e a harmonia, na poesia (Aguiar e Silva op. cit., ibid.).

⁷¹ “Interpretaciones sobre la relación entre literatura y pintura (1), s.d..”

No entanto, a referência tradicional à relação literatura/ artes plásticas é a de Horácio (tal como foi anteriormente mencionado), na obra *Epistola ad Pisones* que ficou conhecida por *Ars Poetica* (séc. I a.C.):

Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen; (108)⁷².

Ao longo de séculos, a analogia entre literatura e pintura foi justificada a partir de um equívoco de leitura desta máxima horaciana. Mário Praz esclarece que o que Horácio afirmava é que alguns poemas, tal como alguns quadros, podiam ser sujeitos a repetidas leituras e outros não (2007, 116)⁷³. Do mesmo modo, Aguiar e Silva refere que Horácio não compara estruturalmente as duas artes, limita-se a apontar que, para além de poemas e pinturas poderem ser lidos uma ou muitas vezes, “alguns poemas devem ser lidos e apreciados nas suas «minudências», mas que outros ganham em ser lidos e apreciados no seu significado global, tal como acontece com obras de pintura.” (2008, 164).

A correspondência entre ambas as artes começa a ser referenciada ao longo da Idade Média, mas foi no Renascimento até meados do século XVIII que os preceitos de Simónides de Céos e de Horácio ganharam destaque e passaram a ser abusivamente interpretados como apontando a existência de semelhanças estruturais entre poesia e pintura (id., ibid.), o que está na base da concepção pictoralista da linguagem poética (id. 164-165).

Em 1875, Diderot, numa carta ao abade Batteux (autor de *Les Beaux-arts Reduits à un Même Principe*, 1746), dizia que aspirava a congregar “as belezas” da poesia, da pintura e da música, pondo em evidência as suas analogias, explicando como representam a mesma imagem; mas já um século antes, em 1766, Gotthold Ephraim Lessing publicara a já referida obra *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laocoonte: ou sobre os Limites da Pintura e da Poesia*)⁷⁴, reacção ao livro do abade Batteux, o qual

⁷² “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará.” (109, 111).

⁷³ E que “[...] a fórmula *ut pictura poesis* era uma advertência aos poetas, de vez que [sic] a pintura servia para mostrar que a arte só pode ser eficaz na medida em que mantenha contacto com o mundo visível [...]”. (1982, 4).

⁷⁴ Esta obra constituiu um marco no pensamento estético: até aqui, nas artes, prevalecia o princípio geral de imitação da realidade, o que implicava as analogias entre pintura e poesia. (Fernando Guimarães 2003, 16).

denotava “entusiasmo por la migración de cualidades y poderes, tanto estéticos como pedagógicos, entre domínios artísticos distintos” (Gabrieloni, op. cit., 1). Lessing chama a atenção para os limites da cada arte, observando que a pintura se move na dimensão espaço e utiliza símbolos naturais e a poesia na dimensão tempo, utilizando símbolos arbitrários e, dizendo que não se trata da mesma realidade, critica as regras de correspondência entre ambas as artes (Bergez op. cit., 56).

Discordando da teoria de Lessing, Murray Krieger publica em 1967 o ensaio “*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or, Laokoön Revisited*”, que surge igualmente como apêndice da obra do mesmo autor *Ekphrasis, the Illusion of Natural Sign*, onde pretende demonstrar o carácter espacial da literatura. Nesta obra (de 1992), resolve a dualidade tempo/ espaço do texto/ imagem, afirmada por Lessing, e apresenta a possibilidade de uma percepção simultânea de movimento e estaticidade, ligada à plasticidade da linguagem poética.

Hans Ulrich Gumbrecht pondera igualmente sobre estas duas dimensões, para afirmar que a dimensão tempo, característica da literatura segundo Lessing, nem sempre é tão fluida como se possa pensar; o autor descreve o “tempo do espaço”, que surge quando certos espaços ou objectos permitem reviver um tempo passado que por sua vez se torna presente através deles (485).

Krieger reflecte sobre as noções dos teóricos da literatura acerca da capacidade que terá a linguagem, constituída por signos arbitrários, de assumir a tarefa dos signos naturais (criar imagens), não sendo substitutos visuais do referente (2007, 134, 136). Afirma o autor que, nos poemas, a linguagem pode ser encarada simultaneamente como ancorada a um referente e fluindo de uma forma irreduzível (id. 143-144), “ao mesmo tempo limitadamente referencial e misteriosamente auto-substancial.” (id. 144). O autor assegura que é importante aceitar: “[...] o carácter convencional e arbitrário de todos os signos estéticos – mesmo os visuais – [e aproveitar] ao máximo esse aspecto, reconhecendo que as imagens [...] constituem invenções humanas e, como tal, resultam de um processo de criação artificial”. (id. 137).

A reflexão teórica sobre a capacidade de criação de imagens, própria da linguagem, poderá ter sido, em parte, motivada pelo facto de, por um lado, muitos pintores buscarem inspiração para as suas obras em temas literários (veja-se a título de exemplo algumas obras de Columbano Bordalo Pinheiro, nomeadamente “A Encantadora Prima” de 1880 que apresenta referências claras ao romance de Eça de Queirós, *O Primo Basílio* de 1878);

e, por outro lado, muitos poetas tentarem fazer surgir imagens tradicionalmente transmitidas pelas artes visuais. É o caso da descrição do escudo de Aquiles feita por Homero na *Ilíada* (séc. VIII a.C.) – a primeira *ekphrasis* conhecida (Avelar 45). Constituem outro exemplo as “descrições plásticas” na *Divina Comédia* de Dante.

A *ekphrasis*, entendida como “descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultórica”, segundo Leo Spitzer citado por Krieger ([1992] 2007, 139) - e, portanto, entendida como imitação por palavras de um objecto das artes plásticas - revela o potencial visual e espacial da literatura. Na *ekphrasis*, “pintura por palavras”, suspende-se a acção, interrompe-se a temporalidade do discurso e projecta-se a atenção do leitor sobre um objecto visual a ser descrito, privilegiando a categoria espaço (id. 140). Krieger afirma que a *ekphrasis* leva a crer que a poesia está dependente da pintura ou da escultura. No entanto, esta descrição é de índole diferente da do objecto visual descrito, porque não é estática nem limitada, é relativa ao imaginário de cada um. A *ekphrasis* imita algo que não existe fora da criação verbal do texto, não é uma imitação ingénua do real.

Por seu turno, Mário Avelar aponta, como significado de *ekphrasis*, “descrição”, e acrescenta que a noção surge ligada à Retórica, ganhando, no início da era cristã, a dimensão de exercício pedagógico, que implicaria as “descrições de pessoas, acções, lugares, estações, festivais” (45). Segundo o autor, na origem de semelhante “exercício” poderá estar a “hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios de outras artes [que lhe permite] conceber peculiares verbalizações [...] [e que] possibilita exercícios de descentração; o poeta acede a (simula) outras identidades que lhe ampliam a sua percepção do real e de si próprio. (id. 9).

Miguel Á. Márquez descreve a *ekphrasis* enquanto exercício retórico. Diz o autor que os *progymnasmata* eram, na Antiguidade Clássica, exercícios preparatórios de retórica, no sentido em que diziam respeito a uma parte do discurso (117); um destes exercícios era a *ekphrasis*: “la descripción detallada de una persona, un objet o un proceso, mediante la enumeración de sus particularidades sensibles” e acrescenta que “ su carácter exhaustivo parece ser un requisito necessário” (id. 118-119). Citando Dubel, o autor refere ainda que a *ekphrasis* constituía, nesses exercícios, um discurso que produzia o efeito de *energeia*, isto é, de *evidentia*, independente do objecto que descreve (id. 120-121).

O autor aponta as características gerais da *ekphrasis* de objectos de arte na Antiguidade tardia: tal como prescrevem os *progymnasmata*, a *ekphrasis* utiliza como recursos detalhes realistas, deícticos, verbos no presente, apóstrofe a personagens

representadas e apóstrofe ao destinatário da descrição. Por outro lado, de uma forma realista e dinâmica, incorpora o tema da aparência de movimento, som e vida, que o pintor ou o escultor infunde aos seres representados e tende a seguir certos esquemas compositivos, como, por exemplo, a ordem descendente (id. 138).⁷⁵

Fernando Martinho chama a atenção para a definição de *ekphrasis* de Vítor Aguiar e Silva, pois esta amplia o valor descritivo do conceito (1996, 258) e, acrescentando-se, parece estar de acordo com o que acontece em muitos dos poemas de Raul de Carvalho: “poesia que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de arte”. (Aguiar e Silva 2008, 165).

A ligação entre a *ekphrasis* e as obras pictóricas prolonga-se até à época moderna, afirma Krieger (2007, 141). No entanto, à medida que nos aproximamos do momento presente - que o autor caracteriza por “[...] momento do cepticismo negativo pós-moderno [...] muito pouco favorável a uma poética da éfrase.” (id. 161) - o impulso anti-pictórico e anti-espacial perante a poesia surge lado a lado com a valorização da tendência musical desta arte; privilegia-se a incapacidade, por parte da palavra, de produzir signos naturais; liga-se a poesia à temporalidade da vida interior. A palavra, pela sua imprecisão e sugestão, aparece como emocionalmente atractiva, capaz de dar conta da infinitude das emoções não-picturáveis. Concede-se primazia às artes da palavra e do tempo que absorvem todas as outras. (id. 160).

Ao contrário da teoria de Lessing, e na esteira do pensamento de Krieger, W. J. T. Mitchell reflecte sobre a importância das formas espaciais na literatura, afirmando: “spatial form is a crucial aspect of the experience and interpretation of literature in all ages and cultures” (1980, 273). O autor afirma que as formas espaciais não se opõem às temporais, pelo contrário são importantes para perceber a noção de tempo.

In literature, our sense of continuity, sequence, and linear progression is not nonspatial because it is temporal. Continuity and sequentiality are spatial images based in the schema of the unbroken line of surface; the experience of simultaneity or discontinuity is simply based in different kinds of spatial images from those involved in continuous, sequential experiences of time. (id. 274).

Por outro lado, Mitchell acrescenta que, perante uma pintura (escultura, arquitectura...), a noção de tempo está sempre presente, ligada à experiência do tempo de

⁷⁵ “[L]os teóricos antiguos consideram natural el movimiento que va desde el principio hacia el final, del todo a las partes, de lo principal a lo secundario” (Márquez 121). “[S]e trata de esquematizar lo que es un hábito humano: el recorrido de la mirada de quien observa a una persona realmente comienza en la cabeza o en el rostro, desciende por el eje corporal y termina en los pies.” (id. 122).

descodificação e que “we never apprehend space apart from time and movement”. (id., 276). Conclui então o autor que tempo e espaço não são antitéticos, mas duas faces da mesma entidade, cujo ponto de encontro se encontra na própria arte.

Instead of viewing space and time as antithetical modalities, we ought to treat their relationship as one of complex interaction, interdependence, and interpenetration. [...] Space is the body of time, the form or image that gives us an intuition of something that is not directly perceivable but which permeates all that we apprehend. Time is the soul of space, the invisible entity which animates the field of our experience (id. 276-277).

[...]

Instead of Lessing’s strict opposition between literature and the visual arts as pure expressions of temporality and spatiality, we should regard literature and language as the meeting ground of these two modalities, the arena in which rhythm, shape, and articulation convert babbling into song and speech, doodling into writing and drawing (id. 297).⁷⁶

Alguns anos mais tarde, em *Iconology, Image, Text, Ideology*, W. J. T. Mitchell aprofunda a reflexão sobre a relação entre literatura e artes plásticas, caracterizando-a de relação “paragonal” de luta pelo domínio entre imagem e palavra. O autor refere que as diferenças entre artes são instituídas por figuras – “figures of difference, of discrimination, of judgment.” (1986,49). Defende ainda que não há diferenças essenciais entre poesia e pintura: “the *paragone* of debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture” (id., *ibid.*). Afirma que se torna obsoleto falar da polaridade pintura/ poesia no mundo actual (mergulhado na fotografia, filmes, televisão e computadores) e substitui estes termos pelo binómio texto/ imagem (id. 50). Acrescenta que as tradicionais distinções tempo/ espaço, natureza e convenção, deram lugar, nas teorias modernas, às distinções entre diferentes espécies de funções dos signos e dos sistemas comunicativos. “We now speak of the difference between images and texts in terms such as the analogical and the digital, the iconic and the symbolic, the single-and the double-articulated.” (id. 53). Mitchell refere a

⁷⁶ Roman Jakobson, num artigo publicado originalmente em 1980, pronunciou-se igualmente sobre a questão do tempo em língua e literatura. Afirma o autor:

[...] el tiempo de la narración, especialmente la poética, puede ser no lineal, tanto como multilínea, directo o invertido, continuo o discontinuo; también puede ser una combinación de lo rectilíneo y lo circular [...]. Estoy convencido de que la experiencia más efectiva del tiempo lingüístico se da en el verso [...]. El verso implica la sensación inmediata del tiempo presente, así como una mirada hacia atrás, por el impulso de los versos precedentes, y una anticipación vívida de los versos siguientes.” (42-43).

teoria dos símbolos, presente em *Languages of Art* de Nelson Goodman⁷⁷, uma análise das fronteiras do texto-imagem baseada na estrutura e função dos sistemas simbólicos, para dizer que a semiótica tem dificuldades na descrição das diferenças entre ambos os campos (id., ibid.).

A propósito da mesma temática, James Heffernan, na década seguinte, parte das limitações que encontrou nas teorias de M. Krieger e de Michael Davidson sobre a *Ekphrasis*, para propor uma nova definição do conceito. Afirma o autor que a primeira é muito ampla (3) e desactualizada - “it no longer serves to contain any particular body of literature and merely becomes a new name for formalism” (id. 2) - e a de Davidson muito “polarizada” (id. 3), uma vez que se aplica sobretudo à interpretação de poemas pós-modernos.

Heffernan evoca e cita esta última, a qual, embora limitada ao pós-modernismo, nos parece aplicável a muitos dos poemas de Raul de Carvalho, que, na esteira desta corrente literária, constituem, como à frente se verá, leituras de obras plásticas. Refere aquele autor:

This Davidson contrasts with “the classical painter poem,” a poem written “about” a painting or work of sculpture and designed to imitate the self-sufficiency of the object. A “painterly” poem, says Davidson, “activates strategies of composition equivalent to but not dependent on the painting itself. Instead of pausing at a reflective distance from the work of art, the poet reads the painting as a text, rather than as a static object, or else reads the larger painterly aesthetic generated by the painting. (id. 2).

Por seu turno, James Heffernan define *ekphrasis* como sendo “*the verbal representation of visual representation*” (id. 3) e afirma que, desde a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero, a literatura efrástica revela a resposta narrativa à estaticidade pictural, pois há na realidade uma miscisnação entre narração e descrição. (id. 4-5). E acrescenta que a instabilidade dos limites entre ambas não permite a identificação da *ekphrasis* nem com a pura descrição nem com a quebra da progressão narrativa (id. 6). Afirma ainda o autor que se trata de uma técnica de dar voz a um objecto silencioso (qual personificação ou prosopopeia): “*Ekphrasis speaks not only about works of art but also to and for them.*” (id. 7)

Nesta mesma obra, Heffernan caracteriza, exemplificando, a *ekphrasis* moderna e pós-moderna (id. 135-189) – uma reflexão que, como foi dito, parece aplicável à obra

⁷⁷ Indianapolis: Hackett, 1976.

poética de Raul de Carvalho. Refere, a partir de meados do séc. XX, a existência de um surto de poesia efrástica, cujas características se repetem desde a descrição de Homero: “the conversion of fixed pose and gesture into narrative, the prosopopeial envoicing of the silent image, the sense of representational friction between signifying médium and subject signified, and overall the struggle for power – the paragone – between the image and the word.” (id. 136).

Por outro lado, aponta igualmente duas características da *ekphrasis* moderna e pós-moderna: primeira, constitui um texto autónomo e não um ornamento (id. 137); segunda, resulta da deslocação do poeta ao museu, informado por esta experiência e por todo o aparato da arte institucionalizada do nosso tempo (catálogos, reproduções, comentários de História de Arte e crítica artística, realizados por instituições que seleccionam, circulam, explicam, regulam a experiência com as obras plásticas) (id. 138-139).

Na obra poética de Raul de Carvalho poderemos destacar essas “vozes da galeria” (id. 138) e reconstituir a sua vasta galeria pessoal, composta por obras plásticas que visitou em museus (tal como confessa numa entrevista, citada no capítulo 1 deste trabalho), cuja origem referencial se pode detectar muitas vezes nos títulos dos poemas e cuja voz como que surge do silêncio do museu, vertida na poesia rauliana. Como afirma Ana Lía Gabrieloni, “[i]nacabadas sobre a tela de un cuadro o en los volúmenes de una escultura, las imágenes se completan al ser textualizadas”⁷⁸ (6).

No entanto, podemos referir a propósito da poesia de Raul de Carvalho, à semelhança de Fernando Martinho sobre a poesia efrástica de Pedro Tamen, que o trabalho poético na *ekphrasis* não consiste numa mera transposição de signos, é antes um trabalho de recriação poético que implica “construir, fabricar, inventar” (1996, 260) e que, “[m]ais definidamente ou não *pretextos*, o quadro, a escultura, a fotografia são sempre motivo de questionamento ao e para o sujeito, que os e se interroga, entre a certeza do seu silêncio e a necessidade da sua interpelação.” (id. 262)⁷⁹.

⁷⁸ “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación literatura y pintura (3)”. Sobre a modernidade e a imagem refere a autora: “La modernidad fue el escenario de un proceso doble de erosión que afectó los límites entre las artes y las distinciones de género. La imagen, agente principal de dicha erosión, se constituyó como categoría estética y genericamente transversal, dado que atravesó tanto poesía y prosa como literatura y artes plásticas. La síntesis entre poesía y prosa, que redefinió la configuración interna del sistema moderno de géneros literarios, se produjo sobre los márgenes entre la literatura y la pintura. En consecuencia, puede afirmarse que esta configuración es ontológicamente visual.” (id. *ibid.*).

⁷⁹ Maria Fernanda Conrado, em sede de Dissertação de Mestrado afirma: “A *ekphrasis* e o *Bildgedicht* são metamorfoses, na medida em que transformam o objecto de referência, real ou fictício, transpondo-o para um novo sistema sógnico – o sistema verbal. Esse trânsito entre *media* e sistemas sógnicos diferentes pode ser operado com recurso a vários processos retóricos que dão lugar a efeitos de sentido diferentes. O domínio dessa diversidade de processos faz com que sobre o mesmo objecto se possam produzir múltiplos textos *ekphrásticos* e/ou *Bildgedichte*, todos diferentes entre si (tantos quantos os pontos de vista dos escritores, multiplicados pelas diferentes expectativas da

A este propósito, certifica Irene María Artigas Albarelli a respeito de um poema de Olga Orozco inspirado num quadro de van Gogh: “[...] la pintura no es solo la madera, el lienzo, los colores, los pigmentos, las pinceladas, sino un abismo de percepciones, historias, sentimientos, hechos, memorias, deseos. El poema nos obliga a ver de outra forma, se constituye como un discurso “icónico” [...]. (10).

Evocando a tese de Lessing sobre as relações pintura/ poesia, Liliane Louvel pronuncia-se sobre a “re-invenção” poética de obras de arte, a propósito da obra de Paul Durcan: “Writing “after” a painting both means deriving from it and expatiating on it, adding one more layer of fiction-as-interpretation to it, as well as one additional layer of time.” (277-278).

A autora refere-se aos poemas/ “galeria de arte” daquele autor, como o resultado da transposição intersemiótica concebida como uma relação erótica, cujos actores seriam, evocando Lessing, a imagem feminina ligada à pintura e a linguagem masculina ligada à poesia (id. 287).

In Durcan’s own art gallery, intersemiotic transposition is conceived as inter-course (walking/writing as an in-between trajectory, remember the pilgrimage) as a re-lation (a link, religere) on the mode of the erotization of painting by the text, of the seduction of image by text and vice versa.

[...]

Perhaps too, those iconopoems are a form of “commerce” (in the French meaning borrowed from the XVIIth century use) regulated by an *oikonomia*, and not only a fight between the two as in the paragon, but the commerce which culminates in the poem the result being an erotic creation, a transaction or an the interartistic negotiation in which the loser is the winner. (id., *ibid.*).

3.2.1. Literatura e Pintura - Aproximações

Enquanto linguagem humana e “corpus” de reflexão estética, as artes unem-se por um traço comum, mesmo que cada linguagem artística implique questões específicas. Alguns dos territórios comuns entre ambas as artes poderão ser a utilização dos princípios da retórica, o campo da poesia visual e a produção de efeitos semelhantes.

recepção), embora remetendo para a mesma imagem de referência: nisto consiste a produtividade destes dois processos que vão muito além da mera descrição.” (126).

Antonio García Berrio e Teresa Hernández Fernández, em *Ut Poesis Pictura, Poética del Arte Visual*, através da inversão do lema horaciano, reflectem sobre a adaptação do sistema das artes visuais à retórica dos textos literários, baseando-se na existência de uma universalidade de princípios psicológicos, perceptivos e antropológico-imaginários que regulam o sistema geral das artes individuais, os quais podem ser exemplificados pela condição metafórica da pintura como linguagem⁸⁰ (27).

Os autores privilegiam “o espaço textual do quadro” (id. 15) como elemento de reflexão: “Cualquier cuadro se propone en su objetividad material como un *texto*” (id. 12) e acrescentam

Lo más fácilmente comprensible es que cuadro y poema comparten sustancialmente las mismas condiciones de *referencialidad icónica*. Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes a la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar. (id. 12-13).

E esclarecem que “[...] todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto. Al texto plástico, como al poético, conduce en definitiva el conjunto de rasgos peculiarizantes de los varios niveles semióticos.” (id. 183). Com este argumento, aplicam ao quadro/texto o esquema do discurso retórico (*inventio, dispositio, elocutio*), enquanto princípio de referência (id. 183-184).

Da mesma forma Karine Lanini, num verbete sobre pintura, refere que os teóricos do Renascimento italiano inverteram o sentido da fórmula horaciana e aplicaram à pintura as regras que regem a retórica e a poética: “Les tableaux se plient eux aussi à la *inventio* et à la *dispositio* pour, comme les poèmes dramatiques, raconter une histoire.” (446).

Por outro lado, tendo presente as aproximações entre poesia e pintura, parece pertinente reflectir sobre a poesia visual, território de equivalências estruturais entre os sistemas semióticos oral e visual, segundo afirma Ernesto de Melo e Castro (1985, 85). O autor assevera que estes textos permitem estabelecer “pares antitéticos de características específicas, através dos quais se poderão estabelecer relações válidas de interdisciplinaridade, que constituem um desafio à criatividade do artista e também à capacidade de leitura”. No entanto, o autor assegura que o trabalho de criação artística

⁸⁰ Afirmam os autores: “Para alcanzar condición metafórica de lenguaje basta a cualquier sistema de signos asemejarse en riqueza y sistematicidad *co-textual* al sistema de una lengua natural cualquiera.” (31).

“não pode abdicar da especificidade característica dos signos (representamen) usados”, pelo que as equivalências não se podem procurar ao nível dos signos, mas nas “articulações escriturais que provocarão no leitor signos interpretativos equivalentes.” (id. 86).⁸¹

Pedro Reis aborda também a poesia concreta, dizendo que esta corresponde “à abolição da frase sintáctica e à substituição dos nexos gramaticais por espaços em branco encarregues de unir ou separar palavras”, o que exige, afirma citando Ana Hatherly, uma revolução nos modos de ler (69). Trata-se de um género artístico ou “intermedia” no qual participam elementos de vários domínios: elementos da poesia (o material linguístico, a semanticidade verbal das palavras, o lirismo), mas também das artes plásticas (formas, traço, apresentação em poster/quadro, por vezes cor) ou até da música e do cinema. (id. 157). A este propósito, o autor refere dois motivos de aproximação entre literatura e pintura: para além do trabalho de pessoas directamente ligadas às duas áreas, existe uma “vontade de invenção [que] faz com que, em literatura e artes plásticas, em poesia e pintura, existam ideais comuns de renovação artística, os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores apoiando-se nas ideias filosóficas e poéticas.” (id. 111).

Esta última orientação não foi muito cultivada por Raul de Carvalho, como já foi referido. Do corpus analisado apenas quatro são poemas visuais.⁸²

Tendo por base a obra específica de Al Berto *A Vida Secreta das Imagens*, Orlanda Azevedo reflecte igualmente sobre a interacção entre a literatura e as artes plásticas (pintura, escultura, instalação e fotografia) (417), defendendo que esta provoca uma intensificação dos significados gerados, ao serem partilhados por diferentes memórias, diferentes biografias, diferentes culturas e diferentes códigos. Por outro lado, esta interacção permite variar os níveis de transmissão da experiência do real. Assim, afirma,

⁸¹ As noções de poesia visual e poesia concreta têm a sua origem na de caligrama. Guillaume Apollinaire deu o nome de *Calligrammes* a uma obra de 1918, na qual alguns poemas desenhavam o seu próprio assunto, pela forma como letras e palavras surgiam dispostas na folha. Tratava-se de representar o poema “selon une saisie visuelle instantanée, en échappant à la linéarité et en rendant la lisibilité moins immédiate.” (Michèle Aquien. “Calligramme”. *Dictionnaire de Poétique*. Paris : Le livre de Poche, [1993] 2008, 72-74). Trata-se da passagem de uma “sintaxe linear” a uma “sintaxe espacial”, o inverso do que acontece com a *ekphrasis*. (Viala, Alain. “Image”. *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala, 297/298. Paris : Puf, [2002] 2008). Segundo Jean-Pierre Bertrand, (Bertrand, Jean-Pierre “Calligramme”. *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala, 73. Paris : Puf, [2002] 2008.), os caligramas remontam à tradição da poesia figurativa grega (Simmiás de Rhodes séc. IV a.C.), os poemas ropálicos (o primeiro verso tem uma sílaba, o segundo duas, etc), depois surgem com Teócrito e os poetas alexandrinos, emergem no início do Cristianismo e no Renascimento, com os humanistas, e ainda no séc XIX, com Victor Hugo e Mallarmé. No entanto, é Apollinaire (de quem Raul de Carvalho cita uma frase, em epígrafe do poema “A verdade é que fomos” - Carvalho 1993, 257) quem os institui enquanto forma poética autónoma. Esta foi igualmente seguida por futuristas como Marinetti e por surrealistas como André Breton. O autor afirma que o caligrama “fusionne le visuel et le scriptural [...]. Le verbal et le visuel s’interpénètrent – au lieu d’entrer en redondance comme dans la calligraphie ou dans l’enluminure – et produisent ainsi un poème-dessin [...]” (73), onde o espaço é significante.

⁸² “Desenho”, da obra *Versos, Poesia II*, 1958 (Carvalho 1993, 342), “Pedir às árvores conselho”, de *Poemas Inactuais*, 1971 (Carvalho 1993, 592-593), “Na obscuridade”, de *De Nome Inanimado*, 1974 (Carvalho 1993, 684) e “Ave [...]”, de *A Casa Abandonada*, 1977 (Carvalho 1993, 803). Vide análise no capítulo seguinte.

palavra e imagem são compatíveis, porque contribuem para a elaboração de um saber (id. 418).

No texto de Al Berto, juntamente com os textos literários, surge a reprodução de várias obras artísticas, o que pressupõe um leitor-espectador. Na apresentação conjunta de imagens e poemas, os processos de leitura/ interpretação literária e percepção de imagens unem-se em actividades interpretativas. A imagem, reactivada pela palavra, permite, segundo a autora, citando as palavras de Helena Buescu, penetrar o “sentido escondido do mundo”⁸³ (id. 419). O leitor, porque lhe é solicitado observar e ler, move-se entre a dicibilidade e a visualidade, adquire até, em certa medida, a condição de autor, criador (ou desvendador) de sentidos, sendo por isso importante a sua capacidade de ler/ ver.⁸⁴

Para além de se ligarem na intensificação dos significados gerados, literatura e pintura podem também corresponder-se quanto à produção de efeitos semelhantes. Embora ressaltando as diferenças entre estas artes, Conceição Pereira refere que, segundo Henry James, é possível fazer equivaler a tarefa do romancista à tarefa do pintor, um “estilo cénico” a um “estilo pictórico”, tornando visível a acção narrada, criando a aparência das coisas “que permite transmitir o significado, a cor, o relevo, a expressão, a superfície e a substância do espectáculo humano”. (2004, 256). O *medium* da literatura pode provocar a ilusão da realidade e a produção de efeitos próprios da pintura. As metáforas pictóricas utilizadas em alguns discursos contribuem para criar essa ilusão: “pincelada”, “produção de imagens”, “contemplação de factos”, juntamente com o uso de verbos que indicam a acção do olhar. O recurso ao detalhe significativo e à comparação são ainda, segundo Quintiliano, marcas importantes para criar a referida ilusão (id. 264).

Este ponto de vista é defendido por Hemingway ao afirmar ter aprendido algo com a pintura de Cézanne e “pretender, através da sua escrita, produzir efeitos pictóricos” (id. 261). Há uma tentativa de tornar visível ou visual a escrita literária, torná-la em algo parecido com a superfície de um quadro. Este desejo de visualização contraria, no entanto, a tarefa do narrador de dar conta dos pensamentos das personagens.

Neste sentido, a autora cita Kazin ao referir, metaforicamente, que Hemingway é mais pintor do que escritor, pois a sua escrita provoca a ilusão da realidade, quando compõe histórias “sobre uma tela na qual todo o espaço é preenchido e onde a acção pára,

⁸³ Buescu, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990, 113.

⁸⁴ Calvino defende que a capacidade de visualização do leitor e a de verbalização do pensamento dependem de vários factores: “[...] a observação directa do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura aos vários níveis, e um processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência sensível [...]” (114-115).

sendo pintadas cenas onde é visível a beleza dos efeitos produzidos.” (id., *ibid.*). O objectivo é que o leitor veja a acção descrita como surgindo diante dos seus olhos. As analogias, as metáforas cénicas, pictóricas e cinematográficas surgem na escrita para criar efeitos semelhantes aos do teatro, da pintura e do cinema.

No entanto, esta aproximação corresponde a um “paralelismo subjectivo”, pois os materiais do pintor e do poeta são diferentes:

Aquele, [sic] trabalha com as tintas, as cores, o desenho, as figuras ou as formas concretas com que enche o quadro; o poeta, [sic] trabalha com as palavras, e com a gramática, isto é, uma articulação fonética (a música dos sons) e semântica (o jogo dos sentidos) que formam o poema. Mas também o quadro possui essa gramática: e enquanto que, no espaço perceptivo, ela decorre do ouvido, no caso do poema, já no caso da pintura é o olhar que permite a sua descoberta. (Júdice 2005, 133).

Mais recentemente, a propósito do seu próprio processo de escrita, este autor atribui à imagem a origem da linguagem poética. Afirma numa entrevista ao jornal *Expresso*: “Leonardo Da Vinci dizia que a pintura é coisa mental, e para mim a poesia é coisa visual. Pode ser um quadro, um céu, uma nuvem, um pássaro... Coisas concretas. E dessa imagem nasce o primeiro verso, que me pode levar a situações que nada têm a ver com o ponto de partida.” (2011, 22).

Esta reflexão evoca as palavras de Ezra Pound sobre a linguagem literária, nomeadamente o conceito de fanopeia. Para o escritor, “[g]reat literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree” (id. 28); e, para Pound, este “sentido” pode surgir sob três formas: “phanopoeia, melopoeia, logopoeia” (id. 37), conceitos associados respectivamente à pintura, à música e à filosofia.

No caso específico do conceito de fanopeia, o escritor menciona a capacidade das palavras projectarem imagens visuais sobre a mente do leitor e acrescenta “the maximum of **phanopoeia** [throwing a visual image on the mind] is probably reached by the Chinese, due in part to their particular kind of written language” [sublinhados do autor] (id. 42).

No entanto, o texto literário, embora possa sugerir aproximações à pintura, não é uma superfície pictórica. A visibilidade descritiva é um efeito produzido pela técnica literária.⁸⁵

3.2.2. Literatura e Pintura - Diferenças

Mario Praz reflecte sobre as diferenças entre Literatura e Pintura, ancorando-se em E. M. Forster e Wellek & Warren. O primeiro autor afirma que uma obra de arte é única, porque dotada de uma harmonia interior que se sustenta a si própria, muitas vezes para além do tempo e do espaço e defende que, se o carácter único caracteriza as obras de arte, então na relação poema/ pintura é mais interessante ver o que as distingue do que o que as aproxima (2007, 115). Para o autor, não é pelo facto de alguns poetas terem presentes certos pintores, quando criam as suas obras, que estas são de estilo e poética semelhantes e cita a *Teoria da Literatura* de Wellek & Warren: “[...] as várias artes – as artes plásticas, a literatura e a música – têm cada qual a sua evolução individual, de ritmo diferente e diferente estruturação interna [...]. Cada uma delas contando o seu próprio conjunto de normas, as quais não são necessariamente idênticas às das séries vizinhas.” (id. 124).

Para Praz, deve falar-se em correspondência entre artes, quando existem intenções expressivas e poéticas comparáveis, acompanhadas por meios técnicos correlativos e não quando apenas se encontram aproximações temáticas; caso contrário, fica-se no domínio das meras impressões e ideias vagas (id. 126). Mário Dionísio assevera tratar-se de um equívoco a con(fusão) das duas artes⁸⁶.

De igual opinião é Miguel Tamen que, tendo em conta toda a tradição teórica, defende que a literatura e a pintura são diferentes e que ambas podem inspirar-se mutuamente, detendo-se no caso especial da ilustração. Tendo como ponto de partida uma passagem de *Alice no País das Maravilhas* e a sua ilustração original, analisa o que pode ser ilustrado e o que é “inilustrável” (porque a imagem suprime ou acrescenta algo ao texto), o que há de contíguo ou não entre palavras e desenhos, para chegar à conclusão que

⁸⁵ Refere Michel Foucault “[...] a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. [...] Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem.” (65).

⁸⁶ “E aqui começa o possível equívoco. Demorado. Um equívoco, se o é, logo detectável, no seu aspecto mais vulgar, quando se emprega (metaforicamente, claro, mas tanto e tanto que a metáfora quase esquece) as palavras «pintar», «pintura», «aguarela», até «pincel» para caracterizar a descrição em escritores de tendência visualista.” (332).

a força da ilustração é retórica e, portanto, falaciosa, é uma metáfora que lê o texto e o descreve, necessariamente, de uma forma diferente. (104).

Ida Ferreira Alves reflecte igualmente sobre a relação entre as duas artes na diferença, isto é, “quando a poesia não é como a pintura, na medida em que busca trabalhar com outra ordem de visibilidades” (116), “quando ver é perder” (id. 119). A autora debruça-se sobre

[...] a poesia que nos dá a ver vazios, incompletudes, impossibilidades, o indizível, nomes para o tempo, a existência e a morte. Experiências de diferentes poetas que se deparam com o momento crucial em que a escrita poética rejeita a representação ou a apresentação e se dá como abertura ao não visível, sendo ela própria, a escrita, imagens em movimento, rompida a idéia de fixidez e de registo (id. 118).

Afirma ainda que este tipo de poemas são telas em branco que, dando a ver o não visível, dizendo o silêncio, exigem a inversão da direcção do nosso olhar. Refere ainda que o motivo pelo qual alguns poetas pintam, ou tomam a pintura por objecto de crítica e reflexão, poderá ser a busca de resposta a estas questões fundamentais da criação poética. (id. 124).

Neste sentido, a poesia de Raul de Carvalho (também ele poeta pintor) parece ter a dupla característica: ecrástica e, simultaneamente, representando o irrepresentável. Alguns poemas reiteram sugestões de quadros, outros acrescentam-lhes significado, transfiguram-nas ou abandonam-nas, como adiante se verá. Outros há ainda que, não sendo descritivos em relação à obra de arte, utilizam o vocabulário cromático para dar a ver o vazio do tempo, da existência e da morte, aludido por Ida Ferreira Alves.

THE DARK FLOWER

[...]

este acontecido ou para acontecer
silêncio do corpo inteiro do universo.

[...]

Este único e branco
edifício da alma.

(Carvalho 1993, 90).

3.3. Categorias Operatórias de Análise das Relações entre Pintura e Poesia - Uma Proposta

Tendo em conta as noções teóricas observadas, tentaremos agora enunciar, de uma forma sintética, algumas categorias operatórias a utilizar (e aproblematicar, talvez) na análise das relações intertextuais entre pintura e poesia, patentes na criação poética de Raul de Carvalho (objecto do capítulo seguinte deste trabalho).

A primeira categoria diz respeito a certos aspectos para-picturais da literatura, isto é, a aspectos ligados ao modo como a literatura pode tentar alcançar efeitos picturais, tornar-se pintura por palavras, “ut pictura poesis”: o uso do vocabulário da pintura, a técnica do enquadramento, o efeito de profundidade e o recurso ao negativo das imagens. Embora podendo constituir, em si mesmo, traços da “iconicidade” própria de toda a obra literária, fazendo parte, tal como refere Vítor Aguiar e Silva, das características intrínsecas da linguagem literária (o plano émico), parece-nos, de certa forma, que estes aspectos intensificam significados gerados entre ambas as artes, concorrendo para a produção de efeitos de sentido semelhantes. A este tópico será aqui dado um enfoque especial, uma vez que surge apenas aludido nos textos teóricos já observados.

As outras categorias ocorrem na sequência das obras teóricas observadas e serão aqui sintetizadas e articuladas com o corpus a analisar: a inserção física do texto pictórico no poético, a galeria artística convocada e a descrição efrástica de obras de arte.

3.3.1. Aspectos Para-picturais da Literatura

Apesar das diferenças de linguagem entre literatura e pintura, é possível encontrar alguns territórios partilhados, espaços de encontro, eventualmente de influências, onde cada arte pode reflectir a outra, ainda que de forma indirecta. Aqui debruçar-nos-emos sobre os aspectos a que chamámos para-picturais da literatura, acima indicados (o uso do vocabulário da pintura, a técnica do enquadramento, o recurso ao negativo das imagens e o efeito de profundidade). Estes tópicos, embora remetendo para a pintura, são próprios da literatura; podemos caracterizá-los, de acordo com Vítor Aguiar e Silva, como pertencentes ao plano “émico” desta arte, conforme já referimos (2007, 628-629), ou seja, ligados à potencialidade da literatura convocar certos fenómenos como a visualidade.

A literatura vai buscar à pintura o vocabulário próprio desta arte (“pincelada”, “visão”, “cor”, “tom”, “vista”, “olhar”, “luz”, entre outras palavras) e utiliza-o de uma forma metafórica. Perífrases, comparações, analogias, imagens, metáforas e outros tropos podem resultar em imagens de enorme esplendor visual, permitindo o efeito de plasticidade, cromatismo e iconografia na literatura (Teresa Araújo 383). “Ao fundo”, “em primeiro plano” (entre outras) são também expressões do vocabulário das artes plásticas comuns à descrição literária e que podem sugerir a perspectiva, a profundidade. Por outro lado, as técnicas de aproximação e realce do concreto, como sejam a exploração do pormenor e do detalhe significativo, provocam um efeito de verosimilhança, tal como referem muitos autores, desde Quintiliano a Teresa Araújo (id. 395). Inúmeros são os poemas de Raul de Carvalho que utilizam o léxico da pintura, aludem ao olhar e incluem notações cromáticas, por vezes de grande intensidade expressiva, para além de referirem as formas geométricas, a imagem e a ligação explícita pintura/ poesia, como se verá no capítulo seguinte.

De outro modo, a constituição particular do referente do texto, como num “quadro”, pode resultar justamente num efeito de “enquadramento” que circunscreve o que se pretende dizer como uma moldura. Bergez afirma que as janelas, espelhos ou os quadriláteros das camas operam implicitamente uma transformação em quadro da cena representada, constituindo também metáforas picturais explícitas. Segundo o autor, com esta técnica, pretende-se unificar a diversidade do real (2006 [2004], 189). O quadro imaginário, que convoca a escrita pictural, pode ter várias formas: esboço, fresco, caricatura, entre outras, mas relaciona-se sempre com o ponto de vista do narrador ou do sujeito de enunciação e com a construção/ condução do olhar do leitor. Em alguns poemas de Raul de Carvalho surge este efeito de enquadramento que transporta o olhar do leitor para a moldura, vidraça, janela, cama... – como se tentará mostrar no próximo capítulo.

Quanto à imagem negativa, ela inverte a orientação do seu referente como num espelho. O imaginário do negativo está ligado ao imaginário da não cor (o preto) e da não presença, tal como a ironia, figura de enunciação que consiste em dizer o inverso do que se quer fazer entender. Alguns poemas de Raul de Carvalho relacionados com a vida burguesa exprimem pela ironia o inverso da sua mensagem, que se torna assim quase fotográfica, pois desta prova negativa obtém-se a positiva, como se explicitará no capítulo seguinte. Algumas personagens podem também, segundo Hamon, encarnar o imaginário a preto e branco (295).

Para este autor, o efeito de perspectiva, de profundidade, é criado em literatura através da metáfora, ao implicar a simultaneidade, a contiguidade no espaço, a justaposição e a coabitação de termos díspares. Esta visão, que Hamon caracteriza como “binocular” (colocando em conjunto duas realidades separadas no mundo real), cria um efeito de perspectiva, de profundidade nos mundos possíveis significados pelo texto. (id. 278). A metáfora constitui, de facto, um escalonamento ou sobreposição de planos semânticos, criando no texto um efeito de espaço, que se opõe à linearidade e cronologia da leitura, aproximando os efeitos da literatura e os da pintura. O poema de Raul de Carvalho “Vivan los Caballos!” (Carvalho 1993, 150) poderá constituir exemplo do efeito de profundidade em literatura, como se examinará no próximo capítulo.

A escrita apropria-se, pois, dos meios da pintura, na tentativa de ultrapassar os limites da língua, para aceder a uma relação sensível mais imediata com o real. No entanto, o “dar a ver por palavras”, o efeito de quadro, é o resultado de uma ilusão referencial subordinada ao poder único das palavras. Na verdade, não significa, de modo nenhum, uma redução da literatura à pintura. Segundo Bergez, a pintura seria para o escritor uma sedução tentadora, ilusória e fecunda: uma fonte de inspiração verbal (op. cit. 195).

3.3.2. Outras Categorias Intertextuais Operatórias

Para além dos aspectos designados aqui como para-picturais da literatura, pertencentes ao plano “émico”, intrínseco, desta arte e que nos parecem pertinentes utilizar na análise do corpus deste trabalho, outros há, igualmente importantes, que dizem respeito à intertextualidade da poesia de Raul de Carvalho com o discurso pictórico e que podem permitir, segundo o recorte teórico realizado, observar o modo como o poema transferiu o material do discurso da pintura para o seu próprio discurso poético. Vítor Aguiar e Silva classifica este último caso de plano “ético” da literatura, aquele que diz implicar efectivas relações exteriores entre literatura e outras artes (2007, 628-629), conforme já foi referido.

Observemos, pois, como se comporta o corpus de poemas raulianos perante essas outras categorias intertextuais: a intertextualidade hetero-semiótica, evocada por Daniel Sangse; exoliterária, de acordo com Vítor Aguiar e Silva; de leitura obrigatória, segundo Riffaterre, que se manifestam nas estruturas semânticas e pragmáticas do poema, orientando a interpretação do texto e contrariando a leitura linear. Assim, serão observados

três aspectos: primeiro, a inserção física do texto pictórico no poético, de acordo com Genette; segundo, a galeria de artistas convocada, seguindo as sugestões de James Heffernan; terceiro, a descrição efrástica de obras de arte, conforme Fernando Martinho, Liliane Lavel e Ida Ferreira Alves, isto é, o modo como os poemas pictóricos simbolicamente ultrapassam as obras plásticas e dizem o invisível, o silêncio, as percepções, as histórias, as memórias, os desejos.

3º Capítulo. **Análise das Relações Intertextuais entre Pintura e Poesia na Criação Poética de Raul de Carvalho**

Quem olha um quadro tenta encontrar, no seu fundo, a imagem de si próprio.
(Nuno Júdice)

1. Corpus, Metodologia, Aspectos e Características Gerais

Tendo presentes as noções teóricas anteriores, pretende-se averiguar, neste capítulo, a presença do discurso pictórico e o modo como poesia e pintura dialogam na criação poética de Raul de Carvalho. Recordamos que o corpus analisado foi extraído da obra publicada do autor, abrangendo 36 anos de publicação, desde 1949 a 1985 (duas obras são póstumas).

Para um total de 654 textos poéticos existentes nas 23 obras publicadas, foram encontradas referências pictóricas em 204 deles (o que equivale a cerca de um terço). No entanto, só 126 poemas constituirão o corpus principal do presente trabalho, uma vez que houve necessidade de restringir o objecto a analisar. Não obstante, dá-se aqui alguma dimensão às alusões cromáticas (presentes em 73 poemas) e ao olhar (70 poemas), por constituírem alusões muito presentes nesta poética.

As menções à pintura na poesia de Raul de Carvalho surgem ao longo de toda a obra e desde as primeiras publicações, não podendo identificar-se um período temporal especialmente mais prolífico no que a essa questão diz respeito; verificou-se, no entanto, que são mais marcantes em *Poesia I* (1955), *Tautologias* (1968), *Elsinore* (1980), *Duplo Olhar* (1978), *Poesia Instante* (1984), *De Nome Inonimado* (1974), *Casa Abandonada* (1977) e *Um e o mesmo livro* (1984) e que nas restantes obras surgem em menor número, sendo de destacar *A Aliança* (1958), pela quase ausência destas alusões.

A metodologia de análise deste trabalho teve por base, sobretudo, a crítica temática, segundo Daniel Bergez⁸⁷ e a análise intersemiótica, sistematizada por Dominique

⁸⁷ *Métodos Críticos para a Análise Literária*. 2006 [1990]: 97- 141.

Maingueneau⁸⁸, procedimentos estes que pareceram ser os mais adequados à observação das relações intertextuais entre pintura e poesia, pelos motivos que seguidamente se apontam.

Afirma Bergez, evocando Proust, que “[...] se o artista se revela em sua obra, ele se constrói da mesma forma por ela. A crítica temática postula, pois, na relação dupla, de implicação recíproca, entre o sujeito e o objecto, o mundo e a sua consciência, o criador e a sua obra.” (2006 [1990], 107).

Esta afirmação parece encontrar eco na poética de Raul de Carvalho, para quem a obra mostra ser um meio de auto-revelação⁸⁹, parafraseando as palavras de J. Rousset, (id. 102) e também de Nuno Júdice que, visitando a teoria psicanalítica de Narciso, caracteriza o jogo entre quadro e poema como a imagem reflectida, fruto de um complexo que obriga quem olha a tentar encontrar, no seu fundo, a imagem de si próprio (2005, 135).

Por seu turno, no que diz respeito à análise intersemiótica, Dominique Maingueneau refere-se a uma semântica global que integra os discursos convocados, aproximando vocabulário, temas, dêixis enunciativa, modo de coesão, entre outros aspectos. (75-97).

O percurso analítico aqui seguido para o exame do corpus foi estruturado em três momentos. O primeiro auscultou a sensibilidade plástica do escritor alvitense, reflectindo sobre a sua ligação às artes plásticas, observando de perto as pinturas caligráficas que realizou, as diferentes grafias manuais de que era detentor e ainda os escassos poemas visuais que criou, terreno “fisicamente” partilhado por ambas as artes. No segundo e no terceiro momentos examina-se de perto a criação poética de Raul de Carvalho (exceptuando os poemas visuais), utilizando, no primeiro caso, conceitos que dizem respeito ao plano “émico” da literatura, isto é, às características próprias desta arte, aqui referidas como aspectos para-picturais da literatura, nomeadamente: o uso do vocabulário da pintura e o recurso a técnicas de escrita que têm o seu paralelo nas artes plásticas, como sejam a técnica de enquadramento, o recurso ao negativo das imagens e ao efeito de profundidade. No terceiro momento foram tidas em conta outras categorias operatórias, agora do plano “ético” (exterior) da literatura, ligadas à análise da intertextualidade exoliterária com a pintura - a inserção física do texto pictórico no poético, a galeria artística convocada e a descrição efrástica de obras de arte.

⁸⁸ *Gênese dos Discursos*. 2008 [1995]: 137- 158.

⁸⁹ De acordo com a investigação de Maria Luísa Leal já referida, *A Construção do Sujeito na Poesia de Raul de Carvalho*.

2. Uma Sensibilidade Plástica

Raul de Carvalho era detentor de uma notável sensibilidade plástica, comprovada através de testemunhos vários e patente nas suas pinturas caligráficas (algumas, a que chamava “bonecos”, foram exibidas na exposição do Estoril, em 1978, como já foi referido), na(s) diferentes grafia(s) dos manuscritos que deixou, nos poemas visuais e, sobretudo, nas relações intertextuais com a pintura, que parece manifestarem-se de uma forma marcante no corpus observado.

Em 1975, o poeta confessou a Maria Teresa Horta, numa entrevista publicada na revista *Flama*, a 3 de Janeiro, preferir a pintura à poesia. À pergunta se a poesia era para ele fundamental e impossível de prescindir, o poeta responde que não, que era substituível e acrescenta: “[...] eu sempre gostei mais de «bonecos» que de versos... (que é ... indemonstrável ...) e, temos, depois, que, hoje, me interessa *dos subterrâneos do interesse*, a pintura, que não a poesia (tenho 54 anos – o que não prova nada!).” (60).

Mais tarde, em 1983, Raul de Carvalho manifesta o seu gosto a Maria Antónia Fiadeiro no *Jornal de Artes e Letras*: “Gostaria de ter sido pintor ... mas já me parece que vivo soterrado de *bonecos* e de alguns livros” (13). E a propósito dos seus hábitos culturais, afirma numa entrevista a Jacinto Baptista, publicada na revista *Seara Nova*: “[...] sempre que posso, vou a galerias, ver quadros, que é das coisas de que mais gosto, mais amo” (45).

Alguns amigos testemunham igualmente esta preferência. Luiz Fagundes Duarte afirma, no *JL*, em 1984, logo após a morte do poeta, “Raul de Carvalho era um **poeta-pintor**, amante da **grafia**, é ver-lhe os quadros e até os seus mais simples rascunhos e manuscritos!” [sublinhados do autor] (6) - afirmação que se pode comprovar pela observação do Anexo B, Fig.6. Mais tarde, a Maria Leonor Nunes, num artigo de 1993 para o mesmo jornal, este crítico confirma que em Raul era “profunda a ligação à pintura” (5). Também José Drummond, amigo íntimo do poeta por nós contactado, profere as seguintes afirmações, em comunicação pessoal:

A pintura para o Raul foi uma outra forma de letargia poética que ele encontrou de modo muito próprio já depois de ser poeta há muitos anos. Se antes ela tinha importância como eixo de inspiração, quando começou a pintar começou a respirar as cores dos “bonecos”, como ele lhes chamava, trazendo eventualmente esse mundo para os seus textos. Com a pintura ele deu razão à frase de Leonardo Da Vinci “La pittura è una poesia che si vede e

non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede" sendo que de algum modo complementou a sua vocação lírica. (2010).

Da mesma forma, Eurico Gonçalves lembra o gosto plástico do escritor alvitense, citando-o (“este prazer cruzado/ esta garatuja indecifrável/ esta certeza em que estou/ de que tudo está ligado”). E acrescenta: “Próximo do espírito Zen, o poeta Henri Michaux, à margem da literatura, *desenha e pinta* para se descondicionar, tal como Raul de Carvalho, que o cita e homenageia [...]” (2011, 70)⁹⁰.

Frutos deste gosto são, não só a existência em sua casa de várias obras plásticas originais de artistas consagrados, de acordo com testemunhos e fotografias já referidos (vide a título de exemplo o Anexo A, Fig. 11), como também o destacado contributo de consagrados artistas plásticos para as capas ou interior de muitas das obras individuais do poeta: Júlio Pomar, Mário Botas, René Bértholo, Cruzeiro Seixas, Lopes Alves, Espiga Pinto, João da Câmara Leme, José Escada, João Carlos Albernaz, António Pimentel e André Derain, conforme se indica na bibliografia activa do poeta.

Por outro lado, enquanto editor de vários livros seus, Raul de Carvalho punha um cuidado extremo no objecto livro que publicava, o que encarecia as publicações. Atente-se nas palavras de Joaquim Manuel Magalhães em *Um Pouco da Morte*, citadas por Fabio Mario da Silva, a propósito do inédito rauliano *Diário Contíguo*:

Ter-se-á reparado na quantidade de livros de edição de autor pelos quais nos tem chegado a obra de Raul de Carvalho. São esses livros objectos visuais muito simples, mas donde irradia uma claridade tipográfica e um prazer quase táctil para o olhar que, de certa maneira, pode funcionar como metáfora física da própria condição literária da escrita do poeta. Mas esta sensualidade de contacto com o leitor deve ser uma tarefa economicamente árdua para o homem de quem temos tido tão amarga notícia pública. Esses livros, é preciso que todos o sintamos, representam a entrega real de uma vida. A colectividade a quem eles se destinaram como conjunto cultural e civilizacional deve-lhes juros que só a mais brutal rejeição deixará por pagar. Este homem não tem de pedir ao Estado: o Estado deve-lhe esta obra. (77).

⁹⁰ Vd. o poema “Bilhares” (Carvalho 1993, 637).

2.1. A Obra Plástica de Raul de Carvalho ou “Caligrafias de um Poeta”

Não podendo referir uma obra plástica como um todo constituído, é possível, no entanto, encontrar na vida e na poesia de Raul de Carvalho uma tendência plástica, um gosto especial pela pintura, uma preferência pelo sentido visual que se substantivou nas suas pinturas “caligráficas”.

As pinturas/ “caligrafias”, ou “bonecos”, de Raul de Carvalho (como ele próprio os apelidava – vd. supra Cap. 1) existiam em grande número na casa do poeta, conforme testemunha Albano Martins; porém só tivemos acesso a alguns exemplares reproduzidos em periódicos da época ou existentes nos espólios particulares: “[...] as “caligrafias” - algumas delas belíssimas - [...], às dezenas, enchiam o gavetão do guarda-fatos do seu quarto de dormir e que o poeta destinava (como nos disse, a mim e a minha mulher, em visita a sua casa, no ano da sua morte) a uma nova exposição” (2011, 27).

Jacinto Baptista caracteriza estes desenhos/ pinturas e reproduz *volta* [sic?] *domingo às duas*, (vd. Anexo A, Fig.1), em *Seara Nova*, Março/ Abril de 1986, afirmando: “A sensibilidade estética de Raul de Carvalho projectava-se nos desenhos, que também fez: as suas «caligrafias», em particular, são, levadas até a abstracção, a expressão linear, por vezes linear e cromática, por vezes ainda tomando feição figurativa no seu abstraccionismo tendencial – uma forma de poetar.” (42).

Em *O Diário* (4/12/83) surge publicada a ilustração de Raul de Carvalho *a alma em deslumbramento*, alusiva à vila de Alvito, que acompanha o texto “A Senhora Máxima”, conforme foi já referido⁹¹.

São conhecidas também outras pinturas/ “caligrafias” do poeta alvitense, como: *Quadro do Albano* (vd. Anexo A, Fig.2), *Ouvindo Vivaldi* (vd. Anexo A, Fig.3), *Caligrafias para Inconcretos Domínios de Albano Martins* (vd. Anexo A, Fig.4)⁹², *Quadro da Kay* (vd. Anexo A, Fig.5), *Victor* (vd. Anexo A, Fig.6), *Para Gracinda* (vd. Anexo A, Fig.7) e *Audeno* (vd. Anexo A, Fig.8). Para além destas obras de colecções particulares, contam-se mais duas de autoria de Raul de Carvalho: o desenho do catálogo da Exposição de 1978, *Caligrafias de um Poeta*, cuja reprodução está disponível no espólio camarário

⁹¹ Suplemento Cultura (9). Após reiterados pedidos sem resposta, não nos foi, infelizmente, possível obter explícita autorização por parte do jornal, já extinto, para a reprodução da imagem referida; assim sendo, não a pudemos incluir nos Anexos a esta dissertação.

⁹² Esta pintura serviu de motivo ao poema efrástico de Albano Martins “«Caligrafias» de Raul de Carvalho”, publicado na obra referida, e que aqui se transcreve: “1. // E o verbo se fez cor, aurora/ boreal, múltimodo/ girassol. // Com pétalas desenhadas. / Caligraficamente. //2.// Onde vão desaguar/ estes rios de lama/ vegetal, inconcreta? // Que líbricas centopeias/ devoram teus/ olhos lúcidos, poeta? (Martins. *Inconcretos Domínios*. 1980 : 21-23).

(vd. Anexo A, Fig.9) e o desenho da capa de *Duplo Olhar*, 1977, (vd. Anexo A, Fig.10).

Estas obras plásticas caracterizam-se por uma absoluta gestualidade imediata. O traço, originado aparentemente por um único gesto, transpõe directamente para o papel o momento interior da pintura, sem acabamento posterior. Nas obras pode ler-se um “léxico” simbólico em que elementos pictóricos, como olhos, caras e figuras triangulares, se repetem em movimento e cor. Curiosamente, os mesmos olhos, cores e formas geométricas que se repetem com frequência nos poemas analisados, como adiante se verá.

Fernando Guimarães pronunciou-se sobre a gestualidade em pintura, num ensaio publicado em 2003, na obra *Artes Plásticas e Literatura*:

[...] O acto de desenhar ou de pintar é não só um modo de ver mas também um modo de encontrar, porque o que vemos vem ao nosso encontro sob a forma de um gesto. É na superfície de um desenho ou de um quadro que principia a mão, porque ela equivale à própria presença do acto criativo. [...] Um artista plástico recorre não só às imagens mas também a uma gestualidade que acaba por se configurar como uma escrita (23).

Esta gestualidade como escrita surge em Raul no léxico simbólico das suas pinturas, mas também nas diferentes grafias manuais que utilizou.

2.2. A Caligrafia dos Manuscritos

O gosto de Raul de Carvalho pelo desenho e pela pintura é igualmente notório nas variações da grafia dos manuscritos que deixou. De acordo com a observação de cinco documentos pertencentes ao espólio camarário, datados de 1937 (?), 1944, 1958, 1973 e 1984 - vd. respectivamente Anexos B, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5 e Fig. 6 - a grafia parece variar com o tempo e/ou a disposição anímica do escritor.

Por outro lado, nos vários espólios existem, entre os manuscritos de textos inéditos e já publicados, vários envelopes, postais e papéis decorados pelo poeta, onde a palavra escrita e o desenho se juntam e fundem num todo significativo (cf. Anexo B, Fig.7). Gracinda de Sousa pronuncia-se acerca de algumas destas intervenções gráficas:

[...] toda a correspondência que então recebi naquele intervalo de tempo reduzido – pouco mais de um mês – [estadia em Londres para realização de cirurgia] possui um brilho que

vai muito para além da escrita. Os envelopes [...] são verdadeiras “caligrafias” (como também chamava “bonecos” ao que desenhava/ pintava), de um sentir poético elevado, em verdadeiro fulgor de criação. Da mesma “matéria” de que resultaram pelo menos 2 dos trabalhos expostos em Alvito, que se inscrevem numa poética gestual/surrealista (2011, 131).

No poema “Pequena Elegia” de *Elsinore* (1980), obra escrita durante a estadia em Londres (Carvalho 1993, 1022), o sujeito lírico confessa um gosto pelos objectos comuns ao acto da criação poética e pictórica: os papéis, os lápis, a tinta e a folha/ tela em branco: “Eu tive sempre o prazer dos papéis .../Voláteis. Desfibráveis. Contínuos. Indecifráveis. /Eu tive sempre o prazer dos papéis. / Neles é que eu escrevia à tua espera. / Neles, e em mim. E em ti. Também. / É que o papel inspira. [...]” (id. 854). Esta referência é reiterada ao longo da obra: “Já tenho papel e lápis/ Já posso escrever a Vida/ Que, depois de ela acabada, / Para nunca está perdida.” (id. 857). E “Vou preenchendo o papel folha a folha. / Para o que me havia de dar?... / [...] /Mais nada – do que houve – tinha jeito. / Mais nada foi princípio meio e fim. / Mais nada se me acabou a tinta. / [...]” (id. 867-868).

António Cabrita classifica de “obras plásticas” as cartas escritas por Raul de Carvalho, devido à “sua extraordinária caligrafia”. Afirmo o crítico, amigo do poeta: “Infelizmente perdi a dúzia de cartas que me enviou e que valiam sobretudo como obras plásticas. Foi o único escritor que conheci que desenvolveu a sua caligrafia como um apuro mais da sua sensibilidade estética, nisto o Raul era absolutamente oriental, e nas suas cartas a expressividade lírica da sua caligrafia excedia em muito o dito” (2011, 46).

Sobre esta “letra desenhada” de Raul de Carvalho, testemunha igualmente António Osório, em *Vozes Íntimas*: “[...] as folhas cheias de observações escritas a lápis, naquela letra desenhada, larga categórica, que navegava pelo papel, solta de alto a baixo, e voava de lado como borboleta.” (100).

Observando os cinco manuscritos indicados por ordem cronológica, verifica-se que há uma diferença na letra do poeta. No primeiro manuscrito de 1937 (?) (Anexo B, Fig. 2), a letra surge numa dimensão mais pequena e apertada, aumentando de tamanho e diminuindo de densidade com o tempo, conforme se pode observar se confrontarmos o Anexo B, Fig. 2 e 6. Segundo Max Pulver⁹³, o tamanho da letra corresponde a um sentimento do valor de si próprio (52- 53). Para os grafólogos, a letra tem um significado próprio, independente do significado do texto (id. 8), “Le geste graphique est plus

⁹³ *Le Symbolisme de l'Écriture.*

qu'analogie, il correspond à la vie intérieure" (id. 316). A grandeza da letra poderá corresponder, entre outras vias de expressão, a uma exteriorização da necessidade interior de expansão ou de extensão do "eu" e do desejo de afirmação que se projecta no espaço⁹⁴.

Nota-se, pois, nos manuscritos de Raul de Carvalho uma letra apertada, como que tensa, tímida, nos primeiros textos de 1937 (?) e de 1944, para logo ganhar mais ar e fluir. Com o tamanho da letra, o espaço entre linhas também aumenta, mostrando uma certa libertação na expressão gráfica, que poderá corresponder, eventualmente, a uma maior liberdade temática, uma escrita cada vez mais sem tabus, o que está de acordo com as palavras de Listopad anteriormente citadas no capítulo 1 deste trabalho.

De entre os textos inéditos, conta-se o discurso a proferir pelo autor alvitense em Vila Nova de Cerveira, datado de Agosto de 1984, "PENSANDO EM ... ou IMPROVISO SOBRE A POESIA JOVEM" (ver primeira e oitava página, no Anexo B, Fig. 6), de onde sobressai o conceito de poesia: "Poesia. Cristalina desforra dos pobres e espoliados, dos que não-sabem-para-onde-ir-tão-solitários-são, acusadora de todas as humilhações, ciosa do sensível sem menosprezo do racional, antes o integrando." [sic] (8). (Anexo B, Fig.6). [sublinhados do autor].

Trata-se de nove páginas manuscritas, onde a caligrafia surge desenhada, através do contraste de tamanho entre a letra minúscula e a letra maiúscula, a decoração das capitulares, assim como da existência abundante de sublinhados⁹⁵ e do desenho das maiúsculas em início de frase, dos parênteses vários e ainda do desenho de outros sinais de pontuação e grafismos, incluindo os traços que riscam as palavras que o escritor quer corrigir. Embora se perceba a espontaneidade da escrita, a caligrafia surge como que esteticamente cuidada, evocando uma pauta musical. Esta intervenção plástica na escrita, no caso específico deste discurso, pode igualmente estar relacionada com informações prosódicas que se ligam à leitura em voz alta.

A palavra caligrafia deriva do grego *kalligraphia*, e significa "a arte de escrever bem à mão" (Costa 284). No poema "Caligrafia" (Carvalho 1993, 933) da obra *Um e o mesmo livro* (1984), o poeta refere o processo:

⁹⁴ "La grandeur de l'écriture correspond à la grandeur du sentiment de soi (sentiment de la valeur de soi). Cette règle ne surprendra pas si nous nous rendons compte que la prétention du moi et son rehaussement contiennent nécessairement un besoin d'expansion qui se projette dans l'espace. Un grand geste demande de la place, tout comme un grand corps, comme aussi un homme exigeant, extériorisant l'extension de son moi et de son besoin de puissance, tend à étendre le plus possible la sphère propre, l'étendue de son moi [...]" (id. 52- 53).

⁹⁵ Cujo exemplo se encontra na anterior citação.

[...] Se, por exemplo, escrevo como quem desenha caracteres chineses para mim obscuros,/ se me detenho (agora) no uso ou não-uso, vulgar, duma letra,/ se a circunscrevo, então meditativamente, dubitativamente e com cautela, - / é porque tudo para mim me habitua a duvidar de mim. Menos os hábitos. [...] / E dão-me – por momentos e reconfortantemente – a sensação de que escrevo/ por linhas eternamente finas, delicadas, precisas, / toda a incerteza de que me constituo .../ Toda a miséria dos meus olhos fechados. (id., *ibid.*).

Esta preocupação também se nota nos títulos dos poemas “Lubricidade das linhas” (id. 646) de *De Nome Inonimado* (1974), “Heresia ou dívida caligráfica para com Jean Genet” (id. 764) de *Quadrangular* (1976), e ainda no excerto do poema em prosa “As peripécias da vida à portuguesa” de *Uma Estética da Banalidade* (1972): “Um preceito que me prende cada vez mais a atenção: escrever em linha recta. / Equivale a não distorcer o pensamento; a não deixar *seduzir* o pensamento. / Que a ligeireza da corça não desvie a gravidade do abutre” (id. 611).

O poema “Recortar”, de *Tampo Vazio* (1975), alude igualmente, e de forma notória, a este processo de escrita que tem em conta a caligrafia bem desenhada, a esta preocupação com o grafismo, com a picturalidade do que se escreve:

[...] levo horas e horas dias a fio [...] a tentar por todos os meios descobrir ora a colocação, irregular, de uma vírgula, ora a inviabilidade de um parágrafo, a desproporção de uma maiúscula, o traço menos fino mais carregado, mais ou menos descolorido, nervoso, desprezível, rasurado, horizontal, oblíquo, apagado, desperto, substituído, ligeiro ou pesado, assim como lúgubre, confuso, desdentado, deprimente, absurdo, confuso, aborrecido apenas ou: conforme os casos: lépido e grácil qual asa de gaivota. (id. 712).

2.3. A Poesia Visual

O excerto do poema “Recortar” de *Tampo Vazio* (1975), anteriormente citado, menciona não só a caligrafia, mas também o caligrama, a poesia visual⁹⁶, (“qual asa de gaivota”). É justamente a alusão às asas, desta feita das andorinhas, que constitui o motivo pictórico de um dos poucos poemas visuais raulianos, observado no corpus deste

⁹⁶ Vd. o que foi dito a este propósito no Cap. 2., “Literatura e pintura: aproximações”.

trabalho.⁹⁷ Trata-se do poema “Desenho” (originalmente publicado em *Versos, Poesia II*, em 1958), onde a diferença de extensão dos versos alude às asas das andorinhas, metáfora do sujeito lírico perante a “terra que me gerou”; por outro lado, o título remete para o universo das artes plásticas, indicando também uma leitura visual:

DESENHO

A terra me gerou:
Boa ou má, forte ou sargaço,
Há-de lembrar-me o que sou
E o que faço.

Depois de voltas e voltas
Por terras que não são minhas,
Hão-de sempre regressar
As andorinhas... (id. 342).

A mesma forma manifesta o poema “Pedir às árvores conselho”, de *Poemas Inactuais*, 1971 (id. 592-593), onde a epígrafe de Henri Michaux, como que dando o mote visual e temático às doze estrofes do poema, surge sob a forma gráfica de uma árvore⁹⁸, aqui metáfora do ser humano - “Criar raízes no essencial” (id. 592), “[...] confessar/ a si próprio e aos outros, a sua pobre/ perseguição do infinito”(id. 593). Embora utilizando a disposição gráfica das palavras na página, este poema aborda sobretudo o que não se vê, o silêncio a que referia Ida Ferreira Alves, citada no capítulo anterior: “Ter apenas vontade de não ser// E atribuir ao Verbo a graça que/ só as abelhas luminosas sabem / o sabor que tem ...” (id. 592-593).

Solicitando uma leitura igualmente visual, o poema “Na obscuridade”, de *De Nome Inonimado*, 1974 (id. 684), revela um desejo do sujeito lírico de não pensar numa segunda pessoa, um desejo de “obscuridade” que evolui de versos longos (com nove e dez sílabas métricas) para versos curtos (com uma e duas sílabas métricas): “ Quero. / Não quero. / Não. / Sim. / Nada.” (id., *ibid.*).

No poema “Ave [...]”, de *A Casa Abandonada*, 1977 (id. 803), nota-se o mesmo

⁹⁷ Embora os poemas de Raul de Carvalho não sejam homogêneos graficamente, parece existir quase sempre um jogo entre linguagem verbal e linguagem visual, no modo como as palavras surgem na folha em branco e ainda pela alternância entre versos longos e curtos, pelo uso frequente de itálicos, maiúsculas e sinais de pontuação vários.

⁹⁸ É de notar que esta é a palavra/ título sugerida por Raul de Carvalho para a revista que co-fundou em 1951 com outros escritores (vd supra Cap. 1).

cuidado com a disposição gráfica das palavras, na alternância de versos longos e curtos, que evocam as asas de uma ave (como sugere o título igualmente “gráfico” no uso das reticências) ou as marcas que a água dos rios deixa na areia (como sugerem os lexemas “rios”, “praia” e “areia”). Ambas as leituras remetem para a noção de impressão do invisível, de marca da perda ou da partida de alguém amado, para a qual o sujeito lírico busca um motivo: a “enorme costura que coseram/ nas dobras de teu destino” (id. 803).

Deste modo, nestes quatro “poemas-desenho” de Raul de Carvalho verifica-se uma fusão entre visual e verbal - tal como refere Jean-Pierre Bertrand (73) – assim como equivalências de sentido entre linguagem verbal e visual, aludidas por Ernesto de Melo e Castro (1985, 86), ambos os autores mencionados no capítulo anterior. A este propósito, pode afirmar-se, como Bergez, que os textos como que se emancipam de grande parte da sua função referencial e, convocando a espacialidade pura, levam a uma aproximação entre a experiência poética e a pintura abstracta (2006 [2004], 140).

Embora sejam escassos os poemas visuais de Raul de Carvalho, a restante obra poética do escritor apresenta inúmeras alusões, mais ou menos explícitas, às artes plásticas, constituindo um terreno fértil para a análise das relações intertextuais com a pintura.

3. Análise das Relações Intertextuais entre Poesia e Pintura na Criação Poética de Raul de Carvalho

A presença de alusões plásticas nos poemas de Raul de Carvalho parece ser uma constante, pois surge em todas as obras e ao longo dos 36 anos de labor poético, como já foi observado no início do Cap. 3. Na sua dissertação de mestrado, já referenciada, Maria Olívia Figueiredo pronuncia-se acerca da intertextualidade, pictórica e musical, da poesia rauliana, observando: “[e]nquanto os acordes musicais surgem disseminados pelo conjunto poemático, a presença da pintura é muito mais evidente, constituindo, mesmo, uma das linhas de força da poética de Raul de Carvalho.” (7)⁹⁹.

Veremos de que modo a poesia rauliana *diz* a pintura, quer no plano dos aspectos para-picturais da literatura, intrínsecos a esta arte (vocabulário das artes plásticas e recurso

⁹⁹ *A Comunhão com o Cosmos na Poesia de Raul de Carvalho*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004.

A propósito do intertexto musical nesta poética, afirma a autora “A música, apesar de, aparentemente, não ter a visibilidade que possuem as artes plásticas, é indissociável da poesia, pelo que a sua presença é, afinal, uma constante na obra deste poeta. De facto, mesmo quando não existe uma referência directa à música, ela é imanente ao próprio poema, revelando-se através de vibrações rítmicas das combinações métricas e dos acordes fonéticos.” (id. 75).

a técnicas de escrita que têm o seu paralelo nas artes plásticas), quer no plano de outras categorias operatórias de análise, ligadas à intertextualidade exoliterária, implicando a relação explícita com as artes plásticas (nomeadamente a inserção física das referências pictóricas nos poemas, a galeria de artistas convocada e a *ekphrasis*).

3.1. Aspectos Para-picturais da Literatura

Os aspectos da literatura, que designámos para-picturais, referidos no final do capítulo anterior, dizem respeito às características da própria literatura, ao seu plano “émico”, à capacidade intrínseca que tem esta arte de produzir efeitos de visualidade, independentes de um texto pictórico específico (cf. Aguiar e Silva 2007, 628-629). Aqui analisaremos, no corpus já definido e de acordo com o que já foi dito no início do presente capítulo, o uso do vocabulário da pintura (nomeadamente, as alusões ao olhar, às cores, às formas geométricas, à imagem e à ligação explícita entre pintura e poesia – o processo criativo e duas narrativas exemplares dessa relação), o recurso ao negativo das imagens, o efeito de profundidade e a técnica de enquadramento.

3.1.1. O Vocabulário da Pintura

Ao utilizar o vocabulário da pintura, de forma metafórica, podem criar-se, na literatura, efeitos de plasticidade, cromatismo e iconicidade, resultando imagens visualmente muito sugestivas e ricas. Raul de Carvalho emprega profusamente este léxico nas suas composições poéticas, tendo um papel preponderante os lexemas relacionados com o olhar e com as notações cromáticas, pois tal como já foi referido, dos 204 poemas que constituem o corpus, 70 contêm alusões ao olhar e 73 às cores.

O olhar

As referências ao olhar (aos olhos e à luz, entre outros) existem em 17 das 23 obras do autor e a sua presença é mais notória em *De nome inonimado*, de 1975 (treze poemas), *Poesia I*, de 1955 e *Casa Abandonada*, de 1977 (oito poemas cada).

Em *As Sombras e as Vozes* (1949), primeira obra publicada do autor, o olhar surge ligado às características individuais e à origem do próprio sujeito de enunciação, como

comprova o predomínio da primeira pessoa do singular (Carvalho 1993, 15, 26, 33). Por outro lado, existem aqui coincidências biográficas entre este e o escritor Raul de Carvalho: “Rua das Manhãs [...] Rua onde eu abri/ os olhos à luz/ bendita do dia [...]” (id. 26).¹⁰⁰

Em *Poesia I* (1955), o olhar representa o elemento que permite o conhecimento efectivo, a cumplicidade e a comunhão: “Esse ambíguo modo/ de amar entre irmãos, / de desafogar/ nos olhos plácidos/ aquele mistério/ que está por dizer”(id. 87), “para, ao vagar do sol, os olhos luminosos/ descobrirem o límpido ser interior.” (id. 93), “*Olhos, máximo gozo. / Um véu azul unindo/ o mar que todos nós/ trazemos escondido. // Ah, esse riscar /tímido, no azul,/ que não deixa adeus/ nem rasto nenhum.*” (id. 99) [sublinhado do escritor], “[...] os olhos ainda húmidos/ de ver com os teus olhos quanto vejo.” (id. 164).¹⁰¹

De *Versos (Poesia II)* - 1958 – destacam-se “Tímida criança” (id. 329,330) e “Antes e depois” (id. 334-338), notando-se neste último texto o papel privilegiado e metafórico do sentido visual na relação com a dimensão espiritual - “E tenhamos olhos/ Prontos para ver/ O que no céu se passa.” (338)¹⁰². Em alguns poemas do livro observa-se a transmutação da temática mística em erótica, de que falava Maria Luísa Leal¹⁰³: “Ó altura dos olhos, dai-me alento/ Para ser branco e livre, embora me/ Saiba estrangeiro.” (id. 419), “Deu-me Deus esta paz que não é minha/ De ter os olhos abertos para o nada.” (id. 419) e “Conduz em teus olhos bem abertos/ a boca azul do desejo” (id. 435).

Em *De Nome Inonimado* (1974), surgem referências ao olhar que dizem respeito à visão do invisível: “E se a morte vier/ que em sua companhia/ já andei ... Que ela saiba/ que vi o que ela via ...” (id. 656), “O que é que sonhando se vê?” (id. 659) e “É outro o

¹⁰⁰ Os poemas desta obra com referências ao olhar são: “Aqui estou de volta” (id. 15), “Rua das Manhãs” (id. 26-27), “Cigarro na boca” (id. 28), “Na sala” (id. 29-30) e “Vi bem no fundo do mar” (id. 33).

¹⁰¹ Nesta obra, aludem ao olhar os seguintes poemas: “Conversa a sós” (id. 70-73), “Ébrio da força com que esmagas” (id. 73), “Decassílabo Imperfeito” (id. 80-83), “Um risco ao contrário” (id. 86-88), “Escrevo outro poema ...” (id. 91-93), “A cavalo no tempo” (id. 97-101), “Teu coração de guitarra” (id. 161-165) e “Desposuindo” (id. 200-207).

Em *Mesa da Solidão* (1955), os seguintes poemas apresentam alusões ao olhar, quase todas ligadas às particularidades do sujeito de enunciação: “Torre de Menagem” (id. 239, 240), “Mesa da solidão” (id. 242-243), “Ode para ler no cárcere” (id. 249), “Há uma luz distante e todavia” (id. 250,253). Com as mesmas características surgem as cinco referências ao olhar do único poema de *Parágrafos* (1956), “Não me queixo de nada” (id. 266-267, 280, 298,307).

¹⁰² Esta é igualmente a temática das menções ao olhar de *Talvez Infância* (1968), presentes no poema “Uma roda de moinho” (id. 395), e de *Realidade Branca* (1968), nos poemas “Eis que ao dia difícil regressamos” (id. 411), “I – A Alma é como o vento” (id. 412 - 413), “IV – Perfume que não cessas” (id. 417- 418), “VI – Dar a mim mesmo esta treva” (id. 419), “VII – Concebido para amar, vi-me cercado” (id. 419) e “I – Tu não tens Pai nem Mãe” (id. 435).

Em *Tautologias* (1968), este tipo de alusões surge em dois longos textos: “Vocês dois são como duas cordas de viola” (id. 463, 468- 469) e “Uns pingos de sangue” (id. 474). Em *Tudo é Visão* (1970), essas referências estão presentes nos poemas “Ao acordar” (id. 515), “Edward Shakespeare William” (id. 515-516) e “Favo de mel coado” (id. 521).

Os textos que mencionam o olhar, de *Poemas Inactuais* (1971), apontam-no sobretudo como lugar de encontro: “Para ti escrevo, é por ti e para ti que escrevo” (id. 543), “Esperança nossa” (id. 548), “Preciso de pensar que não preciso” (id. 557), “L’ami s’endormi au coeur des herbes” (id. 575-576) e “Regina” (id. 595-596).

¹⁰³ Op. cit. 1996 e cf. igualmente o Cap. 1, “Angelismo”.

tom e a forma/ Outra a caligrafia/ Quando mesmo de noite/ Vemos nascer o dia” (id. 673)¹⁰⁴.

Podemos concluir que a evocação do sentido visual - através de lexemas como “olhos”, “olhar”, “luz”, entre outros - parece ser uma preocupação do poeta. Quer ligadas às características individuais do próprio sujeito de enunciação, quer como elemento que permite o encontro, o conhecimento efectivo, a cumplicidade e a comunhão com o outro, quer ainda na relação com a dimensão espiritual, as alusões aos olhos e ao olhar atravessam toda a sua obra, embora não estejam presentes em todas as publicações¹⁰⁵.

Esta preocupação com a visualidade está patente num ensaio de Raul de Carvalho, sobre as obras de Cesário Verde e Irene Lisboa, publicado no *Diário de Lisboa* a 30/7/1959 (7-8), notando-se em primeiro lugar no título: “Os meus olhos nasceram para ver” e também numa nota de rodapé: “Já tenho pensado que se cegasse deixaria de sentir, de pensar (id. 7). Aqui o escritor de *Tudo é Visão* pronuncia-se sobre a “exigência de análise no desfibrar do que se vê” (id., *ibid.*) e evoca a obra de Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, referindo-se ao “complicado fenómeno de a percepção” que diz ser:

[...] interessante de ver como difere e se identifica (os identifica) nos Poetas: cada um com olhos diferentes para o Mundo, cada um sendo, permita-se o termo, um binóculo mais ou menos desviado, mais ou menos próximo, mais ou menos preterido segundo e conforme o tal regime de atenções (síntese dos sentidos) do Poeta ...[...] as variações [...] que ocorrem quando se medita, por exemplo, o que foram os olhos, que caminho seguiram, seu ambíguo amor às formas, ao visível, à luz, numa palavra (id., *ibid.*).

¹⁰⁴ São treze, nesta obra, os poemas com alusões ao sentido visual: “Bilhares” (id. 637-638), “Era feliz!” (id. 652), “Ao que chamarei nada” (id. 656), “O que é que sonhando se vê?” (id. 659), “Paris des rêves” (id. 661), “Canto em comum” (id. 663), “Depois antes do antes” (id. 671- 672), “Modificação” (id. 673), “Delicadas flores que são os cactos”(id. 673- 674), “19 Brumário” (id. 675), “O meu olhar de esperança é vagabundo”(id. 677), “Agora reparo”(id. 678- 679) e “Precipício” (id. 679).

Em *Desejaria provar que esquecera a ponto de já nem se lembrar de ter tido qualquer coisa para esquecer* (1976), estas referências são diminutas, surgindo apenas como “pinceladas” dispersas nos poemas “Impossível” (id. 737-738) e “Não vejo” (id. 741). Em *A Casa Abandonada* (1977) as alusões ao olhar encontram-se nos poemas: “A coroa, o braço partido, a testa alta” (id. 787), “Família” (id. 789), “Lençol” (id. 789), “De prata e sagrado” (id. 791), “Dérobée au sang de nos coeurs” (id. 791-792), “Não havia diferenças” (id. 799- 800), “Sonho muito, muito, muito antigo” (id. 801) e “Arrojo”(id. 804). Em *Duplo Olhar* (1978), a luz surge associada ao sentido visual nas poucas referências existentes nos poemas “Cristalografia” (id. 823), “Medo” (id. 824) e “Fitando” (id. 840). Em *Elsinore* (1980) o olhar está presente no poema “A Francis Bacon” (id. 850) e em *Um e o mesmo livro* (1984), nos poemas “Efectivamente os olhos dizem tudo” (id. 933) e “Engadine” (id. 938). *Poesia Instante* (1984) associa as menções ao olhar e à luz, em “Luminosidade” (id. 961), “Outro nome” (id. 969), “Jamais” (id. 970), “A cidade” (id. 978) e “Milrwa” (id. 979).

¹⁰⁵ Não encontramos referências ao olhar dignas de notícia em *A Aliança* (1958), *Uma Estética da Banalidade* (1972), *De Tampo Vazio* (1975), *Quadrangular* (1976), *Mágico Novembro* (1982) e *Quatro Paredes* (1985).

As cores

O ensaio referido, qual poética da picturalidade, evoca “o sentir plástico do Artista poeta” (id. 8), sentir esse que está igualmente presente nas múltiplas alusões cromáticas existentes em 73 poemas de Raul de Carvalho, pertencentes a 21 das 23 obras publicadas. Estas referências são, por vezes, dotadas de grande intensidade expressiva e nelas as cores surgem mencionadas de um modo geral ou individualizadas, muitas vezes personificadas, ligadas a sentimentos ou ideias. *Poesia I* (1955) e *Duplo Olhar* (1978) destacam-se pela quantidade de poemas cromáticos, 23 e 10 poemas, respectivamente¹⁰⁶.

Em algumas das passagens destes textos, a personificação das cores como que lhes permite ganharem um estatuto de companheiras do sujeito lírico: “Há o insulto à forma/ E o satisfazer da cor” (id. 817); “Se não fosse a companhia das cores/ Morria-se sozinho” (id. 840); “- Vem o azul, e dá um pulo! / - Vem o branco, e outro dá!” (id. 838). Outras há que se destacam pela sua expressividade: “É em ti que estes versos/ [...] “ *bebem a maresia cinzenta ou prateada / bebem o verde às flores das laranjeiras*” [sublinhados do autor] (id. 63); “É a vez deste monstro inocente que eu sou, / deste enorme e imundo depósito de estrelas, / deste infatigável caçador de reflexos/ azuis vermelhos verdes e, coitados, tão trémulos!” (id. 94); “E é nas coisas, nas cores, nos perfumes, / que me vingo e destruo o silêncio/ e redimo os pecados” (id. 145); “Entanto a ave tinha/ a bizzarria multicolor dos pássaros/ confinados ao sol tropical: variegado e sedento de mil/ cores” (id. 752); “Ah! A casa das palmeiras cor/ Cor-es” (id. 923); “A luz que dos teus quadros vem é que inunda a casa, a terra inteira. É pura; de azul e névoa. [...]. As paredes, que são brancas, de um branco sujo, quando o teu quadro as cobre; - iluminam-se! ... (id. 970).

São ainda motivo de destaque os versos do poema “Pautado”, de cariz caligramático e temática erótica, onde, aludindo à memória, é referido, pelo sujeito de enunciação, o uso da cor na transfiguração do corpo:

O corpo ausenta-se, a palavra fica.

¹⁰⁶ Detectámos os seguintes poemas, onde se encontram explícitas referências às cores de uma forma geral: de *Poesia I* (1955), “Ágil e só” (id. 63-64); “Os Sinos” (id. 94); “A casa das águas” (id. 103); “Sábado e Cervejaria” (id. 114); “Para um novo livro de Cesário Verde” (id. 130-131); “Amor e prazer das coisas” (id. 145); “O mar, só o mar, sempre o mar” (id. 153); “Ao fim da noite” (id. 157-159); “Alegoria andaluza” (id. 207-208, 211). De *Mesa da Solidão* (1955), “Sugestão” (id. 231). De *Parágrafos* (1956), no poema único “Não me queixo de nada”, quatro alusões cromáticas gerais. (id. 265, 272-273, 304). De *Talvez Infância* (1968), no poema “Órbita” (id. 385, 387). De *Tampo Vazio* (1975), no poema “O que primeiro vem à tona da memória” (id. 693). De *Quadrangular* (1976), no poema “Entremez das cidades com feira” (id. 752). De *A Casa Abandonada* (1977), os poemas “De variegadas cores sorriso aberto” (id. 788) e “Déróbée au sang de nos coeurs” (id. 792). De *Duplo Olhar* (1978), “Formas desarticuladas” (id. 817); “Terceiro poema” (id. 820); “Telas” (id. 840). De *Elsinore* (1980), “Pautado” (id. 852); “Octógono” (id. 864). Do único poema de *Mágico Novembro* (1982), “Fabrizio tem cinco anos” (id. 889,901). De *Um e o mesmo livro* (1984), “Passado tanto tempo” (id. 920); “Joe ou Arqueologia” (id. 923). De *Poesia Instante* (1984), “Jamais” (id. 970) e de *Quatro Paredes* (1985), uma alusão no único poema “Tintas ou lápis, tanto faz” (id. 1000).

Fica a palavra, o gesto, o corpo andante.
 Ficam as cores das caras: que eu transformo em azul,
 em verde, em amarelo, em roxo, em bron-
 zeado, em louro, em carmim, em more-
 no raro, e flagrante, em fino pó vermelho
 obliquando no sangue, em rosado de es-
 perma afogado, em luzes torneando o
 corpo, pondo à volta dos corpos – que
 se adivinham nus, cheios de caridade
 terrena, [...] (id. 852)

Pode afirmar-se, como Fernando Guimarães num ensaio publicado na revista *Árvore*, em 1952, “Poesia, Pintura e Realidade”, que a cor é linguagem: “ [...] a cor, ao ser descoberta, representa, não aquilo para que serve – porque então não seria já ela – mas o que ela é em si mesma. Deste modo surge como linguagem [...] ” (1952,247). Descodifiquemos, então o significado das cores na poesia de Raul de Carvalho.

A paleta cromática do poeta alvitense é variada. No entanto, verifica-se o predomínio das referências à cor azul, seguida do verde, vermelho e branco, como à frente se verá. Maria de Fátima Marinho reflecte sobre a alusão às cores na poesia de Raul de Carvalho. A autora destaca a presença, na poesia das gerações de 40 a 60, da cor azul como a representante particular da luminosidade que caracteriza o “locus amoenus” e acrescenta:

Além do *azul*, outras cores são utilizadas, embora não cheguem a ter a mesma fortuna, nem o mesmo encanto luminoso e puro. [...] Raul de Carvalho [fala-nos] d’ «o vermelho dos cravos», convidando os olhos a dirigirem-se «aos vermelhos e verdes e às puras cores do Sol».

O *verde* tem também alguma importância e é, por vezes, associado a nomes cuja qualificação cromática causa alguma estranheza. Raul de Carvalho, ao descrever o suicídio de um jovem, diz que «Ele foi encontrado – nu e verde -» e num «Vilancete» associa o verde ao amor. (86).

Tentaremos, pois, desfazer a estranheza apontada, pela descodificação do sentido das várias cores na poesia de Raul de Carvalho, cuja paleta surge, quase toda, em *Poesia I*: verde, azul, vermelho, branco, amarelo e cinzento.

O azul é a referência mais positiva e presente ao longo desta poética - “E azul, porque azul é a cor/ do mar, do amor, do domingo. [...] Por que motivo tem ele os olhos

ainda azuis e sorridentes?” (Carvalho 1993, 187)¹⁰⁷. A cor azul é utilizada pelo poeta para indicar pureza, leveza, nitidez, limpidez, perfeição, vigor e, por vezes, associada tanto ao próprio processo da escrita como a alusões homoeróticas, ligadas à figura dos marinheiros, como podemos observar nos versos: “Do saco novo/ da madrugada/ tiro um poema, / azul e nítido” (id. 123) e nestes excertos do poema “A azul e branco” de *Um e o mesmo livro* (1984): “Ah, que picada no coração se sente/ Vendo este espaço azul, aqui defronte/ Mesmo dos nossos olhos, sem um barco/ Que o empurre e que o leve para diante ...” (id. 944). “A branco e azul os pinto. Menos livres, / Lá isso é certo, que as aves que abalaram ” (id., *ibid.* 944). Azul e branco são também as cores utilizadas na arquitectura alentejana, evocada no poema “Parede”: “- E fica a tela, com paredes/ Azul e branco, feitas de cal.” (id. 838).

A outra cor que surge com frequência na escrita rauliana é o verde¹⁰⁸, anunciando sobretudo energia vital - “Estar morto/ E ainda verde, / Como as primeiras folhas/ Caídas no Outono, / Será esse/ O destino/ Dos poetas?” (id. 960-961). Esta vitalidade da verde seiva, do viço, refere, quase sempre, o desejo sexual, tal como indicam os versos: “Repleto! como um jovem que adormeceu cantando/ e cujo canto, e cujo corpo, e cuja mocidade/ pintou de verde, contaminou de verde, perfumou / de verde/ o chão que o recebeu e dissolveu.” (id. 544). O mesmo filão semântico reencontra-se na seguinte passagem que poderá, eventualmente, esclarecer a estranheza apontada por Maria de Fátima Marinho no artigo supra citado:

L’ami s’endormit au coeur des herbes. [...] O radioso coração do Amante, o vegetal e terno coração das ervas. Para nele e nele dormir o meu Amigo! O meu Amigo! O meu Amigo! Deus seja louvado! Deus abençoe as ervas, Deus lhes dê cada vez mais seiva e veludo verde, Deus lhes abra e dê um coração cada, cada vez maior!, cada, cada vez mais doce, cada, cada vez mais verde – para o meu Amigo, para o meu Amigo, para o meu Amigo! (id. 572).

¹⁰⁷ Esta cor surge nos seguintes poemas: em *Poesia I* (1955): “A cavalo no tempo” (id. 99); “Sistema Solar” (id. 119); “Crisálida” (id. 123); “Cântico” (id. 148- 149); “Nathanaël” (id. 156); “Teu coração de guitarra” (id. 162); “Só a mim me dirijo” (id. 178); “Projecto para domingo” (id. 187); “Serenidade és minha” (id. 220). Em *Mesa da Solidão* (1955), “Cartas a um poeta” (id. 236). Em *Parágrafos*, alusões no poema “Não me queixo de nada” (id. 275, 277, 280). Em *Aliança*, uma alusão no poema “A aliança” (id. 363). Em *De Nome Inominado* (1974), nos poemas “Era feliz!” (id. 652) e “Desordem posta na ordem” (id. 680). Em *Duplo Olhar* (1978), nos poemas “Ri-te, Ri-ta” (id. 811); “Nenhuma nuvem” (id. 818); “Galope” (id. 819); “Azul” (id. 824); “Segunda elegia a Federico” (id. 826). Em *Mágico Novembro* (1982), no único poema “Fabrizio tem cinco anos” (id. 878- 879, 907).

¹⁰⁸ Encontramo-la nos poemas: de *As Sombras e as Vozes* (1949), “Vi bem no fundo do mar” (id. 33); de *Poesia I* (1955), “Acordéon Selvagem” (id. 107); de *Mesa da Solidão* (1955), “Em toda a parte a solidão” (id. 227); de *Tautologias* (1968), “A verde chuva” (id. 502); de *Poemas Inactuais* (1971), “Repleto! como um jovem que adormeceu cantando” (id. 544) e “L’ami s’endormi au coeur des herbes” (id. 572); de *Elsinore* (1980), “Elsinore” (id. 846); de *Um e o mesmo livro* (1984), “Engadine” (id. 939); de *Poesia Instante* (1984), “Janelas Verdes” (id. 952), “Interrogação” (id. 960) e “On the road” (id. 979).

Uma outra cor presente é o vermelho, a cor rauliana do Amor/Paixão¹⁰⁹ - “Vão comigo reunidos, vermelhos, / mais contentes que as mãos dos amantes”(id. 146) - , mas também aponta para uma posição ideológica revolucionária -“Ao ver determinado filme de Rossellini, notei um vermelho ... um vermelho que se agarrou a mim, me puxou pelos cabelos da sensibilidade, me empurrou violentamente para os escaninhos da mesma, e ...” (id. 625).

Nesta poética, o branco indica sobretudo, espiritualidade e sabedoria¹¹⁰ - “De cabelos brancos/ E de olhar suave/ Com que o velho escuta/ [...] / Se espalha pela cara dele, / Pelos brancos, brancos, brancos/ Cabelos da carapinha, / E é de Deus, que fala Ela [...] (id. 833-834).

Outras são as cores que surgem na poética de Raul de Carvalho, embora menos frequentes: amarelo, cinzento, roxo/lilás e cor-de-rosa. A referência à cor amarela emerge ligada ao “ [...] cansaço./ Repetição, amarelo, disforme, caseiro” (id. 91) no poema “Escrevo outro poema ...”, de *Poesia I* (1955); no poema “Duas coisas insignificantes” (id. 646), de *De Nome Inonimado* (1974) surge ligada ao sossego e à preguiça e, em “A Júlio Resende”, de *Duplo Olhar* (1978), a cor amarela define o Alentejo: ”Alforges, e burro, e orelhas, chapéu, e monte, e tudo envolto/ Em amarelo, em pó, em poeira/ Das estradas rudes/ Do Alentejo.” (id. 839). O cinzento é apenas mencionado nos poemas “Objecto da poesia”, de *As Sombras e as Vozes* (1949), indicando “ um correcto solene respeito/ cinzento cinzento chumbo” (id. 56) e no poema “Garretteana” (id. 763) de *Quadrangular* (1976), indicando guerra e morte.

Quanto ao roxo/ lilás, surge, por um lado, indicando sofrimento¹¹¹, e, por outro, uma posição ideológica conservadora, em “Sobre um texto de Xenakis”, de *Quadrangular* (1976): “ [...] das janelas dependem colgaduras [...] símbolos do Império nascem, brilham! sobre o vermelho. / São de veludo e roxas; são de veludo e ouro; e, sobre elas debruçados, / dependem os Ministros.” (id. 784). O cor-de-rosa aparece brevemente em duas referências: no poema “Uma roda de moinho” (id. 394) de *Talvez Infância* (1968) e

¹⁰⁹ Surgem referências a esta cor nos poemas: de *Poesia I* (1955), “Mudança de Residência” (id. 69); “Decassílabo Imperfeito” (id. 83); “Amor e prazer das coisas” (id. 146); “Nathanaël” (id. 156) e “Serenidade és minha” (id. 217). De *Mesa da Solidão* (1955), “Torre de Menagem” (id. 238). De *Uma Estética da Banalidade* (1972), “As peripécias da vida à portuguesa” (id. 625). De *Quadrangular* (1976), “Sobre um texto de Xenakis” (id. 784).

¹¹⁰ Surge referido nos seguintes poemas: de *Poesia I* (1955), “The dark flower (id. 90); de *Mesa da Solidão* (1955), “Torre de Menagem” (id. 240); de *Versos (Poesia II)* (1958), “Um homem dormindo” (id. 352); de *A Aliança* (1958), “A aliança” (id. 363); de *Talvez Infância* (1968), “Várias vozes se misturam” (id. 383); de *Realidade Branca* (1968), o título; de *De Nome Inonimado* (1974), “Bilhares” (id. 638); de *Duplo Olhar* (1978), “Palmas” (id. 833-834); de *Mágico Novembro* (1982), “Fabrizio tem cinco anos” (id. 879).

¹¹¹ Nos poemas “Ode para ler no cárcere” (id. 249), de *Mesa da Solidão* (1955) e “O universo não passa de dois dedos” (id. 450), de *Realidade Branca* (1968).

“Relendo” (id. 793), de *A Casa Abandonada* (1977), ligada esta última a Rimbaud e Che Guevara.

As formas geométricas

Na poesia de Raul de Carvalho, o olhar e as cores são, pois, motivos pictóricos, pertencentes ao plano émico da literatura, utilizados pelo poeta para dar conta do retrato verbal e permitir uma maior visualização. Do mesmo modo se afigura a referência às formas geométricas, motivo de reflexão de João de Carvalho que destaca o círculo e a espiral como metáforas do percurso de escrita do poeta alvitense.

Se tivesse que encontrar uma geometria poética neste seu percurso, então o clássico círculo dos retornos e a barroca espiral evolutiva seriam, porventura, duas propostas consistentes. Do princípio até ao fim, praticamente toda a sua escrita gira em torno daquilo que Maria Luísa Leal¹¹² definiu como um interminável labor de construção do sujeito poético em mutação (2011, 138- 139).

Nas palavras do crítico, podem igualmente encontrar-se, na poesia de Raul de Carvalho, outras figuras geométricas, para além do círculo: “O Tempo, em Raul de Carvalho, é metaforicamente redondo, circular, enquanto perfeição – também o seu percurso o é. Mas o recurso metafórico a figuras geométricas nos seus escritos assume diferentes formas: quadrados, rectângulos, octógonos, etc.” (2004, 45).

Embora sejam aqui apontadas várias formas, a presente análise dá conta de uma alternância entre alusões ao círculo e ao quadrado e de uma única referência hexagonal¹¹³. Investiguemos, pois, tais menções.

Em “Circunscrito no tempo”, último poema de *Versos (Poesia II)* – 1958, é descodificado o significado do círculo: forma simbólica de unidade, de perfeição desejada: “Isto que sempre ambicionei: / corpo e alma formando / um círculo, // Se encontra, neste momento, / realizado e perfeito. [...] Concêntrico é o ser // quando tranquilo.” (Carvalho 1993, 355)¹¹⁴. João de Carvalho cita este poema para referir-se à temática “da passagem inexorável do tempo de que urge captar o momento, o instante que o círculo do poema

¹¹² Cf. Leal, Maria Luísa, *A Construção do Sujeito na Poesia de Raul de Carvalho*.

¹¹³ No título do poema “Hexagrama”(Carvalho 1993, 659) de *De Nome Inonimado*.

¹¹⁴ “Isto que sempre ambicionei: / corpo e alma formando / um círculo, // Se encontra, neste momento, / realizado e perfeito. // A própria ideia / de que não dura / lhe é estranha. // Neste momento não / quero saber de outro momento: // Sou eu, e sou assim, inteiro e justo. // Concêntrico é o ser // quando tranquilo.” (id., ibid.).

crystaliza”, na obra do poeta alvitense (op. cit. 142). A forma circular emerge ainda em alusões díspares, como a roda de um moinho, o Rossio e o Sol, num poema de *Talvez Infância* (1968):

Uma roda de moinho; como é que isso se chama?; não tem nome ou não me lembro; mas que é redonda, redonda e não lisa mas áspera e rude, pigmentada aqui e ali de maiores ou menores manchas cinzentas, pardas, talvez... [...] De dia já o Rossio não é redondo, como a pedra ... é ao comprido e com o Sol por cima. (Carvalho 1993, 393).

Por seu turno, a forma quadrada está presente em “Os Sinos”, de *Poesia I* (1955): “É então que debaixo desta cama coberta/ com a colcha de tecido quadrado dos anos, / salta o assombro e põe, aos pés e à cabeceira, / as geométricas formas que fabrico com o vento.” (id. 94).

O texto “As peripécias da vida à portuguesa”, de *Uma Estética da Banalidade* – 1972, mostra que o círculo da unidade desejada entre corpo e alma se relaciona com a forma quadrada que o comprime:

A um círculo se inclui outro círculo (*ciclos*, lhe chamou...), e assim sucessivamente; porém fechando-se, circunscrevendo-se cada vez mais. Há-de chegar a um ponto (se é que não chegou já) em que a compreensão de uma *existência*, de seca e nítida, iniba qualquer mudança, a menor alteração no giro. Vive-se comprimido entre quatro paredes: frase que, por tão vulgar, traduz com certeza e verdadeiramente o comum de muita gente.” (id. 611).

Contrastando com o círculo, o quadrado refere a inibição da perfeição desejada, mencionada nesta poética como símbolo sufocante de opressão (a colcha, a cama, o quarto, a casa, a cidade, a política), aludida igualmente com carga negativa em títulos das obras: *Quadrangular* (1976) e *Quatro Paredes* (1985).

A imagem

A noção de imagem aqui convocada não se refere ao tropo literário. Esse sentido, o da técnica da literatura que provoca o efeito semelhante ao de profundidade na pintura, será desenvolvido posteriormente. Nesta rubrica damos conta das explícitas menções lexicais pertencentes ao vocabulário da pintura – quadros, desenhos, postais, reproduções, tintas-da-china - que surgem em grande número na poética rauliana. Encontram-se presentes, de uma forma geral, ao longo de toda a obra, destacando-se, pela expressividade: em *Poesia I* (1955), “É ele [o destino] que me ajuda, por exemplo, a

pregar/ nas paredes do quarto as pinturas que amo.” (id. 94)¹¹⁵.

Os desenhos são referidos em *Talvez Infância* (1968): “[...] e havia desenhos, feitos a carvão, a lápis, a canivete, nas paredes e na pedra” (id. 376- 377) e em *A Casa Abandonada* (1977), “[...] o teu destino/ É não possibilitar a aventura da posse, / E desenhar, cristalino, no mapa/ O número enorme de *desenhos* que te habita [...]” (id. 799). Os postais ilustrados aparecem em *Poesia I* (1955), “Num daqueles postais/ -em quadrado perfeito-/ algum pintor sensível/ às cores submarinas/ fixara a móvel forma/ de uma vela ligeira com asa, / feliz como as crianças “ (id. 119). As reproduções, em *Mesa da Solidão* (1955), “Quando vejo na face dos amigos, / nos olhos das crianças, / nas reproduções/ dos pintores que tu amas, / dividida e presente/ a tua face [...]” (id. 249). Em *Um e o mesmo livro* (1984), observa-se “Quatro tintas-da-china”, título do poema que diz “Não fui fadado para retratar, glorificar a miséria [...]” (id. 926).

Estes poemas de Raul de Carvalho, aludindo a quadros, desenhos, postais, reproduções e tintas-da-china, mostram uma afeição especial pela imagem, cuja origem pode, eventualmente, ser desvendada numa espécie de arte poética sobre o tema, datada do final da vida do escritor, publicada em *Um e o mesmo livro* (1984), no poema em prosa “De um saber como”:

Na verdade, ainda gosto da imagem do homem com quem gostava de fazer amor na cama. [...] Compreendo, por fim, que é da *imagem* que gosto. E basta. [...] Que nunca, nunca, NUNCA: as coisas são como são; as pessoas são como ... as imaginamos; a imagem das coisas é ...*mais fixa* [...] a *imagem das pessoas*, dura um instante ... e pronto ... É como o nevoeiro. Desaparece – quando? Mercê de um outro sol (outra *imagem*), que a ofusca. [...] (Tive um *Le Petit Paysan* de Modigliani, que nunca, nunca mais – o deixarei de ter, *desaparecido*). [...] [T]alvez *as imagens*, para nós que delas cuidamos, tenham o valor de: nos recordar, nos compensar e recompensar de tudo o que não fomos, não tivemos, não nos foi dado sequer *experimental*. E que por isso: *perdurem./ Perdurem*, através de quê? de que estratégia? de que poderes humanos singulares? de que falsa magia somos nós possuidores?! Nenhuma. Nada se passa [...] talvez [seja] *um modo* (o meu o é) de estar sentado no mundo vendo o mundo passar ... (id. 928-929).

¹¹⁵ E em *Poesia Instante* (1984), “[...] A luz que dos teus quadros vem é que inunda a casa, a terra inteira. É pura; de azul e névoa. É docemente hostil ao rebanho, à trindade moura. As paredes, que são brancas, de um branco sujo, quando o teu quadro as cobre; - iluminam-se! ...” (id. 970). Surgem do mesmo modo em *Parágrafos* (1956), “[...] e teremos nas paredes as pinturas dos pintores a quem Antoine ficou devendo parte da sua alma.” (id. 294); em *Tautologias* (1968), a epígrafe de “Aleluia dos Camponeses”, citação de Albert Camus: “No outro quarto, Rateau observava a tela, inteiramente branca, apenas com uma inscrição no meio, em caracteres minúsculos. Era uma palavra que se podia decifrar, talvez fosse solitário ou talvez fosse solidário.” (id. 493); em *A Casa Abandonada* (1977), “A loucura dos quadros; o arrabal do sonho:/ Onde estarás dormindo (tu não dormes!)” (id. 794); em *Mágico Novembro* (1982), “[...] *anquilosado* (este último adjectivo é empregado por Massimo a propósito da pintura de ..., uma pintura como que ... fixa, *sentada*, quieta, não conhecendo o céu das aves, não circulando pelo azul ...” (id. 878).

Como se observa, este gosto pela imagem e pela pintura parece ser motivado pelo perpetuar do instante, pela fixação do tempo que a imagem implica e permite.

A ligação Pintura/ Poesia

No corpus observado, destacam-se algumas referências explícitas à ligação entre poesia e pintura, presentes, por um lado, em vocábulos que mencionam os respectivos processos criativos, representados, por vezes, como se se tratasse da mesma realidade, e por outro, em duas histórias que relacionam pintores e poetas.

No poema “Um risco ao contrário”, de *Poesia I* (1955), lemos: “E esse casto modo/ de eu ir preenchendo/ esta folha macia/ e fria, do papel. / Que voa, que vive, / que me vai matando, / e que foi gerada/ ao nascer do dia. // Folha que mantém essa frágil ponte/ que atravesso em busca/ dum novo alimento. // - Mas qual alimento?” (id. 88). Aqui, o processo criativo a que se alude tanto pode ser o da escrita como o da pintura, uma vez que ambos envolvem o preenchimento da folha de papel em branco, qual “ponte” que, após filtragem das experiências, transporta consigo uma perda, mas também permite alcançar uma força anímica, “um novo alimento”, consubstanciado na poesia ou na pintura.

O processo criativo, enquanto fixação de um momento e “limpeza”, descongestionamento da alma, é indicado de uma forma novamente ambivalente, pelo uso de vocábulos como “lápiz”, “traço”, “risco”, tal como lemos em alguns versos do poema “Uns pingos de sangue” (*Tautologias*, 1968): “[Perguntas] impeditivas todas/ que o lápis se fixe,/ se ajuste, se ligue,/ apanhe a memória.” (id. 472); “A dificuldade/ de seguir um traço/ até ao fim. // Há sempre um momento/ em que uma recordação/ muda o curso ao pensamento. // O coração contrai-se. / O risco foge. / A alma ausenta-se.” (id. 475- 476) [...] Não ter mais sentimentos. Ter ideias. / Mas estas/ limitadas e poucas. Meia dúzia. // Limpar a alma/ com uma vassoura/ Fora! fora tudo o que está a mais. “ (id. 477)¹¹⁶.

Em “Encontro em terra estranha como o poeta Dylan Thomas” (*Poemas Inactuais*, 1971) pode ler-se, de igual modo, uma aproximação ao processo criativo de ambas as artes, sugerida pela referência ao modo como Dylan Thomas, poeta contemporâneo de Raul de Carvalho, pintava: “[...] que tu, Dylan, pin-/ taste à tardinha/ na tua varanda/ vendo o sol extinguir-se/ e bebendo muito álcool, [...]” (id. 577). ”

Outras alusões há que referem sobretudo procedimentos da pintura. Em *Poesia I*

¹¹⁶ Esta passagem está, eventualmente, de acordo com o testemunho de José Drummond, no início deste capítulo, sobre o facto de a pintura ser para Raul de Carvalho um modo de descongestionamento.

(1955), “Miracles de l’enfance” alude à actividade de “rodear o centro/ vermelho do teu corpo, / [...] pôr mais brilho em teus cabelos,/ mais húmido metal nos teus olhos,/ mais adormecente calor em tuas mãos [...]” (id. 196-197). No poema “Parede” de *Duplo Olhar* (1978), aproxima-se a parede a uma tela, para onde as cores, personificadas, “saltam” e cuja moldura será o braço em posição rectilínea e a “vidraça”, o modo como se observa o mundo: “De braço na vidraça/ Domesticada a solidão/ - Vem o azul, e dá um pulo! / -Vem o branco, e outro dá! / - E fica a tela, com paredes/ Azul e branco, feitas de cal.” (id. 838). É de referir aqui, para além da alusão às paredes alentejanas, anteriormente apontada, a indicação do tempo da infância¹¹⁷.

Sintomáticas desta aproximação entre pintura e poesia são as últimas palavras publicadas de Raul de Carvalho, presentes no início da obra póstuma *Quatro Paredes* (1985): “Tintas ou lápis, tanto faz. O traço era fino, ondulante, coleante.” (id. 999)¹¹⁸. São igualmente sintomáticas as duas narrativas presentes nos poemas pictóricos que constituem o corpus observado e que envolvem as figuras do pintor e a do poeta. Trata-se da história de Antoine (id. 293-294), presente em *Parágrafos* (1956) e do conjunto de textos “Taberna” (id. 483-491), de *Tautologias* (1968). A primeira refere sobretudo o nascimento de um artista, pintor e poeta, Antoine, e a (con) fusão das duas actividades; a segunda caracteriza um pintor, o “velho”, visto, como que ao espelho, pelos olhos do sujeito lírico. Eis a primeira narrativa:

M’sieur Antoine que, era *bambino*, o pai e a mãe prenderam [sic] numa água-furtada da Via del Capitólio, por cima, mesmo, numa galeria de arte, o que fez com que o cachopo, durante os seis meses que esteve ali preso, espreitasse pelo soalho como é que os pintores transformavam tudo a tal ponto, só com pincéis e tintas, que um cacho de bananas ou um par de botas se pareciam mais com a constelação dos Gémeos ou o sétimo varão nascido de Aphrodite do que com as bananas penduradas às portas, defronte, ou o par de botas sem atacadores que ele, Antoine, calçava e descalçava: o que, nessa altura, pareceu a Antoine uma coisa extraordinária e maravilhosa, e de tal modo que se fez pintor; os versos que mais tarde publicou (de um tal Antoine Tudal), não são versos, diz ele [...]

Não temos nada com isso; *traduziremos* os versos de Antoine (*Tempo, tempo, tempo...*)

¹¹⁷ Os procedimentos da pintura são igualmente aludidos no poema “Relendo” (*A Casa Abandonada*, 1977): “É inesquecível o acordar dum sonho. / Inesquecível o ter pintado um quadro/ «O que inventamos nós quando pintamos?» / O leite, a maresia, a maré alta, o fim da tarde, a som-/ bra dum abrunheiro, o olhar para todos os lados [...]” (id. 794) e ainda em “A lápis” (*Poesia Instante*, 1984): “O *cache-col*. / Os braços. / E as mãos. / Eis, o desenho/ -perfeito! - / Do rapaz.” (id. 979).

¹¹⁸ Albano Martins, em testemunho oral, refere o modo distinto como Raul de Carvalho, ele próprio, escrevia e pintava. O primeiro processo era espontâneo. O poeta escrevia em qualquer lugar e em qualquer suporte (como comprovam os documentos dos espólios) e, muitas vezes, de torrente; disse-lhe um dia “Esta noite escrevi um livro”. Quanto à pintura, criava num espaço fechado, unicamente iluminado com luzes artificiais, como se precisasse de se fechar para se descongestionar.

apenas por prazer; e teremos nas paredes as pinturas dos pintores a quem Antoine ficou devendo parte da sua alma. (id. 293-294).

Neste texto aproxima-se a aprendizagem da actividade artística ao “voyeurismo”, isto é, à observação do processo criativo, mas feita de modo indirecto e oculto, espreitando “pelo soalho”. Alude-se igualmente a este processo, referindo os materiais utilizados (“só com pincéis e tintas”) e à distância entre produto final e referente utilizado. Ora o processo de “voyeurismo” e a distância referencial podem ser igualmente atributos da criação poética. A (con) fusão entre ambas as artes parece ser tema desta breve narrativa, sobretudo porque finaliza indicando que Antoine se fez pintor, mas publicou versos e estes, uma vez traduzidos, resultaram em pinturas cujos pintores “Antoine ficou devendo parte da sua alma”. Pode ler-se mesmo a alusão ao processo da *ekphrasis*, utilizado por Raul de Carvalho, como adiante se verá. O poeta vai buscar inspiração, alimento anímico, à pintura para as “pinceladas verbais”.

O conjunto de poemas “Taberna”, datado de 1965, surge sensivelmente a meio da obra publicada de Raul de Carvalho, ocupando um lugar central, por este motivo e também porque refere paradigmaticamente o encontro poeta/ pintor, pelo que daremos aqui a este poema particular importância, dedicando-lhe especial e mais detalhada atenção.

Trata-se de um longo texto poético, constituído por nove fragmentos numerados autonomamente, em verso livre, de métrica irregular e com uma ou duas estrofes cada, igualmente irregulares em extensão. Os diferentes momentos funcionam como um todo, pela presença constante de duas “personagens”: o velho pintor e o sujeito poético. A palavra “personagem” remete-nos não só para a narrativa, como também para o texto dramático. Mais do que narrar, o texto encena o encontro, o confronto e recíproca identificação entre as duas personagens.

À excepção do início e do final do poema narrativo, onde ambas as figuras são centrais, os fragmentos de estrofes mais breves (do dístico à sétima) onde se privilegia, de um modo geral, a descrição do ponto de vista do sujeito lírico, alternam com os fragmentos mais extensos, que descrevem o velho pintor e servem de contraponto introspectivo do “eu”.

Num primeiro momento, o texto dá conta do regresso do velho, referido sem nome próprio, e por isso paradigmático, e do sentimento de saudade do sujeito lírico. A primeira estrofe, de uma forma bastante sincopada, define com alguns “traços” as imagens a

“pintar” neste poema, cujo ambiente de fundo foi apontado no título, “Taberna”, já de si sugestivo e tema pictórico: o “eu” e o “velho”. A visão surge aqui como sentido de conhecimento do sujeito lírico (“Vi”) e o deíctico “hoje” presentifica a acção e confere-lhe vivacidade. O motivo central desta “pintura”, visualizada pelo poeta, “Comia sopa, e lia o jornal” (id. 483) aponta para alguém que não só se alimenta fisicamente como intelectualmente e que regressa após algum tempo de deambulação: “Por aonde, que caminhos terá ele percorrido?” (id., *ibid.*); “Foi por isso, talvez, /que mudou de casa.” (id. 484).

Por outro lado, este poema parece mostrar, simultaneamente, a reactivação de ecos ideológicos do neo-realismo e da velha figura romântica do artista-maldito-iluminado: “É uma presença, activa, da desgraça/ que me é útil ter presente. / Para que me não esqueça, nunca, dos que sofrem.” (id. 483). Serão estes, justamente, os traços estruturantes do sentido do poema, que a seguir se desenvolverão: a representação da mútua identificação entre poeta e pintor, unificados na figura do Artista, implicando a revisitação e a reciclagem de motivos e tendências de correntes estético-ideológicas heteróclitas e, mesmo, uma forte sugestão homoerótica; a eleição do tema óptico e pictural como veículo do conhecimento e da criação artística.

Num segundo momento, surge uma longa descrição do velho e da reacção que ele provoca nos outros e, em contraste, no sujeito lírico. Trata-se de um velho artista-pintor, sábio, incómodo para o mundo “burguês” e para o dos “mesmos proletários” (id. 484) que o enxotarão “como se enxota uma mosca:/ Zumbindo, a mosca foge, / e o incómodo, burguês, desaparece. / Certo é – não me iludo! – que os mesmos proletários/ se sentem picados, vexados, aterrorizados com as/ moscas./ Por isso a miséria é geral.” (id., *ibid.*). A comparação do velho pintor com as moscas remete-nos para o título e para o local onde, sugestivamente, o velho terá reaparecido, a “Taberna”, local de encontros masculinos, profusamente povoado por estes insectos alados, cujas características se assemelham às da descrição da personagem.

Este velho pintor poderá servir de paradigma a todos os outros artistas e, portanto, deixar vislumbrar o ponto de vista autoral: os artistas são seres humanamente solidários, mas capazes de uma ligação estreita com o divino e por isso sábios, embora socialmente insuportáveis, uma vez que corrompem as higiénicas certezas das vivências burguesas, “desafiando qualquer protecção” interior; ágeis e reivindicativos, verdadeiras cigarras que dão sentido ao mundo das formigas ... seres cujo coração “pulsa solitário e livre.” (id.

485).

A metáfora das moscas não é original em Raul de Carvalho, surgindo num poema publicado a 9 de Setembro de 1951 na revista *Cadernos de Poesia*, “(Virgínia Woolf)”¹¹⁹. Por outro lado, era também uma imagem recorrente na época. Jean-Paul Sartre publicara a obra dramática *Les Mouches* em 1943, cuja tradução chega a Portugal pela editora Presença¹²⁰ e cujo tema fundamental é a liberdade. Podemos ler na referência às moscas, à taberna, ao negro, ao sujo (“Casinha suja, por esmola.” (id. 483), “o velho cheirava mal” (id. 484), tinha “a cabeleira cheia de piolhos” (id. 487) uma sugestão surrealista na linha de André Breton, uma das leituras de Raul de Carvalho.

No terceiro fragmento, o primeiro verso “Que nojo eu tenho das palavras!” (id. 485) parece indicar mais o ponto de vista do pintor e não do poeta. Aqui, o sujeito de enunciação retrai-se do movimento de adesão ao velho, ou melhor, da visão espelhada, embora denegada, de si próprio: “Eu não tenho o direito/ de misturar a minha vida/ à do velho” (id. 485). Ao observar o velho pintor, no quarto fragmento, percebe-se no entanto que o sujeito lírico reflecte sobre si próprio e que aquele parece surgir como um desdobramento do “eu”, como se da sua imagem ao espelho se tratasse: “Cavei em mim uma cova. / Não tenho outro remédio/ senão observá-la” (id. 486). E, no quinto momento, é novamente patente a identificação entre o sujeito lírico e o velho, verdadeira projecção dos seus próprios traços e terrores.

Uma das características do velho pintor, apenas aludida até ao momento, surge agora explícita: “Sei que é fraco, volúvel, gosta da bebedeira” (id. 486), “Pega no copo e, a seguir, suspende/ o gesto, ambíguo, do levar [sic] à boca. / “- Gosta de *gin*?” – pergunta. / Depois reclina-se, inclina-se, gasta/ os seus últimos propósitos de pessoa séria. / Vejo-o, logo a seguir, de rastos. / Não está bêbado: murmura! / Murmura coisas, dizeres ininteligíveis [...]” (id. 488-489) “Bebendo tudo passa. Esquece tudo” (id. 490). “Depois – porque é preciso – tomamos largas e for-/ tes goladas do *gin* que o satisfaz.” (id. 489). Uma vez que a embriaguez permite por algumas horas que o ser se liberte do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada da consciência (Chevalier 525), poder-se-á inferir que o velho sábio pintor, através desse estado delirante, mantém um contacto directo e privilegiado com o mundo divino. Por um lado, parece reactivar-se o clássico tema da

¹¹⁹ “A mosca pousou/ Sobre a relva: verdes/ São as suas asas [...]” in Carlos, Luís e Joana Frias (org.) *Cadernos de Poesia, Reprodução fac-similada*. Porto: Campo das Letras, 2004, 78.

¹²⁰ Sartre, Jean-Paul. *As Moscas*. Trad. Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

possessão criativa, do “entusiasmo” do artista, em directa comunicação com os deuses. Por outro lado, o tema da taberna e do bêbado é em si um motivo da pintura naturalista, a lembrar José Malhoa (vd. *Os Bêbados*, 1907). Na realidade, há uma linha de leitura da obra de Raul de Carvalho que tem a ver com persistências oitocentistas, às quais é possível ligar este motivo pictórico.

No início do sexto fragmento, “Também eu dormi em muitas casas. / Todas elas não minhas. Todas elas alheias.” (Carvalho 1993, 488), podemos ler um eco de Alberto Caeiro, os rebanhos-pensamentos substituídos pelas casas-amantes - o tema da deambulação reiterado, agora metáfora dos encontros/ desencontros amorosos. No momento seguinte, surge mais explicitamente a identificação “eu”/ velho, metaforizada pela fusão sexual: “Também eu me distendo, ao comprido, no solo. / Também eu o afago” (id. 489).

Neste poema de relação entre o “eu” (poeta) com o velho (pintor), podemos ainda observar vários elementos do domínio óptico/ pictural, representando a visão como sentido privilegiado e comum entre pintor e poeta: “Vi hoje o velho.” (id. 483); “Cavei em mim uma cova. / Não tenho outro remédio/ senão observá-la”. (id. 486); “Sei que os seus olhos fundos não nos olham de frente/ e esmagam, circunflexos, qualquer pequena ou gran-/ de simpatia. / Sei que não olha, nunca, devagar.” (id. 486). Fisicamente, são os olhos e o seu brilho o elemento destacado anaforicamente na descrição do velho: “Brilham, na sombra, seus [sic] / olhos (já os descrevi, nada adianta; nada adianta ter/ olhos assim, irremediavelmente brilhantes!; a luz não/ lhes pertence; é deles, e não é; são simplesmente os/ olhos dele.)” (id. 489); “Que, na soleira da porta, com a pedra amolgada/ pelos sinais dos pés dos jovens seus amigos:/ O velho me surpreenda, sorridente, a analisar os traços do seu rosto. (id. 488)”.

Surgem igualmente alusões que remetem explicitamente para a pintura: “Roubaram-lhe – várias vezes – as ferramentas. / Era pintor de profissão.” (id. 484) – o roubo das ferramentas pode ser entendido como metáfora da censura ou, de qualquer modo, como indicador da rejeição e da perseguição. O velho manifesta possuir um mundo interior de tal maneira rico que “que é capaz de estar nu/ o dia inteiro/ diante da janela” (id. 486-487), funcionando esta como enquadramento e moldura para o que se vê, perante a atitude de observação nua, autêntica, do velho pintor. “E que à noite, às horas mais felizes, / as estrelas sinuosas e distantes/ entravam todas pela janela aberta, humedeciam o chão/ engordurado, despedaçavam-se de encontro às pare-/ des vítreas, faziam desfazendo

retratos nas pare-/ des, subiam e desciam como papagaios de papel/ multicolor/ e adormeciam o velho, deitado de costas. / Dormir, nunca dormia.” (id. 487).

Muita coisa há em comum entre o sujeito lírico e esta “personagem” do velho. São comuns o gosto por marinheiros, “a família, pequena, vivendo na província” (id. 487) (eco da identificação entre o sujeito de enunciação e a entidade autoral), a observação minuciosa e a perseguição de “uma forma, desconhecida e bela, andan-/ do pelo ar!” (id. 490) ou “a longínqua imaginação desse corpo”(id. 491), referida na parte nona e final do poema. Serão estas também algumas áreas comuns entre a literatura e a pintura, artes íntimas de Raul de Carvalho?

“Taberna” parece surgir, pois, como um poema introspectivo, onde o sujeito se auto-dramatiza, se desdobra e se observa a si próprio enquanto poeta e pintor – ou, talvez melhor: o poeta observa o pintor e o próprio encontro que tem com ele, ou consigo mesmo. Esta (con)fusão de personagens permite reflectir sobre o que é ser artista. O renascimento do velho, retirado do meio da taberna pela voz autoral, é uma dignificação do seu valor artístico e filosófico. É a obra de arte, entendida como a perseguição alucinada de “uma forma, desconhecida e bela, andan-/ do pelo ar!” (id. 490) ou “a longínqua imaginação desse corpo” (id. 491), essência comum entre literatura e pintura, que o redime. “Ao velho eu anuncio/ sua ressurreição [sic] / numa manhã de chuva. – Quer um copo de vinho?” (id. 485)¹²¹.

Para dar conta dessa “forma, desconhecida e bela, andan-/ do pelo ar!” ou da “longínqua imaginação desse corpo” ambas as artes servem-se de técnicas que lhe são próprias. O uso do vocabulário da pintura na escrita poética de Raul de Carvalho, incluindo a referência explícita a esta arte, constitui uma técnica literária que permite efeitos de visualização próximos dos das artes plásticas. Os lexemas ligados ao olhar, às cores, às formas geométricas, à imagem e à ligação entre ambas as artes, conforme referimos, ajudam a construir, na escrita, o que Teresa Araújo descrevia como “imagens de enorme esplendor visual” (383), que podem aproximar-se da pintura.

Outras técnicas utilizou o poeta alvitense para criar o mesmo tipo de efeitos: o recurso ao negativo das imagens, o efeito de profundidade e a técnica de enquadramento, predominando apenas, no corpus analisado, esta última e o uso do vocabulário da pintura.

¹²¹ A personagem do velho pintor, presente em *Tautologias*, é apontada por João de Carvalho e Eurico Gonçalves. O primeiro destaca a “ternura” na descrição da figura e o segundo a capacidade de ser “observador atento da realidade da vida” e dizê-lo de uma forma livre (2011, 67). Afirma João Carvalho em *Percursos de Sentido na Escrita de Raul de Carvalho*: “Há [...] aqui [em *Tautologias*] uma insistência invulgar na figura do Velho, do Ancião contador de histórias, dos velhos pobres e marginalizados (manifesta-se aqui a “terna ternura” apontada por Jorge de Sena nas *Líricas Portuguesas*) [...]” (Revista Questão, 45).

Serão referidos, em seguida, os outros dois aspectos.

3.1.2. O Recurso ao Negativo das Imagens

Do corpus observado, leram-se alguns poemas à luz desta técnica simultaneamente literária e “fotográfica”. Tal como foi afirmado no final do capítulo dois, e tendo presente o pensamento de P. Hamon, a imagem negativa inverte a orientação do seu referente, como num espelho. A esta técnica fotográfica pode assemelhar-se a ironia, tropo literário cuja descodificação passa pela inversão do sentido do que se diz.

Em 1949, na primeira publicação de Raul de Carvalho, o poema “Canção burguesa” (Carvalho 1993, 47) traduz um distanciamento da vida burguesa “pré-formatada”, paradigma da vida citadina. Trata-se de uma crítica traduzida pela ironia presente em versos como “Consolo e delícia”, “A alma lavada, / O corpo limpinho” ou “(Que bom não ter sonhos, / Dormir sossegado!)”. A ironia, anunciada no diminutivo e na mensagem dos parênteses, é desvendada através do comentário final do poema: “Consolo e delícia/ Da vida burguesa .../Se isto continua, / Morro, com certeza!” (id., *ibid.*). Tal como na fotografia, da prova negativa – o elogio de hábitos burgueses – obtém-se a positiva – a crítica a esse modo de vida.

No poema “Quadrangular” (presente na obra com o mesmo nome) pode ler-se uma passagem igualmente irónica: “Falo das velhinhas, tão caritativas! dos morcegos, tão lúgubres!” (id. 749). Aqui a ironia é lida no ponto de exclamação e na metáfora dos morcegos lúgubres.

Por outro lado, pode, eventualmente, incluir-se neste imaginário a preto e branco (Hamon 295) a indicação da ausência ou presença de alguém, tal como sublinha o poema “Pautado” de *Elsinore* (1980): “Pautado a preto e branco. / Pautado a branco e preto. / Pautado com o Quim ou sem o Quim.” (Carvalho 1993, 852).

Assim, podemos concluir que a imagem ‘em negativo’, tal como a imagem ‘a preto e branco’, estarão, nesta poética, ao serviço de intuítos eminentemente irónicos, explorando as possibilidades da justaposição semântica contrastada e abrupta.

3.1.3. O efeito de profundidade

Uma outra técnica literária, comum à pintura, “binocular” segundo P. Hamon, é aquela que permite criar no texto o efeito de perspectiva, de profundidade, próprio das artes plásticas. Trata-se do uso da metáfora que implica a contiguidade, a justaposição, a coabitação no espaço textual de realidades separadas no mundo real. No poema “Vivan los Caballos!” de *Poesia I*, 1955, (id. 150), o efeito de profundidade é conseguido pela visualização simultânea, através da metáfora, do que se diz com outro mundo possível, neste caso ligado ao homoerotismo: “cavalos dúbios”, “montes”, “montanhas”, “oleosas, voluptuosas praias”, “de focinho enterrado nas searas”, “mal distingo as crinas das espigas: [...] ambas se movem”, “levando no seu dorso mais esperanças”, “selim aéreo”, “criança toda nua”, “tanto aroma, tanto pasto verde”, “radiosos bichos/ são meus cavalos, / dúbios e selvagens”.¹²²

A metáfora dos cavalos para referir os amantes constitui um escalonamento de planos semânticos. Cria-se no texto um efeito de espacialidade, que se opõe à linearidade e à cronologia da leitura e que aproxima, até certo ponto, os efeitos da literatura e os da pintura. O uso, ao longo do poema, do presente do indicativo, intemporal, contribui também para visualização, ao mesmo tempo que dilui a temporalidade.

Pode ler-se/ ver-se o mesmo efeito de profundidade, obtido pelo uso da metáfora, no poema já citado “A azul e branco” de *Um e o Mesmo Livro*, 1984, igualmente de temática homoerótica:

Ah, que picada no coração se sente
Vendo este espaço azul, aqui defronte
Mesmo dos nossos olhos, sem um barco
Que o empurre e que o leve para diante ... (id. 944).

Os marinheiros, tradicionalmente vestidos de azul e branco, são referidos metaforicamente no “espaço azul” e na imagem das aves: “Que isso de andar à solta pelo céu, [...] Só aos que têm pés para voar.” Por outro lado, a figura do marinheiro remete para tudo o que é passageiro, para amores fugazes que se deslocam no mar, símbolo de reconhecida sensualidade. “A branco e azul os pinto. Menos livres, / Lá isso é certo, que as

¹²² Eugénio Lisboa, a propósito da poesia de Raul de Carvalho, refere que esta mostra “o rastro inconfundível dum poeta solar, desavergonhadamente rendido à luz e à beleza luminosa dos corpos” (1979, 85).

aves que abalaram ” (id. 944).

3.1.4. A Técnica de Enquadramento

Toda a poesia “é uma questão de espaço”, implicando a ordenação de versos e estrofes na folha em branco (Júdice 2005, 133), tal como as formas e as cores numa tela. É sobretudo esta que mobiliza a percepção espacial do texto, pois o poema surge como uma inscrição destacada sobre o fundo branco da página que, por seu turno, lhe oferece visualmente uma moldura. O poeta Éluard refere que: “Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé.” (Bergez 2006 [2004], 138). No entanto, não serão aqui abordados os efeitos picturais próprios do texto lírico sobre a folha em branco. A técnica de enquadramento aqui referida é outra.

Para Bergez (op. cit. 189), o efeito de enquadramento na escrita é conseguido pela apresentação do referente textual como se tratasse de um quadro, isto é, o texto é dado a conhecer ao leitor através do que ele pode observar a partir de janelas, espelhos, quadriláteros das camas, entre outros. O autor esclarece que, circunscrevendo a mensagem como uma moldura, unifica-se a diversidade do real e conduz-se o olhar do leitor. Esta técnica literária, simultaneamente pictórica e persuasiva, parece ser utilizada na poesia de Raul de Carvalho.

Para além disso, muitas são as referências a quadros e quadriláteros¹²³, molduras, vidraças, janelas, telas, retratos – constituindo quase todas elas verdadeiros pontos de fuga para um espaço e um tempo ideais, um “loecus amenus”, onde é possível aceder à perfeição; este movimento de fuga afigura-se dentro dos contornos do bucolismo moderno, como adiante tentaremos explicar.

A referência a quadriláteros vários (livro, lençol, cama, quarto, campa ...) surge, na poesia rauliana, associada, sobretudo, ao sujeito de enunciação. Está presente em: “Eu, não tenho mais nada/ do que uma cama, um lençol, um livro, uma coberta/ de navio – este navio que é/ a minha alma aberta ...” (Carvalho 1993, 170); “Às quatro paredes do meu quarto/ que são as quatro ondas que circundam/ que são as quatro velas que balouçam/ o navio da minha vida// Dedico o pensamento e o olhar.” (id. 242); “Sei que desejo para o meu corpo efémero [...] / O quadrilátero mais simples que houver em pedra/ talhada pelos

¹²³ Vd. também supra “Formas geométricas”.

homens/ E com estes dizeres: Poeta, e nada mais” (id. 742); “Bastava-me um só quarto [...] Um quato [sic] com uma janela/ abrangendo pouca coisa. / Com vidros muito limpos/ onde uma folha, uma abelha, viessem pousar/ e fugissem. / E eu nem sequer as visse, de entretido/ que estava com as minhas dores. / [...]” (id. 800-801).

Um outro quadrilátero, onde o efeito de enquadramento está muito presente, pode ler-se na passagem do poema “Quadrangular” (1976, da obra com o mesmo nome) que descreve, como se tratasse de um quadro, uma praça quadrada, porque “pombalina”, muito possivelmente a Praça do Comércio, em Lisboa.

Uma praça deserta (pejada de automóveis), dizem que pombalina. Um cavalo, em qualquer parte. Ao redor do cavalo, retratos. Em meio-corpo, uns, outros, não. Alguns bonitos. Sentados, estendidos nos degraus: os andrajosos do costume cá da terra. Comendo borboletas. Os pombos dão um ar da sua graça. São aves generosas, credoras de generosidade. Não falo das crianças, que passam, provavelmente, sem os ver. Falo das velhinhas, tão caritativas! dos morcegos, tão lúgubres! das artimanhas daquele soldado para se furtar à *ronda*. (id. 749).

Aqui, o olhar do leitor é conduzido para o que se pretende mostrar dentro desse quadrilátero, processo semelhante ao da pintura. Assim, “vêm-se” automóveis, um cavalo, borboletas, pombos e pessoas várias - referidas através do léxico da pintura – “retratos” e “meio-corpo” ou directamente “crianças”, “velhinhas”, um “soldado”. Também surgem indicações quanto ao modo de organizar estes elementos na “tela”, indicações essas presentes em palavras como “pejada”, “em qualquer parte”, “ao redor”, “comendo”, “dão um ar da sua graça”, “passam ser os ver” e que apontam para a temporalidade e o movimento.

Por outro lado, o uso do presente do indicativo dos verbos contraria essa mesma temporalidade e a primeira pessoa do singular no papel de narrador/ pintor do que se diz, assim como os deícticos “cá” e “daquele”, permitem uma maior aproximação ao leitor/ espectador. É de destacar, igualmente, o predomínio de substantivos em detrimento de verbos, o que contribui grandemente para o “estatismo” do “quadro” verbal e a preponderância do factor espaço em detrimento do tempo. Pode, então, dizer-se, como M. Krieger, que a plasticidade da linguagem poética permite a percepção simultânea do dinamismo e do estatismo (1992, 10-11).

Ainda a propósito do efeito de enquadramento, há a referir o poema “René”, de

Duplo Olhar, 1978. O sujeito de enunciação observa a imagem da cama tal como um quadro, esta evoca-lhe recordações que fixa na escrita:

Passo ...E recordo...
 Era aqui,
 neste quadradinho preto,
 com desenhos em cima,
 com as cores irradiando pela noite fora ...
 E como tu eras bonito ...
 [...]
 E perfeito, em tua formosura.

Como eu te dei o sofrimento e a alegria ... (Carvalho 1993, 813).

Aqui é a noção de “tempo do espaço”, defendida por H.U. Gumbrecht (igualmente citado no Cap. 2) que evocamos. Afirma o autor que certos objectos permitem reviver um tempo passado que por sua vez se torna presente através deles. É o caso de “quadradinho preto”, cujo diminutivo transmite uma afectividade que se arrasta aos lexemas “desenhos”, “cores”, “bonito” e “formosura”.

Para além dos quadriláteros já mencionados, outros surgem na poética de Raul de Carvalho, como meio e forma através dos quais se observa, se deseja ou se captura o real: são eles as janelas e vidraças, os retratos e as molduras. As primeiras surgem referenciadas como um umbral de passagem que permite ver e aceitar o mundo¹²⁴. No entanto, observa-se, no corpus de poemas seleccionado, um predomínio de alusões ao retrato, domínio partilhado entre literatura e pintura e relacionado igualmente com a técnica de enquadramento, uma vez que constitui um objecto de limites definidos, através do qual se conduz o leitor para a rememoração de um tempo passado¹²⁵.

¹²⁴ Tal como se pode ler em: “Sinto que cumpri/ O meu dever/ [...] / O olhar à janela/ A aflição sozinha/ O coração em flor/ Para a aceitação/ De todo o mal humano [...]” (id. 809), (“Avatar”, *Duplo Olhar*, 1978). “Prodígios de fantasia/ Tu fizeste, da janela [...] E lá, nessa galeria, / Ogival e perversa, / Longitudinal/ E assente para toda a vida”, lugar onde “Tu rebateste o teu canto/ A tua alma o teu espanto/ Os teus esgares para o além” (id. 832-833), (“Porém”, *Duplo Olhar*). “Por trás da vidraça/ Oculta no céu/ Há um céu que passa/ Mas que não é meu” (id. 952), (“Janelas Verdes”, *Poesia Instante*, 1984). “É quando/ as luzes/ se acendem/ e por trás/ das janelas/ adivinhamos coisas e pessoas” (id. 977), (“Hora”, *Poesia Instante*).

¹²⁵ “O teu retrato cabe/ numa gota de água” (id. 235), (“Cartas a um poeta”, *Mesa da Solidão* – 1955); “Teu retrato se move/ Dentro de mim “ (id. 741), (“A frescura inimiga do cigarro”, de *Desejaria provar que esquecer a ponto de já nem se lembrar de ter tido qualquer coisa para esquecer* – 1976); “Conservo, na gaveta, o seu retrato” (id. 765), (“Faleceu a baronesa”, de *Quadrangular* – 1976); “Está uma colecção – louca! – de fotografias – onde estás sempre tu “ (id. 792), (“Dérobée au sang de nos coeurs”, *A Casa Abandonada* – 1977); “Trazias um menino ao colo e todo tu, saído da gravura, o defendias de ti e do Diabo” (id. 899), (*Mágico Novembro*, 1982); “Vem-me uma diabólica vontade/ [...] / De meter na gaveta/ - Não os olhar -/ Todos os retratos/ De rapazes bonitos/ Que me rodeiam./ [...] / Quanto eu gostava do Carlos .../ Fiz-lhe o retrato, e pronto .../ A bruxaria acabou. / É como se fosse um ser/ Que não tornarei a ver, / [...]” (id. 993-994), (“Dias ímpares, dias pares”, *Poesia Instante*, 1984); “Um retrato de mãe: perfurante de finura, de contenção, de elegância. Uma vida feliz na aparência [...]” (id. 999), (“Tintas ou lápis, tanto faz”, de *Quatro Paredes* – 1985).

Na poesia rauliana, as referências ao retrato ligam-se ao que Paula Mourão afirma a propósito do retrato em pintura: sinal de uma ausência, expressão de nostalgia, resposta à morte (191). Estas alusões são o pretexto para convocar e actualizar a memória. Elas permitem a idealização harmoniosa da figura representada e, na medida em que podem exprimir os afectos humanos, surgem como meio de conhecimento/ reconhecimento da vida interior. Segundo Pommier, uma vez que o retrato é substituído do modelo, a sua evocação torna-o detentor de uma força misteriosa (177, 180).¹²⁶

Outras alusões ao retrato sobrevivem na poesia de Raul de Carvalho, mostrando, nesta abundância¹²⁷, uma certa obsessão na ideia de fixar a imagem, parar e controlar o tempo fugidivo, como já foi referido e, por outro lado, fazer um contraponto à morte. Por seu turno, a menção às janelas e molduras constitui o portal de passagem para um tempo perfeito. “A moldura é a lâmina/ vibrátil dos olhos/ que deslizam sobre as superfícies. // E não há obstáculo/ por mais duro e terreno/ que impeça a visão/ deslumbrada e livre.” (Carvalho 1993, 139) (de “Quadro”, *Poesia I*, 1955); “às vezes, num quadro, está a salvação de instinto. // Doutras vezes, - uma simples moldura (e o sonho dela) nos faz soltar a alma o parapeito... (id. 520) (“Favo de mel coado”, *Tudo é Visão* – 1970).

Em “Longo poema sem ti” (id. 974), a moldura permite evocar imagens que o sujeito de enunciação descreve, misturando-as com as emoções que sente perante essa actualização do passado.

Previamente traçado, previsto, imprevisto

Para que

Aquela imagem, fosse verdade

E bela

¹²⁶ Atente-se nas passagens: “ [...] *as fotos de Rimbaud e de Guevara/ São escritas a cor-de-rosa negro/ E contêm nelas/ Todas as constelações da nossa vida*” (Carvalho 1993, 793) (“Relendo”, *A Casa Abandonada*); “[...] *Gravatas coloridas/ Um dedal/ Velhas sombrias fortuitas/ Fotografias/ Molduras irreais/ Sem ninguém ...* [...] *Tudo desaparece. Tudo. Menos a casa. / Onde, alfinetadas, / As lembranças, coalham/ Dentro de água ...*” (id. 815), (“A José Régio”, *Duplo Olhar* – 1978); “*Pensei agora/ A quem deveria/ Deixar as flores .../Vão comigo. / E os sons. / E as madrugadas. / [...] / E o(s) teu retrato./ [...] / Comigo hei-de levar as plantas que criei, dois animais, o meu retrato aos dezassete anos .../ [...]*” (id. 855) (“Manhã Contígua”, *Elsinore*, 1980); “*O meu verdadeiro desejo, no íntimo, é retratá-lo bem ... - é que ele me dê as palavras dele, o rosto dele, a sua alma unívoca e equívoca [...]*” (id. 881), (*Mágico Novembro*, 1982); o dístico “Retrato”: “*Sou por ele possuído? / Ou ele me possui?*” (id. 983), (*Poesia Instante*, 1984); “*Ninguém faz caso, ninguém. Do pássaro que voa. [...] A testa alta; o coração vazio. Finge que dorme. Só o retrato é permanente e claro. [...]*” (id. 1003), (“Tintas ou lápis, tanto faz”, *Quatro Paredes* – 1985).

¹²⁷ “*Só assim é que posso/ pôr o retrato e os bichos ao contrário*” (id. 68), (“Mudança de Residência”, *Poesia I* – 1955); “*Retrato ainda nítido*” (id. 116), onde “retrato”, “vê-se”, “âmbar”, “ângulos”, “rectos” e “nítido” são expressões utilizadas na associação ao tempo da imagem da face “*daquele rapaz de dezoito anos*” (*Poesia I*); “*Os dois desenhos/ Que são dois retratos/ de criança*” (id. 816), (“A José Régio”, *Duplo Olhar* – 1978); “[...] *um amigo meu, idade minha, tem duas divisões, uma por cima da outra; na de baixo, lava os copos, [...] faz retratos*” (id. 891), (*Mágico Novembro*); “*Francesco nunca disse à mãe que lhe tinha tirado da gaveta a fotografia de Massimo, para lhe mandar*” (id. 897), (*Mágico Novembro*); “*Com que ... facilidade despegaste do álbum o teu retrato (que amavas!), e mo deste, um bocadinho embriagado*” (id. 902), (*Mágico Novembro*); o poema “Retratos”, onde se descreve a relação triangular homoerótica entre um “eu”, um “tu” e uma terceira pessoa: “*Não é de nada que se trata/ Nem de ti nem de mim nem do Vítor*” (id. 906), (*Mágico Novembro*); “*Estás debruçado/ Para o infinito. // Não te vejo, e descubro/ Que não te vejo*” (id. 921), (do poema “Retrato”, *Um e o mesmo livro* – 1984).

Senhora absoluta
Do teu destino
Tudo ali se desenha e estranho
Tudo aparece *depois*,
[...]

A atmosfera descida da gravura e pousando
Na doce mesa acompanhada [...]
Tudo a imaginação pode:
Morrer é simplesmente
Deixar de *ver* [...]
E, por trás,
A moldura
Quando morre o Sol
[...]
Nasces tu
No Espelho [...]
Não vejo
NÃO VEJO
[...]
Esquecer...Esquecer...
MOLDURA
A Alegria dos dezassete anos! (id. 974-976).

O poema, tal como a imagem emoldurada, constantemente referenciada na poética de Raul de Carvalho, surge actualizando o passado. Se considerarmos a memória como “um teatro do passado em que o cenário é a própria chave para a recordação de momentos importantes” (Leal 1996, 61), o princípio organizador das lembranças é o espaço. Desta forma, não só a pintura, mas também a poesia (sobretudo ao utilizar a técnica do enquadramento) condensa, fixa e sustenta as imagens como um quadro, uma moldura, aproximando-se mais da arte do espaço (a Pintura) e afastando-se um pouco da arte do tempo (a Literatura).

O Bucolismo Moderno e o Espaço Idealizado

A temática da relação sujeito-espaço atravessa a literatura desde sempre e é uma das questões primordiais para a construção da própria individualidade. Raul de Carvalho não lhe é alheio. Desenraizado de Alvito, distante na cidade que apesar de tudo o construiu

intelectualmente, o poeta é um ser solitário no mundo, alguém que, apesar da “transumância” campo/ cidade busca ainda o seu espaço exterior e interior de total pertença.

Com efeito, para além dos aspectos biográficos da entidade autoral, podemos encontrar também na obra deste poeta alvitense traços de um bucolismo moderno, entendido como a itinerância do sujeito que nunca pertence ao sítio onde está. Este bucolismo subsistiria enquanto modo literário, entendido como Goethe o vê, uma “atitude fundamental e universal do escritor perante o mundo e a vida” (Aguiar e Silva 2007, 38) e que David Mourão-Ferreira caracteriza como “uma atitude bucólica intemporal” (1987, 129). O movimento bucólico moderno corresponderia a uma idealização do paraíso perdido, a partir de um olhar citadino, como no Romantismo, mas, na poética rauliana, complementado com a consciência realista das dores e por vezes da fome que esse espaço idílico implica.

Defendemos que a obra de Raul de Carvalho poderá sintetizar esse olhar reflexo de alguém desenraizado, cujas vivências citadinas e campesinas são tidas como opressoras, por diferentes motivos, e que busca ainda o seu lugar no mundo, o que transparece na poesia, nomeadamente nas referências intertextuais com a pintura, pela constante procura de um discurso artístico semelhante ao traço da sua individualidade.

A vivência citadina (tal como a do país) é tida como opressora. “Nesta cidade em que ao anoitecer/ há tal soturnidade, há tal melancolia [...] odeio-te ó cidade das órbitas vazias/ cujas ruas são dedos de mãos brancas e frias/ nesta cidade de hoje sem amanhã que tenha/ perspectivas de ver realizado o que se sonha [...] ” (id. 756), (“Entremez das cidades com feira”, *Quadrangular* – 1976); “Que país este... Que absoluto corte com tudo o que é vital, que é bom, que tem sabor humano e fresco (id. 758), (“Abyssus Abyssum Abyssinia”, *Quadrangular*)¹²⁸.

Sobre a vida campesina, o sujeito lírico enuncia, pelo contrário, uma pertença ambigualmente umbilical, a que se mesclam sentimentos de fusão e de *pathos*. Tal enunciação transforma a recordação biográfica e referencial numa evocação presentificada, de vivo recorte pictórico e simbólico, actuando o espaço evocado como o *correlativo objectivo* de uma dor ontológica. Veja-se “Se há coisa que eu sinta/ com amor e terror/ são

¹²⁸ E ainda: “Esta cidade aos tombos/ onde estou exilado/ desde que me separaram/ de tudo. // Em que quarto, em que tempo, em que planeta/ terá o meu amor alguma vez/ cama e comida certa?” (Carvalho 1993, 171), (“Sóbolos rios”, *Poesia I*, 1955). “A casa é tão pequena/ e o corpo cresceu tanto/ que nela já não cabe” (id. 234), (“Cartas a um poeta”, *Mesa da Solidão* – 1955); “No cérebro, freneticamente, o pensamento quer um lugar para ser” (id. 269), (*Parágrafos*, 1956); “Odeio-te ó Cidade das órbitas vazias/ Cujas ruas são dedos de mãos grandes e frias” (id. 511), (“No fragor da batalha as árvores crescem”, *Tudo é Visão*, 1970).

as coisas que falam/ do meu Alentejo” (id. 502), (*Tautologias*, 1968) e, em *Talvez Infância* (1968):

[...] há duas filas, hirtas e unidas, de altos e inamovíveis eucaliptos. Recortam-se, quando a lua lhes bate, no horizonte sem fim e sem perspectiva. São como sentinelas. Chamam-nos e fazem mal. Observam-nos e respondem por nós. Barram-nos o caminho da aventura. Dizem-nos que a terra onde nascemos é a nossa terra E é ali.

Pores-te a andar ... - para quê? [...] porquê?, que razões tens? [...] Saber o que se esconde lá adiante ...[...] Saber o que aquela terra que nunca mais acaba nos barra e sonega, nos oferece e reserva, - saber o que será o destino dos que por ela se aventurem ... [...]

Valados com piteiras, gente pobre, um roer de dores só para dentro, paixões que se cruzam e entrecruzam, se digladiam à socapa. Um sofrimento que a solidão suporta. Aquele sobreiro ali na terra vai ficando com o tronco cada vez mais nu. E sangra.

Agora percebo por que é que a aridez da terra plana passou como um tractor pelo peito da gente – e o deixou raso.

[...]

Aquilo não se ama nem se quer. Aquilo dói. (id. 372-373, 392, 397).

Para convocar a visualidade, observámos, então, que obra poética de Raul de Carvalho utiliza o vocabulário da pintura (olhar, cores, formas geométricas, imagem, ligação explícita poesia/ pintura), o recurso ao negativo das imagens, o efeito de profundidade e a técnica de enquadramento . Consideraram-se estes aspectos como “para-picturais” da literatura, por parecerem ser técnicas intrínsecas a esta arte que lhe conferem uma certa plasticidade - o plano “émico”, evocado por Vítor Aguiar e Silva e referido no capítulo dois.

Concluímos que o uso do vocabulário da pintura e a técnica do enquadramento parecem mais frequentes, nesta poética, do que os outros dois aspectos (o recurso ao negativo das imagens, o efeito de profundidade). Estes, no entanto, mereceriam um estudo específico ligado ao uso dos tropos da metáfora e da ironia que não cabem no âmbito deste trabalho.

O corpus seleccionado será seguidamente examinado, através de categorias operatórias exteriores aos processos literários, referencialmente ligadas às artes pictóricas.

3.2. Intertextualidade Exoliterária

Dentro do âmbito das relações intertextuais da poética rauliana com a pintura, destacam-se aquelas que são exteriores ao domínio literário, ligando-se ao plano “ético” da literatura, no dizer de Vítor Aguiar e Silva - e que dizem respeito a menções a obras e artistas específicos, cujos referentes podem ser facilmente identificáveis no âmbito das artes plásticas. Constituem estas relações fenómenos de intertextualidade exoliterária, de leitura obrigatória, segundo M. Riffaterre (1980, 5); exoliterária, segundo Vítor Aguiar e Silva (2008, 216); ou hetero-semiótica, segundo Daniel Sangsue (28). Serão elas objecto de uma análise que contemplará fundamentalmente três aspectos: o modo como a referencialidade do texto pictórico surge fisicamente inserida na poesia rauliana (procurando seguir as orientações teórico metodológicas apontadas por Genette e referidas no capítulo anterior); a galeria artística convocada pelo poeta (tendo presentes as propostas de Heffernand); e a descrição efrástica de obras de arte – procurando, por exemplo, assinalar ainda o modo como o texto diz o silêncio do quadro (segundo Ida Ferreira Alves).

3.2.1. A Inserção Física da Referência Pictórica no Texto Poético

Observamos que as diversas alusões pictóricas surgem, nesta poesia, não só em paratexto - títulos, dedicatórias, epígrafes, tal como aponta G. Genette em *Palimpsestes* (10) -, mas também no corpo dos poemas (aqui, num total de vinte e duas alusões observadas). Estas referências organizaram-se em dois grupos: por um lado, as que mencionam o vocabulário da pintura, de um modo geral (e por isso apontam sobretudo para o plano “émico” da literatura, atrás referido) e, por outro, as que indicam obras e artistas plásticos, condicionando a leitura dos textos, reportando-se ao plano “ético” daquela arte.

Alguns títulos de poemas, onde o vocabulário da pintura está presente, revelam-se visualmente sugestivos: “Poema a cores” (Carvalho 1993, 135), “És a voz que vem do quadro” (id. 140), “A verde chuva” (id. 502), “Lubricidade das linhas” (id. 646)¹²⁹.

¹²⁹ Registámos ainda outros títulos “pictóricos”: “Um risco ao contrário” (Carvalho 1993, 86), “Retrato ainda nítido” (id. 116), “Nu” (id. 117), “Quadro” (id. 139), “Desenho” (id. 342), “Díptico” (id. 353), “Hexagrama” (id. 659), “Não vejo” (id. 741), “Heresia ou dívida caligráfica para com Jean Genet” (id. 764), “Desenho” (id. 780), “De variegadas cores sorriso aberto” (id. 788), “Duplo olhar” (id. 814), “Formas desarticuladas” (id. 816), “Azul” (id. 824), “Telas” (id. 840), “Fitando” (id. 840), “Retrato” (id. 921), “Quatro tintas-da-china” (id. 925), “Caligrafia” (id. 933), “A azul e branco” (id. 942-944), “Janelas Verdes” (id. 952), “L’art pauvre” (id. 953, 954),

Regista-se mais uma vez, na poética de Raul de Carvalho, o uso quase obsessivo deste tipo de vocábulos, como técnica literária para construir efeitos de visualização que aproxima e cruza ambas as artes.

Estes efeitos visuais da linguagem literária, constituídos pelo uso do vocabulário pictórico, concretizam, na lírica rauliana, o conceito de Edza Pound referido no Capítulo 2, a “Fenopeia”, que aponta a capacidade das palavras projectarem imagens visuais sobre a mente do leitor.

Por outro lado, encontram-se, igualmente em paratexto dos poemas, alusões a artistas plásticos e obras que emergem sob diversas formas: em dedicatória que serve de título, em dedicatória somente, no título ou em epígrafes¹³⁰.

Verificámos que estes paratextos cumprem várias funções. Os títulos identificam os pintores cujos motivos das obras o poema referirá (Botticelli, “Franz Kline” “Sobre um quadro de R.B. Kitaj”, “Jean Dubuffet”, “Hans Holbein o Jovem”), ou, no caso de “O Fauno, de Picasso”, refere mesmo a obra em causa; há ainda aqueles títulos que identificam o artista, cuja obra suscitará, no poema, uma evocação emotiva: “René” e “Turner”.

As dedicatórias aos pintores anunciam que o poema funcionará como um recado ou uma mensagem, surgindo sob diversos modos, alguns posteriormente analisados de perto: a evocação emotiva do artista - “Ao Pintor René Bèrtholo”; um breve recado indirecto - “Ao Mário Cesariny de Vasconcelos”, “A Alberto de Lacerda, “Ao Pintor Eurico Gonçalves”, “Ao Cruzeiro Seixas” e “Ao Lagoa Henriques”; a leitura de uma obra específica (*ekphrasis*) - “A Júlio Resende”, “A Hockney e a Mário Botas”, “Para Marc Chagall”; a comunhão ou a contestação de ideias veiculadas na obra do artista - no primeiro caso, “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia” e “À pintora Paula Rego”, no segundo, “A Francis Bacon”.

As epígrafes ligadas à pintura, que emergem na poética rauliana, são curtas,

“Luminosidade” (id. 961), “A lápis” (id. 979), “Retrato” (id. 983), “Tintas ou lápis, tanto faz” (id. 999). A este propósito, referiram-se ainda os títulos de duas obras: *Tudo é Visão* (1970) e *Duplo Olhar* (1978).

¹³⁰ Em dedicatória que serve de título: “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia” (id. 586), “A Júlio Resende” (id. 839), “A Francis Bacon” (id. 850), “A Hockney e a Mário Botas” (id. 862); como dedicatória somente: “Ao Mário Cesariny de Vasconcelos” (id. 116), “A Alberto de Lacerda” (id. 138), “À pintora Paula Rego” (id. 641), “Ao Pintor René Bèrtholo” (id. 140), “Para Marc Chagall” (id. 192), “Ao Pintor Eurico Gonçalves” (id. 531), “Ao Cruzeiro Seixas” (id. 793), “Ao Lagoa Henriques” (id. 960); como título: “Botticelli” (id. 344), “René” (id. 813), “Franz Kline” (id. 845), “Sobre um quadro de R.B. Kitaj” (id. 847), “Jean Dubuffet” (id. 849), “Turner” (id. 853), “Hans Holbein o Jovem” (id. 864), “O Fauno, de Picasso” (id. 939); como epígrafes: as indicações de obras e pintores “(Joan Miró, *Le Soleil rouge ronge l'araignée*)” do poema “Foi Deus que me disse” (id. 243) e “*St. Alexander*, Girolamo Romanino”, do poema “Brilho” (id. 958), quatro citações de Henry Miller, epígrafes das obras *Parágrafos* (id. 263), *De nome Inonimado* (id. 635), *Quadrangular* (id. 749) e do poema “Medroso merdoso melodioso canto”(id. 771), uma citação de Max Jacob, epígrafe de *Versos (Poesia II)* (id. 317), uma citação de William Blake, epígrafe de *Tudo é Visão* (id. 509) e ainda, no poema “Desenho”, uma citação de Almada Negreiros, “Este desenho foi feito ao regressar do enterro de Fernando Pessoa” (id. 780).

identificando apenas as obras específicas, cujos poemas constituirão leituras (*ekphrasis*) – “(Joan Miró, *Le Soleil rouge rongé l’araignée*)”, “*St. Alexander*, Girolamo Romanino” e “Este desenho foi feito ao regressar do enterro de Fernando Pessoa”, ou, por outro lado, longas, no caso das citações (de Henry Miller, Max Jacob e William Blake). Neste último caso, indicam concordância da voz autoral com os enunciados transcritos e anunciam uma premissa que a obra ou poema tentará demonstrar.

No entanto, é no corpo dos poemas que emerge a maior parte das evocações a pintores e obras: “Poema a Cores” (referências a vários artistas e motivos das suas obras: de Hans Erni, são evocados os “caballos”; de Vincent, “os alucinados/ girassóis”; de Chagall, “os aveludados/ amantes”; de Botticelli, o “luminoso e hirtto/ olhar”; de Lurçat, “os heróicos, mágicos e adolescentes galos” – id. 136), “O gesto” (alusões à obra de Giotto e Botticelli – id. 138), “Amor e prazer das coisas” (evocação de gravuras de Rodin – id. 144), “Miracles d’enfance” (evocação da obra *Le poète allongé*, de Marc Chagall – id. 192-198), “Foi Deus que me disse” (alusão ao quadro de Joan Miró, *Le Soleil rouge rongé l’araignée* – id. 243-244), “Botticelli” (alusão a motivos das obras do pintor – id. 344), “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia” (alusão ao pintor e à obra *Irmandade* – id. 588), “As peripécias da vida à portuguesa” (alusões a vários pintores e artistas da renascença italiana – id. 618), “O meu sonho de Vic” (alusões à pintura de Paula Rego – id. 641-642), “Canto em comum” (referência a Cruzeiro Seixas – id. 662-663), “Desenho” (alusão a aspectos do quadro de Almada Negreiros sobre Fernando Pessoa – id. 780), “A Júlio Resende” (alusão a elementos da obra do pintor *A Cavallo* – id. 839), Franz Kline” (alusões à obra do pintor, possivelmente *Cardinal* – id. 845), “Sobre um quadro de R.B. Kitaj” (alusões aos motivos do quadro *Isaac Babel Riding with Budyonny* – id. 847), “Jean Dubuffet” (alusões à obra do pintor *Théâtre de Mémoire* – id. 849), “A Francis Bacon” (alusões a motivos utilizados pelo pintor nas suas obras e oposição em relação a esta estética e ética - id. 850), “Turner” (comentário emotivo à obra do artista – id. 853), “A Hockney e a Mário Botas” (referência a um motivo pintado por ambos, o gato, e alusão à obra de Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy* – id. 862-863), “Hans Holbein o Jovem” (alusões à pintura do artista, *Os Embaixadores* - id. 864-865), “De um saber como” (referência a *Le Petit Paysan* de Modigliani - id. 929), “O Fauno, de Picasso” (evocação e transfiguração da pintura *Faune dévoilant une femme* - id. 939) e “Brilho” (alusão à obra *St. Alexander*, de Girolamo Romanino – id. 958).

Todas estas alusões a obras e pintores, patentes na poética rauliana, foram reunidas

num grupo que mostra o gosto do autor e constitui uma galeria artística, composta por quatro “salas”: pinturas nacionais contemporâneas, pinturas internacionais: contemporâneas, impressionistas e renascentistas, motivo de análise aprofundada na rubrica seguinte.

3.2.2. A Galeria Artística Convocada

As referências a artistas plásticos e respectivas obras instituem uma vasta colecção pessoal do escritor que poderemos designar, na esteira de J. Heffernan, *Museum of Words* (138) já citado, por “vozes da galeria”, composta por obras plásticas, cuja referência é importante para a compreensão dos poemas e cuja voz como que surge do silêncio do museu, vertida na poesia rauliana. Analisaremos este “museu imaginário”, apontando as épocas, autores e obras aludidas, após o que investigaremos o modo como surgem nos poemas.

Os 40 artistas que integram esta galeria, surgindo em 24 poemas e epígrafes de cinco obras, pertencem a várias escolas, épocas e nacionalidades.

São 11 os artistas portugueses referidos, todos contemporâneos de Raul de Carvalho, e com quem o poeta alvitense terá convivido de perto, sendo cinco deles simultaneamente pintores e poetas: Almada Negreiros (1893-1970)¹³¹, Cruzeiro Seixas (1920-)¹³², Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006)¹³³, Eurico Gonçalves (1932-)¹³⁴ e ainda Alberto de Lacerda (1928-2007)¹³⁵. Excepto Almada, todos se destacam pelo seu trabalho na década de cinquenta do século XX, da mesma forma que Raul de Carvalho, e por vezes seguindo as mesmas correntes artísticas. É o caso de Manuel Ribeiro de Pavia (1910-1957), desenhador e ilustrador português, com quem o poeta partilha a inspiração neo-realista e a temática alentejana¹³⁶; temática igualmente partilhada com uma fase da obra do pintor expressionista Júlio Resende (1917-2011)¹³⁷. É também o caso de Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny de Vasconcelos e Eurico Gonçalves, artistas plásticos cujas obras comungam com a de Raul no traço surrealista e Almada Negreiros, com quem o poeta alvitense abraça o modernismo.

¹³¹ Vieira.

¹³² Fernandes e Gonçalves 40.

¹³³ Melo 136.

¹³⁴ Gonçalves 1992, 252.

¹³⁵ Poeta do grupo de *Távola Redonda*, também autor de colagens. Pitta.

¹³⁶ Gonçalves op. cit. 112.

¹³⁷ Gonçalves id. Poeta falecido recentemente.

Os outros artistas portugueses evocados nesta poética são o escultor Lagoa Henriques (1923-2009)¹³⁸ e os pintores Paula Rego (1935-)¹³⁹, René Bèrtholo (1935-2005)¹⁴⁰ e Mário Botas (1952-1983)¹⁴¹, estes últimos, amigos íntimos do poeta.

O nome de todos estes artistas figura num documento inédito, possivelmente de 1972¹⁴², existente no espólio camarário de Raul de Carvalho, espécie de maquete para uma obra a editar *Andaluz: a Luz que Anda ou Os Pintores que Amo* (vd. Anexo B, Fig.1). Nele refere o poeta de Alvito:

[...] os Pintores são: René Bèrtholo (*). Juan [sic] Miró. Manuel Ribeiro de Pavia (*). Henry Miller. Eurico Gonçalves (*). Paula Rego (*). Cruzeiro Seixas (*).
(dos marcados com asterisco (*), possuo originais; dos outros, não; e -: todos eles me motivaram textos (uns, por publicar em livro; outros já publicados; e textos estes que, reunidos (e a imprimir em fac-simile), acompanharão as reproduções da obra dos Pintores) [...].

Para além de Henry Miller (1891-1980),¹⁴³ e Joan Miró (1893-1983),¹⁴⁴ existem mais 27 artistas plásticos estrangeiros referenciados na obra poética de Raul de Carvalho, que podem ser reunidos em três grupos: artistas contemporâneos (12), artistas ligados ao impressionismo (5) ou ao renascimento, sobretudo italiano (12).

Nesta galeria rauliana, os artistas plásticos contemporâneos ocupam um lugar especial, não só em número, mas também no tipo de referência que suscitam. Distinguem-se, aqui, os artistas norte-americanos: Franz Kline (1910-1962), expressionista abstracto¹⁴⁵, R.B. Kitaj (1932-2007)¹⁴⁶, Henry Miller (1891-1980), já referido, os britânicos Francis Bacon (1909-1992)¹⁴⁷ e David Hockney (1937-)¹⁴⁸; o suíço Hans Erni (1909-)¹⁴⁹; os franceses Marc Chagall (1887-1985)¹⁵⁰, Jean Dubuffet (1901-1985), teórico da “art brut”¹⁵¹, Jean Lurçat (1893-1965), renovador da tapeçaria contemporânea¹⁵², Max

¹³⁸ Universidade do Porto, 2009.

¹³⁹ Melo, 148.

¹⁴⁰ Melo, 150.

¹⁴¹ Faria.

¹⁴² O documento não é datado, mas refere que o poeta publicou obras entre 1942 e 1972.

¹⁴³ The Henry Miller Library 2009.

¹⁴⁴ Mink.

¹⁴⁵ Picon.

¹⁴⁶ Artcyclopedia, “R.B. Kitaj”.

¹⁴⁷ Ficacci 88.

¹⁴⁸ davidhockney.com.

¹⁴⁹ hans-erni.ch.

¹⁵⁰ Artcyclopedia, “Marc Chagall”.

¹⁵¹ Infopedia, “Jean Dubuffet”.

¹⁵² Rocha 1964, Vol 3, 358.

Jacob (1876-1944), precursor do surrealismo¹⁵³ e os espanhóis Pablo Picasso (1881-1973)¹⁵⁴ e Joan Miró, acima mencionado.

Juntamente com estes artistas plásticos contemporâneos, são alusões importantes, na poesia de Raul de Carvalho, os pintores ligados ao renascimento, na sua grande maioria italiano: Giotto di Bondone (1266/76? -1337)¹⁵⁵, Sandro Botticelli (1445-1510)¹⁵⁶, Girolamo Romanino (1484-1562)¹⁵⁷, Hans Holbein o Jovem (1497-1543), retratista alemão na corte de Henrique VIII de Inglaterra¹⁵⁸, e, ainda, oito artistas da renascença italiana: Piero della Francesca (1410-1492)¹⁵⁹, Andrea Mantegna (1431-1506)¹⁶⁰, Ticiano Vecellio (1485-1576)¹⁶¹, Paolo Veronese (1528-1588)¹⁶², Il Tintoretto (1518-1594)¹⁶³, Fra Angélico (1387-1455)¹⁶⁴, Paolo Uccello (1397-1475)¹⁶⁵ e António Correggio (1489-1534)¹⁶⁶.

Estas últimas referências italianas (juntamente com Giotto e Botticelli) surgem no corpo de um texto de *Uma Estética da Banalidade* (1972), “As peripécias da vida à portuguesa” (Carvalho 1993, 605-632) e ligam-se a projectos de viagem e de leituras, abandonados no passado pelo sujeito de enunciação e que emergem como memórias, constituindo por si só uma enorme “sala” na galeria de artistas e de obras convocados na poesia rauliana, uma “pinacoteca” pedagogicamente interessante de conhecer e dar a conhecer. Algumas menções são repetidas, como que para reforçar a sua importância e/ ou para mimar o modo como surgem na memória:

Piero; pinacoteca de ...”Palla Urbinata”; Giotto; Mantegna; - o gótico; Ticiano, Veronese; Tintoretto; catedral; frescos; baptistério; capela Medicis; Stª Maria dei Fiore; a Renascença italiana: Piero, Fra Angelico, Botticelli; Paolo Ucello; Piero; a pronúncia mais pura; Giotto; frescos; arte bizantina; mosaicos; Correggio; frescos; as igrejas; mosaicos bizantinos; Nietzsche; museu arqueológico; frescos (e, no final, por ironia, circundado e perfeitamente nítido ao sul do mapa, *um ponto de interrogação*).

A caprichosa *veia* do destino que me pôs de novo à frente dos olhos ... coisas que nunca vi. E projectos (no verso): ler: *Voyage en Italie*, de Stendhal; *Promenades Étrusques*, de Lawrence; e: um livro sobre o *Quattrocento*”. (id. 618).

¹⁵³ Rocha id., Vol 3, 218.

¹⁵⁴ Janson.

¹⁵⁵ Rocha op. cit., Vol. 2, 693.

¹⁵⁶ Rocha id., Vol. 1, 495.

¹⁵⁷ Artcyclopedia, “Girolamo Romanino”.

¹⁵⁸ Rocha op. cit., Vol. 3, 101.

¹⁵⁹ Rocha id., Vol. 2, 632.

¹⁶⁰ Rocha id., Vol. 3, 398.

¹⁶¹ Rocha id., Vol. 4, 540.

¹⁶² Rocha op. cit., Vol. 4, 667.

¹⁶³ Rocha id., Vol. 4, 544.

¹⁶⁴ Rocha id., Vol. 1, 174.

¹⁶⁵ Rocha id., Vol. 4, 606.

¹⁶⁶ Rocha id., Vol. 2, 207.

Os outros artistas plásticos, evocados nos poemas de Raul de Carvalho, ligam-se sobretudo ao impressionismo: William Turner (1775-1851)¹⁶⁷, Auguste Rodin (1840-1917)¹⁶⁸, Vincent Van Gogh (1853-1890)¹⁶⁹, William Blake (1757-1827), poeta pintor inglês, de tendências místicas¹⁷⁰, e Amedeo Modigliani (1884-1920)¹⁷¹.

As referências a pintores e quadros, na lírica rauliana, surgem sob a forma de paratexto e/ou no corpo dos poemas, apresentando-se, neste último caso, de três modos: através de um diálogo explícito entre o sujeito de enunciação e o pintor (interpelado, sobretudo, na segunda pessoa do singular); através da evocação de motivos gerais das obras do artista (o que se aproxima da *ekphrasis*, mesmo sem ter por objecto uma obra específica) e através da *ekphrasis* (tópico a que regressaremos), entendida como a descrição comentada de uma obra de arte específica, directamente referenciada no texto ou facilmente identificável a partir dele.

Observa-se que quando as alusões a criadores plásticos estão unicamente patentes no plano paratextual, como dedicatórias a pintores, implicam que o poema em causa surja como um breve recado indirecto a esses artistas. É o caso de “Tesoura” (Carvalho 1993, 116), dedicado a Mário Cesariny de Vasconcelos; “O gesto” (id. 138), a Alberto de Lacerda; “O gafanhoto” (id. 531), a Eurico Gonçalves; “Relendo” (id. 793), a Cruzeiro Seixas, e “Interrogação” (id. 960), a Lagoa Henriques (especificando agora o que foi referido anteriormente).

No entanto, as alusões mais sugestivas são as que surgem no corpo dos poemas, sob a forma ou de diálogo explícito, ou de evocação de motivos das obras ou, ainda, de recriação poética inspirada numa obra específica.

Diz Bergez (2006 [2004], 186) que, uma vez que a pintura tem a nobre missão de ensinar a olhar melhor, o texto inspirado por ela raramente é descritivo ou analítico, pois o que o poeta tenta captar na pintura é o poder de interrogação sobre a condição humana. Para o fazer, Raul de Carvalho usa recorrentemente o diálogo explícito com o artista. No corpus observado, encontram-se seis poemas que patenteiam este diálogo explícito entre o sujeito de enunciação e cinco artistas plásticos evocados, nomeadamente: “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia” (Carvalho 1993, 586); “O meu sonho de Vic” (id. 641), dedicado a Paula Rego; “A Francis Bacon” (id. 850); “És a voz que vem do quadro”

¹⁶⁷ Rocha id., Vol. 4, 599.

¹⁶⁸ Rocha id., Vol. 4, 251.

¹⁶⁹ Rocha id., Vol. 4, 640, 641.

¹⁷⁰ Rocha id., Vol. 1, 466, 470.

¹⁷¹ Rocha id., Vol. 3, 519.

(id. 140) e “René, 31-VIII-77” (id. 813), ambos dedicados a René Bèrtholo; e “Canto em comum” (id. 662), dedicado a Cruzeiro Seixas.

É de notar que em todos estes poemas existe uma sintonia entre o sujeito de enunciação e o artista em causa, excepto no único diálogo explícito com um pintor estrangeiro, Francis Bacon, cujas obras, no dizer de Luigi Ficacci, descrevem o horror (13); segundo este autor, “[p]ossivelmente nenhum artista do século vinte exprimiu através da pintura a tragédia da existência mais realisticamente [...]” (id. ,7). O poema de Raul de Carvalho, “A Francis Bacon”, exprime uma oposição em relação à estética e ética do artista anglo-irlandês, interpelando directamente o pintor, na segunda pessoa do singular, num crescendo que culmina na utilização de um nível de língua popular:

A FRANCIS BACON

[...]

As posições malignas

O teu olhar.

De chama e de tristeza.

Que olha – vê, recebe, ausculta, maldiz -

Para o fundo do poço

[...]

Para a nau de estibordo

Onde o massacre tem causa, efeito, procura, certa corrente no espírito.

[...]

E os teus olhos de amálgama,

Porco sujo.

Tens a tua, e não nossa, LIBERDADE” (Carvalho 1993, 850).

Nos outros casos de diálogo explícito, o poema celebra, com mais ou menos intimidade, a força ética, a verticalidade do artista (é o caso de Manuel Ribeiro de Pavia), o poder criador dos pintores evocados (René Bèrtholo e Cruzeiro Seixas) ou o poder evocativo e “didáctico” das obras (no poema dedicado à pintora Paula Rego):

CANTO AO PINTOR DESESPERADO MANUEL RIBEIRO DE PAVIA

[...] tu entendias tudo menos a

velha e curvada posição do Homem.

[...]

Canto não porque fora teu amigo

[...]

Canto só porque as rosas do teu lúcido olhar
foram as companheiras [...] dos meus irmãos vencidos

[...]

Dentro de ti se faz então noite e mais noite, [...]
duma revolta casta como a água,
noite igual à pobreza dos aflitos
homens em busca doutra terra mais
humanamente feita de semente e pólen. [...] (id. 587-590).

ÉS A VOZ QUE VEM DO QUADRO

René,

[...] falo contigo ao pé deste quadro
onde estão ainda, para toda a vida,
as cores que trouxeste nos bolsos, nas mãos,
nos ossos do corpo, nas veias da alma,
nos olhos, nos beijos, e também nos sonhos. [...] (id. 142).

CANTO EM COMUM

Por que razão misturo o Che Guevara com o Cruzeiro Seixas?
[...] esse enorme desejo moribun-
do acordado às quatro horas da manhã para fazer
um quadro! esse amor que tu tens – meu inteli-
gente e dramático e fértil e feroz e frustrado Pin-
tor que a Rosa escalda e vibra! que o Mar acorda
e vomita, violento!, para as camas dos homens [...]” (id. 663)

O MEU SONHO DE VIC¹⁷²

À pintora Paula Rego

[...]

“Adianto, e revejo as imagens.

O que é que elas me dão?

[...]

São coisas de *não ver* e meditar.

[...]

Te pões a acordar-nos,

a fitar-nos, a mexer-nos...

a pôr-te eternamente diante de nós:

¹⁷² “Vic” era o diminutivo com que a artista tratava o seu marido, o pintor Victor Willing. Este costumava interpretar as histórias, o quotidiano e os dramas humanos desta pintora, segundo uma entrevista de Helena Teixeira da Silva, de 2006 [Em linha].

este maravilhoso universo alucinado
onde todos os sonhos nossos se reconhecem nossos,
onde a vontade e o bem, se misturam [...]” (id. 642)

Há ainda a referir um diálogo explícito com o artista, onde se evoca a partilha das mesmas experiências – neste caso, dificuldades na adolescência e a contiguidade vida/ criação artística:

ÉS A VOZ QUE VEM DO QUADRO

Ao pintor René Bértholo

[...]

René, não é difícil
esquecer a escola,
esquecer o bibe, esquecer as cores,
trocá-las depois pela namorada
ouvir os poemas dos nossos amigos,
ter tanto projecto que a vida não chega
para ser feliz...?

[...]

Alguém nos espera para nos deixar
das cores a memória, a doce memória.

[...]

Alguém que murmura palavras tão belas
E tão conhecidas,
que tu interrompes o que estás fazendo,
as distantes coisas em que estás pensando,
tudo o que tu vês quando estás sonhando,
e saltas, do alto muro dos teus olhos,
com a mesma graça e facilidade
que os pássaros voam, que os poetas cantam,

[...]

As cores aqui estão. Tu as abandonas,
e agora são elas que chamam, que gritam,
que querem que tu
as venhas buscar.” (id. 140-142)

A propósito da alteridade na obra de Raul de Carvalho, Maria Luísa Leal (1996,

139-140) refere que o conjunto dos nomes de autores empíricos que surgem no corpo dos poemas, e ocupam o lugar de um “tu” com quem o sujeito dialoga, integram-se em dois grandes grupos: o dos pintores e o dos escritores. O sujeito textual constrói com eles um processo de empatia, mostrando diferentes graus de proximidade pela forma como se lhes dirige. Apresenta-os como irmãos de ofício e expressa um conjunto de afinidades, de opções estéticas e de experiências vividas em conjunto. Constituindo uma teia de afectividades, transforma-os em sujeitos capazes de lhe responderem, interlocutores que constituem projecções de um ser solitário que, segundo a autora, “procura a compensação de uma falha elementar” (id. 102). Maria Luísa Leal refere ainda que a alteridade em Raul de Carvalho é fundamental para a caracterização da enunciação lírica, uma vez que “toda a consciência subjectiva se constrói em diálogo” com ela (id. 116). Este diálogo com um artista, com quem o poeta se pode identificar, permite reforçar a sua identidade (id. 192).

Também João de Carvalho reflecte sobre o mesmo tema, ligando-o à abrangência intertextual (imagética e literária) desta poética. O autor caracteriza como “predominantemente simétrica” a relação com o “Outro-Criador Artístico” e acrescenta:

O Sujeito poético entabula um diálogo constante e privilegiado com as artes da imagem e com a arte da palavra, não apenas no plano paratextual (epígrafes, dedicatórias, citações exteriores), mas também no plano intratextual (onde, para além dos processos normais de intertextualização, se chega ao ponto de uma teatralização dialógica). Seja ao serviço da rememoração do passado da infância e juventude ou do espaço de origem, seja ao serviço da vivência do presente ou ligado ao tema do amor, estabelece-se um diálogo quer no plano imagético – fotografia (esta sua obsessão é conhecida), cinema (de Pasolini, por exemplo), pintura (René Bèrtholo e Marc Chagall, por exemplo) –, quer no plano da escrita literária [...]; deve dizer-se, finalmente, que a sua própria escrita comporta uma poética da imagem, seja para a negar seja para a afirmar; finalmente, recorde-se ainda as suas caligrafias e textos imagéticos.” (2011, 144).

Observemos agora, nos poemas de Raul de Carvalho, a evocação dos motivos utilizados nas obras plásticas de alguns artistas. São 11 os poemas em causa e 20 os pintores/ obras evocados: Manuel Ribeiro de Pavia, Paula Rego, Francis Bacon, Turner, Giotto, Botticelli, Rodin, Mondigliani, Chagall, Lurçat, Erni, Van Gogh, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Ticiano Vecelli, Paolo Veronese, Tintoretto, Fra Angélico, Paolo Ucello e Antonio da Correggio.

Em “Canto ao Pintor Desesperado Manuel Ribeiro de Pavia ” (Carvalho 1993, 586-591), para além do que já foi referido anteriormente, surgem aludidos alguns elementos das obras do pintor: “o calor do trigo”, “um punhado de azeitonas verdes”, “corpos grossos e verdadeiros”, “compridos e grossos dedos, nos chaparros”. Estes motivos das pinturas ligam-se ao neo-realismo e à temática alentejana, linha estético-ideológica compartilhada pelo artista e pelo poeta alvitense, patente sobretudo em textos raulianos como “Aleluia dos Camponeses” (id. 493).

A obra de Paula Rego é mencionada de uma forma geral, em “O meu sonho de Vic” (id. 641-642), pela evocação de partes do corpo humano, motivos que a constituem; para isso, utiliza-se, por vezes, um nível de língua popular, para, tal como em algumas obras da pintora, provocar/ chocar o leitor: “olhos silenciosos deitados no abismo”, “Os corpos? [...] Com seus órgãos de morte e sofrimento”, “ósculos felizes nas bocas e nas conas/ das mulheres e dos homens”. Paradoxalmente, o objectivo parece ser didáctico. O sujeito de enunciação como que “ensina” a ver tal obra:

[...]

Infelizes somos nós, os que só vemos:

Das caras: o nariz, a boca, e quando muito a língua.

Do sítio onde nascemos não guardamos

Nem sua forma, nem seu cheiro, nem sua dor de parto.

Pois para isso aqui estão os teus quadros.

Pendurados na parede: que intenção

Senão de *mover*, a de *macular*, de ofender dormindo

Dormidos olhos incapazes ... [...] (id. 641).

Fernando Martinho afirma, a propósito da lírica “expansiva” de Raul de Carvalho, que um dos aspectos que liga o poeta alvitense à tradição barroca é a “propensão [...] nos textos mais extensos para a acumulação de efeitos retóricos” (2011, 93), discriminando, entre outros exemplos, o recurso retórico da amplificação, combinada com a prática intertextual, que diz ser frequente nesta poética (id. 94): partindo de uma epígrafe, ou de um texto, o poeta reitera, desenvolve e/ ou amplifica o que é referido no intertexto.

No que respeita às referências das obras de Manuel Ribeiro de Pavia e de Paula Rego, parece pertinente afirmar a existência em Raul da figura retórica da amplificação, utilizada pelo poeta para reiterar e desenvolver a sua concordância com ideias e práticas dos pintores evocados: no caso do primeiro, a sintonia ideológica liga-se à força ética e a

verticalidade do artista, como já foi apontado, no segundo, ao desejo de provocar/ chocar o leitor. Nota-se igualmente o uso desta figura retórica no poema efrástico “A Hockney e a Mário Botas” (Carvalho 1993, 862-863)”, que descreve o quadro *Mr and Mrs Clark and Percy* (vd. Anexo C, Fig.13), por ampliar e desenvolver a sugestão pictórica de Hockey, como será examinado na rubrica seguinte.

Quanto a Francis Bacon, o poema destaca alguns motivos grotescos da sua obra, que remetem para a morte e para o sofrimento, para, como já foi dito anteriormente, discordar dela e da ética que lhe subjaz, utilizando até a linguagem popular (“Porco sujo”): “O cão e avestruz”, “o fundo do poço”, “a colina derramada/ No púbis”, “a fenda”, “a nau de estibordo”, “o cão, a pluma, a piteira, o seio canceroso” (id. 850).

“Turner” (id. 853) é um poema composto por um único monóstico, onde se alude ao elemento líquido, motivo recorrente da obra do artista inglês. A frase exclamativa, de verbo subentendido, pode constituir um comentário emotivo a esta pintura: “- Que líquida a paisagem!”, qual conversa do sujeito consigo próprio.

Os pintores Giotto e Botticelli são evocados no poema “O gesto” (id. 138); os elementos destacados das respectivas pinturas são as cores (os “oiros”, “brancas virgens”) e as formas (os “braços”), para além de “o gesto [firme de pintar]/ que se desprende, intacto” destas obras.

O poema “Amor e prazer das coisas” (id. 144) menciona brevemente “um livro com gravuras de Rodin/ e um menino de joelhos, adorando-as.” (id., *ibid.*), servindo estes versos para caracterizar a personagem “menino” e valorizar a cultura – simultaneamente a obra plástica em causa e a leitura.

Uma outra referência breve é a de Modigliani. Está presente no poema “De um saber como” (id. 928); aqui não se apresentam motivos da obra do pintor, mas unicamente a alusão a um quadro específico, *Le Petit Paysan*, de 1918 (vd. Anexo C, Fig.14), que aparece a propósito de imagens de coisas que não se esquecem nunca (é de notar, paralelamente, a marca modernista desta poética, na quebra das regras de pontuação): “Ora!, elas partem-se, sujam-se, alteram-se, consomem-se, desaparecem da nossa vista, para nunca mais, às vezes, as recordarmos. Algumas delas. (Tive um *Le Petit Paysan* de Modigliani, que nunca, nunca mais – o deixarei de ter, *desaparecido*)”. (id. 929).

Alguns motivos das obras dos artistas plásticos Hans Erni, Vincent Van Gogh, Marc Chagall, Botticelli e Jean Lurçat são referidos no sugestivo “Poema a cores” (id. 135-138). Este é composto por doze estrofes que variam entre a quadra e estrofes muito

longas. Aqui, utilizando o vocabulário e as referências culturais da pintura, artistas e quadros, defende-se que a poesia e a pintura permitem recordar e viajar “ao alcance da mão” (primeira estrofe) e unificar “as coisas [...] inúmeras e simultaneamente nossas” (última estrofe), o hoje e o sempre. As referências a pintores e motivos das suas obras remetem para a sensualidade, muitas vezes homoerótica. De Erni, o poeta destaca os “os bois e os mansos *caballos*”; de Vincent, “os alucinados/ girassóis”; de Chagall, “os aveludados/ amantes”; de Botticelli, o “luminoso e hirto/ olhar”; de Lurçat, “os heróicos, mágicos e adolescentes galos” (id. 136). Anexámos reproduções de algumas obras evocadas (por serem obras específicas) onde estão patentes os elementos referidos: *Auf felsiger weid*, de Hans Erni (vd. Anexo C, Fig.18), *Zonnebloemen*, de Vincent Van Gogh (vd. Anexo C, Fig.16), *Les Amants au Clair de la Lune*, de Marc Chagall (vd. Anexo C, Fig.15), *Liberté*, de Jean Lurçat (vd. Anexo C, Fig.17).

Este “Poema a cores” foi motivo de interesse e análise de Maria Olívia de Figueiredo na sua dissertação de mestrado (op. cit.), onde o refere como um exemplo do diálogo entre poesia e pintura, afirmando que “o próprio título [...] ao cruzar as duas linguagens artísticas, antecipa o carácter pictórico do texto” (id. 83), que caracteriza de “magnífica reorganização de um mundo fragmentado” (id. 85), “verdadeiro *patchwork* cujos elementos foram extraídos de diversas composições pictóricas” (id., *ibid.*), “combinação pictórico-poética [que] surge alicerçada, sobretudo, no diálogo entre o objectivo e o subjectivo, traduzido, essencialmente, pela justaposição do substantivo ao adjetivo” e cujo procedimento aproxima à técnica de colagem surrealista (id., *ibid.*).

Um outro *patchwork* poético, composto pela referência a obras e artistas plásticos, desta feita da renascença italiana, é o que surge no texto “Peripécias à Portuguesa” (Carvalho 1993, 605-632). Aqui, os artistas evocados, para além de Botticelli e Giotto, são Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Ticiano Vecelli, Paolo Veronese, Tintoretto, Fra Angélico, Paolo Ucello e Antonio da Correggio. Os motivos aludidos ligam-se sobretudo à arquitectura e à pintura de frescos: “o gótico”, “catedral”, “frescos” (repetido três vezes), “baptistério”, “Renascença Italiana”, “arte bizantina; mosaicos”, chegando-se mesmo a identificar alguns monumentos como a “capela Medicis” (id. 618).

A extensa galeria rauliana de artistas e obras plásticas, presente no corpus analisado, ao nível do paratexto ou no corpo dos poemas, sob a forma de diálogo explícito com os criadores ou evocação dos motivos das suas obras, mostra bem a presença das relações intertextuais com a pintura que detém a obra de Raul de Carvalho. No entanto, é

na descrição de obras de arte específicas – na *ekphrasis* – que, a nosso ver, estas relações melhor se consubstanciam. Observemos de perto.

3.2.3. A *Ekphrasis*

Na obra poética publicada de Raul de Carvalho, encontramos 13 poemas efrásticos, mais ou menos descritivos, de temáticas variadas. A noção de *ekphrasis* subjacente à respectiva análise é a de Leo Spitzer - citada por Krieger – “descrição poética de uma obra de arte pictórica” (2007, 139), enriquecida pela de Vítor Aguiar e Silva “poesia que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de Arte” (2008, 165), tal como foi referido no capítulo anterior.

Ao debruçarmo-nos sobre o trânsito entre poesia e pintura na lírica rauliana, temos igualmente presente a reflexão de Nuno Júdice, “A poesia é coisa visual”, a propósito da génese da escrita de poemas a partir de quadros:

O processo, ou a génese, é simples: o olhar que deitei ao quadro; e, possivelmente, uma sugestão – abstracta ou concreta – nascida desse olhar. No entanto, existe uma chave para cada poema: e ela está no que poderei designar como um «lapso» entre o quadro e o poema, ou seja, aquilo que se perde, entre o olhar primeiro e o nascimento do poema, dessa génese. [...] o olhar determina uma explosão que amplia, a toda uma série de imagens e de memórias pessoais, o que é visto; depois dá-nos uma redução progressiva desse momento expansivo ao espaço do poema, aí se verificando um trabalho de selecção do essencial, e de eliminação do acessório.

O que fica, então, é um texto que permite um reconhecimento que eu diria «mínimo» do que se encontra no quadro, para depois abrir até outras dimensões o que o quadro sugere. (2005, 134).

Os poemas efrásticos raulianos foram interpretados à luz deste testemunho que esclarece a articulação entre o sistema de signos verbais e o sistema figurante da pintura/desenho, isto é, o modo como cada poema relaciona “eroticamente” imagem e texto - no dizer de Laurent Jenny (33) e de Liliane Lavel (287) - proporcionando (ou não) a intensificação de sentidos gerados que referia Orlanda Azevedo (418), o que cada um diz para além do silêncio da obra de arte, segundo Ida Ferreira Alves, autores visitados no capítulo anterior.

Assim, e concretizando, pretende-se aqui observar, nos poemas efrásticos de Raul de Carvalho, o modo como cada um se comporta no diálogo que estabelece com o quadro: o que o poema diz do quadro, o que não diz e o que acrescenta à obra de arte. Alguns textos apenas reiteram as sugestões das obras, cujos autores lhes servem de título, na maior parte dos casos, (“Botticelli”, excerto de “Miracles d’enfance” e “Brilho”), outros acrescentam sobretudo significado a essas sugestões (“A Júlio Resende”, “Hans Holbein o Jovem”, “Desenho”, “Foi Deus que disse”, “Franz Kline”, “Sobre um quadro de R. B. Kitaj”, “Jean Dubuffet” e “A Hokney e a Mário Botas”) e outros há que as abandonam ou transfiguram (excerto de “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia” e “O Fauno, de Picasso”).

O breve poema efrástico “Botticelli” (Carvalho 1993, 344), composto por uma quadra e um dístico, faz referência explícita ao pintor e a alguns motivos presentes na obra *Primavera* (vd. Anexo C, Fig.1)¹⁷³: “carnações puras” e “tílias”. O poema confirma a sensualidade sugerida pelo quadro, acrescentando a sensação olfactiva, o “cheiro das tílias”, a um “clima” erótico que rodeia as oito imagens de corpos femininos e masculinos, os seus gestos e roupagens. Estes só aparentemente parecem esquecidos pelo texto, pois são subtilmente referenciados na sinédoque “carnações puras”. Desta forma, a *ekphrasis* rauliana reitera a sugestão erótica do quadro de Botticelli.

Em “Miracles de l’enfance”, de 1954, a *ekphrasis* surge integrada no corpo do poema, não constituindo assunto único:

[...]

III

Ah, mas não digamos,
 esquecidamente,
 em que prado, horta, ou cama campestre,
 travesseiro de feno, almofadas feitas de rosas e ninhos,
 inocente modo de o poeta, aí,
 em colchão de penas e de verdes ervas,
 os pés estendidos, a expressão serena,
 uma casa ao lado, do outro lado o Sol,
 um manso remanso de cordeiro manso,
 uma grande preguiça, um sono azul brincando,
 fazendo bonecos, azuis,

¹⁷³ Nesta pintura de Botticelli, num fundo de árvores, talvez tílias, sobressaem corpos humanos, femininos, mas também masculinos.

nas tão finas pálpebras,
um chapéu verde cobrindo a cabeça
e, para terminar
«Le Poète Allongé»,
de Marc Chagall,
[...] (id. 194).

Se compararmos estes versos com a obra de arte neles referenciada (*Le Poète Allongé*, de Marc Chagall, cf. Anexo C, Fig. 2), verificamos que neles surge uma leitura descritiva do quadro com algum pormenor, o que pode provocar uma intensificação de sentidos gerados por ambos os objectos artísticos. O poema destaca do quadro motivos como o “prado, horta, ou cama campestre”, o “travesseiro de feno, almofadas feitas de rosas e ninhos”, o “poeta”, o “colchão de penas e de verdes ervas”, os “pés estendidos”, a “expressão serena”, a “casa ao lado”, o “cordeiro”, “o sono”, “o chapéu [...] cobrindo a cabeça”. Poucos elementos aí são esquecidos.

A este complexo imagético, que liga intimamente o poeta e a natureza, o poema rauliano acrescenta o motivo do sol (“do outro lado o sol”), as cores azul e verde (o “sono azul” e o “chapéu verde”), que nesta poética indicam perfeição e vitalidade, como já foi observado, e os estados de inocência, mansidão e preguiça (“inocente modo de o poeta”, “cordeiro manso”, “grande preguiça”), sugeridos a partir do quadro. O cavalo que se observa no quadro foi esquecido em detrimento do cordeiro. Recordemos que este simboliza a renovação da vida sobre a morte (Chevalier 10), elemento pertinente para a temática da ligação poeta/ natureza, abordada no quadro e reiterada no poema.

O poema “Brilho” (Carvalho 1993, 958), composto por uma quadra, apenas destaca um único motivo do quadro evocado em epígrafe, *St. Alexander*, de Girolamo Romanino (vd. Anexo C, Fig.3): o “campo santo”, paisagem onde, no quadro, se encontra a figura de Stº. Alexandre, evocado pela bandeira que a figura transporta consigo. Esta personagem parece que foi esquecida no poema, se exceptuarmos a segunda pessoa do singular (“fosses”, “trouxesses”), a quem se dirige o sujeito de enunciação, através de duas enigmáticas e elípticas orações subordinantes das quais se omitiram as respectivas subordinadas finais. No entanto, o poema reitera o ambiente espiritual do quadro, embora de outro modo: já não pela imagem angélica do santo, mas pela referência a “Jardim”, “rosa”, associada a uma ideia de flagelação - “que trouxesses no bolso/ Uma navalha apertada”.

Nuno Júdice, a propósito do processo efrástico, esclarece que “[a]o escrever sobre o quadro, é o meu olhar que vai projectar, no interior de onde nasce o poema, as sensações produzidas pelo olhar sobre ele. Mas o que é que se vê? Um quadro é um todo; no entanto, o olhar pode incidir sobre um pormenor, sobre uma tonalidade, sobre uma imagem – e raramente é a visão do conjunto que determina a escrita.” (2005, 133).

Em “A Júlio Resende” (id. 839), poema constituído apenas por uma quadra, enumeram-se os motivos do quadro *A Cavalo* (vd. Anexo C, Fig. 4) que pertence à fase alentejana do pintor referenciado. Estes surgem como que acumulados pela repetição da conjunção coordenativa copulativa: “Alforges, e burro, e orelhas, chapéu”. Indica-se igualmente o tom da pintura “tudo envolto/ Em amarelo, em pó, em poeira”. O poema acrescenta ao quadro o elemento “monte” e associa o pó e poeira às “estradas rudes do Alentejo”, constituindo o adjectivo “rudes”, o único elemento opinativo. A total ausência de verbos provoca um efeito de estatismo no poema, próprio da pintura. Este estatismo lembra também a lentidão do ritmo alentejano que advém do calor, aqui referido nos vocábulos “amarelo”, “pó” e “poeira”, e da referência ao “burro”, enquanto meio de transporte.

A propósito das pinturas de Júlio Resende sobre o Alentejo, afirma Virgílio Ferreira, com quem o pintor conviveu: “Penso que a Resende o que o Alentejo revelou foi sobretudo o espectro do tempo e da lonjura. Da raça antiga dos homens, escurecida de séculos, as suas figuras trazem agora um sinal angustiante de ermo e eternidade.” (Rui Mário Gonçalves, 1986, 22). O poema parte da descrição do quadro para, introduzindo alguns elementos novos, constituir o que parece ser uma espécie de lamento perante as características alentejanas de lentidão e rudeza. Quadro e poema abordam, pois, o mesmo tema (o Alentejo), mas o último acrescenta ao primeiro uma tonalidade negativa.

“Hans Holbein o Jovem” (Carvalho 1993, 864-865) é o poema efrástico mais nitidamente descritivo¹⁷⁴. Com efeito, se tivermos presente a obra evocada do referido pintor, *Os Embaixadores* (vd. Anexo C, Fig.5), verifica-se que o poema descreve e identifica as figuras presentes no quadro, “Jean de Dinteville e Georges de Selve”, e atribui-lhes idade “um com vinte e cinco, o outro com vinte e sete anos” (localiza-os no tempo)¹⁷⁵, assim como os “estranhos e simbólicos sinais do século XV”, destacando

¹⁷⁴ Este poema foi publicado, juntamente com a reprodução do quadro que evoca, na *Revista Colóquio/Letras*. Nº41.Março (1978): 65.

¹⁷⁵ A idade parece implícita na obra. Refere a propósito do quadro Daniela Tarabra: “Muitos pormenores dão-nos uma minuciosa informação sobre os protagonistas. É indicada a idade de cada um deles e, entre os objectos expostos sobre a consola, é realmente possível ler a data, o dia e a hora.” (86).

alguns: “A bússola, o relógio de Sol, o bandolim”, “as coisas perturbantes se juntadas”¹⁷⁶. O “senhoril olhar” e o “braço que encostam” são igualmente verbalizados no texto, sendo poucos os elementos esquecidos por este. O que o poema acrescenta ao quadro é a referência ao “Sol da Amizade” de ambas as personagens, com sugestões homoeróticas, presentes em: “coisas perturbantes se juntadas” (tal como a caveira no quadro), “o momento/ De unirem suas vidas”, “Tem por amigo um padre que o estima”, “É do futuro que os ama e eles amam”, “De um para o outro, de estranha comoção escondida”. O texto acrescenta, pois, esta leitura afectiva ao quadro, dando significado ao seu silêncio e espelhando nele o desejo de quem vê.

De sugestão homoerótica parece-nos ser igualmente o poema “Desenho” (Carvalho 1993, 780), onde apenas existe a referência a um motivo da obra evocada, o desenho de Fernando Pessoa que Almada Negreiros fez em 1935, *Sem Título* (vd. Anexo C, Fig. 6), aquando da morte do escritor de *Tabacaria*, circunstância aliás citada na epígrafe do poema. O poema rauliano refere apenas do quadro os “óculos”, sinédoque da capacidade de visão do poeta modernista, e desta forma homenageia o escritor (“A alma, a nossa, ficou cheia!”); no entanto, acrescenta uma sugestão homoerótica: “Teve um amigo, teve .../ Teve dois, teve três ...”, sendo de realçar o valor expressivo e sugestivo das reticências que surgem várias vezes ao longo do poema. Acrescenta-se a aproximação dos nomes “Fernando” e “Esteves o da ...(ambos felizes!)”, (“Tabacaria”, diríamos, pois “Esteves” surge na última estrofe do poema de Álvaro de Campos), sendo esta última expressão ambígua.

Mais explícito parece ser o verso seguinte: “Teve enormes desastres *na cama* ...”. Aqui “cama” surge em itálico, seguida de reticências, contrastando com o antepenúltimo verso do poema, em que este nome aparece sem itálico, para ser entendido de forma literal.

Esta alusão pode relacionar-se com a do jornalista Álvaro Maia que, em 1922, dizia que “Pessoa ocultava a atracção pelo *orgasmo invertido* sob a máscara da *beleza plástica*”, perante a defesa, por parte do poeta, da prática homossexual de António Botto (Ramos 660)¹⁷⁷. Como já se viu, também o percurso de Raul de Carvalho não foi alheio à homossexualidade, sempre presente na sua obra, o que o liga de certa forma, ao tratar este tópico, à tradição da modernidade do início do século (cujas referências são António Botto,

¹⁷⁶ Esta referência do poeta pode indicar a “perturbante” forma anamórfica (caveira), que, servindo de “memento mori”, surge oblíqua e inusitadamente no quadro, contrastando com a compostura do todo.

¹⁷⁷ Ramos, Rui. “Os inadaptados”. *História de Portugal*. J. Mattoso (dir.) Volume 6. sl: Círculo de Leitores, 1994.

Raul Leal, Mário de Sá-Carneiro e Pessoa, nos Poemas Ingleses), na linha do que afirma Rui Ramos, talvez de uma forma excessiva, “[...] a homossexualidade [é] um dos principais tópicos do modernismo.” (id. 661).

A obra *Le Soleil rouge rongé l'araignée* de Joan Miró (vd. Anexo C, Fig.7) aparece directamente referenciada, em epígrafe, no poema “Foi Deus que me disse” (Carvalho 1993, 243-244). O quadro apresenta, sob um fundo esverdeado, formas ovais, redondas e arredondadas de cores quentes, vermelho e amarelo, que contrastam com formas rectilíneas pretas, fazendo lembrar o motivo da aranha. Há como que uma contaminação destas pelas formas quentes e coloridas.

São três os elementos do quadro destacados no poema de Raul de Carvalho: “a aranha”, “o sol” e “os olhos”, aos quais se acrescenta a figura de “um pintor” com alma e a “alegria que está nascendo/ no sol na aranha na alma nos olhos” (id. 244), perante um “tu” em relação amorosa com o sujeito lírico. O sol vermelho das alegrias da paixão¹⁷⁸ inquieta e contamina, atormenta a aranha, cuja fragilidade da teia evoca aquela de uma realidade de aparências ilusórias (Chevalier 60). Verificamos que o poema diz o que não se vê no quadro: lê-lhe os motivos à luz de percepções e sentimentos do leitor/poeta.

Os poemas efrásticos raulianos de *Elsinore*, datados de 1977, “Franz Kline”, “Jean Dubuffet” e “Sobre um quadro de R.B. Kitaj” apresentam, entre si, uma leitura idêntica dos quadros dos pintores referidos nos títulos, valorizando alguns elementos que surgem transfigurados à luz da realidade sociopolítica portuguesa.

O poema “Franz Kline” (Carvalho 1993, 845) evoca o quadro *Cardinal* (vd. Anexo C, Fig.8), interpretando as pinceladas/ traços a negro sob um fundo branco que a obra apresenta como “andaimas lá do Tejo”, “adaga de punho curto e ferro em brasa”, “o moinho”, “a foice”, “a luz da doca”. Com estes elementos, colocados num espaço preciso português (“doca”, “lá do Tejo”), o poema acrescenta ao quadro uma breve narrativa que aponta para problemáticas sociais inspiradas pelo espaço referido: “Vem a facada! / Na barriga, no coração, no sexo. / E deixa o homem morto, / De olhos abertos !!! [...]” (id., ibid). Valorizam-se as percepções, as histórias, as memórias pessoais invocadas pela pintura, em detrimento da mera descrição da obra de arte. O poema diz mais do sujeito que o escreve do que da obra que o inspira.

¹⁷⁸ A propósito do motivo do sol na escrita de Raul de Carvalho, António Cândido Franco refere que o vocábulo é detentor de um centro poderoso de significados, por vezes contraditórios, fontes de vida e morte, ligado à criação e à destruição. O poder do sol é, nesta poesia, “autoritário, masculino, jovial e caloroso (se não, mesmo ardente e marcial), fálico.” O autor liga o sol à cegueira e conclui dizendo que a cegueira é “a condição solar da poesia de Raul de Carvalho. Uma cegueira tão ardente e apaixonada que se torna lúcida e fria”(“Raul de Carvalho: escritor infernal?”. *Diário de Notícias*. Outubro 4, 1984, DN Cultura, 30).

Do mesmo modo, o poema “Jean Dubuffet” (id. 849) parece ler nas formas e grafismos diversos da obra do pintor, *Théâtre de Mémoire* (vd. Anexo C, Fig. 9), os motivos enunciados nos versos “Por detrás das casas, nos aterros, / Há figuras sinistras/ Jogando à bola. / No lixo, sobre o lixo, dentro do lixo, comidas pelo lixo”. Esta leitura dos “escacos” [sic?] e da “imundície” [sic] é pretexto para referir, mostrar e denunciar a realidade social portuguesa das “ruas moribundas de Alfama”, com “o chão de detritos espectrais, as caras espectrais, os corpos de esqueleto”, “entre a vida e a morte” e “nenhum vislumbre de compaixão humana”.

Tal leitura da obra do pintor Jean Dubuffet parece ilustrar a tese do artista sobre “l’art brut”¹⁷⁹ que rejeitava a ideia de que a arte fosse esteticamente agradável, tendo escrito, em 1949, *Mais Vale a Arte Bruta que as Artes Culturais*. O poema efrástico de Raul de Carvalho, “Jean Dubuffet”, reiterando as concepções estéticas do pintor, lê os elementos evocados na obra em causa à luz da realidade portuguesa, acrescentando-lhe a denúncia da miséria social de Alfama, motivo pelo qual constitui o texto efrástico ideológica e politicamente mais interventivo, dentro do corpus observado.

Por seu turno, o poema “Sobre um quadro de R.B. Kitaj” (id. 847) destaca, na obra do pintor, *Isaac Babel Riding with Budyonny* (vd. Anexo C, Fig.10), os motivos “Cavalos, festas, e difusas/ Demonstrações”, “o cavalo cavalga” e “cores” e toma-os como pretexto para evocar a realidade portuguesa da ditadura salazarista; esta é referida negativamente na palavra maiúsculada e no nível de língua popular: “De como a merda se enterra, e sobe! com clinas. / A boca foi amarrada, como se fez na “PIDE” (id., ibid.). O poema acrescenta igualmente ao quadro os elementos: “pequenos, trémulos, canhões indefesos” e o desprezo do cavalo por “quem o amarra”, para além de verbalização de sensações olfactivas e auditivas. A confusão vírgula/ ponto final, a tripla repetição e a sonoridade da expressão “de cores” mimam o ritmo do galope do cavalo, a “caminho” da liberdade: “E embebedasse – cheira a morte, caminho – de cores. de cores. de cores.” (id., ibid.). Mais uma vez, o poema evoca motivos do quadro, para lê-los de acordo com as memórias e histórias próprias, as concepções do sujeito escritor.

O engajamento político e social que subjaz nestes poemas de Raul de Carvalho não

¹⁷⁹ “Em 1948, Jean Dubuffet criou a Companhia da Arte Bruta, utilizando o termo *Art Brut* para descrever o tipo de arte criada por psicóticos, crianças ou pessoas sem formação artística, presente em inúmeras manifestações de culturas arcaicas e populares e nos *graffiti*. [...] Este sentido do primitivo, ou melhor, esta recolha das potencialidades expressivas das formas produzidas à margem do mundo sofisticado (que Dubuffet considera mais sinceras e verdadeiras que as dos artistas profissionais), na acentuação do primitivo por contraste com o civilizado, transmitia cada vez mais à sua obra um carácter ingénuo, infantil e irónico.” A obra de Dubuffet foi “precursora de muitas correntes artísticas desenvolvidas na segunda metade do século XX (como o Expressionismo Abstrato e o Informalismo).” *Jean Dubuffet*. Infopédia [Em linha].

se verifica exactamente do mesmo modo no excerto ecfrástico do longo poema “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia”, embora o desenho evocado do pintor, *Irmandade*, proporcione essa leitura (vd. Anexo C, Fig.11):

- Sempre duas mulheres verdadeiramente belas,
Com as tranças, de cabelo preto, caídas,
com um sorriso, parado, na face sem ninguém,
duas mulheres ditosas, antes mesmo do parto,
duas mulheres que – sabem, tu que o sabes –
nasceram as duas para ser Mãe.
E mesmo que o não sejam algum dia,
estas duas mulheres sabem a terra,
e a terra é mãe.” (Carvalho 1993, 588).

Neste excerto, os elementos destacados do quadro são a imagem das “duas mulheres” com “um sorriso, parado na face”. O texto acrescenta um elemento descritivo, “as tranças, de cabelo preto, caídas”, e a problemática da maternidade, a que associa à solidão feminina (“sorriso, parado, na face sem ninguém,”). Esquecidos no quadro ficaram as mãos e os pés das figuras, disformemente grandes, em posição entrelaçada, ilustrando paradigmaticamente o processo neo-realista que, ideologicamente marcado, tende a valorizar a força braçal do trabalho fraterno. Este parece dar lugar ao enaltecimento da maternidade/ vitalidade (“estas duas mulheres sabem a terra, / e a terra é mãe.”), não parecendo haver, aqui, uma sintonia entre quadro e poema quanto ao discurso social.

Ana Luísa Vilela reflecte sobre a pertença da escrita rauliana a um discurso socialmente engajado, a propósito de *Célula*, obra inédita de Raul de Carvalho datada de 1967. Afirma a autora que esta escrita, não excluindo os temas neo-realistas (o abandono, a fome, a miséria rural), reutiliza-os sobretudo para afirmar “valores maiores: o corpo, a vida, a palavra poética”, o que parece ser o caso, pois o elogio da fraternidade dá, aqui, lugar ao da vitalidade¹⁸⁰.

Esta distância temática entre quadro e poema ecfrástico não é única em Raul. Ao comparar o poema “O Fauno, de Picasso” (id. 939-940) com a obra por ele sugerida *Faune dévoilant une femme*, de Pablo Picasso (vd. Anexo C, Fig.12), verifica-se que os elementos referidos do quadro são mínimos e o que ganha relevo é a transmutação do universo

¹⁸⁰ “Como ser poeta romântico, pobre, comunista, crente, homossexual e alentejano: *Célula*, um inédito de Raul de Carvalho”. [No prelo].

pictural em favor de uma interpretação homoerótica¹⁸¹. O poema refere os elementos do quadro: “barba”, “mão acariciante” e “caracóis” na cabeça, mas transfigura a imagem erótica da figura da mulher, numa imagem masculina homoerótica muito explícita:

O FAUNO DE PICASSO

Havia um nervo.

Aqui, ali, em qualquer parte um osso.

O osso móvel,

Aéreo

Divino.

Havia a barba.

[...]

Havia a mão acariciante, hesitante sobre o rosto.

[...]

Nele havia, isso sim, as calças desapertadas.

Entre deuses e homens.

Agora, não o vejo.

Vejo-o dentro de mim.” (id. 939- 940).

Um elemento do quadro, o fauno, como que ganha vida no poema e confunde-se com o mundo do sujeito textual, após ter sido transfigurado por ele. Este *vê-o*, mas de uma perspectiva atingida por um coeficiente de “distorção libidinal” – perspectiva que é também sugerida pela alternância de ritmo entre versos muito curtos “Aéreo” “Divino” e outros muito longos “Havia a mão acariciante, hesitante sobre o rosto” ou “Nele havia, isso sim, as calças desapertadas”.

Como Bergez afirma, o processo de criação poética a partir da imagem é complexo. A imagem é lida pelo poeta através do filtro da sua própria obra, antes de dar impulso ao poema. O autor cita Paul Éluard que parece referir-se a este processo: “Le papier, nuit blanche. Et les plages désertes des yeux du rêveur. Le coeur tremble.” (2006 [2004], 186).

O último poema efrástico, observado no corpus, “a Hockney e a Mário Botas” (Carvalho 1993, 862-863) mistura as referências a dois pintores: David Hockney, autor do quadro sugerido pelo poema, *Mr and Mrs Clark and Percy* (vd. Anexo C, Fig.13), e Mário Botas, artista plástico íntimo de Raul de Carvalho. O que parece ligá-los é a figura de um gato, existente no quadro e referenciada no primeiro verso do poema, numa frase

¹⁸¹ O poema surge publicado em *Um e o mesmo livro*, datado de 1984, ano da morte de Raul de Carvalho, mais explicitamente despudorado, no final da vida.

exclamativa, na primeira pessoa, em discurso directo, destacada a itálico do resto do texto: “- *Cá está o gato de que eu gosto!*, dizia ele” (id. 862). O verso define e anuncia a situação: o poema vai referir-se ao gato “felpudo e mágico” do quadro (tal como sugere a expressão deíctica “Cá está”), explicitando o gosto do pintor português¹⁸², reportado pelas memórias do sujeito de enunciação, como indica o verbo no pretérito imperfeito “dizia ele”.

Da imagem, o poema destaca a figura do gato que “se senta em mim enquanto/ olho, descrevo, parasito”, a “cadeira” e a “mulher que está na frente e re-/ produz/ Todas as mulheres” (id. 863). Ao quadro o poema acrescenta a identificação entre o sujeito lírico e a figura masculina, o “cigarro” (embora a expressão “O infinito caldeia-se no cigarro” possa resultar do ar pensativo desta figura no quadro), a “cama” e a vontade de solidão do sujeito lírico, “Eu estou ocasionalmente na cama. / E não tenho/ Vontade nenhuma/ De me misturar com os outros ...” (id. 863).

O poema parece fazer a apologia de um espaço interior próprio, simbolizado na figura ambivalente do gato, cujo simbolismo pode oscilar entre tendências benéficas e maléficas (Chevalier 214). Este ambiente íntimo masculino contrapõe-se a um outro familiar, menos harmonioso, sugerido no quadro pelo gesto impaciente da mulher que contrasta com o ar despreocupado da figura masculina e, ainda, pela conjugação difícil de elementos femininos que surgem do lado da mulher (a jarra com lírios brancos, o livro sobre a mesa, o quadro na parede) com os masculinos que surgem do lado do homem (o telefone e um objecto decorativo no chão).

Entre quadro e poema não há, pois, oposição temática-expressiva; pelo contrário, o poema parece ampliar e desenvolver a sugestão pictórica, confirmando as palavras de Fernando Guimarães¹⁸³ que diz haver “ [...] uma experiência de linguagem que corresponde a uma experiência de desenho. As duas experiências convergem e ganham uma dimensão simbólica [...] ” (2007, 24).

Ao observar globalmente estes 13 poemas ecrásticos de Raul de Carvalho, pode afirmar-se, na linha de Davidson (cf. Cap. 2), que o poema pictórico (“painting poem”) activa estratégias de composição equivalentes, mas não dependentes do quadro, lê-o como um texto, em vez de um objecto estático (72), e que, à semelhança do que refere Fernando Martinho sobre a poesia ecrástica de Pedro Tamen (cf. Cap. 2), o trabalho na *ekphrasis*

¹⁸² Mário Botas utilizou o motivo do gato em algumas obras, das quais *Un Plaisant* é o exemplo.

¹⁸³ A propósito de um poema ecrástico de João Miguel Fernandes Jorge sobre cinco estudos anatómicos de Vieira da Silva.

não consiste numa mera transposição de signos, mas na recriação poética que implica “construir, fabricar, inventar” (1996, 260), constituindo os quadros motivo de questionamento constante do sujeito “que os e se interroga, entre a certeza do seu silêncio e a necessidade da sua interpelação.” (id. 262).

Aludindo ao processo de descrição/ transfiguração de obras de arte pela poesia, também Manuel Gusmão teceu algumas considerações, a propósito dos escritos de Paul Éluard sobre Pablo Picasso¹⁸⁴, onde se podem igualmente rever os poemas efrásticos de Raul de Carvalho:

Ver, dizer o ver, dar a ver, não são pois coisa passiva, antes intensa e multiplamente activa, gesto transformador e imaginante, iluminação e apreensão («comprender»), descoberta aventureira [...], criação de valores, rotação e translação do sujeito, sua presentificação no mundo e do mundo no sujeito, lugar para as intermitências e reverberações de um e de outro. [...] Ver e dar a ver, significando literalmente o gesto do olhar do pintor, do olhar de quem diz esse gesto, o olhar da obra sobre quem a vê e de uns e outros sobre o visível e o invisível da imanência terrestre, significam também o dizer poético. (1985, 109).

Este “processo de circularidade do olhar”, o “olhar o olhar”, é um movimento auto-reflexivo que “reduz a imagem ao essencial do ser”¹⁸⁵. Pela beleza que evocam na sua aparente simplicidade expressiva, pelo seu alcance metapoético e metaestético, parece-nos importante integrar estes poemas de Raul de Carvalho na tradição da poesia efrástica moderna portuguesa, inaugurada por *Metamorfoses* de Jorge de Sena nos anos 60¹⁸⁶.

3.3. *Ut Poesis Pictura*

As obras plásticas inspiraram a poesia rauliana, mas também esta tem servido de motivação a criações artísticas de índole variada, como sejam o desenho e a pintura (“ut poesis pictura”), mas também a música e a canção.

No espólio camarário de Raul de Carvalho existe cópia de uma pauta de Fernando

¹⁸⁴ Tanto Éluard como Picasso não são indiferentes a Raul de Carvalho, o primeiro pelo seu interesse e escritos sobre artes plásticas, o segundo, inspirador de poemas.

¹⁸⁵ Refere Álvaro Manuel Machado em “Poesia e pintura em Albano Martins: Olhar o Olhar” (29), a propósito de poemas sobre obras de arte do referido autor.

¹⁸⁶ No dizer de Fernando Martinho. “A poesia portuguesa depois de Pessoa” [Em linha].

Lopes Graça, possivelmente inédita, para o poema “Campo Queimado” (Carvalho 1993, 41), de *As Sombras e as Vozes*, 1949 (vd. Anexo D, Fig.1). O poema “A vila de Alvito” (id. 27), da mesma obra, foi musicado e cantado por Adriano Correia de Oliveira, tendo surgido na obra *Gente de Aqui e de Agora*. Da mesma forma há notícia de poemas de Raul musicados por José Manuel Osório em *Mãos Dadas*.

No que respeita às artes plásticas, o poema “Serenidade és minha” (id. 215), de *Poesia I*, 1955, serviu de inspiração ao desenho de Francisco Relógio, publicado no *Diário de Notícias*, de 20 de Abril de 1978 (17), conforme Anexo D, Fig. 2. Por seu turno, Mário Botas, a pedido do autor alvitense, pintou dois quadros, inéditos em colecção particular, que serviriam de capa e contra-capas à obra *Quatro Paredes*, publicada postumamente (vd. Anexo D, Fig.3) e que contêm motivos da obra e mundo de Raul de Carvalho, ilustrando, ao mesmo tempo, as últimas palavras publicadas do poeta: “Tintas ou lápis, tanto faz.” (Carvalho 1993, 999).

Com efeito, o discurso pictórico, sendo uma constante na lírica de Raul de Carvalho, mescla-se com o poético, accionando propriedades intrínsecas à própria linguagem literária, como outras que lhe são exteriores e que se reportam directamente ao mundo das artes plásticas. A valorização do sentido visual sobre os demais, patente nestes poemas, poderá ser reflexo de uma sensibilidade plástica que se manifestou igualmente na tela, em desenhos/pinturas caligráficas, nas diferentes grafias manuais que o poeta detinha e até nos poucos poemas visuais que criou.

Será, pois, na poesia lírica que, a nosso ver, melhor se revela a ligação privilegiada com a pintura, detectada na presença frequente do vocabulário próprio desta arte (nomeadamente nas inúmeras referências ao olhar, às cores, às formas geométricas, à imagem ou até à própria ligação entre poesia e pintura) e no recurso a técnicas de escrita que têm o seu paralelo nas artes plásticas (a técnica de enquadramento, sobretudo).

Talvez mais notórias da estreita relação entre poesia e pintura sejam as múltiplas vozes do mundo das artes plásticas que inundam os poemas e que constituem uma galeria pessoal de 40 notáveis artistas, distribuídos entre a contemporaneidade nacional e internacional do poeta - que se destaca -, o impressionismo e o renascimento italiano, surgindo de forma variável, tanto no plano paratextual (epígrafes, dedicatórias, títulos), como intratextual (diálogo explícito com artistas, evocação de motivos da obra ou *ekphrasis*).

Não obstante os outros aspectos, os 13 poemas efrásticos de Raul de Carvalho são

aqueles que nos parecem melhor cristalizar a temática intertextual entre pintura e poesia nesta poética, pois patenteiam uma certa unidade que advém do facto de todo o poema (na maioria dos casos) se desenvolver descrevendo, recriando e interrogando uma obra de arte específica, como que num fascinante diálogo narcísico.

Por outro lado, o trânsito entre artes que a obra poética de Raul de Carvalho patenteia e também inspira é, por si só, motivo de valorização desta poesia que urge igualar ao de que mais notável a segunda metade do séc. XX produziu, anunciando mesmo a contemporaneidade.

Conclusão

A presente investigação pretende contribuir para a revalorização da poesia de Raul de Carvalho, inquirindo-a numa perspectiva intersemiótica de relacionamento com a pintura. Esta linha temática emerge de uma imensa obra (23 volumes publicados, participação em 23 antologias e uma extensa obra inédita), complexa e multifacetada, que conta com uma recepção crítica desde 1949 até aos nossos dias.

A lírica rauliana, herdeira de Fernando Pessoa na sinceridade explosiva e anti-social de Álvaro de Campos (entre outros aspectos), como que sintetiza todo o século vinte literário em Portugal, ligando-o a anteriores movimentos e antecipando outros. Esta poesia mostra-se de tal maneira heteróclita e diversificada que nela se podem rastrear traços de um lirismo popular e medieval (nos primeiros poemas), do barroco (na acumulação de efeitos retóricos), do romantismo (na confidencialidade da escrita e datação dos poemas, na representação de um Eu lírico hipertrofiado, detentor de uma maior consciência e reivindicando a sua excepcionalidade identitária), do modernismo (no verso livre, na pontuação, no discurso intertextual e no traço introspectivo), do neo-realismo (no reflexo de preocupações sociais e ideológicas, ligadas essencialmente à temática alentejana), do surrealismo (na estranheza e onirismo de algumas imagens e situações; na espontaneidade e autenticidade da escrita) e ainda, segundo alguns autores, do pós-modernismo (na temática da poesia/ corrente de consciência e da escrita fragmentária e intertextual).

Por estes motivos, eventualmente inspiradores de futuros trabalhos, tal obra surge como um marco importante na literatura portuguesa, não só da segunda metade do século XX, mas também do século XXI, porque contém em si uma mensagem profundamente contemporânea, que a liga à pos-modernidade e ao discurso intersemiótico.

Com efeito, Raul de Carvalho foi poeta pintor nos desenhos que fez com as palavras ou com o lápis. Detentor de uma sensibilidade plástica original (que se manifestou também nos seus desenhos/pintura, na poesia visual e nas diferentes caligrafias pessoais que detinha), a sua poesia, espaço de liberdade, justiça e beleza, é atravessada por um discurso para-pictural, explorando, de forma consistente e profunda, um largo espectro das potencialidades icónicas da linguagem poética e complementando-as com alusões, estratégias e processos que se reportam directamente ao mundo da pintura.

Assim, e tendo presente o enquadramento teórico e a tradição secular das relações entre a poesia e a pintura, foi sondado o corpus recortado (poemas raulianos com referências plásticas) quanto ao que chamámos aspectos para-picturais, próprios da literatura. Verificou-se uma grande incidência no uso do vocabulário da pintura e na técnica de enquadramento, utilizados pelo poeta para conseguir no texto efeitos do quadro.

Neste contexto, o olhar, ligado ao pensar segundo o autor, é motivo recorrente, surgindo como elemento que permite o encontro, a cumplicidade e até a relação com a dimensão espiritual. São múltiplas as alusões cromáticas, algumas de grande intensidade expressiva; na paleta do escritor emerge sobretudo o azul/perfeição, o verde/vitalidade, o vermelho/paixão e o branco/sabedoria. Repetem-se o círculo perfeito e o quadrado inibidor ou cenográfico. Do mesmo modo aparecem as referências à imagem, ligadas ao perpetuar do instante e à fixação do tempo que esta implica e permite.

A poesia rauliana explícita, de uma forma recorrente, a ligação poesia/ pintura, referindo-se aos diferentes processos criativos como se da mesma realidade se tratasse e ainda narrando duas histórias paradigmáticas desta relação, onde se observa a (con)usão entre as duas artes (por exemplo, ao nível da produção artística, na narrativa de Antoine; e das personagens, no conjunto poemático introspectivo “Taberna”). Em tal poética se manifesta igualmente o uso da técnica do enquadramento, da mesma forma que, nela, quadros e quadriláteros variados actuam como verdadeiros pontos de fuga para um “locus amoenus”, espaço idealizado com contornos de um bucolismo moderno.

Outras técnicas para-pictóricas há a investigar nesta poesia, ligadas ao efeito de profundidade e ao recurso ao negativo da imagem - ou seja, ao uso dos tropos da metáfora e da ironia por exemplo, que não foram aqui aprofundadas por parecerem, na lírica rauliana, menos recorrentes e por necessitarem de um tratamento próprio, fora do âmbito deste trabalho.

No que respeita aos aspectos da intertextualidade exoliterária, o corpus de poemas foi observado em relação à inserção física das referências pictóricas, à galeria de artistas e obras plásticas evocados e em relação à *ekphrasis*. Verificou-se que as referências surgem em paratexto ou no corpo mesmo dos poemas, com a função de identificar pintores e quadros a evocar nos poemas, anunciar destinatários de recados ou leituras e descrições de obras de arte. A galeria de artistas e obras que figura nesta poética liga-se sobretudo à contemporaneidade, nacional e internacional, contando ainda com autores impressionistas e renascentistas. Quanto aos poemas efrásticos raulianos, estes mostraram ler os quadros

como textos, recriando-os poeticamente e servindo-se deles como motivo de questionamento interior. De facto, podemos concluir que as relações intertextuais com a pintura contribuem para a singularidade da obra rauliana e, pelo seu valor simultaneamente intersemiótico e introspectivo, constituem, a nosso ver, um dos argumentos de peso para a sua inscrição na contemporaneidade.

Poesia de dimensão intemporal, digna de figurar junto do que mais relevante se escreveu em Língua Portuguesa, a lírica rauliana mostra um exemplar ajuste entre a vida e a estética, ao tornar explícitas as angústias do homem contemporâneo, motivo pelo qual estes poemas foram, eles próprios, inspiradores de outras obras de diferentes áreas artísticas, como o desenho, a pintura, a música e a canção.

Fitando as margens brancas silenciosas do poema/tela, estimulado pelas imagens, Raul de Carvalho viajou no espaço e no tempo na companhia de artistas e pinturas. Visitou o vazio do tempo e até a presença da morte. Apropriando-se de tais referências, transfigurou as imagens através do filtro da própria individualidade (reiterou sugestões de quadros, acrescentou-lhes significado, transfigurou-as, abandonou-as) – miscigenou palavra e imagem, desenhos cujo suporte é tão material quanto imaterial, espaço ambíguo onde o corpo e a alma se inscrevem.

Para falar emblematicamente sobre a obra de Raul de Carvalho, João Barrento refere a “tela branca sem limites”, imagem simbólica da sua escrita-vida: vazia, permite instantes de comunhão com o ser e, portanto, é “prenhe de significação” (1977, 69-70)¹⁸⁷. Nascido da palavra, o poema aponta para algo que o ultrapassa, diz o indizível. Tal como a pintura. Quer a imagem poética, quer a imagem pictural não mostram ou explicam: convidam a recriar e a reviver.

Raul de Carvalho moveu-se constantemente entre a inspiração pictural e a prática literária e também pictórica, constituindo a ponte entre essas actividades criadoras¹⁸⁸ uma das maiores e mais estranhas viagens que alguém pode fazer interiormente.

¹⁸⁷ A tela “inteiramente branca” surge na epígrafe de “Aleluia dos Camponeses”, pela mão de Raul de Carvalho, citando Camus. (Carvalho 1993, 493), tal como já foi referido.

¹⁸⁸ Segundo Bergez (2006 [2004], 188.

Bibliografia

1. Bibliografia Geral

1.1. Geral

- Bergez, Daniel et al. *Métodos Críticos para a Análise Literária*. Trad. Olinda Prata. 2ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2006 [1990].
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. e Éditions Jupiter, 1982.
- Cobbaert, Anne-Marie. *Le Guide Marabout de la Graphologie*. Bruxelles: Nouvelles Editions Marabout, 1975.
- Coelho, M. da Conceição et al. *Programa de Literatura Portuguesa: 10º e 11º anos. Curso Geral de Línguas e Literaturas*. Lisboa: Ministério da Educação, 2001.
- Costa, J. Almeida e A. Sampaio e Melo. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 8ª ed. Porto: Porto Editora, 1999.
- Friedrich, H. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1978.
- Goldstein, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. 14ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- Martins, Albano. *Assim são as Algas*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- Mourão-Ferreira, David. “Bucolismo”. *Dicionário de Literatura*. Dir. J. Prado Coelho. Vol. 1. Porto: Figueirinhas, 1987.
- Pulver, Max. *Le Symbolisme de l'Écriture*. Trad. Marguerite Schmid e Maurice Delamain. Paris: Éditions Stock, 1982.
- Ramos, Rui. “O mito da Política Nacional (1918-1926) ”. *História de Portugal*. Dir. Mattoso. Vol. 6. s.l.: Círculo de Leitores, 1994.
- “Os inadaptados”. *História de Portugal*. Dir. Mattoso. Vol. 6. s.l.: Círculo de Leitores, 1994.
- Reis, Carlos. “A produção cultural entre a norma e a ruptura”. *Portugal Contemporâneo*. A. Reis. Vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *As Moscas*. Trad. Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença, s.d.
- Silva, Vítor Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2007.

Tolentino, Bruno. *O Mundo como Idéia*. São Paulo: Editora Globo, 2002.

1.2. Estudos sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea

Amaral, Fernando Pinto do. “Literatura”. *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Coord. Vítor W. Ferreira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998: 127-147.

Amaro, Luís. “Breve página de memórias: como nasceu a *Árvore*”. *Letras & Letras*. Nº56. 2 Out. 1991: 15.

Barreto, Costa (org.). *Estrada Larga – 3*. Porto: Porto Editora, s.d.: 312-319, 376-384, 385-389, 397-402.

Belchior, Maria de Lourdes. “Temas da Cultura Portuguesa (séc. XIX-XX) - Uma Literatura “Desenvolta”? Dos anos de 1945 a 1960”. *Os Homens e os Livros II, Séculos XIX e XX*. Lisboa: Editorial Verbo, 1980: 169-170.

Carlos, Luís (org.). “Uma *Árvore* no Meio do Cosmos ou o Retorno do Sublime”. *Árvore, Folhas de Poesia, Edição Fac-similada*. Porto: Campo de Letras, 2003: IX-XVIII.

Carlos, Luís e Joana Frias (org.). *Cadernos de Poesia, Reprodução Fac-similada*. Porto: Campo das Letras, 2004: 77-79.

Carreira, Maria Helena Araújo (org.). *Árvore (1951-1953) et la Poésie Portugaise des Années Cinquante*. Actes du colloque. Paris: Éditions Lusophone, 2003.

Castro, E.M. de Melo e M. Alberta Menéres. *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. 1ª ed. Lisboa: Morais Editora, 1959: XI-XXVI.

Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa. 2ª ed. Lisboa: Morais Editora, 1961: IX-XXXIX.

Castro, E.M. de Melo e. “Vanguarda: práticas de poesia, Realismo contraditório: «*Árvore*» e rotura de 60”. *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Séc. XX*. Biblioteca Breve. Vol.52. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980: 70-77.

“As revistas dos novíssimos”. *Sema* 3 (1980): 59-69.

“Poesia Portuguesa: ESPAÇO A (1980-1940)”. *Projecto: Poesia*. Lisboa: IN/CM, 1984: 55-79.

- “Poesia Portuguesa: ESPAÇO B (1980-1970), Parâmetros para a modernidade”. *Projecto: Poesia*. Lisboa: IN/CM, 1984: 105-115.
- Cautela, Afonso e Serafim Ferreira. *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra (1945-1965)*. Coleção Poesia e Ensaio. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965: XI-XVIII.
- Chorão, João Bigode (org.). *Távola Redonda, Edição Fac-similada*. Lisboa: Contexto, 1989.
- Crespo, Angel. *Antologia de la Nueva Poesia Portuguesa*. Madrid: Ediciones Rialp, 1961: 9-28.
- Cruz, Gastão. “O Conceito de Modernidade e a Poesia Portuguesa Contemporânea”. *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973: 9-18.
- Cuadrado, Perfecto. “Introdução em três movimentos”. *You are welcome to Elsinore, Poesia Surrealista Portuguesa, Antologia*. Galiza: Edicións Laiovento, 1996: 7-55.
- “Árvore: encruzilhadas”. *Nos 50 anos de Árvore, Folhas de Poesia*. Actas do Colóquio. Org. Albano Martins. Universidade Fernando Pessoa: Porto, 2005: 75-82.
- Gonda, Gumercinda. “A sede da autenticidade”. *Letras & Letras*. Nº56. 2 Out.1991: 16-17.
- Guimarães, Fernando. *A Poesia Portuguesa Contemporânea e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- Júdice, Nuno. *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.
- “Árvore et la génération suivante – quelques repères”. *Árvore (1951-1953) et la Poésie Portugaise des Années Cinquante*. Actes du colloque. Org. Maria Helena Araújo Carreira. Paris: Éditions Lusophone, 2003:141-148.
- Lourenço, Eduardo. “Duas Mansardas Poéticas, *Notícias do Bloqueio e Cadernos do Meio-Dia*”. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d’Água, 1987: 109-114.
- Marinho, Maria de Fátima. “Do eu ao outro: euforia e disforia”. *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX, Rupturas e Continuidades*. Lisboa: Caminho, 1989: 69-96.
- Martinho, Fernando. “A poesia portuguesa dos anos 50”. *A Phala: um Século de Poesia*. Edição Especial. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988: 118-125.
- Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1991.

“A poesia portuguesa depois de Pessoa”. *Contrastes*. Nº 42. Out./ Nov. (2005), Web.1-2-2010

<www.camonianatravessias.com.br/.../Da%20Poesia/Fernando%20J.B>

Martins, Albano. “Nascimento e morte duma revista”. *Letras & Letras*. Nº 56. 2 Out. 1991: 11.

Martins, Albano (org.). *Nos 50 anos de Árvore, Folhas de Poesia*. Actas do Colóquio. Porto: Universidade Fernando Pessoa Porto, 2005.

Matos, Joaquim. “Árvore”. *Letras & Letras*. Nº56. 2 Out. 1991: 11.

Moisés, Massaud. *As Estéticas Literárias em Portugal*. Vol. III Séc. XX. Lisboa: Caminho, 2002: 387- 496.

Moita, António Luís. “Semear uma «árvore»”. *Letras & Letras*. Nº 56. 2 Out. 1991: 12.

Mourão-Ferreira, David. “Apêndice”. *Vinte Poetas Contemporâneos* Lisboa: Edições Ática, 1980: 253-282.

Nemésio, Vitorino. “Os direitos dos poetas”. *Conhecimento de Poesia*. Lisboa: Editorial Verbo, 1970: 182-186.

Neves, Orlando e Serafim Ferreira. “A poesia portuguesa através dos tempos”. *800 Anos de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973: 7-12.

Pereira, José Carlos Seabra. “Situação da *Árvore* no campo literário português”. *Nos 50 anos de Árvore, Folhas de Poesia*. Actas do Colóquio. Org. Albano Martins. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2005: 57-63.

Reynaud, Maria João. “*Árvore* – um olhar transversal” *Estudos em homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela 2*. (2005): 679-684. Repositório Aberto da Universidade do Porto. Web. 20-11-2010. <<http://hdl.handle.net/10216/8729>>.

Rocha, Clara. “Árvore”. *Revistas Literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: IN-CM, 1985: 495-498, 660.

Rosa, António Ramos. “À margem duma leitura de René Char”. *Árvore, Folhas de Poesia* 1º Vol. Out. (1951): 45-47.

“Poesia 1949-1958”. *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980: 115-117.

“Cesariny ou a sublevação da palavra”. *Incisões Oblíquas – Estudos Sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Caminho, 1987: 27-36.

“Um espaço indispensável à poesia”. *Letras & Letras*. Nº56. 2 Out. 1991: 13.

- Saraiva, António José e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 13ªed.Porto: Porto Editora, 1985.
- Saraiva, Arnaldo. *Para uma História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Edições Árvore, 1984.
- Simões, João Gaspar. “«Árvore», folhas de poesia, Outono, 1951, Lisboa”. *Diário Popular* 30 Jan. 1952: 5, 9.
- Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos Simbolistas aos Novíssimos)*. Porto: Brasília Editora, 1976: 399-403.
- “Sobre a evolução do conceito de poesia moderna”. *Crítica II. Poetas Contemporâneos 1938-1961*. Tomo I. 2ª ed. Lisboa: IN/CM, 1999 [1961]: 23-43.
- “Sociedade literária sem sede, sem director nem estatutos, eis o jovem grupo da «Árvore» que se propõe reavivar a nossa poesia”. *Diário de Lisboa* 10 Jul. 1952: 6.
- Sousa, João Rui de. “Ia a Árvore no terceiro número”. *Nos 50 anos de Árvore, Folhas de Poesia*. Actas do Colóquio. Org. Albano Martins. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2005:17-25.
- Terra, José. “Para a história da Árvore e da sua época”. *Letras & Letras*. Nº56. 2 Out.1991: 13-14.
- “Árvore vue de l’intérieur“. *Árvore (1951-1953) et la poésie portugaise des années cinquante*. Actes du colloque, Org. Maria Helena Araújo Carreira. Paris: Éditions Lusophone, 2003:127-140.

1.3. Estudos sobre Intertextualidade

- Albarelli, Irene María Artigas. “Ecfrasis y naturaleza muerta: los «Botines com lazos» de van Gogh y Olga Orozco”. *Trans* Nº 2. Littérature et Image. (s.d.): 1-11. Web. 01-05-2011. < [http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/Ecfrasis - Artigas.pdf](http://trans.univ-paris3.fr/IMG/pdf/Ecfrasis_-_Artigas.pdf) > .
- Alves, Ida Ferreira. “A poesia não é como a pintura ou a ordem das visibilidades”. *Poesia e outras Artes, do Modernismo à Contemporaneidade*. Org. Ana Luísa Amaral et al. Cadernos de Literatura Comparada. Nº17. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2007: 111-127.

- Amado, Teresa. “Textos com Imagens na Idade Média”. *Concerto das Artes*. Coord. Kelly Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007: 203-207.
- Aquien, Michèle. “Calligramme”. *Dictionnaire de Poétique*. Paris: Le Livre de Poche, 2008 [1993]: 72-74.
- “Intertextualité”. *Dictionnaire de Poétique*. Paris : Le Livre de Poche, 2008 [1993]: 159-160.
- Araújo, Teresa. “«Ilustre Ciudad famosa» e «Aquel rayo de la guerra», procedimientos e efeitos plásticos”. *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. Nº 9 (2004): 383- 397.
- Avelar, Mário. *Ekphrasis, o Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edições Cosmos, 2006.
- Azevedo, Orlanda de. “Co(m) – Referência? As relações interartes e algumas questões de representação em *A Secreta Vida das Imagens* (1991), de Al Berto”. *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. Nº 9 (2004): 417-429.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Bergez, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris: Armand Colin, 2006 [2004].
- Berrini, B. *Eça de Queiroz, Literatura e Arte, Uma Antologia*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2000.
- Berrio, Antonio García e Teresa Hernández Fernández. *Ut Poesis Pictura, Poética del Arte Visual*, Madrid: Editorial Tecnos, 1988.
- Bertrand, Jean-Pierre. ”Calligramme”. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala, Paris: Puf, 2008 [2002]: 73.
- Buescu, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990.
- Calvino, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 2006.
- Castro, E. M. de Melo e. “Entre o oral e o visual: uma rede de traduções intersemióticas”. *Poéticas do séc. XX*. Lisboa: Horizonte, 1985.
- Chassay, Jean-François. “Discours”. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala. Paris: Puf, 2008 [2002]: 151-153. “Intertextualité”. *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala, Puf, Paris, 2008 [2002]: 317-319.

- Conrado, Maria Fernanda. Ekphrasis e Bildgedicht , *Processos ekphrásticos nas Metamorfoses de Jorge de Sena*. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1996: 126.
- Davidson, Michael. "Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42. Nº1 (Aut. 1983): 69-79. *The American Society for Aesthetics*. Web. 19-05-2011 < <http://www.jstor.org/stable/429948> >.
- Dionísio, Mário. *Entre Palavras e Cores - alguns dispersos 1937-1990*. Lisboa: Livros Cotovia/ Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2009.
- Dorfles, G. *O devir das artes*. Trad. Baptista Bastos e David de Carvalho. Lisboa: Arcádia, 1979.
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 1991 [1966].
- Gabrieloni, Ana Lía. "Interpretaciones sobre la relación entre literatura y pintura (1)" *Saltana*. Web. 18-11-2010.<<http://www.saltana.org/1/docar/0011.html>>
"Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación literatura y pintura (3)", *Saltana*. Web. 18-11-2010.< <http://www.saltana.org/1/docar/0013>,>
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, la Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Guimarães, Fernando. "Poesia, Pintura e Realidade". *Árvore, Folhas de Poesia*. 3º Fascículo. Primavera e Verão (1952): 244-247.
Artes Plásticas e Literatura, do Romantismo ao Surrealismo. Porto: Campo das Letras, 2003: 16.
A Obra de Arte e o seu Mundo. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2007: 24.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. "Tempo do espaço". Trad. Fernanda Gil Costa. *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. Nº 9 (2004): 477- 486.
- Gusmão, Manuel. "O discurso sobre as artes plásticas como revelador de poética: Éluard e Ponge («Donner à voir» »L'atelier contemporain»)". *Poéticas do Século XX*. Lisboa: Horizonte, 1985: 108-119.
- Hamon, P. *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*. Paris : José Corti, 2001.
- Heffernan, James. *Museum of words, the poetics of ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

- Horácio. *Arte Poética*. Trad. R.M. Rosado Fernandes. Clássicos Inquérito. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- Jakobson, Roman. “Diálogo sobre el tiempo en la lengua y la literatura”. *Arte Verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1992 [1985]: 29-45.
- Jenny, Laurent. “A estratégia da forma”. *Intertextualidades, “Poétique”*. 27. Trad. Clara Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979: 5-49.
- Júdice, Nuno. *As Máscaras do Poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998: 198.
- “A Poesia é coisa visual”. *A Viagem das Palavras, estudo sobre poesia*. Lisboa: Edições Colibri/ Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2005: 133-136.
- “A Literatura desapareceu do ensino do Português”. *O Expresso. Revista Única*. 25 Jun. 2011: 18-24.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis, the illusion of natural sig*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto”. Trad. Ângela Fernandes. *Concerto das Artes*. Coord. Kelly Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007: 133-163.
- Kristeva, Julia. *Séméiotiké: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969: 85.
- Lanini, Karine. “Peinture”. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala, Paris: Puf, [2002] 2008; 445-447.
- Louvel, Liliane “Intersemiotic Transposition: Crazy About Women, Paul Ducan’s Desacrating Art Gallery”. *Poesia e outras Artes, do Modernismo à Contemporaneidade*. Org. Ana Luísa Amaral et al. Cadernos de Literatura Comparada Nº17, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2007: 271-290.
- Machado, Álvaro Manuel. “Poesia e pintura em Albano Martins: Olhar o Olhar”. *Uma Flauta de Areia*. Actas do Colóquio/ Homenagem 50 Anos de Vida Literária do Poeta Albano Martins. Org. Isabel Vaz Ponce de Leão. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2001: 29.
- Maingueneau, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008 [1995].

- Márquez, Miguel Á. “Écfrasis retórica y descripción física de los personajes”. *Retórica y Retrato Poético*. Huelva: Universidad de Huelva, 2001: 117-145.
- Martinho, Fernando. “Ver e depois: a poesia efrástica em Pedro Tamen”. *Revista Colóquio/Letras*. Nº140/141. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril, 1996: 258-262.
- Martins, Albano. *Inconcretos Domínios*. Póvoa de Varzim: Edições Nova Renascença, 1980.
- Mitchell, W. J. T. “Spacial form in literature: toward a general theory. *The language of images*. . Chicago and London: University of Chicago Press, 1980: 271-299. *Iconology, image, text, ideology*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986.
- “*Ut pictura theoria: pintura abstracta e linguagem*”, Trad. Alexandre Dias Pinto. *Concerto das Artes*. Coord Kelly Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007: 383-410.
- Mourão, Paula. “Retrato e Auto-retrato – Fronteiras e limites. *Concerto de Artes*. Coord., K. Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007: 187-198.
- Praz, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. [*Mnemosyne: The parallel between literature and the visual arts*]. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1982 [1974]: 4.
- “*Ut pictura poesis*”. Trad. Mário Jorge Torres e Pauly Ellen Bothe. *Concerto das Artes*. Coord. Kelly Basílio, Porto: Campo das Letras, 2007: 115-132.
- Pereira, Maria da Conceição. “Narrativa e escândalo: *Le déjeuner sur l’herbe* de Édouard Manet”. *Actas do IV Congresso internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Estudos Literários/ Estudos Culturais*. Vol. III. CD-ROM. Évora: Universidade de Évora, 2001: 2.
- “A Visibilidade Descritiva de Ernest Hemingway”. *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. Nº 9, 2004: 255-277.
- Pommier, Édouard. “Introdução - Retratar”. *Concerto de Artes*. Coord. K. Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007: 165-185.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. New York: A New Directions Paperbook, [1934] 2010.
- Reis, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. 3ªed. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

- Reis, Pedro. *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- Riffaterre, Michael. “La trace de l’intertexte”. *La Pensée, approches actuelles de la littérature*. Nº 215. Outubro, 1980 : 4-18.
- “L’intertexte inconnu”. *Littérature, Intertextualités médiévales*. Nº 41. Fevereiro, 1981: 4-7.
- Sémiotique de la Poésie*. Trad. Jean-Jacques Thomas. Paris: Éditions du Seuil, 1983 [1978].
- Sangsue, Daniel. “A Intertextualidade”. *O Grande Atlas das Literaturas da Encyclopaedia Universalis*. Bersani, Jacques & Quinsat, Gilles, Lisboa: Página Editora, 2000: 28-29.
- Silva, Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Edições Almedina, [1967] 2007.
- Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008: 185 - 186.
- Tamen, Miguel. “Ut poesis, pictura (observações sobre a ilustração)”. *Poéticas do Séc. XX*. Coord. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Livros Horizonte, 1984: 96-107.
- Topia, André. “Contrapontos Joycianos”. *Intertextualidades.”Poétique”*. Nº 27. Trad. Clara Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979: 171-208.
- Viala, Alain. ”Image”. *Le Dictionnaire du Littéraire*. Dir. Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala, Paris: Puf, [2002] 2008 : 297/298.
- Vouilloux, Bernard. “ «Impressionismo Literário» - uma revisão do conceito”. Trad. Lourdes Câncio Martins e Maria Helena Silva. *Concerto das Artes*, Coord. Kelly Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007: 339-375.
- Wirth, Jean. “Os fundamentos da iconografia”. Trad. Teresa Amado. *Concerto das Artes*. Coord. Kelly Basílio. Porto: Campo das Letras, 2007 [1987]: 209-232.

1.4. Bibliografia sobre Artes Plásticas

- Artcyclopedia. “R.B. Kitaj”. Web. 02-08-2011
<http://www.artcyclopedia.com/artists/kitaj_rb.html>.
- “Marc Chagal”. Web. 02-08-2011
<http://www.artcyclopedia.com/artists/chagall_marc.html>.

- “Girolamo Romanino” Web. 02-08-2011
<http://www.artcyclopedia.com/artists/romanino_girolamo.html>.
- [Davidhockney.com](http://www.davidhockney.com). Web. 2/8/2011 <<http://www.davidhockney.com/>> .
- Faria, Almeida (org.). *Mário Botas, Spleen*. s.l.: IN/CM, 1988.
- Fernandes, M. João e, Rui Mário Gonçalves (org.). “Cruzeiro Seixas, o poeta a esfinge”.
Catálogo da Exposição. Porto: Galeria Artemanifesto, 30 Set. a 14 Nov. 2000: 40.
- Ficacci, Luigi. *Francis Bacon*. Trad. Ana Maria Obst Taschen/ Jornal Público, Lisboa:
2004.
- Gonçalves, Rui Mário (org.). “Arte portuguesa nos anos 50”. Catálogo da Exposição.
Biblioteca Municipal de Beja, Out. e Nov. 1992. Sociedade Nacional de Belas-
Artes, Jan. e Fev. 1993. s.l.: Câmara Municipal de Beja/ Fundação Calouste
Gulbenkian, 1992.
- Gonçalves, Rui Mário. *História da Arte em Portugal, de 1945 à actualidade*. Vol. 13.
Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 22.
A Arte Portuguesa no Século XX. s.l.: Círculo de Leitores, 1998: 59.
- Hans-erni.ch. Web.02-08-2011 <<http://www.hans-erni.ch/>>.
- Infopedia. “Jean Dubuffet”. Porto: Porto Editora. Web. 14-07-2011.
<[http://www.infopedia.pt/\\$jean-dubuffet](http://www.infopedia.pt/$jean-dubuffet)>.
- Janson, H. W. *Historia da Arte*. Trad. J. A. Ferreira de Almeida e M. Manuela Rocheta
Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982: 627.
- Melo, Alexandre (coord.). *Arte e artistas em Portugal*. Círculo de Leitores/ Instituto
Camões/ Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2007.
- Mink, Janis. *Miró*. Trad. Lisboa: Alice Milheiro Taschen/ Jornal Público, 2003: 92.
- Picon, Gaëtan. *Pintura Moderna, de 1800 aos nossos dias*. Trad. Gaëtan Martins de
Oliveira. Lisboa/ S. Paulo: Editorial Verbo, 1978:136.
- Pitta, Eduardo.” O poeta expatriado”. 2007. Web. 02-08-2011.
<<http://daliteratura.blogspot.com/2007/08/o-poeta-expatriado.html>>.
- Rocha, Manuel. *Focus, Enciclopédia Internacional*. Dir. Vitorino Magalhães Godinho e,
Celso Cunha. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1964.
- Silva, Helena Teixeira da. “Paula no país das maravilhas”. 2006. Web. 20-07-2008.
<http://entre-vidas.blog.spot.com/2006_02_05_archive.html>.

- Tarabra, Daniela. *National Gallery, Londres*. Dir. [Alessandra Fregolent](#) e Giorgio Seppi. Trad. [Maria Irene Bigotte de Carvalho](#). Coleção “Grandes Museus do Mundo”. Lisboa: Círculo de Leitores/Editorial Everest, 2006.
- The Henry Miller Library. 2009. Web. 02-08-2011.
<<http://www.henrymiller.org/miller.html>>.
- Universidade do Porto. “Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto. Lagoa Henriques”. 2009. Web. 02-08-2011.
<http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004317>.
- Vieira, Joaquim (org.). *Fotobiografias séc. XX, Almada Negreiros*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, 2001.

2. Bibliografia Rauliana

2.1. Bibliografia Activa

2.1.1. Obra individual publicada

- As Sombras e as Vozes*. Lisboa: Edição do Autor, 1949. [Capa de Júlio Pomar].
- Poesia I*. Lisboa: Portugália Editora, 1955.
- Mesa da Solidão*. Lisboa: Edição do Autor, 1955.
- Parágrafos*. Lisboa: Edição do Autor, 1956. [Com um desenho de Lopes Alves].
- Versos (Poesia II)*. Lisboa: Edição do Autor, 1958, [Desenho da capa de René Bértholo].
- A Aliança*. Lisboa: Edição do Autor, 1958.
- “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia”. *Vértice*, Nº192, Separata, 1959.
- Poesia 1949-1958*. Org. Afonso Cautela e Liberto Cruz. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965. [Capa de Espiga Pinto].
- Talvez Infância*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968. [Capa de Espiga Pinto].
- Realidade Branca*. Lisboa: Edição do Autor, 1968.
- Tautologias*. Lisboa: Edição do Autor, 1968.
- Tudo é Visão*. Lisboa: Edição do Autor, 1970.
- Poemas Inactuais*. Coleção Poetas de Hoje. Lisboa: Portugália Editora, 1971. [Capa de João da Câmara Leme. Poema autógrafo “Sobre a campa de meu pai”].

- Uma Estética da Banalidade*. Lisboa: Edição do Autor, 1972.
- De Nome Inominado*. Lisboa: Edição do Autor, 1974. [Capa com “Caligrafias” do autor].
- Realidade Branca*. Org. Serafim Ferreira. Lisboa: Círculo de Leitores, 1975. [inclui nota biográfica do autor].
- Tampo Vazio*. Colecção Círculo de Poesia. Lisboa:, Moraes Editores, 1975. [Capa de José Escada].
- Desejaria provar que esquecera a ponto de já nem se lembrar de ter tido qualquer coisa para esquecer*. Lisboa: Edição do Autor, 1976. [Capa de Mário Botas e do autor].
- Quadrangular*. Lisboa: Livraria Quadrante, 1976. [Capa do autor com um desenho de Cruzeiro Seixas].
- A Casa Abandonada*. Lisboa: Edição do Autor, 1977, [Gravura da capa de André Derain para *L’Enchanteur Pourissant*, de Apollinaire, 1909].
- Duplo Olhar*. Lisboa: Edição do Autor, 1978. [Capa do autor].
- Elsinore*. Porto: Brasília Editora, 1980. [Capa de Mário Botas].
- Mágico Novembro*. Colecção Imagem do Corpo, Lisboa: Edições Ulmeiro, 1982. [Capa de João Carlos Albernaz].
- Um e o Mesmo Livro*. Colecção Forma. Lisboa: Editorial Presença, 1984. [Com uma reprodução a preto e branco de um pormenor de um quadro de David].
- Poesia Instante*. Colecção Imagem do Corpo. Lisboa: Edições Ulmeiro, 1984. [Capa de António Pimentel].
- Quatro Paredes*. Porto: Edições Nova Renascença, 1985.
- Obras de Raul de Carvalho, I - Obra Publicada em Livro*. Org. Luiz Fagundes Duarte. Lisboa, Editorial Caminho, 1993. [Com um retrato do autor de Mário Cesariny e “Notícia Biográfica sobre Raul de Carvalho” de Maria Luísa Leal].
- Raul de Carvalho, Cartas & Outros Papéis*. Org, Serafim Ferreira. Lisboa: Editorial Escritor, 1997.

2.1.2. Participação em Volumes Colectivos

- Lança, Carlos e Francisco Tenreiro. *Contos e Poemas de Autores Modernos Portugueses*. Lisboa: s. ed., 1942: 33-35.

- Rodrigues, Armindo J. et al. *Homenagem Poética a Gomes Leal*. Coimbra: Casa Minerva, 1948: 115-118.
- Sena, Jorge de. *Líricas Portuguesas*. Vol. I. 3ª ed., Lisboa: Edições 70, 1984 [1958]: 332-349.
- Castro, E.M. de Melo e Maria Alberta Meneres. *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1961 [1959]: 59-85.
- Crespo, Angel. *Antologia de la Nueva Poesia Portuguesa*. Madrid: Ediciones Rialp, 1961: 163-170.
- Guitton, Jean. *Os dias do Senhor*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes Editores, 1962: 400.
- Cabral do Nascimento. *Colectânea de Versos Portugueses, do século XII ao século XX*. Lisboa: Editora Minerva, 1964: 181-182.
- Cautela, Afonso e Serafim Ferreira. *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra (1945-1965)*. Coleção Poesia e Ensaio. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965: 369-378.
- Rodrigues, Urbano Tavares. *A Saudade na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Portugália Editora, 1967: 224.
- Alves das Neves, João. *Poetas Portugueses Modernos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967: 228-237.
- Longland, Jean. *Contemporary Portuguese Poetry*. Nova Iorque: Harvey House, 1968: 52-53.
- Gonçalves, Egito e Manuel Alberto Valente. *Poesia 70*. Porto: Editorial Inova, 1970: 201-203.
- Gonçalves, Egito, Pais Brandão, Fiama Hasse. *Poesia 71*. Porto: Editorial Inova, 1971: 187-190.
- Moutinho, José Viale. *O Nosso Amargo Cancioneiro*, Porto: Latitude, 1972: 127.
- Neves, Orlando e Serafim Ferreira. *800 Anos de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973: 339-343.
- Tamen, Pedro. *20 Anos da Coleção Círculo de Poesia, 20 Anos de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1977: 341-343.
- Varela, Joana. *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa*. Macau-Lisboa: Instituto Cultural/ Instituto Português do Livro, 1983: 241.
- Carvalho, Raul de et al. *Para o Mário Botas*. Lisboa: & Etc, 1984: 4.

- Freches, Júlio e Serafim Ferreira. *Artes e Ofícios na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, 1992: 207-209.
- Lopes, Óscar et al. *A Ilha dos Amores*. Porto: Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1984.
- Fanha, José e José Jorge Letria. *Cem Poemas Portugueses sobre a Infância*. Lisboa: Terramar, 2004: 103.
- Reis-Sá, Jorge e Rui Lage. *Poemas Portugueses, Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*. Porto: Porto Editora, 2010:1379-1383.

2.1.3. Participação em periódicos

Árvore

- Carvalho, Raul de. “Árvore”. *Árvore, folhas de poesia*. 1º fascículo. Out. (1951): 34-35.
- “Museu Imaginário”. *Árvore, folhas de poesia*. 2º fascículo. Inverno (1951-52): 99-106.
- “Invocação”. *Árvore, folhas de poesia*. Vol. II. 1º fascículo. (1953): 32- 33.

Távola Redonda

- Carvalho, Raul de. “Inesperado Visitante”. *Távola Redonda, folhas de poesia*. 2º fascículo. 1 Fev. 1950: 2.
- “Poesia”. *Távola Redonda, folhas de poesia*. 2º fascículo. 1 Fev. (1950): 2.
- “Vilancete”. *Távola Redonda, folhas de poesia*. 2º fascículo. 1 Fev. (1950): 2.

Cadernos de Poesia

- Carvalho, Raul de. “Ó vento isento, carinhoso vento!”. *Cadernos de Poesia, Reprodução Fac-similada*. Org. Luís Carlos e Joana Frias. Porto: Campo das Letras.2004: 77.

“Onde”. *Cadernos de Poesia, Reprodução Fac-similada*. Org. Luís Carlos e Joana Frias. Porto: Campo das Letras, 2004: 77- 78.

“(Virgínia Woolf)”. *Cadernos de Poesia, Reprodução Fac-similada*. Org. Luís Carlos e Joana Frias. Porto: Campo das Letras, 2004: 77-79.

Bandarra

Carvalho, Raul de. “Dedalus”. *Bandarra, Artes e Letras Ibéricas*. Nº49. Jan. (1957): 1-3.

“A propósito de Teatro e do Teatro de Synge”. *Bandarra, Artes e Letras Ibéricas*. Nº54. Jun. (1957): 15-18.

“Complementares” *Bandarra, Artes e Letras Ibéricas*. Nº56. Ago.1957: 6-9.

Soupault, Philippe. “Dos Primitivos Italianos ao Cinema do Futuro”. Trad. Raul de Carvalho. *Bandarra, Artes e Letras Ibéricas*. Nº58. Out. (1957): 1-4.

Silex, Revista de Letras e Artes

Carvalho, Raul de. “Ode”. *Silex, Revista de Letras e Artes*. Nov. (1980): 14. [Posteriormente publicado na obra *Elsinore*].

Jornal dos Poetas e Trovadores

Carvalho, Raul de. “Oh, meu amor como eu te queria aqui!”. *Jornal dos Poetas e Trovadores*. Março/ Abril 1983: 19. [de *Poesia I*].

Porta e Mola”. *Jornal dos Poetas e Trovadores*. Maio/ Junho 1983: 7. [com indicação de inédito para obra inédita *A Poesia é uma Arma*].

A Planície, Suplemento Literário

Carvalho, Raul de. “Comboio de Empréstimo”. *A Planície* 8 Set. 1956: 9.

“Entrevista Imaginária”. *A Planície* 1 Out. 1958: 1-2.

“Perdão”. *A Planície* 1 Jun. 1960.¹⁸⁹ [Falta indicação da página].

¹⁸⁹ Também publicado postumamente no Suplemento Literário de *Jornal de Serpa*, Fevereiro/ Março de 1997, I.

Diário de Notícias, Suplemento Literário

Carvalho, Raul de. “Os Meus Olhos Nasceram para Ver, Notas para a Compreensão da Obra de Irene Lisboa”. *Diário de Notícias* 30 Jul. 1959: 7-8.

“Olha Daisy”. *Diário de Notícias*. 20 Agos. 1970 [poema datado de 1969. Falta indicação da página.]

O Diário

Carvalho, Raul de. “A Senhora Máxima”. *O Diário* 4 Dez. Suplemento Cultural. 1983: 9.

“Dois poemas de Raul de Carvalho do livro inédito *A Poesia é uma Arma*: «Parábola do paraplúie» e «Homenagem aos Lusíadas»”. *O Diário* [?] 6 Fev. 1983. [Falta indicação de página].

“Homenagem aos Lusíadas”. *O Diário* 13 Maio 1984. [Falta indicação de página].

Colóquio/ Letras

Carvalho, Raul de. “Hans Holbein o Jovem”. *Colóquio/ Letras*. Nº41. Março. (1978): 65.

Jornal dos Primeiros Encontros de Poesia de Vila Viçosa

Carvalho, Raul de. “A recta de Pegões”, “O caule da alegria”, “Relâmpago” e “Poema Oculto”. *Jornal dos Primeiros Encontros de Poesia de Vila Viçosa* 4 Junho 1984. [Falta indicação de página].

Cadernos do Meio-Dia

Colóquio/ Artes [indicação do autor]

Diário Popular, Suplemento Literário

Diário de Lisboa, Suplemento Literário

Diário de Coimbra, Suplemento Literário

Jornal “A nossa Terra” [indicação do autor]

Jornal do Fundão [indicação do autor]

O Tempo e o Modo

Seara Nova

Vértice

2.1.4. Ensaaios

Carvalho, Raul de. “A propósito de Teatro e do Teatro de Synge”. *Bandarr*. Nº54. (1956): 15-18.

“Os Meus Olhos Nasceram para Ver. Notas para a Compreensão da Obra de Irene Lisboa”. *Diário de Notícias* 30 Julho 1959: 7-8.

2.1.5. Traduções

Tracy, Don. *Cavaleiro, espadachim e sonhador*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Dois Continentes, 1956.

Pontoppidan, Henrik. *O visitante real e outras novelas*. Trad. Raul de Carvalho e Albano Martins. Lisboa: Estúdios Cor, 1956.

Soupault, Philippe. “Dos Primitivos Italianos ao Cinema do Futuro”. Trad. Raul de Carvalho. *Bandarra, artes e letras ibéricas*. Nº58. Outubro. (1957): 1-4.

Guitton, Jean. *O trabalho intelectual*. Trad. Raul de Carvalho e M. S. Lourenço. Lisboa: Logos, 1959.

Bainville, Jacques. *Napoleão*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Aster, 1960.

Migeo, Marcel. *Saint-Exupéry*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Aster, 1960. [A tradução de *Piloto de guerra* de Saint-Éxupéry, por Raul de Carvalho, indicada num curriculum do espólio, não consta no catálogo da Biblioteca Nacional, apenas a tradução de Ruy Belo.].

Grine, Alexandre. *O apelo do mar*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Arcádia, 1961.

Camus, Albert. *Calígula seguido de O Equívoco*. Trad. Raul de Carvalho. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1986. [Será póstumo? Só encontrei esta data, sem indicação de 2ª ed.].

2.2. Bibliografia Passiva

2.2.1. Geral

- Amaral, Fernando. "Edição da obra completa de Raul de Carvalho. Tão longe, tão perto", *O Público* 12 Março 1994: 10.
- Bacelar, Armando. "Recensão de *As Sombras e as Vozes*". *Vértice*. Nº72 Agosto (1949): 107.
- Baptista, Jacinto. "Raul de Carvalho (em testemunho póstumo) sobre o ofício de escrever". *Nova Seara Nova*. Nº5. Março/ Abr. (1986): 41-45.
- Barrento, João. "Raul de Carvalho: a Poesia no Círculo". *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 36 (1977) 67-70.
- Bento, José. "Recensão crítica a *Tudo é Visão*, de Raul de Carvalho". *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 3 (1971): 78-79.
- Brito, Casimiro de. "Poetas do nosso tempo : Raul de Carvalho". *Cadernos do Meio-Dia*. Nº 5. Faro (1960): III-VIII.
- Brito, Casimiro de. "Recensão de *Quadrangular* de Raul de Carvalho". *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 43 (1978): 81-82.
- Brito, Casimiro de. "Sobre Raul de Carvalho". *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 59-64.
- Buescu, Helena Carvalhão. "Recensão de *Elsinore*". *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 68 (1982): 67.
- Cabrita, António. "Recensão de *Poesia Instante* de Raul de Carvalho". *Diário de Notícias*, Fevereiro 3, 1985, 12.
- Cabrita, António. "Raul de Carvalho". *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 45-46.
- Caires, Ângela. "Surrealistas causam polémica na casa do Alentejo". *O Jornal* 4 Fev. 1983: 10.
- Capelo, José Manuel. "Livros e Autores." *Silex, Revista de Letras e Artes*. Nº 10. Set. (1986): 73.

- Carvalho, João de. “Percurso de sentido na escrita de Raul de Carvalho – Homenagem ao Poeta de Alvito – “. *Questão*. Nº1. Centro de Estudos Linguísticos e Literários/ FCHS Universidade do Algarve (2004): 43-47.
- “Os tópicos da Casa e do Mundo na poética de Raul de Carvalho”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 137-148.
- Castro, E.M. de Melo. “Poesia de Raul de Carvalho”. *Diário de Notícias* 5 Out. 1955: 7. “Poesia, modo de agir”. *JL* 1 Fev. 1994: 9-10.
- Cattaneo, Carlo Vittorio. “Recensão de *Tampo Vazio* de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 34 (1976): 70-71.
- Cautela, Afonso. “Evocação da Infância”. *Vida Mundial*. 14 Março (1969): 60-61.
- “Raul de Carvalho, Poeta Absoluto”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011 [3/3/1966]: 17-22.
- Cruz, Gastão. “Três livros de Raul de Carvalho”. *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973: 111 – 115.
- “Raul de Carvalho: uma voz “ágil e só” entre duas décadas”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 103-112.
- Cruz, Liberto. “Recensão de *Uma Estética da Banalidade*, de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 14 (1972): 84.
- “Lembrando Raul de Carvalho”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 153-162.
- Drummond, José. “O papel da pintura na vida e na obra de Raul de Carvalho”. Comunicação pessoal via correio electrónico. Março 2010.
- Duarte, Luiz Fagundes. “Raul de Carvalho (1920/1984): elogio breve de um poeta dividido”. *JL* 11 Set. (1984): 6-7.

“Um falar de amigo”. *Silex, Revista de Letras e Artes*. Nº 10 Set. (19869: 13-14.

“Onde pára o Raul?”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 163-169.

Ferreira, Serafim. “Parágrafos para uma leitura”. Suplemento “Jornal de Crítica”. *República* 28 Jan. 1972: 10.

“Prefácio”. *Realidade Branca*. Raul de Carvalho. Lisboa: Círculo de Leitores, 1975.

”Na morte de Raul de Carvalho. Uma certa leitura da sua poética”. *O Diário* 7 Out. 1984: 5.

”Lamento por Raul de Carvalho”. *Diário de Lisboa* 11 Out. 1984: Supl. Lit. 1-2.

“Raul de Carvalho, 40 anos de poesia”. *O Diário* 14 e 21 Jan. 1989: Supl. Cul.15-16.

”Obra poética de Raul de Carvalho”. *Jornal de Queluz* 10 Dez. 1993: 16.

“Raul de Carvalho consagrado com a edição da sua Obra Poética”. *A Página*. Porto. Março 1994.

Raul de Carvalho, entre o Silêncio e a Solidão. Porto: Campo das Letras, 1995.

“Revisitação Poética de Raul de Carvalho”. *A Página*. Porto. Abril 1997: 29.

“Apresentação”. *Raul de Carvalho, Cartas & Outros Papéis*. Lisboa: Editorial Escritor, 1997: IX-XII.

“Raul de Carvalho, Memória de um Poeta”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 183-189.

Fiadeiro, M. Antónia. “Raul de Carvalho poeta: *Outra coisa não sou*”. *JL* 18 Jan. 1983: 12-13.

- Figueiredo, M. Olívia. *A comunhão com o cosmos na poesia de Raul de Carvalho*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004.
- Franco, António Cândido. “Raul de Carvalho: escritor infernal?”. *Diário de Notícias* 4 Out. 1984: DN Cult. 30.
- “Raul de Carvalho ou as paradoxais exigências do amor (Algumas notas para uma iniciação à sua escrita e à sua obra)”. *Silex, Revista de Letras e Artes*. Nº 10. Set. (1986): 5-9.
- “Raul de Carvalho a Negro e Luz”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 47-52.
- Freire, Natércia. “Balança”. *Diário de Notícias* 29 Dez. 1955: 7.
- “Balança”. *Diário de Notícias* 4 Dez. 1958: 13.
- “Uma Breve Nota”. *Diário de Notícias* 18 Março 1971: 17.
- Galhoz, Maria Aliete. “Recensão crítica a *Poemas Inactuais*, de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 11 (1973): 69-70.
- Gonçalves, Eurico. “Colóquio sobre a Vida e a Obra do Poeta Raul de Carvalho (1920-1984)”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 65-70.
- Guedes, Maria Estrela. “Recensão crítica a *A Casa Abandonada* de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 43 (1978): 80-81.
- Guimarães, Fernando. “Recensão crítica a *Um e o Mesmo Livro, Poesia Instante e Quatro Paredes*, de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 87 (1985): 84-85.
- “Reler agora Raul de Carvalho”. *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias* 8 Set. 2010: 21.
- “Vários Caminhos na Poesia de Raul de Carvalho”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 83-88.

- Gonda, Gumercinda. “A sede da autenticidade”. *Letras & Letras*. Nº56. 2 Out. 1991: 16-17.
- Horta, Maria Teresa. “Raul de Carvalho fala da sua posição perante a poesia”. *Flama* 3 Jan. 1975: 60.
- Leal, Maria Luísa. “Notícia biográfica de Raul de Carvalho”. *Obras de Raul de Carvalho, I- Obra Publicada em Livro*. Lisboa: Edições Caminho, 1993.
- A Construção do Sujeito na Poesia de Raul de Carvalho*. Beja: Câmara Municipal de Alvito, 1996.
- “L’apport lyrique de Raul de Carvalho à la revue *Árvore*“. *Árvore (1951-1953) et la poésie portugaise des années cinquante*. Actes du colloque. Org. Maria Helena Araújo Carreira. Paris : Éditions Lusophone, 2003: 53-61.
- “«Chamar-nos-ão vais ver contemporâneos»: Raul de Carvalho e Eugénio de Andrade”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 169-182.
- Lisboa, Eugénio. “Recensão crítica a *Duplo Olhar*, de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 52 (1979): 85-86.
- Listopad, Jorge. “Ver, ouvir e ler”. *Diário de Notícias* 17 Fev. 1983.
- Lourenço, Eduardo. “Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade”. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d’Água, 1987: 183-200.
- Magalhães, Joaquim. *Um pouco da morte*. Lisboa: Editorial Presença, 1989: 67-78.
- Martinho, Fernando. Perfil bibliográfico de Raul de Carvalho. *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Dir. José Augusto Cardoso Bernardes et al. Lisboa: Verbo, 1995: 1023.
- “Como chegar ao Raul de Carvalho dos anos 50: pelo poema longo, pelo poema curto?”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 89-102.
- Martins, Albano. “Outras Sombras. Outras Vozes”. *O Comércio do Porto*. Série II nº2. 11 Março. 1980: 60.

- “Morreu o Poeta Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 81 (1984): 114.
- “Recado (tardio) para Raul de Carvalho.” *Silex. Revista de Letras e Artes*. Nº10. Set. (1986): 11-12.
- “Presença de Raul de Carvalho”. *A Página*. Março. 1996: 29.
- “Morreu o poeta Raul de Carvalho”. *Circunlóquios*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000: 57-58.
- “Outras sombras, outras vozes ...”. *A Letra e as Tintas*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2006: 59-62.
- “Raul de Carvalho e a poesia da autenticidade”. *A Letra e as Tintas*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2006: 63-71.
- “«Raul de Carvalho entre o silêncio e a solidão», de Serafim Ferreira”. *Circunlóquios II*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008: 73-77.
- “Raul de Carvalho e a *Árvore*: um Testemunho”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 23-28.
- Matos-Cruz, José de. “Raul de Carvalho: «A morte é ignorante»”. *O Jornal* 7 Set.1984: 24.
- Menano, António Augusto. “Um dos maiores”. *Vida Mundial*. Nº 1667 (1971): 25-26.
- Moura, Vasco Graça. “Raul de Carvalho”. *Poemas Portugueses, Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*. Org. Jorge Reis-Sá e Rui Lage. Porto: Porto Editora, 2010, 1379 [?].
- Navarro, António Rebordão. “Raul de Carvalho: alguma obra”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 94 (1986): 33-41.
- Neves, Francisco de Sousa. “Ode à serenidade”. *Diário de Notícias* 20 Abr. 1978: 17-18.
- Nunes, Maria Leonor.”Raul de Carvalho: um homem que se transformou em poema”. *Jornal de Artes e Letras* 16 Nov. 1993: 4-6.
- Oliveira, E. “Encontro com Raul de Carvalho «Não me sinto integrado na sociedade portuguesa»”. *Primeiro de Janeiro* 15 Agos. 1979: Suplemento das Artes e Letras.
- Osório, António. “Admoestação de Raul de Carvalho”. *Vozes Íntimas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008: 97-102.

- Pereira, Helder Moura. “Raul de Carvalho: quanto vale um ser humano e vivo”. *Diário de Notícias* 8 Abril. 1984: Revista de Livros, III.
- Rato, Isabel. “Raul de Carvalho e a Pedra Redonda. Uma Conversa com Cruzeiro Seixas”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 53-58.
- Rocha, Luís de Miranda. “A propósito de um livro de Raul de Carvalho”. *Diário de Notícias* 16 Dez. 1971: 18.
- “Raul de Carvalho”. *Jornal do Fundão* 8 Jun.1979: 10.
- “Raul de Carvalho e as edições de autor”. *Diário de Lisboa* 21 Set. 1984. [Falta indicação da página].
- Rodrigues, Ângela Varela. “O poema em prosa na literatura portuguesa”. *Revista Colóquio/ Letras*. Nº 56 (1980): 23-24.
- Rosa, António Ramos. “A Poesia de Raul de Carvalho”. *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*. Lisboa: Editora Arcádia, 1979: 135-140.
- Salvador, José A. “Aos 58 anos ainda não tive editor”. *Diário Popular* 29 Março 1979. [não foi possível apurar a página].
- Sena, Jorge de. *Líricas Portuguesas*. Vol.1. Lisboa: Edições 70, 1984 [1958]: 332.
- Sequeira, Vultos. “Raul de Carvalho – O Poeta e o Homem”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 149-152.
- Serrano, Miguel. “Morreu o poeta Raul de Carvalho. O canto, a árvore e a solidão”. *O Diário* 9 Set.1984: Sup. Cult.12.
- Silva, Fabio Mario. “*Diário Contíguo*, um Inédito de Raul de Carvalho”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 71-82.
- Simões, João Gaspar. *Diário de Notícias* 2 Fev. 1956: 7-8.
- Diário de Notícias* 6 Dez. 1956: 7-8.
- Diário de Notícias* 5 Fev. 1959: 7-8.
- Diário de Notícias* 16 Set. 1965: 14.
- Diário de Notícias* 13 Março 1969: 18.

- Diário de Notícias* 24 Jul. 1969: 18.
- Diário de Notícias* 13 Maio 1971: 18.
- Diário de Notícias* 6 Jan. 1972: 18.
- Diário de Notícias* 5 Dez. 1974: 17-18.
- Diário de Notícias* 13 Novembro 1975: 14.
- Diário de Notícias* 26 Fevereiro 1976: 15.
- “Tendências Actuais da Poesia (1940-1975), da «Árvore» à «Serpente» (1951-53)”. *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos Simbolistas aos Novíssimos)*. Porto: Brasília Editora, 1976: 399-403.
- Diário de Notícias* 20 Jan. 1977: 17-18.
- Diário de Notícias* 5 Jul. 1979: 17-18.
- “Quando as artes se desumanizam”. *Diário de Notícias* 5 Jul. 1979.
- Diário de Notícias* 20 Out. 1981. [página não localizada].
- “A personalidade e a poesia”. *Diário de Notícias* 20 Out. 1981.
- “Raul de Carvalho, *Versos (Poesia II)*, Aliança”. *Crítica II. Poetas Contemporâneos 1938-1961*. Tomo I. 2ª ed. Lisboa: IN/CM, 1999 [1961]: 381-385.
- Simões, Manuel. “Recensão de *Mágico Novembro* de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/Letras*. Nº 76 (1983): 91.
- Sousa, Gracinda de e António Gomes. “Em memória de Raul de Carvalho”. *Jornal de Letras* 7 Set. 1987: 24.
- Sousa, Gracinda de. “Raul de Carvalho: de Ferro e Fogo. Um Testemunho”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 129-136.
- Tavares, Vítor Silva. “«Prolegómenos para uma peça que não existe». Inédito de Raul de Carvalho”. *Revista Colóquio/Letras*. Nº 155/156 (2000): 295-311.
- Valério, António João. “Raul de Carvalho, Poeta de Alvito”. *Jornal de Serpa* Fev. 1997: Suplemento Cultural.
- Vasconcelos, José Carlos de. “Raul de Carvalho: um exemplo”. *Jornal de Letras e Artes*, 16 Nov. 1993.
- Vilela, Ana Luísa. “Raul de Carvalho, Geografia Poética”. *Lembras-te Raul, Homenagem a Raul de Carvalho*. Coord. Ana Luísa Vilela et al. Évora: Câmara

Municipal de Alvito/ Centro de Investigação em Linguística e Literatura – Universidade de Évora, 2011: 29-44.

“Como ser poeta romântico, pobre, comunista, crente, homossexual e alentejano: *Célula*, um inédito de Raul de Carvalho”. Comunicação apresentada em *I International Conference Landscapes of the Self. Identity, discourse, representation*. Universidade de Évora. 24-26 Nov. 2010. [No prelo].

2.2.2. Catálogos

Junta de Turismo da Costa do Sol. *Raul de Carvalho Caligrafias de um Poeta*. Estoril, 1978.

Câmara Municipal de Alvito. *Raul de Carvalho, Exposição Bibliográfica*. Centro Cultural de Alvito. 23 a 30 de Nov. 1996.

3. Referenciação Bibliográfica dos Anexos

Botas, Mário. Quadros para a obra *Quatro Paredes* de Raul de Carvalho. s.d.. Coleção particular. Foto Isabel Rato. [Anexo D, Fig.3].

Botticelli. *La Primavera*, 1482. Web. 07-07-2011

<<http://www.suite101.com/content/botticelli-the-philosophy-behind-primavera-a191131>>

Carvalho, Raul. *Para Gracinda*, 1970. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo A, Fig. 7].

Volta Domingo às duas, 1972. *Nova Seara Nova*. Nº5, Março/ Abril 1986: 42 [Anexo A, Fig. 1].

Fragmento de uma carta inédita do espólio do autor, 1937 (?) [Anexo B, Fig. 2].

Fragmento de documento inédito do espólio do autor, 1944 [Anexo B, Fig. 3].

Fragmento de documento inédito do espólio do autor, 1958 [Anexo B, Fig. 4].

Fragmento de documento inédito do espólio do autor, 1973. [Anexo B, Fig. 5].

Caligrafias para Inconcretos Domínios de Albano Martins, 1976. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo A, Fig. 4].

Caligrafias de um poeta, 1978. Desenho do catálogo da exposição do Estoril. Documento do espólio do autor [Anexo A, Fig. 9].

“Pensando em... ou improvisado sobre a poesia jovem”, 1984. Fragmentos de discurso. Inédito. Coleção particular [Anexo B, Fig. 6].

Audeno, s. d. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo A, Fig. 8].

Ouvindo Vivaldi, s.d. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo A, Fig. 3].

Quadro do Albano, s.d. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo A, Fig. 2].

Quadro da Kay, s.d Coleção particular. Foto Isabel Rato. [Anexo A, Fig. 5].

Victor, s.d. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo A, Fig. 6].

Desenho para a capa da obra *Duplo Olhar*, s.d. Edição de autor [Anexo A, Fig. 10].

Estudo para a obra inédita *Andaluz: a luz que anda ou Os pintores que amo*, s.d. Inédito. Espólio Camarário [Anexo B, Fig. 1].

Envelopes com intervenções gráficas, s.d. Coleção particular. Foto Isabel Rato [Anexo B, Fig. 6].

Chagall, Mark. *Le Poète Allongé*, 1915. Web. 07-07-2011 <<http://www.tabletmag.com/arts-and-culture/61704/hasidic-cubism/>> [Anexo C, Fig. 2].

Les amants au clair de la lune, 1960. Web. 09.07.2011 <<http://www.photoceramique-studio.com/index.php/Art/Marc-Chagall-Les-Amoureux-au-Clair-De-Lune>> [Anexo C, Fig. 15].

Dubuffet, Jean. *Théâtre de Mémoire*, 1977. Web. 07.07.2011 <<http://www.artrepublic.com/prints/9165-theatre-de-memoire-1977-rare-poster.html>>

[Anexo C, Fig. 9].

Erni, Hans. *Auf felsiger weid*, s.d. Web. 10.07.2011 <http://www.beapferd.ch/desktopdefault.aspx/tabid-1277/1431_read-1810/>

[Anexo C, Fig. 18].

- Hockney, David. *Mr and Mrs Clark and Percy*, 1970. Web. 07.07.2011
<<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=6534&searchid=26849>>
[Anexo C, Fig. 13].
- Holbein, Hans, o Jovem. *The Ambassadors*, 1533. Web. 07.07.2011
<<http://www.nationalgallery.org.uk/search?q=Hans+Holbein&x=0&y=0>>
[Anexo C, Fig. 5].
- Kline, Franz. *Cardinal*, 1950. Web. 07.07.201
<http://www.gallerywalk.org/PM_Kline.html> [Anexo C, Fig. 8].
- Kitaj, R.B. *Isaac Babel Riding with Budyonny*, 1962. Web. 11.07.201
<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/poemapril09.htm>> [Anexo C, Fig.10].
- Lopes Graça, Fernando. Pauta musical para o poema “Campo Queimado” de Raul de Carvalho, 1977. Espólio do autor [Anexo D, Fig. 1].
- Lurçat, Jean. *Liberté*, 1943. Web. 11.07.201
<<http://www.prof2000.pt/users/avcultur/companha/pg001040.html>>
[Anexo C, Fig.17].
- Miró, Joan. *Le Soleil rouge rongé l'araignée*, 1948. Web. 11.07.201
<<http://www.museum-frieder-burda.de/Miro-Die-Farben-der-Poesie.485.0.html?&L=2>> [Anexo C, Fig. 7].
- Modigliani. *Le Petit Paysan*, 1918. Web. 11.07.201
<<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=9594&searchid=9351&roomid=false&tabview=text&texttype=8>> [Anexo C, Fig. 14].
- Negreiros, Almada. Sem título, 1935. Web. 11.07.2011
<[http://www.cmmora.pt/en/conteudos/municipality/history/manuel%20ribeiro%20de%20pavia.html](http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=88&p=161&op=> [Anexo C, Fig. 6].</p><p>Pavia, Manuel Ribeiro de. <i>As Líricas- Irmandade</i>, 1950. Web. 11.07.2011
< [Anexo C, Fig. 11]
- Picasso, Pablo. *Faune dévoilant une femme*, 1936. Web. 11.07.2011
<<http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=35572>> [Anexo C, Fig. 12].
- Relógio, Francisco. Desenho para o poema “Serenidade és minha”. *Diário de Notícias* 20 Abril 1978: 17 [Anexo D, Fig.2].
- Resende, Júlio. *A Cavalos*, 1959. Web. 11.07.2011

<http://ludotecadoslombos.blogspot.com/2009/03/um-olhar-sobre-julio-resende.html> [Anexo C, Fig. 4].

Romanino, Girolamo. *St. Alexander*, 1524, pormenor do altar da igreja de S. Alessandro, Brescia. Web. 11.07.2011. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/girolamo-romanino-high-altarpiece-s.-alessandro-brescia> [Anexo C, Fig. 3].

Van Gog, Vincent. *Zonnebloemen*, 1888. Web. 11.07.2011
<http://www.schoolplaten.com/afbeelding-vincent-van-gogh-zonnebloemen-i17055.html> [Anexo C, Fig. 16].

Notas

1. No que respeita à bibliografia activa de Raul de Carvalho, as obras de Maria Luísa Leal (1996, 193-199) e Serafim Ferreira (1997, 163-172) serviram de fonte para a realização deste levantamento, assim como os testemunhos orais de Albano Martins e de Gracinda Sousa, ampliados com investigação própria.
2. Foram apontados alguns exemplos, não exaustivos, de colaboração em periódicos, ensaios e traduções de Raul de Carvalho. Maria Luísa Leal refere que a maior parte destes textos foram integrados em livro. Pensamos que tanto a lista de ensaios, como a das traduções, não será igualmente exaustiva.
3. A respeito da bibliografia passiva, acrescentamos que por vezes foi difícil separar os estudos críticos da obra literária de Raul de Carvalho e os da poesia portuguesa contemporânea, uma vez que no mesmo texto coexistiam as duas temáticas. Optámos por colocá-los junto dos segundos estudos, excepto quando a recepção crítica a Raul de Carvalho se mostrou mais importante, como foi o caso do texto de Eduardo Lourenço “Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade” de *Tempo e Poesia* (1987, 183-200).

4. Não foi possível consultar as obras abaixo indicadas, por motivos vários. No entanto, pela importância que poderão ter para o estudo da obra rauliana, serão aqui referenciadas.

Estudos sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea

Gusmão, Manuel. “Le surrealisme. Lectures/ Ecritures au Portugal”. Separata de *L’enseignement et l’expansion de la littérature française au Portugal*. Actes du Colloque. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984: 193-205.

Silveira, Jorge Fernandes da. “Àrvore e Poesia” [sic]. *Sema*. Nº3 (1980): 56-58. *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: IN/CM, 1986.

Torres, Alexandre Pinheiro. “Prefácio”. *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Caminho, 1989.

Bibliografia Activa de Raul de Carvalho

Participação em volumes colectivos [segundo indicação existente no espólio]:

História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa. Lisboa: Estúdios Cor, 1954 [?]

Quem é quem na literatura portuguesa. Trad. [?] Álvaro Manuel Machado. Lisboa: D. Quixote. 1979.

Participação em periódicos:

Diário de Notícias, Suplemento Literário

“Notícias do Paraíso”. *Diário de Notícias* 13 Nov. 1955. [segundo cópia no espólio].

“Agnus Dei”. *Diário de Notícias* 1956, [indicação do autor existente no espólio, não confirmada].

“Encontro em terra estranha com o poeta Dylan Thomas”. *Diário de Notícias* 1957, [indicação do autor existente no espólio, não confirmada].

“Um comunista romântico”. *Diário de Notícias*. [referência não localizada. Falta indicação de data.]

“Poema”. *Diário de Notícias*. [referência não localizada. Falta indicação de data.]

Ensaaios:

- “A Naturalidade dos Desenhos de Júlio”. *Diário de Notícias* 17 Maio 1975.
- “Viagem de um Pai e de um Filho pelas Ruas da Amargura. O capitão China ou Leitura Intercalar do último Romance de Baptista-Bastos”. *Jornal de Letras* 8 Abril 1982. [?].

Bibliografia Passiva

- Amaro, Luís. “Testemunho sobre Raul de Carvalho”. *Serpa Informação* 1997. [data completa e página não localizadas, nem confirmadas].
- Cruz, Gastão. “ «Amor e prazer das coisas» na Poesia de Raul de Carvalho”. *Diário de Notícias* 18 Nov. 1965.
- Freire, Natércia. [Notas críticas sobre Uma estética da banalidade]. *Diário de Notícias* 8 Dez. 1972.
- Leal, Maria Luísa. “O Canto na poesia de Raul de Carvalho”. *Primeiro Encuentro Internacional de Lusitanistas Españoles*. Coord. Juan M. Carrasco González et al. Cáceres, 10,11e 12 de Nov. 1999. Vol. 1. 2000. Web. ISBN 84-7723-430-2 : 595-604.
- Listopad, Jorge. [referências sobre Elsinore]. *Diário de Notícias* 13 Out. 1981.
- Martins, Albano. “Raul de Carvalho e a poesia da autenticidade”. *Revista Portuguesa de Língua e Literatura*. Ano VIII. Nº14. Rio de Janeiro (1986): 63-66.
- Simões, João Gaspar. “Recensão de As Sombras e as Vozes”. *Sol* 1 Jun. 1949.

Anexos

Anexo A – Reprodução da Obra Plástica de Raul de Carvalho

Anexo B – Reprodução de Manuscritos do Escritor

Anexo C – Reprodução das Obras de Arte Sugeridas nos Poemas de Raul de Carvalho

Anexo D – Reprodução de Obras Musicais e Plásticas Inspiradas nos Poemas Raulianos

Anexo A

Reprodução da Obra Plástica de Raul de Carvalho



«volta domingo às duas»,
desenho de Raul de Carvalho (11/72)

Figura 1 – *Volta Domingo às duas*, desenho de Raul de Carvalho, 1972.

Fonte: Revista *Nova Seara Nova*, nº5, Março/ Abril, 1986, página 42, ilustração do artigo de Jacinto Baptista, “Raul de Carvalho (em testemunho póstumo) sobre o ofício de escrever” – Reprodução autorizada pela Revista *Seara Nova*.



Figura 2 – *Quadro do Albano*, Raul de Carvalho (foto Isabel Rato)
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.



Figura 3 – *Ouvindo Vivaldi*, Raul de Carvalho (foto Isabel Rato)
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.



Figura 4 – *Caligrafias para Inconcretos Domínios, de Albano Martins, Raul de Carvalho* (foto Isabel Rato)
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

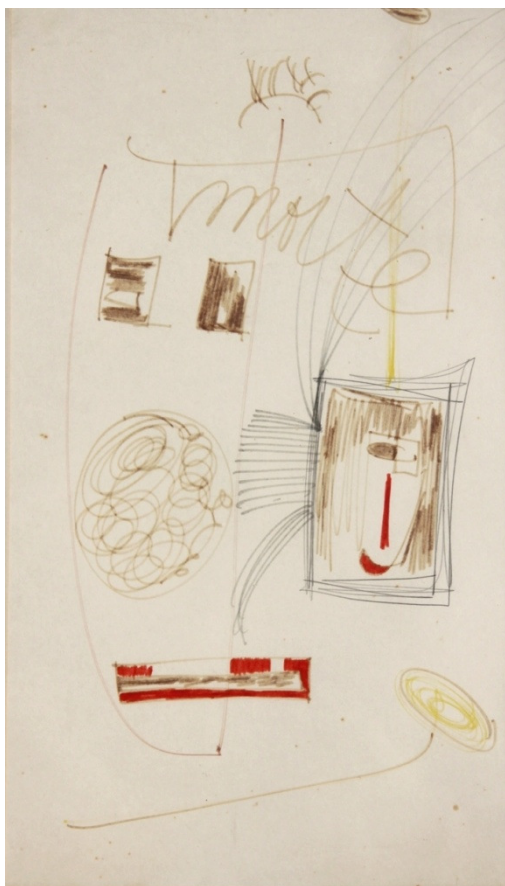


Figura 5 – *Quadro da Kay, Raul de Carvalho* (foto Isabel Rato)
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

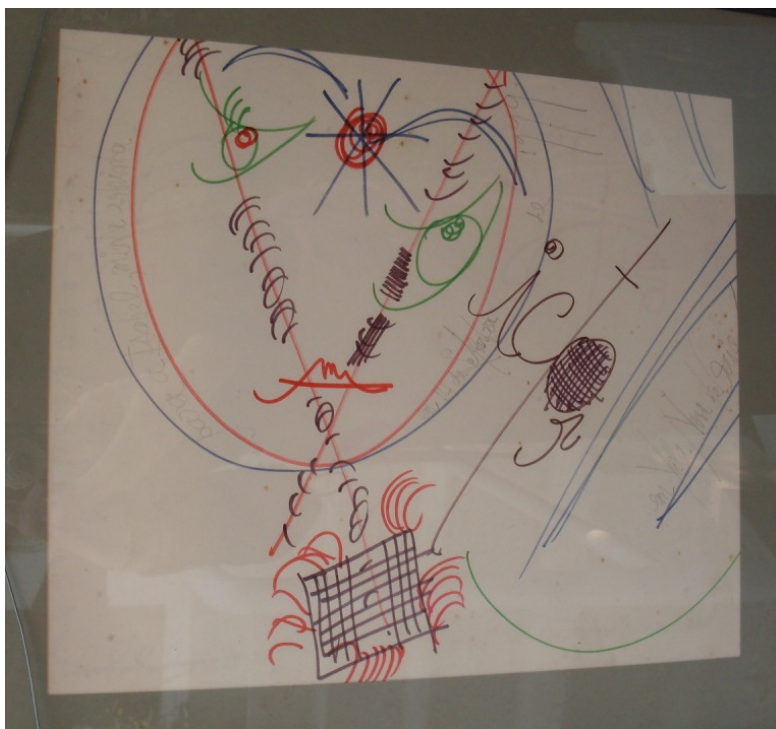


Figura 6 – *Victor*, Raul de Carvalho (foto Isabel Rato)

Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.



Figura 7 – *Para Gracinda*, Raul de Carvalho (foto Isabel Rato)

Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

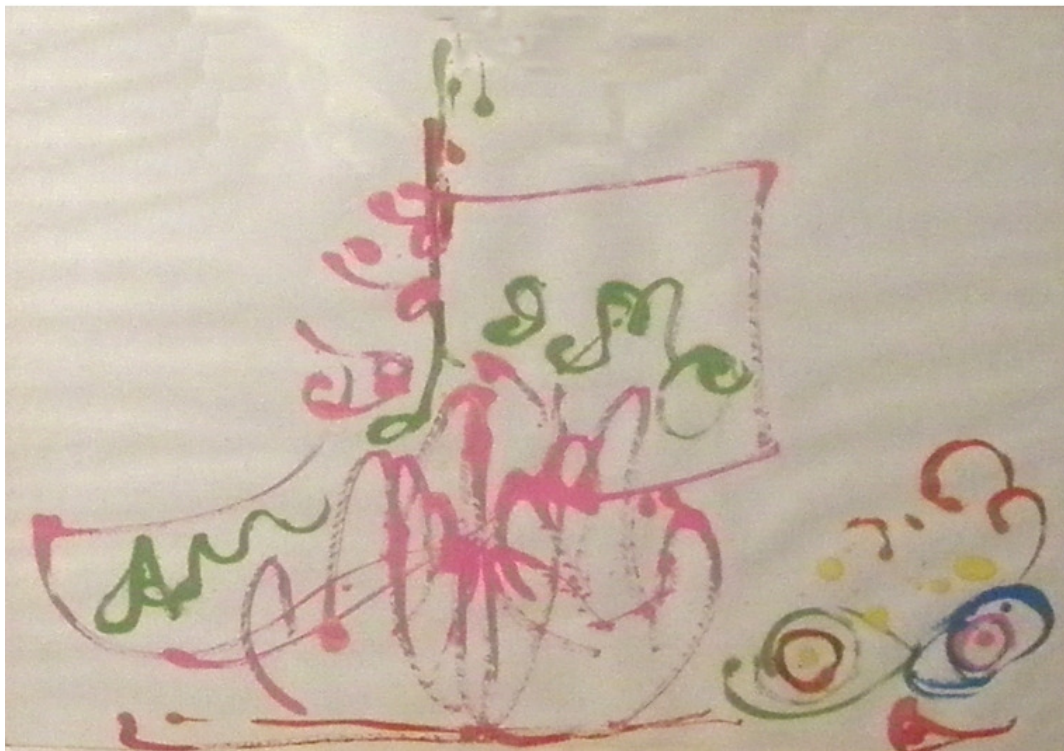


Figura 8 – *Audeno*, Raul de Carvalho - datado no verso de 29/8/77 (foto Isabel Rato)
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

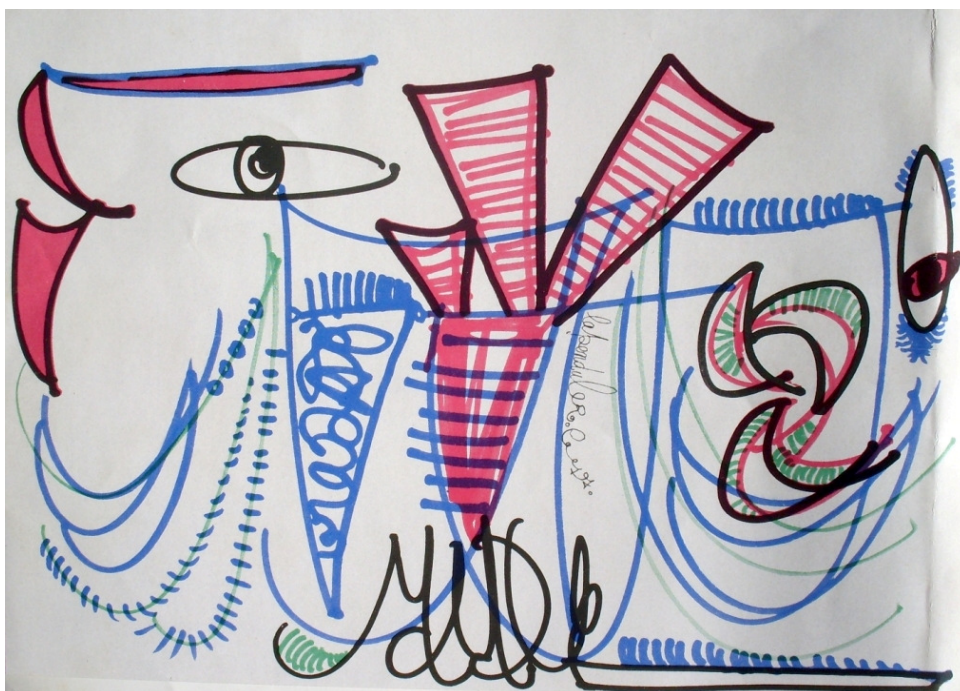


Figura 9 – *Caligrafias de um poeta*, Raul de Carvalho, desenho do catálogo da exposição do Estoril, 1978.

Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.



Figura 10 – Reprodução de desenho de Raul de Carvalho, para a capa da obra *Duplo Olhar*

Fonte: Capa da obra *Duplo Olhar*.



Figura 11 – Fotografia da casa de Raul de Carvalho (foto do autor).

Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.

Anexo B

Reprodução de Manuscritos do Escritor

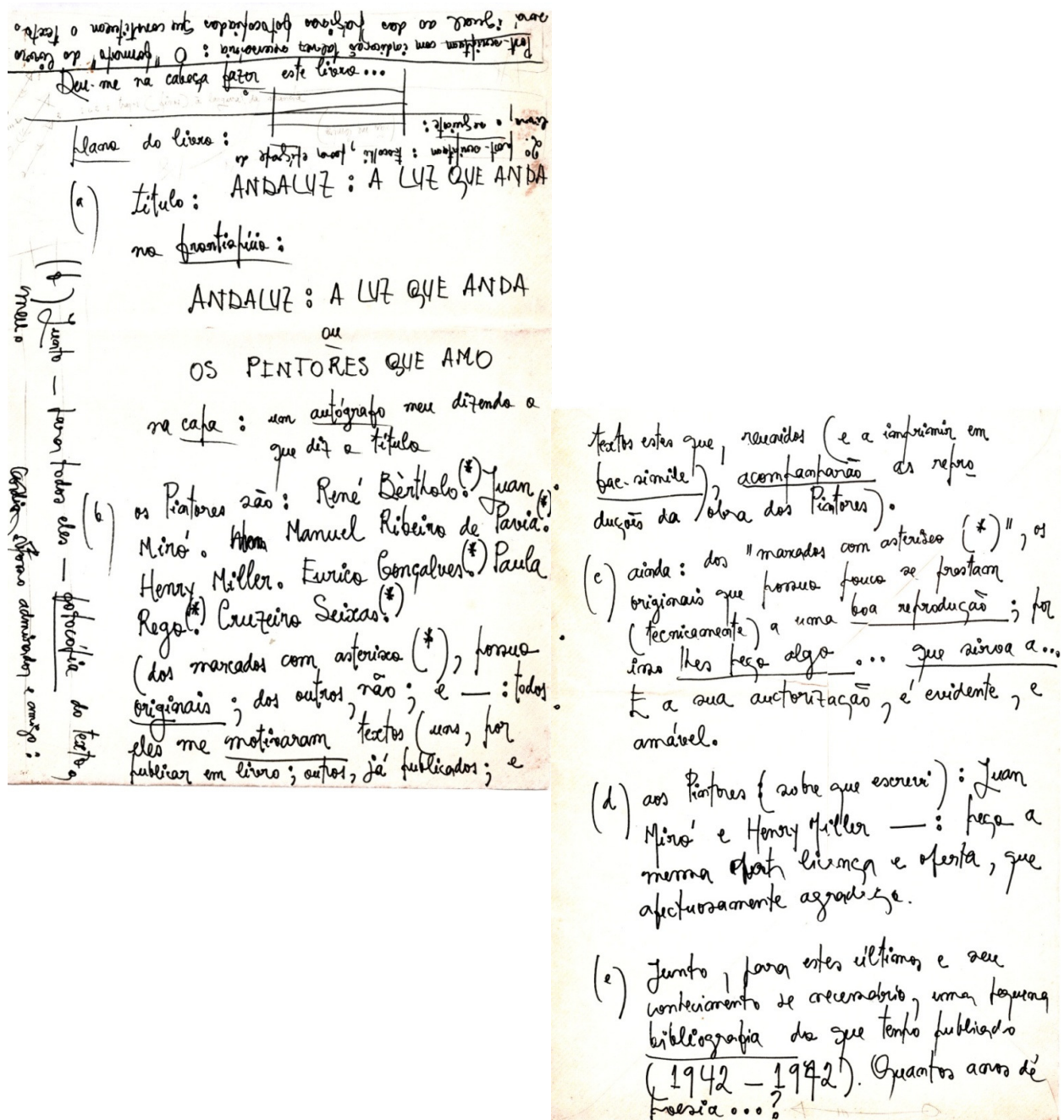


Figura 1 – Estudo para a obra inédita Andaluz: a luz que anda ou Os pintores que amo
Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.

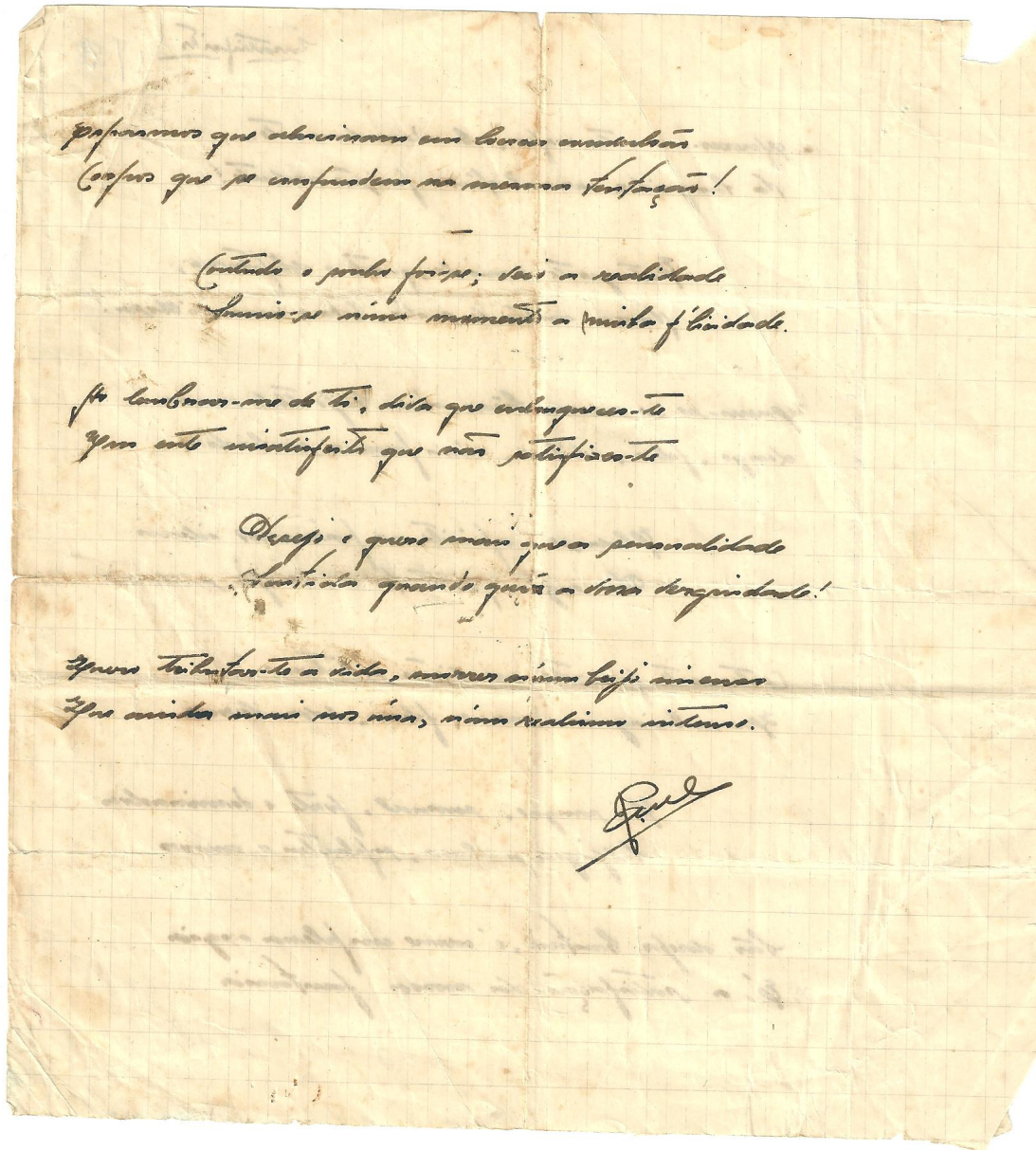


Figura 2 – Fragmento de uma carta inédita do espólio camarário, primeiro manuscrito conhecido, 1937 (?).

Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.

1/12

poema sem fim

No mesmo sítio onde nos encontramos
 Hoje nos encontramos
 Diseste: difícil é preencher o espaço, raras o conseguimos.
 Eu disse: difícil! é organizar a liberdade.
 Bebemos, depois, tu cerveja, eu vinho
 (insignificantes homens, di-lo e casto.) / dinda
 — A la Vita!
 — Salute!
 Esqueci, esquece, o vinho espalhado a murro.
 Eu sei que tu és capaz de tudo para pôres nas tintas, nas cores, nos
 pincéis muito finos, nos lápis que lembram
 aquelas perfurantes da outra dimensão — eu sei
 que farias tudo por isso e pelo teu filho, o
 Fabrizio (que linda criança!).

— Francisco, — como é ele?
 — Alto, dezasseis anos, bonito.
 (fiquei calado; disse tudo; os meus olhos deuto que brilharam de contentamento
 desigualável, de alegria distante.)

Pálido, suado, extenuado, atento todavia, — ias dizendo...
 — Para quê dizer?
 O que se remte!

Lisboa, quarta-feira, 4.4.1944.

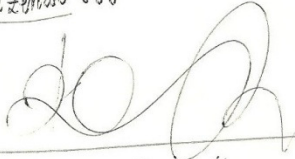

 Raul de Carvalho.

Figura 3 – Fragmento de documento inédito do espólio camarário, 1944.

Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.

agradece a Deus
as tuas orelhas...

Como eu agradeço
quando leio de joelhos
— burro, animal que sabe orar... —
os zurreos que dá e se parecem
à música dos cegos...

20-18-58.

Raul de Carvalho.

Observação: Como não conservo cópia
— feço (e onto agradeço) — devolução em caso
de desnecessidade.

Figura 4 - Fragmento de documento inédito do espólio camarário, 1958.

Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.

matéria) — mas que felicidade! A alma inteira de Sr. Sequina, ali. 2
 Quisera... se. "Paraiso sem grades." "Enfim..."
 Um mar de infelicidade de honrada resignação de amor
 a mulher desde sempre e até ao fim juntos, juntos, juntos! Que
 fidade metem. Quem pudera salvá-los. Que corja de malandras
 mãos veem nas costas a Sr. Sequina. com ~~palmeiras~~ figueiras,
 foi acha que ele merecia o Paraíso: com ~~palmeiras~~ e
 limões, cascas de ovos nos vasos que ele planta de varandas e
 amavelmente regava delicada,
 Gostava de ser feliz,

Raul de Carvalho

7-11-1973.

(Do livro "Placenta")

Figura 5 – Fragmento de documento inédito do espólio camarário, 1973.
 Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvito.

PENSANDO EM...
 ou
 IMPROVISO SOBRE A POESIA JOVEM
 Legenda
 «A amizade dança à volta do mundo,
 gritando-nos a todos que despertemos
 para a felicidade.» - Epicuro

Toda a escrita tem um depositário.
 Toda a escrita tem um interlocutor.
 Desconhecido! Desconhecido? Não

é verdade que assim seja. Porém, pro-
 unciação - he o nome e desvirtuar, trair,
 enganar, todo o segredo (the secret!)
 e a escrita, quando criativa, contém.

Os lugares do encontro (improvisável)
 leiam, sílaba a sílaba, ao lugar-geométrico

delas, denunciadora da perversão, da prostituição & traição tanto do corpo como da alma, inimiga do stato-que porque seus ventos são de longe são futuros, oposta frontal de todas e quaisquer submissões, amiga do real desde o mais sobre as mais, repugnante, desde o mais raro as mais insignificantes, aberta e transfiguradora testemunha (testemunha) do banal, do dia-a-dia, do aparentemente substituído de sentido e valor poético para os vates cheios de juízo e graça (e, às vezes, de dinheiro... o que só os degracia).

Poesia. Cristalina desforra dos pobres e despoliados, dos que não-sabem-fare-onde-in-tão-solitários-são, causadora de todas as humilhações, coisa do sensível sem menosprezo do racional, antes o integrando.

Temos, ao que fezo, uma poesia — a jovem poesia portuguesa — que, com ou sem destaque, reflecte, e bem, a conturbada época em que vivemos — : época de desvario, de fraudes, de corrupção, de tédio, de mentira, —

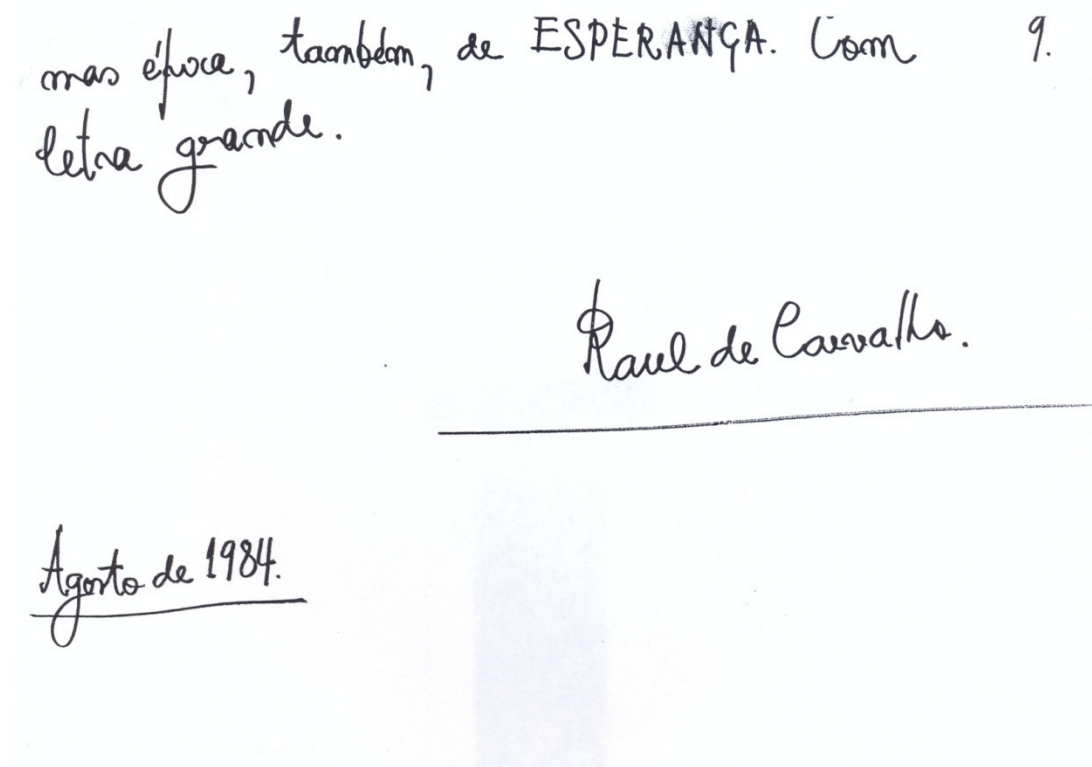


Figura 6 – Fragmentos de discurso inédito de Raul de Carvalho, a ser proferido em Vila Nova de Cerveira. Agosto de 1984 (páginas 1, 8 e 9).

Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

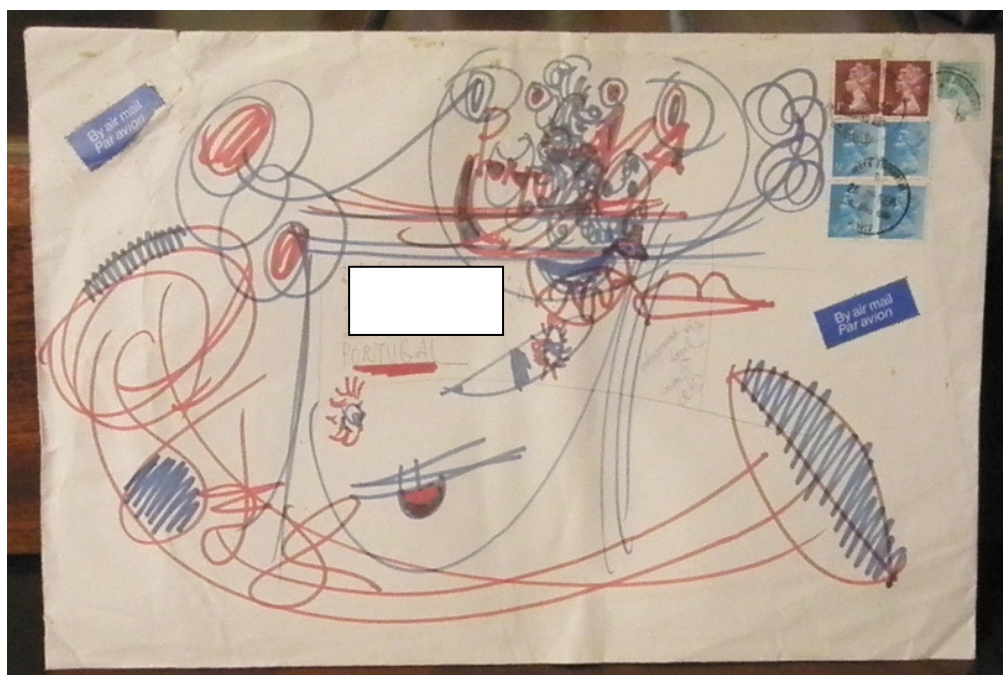


Figura 7 – Envelopes com intervenções gráficas de Raul de Carvalho.
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

Anexo C

Reprodução das Obras de Arte Sugeridas nos Poemas de Raul de Carvalho



Figura 1 – *La Primavera*, Botticelli, 1482.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.suite101.com/content/botticelli--the-philosophy-behind-primavera-a191131>

acedido em 07-07-2011.



Figura 2 – *Le Poète Allongé*, de Marc Chagall, 1915.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.tabletmag.com/arts-and-culture/61704/hasidic-cubism/> acedido em 07.07.2011.



Figura 3 – *St. Alexander*, Girolamo Romanino, 1524, pormenor do altar da igreja de S. Alessandro, Brescia.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/girolamo-romanino-high-altarpiece-s.-alessandro-brescia>, acedido em 07.07.2011.

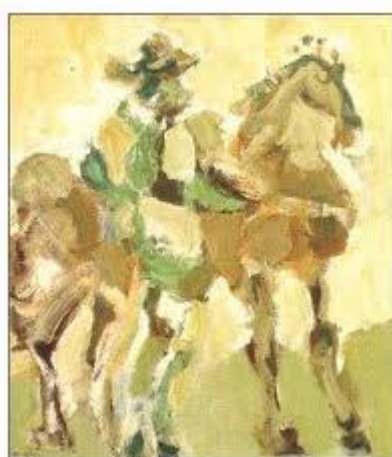


Figura 4 – *A Cavallo*, de Júlio Resende, 1959.

Fonte: disponível on line em:

<http://ludotecadoslombos.blogspot.com/2009/03/um-olhar-sobre-julio-resende.html> acedido em 14.07.2010.



Figura 5 – *The Ambassadors*, Hans Holbein, o Jovem, 1533.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.nationalgallery.org.uk/search?q=Hans+Holbein&x=0&y=0>, acedido em 7/7/2011.



Figura 6 – *Sem título*, desenho de Almada Negreiros, 1935.

Fonte: disponível on line em:

em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=88&p=161&o=p>
acedido em 07.07.2011.



Figura 7 – *Le Soleil Rouge Ronge l'Araignée*, Joan Miró, 1948.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.museum-frieder-burda.de/Miro-Die-Farben-der-Poesie.485.0.html?&L=2>
acedido em 07.07.2011.



Figura 8 – *Cardinal*, Franz Kline, 1950.

Fonte: disponível on line em:

http://www.gallerywalk.org/PM_Kline.html acedido em 07-07-2011.

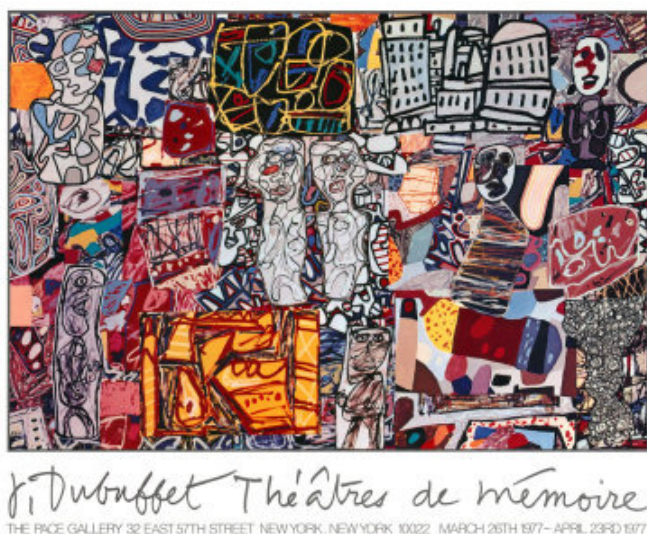


Figura 9 – *Théâtre de Mémoire*, Jean Dubuffet, 1977 .

Fonte: disponível on line em:

<http://www.artrepublic.com/prints/9165-theatre-de-memoire-1977-rare-poster.html>

acedido em 07.07.2011.

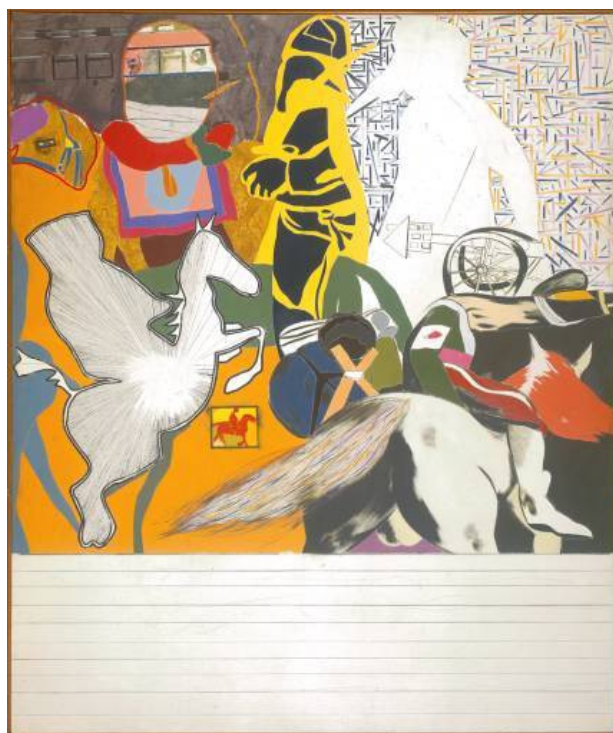


Figura 10 - *Isaac Babel Riding with Budyonny*, R.B.Kitaj, 1962.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/poemapril09.htm>, acedido a 11/7/2011.



Figura 11 – *Irmandade*, da colecção *As Líricas*, Manuel Ribeiro de Pavia, 1950.

Fonte: disponível on line em:

<http://www.cm-mora.pt/en/conteudos/municipality/history/manuel%20ribeiro%20de%20pavia.htm>

acedido em 07.07.2011.



Figura 12 – *Faune Dévoilant une Femme*, de Pablo Picasso, 1936.

Fonte: disponível on line em:

<http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=35572> acedido em 07.07.2011.



Figura 13 – *Mr and Mrs Clark and Percy*, David Hockney, 1970

Fonte: disponível on line em:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=6534&searchid=26849> acedido em 07.07.2011.



Figura 14 – *Le Petit Paysan*, Modigliani, 1918.

Fonte: disponível em:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=9594&searchid=9351&roomid=false&tabview=text&texttype=8> , acedido a 7/7/2011.

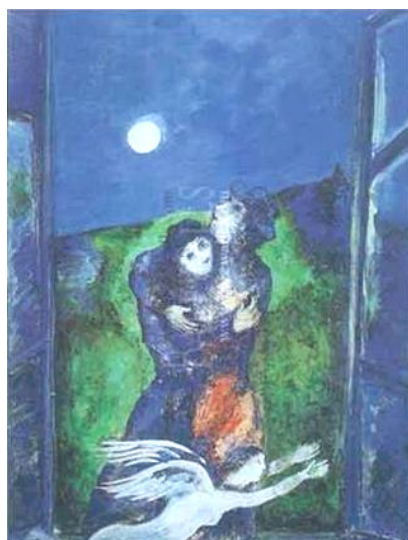


Figura 15 – *Les Amants au Clair de la Lune*, Marc Chagall, 1960.

Fonte: disponível em

<http://www.photoceramique-studio.com/index.php/Art/Marc-Chagall-Les-Amoureux-au-Clair-De-Lune>, acessado em 09.07.2011.



Figura 16 – *Zonnebloemen*, Vincent van Gogh, 1888.

Fonte: disponível em: <http://www.schoolplaten.com/afbeelding-vincent-van-gogh-zonnebloemen-i17055.html> acessado em 09.07.2011.



Figura 17 – *Liberté*, Jean Lurçat, 1943

Fonte: disponível em:

<http://www.prof2000.pt/users/avcultur/companha/pg001040.htm> acessado em 10.07.2011.



Figura 18 – *Auf felsiger weid*, Hans Erni [data não localizável].

Fonte: disponível em:

http://www.beapferd.ch/desktopdefault.aspx/tabid-1277/1431_read-1810/

acessado em 10.07.2011.

Anexo D

Reprodução de Obras Musicais e Plásticas Inspiradas nos Poemas Raulianos

The image displays three pages of handwritten musical notation for the song "Campo Queimado" by Fernando Lopes Graça. The notation is written on aged paper and includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and correspond to the poem by Raul de Carvalho. The first page is numbered 1, the second page is numbered 2, and the third page is numbered 3. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

1
Raul de Carvalho
Campo queimado um abraço de um velho amigo
1977

2
3

Figura 1 - Pauta musical de Fernando Lopes Graça para o poema “Campo Queimado”, 1977.

Fonte: Espólio do Autor – Reprodução autorizada pela Câmara Municipal de Alvíto.

Pormenor da figura anterior (*Diário de Notícias* de 20 de Abril de 1978, página 17) - Desenho de Francisco Relógio para o poema “Serenidade és minha”.





Figura 3 – Quadros de Mário Botas para a obra *Quatro Paredes* (foto Isabel Rato)
Fonte: Coleção particular – Reprodução autorizada.

Nota

A formatação deste trabalho seguiu genericamente as normas internacionais da MLA (Modern Languages Association). Fizeram-se-lhes contudo as seguintes alterações:

1. Usou-se espaçamento a um e meio, em vez de duplo.
2. No canto superior direito do cabeçalho, substitui-se o apelido do autor pelo título da dissertação.
3. As citações com mais de quatro linhas surgem em tamanho 10.
4. Quando existe mais do que uma referência bibliográfica do mesmo autor, distinguimos por ano e não por nome do artigo ou obra.
5. Quando surge mais do que uma referência bibliográfica do mesmo autor e do mesmo ano, acrescentamos o nome do artigo ou obra ou a data da primeira publicação.
6. Como a maioria das obras é impressa, só se assinalaram as que não são.
7. Em algumas referências bibliográficas de livros, acrescentámos páginas precedidas de dois pontos, sempre que foi pertinente.
8. A dissertação foi impressa em frente e verso, por motivos ecológicos.

