

ENIGMA E TRANSPARÊNCIA SOBRE *USO DE PENUMBRA*, DE FERNANDO ECHEVARRÍA

Nota introdutória

Entre Dois Anjos (1956), o livro de estreia de Fernando Echevarría (n. 1929) abre uma obra poética vasta e densíssima, que não pode deixar de ser considerada como uma das mais sólidas e definitivas da nossa literatura contemporânea¹. Com a publicação de *Uso de Penumbra* (1995), cumprem-se quase quarenta anos de uma vida literária excepcionalmente discreta, apesar de pontuada pela atribuição de alguns prémios literários «de prestígio», o último dos quais distinguindo *Sobre os Mortos* (1991), livro que assinala um dos momentos mais altos da arte echevarriana, pela sua comovente perfeição.

Se a complexidade desta obra tem favorecido o retraimento da crítica, não é com base num critério tão aleatório, mas em função de uma perspectiva histórico-literária objectiva, que se poderá avaliar o peso real que ela possui no quadro mais vasto das tendências da poesia portuguesa na segunda metade deste século. A exigência de rigor que a caracteriza e se manifesta dentro de um sistema formal tradicional é indissociável de um sentido ontológico da criação literária, o que lhe confere uma invulgar profundidade e uma importância nuclear. Por tudo isto, Fernando Echevarría é, seguramente, uma das vozes mais originais e sedutoras da nossa poesia actual².

¹ Vd. COELHO, Eduardo Prado – «Fernando Echevarría: Como quem deu por si em pensamento», in *O Cálculo das Sombras*, 1997, pp. 315-316.

² Este ensaio foi apresentado como prova complementar para doutoramento em Literatura Portuguesa, em Outubro de 1997. Publica-se com algumas supressões e uma actualização da bibliografia activa.

1. Subsídios para uma Arte Poética

«Cante em silêncio / o cântico. Pense-o.»
Entre Dois Anjos, in *Poesia, 1956-1979*, p. 12

Num texto breve, mas deveras esclarecedor, publicado no início da década de sessenta, Fernando Echevarría destaca o reaparecimento do termo *ofício* no vocabulário da crítica mais recente³. Partindo do sentido etimológico da palavra, o poeta lembra a importância primordial do intelecto na teoria escolástica da arte, que sempre valorizou o labor consciente e o esforço disciplinado: «Ofício, do latim *officium – ob facere, contrariar* – não é outra coisa que vencer uma resistência. Está na linha medieval da *ars*». Relacionando entre si os conceitos de «arte», «virtude» e «hábito» dentro dessa mesma perspectiva, F. Echevarría sublinha que, para os escolásticos, a *arte* consistia numa *virtude intelectual* «cujo dinamismo era aperfeiçoado pelo hábito». Se a virtude é uma disposição dinâmica do «intelecto prático», a ação do *artista* consiste em «imprimir uma ideia numa matéria». É através do *hábito* – a ação ordenada à obra «a fazer» – que essa disposição inata devém criação artística. O saber operativo (o *poiein* inerente ao processo de elaboração que conduz ao *artefacto* literário) é da ordem da inteligência prática. Daí que o Autor reabilite a figura do “poeta artífice” e o conceito de *fabricação poética* com a afirmação de que «o poeta é o homem que tem por ofício *fazer poesia*», considerando que «É, justamente, a partir daqui que urge proclamar para a poesia a sua condição operarial»⁴.

Importa desde já salientar que a poesia de Fernando Echevarría, de estrutura muito elaborada e rigorosa, aparece vinculada a uma teoria da perfeição artística, a que não é decerto alheia a sua formação teológica nem o apetrechamento que esta lhe confere. A procura voluptuosa da forma acabada permitiu ao poeta superar rapidamente as tensões internas decorrentes do conflito entre o amor profano e o divino, que se traduzem nos «desequilíbrios maneiristas» a que se refere Óscar Lopes, num breve comentário aos seus primeiros livros⁵.

³ Cf. «Arte e Ofício», in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1961.

⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵ LOPES, Óscar – *História da Literatura*, p. 1111.

Numa obra recente e fundamental, Fernando J. B. Martinho assinala um conjunto de processos estilísticos sistematicamente utilizados pelo poeta nos livros publicados na década de cinquenta, que denunciam um «comprazimento no *artifício*»⁶. Segundo o ensaísta, essas marcas literárias, que se reconhecem «dentro da tradição mística e da tradição barroca a que Echevarría esteve exposto, por prolongada estadia em Espanha num período decisivo da sua formação»⁷, correspondem, de facto, à fase inicial da sua poesia.

Podemos encontrar uma caracterização sumária desta fase na nótula com que Jorge de Sena apresenta os poemas de Fernando Echevarría inseridos nas *Líricas Portuguesas* (1983). Começando por destacar o seu «barroquismo intenso e dominado, em que se sente o “fogo frio” das tradições gongóricas mais puras da poesia hispânica», Sena considera esta poesia «como uma das mais sólidas do período, apesar da fragilidade que sempre espregueia uma tensão espiritual apoiada na obsessão da ambiguidade mística». Sem deixar de enaltecer as virtudes de uma técnica poética traduzida na «versificação rigorosa», nos «insólitos enjambements» ou nas «suspensões abruptas dos nexos lógicos», Jorge de Sena acaba por concluir que o poeta ultrapassou esse risco «com a mesma segurança com que transitou do primeiro para os livros ulteriores»⁸.

Na fase de formação, todos os poetas são desejavelmente permeáveis às influências. Mas, como sublinha H. Friedrich, «l'influence littéraire n'est pas un phénomène de passivité, mais la conséquence d'“affinités électives” qui les a conduits à confirmer et à renforcer à travers l'oeuvre d'un prédécesseur leur tempérament artistique» (Friedrich, 1976, p. 190). H. Bloom, numa formulação mais polémica da questão da influência, traça o perfil dos «poetas fortes», aproximando Freud da teologia, sem qualquer inibição: «*Que onde o id, o precursor do poema, está, fique o meu poema*; esta é a fórmula racional de todos os poetas fortes, visto que o pai poético foi absorvido pelo *id* e não pelo superego. O poeta capaz situa-se em relação ao seu precursor mais como Eckart (ou Emerson) se situava em relação a Deus, não como parte da Criação, mas como a melhor parte, a substância incriada, da Alma» (Bloom, 1991, pp. 93-94).

⁶ Cf. MARTINHO, Fernando J. B. – *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa Contemporânea da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 425.

⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 187.

⁸ Cf. SENA, Jorge de – *Líricas Portuguesas*, 1983, p. 421.

A argumentação de Bloom é discutível, mas não deixa de ter a grande virtude de tocar num ponto que nos parece fundamental: o modo como cada poeta aceita ou recusa a (sua) genealogia começa por ser uma questão de índole afectiva, que toca a região mais profunda da sua subjectividade.

A matriz da poesia de Fernando Echevarría é essencialmente hispânica. Diríamos mesmo que brota naturalmente do solo riquíssimo da espiritualidade ibérica, retirando dele uma parte substancial da força que a singulariza. Um estudo aprofundado dos seus primeiros livros permitiria ver o que neles resulta da confluência da vertente ascética e mística da poesia espanhola (San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús) com a vertente conceptista e cultista dessa mesma poesia (de Luís de Góngora aos poetas da «Geração de 1927» que o revalorizaram). Mas não podemos deixar de evocar os nomes de outros grandes poetas de língua castelhana, mais sintonizados com uma poética romântica ou metafísico-existencial, que poderão ter marcado Fernando Echevarría: Gustavo Adolfo Bécquer e o seu «inefável sonhado», António Machado e o seu lirismo essencialista, Juan Ramón Jiménez e o seu metaforismo concentrado, Pedro Salinas e o seu conceito de «poesia total», Jorge Guillén e a sua «poesia pura», Dámaso Alonso e a «claridade fervorosa da poesia».

Hoje, a poesia de Fernando Echevarría já não pode ser lida sem aquele sentimento de gravidade que suscitam as obras de grande plenitude artística que vivem *por si próprias*. A sua arte poética é o resultado de um equilíbrio notável entre o intelecto e a emoção, sendo por isso inaceitável continuar a vê-la como o resultado brilhante de uma fixação a um culto formalista que se esgotasse num virtuosismo engenhoso ou num esteticismo «neobarroco».

A articulação da intuição criadora com uma aperfeiçoada *techne* pode medir-se no apuro formal de cada novo livro. Esse admirável saber operativo é o fruto amadurecido da «virtude» do poeta *artifex*, que radica na zona profunda do espírito, ou, se se preferir, num espaço germinativo pré-reflexivo, por vezes considerado como tributário da «inspiração», noção que, ao longo dos tempos, tem vindo a ser diversamente interpretada, conforme as concepções poéticas em jogo⁹. Segundo os escolásticos,

⁹ Vd. MARITAIN, Jacques: «*L'inspiration n'est pas seulement un accessoire mythologique, il y a une inspiration réelle, qui ne vient pas des Muses, mais du Dieu vivant, une motion spéciale d'ordre naturel, par laquelle la première Intelligence donne, quand il*

uma tal predisposição de nada serviria ao poeta sem o *habitus* artístico, isto é, um conjunto de regras que envolvem procedimentos técnicos, mas que obedecem a uma determinação puramente interior, ligada à intuição. Dentro desta concepção, o valor artístico da obra depende, em última instância, de um conjunto de disposições operativas que, sendo de ordem «material» e «espiritual», concorrem para o mesmo fim: «Ces voies sont déterminées, comme des sentiers tracés d'avance dans un fourré inextricable. Mais il faut les découvrir. Et les plus élevées d'entre elles, celles qui touchent de plus près à l'individualité de l'oeuvre spirituellement conçue par l'artiste, sont strictement appropriées à celui-ci, et ne se découvrent qu'à un seul» (Maritain, 1947, p. 187).

Ao aprofundar o pensamento escolástico acerca da arte, Jacques Maritain observa que esta não se limita a ser «la vertu propre de la raison ouvrière», porque *produzir intelectualmente* qualquer coisa é, de algum modo, «uma maneira de imitar Deus» (*id., ibid.*, pp. 123 e 124), ou seja: repetir o gesto originário da criação dentro de uma ordem humana, de modo a suscitar o sentimento de essencialidade em relação ao objecto artístico. Para os tomistas, a arte é a aspiração a uma beleza de ordem transcendente, já que *criar* é ter o dom de intuir essa beleza suprema que é uma propriedade do ser e funda todas as coisas existentes. A beleza do universo assenta na divina proporção, no mistério da forma. E o artista, iluminado pelo *amor divino*, tem disso a clara presciência: «créer une oeuvre belle, c'est créer une oeuvre sur laquelle brille l'éclat ou la splendeur, le mystère d'une forme, au sens métaphysique de ce mot, d'un rayon d'intelligibilité et de vérité, d'une irradiation de la clarté première» (*id., ibid.*, p. 125). Nesta medida, a obra de arte passa a ser um ente que existe por si, dotado não apenas de uma existência puramente fenomenal, mas de uma transcendência: se a criação divina, *ex nihilo*, é um acto puramente livre, a criação artística, enquanto forma analógica da criação original, é a expressão mais autêntica da liberdade do homem.

Através da iluminação interior, fundadora do acto de criação, realiza-se «un des aspects fonciers de la ressemblance ontologique de notre âme avec Dieu» (Maritain, *ibid.*). O objecto artístico procede de um dinamismo pré-consciente (ou inconsciente), mas executa-se através da disci-

lui plaît, à l'artiste un mouvement créateur supérieur à la mesure de la raison, et qui use en les surélevant de toutes les énergies rationnelles de l'art, et dont il appartient du reste à la liberté de l'homme de suivre ou d'altérer l'élan» (in *Art et Scolastique*, 1947, p. 97).

plina intelectual a que o artista voluntariamente se submete, ao ser movido pelo desejo de atingir uma perfeição ideada. É nessa entrega total ao objecto a criar (que alguns identificam com um movimento ascensional e purificador), que a arte devém uma forma superior de sublimação, ou um modo de exaltação espiritual.

«Sublimação» (do latim *sublimatio*, acção de elevar) evoca o termo estético «*sublime*» (do latim *sublimis*)¹⁰, e toda a conceptualização que em torno dele se tem feito. Escreve E. Souriau: «Toutes les catégories esthétiques [peuvent] atteindre, chacune dans leur genre, un sommet où elles touchent à l'absolu [...] le moment où elles peuvent, selon l'expression de Hugo, "sous-entendre l'infini"». Neste sentido, poderá falar-se de *sublime* sempre que uma obra atinja «o cume da categoria que lhe é própria». Em termos um pouco mais claros, sempre que os objectos artísticos alcancem essa plenitude que Souriau define como «une sorte d'existence intense, immense, plénière, qu'ils justifient par eux-mêmes en ce qu'ils sont» (Souriau, 1990, p. 1321). Num sentido mais amplo, em que a diferença entre «belo» e «sublime» deixa de ser qualitativa, Souriau admite que «tandis que le beau manifeste évidemment la perfection réalisée d'un être, le sublime manifeste énigmatiquement pour un être une perfection plus haute, qui le métamorphoserait» (*id.*, *ibid.*, p. 1322).

A poesia de Fernando Echevarría reconhece-se plenamente dentro do conceito de *sublime*, se o tomarmos *nesta acepção mais ampla*. Na verdade, a procura de uma perfeição objectiva, que começa por se traduzir numa genuína e requintada exaltação da *forma*¹¹, confere uma feição particular a esta escrita poética. Na perspectiva escolástica, a beleza é concebida como *splendor formae*, expressão de São Tomás de Aquino que subentende o princípio espiritual que governa a obra e determina a sua essencialidade. Jacques Maritain sintetiza deste modo o pensamento tomista: «[...] Et sans doute l'artiste perçoit cette forme dans le monde créé, monde extérieur ou monde intérieur, il ne la trouve pas tout entière

¹⁰ Em latim, «que se eleva em declive».

Paul Ricoeur observa que Freud não fala de «sublime», mas de «sublimação»: «tou- tefois par ce mot il désigne le processus par lequel, avec du désir, l'homme fait de l'i- déal, du suprême, c'est-à-dire du sublime» (Cf. Ricoeur, 1995, p. 190).

¹¹ Cf. REYNAUD, M. J. – recensão crítica a *Figuras*, «Colóquio/Letras», nº 107, 1989, pp. 81-83.

dans la seule contemplation de son esprit créateur, car il n'est pas, comme Dieu, cause des choses. Mais c'est son oeil et son esprit qui l'ont perçue et dégagée, et il faut qu'elle-même soit vivante en lui, qu'elle ait pris en lui la vie humaine, qu'elle vive dans son intelligence d'une vie intellectuelle et dans son coeur et sa chair d'une vie sensible, pour qu'il puisse la communiquer à la matière dans l'oeuvre qu'il fait.» (Maritain, 1947, p. 125)

A forma é, pois, constitutiva da obra, sendo através de um «fazer» ordenado ao objecto artístico, determinante do próprio percurso de criação, que a arte atinge «infalivelmente o seu objectivo», isto é, o seu desejável acabamento¹².

A sublimidade torna-se assim conatural a uma concepção de belo como resplendência da forma, que radica numa disposição espiritual a que São Tomás chama *amor intellectualis* e que não é decerto assimilável a um conceito ideal de beleza. O belo, na medida em que é um atributo do ser, «appartient à l'ordre des *transcendants*: «Comme l'un, le vrai et le bien, il est l'être même pris sous un certain aspect, il est une propriété de l'être» (Maritain, *ibid.*, p. 46). Nesta perspectiva, a noção de *forma* é irreductível à norma clássica que se generalizou, porque efectivamente a ultrapassa. Através da *forma* revela-se «l'invisible essence des choses»¹³, e o equilíbrio, a ordem, o acabamento são apenas modos de aproximar a obra da perfeição espiritual a que o artista livremente aspira enquanto seu produtor.

Falar da poética de Fernando Echevarría a partir destes pressupostos é um risco, uma vez que o poeta raramente se refere à sua poesia, ou à poesia em geral (como no texto supracitado). As declarações sobre esta matéria são, além disso, parcimoniosas. Parece-nos pois importante transcrever a resposta à segunda pergunta do inquérito publicado na edição especial de *A Phala*, com o título «A *Phala* dos Poetas», onde se pede aos inquiridos para situarem a sua obra no contexto da literatura portuguesa deste século: «É sempre delicado situar-se. A tarefa incumbe aos críticos. Mas podem, creio, destacar-se nela dois factos essenciais: a inserção no

¹² Daí que, na linguagem dos escolásticos, a arte seja «*recta ratio factibilium*», ou, como escreve Maritain, «la *droite détermination des oeuvres à faire*» (cf. *ibid.*, p. 17).

¹³ «Et comme l'être est partout présent et partout varié, le beau de même est partout répandu et partout varié. [...] Chaque sorte d'être est à sa manière, est *bonne* à sa manière, est *belle* à sa manière» (MARITAIN – *ibid.*, p. 46).

subsolo longínquo da corrente simbolista e a abertura à experiência do mundo a partir duma raiz cultural ibérica»¹⁴. Quanto à sua perspectiva da poesia portuguesa deste século (questão colocada em primeiro lugar), o Autor destaca «como fenómeno mais notável [...] a persistência da herança simbolista», observando de seguida que «podemos detectar em todos os movimentos mais ou menos inovadores a sua influência». A década de cinquenta «leva, talvez, mais longe a interiorização da experiência poética, sem que a herança seja repudiada» (Fernando Echevarría, *ibid.*).

Ora, em Fernando Echevarría, «a interiorização da experiência poética» vai no sentido do aprofundamento da relação entre o acto criador e a experiência do ser, o que se exprime na concentração expansiva de uma linguagem que, embora solicitada pelo real, aspira a «uma perfeição mais alta». A confirmada vocação ontológica desta poesia é, pois, indissociável da realidade *verbal* do poema, onde o sentido da linguagem comum se suspende, para que a palavra devenha um «dizer projectante» (Heidegger), uma pura deiscência do ser.

Heidegger considera que o poder originário da linguagem se manteve intacto na poesia, porque só ela é capaz de presentificar o visível e o invisível e postular a existência do que se profere. Por isso lhe reconhece «um lugar eminente no conjunto das artes» (Heidegger, 1992, p. 58). O seu ensaio sobre Hölderlin¹⁵ é, simultaneamente, um acto de consagração da própria poesia: «Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser» (Heidegger, 1958, p. 107).

A poesia de Fernando Echevarría, canto reflectido que se dá a ler numa luminosa sobriedade, atinge muitas vezes aquela elevação que faz dela «o canto da alma» (Hölderlin) que atravessa a espessura do mundo. O acto poético torna-se assim «um dos *instantes* que abrem o tempo e o sentido do ser» (Trotignon, 1987, p. 26). Nesse cume de intensidade, a experiência do alargamento ilimitado do pensamento manifesta-se através da contundência de uma linguagem que logo se dissemina, subsistindo apenas como límpida irradiação do ser. Este *élan* sublime, que torna ineficaz qualquer tipo de análise literária dissecante, desloca esta obra para o campo da poesia abstracta, que se situa numa esfera puramente intelectual.

¹⁴ Cf. *A Phala – Um Século de Poesia*, 1988, p. 178.

¹⁵ Cf. «Hölderlin y la Esencia de la Poesía» (Heidegger, 1958, pp. 97-115).

Não se pense, porém, que a escrita poética de F. Echevarría recusa a realidade das coisas, ou se furta à experiência sensível do mundo exterior. O desejo desse mundo manifesta-se através de uma contemplação *activa* a que se liga o prazer da criação. É *sub ratione delectabilis* (como dizem os tomistas), que se desencadeia o processo intelectual que a ela preside, de modo a que «o ser do ente aceda à permanência do seu brilho», para usarmos os termos de Heidegger.

Estas considerações aproximam-nos do conceito de *poesia pura*, que, segundo Hugo Friedrich, «designa uma doutrina poética que se funda sobre o exemplo de Mallarmé e dos simbolistas em geral»¹⁶. E o autor acrescenta: «Lorsque Mallarmé dit d'une chose qu'elle est "pure", il pense à sa "pureté" en tant qu'essence, ce qui signifie que rien d'étranger ne vient la troubler». Por outras palavras, a «pureza» da poesia é inseparável da capacidade de o poeta se distanciar de um real imediato e de se abstrair da experiência quotidiana através da rasura da linguagem de comunicação: «Dans le jeu des puissances de la langue, qui se situent en deçà et au-delà de la fonction de communication, naît victorieusement la sonorité impérieuse, libre de toute signification qui donne au vers la force d'une formule magique» (Friedrich, 1976, p. 182).

A poesia «pura» repousa numa coincidência absoluta entre o *pensar* e o *dizer*, que a transforma numa «metafísica instantânea». Segundo Bachelard, «Le poète est alors le guide naturel du métaphysicien qui veut comprendre toutes les puissances de liaisons instantanées, la fougue du sacrifice, sans se laisser diviser par la dualité philosophique grossière du sujet et de l'objet [...]» (Bachelard, 1971, pp. 103 e 111).

A virtude secreta da poesia «pura» residiria nesse poder de edificar uma linguagem nova, onde se recuperasse o poder originário de nomeação não apenas das coisas, mas do seu lado oculto. Referindo-se a Mallarmé, Valéry concebe a poesia pura como: «[...] une continuité sans faille d'un commencement éternellement présent, le charme d'une présence sensible immédiate, du langage neuf, à l'état naissant»¹⁷. Contudo, não deixa de reconhecer que uma tal *pureza* permanece um limite desejado, um ideal impossível de atingir: «Il ne s'agissait dans ma pensée que de désigner

¹⁶ Cf. FRIEDRICH, H. – *Structures da la poésie moderne*, 1976, p. 181.

¹⁷ *Apud* NASH, Suzanne – *Si le dieu chante [...]*, in «Valéry, aujourd'hui, Actes du Colloque de San Francisco», Bulletin des Études Valéryennes, n°s 72-73, Novembre 1996, Centre d'Études Valéryennes, Université Paul Valéry, Montpellier, 1996, p. 180.

une tendance vers la limite d'un art, limite impossible à rejoindre par les moyens du langage, mais dont l'idée et le désir sont essentiels à toute entreprise de poésie»¹⁸.

A poesia pura expressa, afinal, a consciência exacerbada de uma fissura entre a linguagem e o Ser, e, nessa medida, tenderia naturalmente para o silêncio: silêncio aureolar, cercando cada palavra, como se ele fosse «Le dernier avatar de la langue de l'être» (Claudio Fresina, 1994, p. 119). Assim, um dos desígnios dessa poesia seria vivificar o mito arcaico e reasumir o poder performativo da palavra original, para resgatar o Ser ao seu esquecimento, ainda que fazendo o trajecto em sentido inverso: dizer o inominável, «elevando o silêncio à dignidade de uma poética»¹⁹.

Sabemos que a arte moderna aspira a libertar-se da *razão conceptual*, o que implica o aprofundamento da consciência da sua autonomia e, no caso da poesia, o afastamento da linguagem racional enquanto expressão de uma conformidade inteligível com o mundo exterior. A experiência poética é da ordem da *intuição*, ou da «razón intuitiva que es anterior a aquélla» (Maritain, 1955, p. 98). A intuição criadora e a imaginação possibilitam uma forma de conhecimento «sin paralelo en el plano de la razón lógica, en virtud del cual las cosas y el yo son oscura y conjuntamente aprehendidos» (Maritain, 1955, p. 146). Porém, na perspectiva de J. Maritain, o acto de criação ficaria incompleto sem a intervenção do «labor intelectual»: «Sin esta firme labor del intelecto, la intuición poética en general no descubriría enteramente su virtud» (Maritain, 1955, p. 172).

Num artigo intitulado «Kant ou la simplicité du sublime», Éliane Escoubas procura demonstrar que o pensamento kantiano recusa o estatuto mimético da imaginação, porque esta é essencialmente a faculdade de *fazer aparecer o inimaginável*: «et c'est cet inimaginable, en tant qu'effet de l'imagination que le sublime désigne»²⁰. Para Kant, diz a autora, «le sublime est l'autre nom de l'imagination elle-même sublime: l'inimaginable comme tel», sendo através do desdobramento da imaginação «à perte de vue (*Unabsehlich*)» que se produz «l'élargissement de l'imagination elle-même, dans

¹⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹ Cf. FRESINA, Claudio – *De la parole poétique contemporaine dans l'horizon épistémologique*, in «Poésie», n° 67, Paris, Éditions Belin, 1994, p. 112.

²⁰ Cf. ESCOUBAS, Éliane – *Kant ou la simplicité du sublime*, in «Poésie», n° 32, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1985, p. 122.

le *sublime*: “aussi ne s’agit-il pas d’une satisfaction (*Wohlgefallen*) relative à l’objet (*am Objekte* – à même l’objet), comme pour le beau... mais d’une satisfaction relative à l’extension de l’imagination elle-même»²¹.

Em F. Echevarría, o *sublime* começaria por manifestar-se no movimento de emancipação das imagens relativamente a uma função representativa. Na sua poesia, a imagem surge como «uma criação pura do espírito», para nos servirmos da justa expressão de Pierre Reverdy. A natureza abstracta das imagens²² e a imprecisão dos seus contornos criam uma total porosidade entre o visível e o invisível, fazendo emergir do poema um sentido inconfinável, que se alarga indefinidamente enquanto signo da experiência do ser.

Mas o sublime também pode revelar-se no movimento soberano do discurso, nessa fluidez imperturbável que tanto pode precipitar o sentido na zona opaca do silêncio, como trazer à luz o que é da ordem de uma distância intransponível, por meio de figurações abstractas que se dissolvem na transparência da linguagem. O seu timbre, por vezes austero, fica a vibrar no desenho impetuoso mas dominado do ritmo, como se o poeta quisesse sugerir a proximidade de um mundo inefável, cuja reverberação se comunica no próprio movimento do poema. Pode assim falar-se da sublimidade de uma poesia onde o mistério se ilumina, sem todavia se revelar, à semelhança do que acontece na experiência mística.

No que toca à arte poética de Fernando Echevarría, poderíamos ver vestígios da herança simbolista numa firme consciência autotélica, de que o poeta nunca abdica, e que convive harmoniosamente com um conjunto de traços que permitem definir um estilo forte. Entre eles, destaca-se uma memória arcaica da língua, que tonaliza a vertente telúrica do seu decantado lirismo. Este aspecto, que mereceria um longo comentário, ganha uma particular visualidade num livro como *Sobre os Mortos*: a presença substancial de um vocabulário ruralizante permite ao poeta aproximar a língua

²¹ *Id.*, *ibid.*, p. 125. A Autora conclui que «L’imagination kantienne – dont l’image n’est plus ce qui s’accomplit dans l’imiter, mais dans l’apparaître – est l’autre nom de l’Être: le nom kantien de l’Être» (*id.*, *ibid.*).

²² Cf. Fernando Guimarães observa que «Essa procura da linguagem como totalidade, como noção pura, faz-se em Fernando Echevarría através do recurso a imagens (ou conceitos?) extremamente depuradas, quase abstractas: o tempo, a idade, a morte, a graça». Cf. «Os «conceitos puros» em Fernando Echevarría», in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e O Fim da Modernidade*, 1989, p. 60.

das suas raízes arcaicas, jogando com cromatismos sonoros que lhe devolvem um fulgor primitivo. Essa memória atravessa, afinal, todos os seus livros, mobilizando imagens de um mundo arquetípico que se refractam à superfície do texto.

Mas há outras marcas de envolvimento estilístico que exploram as virtualidades da língua e lhe são peculiares. Vale a pena destacar a construção latinizante e o culto da expressividade etimológica, porque, além de conferirem à escrita uma sumptuosidade inédita, equilibram o seu pendor abstracto. A técnica poética de F. Echevarría, muito pessoal e afirmativa, reconhece-se no ágil manuseamento das estruturas métricas e nos «insólitos enjambements», já sublinhados por Jorge de Sena. O seu gosto pela expressão contorcida e pelas chamadas figuras de construção, reflexo de uma sensibilidade maneirista, levou Fernando Guimarães a falar de «uma torrencial arquitectura», metáfora inspirada no primeiro verso de «Os Rios» (in *Tréguas para o Amor*, 1958), que presentifica a força de uma estrutura em permanente expansão e condensa de modo particularmente feliz o essencial da arte poética echevarriana. O tratamento da frase provoca amiudadamente a derrogação violenta da sintaxe comum, embora a subversão da ordem usual das palavras encontre a sua plena justificação na organização rítmico-semântica do poema, um todo indivisível e dinâmico, que é a expressão acabada de um verdadeiro *sintaxier*. São inúmeras as situações de «antigramaticalismo» poético, sendo de destacar, neste contexto, o gosto pela expressão elíptica, tão cultivada pelo poeta.

Nesta poesia, o uso intensivo da pontuação não é apenas um traço estilístico, mas a marca peculiar de uma forma de pensamento. A sua função é muitas vezes estritamente musical, assinalando uma cesura que produz o efeito do *staccato*, ao romper abruptamente a cadência da frase. Aliás, este é um dos efeitos mais surpreendentes do estilo de F. Echevarría, onde a pontuação adquire uma visibilidade constante e uma feição muito própria, desempenhando um papel fundamental na orquestração dos motivos, na sinalização das elipses, ou no estabelecimento de relações hierárquicas, rítmicas e melódicas, entre as frases ou entre os elementos que as constituem. Estes procedimentos não afectam o movimento imperativo do ritmo, através do qual o poema conquista a sua unidade e nos comunica uma vivência irrepetível.

Esta breve caracterização, embora insuficiente, permite abordar um livro de densidade invulgar, que nos obriga a refazer implicitamente a trajectória de uma modernidade literária que veio proclamar o autotelismo da

poesia. *Uso de Penumbra* confirma a familiaridade do Autor com aqueles poetas que, dentro de uma tradição mais recente, cultivaram a fuga à expressão directa, com aquele afincado que fez da poesia «uma linguagem dentro da linguagem», na continuidade de uma poética romântico-simbolista que secularizou, por vias diversas, a tradição mística. Fernando Echevarría é um poeta de «sensibilidade metafísica» (designação de Marcel Raymond), que concilia a experiência do conhecimento com o sentido artesanal da poesia. Daí o encarecimento constante do trabalho da linguagem, que se torna patente no modo muito pessoal de explorar os recursos sintácticos e prosódicos, dentro de uma rítmica que é consubstancial à sua mundividência.

2. Verbo e enigma

«Tu appelleras poème une incantation silencieuse, la blessure
aphone que de toi je désire apprendre par coeur.»

Jacques Derrida²³

2.1. Além do mito – ou a matriz do canto

Uso de Penumbra é uma súpula poética. Sendo talvez um dos livros de Fernando Echevarría mais longamente meditados, poderia ter como epígrafe a tão célebre afirmação de Mallarmé: «que tout au monde existe pour aboutir à un livre».

O volume organiza-se em torno de núcleos temáticos fundamentais: a pintura, o desenho, a escultura, a dança, a música e a própria poesia, o que significa que a matéria do livro é a arte. Assim, a questão que de imediato se poderá colocar é a de saber como se estabelece a relação da poesia com as outras artes e de que modo os diversos referentes artísticos, passando a ser objectos de uma arte verbal, desencadeiam uma experiência estética em segundo grau. Por outras palavras: como é que a lingua-

²³ DERRIDA, Jacques – *Che cos'è la poesia?*, in «Poésie», 50, Paris, Éditions Bellin, 1989, p. 111.

gem poética toma a seu cargo um certo número de referentes artísticos e os mediatiza; ou como, falando de si própria, a poesia devém metapoesia.

Podemos constatar pelo índice que uma parte significativa dos títulos dos poemas referem objectos pictóricos e escultóricos consagrados. Dado que esses objectos já se encontram imbuídos de uma carga simbólica indefectível, é natural que passem a funcionar como «suportes» referenciais mais destacados. Fazem parte deste elenco os seguintes poemas: «Anjo da "Sainte Chapelle"» (p. 23); «A Portadora de Oferendas» (p. 27); «A Convalescente, de Rodin» (p. 35); «Última Visão, de Rodin» (p. 43); «Anunciação, Desenhos de Miguel Ângelo» (p. 49); «Auto-Retrato de Rembrandt» (p. 53); «La Pietà d'Avignon» (p. 61); e «Retrato de La Marquesa de La Solana, de Goya» (p. 73). Essa referencialidade surge reforçada iconograficamente, pela inserção de algumas reproduções que constituem um apoio visual para o leitor e uma fonte de fruição suplementar.

Creio que o título do volume, apesar da sua aura enigmática, nos coloca no caminho certo: aquele que aponta para a profundidade insondável do visível e do audível. O título repousa na relação dinâmica que se estabelece entre o substantivo «Uso» e o seu complemento nominal²⁴. «Penumbra», do latim *paene* (quase) e *umbra* (sombra), que significa correntemente «meia-luz», tem como sinónimo o termo pictórico *claro-escuro*. Cândido de Figueiredo regista a acepção de «Gradação de luz para a sombra», além do significado científico: «Sombra incompleta, produzida por um corpo que não intercepta inteiramente os raios luminosos»²⁵. A definição do *Petit Robert* que lhe corresponde é a seguinte: «Zona de sombra parcial criada por um corpo opaco que intercepta uma parte dos raios de uma fonte luminosa extensa».

Esta simultaneidade de sentidos, com as respectivas nuances, concorre para produzir um efeito de plurissignificação que abre um leque de possibilidades interpretativas. Ao sentido literal de «penumbra» sobreimprime-se um sentido metafórico, que sugere a transposição de um modo de operar associado a uma técnica pictórica para o domínio da arte verbal. Esse processo operativo constitui em si mesmo um *método* – um método que funda uma ciência do olhar, próximo de «une phénoménologie de l'impercepti-

²⁴ Na terminologia de Leo H. Hoek, tratar-se-ia de um «operador evenemencial». Cf. *id.*, *Pour une sémiotique du titre*, Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Numeri 20/21, genn.-febr., 1973, pp. 37-39.

²⁵ Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo.

ble, inséparable d'une ontologie» (Collot, 1989, p. 22). Um método, ou o princípio de actuação específico de uma *poesia* movida pela aspiração a um *modo de ver* absoluto e impessoal, que permitiria desvelar o ser. A beleza resulta assim de uma «visão» íntegra, capaz de desencadear um prazer que é simultaneamente de ordem sensível e intelectual, e a que é conatural o conhecimento intuitivo²⁶.

Diríamos então que *usar a penumbra* é libertar o objecto contemplado da contingência natural que o afecta e recolhê-lo na intimidade do pensamento que o subtrai à temporalidade de um mundo onde tudo é perecível. O que fica é a transparência enigmática de uma poesia que devolve as coisas à profundidade do seu mistério, abrindo-lhes um horizonte de eternidade.

Ad te clamamus exules filii Evae, / O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.

No vocabulário da estética, *enigma* é uma coisa difícil ou impossível de conhecer completamente. O enigma é, por essência, ambíguo: «Dans l'énigme, certains mots [...] ayant été disposés dans un ordre voulu, il s'agit d'explorer le sens clos, du "cosmos" ainsi créé (cosmos étant pris dans son sens ancien d'ensemble ordonné)»²⁷. O termo «*penumbra*» também remete para o sentido metafísico de «ambiguidade»: tudo aquilo que é filosoficamente ambíguo é objecto de uma formulação metafórica, como demonstra Sara Kofman num ensaio consagrado a Nietzsche²⁸.

O conhecimento traz consigo o estigma de uma *falta*, ou do *pecado original*, ligado à interdição do «saber» e à reminiscência de um tempo arcaico e impenetrável, em que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso. No poema de abertura, «*Maris Stellae*» (uma dedicatória à Virgem), vislumbramos este mito judaico-cristão n'«um longe de jardim», que nos traz à memória o quadro de Albert Dürer, *Adam, Eve et le Serpent*. O mito funde-se com o culto mariano, e a Virgem Mãe, símbolo do Amor materno, vem redimir a culpa de Eva e iluminar o caminho do regresso ao Uno. Figura da mediação e da clemência, a Virgem reaparece noutros poemas

²⁶ Escreve São Tomás de Aquino que «*Pulchra sunt quae visa placent*». São belas as coisas cujo aspecto nos agrada (*Apud* Maritain, 1947, p. 35).

²⁷ Cf. SOURIAU, Étienne – *Vocabulaire d'Esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, Paris, PUF, 1990. pp. 659-660.

²⁸ Vd. KOFMAN, Sarah – *Nietzsche et la métaphore*, in «Poétique», n° 5, Paris, Seuil, 1971, pp. 77-98.

do livro, designadamente em «La Pietà d'Avignon» (p. 61). O enigma teológico surge aqui na «sua transparência de mistério» («Maris Stellae, 1», p. 11), apontando um sentido ontológico ao acto poético, na medida em que este presentifica «uma história / em que o bem e o mal fundam a ciência. / Porque deles havemos a demora / de um ver difícil subindo na tristeza. // E é de aí que nos vem a cicatriz. Mas igualmente esse calor materno / que, imemorial, trazido do jardim / promete, ao mesmo tempo, o seu regresso» («Maris Stellae, 2», p. 11).

Esta refundação imaginária do mito, que se comunica numa linguagem elíptica, traz obliquamente ao primeiro plano o problema do conhecimento. Segundo a etimologia grega, a palavra «drama» está ligada à ideia de «acção» o que nos remete para a raiz dramática do acto criador. O sentido do termo *claro-escuro*, que faz parte do vocabulário de todas as artes, ganha então uma inesperada pertinência: a criação poética radica numa zona onde a luz e a sombra contendem.

Foi por acção do Verbo divino que a luz se separou das trevas e o universo emergiu do caos, acedendo a uma ordem perfeita. A linguagem é um *sopro* de Deus, um «dom» que eleva o homem acima da natureza, um elo com o seu Criador, de que ele próprio é imagem. A poesia traz consigo a reminiscência «de um passado / que, desde sempre, inaugura / essa mudez de luz que vem do arcano» («Maris Stellae, 4», p. 12); ou de um saber arcaico, que é o seu filão místico ou hermético, através do qual ela confirma «a aliança lapidar / que prefigura / a do enigma exposto / no seu esbraseamento de sinal» («Maris Stellae, 5», p. 12). De Eva (a matriz erótica) à Virgem (a matriz imaculada), o caminho dos poetas abriu-se entre a luz e a sombra – entre a inocência e a culpa –, sendo o Verbo poético o símbolo de uma eternidade resgatável: «E é assim que, mais do que sinal ou arca / a tão arcano difundir o tempo, / é glória sobretudo. Aonde a entra-nha / da inteligência se resolveu em Verbo. / Por isso sempre, em nome de onda ou panda / litania a inchar o vento, / os poetas louvaram-na da entra-nha / dos filhos limpos que levavam dentro» («Maris Stellae, 8», p. 13).

2.2. Do verbo às artes – ou uma poética do olhar

Podemos avançar a ideia de que, se F. Echevarría escolhe como suporte essencial deste livro a própria arte – depois de uma *Introdução à Filosofia*, ou de uma *Fenomenologia*, títulos perturbadores do ponto de

vista da recepção –, é porque a sua escrita tem vindo a tocar domínios essenciais da criatividade humana. Sabemos que a poesia implica uma radical transformação da língua, no interior de um processo que passa pela suspensão do seu poder referencial, até ao momento de «l’instauration d’une *proximité* entre des significations jusque là éloignées (Ricoeur, 1975, p. 290). É por essa via que o espírito pode tornar visível aquilo que intui e expressar a singularidade da coisa intuída. Para Ricoeur «tout usage de l’analogie, en apparence neutre au regard de la tradition “métaphysique”, reposerait à son insu sur un concept métaphysique d’analogie qui désigne le mouvement de renvoi du visible à l’invisible; la primordiale «iconicité» serait ici contenu: ce qui, fondamentalement fait «image», ce serait le visible tout entier; c’est sa ressemblance à l’invisible qui le constituerait comme image» (*id.*, *ibid.*, p. 366).

Em *Uso de Penumbra*, «análise» é um dos termos que o sujeito poético utiliza para designar o que é visto e decomposto. A «análise» é o meio de exprimir poeticamente a ressonância interior das formas, de seguir o curso hipotético do seu engendramento, de surpreender as relações entre os elementos expostos e os elementos velados. Se, como escreve Kandinsky, a harmonia de uma obra de arte é o resultado de uma «*construção oculta*», tentar desvendá-la pode ser o *outro* lado da fruição, ou seja: uma experiência mais comprometida do que aquela que resultaria de uma relação superficial e tranquila com o objecto de arte. Isso não significa que não haja uma intenção de referência nos poemas deste livro. Só que ela passa para um plano secundário, porque aquilo que individualiza cada objecto de arte é o fenómeno da sua projecção na consciência do sujeito poético e o modo como este apreende e traduz, na linguagem que lhe é própria, a sua singularidade estética, o *halo* de mistério difundido pela sua estrutura profunda, ou pelo seu «horizonte interno». Este não é mais do que o seu reverso inacessível, o ponto de fuga do olhar que o poema incansavelmente persegue até ao limite que nasce da sua própria invisibilidade: «L’oeil ne saurait pas se voir» (Collot, 1989, p. 29).

Daí que, em *Uso de Penumbra*, o leitor experimente a sensação de estar perante um livro *total*: um livro onde a tensão intrínseca entre a luz e a sombra, ou o excesso e a carência, se resolve numa espécie de transparência enigmática, em imagens analógicas de potencial abstracto. Recusando a paráfrase, cada poema procura retirar do claro-escuro dos objectos contemplados um sentido alusivo, plural, indissociável da sua estrutura: «[...] le référent du texte, ce n’est alors rien d’autre que ce que l’on

peut construire, a partir d'indices signifiants, comme contenu sémantique [...]»²⁹. A poesia é uma linguagem universal, uma forma simbólica de conhecimento: um conhecimento intuitivo, que pode até anteceder o conhecimento filosófico ou científico. Jacques Maritain que tende a ver a «poesia pura» como uma expressão «desumanizada» da arte, tal como Ortega y Gasset, valoriza a ideia de que a poesia é uma ontologia, na medida em que se volta para as raízes do conhecimento do ser, por acção de «uma actividade inconsciente ou pré-consciente», de que se desprende «esa sed de conecer y comprender, de aprehender y de expresar» (cf. *supra*, p. 13; vd. Maritain, 1955, pp. 119-120).

Neste livro, onde a escrita de um número indefinido de poemas foi desencadeada por uma fruição estética singular e irrepitível (de natureza visual ou musical), somos confrontados com uma experiência poética de recriação, de que, às vezes, fica apenas o resíduo sublimado na pureza abstracta de um arabesco, no timbre decantado de uma estrofe, ou no vestígio luminoso de uma imagem obliterada. Veja-se, a este título, o poema que dá nome ao livro: «Que o uso da penumbra do volume / abstraí o que é só massa / para o aro invisível de penugem / lhe dar assento de assombração viática. / Ou inventa relevo. Quando urge / que a superfície plana / levante a luz com que o objecto estude / o movimento singular da alma» («Uso de Penumbra», 2, pp. 21-22).

A energia das formas comunica-se à matéria verbal, de tal modo que a linguagem devém o utensílio maleável de um olhar *táctil*, capaz de penetrar no objecto até ao âmago e estabelecer com ele uma perfeita consonância. Alguns destes poemas são o resultado de um exame minucioso, patente na descrição quase exaustiva dos detalhes considerados mais relevantes, até à apreensão total do objecto, que emerge na integridade de uma luz que se funde com a do próprio poema.

Com base nestes pressupostos, importa destacar a «Introdução» (p. 17), um díptico que constitui uma verdadeira *arte poética*. Podemos interpretar o primeiro poema como o modelo de estruturação do próprio livro, com base na relação que aí se estabelece entre o olhar e a escrita: «Livre de ver. O rapto / da concentração, por dentro / desenhencilhou o impacto

²⁹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine – *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 176.

/ que paralisara o centro // de atenção. Agora ver, / ao sabor do seu objecto, / desenha o contorno a haver / quando este já for completo.» («Introdução», p. 17). O ritmo dos poemas, ora envolvente, ora impetuoso difunde uma significação circular que se indetermina no jogo expansivo de conotações e de sentidos virtuais. Todo o trabalho poético se concentra no equilíbrio tensional entre a luz e a sombra, o que nos faz pensar nas palavras de Leonardo da Vinci: «l'ombre est la manifestation par les corps de leurs formes» (Baudinet, 1976, pp. 115-116).

Como escreve Michel de Certeau: «Voir est déjà un acte de langage. Cet acte fait des choses vues l'énonciation de l'invisible texture qui les noue»³⁰. A experiência notável que o poeta leva a cabo neste livro sobre o poder referencial da linguagem poética é inseparável da enunciação dessa *textura invisível*, a qual resulta do investimento da pulsão visual na escrita e da sua metamorfose numa energia sublimante, que a vai libertando do jugo imediato da realidade sensível, criando-lhe uma disponibilidade radical relativamente ao seu objecto. Esta ideia insinua-se logo no primeiro verso do segundo poema da «Introdução», cujo sentido vem na continuidade do anterior: as coisas vistas «Textura deram deslumbrada ao pasmo» (p. 18), porque é *na forma* que reside o mistério da arte: «[...] cet éclat de la forme, qui est l'essentiel de la beauté, a une infinité de manières de briller sur la matière». Na forma, «c'est surtout la splendeur de l'âme qui transparait, de l'âme principe de vie et de force animale ou principe de vie spirituelle, de douleur et de passion»³¹. O «objecto» do poema, no «brilho» da sua «forma», actualiza ao mesmo tempo a perfeição dinâmica de uma realidade anímica: na sua deslumbrante corporeidade, excede o campo perceptivo do sujeito cognoscente.

Partindo de Husserl e de Merleau-Ponty, Michel Collot faz algumas observações interessantes a este propósito: «La perception ne tient pas seulement compte de l'aspect que l'objet *présente* à notre regard, mais aussi de ses autres faces [...] obscurément pressenties à l'arrière-plan, à l'horizon du champ visuel: [...] sa face tournée vers nous, apprésente toujours et nécessairement son autre face – cachée – et fait prévoir sa structure» (Collot, 1989, p. 16). Como também sublinha M. Collot, este *horizonte interno*, que para Husserl permite a completa identificação do objecto, na

³⁰ CERTEAU, Michel de – *La folie du voir*, in «Maurice Merleau-Ponty», «Esprit», 66, Paris, 1982, p. 97.

³¹ Cf. MARITAIN, J. – cit., 1947, pp. 42 e 44.

medida em que a sua face oculta pode, por sua vez, tornar-se visível, constitui um dos temas preferidos da poesia contemporânea. Aquilo que é «uma ocultação provisória», o «suporte da identidade e do sentido da coisa», devém «la marque d'une secrète altérité, qui la fait échapper à toute identification ou signification» (*id., ibid.*, p. 17). É neste ponto que se pode operar o trânsito de uma fenomenologia da percepção *stricto sensu* para uma ontologia *poética*: «"C'est la visibilité même qui comporte une non visibilité": à ce paradoxe phénoménologique, Merleau-Ponty n'hésite pas à conférer, dans son dernier livre, une portée ontologique»³².

«Ver» em profundidade é um acto ontológico, que pode criar uma cisão entre *ser* e *parecer*. *Usar a penumbra* é, assim, um modo de fazer transitar o objecto visado da ordem do «visível» para a ordem da «vidência»; ou, se se preferir, do mundo das coisas que se oferecem ao olhar do sujeito poético sob o efeito imediato da luz que as torna visíveis, para a zona de penumbra que lhes é conatural e onde se envolvem no seu mistério. É este desvio do olhar para uma profundidade onde o pensamento se adensa que funda o conhecimento poético. A *penumbra* é essa zona indecisa de luz e sombra, onde os contornos das coisas se indefinem e os sentidos se tornam polissémicos. Ou um lugar de génese, que se recorta num fundo indefinido: «De onde o espectáculo surge / a teorizar os signos / numa transparência que urge / e os funda fidedignos» (p. 17).

O tema da invisibilidade ou da visibilidade difícil pertence à esfera da penumbra e é indissociável da poesia de vocação abstracta de F. Echevarría. Poderíamos começar por admitir, na sua base, «La reconnaissance d'une invisibilité essentielle et irréductible logée au coeur même de la vision» (Collot, *ibid.*, p. 32). Essa consciência de uma *invisibilidade essencial* está na base de uma profunda reflexão sobre o Ser que atravessa a sua obra e se prolonga neste livro.

Em *Uso de Penumbra*, o mundo exterior é objecto de uma constante «conversão reflexiva». Um tal mecanismo, que se articula com a «técnica» do *claro-escuro*, conferindo-lhe a força de um imperativo metodológico, é indissociável da dimensão ontológica desta poesia. Eis-nos, de novo, perto do pensamento de Merleau-Ponty: «Par la conversion réflexive, percevoir et imaginer ne sont plus que deux manières de *penser*. De la vision et du

³² PONTY, Merleau – *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard [1964], ed. ut. 1979.

³³ BACHELARD, Gaston – *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, p. 95.

sentir on ne retient plus que ce qui les anime et les soutient indubitablement, la pure pensée de voir ou de sentir» (Merleau-Ponty, 1979, pp. 49-50).

Veja-se, a este propósito, o segundo poema da «Introdução» (p. 18), uma sumptuosa *textura* de luz e opacidade, resultante de um transe contemplativo. A «análise» do objecto suscita um jogo de imagens que imprime ao poema um sentido simbólico, com base na analogia que se cria entre o objecto artístico contemplado, emergindo «do negrume de um olhar arcaico» e conquistando progressivamente o seu esplendor de «ouro abstracto», e a obra de arte *tout court*. A obra artística é um misto de mobilidade e permanência que se afirma no esplendor de um *objecto* em rotação, o qual, no termo do *opus alchymicum*, atinge a incorruptibilidade «de um ouro arcaico a deslumbrar o espírito».

Nesta «Introdução» torna-se também patente a indissociabilidade entre ritmo e pensamento. O ritmo envolvente deste primeiro poema, de quatro estrofes, resulta de uma continuidade auditiva, onde a coloração tímbrica faz alternar a obscuridade e a luz, o que se torna patente nas rimas cruzadas, que funcionam à maneira de acordes cromáticos. Este tratamento *dramático* das estruturas sonoras da linguagem, que se articula com uma mobilidade intensificada pelos *enjambements*, destrói a rigidez das estrofes (aqui, tetrásticos), o que acontece não apenas neste, mas em muitos outros poemas. O emprego da forma não flexionada do infinitivo, que serve de complemento nominal a «livre» e permite *impessoalizar* a enunciação, é um processo recorrente, que aponta para uma sintaxe elíptica, característica do estilo de F. Echevarría. Mas podemos encontrar outras opções enunciativas que dramatizam o discurso: um «tu» ficcional, que presentifica a personagem representada num quadro ou numa escultura, e a coloca no centro do discurso poético, como acontece em «A Portadora de Oferendas»: «Mais que a peça de boi, o vaso de água, a urna / de cúmplices tesouros deslumbrados, / levadas ao morto a virgindade tímida / do ritmo do teu corpo» (p. 31); ou em «Dança» (p. 134): «E tu, dentro de ti, estavas atenta. O canto / dançava-te enquanto ias / subindo à sede da inteligência, ao espaço / que iluminavas quando a noite vinha»; um «tu» (a figura central do quadro) que dá lugar ao «ele» (o pintor que é o seu «demiurgo» (cf. «Retrato de la Marquesa de La Solana, 4», p. 78); e um «tu» reflexivo, na base do qual está um jogo subtil de alteridade, em que a esfera íntima do sujeito poético se projecta no *outro*, o criador da obra de arte: é o caso de «Anunciação (Desenhos de Miguel ângelo)», na ver-

dade, duas Anunciações, na primeira das quais se pode ler: «Estampaste o espanto do aparecimento» (p. 51). O primeiro desenho é visto como uma insinuação do movimento escultórico protagonizado pelo Anjo e pela Virgem, enquanto o segundo é captado como um prolongamento desse movimento, que culmina com o Mistério da Anunciação, repercutido na clareza sibilina dos timbres que atravessam o poema (cf. p. 52). Além destas escolhas enunciativas, há aquelas, mais frequentes, que traduzem um desejo de impessoalização e que vão do «nós» ao «eles».

Bachelard admite que «Par le biais de l'imagination littéraire, tous les arts sont nôtres». Privilegiando a poesia, chega mesmo a afirmar que «Il n'y a qu'à écrire l'oeuvre peinte; il n'y a qu'à écrire la statue»³³. Poderá assim concluir-se que é possível fazer pintura, escultura ou música com palavras? Claro que uma tal questão levanta problemas teóricos que excedem o propósito deste trabalho. Estaremos nós perante uma revivificação do modelo clássico de descrição, atinente ao dogma horaciano *Ut pictura poesis*, que levou Marmontel a ver a poesia como «une peinture qui parle ou, si l'on veut, un langage qui peint»³⁴?

A *mimesis* poética nunca foi uma cópia fiel do objecto «imitado», mas, apenas, essa «aproximação», de que já fala Platão. Para este filósofo, «o conceito flutua», acabando por admitir, no *Filebo*, que «a boa *mimesis*» levaria o artista a aproximar-se da estrutura essencial da realidade, a qual permite fixar o que é universal e permanente³⁵. Para Plotino a «Ideia de Beleza é una e perfeita. [...] Todas as belezas menores, espirituais e físicas, são participações da Beleza una, suprema. O *esplendor* é o atributo do belo mais acentuado e consiste no brilho visível da essência espiritual da coisa bela» (Runes, 1990, p. 298). O *neoplatonismo renascentista* considera a arte como um modo de aperfeiçoamento progressivo e ascensão para Deus. Também para Aristóteles a *mimesis* supõe uma idealização da realidade, abrindo caminho para uma concepção estilizada da mesma, que, nos seus sucessivos desvios, se perpetua até ao *Laokoon*, de Lessing (1766).

Creemos que este problema, sendo obviamente importante, nos afastaria, e muito, do nosso desígnio. Dentro da perspectiva que assumimos, a questão mais imediata é aquela que tem a ver com «a correspondência das

³⁴ *Apud* JOUBERT, Jean-Louis – cit., 1994, p. 85.

³⁵ SPINA, Segismundo – *Introdução à Poética Clássica*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 85.

artes». E, na base dessa correspondência, está a *essência espiritual* da obra artística e a superioridade do prazer de criação, ligado à experiência da *concepção* (cf. «Maris Stellae», *loc. cit.*), ou à figura do *engendramento*.

Em *Uso de Penumbra*, a correspondência da poesia com a obra pictórica ou escultórica é encontrada, não raro, num movimento gradual de aproximação, até ao ponto em que a perspectiva se anula e dá lugar a uma reversibilidade do olhar que é da ordem do enigma, sendo nessa *relação de alteridade*, «em que o Mesmo e o Outro deixariam de se excluir para se incluir mutuamente» (cf. Collot)³⁶, que reside o essencial da fruição. Como observa Michel Collot, seguindo a pista aberta por Merleau-Ponty, aquele que vê, isto é, que faz parte de um campo perceptivo, pertence à *profundidade oculta do visível*: «C'est par l'enveloppe opaque de sa chair qu'il est relié à l'invisible de l'horizon» (Collot, 1989, p. 28). Nesta perspectiva, «l'invisible n'est pas le contradictoire du visible: *le visible a lui-même une membrure d'invisible*, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible» (Collot, *ibid.*, p. 34). Em termos sartrianos, diríamos que a obra de arte possui um horizonte indefinidamente móvel, que é aqui prolongado pelo olhar invisível daquele que «cria»: não apenas por desvelamento, mas por desdobramento ontológico. Se a «leitura» do objecto artístico é o seu «correlativo dialéctico», fazendo convergir a essencialidade do objecto e a do sujeito, estamos aqui perante um processo de criação que, ao suscitar um novo desvelamento, propõe um duplo enigma na transparência do texto.

A alteridade que se cria entre o criador em «primeiro grau» (o produtor da obra) e o criador «em segundo grau» (o próprio sujeito poético) seria da ordem de uma teologia inconsciente: «chaque *Tu* individuel ouvre une perspective sur le *Tu* éternel» (Martin Buber)³⁷.

E. Souriau define a arte como «l'ensemble des démarches, orientées et motivées, qui tendent expressément à conduire un être [...] du néant ou d'un chaos initial jusqu'à l'existence complète, singulière, concrète, s'attestant en indubitable présence» (Souriau, 1969, p. 45). Apesar da diversidade dos seus *qualia*, todas as artes têm em comum «une sagesse insaturative», «un savoir directeur, voyant de loin les conséquences futures et les harmonies d'ensemble» (*id.*, *ibid.*, pp. 45-46), através do qual a obra

³⁶ Cf. COLLOT, Michel – in «Poésie et altérité» – Actes du Colloque de juin 1988, Paris, PENS, 1990, p. 26.

³⁷ BUBER, Martin – *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1970, p. 113.

artística conquista uma existência plena e singular. Em *Uso de Penumbra*, esse saber instaurador permite reorganizar os dados perceptivos, respeitantes a um conjunto de referentes estéticos não verbais, em configurações analógicas que resultam de uma profunda «análise», ou de um exercício agudo de compreensão. Cada poema, enquanto totalidade verbal estruturada e autónoma, põe à prova o poder de presentificação da linguagem poética numa rede complexa de relações em que os limites entre o visível e o invisível são anulados em favor de uma imagem integradora.

Por isso, é importante ter em conta a distinção metodológica feita por Étienne Souriau entre artes «representativas» e «presentativas»: «C'est cette dualité des sujets ontologiques d'inhérence – d'une part l'oeuvre, d'autre part les objets représentés – qui caractérise les arts représentatifs. Dans les arts présentatifs, oeuvre et objet se confondent» (cf. *id., ibid.*, p. 89).

Deduz-se do que atrás ficou dito que a relação que aqui se estabelece entre a poesia e as artes visuais, ou a dança, foge a uma referencialidade convencional, porque os suportes referenciais desencadeiam uma experiência que só se actualiza na significação própria do poema, embora não se anule uma alteridade dinâmica, que assegura a sua presença imaginal. *Usar a penumbra* é libertar a linguagem de uma dependência servil relativamente à imagem pictórica ou escultórica, que seria da ordem do decalque, e fazer dela o instrumento de uma experiência de transfiguração sublime.

Foi dito atrás que F. Echevarría valoriza um conceito de criação como «fabricação poética», servindo-se da expressão metafórica «vencer uma resistência» para designar o tratamento particular da linguagem na poesia. Nos seus livros, há inúmeras alusões metapoéticas à dureza da «tarefa» e ao esforço de auto-superação que ela envolve. Ora, como refere Ricoeur, «La création d'un objet dur – le poème lui-même – soustrait le langage à la fonction didactique du signe, mais pour ouvrir l'accès à la réalité sur le mode de la fiction et du sentiment» (*id., ibid.*). Ricoeur recorda que Jakobson ligava a noção de «significação ambígua» à de «referência desdobrada»: «La poésie, dit-il, ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques, elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient» (*Apud Ricoeur, ibid.*, p. 289). O que o leva a concluir algo de fundamental: «C'est dans l'analyse même de l'énoncé métaphorique que doit s'enraciner une conception référentielle du langage poétique qui tienne compte de l'abolition de la référence du langage ordinaire et se règle sur le concept de référence dédoublée» (*id., ibid.*).

Sob este aspecto, «A Convalescente, de Rodin» constitui um dos momentos altos de um livro que se diria feito apenas de culminâncias e do prazer intenso da contenção. É uma verdadeira *ontogénesis*, que nos confronta com uma dupla dinâmica: a de um *poiein* virtual, deduzido da escultura contemplada e aquele que, por uma duplicação que não é apenas imaginária, se vai *actualizando* na *fabricação* do poema. Trata-se de uma escultura em mármore, que representa uma cabeça feminina emergindo para a luz, criando-se de imediato uma homologia entre o acto de ver e o acto verbal que vai reproduzindo o movimento do olhar e o pensamento que lhe subjaz. O mármore é um material nobre, ligado à estatuária sagrada e fúnebre. Só que esta «massa» jacente, que retém a luz «na densidade mineral», se encontra em estado bruto. A oposição claro-escuro, que percorre todo o livro, ganha neste poema um dramatismo intenso e expansivo, enquanto metáfora de um processo de compreensão ontológica que é simultaneamente uma invenção poética:

«É para a luz que o seu relevo emerge / da massa duma luz que jaz, antiga, na densidade mineral. E deve / fundar a que o cinzel nos traz acima / na da paciência. Que a modula. Serve. / Até somente haver a da oficina. Então, o sono do instrumento se ergue. / Opera nessa espécie de vigília / de que outra surge – a que se acende / em ferramenta na matéria. E aviva / um difuso perímetro. Que emerge / à solidão de criatura. Fica.» («A Convalescente, de Rodin, 1», p. 37).

As doze *estâncias*³⁸ que integram a composição correspondem a movimentos ou unidades rítmicas, em que a resistência da matéria verbal, tão difícil de moldar como o próprio material escultórico, é progressivamente vencida. O poema é o «campo operatório» onde se desenrola a luta entre a matéria e o espírito, entre a luz e a sombra: o bloco de pedra vai sendo modelado à medida da palavra, e ambos ganham consistência nesse *work in progress* sublimante:

«Estuda a penumbra que a incidência gera / quando deduz a luminosidade / que se modula na matéria / e incrementa a palidez do mármore. / Estuda o cinzel. E estuda a paciência. / Que, só com eles, se há-de / per-

³⁸ Utilizamos este termo com alguma impropriedade, mas, enquanto unidade rítmica, a *estância* beneficia de uma certa autonomia que não contende com a sua dependência em relação ao sentido global da composição poemática de que faz parte.

seguir um além de subtileza / de onde a última luz resulte análise. / Ou, mais ainda, inteligência / operativa. Que se apaga quase / e arranca brilho ao curso da tarefa / que restitui a Deus a sua imagem» («A Convalescente, de Rodin, 3», p. 38).

Todos os poemas foram escritos em Paris: os primeiros dez, entre 29 de Janeiro e 18 de Fevereiro de 1993; e os dois últimos em 28 (XII) e 29 (XI) de Outubro do mesmo ano, respectivamente³⁹. Os manuscritos são todos datados e têm a particularidade de referir o local onde os textos foram escritos. E a nossa primeira impressão foi de surpresa, porque não há praticamente rasuras no antetexto, apesar de possuímos dois testemunhos que confirmam a passagem a limpo dos poemas I e IV. Relativamente aos manuscritos originais, podemos fazer algumas observações:

O poema de abertura (I), escrito em 29 e 30 de Janeiro de 1993, é precedido de um título com uma interrogação – «RODIN (?)» – que se mantém na primeira campanha de revisão e poderá ser uma simples indicação para o Autor. O manuscrito relativo ao poema XII tem outra indicação: «A [para] Convalescente». Ao título definitivo do conjunto, que é «A Convalescente», o Autor acrescenta «de Rodin». Na versão definitiva, que resulta de uma mudança de suporte com vista à impressão tipográfica (computador), podemos verificar que o Autor: 1) elege o título «A Convalescente», que passa a designar o conjunto, conservando a indicação «de Rodin», como comprova o dactiloscrito; 2) inverte a ordem dos dois últimos textos, desrespeitando o princípio cronológico que observara; 3) a numeração romana dá lugar à numeração árabe.

Quanto a acrescentos, rasuras e substituições, a génese é esclarecedora: o poeta não faz correções de grande vulto nos seus manuscritos, embora se levantem questões geneticamente importantes, que não podemos sequer aflorar neste espaço. A organização rítmica do conjunto também não sofre alterações significativas, o que nos permite constatar que o sentido do poema se constitui no próprio movimento do pensamento⁴⁰.

³⁹ Obtivemos esta informações do próprio Poeta, que, como é sabido, reside em Paris desde 1961, tendo conhecido a situação de exílio entre essa data e 1974. Graças à sua gentileza, pudemos utilizar no nosso trabalho os manuscritos relativos a este poema.

⁴⁰ Cf. Bergson: «le sens [...] est moins une chose pensée, qu'un mouvement de pensée, moins un mouvement qu'une direction», in *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1975, p. 133.

ENIGMA E TRANSPARÊNCIA

é necessário. Para seguir um longo
onde ainda reaparecem meus rotúculos.

Le São Paulo, 26 Jan. 93

Então, indo. Para onde? E quando
acabar estar a si,
que fará quem foi. Tentando
ver e ver-se do outro lado
de quem está fora de si?

27 Jan. 93

Quererá que estar parado
~~funcionando~~ enfim o ver
de ~~se~~ forma que ^{mane} parte a cada,
fique ver tão reafirmado
que só reira o que se vê?

RODIN (?) I

Le São Paulo, 27 Jan. 93

28 Jan. 93

É para a luz que o seu relevo emerge
da massa de uma luz que jor, antiga,
na densidade mineral. É dove
fundar a que o círculo nos faz acima
na da paciência que modula. ~~É~~ Serve.
Até romântico haver a da oficina.

Então, o sono do instrumento se segue.

• Opera nessa espécie de vigília
de que surge outra luz - a que se acende
~~em~~ ^{em} ferramenta e na matéria. E surge
um difuso perimetro. Ene emerge
à solidão de criatura. E fica.

Le Panorama/cara, 29 Jan. 93

II
Mas, entre todas, predomina uma, 30 Jan. 93

abstraida do hábito de andar
o peso distinguindo. E que se aperta
ao intimo que funda cada qual.

Desloca em vez a infima brancura
do tacto. E o vertigio do vago
transmite a forma a experiência oculta
que percorre o relevo singular
de onde a vigília se destaca. Ilumina.
E se aureiza luz (espacial).
^{presuntual.}

Le Panorama, 30 Jan / 1 Feb. 93

ENIGMA E TRANSPARÊNCIA

para
A CONVALESCENTE
XII

28 Oct

Oh
E está a convalescer, não já o que é visto
mas o intimo febre de ra má
que emerge de dser-se. E de um recinto
onde a sombra da razão ferava
sobre o abafado de encaldr. E grita.
E de sua dolência de substância.
Am e foi por seus meandros correndo
de forma que o volume a quase abstrata
matéria acude evidencia o espirito
uma vigília a amareloar. Ou alma
que há a ver a névoa. Com o mudo
a difundir a sua própria magia.

28 Oct. 93

Le Panorama

24 Oct. 93

XI

A luz de esquecimento ~~induz~~ a morte
a demover o peso de clausura.
E o produme Ou, antas, surge o ponto em qe se
do produme se comove. Inculca
a efervescência de matéria. A carga
de si ~~se~~ devolvendo a ver era candura
em que a existência se desprende. E alba
duma noite feliz que coroa a altura.

Le Panorama

29 Oct. 93

O poema é, assim, o lugar de uma epifania, de uma vinda ao ser que se enuncia num *presente perifrástico*, forma gramatical que constitui um dos recursos estilísticos característicos da poética de F. Echevarría e para onde convergem diversas noções temporais. Escultura e texto atingem em unísono o seu *telos*, através de uma reflexividade que se ilimita:

«Que, agora, a imagem está a ler a imagem. Não só a que devolve quando opera. / A que, do mundo deduzida, implante / a glória nele, que a de Deus completa. [...]» («A Convalescente, de Rodin, 6», p. 39).

Em «Última Visão, de Rodin» (p. 43), o suporte material é o mesmo, visto que se trata de um relevo esculpido em mármore bruto, onde se expressa o drama da morte. Se a escultura representa um transe agónico, o poema centra-se na relação íntima que se estabelece entre o *olhar* que a examina e a *mão* que a esculpiu. O desdobramento do *olhar* na «lucidez do tacto» permite, aqui como noutros poemas, que a descrição se narativize. A visão imprime ao verbo um movimento expansivo, que nasce da opacidade da matéria e se resolve na transparência que anuncia a eternidade:

«E quando nem já o tacto, nem estar vendo / vencem a transparência de fronteiras, / resta ainda a visão de pensamento: / aquela de nem quase que matéria / que, pouco a pouco, se compõe por dentro / do empenho na atenção. E se subleva / do sono fundo do que foi fazendo. / E agora é vida a despedir-se eterna.» («Última Visão, de Rodin, 8», p. 48).

Como se pode constatar, a escrita poética de F. Echevarría, longe de se fechar sobre si mesma, visa a realidade sensível do mundo, embora privilegiando, no caso deste livro, o universo artístico. Cada poema é o resultado de uma comunicação profunda e misteriosa com os referentes estéticos que constituem o seu suporte visual, um conjunto de objectos culturais cercados de uma aura que os torna *a priori* atraentes, independentemente da relação de fruição que o sujeito poético possa com eles estabelecer e que é, aqui, absolutizada. Mas, repare-se que essa fruição está intimamente ligada ao aparecimento de uma forma que, intuída pelo *poeta artifex*, encaminha de um modo irreversível a sua acção. Contudo, esta não é determinada por um cânone estritamente clássico, na medida em que a obra, sendo o resultado coerente e harmónico de um conjunto de opções

artísticas, não reflecte uma visão impassível do mundo nem repousa numa concepção estética conformista ou estereotipada.

Por trás de cada poema, a beleza é o signo vivo de uma realidade humana afectada por tensões irresolúveis, por movimentos contraditórios que se desenham entre a luz e a sombra e fazem de cada texto o reflexo inquieto de uma espessura enigmática que é o avesso da transparência da *forma*, ou o duplo *fantasmático* da perfeição almejada. Falar do absoluto da fruição será ficar perto do sentido que se desprende das palavras de Jacques Neefs acerca de Valéry: «Ecrire, c'est en effet, [...] produire (laisser être) un état à partir duquel peut être présente la figure d'un engendrement, d'une apparition, l'idée portant avec elle la tension de son origine. [...] écrire en ce sens, c'est faire passer par la plume, le corps, le papier, une consistance d'affects et d'idées qui précisément n'appartiennent plus à la personne en propre, et ne sont plus dans la dépendence d'un sujet ni même peut-être d'une volonté, et qui dessinent de nouveaux possibles de la langue (Neefs, 1996, p. 200)⁴¹.

O *sublime* desta poesia é, pois, indissociável de uma dada «concepção» de obra e do efeito que ela produz no receptor.

Em *Uso de Penumbra* é quase sempre o *olhar* que está na origem do *ritmo* do poema, determinando o seu dinamismo: um olhar exterior ou interior, que pode alastrar-se para lá das fronteiras do visível e penetrar imaginariamente na zona enigmática da *penumbra*, até ao limite da opacidade:

«A penumbra, então, sustenta / o momento em que a obra pára o mundo. / Entre a escuridão por onde se entra, / que é a de onde se erige cada pulso, / brilha. Com a luminescência/ que arranca ao ver, oriundo / da mesma escuridão que, agora, a pensa, / desde a feeria instrumental do uso» («Uso de Penumbra, 3», p. 22).

As palavras «pulso» ou «punho», que aparecem com frequência neste livro, podem ser reconhecidas como símbolos discretos do ofício poético. Na verdade, aludem metaforicamente a essa concentração de energia capaz de destruir a resistência da linguagem e de a sublimar na transparência luminosa das figuras que designam a ordem enigmática do mundo. Um tal processo de transmutação, que implica uma ascensão progressiva da opacidade

⁴¹ Cf. NEEFS, Jacques – *L'idée sur la page*, in «Actes du Colloque de San Francisco», Centre d'Etudes Valéryennes, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1996.

do informe à claridade inteligível da forma, adquire uma importância fundamental dentro de uma concepção autotélica da poesia: através de um voluntarismo disciplinado, o poeta procura alcançar a própria essência da criação. Este ideal artístico, coextensível a todas as artes, postula que a poesia seja, em termos heideggerianos, «uma revelação extática de ordem ontológica».

A ideia de um «absoluto literário», que foi central no romantismo de um Schiller, de um Novalis, ou de um F. Schlegel, reaparece na poesia dos simbolistas, através do culto da *analogia universal* que preside a uma metafísica das correspondências. Mais recentemente, W. Benjamin não deixa de valorizar a linguagem como instrumento de conhecimento e progresso espiritual, dentro de um sistema universal de correspondências: «Tout langage supérieur est traduction du langage inférieur, jusqu'à ce que se développe son ultime clarté: la parole de Dieu, qui est l'unité de ce mouvement linguistique»⁴². Parece-nos evidente que o universo poético de F. Echevarría acusa, de algum modo, a influência desta tradição.

Falar de alquimia simbólica a propósito de *Usa de Penumbra* não é descabido. Dentro da concepção escolástica a que atrás fizemos referência, a criação artística consiste em imprimir uma ideia numa matéria, de modo a que ela atinja o esplendor formal. Este princípio pode ser aplicado à poesia: neste caso, a *matéria prima* será a linguagem, cabendo ao poeta «vencer a sua resistência» através de um labor aturado, e investi-la da força demiúrgica que lhe advém da sua essência espiritual. Esta força traduz a aspiração humana a uma beleza superior, através de uma forma de comunicação universal. Neste livro, poderíamos mesmo considerar que há uma duplicação ontológica sempre que o objecto artístico (que aparece como a representação de algo que lhe é exterior) constitui uma forma delectável para os sentidos e para a inteligência, tornando-se, por sua vez, num novo modelo de «representação».

Em linguagem de inspiração tomista, diríamos que *o homem completa a criação de Deus*. Ideia que também podemos encontrar em Novalis e cujo sentido se reactualiza num outro poema do livro, que é uma exaltação da realidade sensível da obra de arte, percebida no deslumbramento do seu movimento. Referimo-nos ao poema «A Portadora de Oferendas», (pp. 27-34), escultura em madeira, apreendida como uma concreção deslumbrante da pujança da vida em face do mistério da morte.

⁴² BENJAMIN, Walter – *Sur le langage en général et sur le langage humain*, in «I. Mythe et violence», Paris, Denoël, 1971, p. 98.

Emergindo das trevas, uma figura jovem avança na luz repentina de um movimento insinuado. O olhar do seu criador furta-a à corrupção do tempo e essa eternidade prolonga-se no poema, cuja sensualidade se revela no arpejo dominado das sensações que o matizam. O movimento da escrita, polarizado entre a sombra e a luz, multiplica os espaços de penumbra, que são do domínio de um silêncio pregnante:

«[...] Mais do que da túnica, / brisa apenas da eternidade de anos, / que na terráquea solidão situa / a luxúria contida com que vais entrando / por essa morte de verão escura / em que fica a dourar-se lento o espanto. / E ergues o braço esquerdo. O que sustenta a curva / e desvenda a do seio recatado, / enquanto ampara, ao cume da coluna, a sensível munificência, o arcano / de vida, atrás da região defunta, / para onde caminha a solidão do passo» («A Portadora de Oferendas, 1», p. 31).

O poder descritivo do poema reside no equilíbrio perfeito que se gera entre o concreto e o abstracto, no jogo deslumbrante de volumes, no uso preciso dos verbos de movimento. Os procedimentos estilísticos, embora próprios desta poesia, não deixam de ser surpreendentes, como é o caso, dos *enjambements* ou da construção elíptica: «Um ventre abstracto, a câmara. / Aonde se prodiga / eternidade. Em área / e cantaria de penumbra escrita» («A Portadora de Oferendas, 3; *ibid.*, 5», pp. 33-34). Na sua sutileza luminosa, a linguagem poética reflecte o enigma do objecto contemplado, do corpo «Que a ablação de entranhas / subtrai ao ciclo de corrupção» (*ibid.*). O seu segredo, que é também o da linguagem, abisma-se na opacidade que assinala o limite do conhecimento sensível.

No «Retrato de la Marquesa de La Solana, de Goya», estamos perante uma experiência de referência algo diversa, que põe à prova o domínio de um estilo «pictural»: a minúcia dos detalhes descritivos, que enfatizam certas características do quadro, transformam o poema num «exercício de pintura» que produz um simulacro verbal. O duplo regime de leitura (proporcionado pela presença da imagem) permite constatar que se trata de uma espécie de glosa poética do quadro, em que os dados da percepção são reordenados em função das potencialidades semânticas da linguagem. A sua articulação com o lado palpável dos signos não perde de vista o modelo, dando relevância ao gesto pictórico que está por trás de um por menor do quadro:

«[...] E a luz do busto, a que ele puxou matizes, / vinca o centro de um círculo, em que quase / entumescem ondulações sensíveis / onde o pincel, ao demorar-se, estendeu a velatura de um rubor. O erige / a penumbra de rola que se cale» («Retrato de la Marquesa de La Solana, de Goya, 8», p. 80).

Escreve Henri Focillon: «C'est là, sans doute, dans un art voué à l'imitation», qu'apparaît le mieux le principe de non-imitation, cette originalité créatrice qui, des matériaux fournis par la nature, extrait le matériel et la substance d'une nature nouvelle, et qui ne cesse pas de se renouveler» (Focillon, 1993, p. 54). O poema intitulado «Auto-Retrato de Rembrandt» coloca esta mesma questão, uma vez que se apropria do tema do quadro (a auto-representação) para o inscrever numa moldura ontológica: «A tela oculta o outro de si mesmo» («Auto-Retrato de Rembrandt, 1», p. 57). A paráfrase verbal é o ponto de partida para uma radicalização do processo da *mise en abyme*, através do qual se explicita a dialéctica do visível e do invisível.

A reprodução que antecede o poema permite-nos ver que o primeiro plano do quadro é ocupado pela imagem do pintor, que ostenta uma paleta e um pincel, tornando-se perceptível, à direita, o perfil de um cavalete. É suposto que neste esteja pousada a tela em que ele vai pintando a sua própria imagem, à medida que se observa num espelho invisível. Mas este espelho coincide, ambigualmente, com o olhar do observador do quadro. Enquanto a imagem virtual de Rembrandt está espelhada na tela e se oferece à contemplação, aquele que a contempla (o sujeito poético) perde a sua imagem na profundidade do olhar que o vê. A ficção começa aí mesmo, no momento em que se torna possível fazer do retrato de Rembrandt um duplo imaginário, ou melhor: um duplo desejado, que acaba por se desvanecer num lugar de ausência: «Esse lugar vazio / que os outros de si mesmos vê no mundo / onde de si se vêem desprendidos» («Auto-Retrato de Rembrandt, 7», p. 60).

«La Pietà d'Avignon» (de Villeneuve-lès-Avignon) é um poema de referência explicitamente religiosa e crística, que tem como ponto de partida o retábulo recentemente atribuído a Enguerrand. O simbolismo da cena é fundamental para a compreensão do poema, que respeita a disposição das figuras em torno do Cristo morto, nimbado de raios luminosos e postado sobre os joelhos da Virgem. Podemos ver ainda S. João Evangelista e Maria Madalena, cujos nomes estão gravados sobre o ouro das respec-

tivas auréolas, como era usual na época. Está ainda presente uma figura eclesiástica não identificada (o doador ou oficiante), que simboliza a Igreja. Tal como o retábulo, o poema traz ao primeiro plano as palavras atribuídas pela liturgia católica à Virgem Maria nos ofícios da Semana Santa (Cf. pp. 61-72) e o tema do sacrifício do Filho do Homem.

Nesta breve visita aos lugares emblemáticos do livro, que aparecem, nalguns casos, como realizações notáveis da *ekphrasis*, fica muito por dizer. Designadamente, sobre aqueles poemas em que o propósito descritivo é assumido com alguma ambiguidade. É o caso de «Anjo da “Sainte Chapelle”», onde se estabelece uma correspondência profunda entre o acto de ver e o acto de criar. A intenção figurativa subsume-se na significação global do poema, uma vez que o Anjo é o mediador que fixa uma essencialidade divina ao gesto criador, simbolizada pelo «pulso em acto / [que] se inflama do contacto / do prumo da cruz» (Cf. p. 25).

Em «Outra Pintura», um conjunto de vinte oito poemas, de que fazem parte «Marinhas» e «Retratos», a tensão *claro/escuro* tende a generalizar-se, adquirindo um valor simbólico implícito. A polaridade é estabelecida por duas séries de lexemas («luz», «cal», «sol», «iluminar», «ofuscar», «brilho», «brancura», «fulgência», «branco», «calcinar», «encandeação», etc. vs «escuro», «morte», «sombra», «eclipse», «negrura», «luto», «enluta», etc.). No entanto, esta oposição sémica comporta uma série de graus, podendo mesmo anular-se. Neste elenco de poemas, salientamos os seguintes: «Sua jacência de nudez atinge» (1, p. 87) e «Uma penumbra de nudez e aurora» (2, p. 90); «Vénus», um dos poemas eróticos mais belos que se terão escrito nos últimos anos, (p. 91); e «Interior» (p. 93). A série de poemas subintitulada «Marinhas» (pp. 99-103) merece também destaque, pelo tratamento subtil e impressionista da luz marítima e pela onduação do verso.

O ciclo de poemas subintitulado «Retratos» volta a colocar o problema da referência, com um possível reenvio para a pintura no último poema, um «Retrato de Grupo» (p. 112) que poderia ter como modelo a famosa «Ronda Nocturna», de Rembrandt. É também o que acontece com «Repentirs» (pp. 113-126), mais um conjunto de poemas cujos títulos nos convocam para o mundo das coisas sensíveis. Atente-se no belíssimo retrato «em movimento» de uma gata chamada «Belisa» (p. 120), ou no poema «Andorinha» (p. 126), em que o ritmo se comunica como uma incandescência visual e sonora.

Passemos ao ciclo da «Dança» (pp. 127-136), dedicado a Carolyn Carlson. Expressão dinâmica do «fogo frio» de um olhar concentrado, cada poema é o lugar sensual e cerebral de uma epifania. É com base na percepção visual e cinestésica que a linguagem realiza a perfeita transparência que une a emoção ao gesto, sem deixar de considerar a sutileza de um pormenor como «a claridade de um pé / a emergir da penumbra conhecida / para essoutra que apenas se entrevê» («Dança 1), p. 129). A cumplicidade que se gera entre o olhar do sujeito poético e o corpo da bailarina fazem deste conjunto de poemas o espaço de um êxtase triunfante.

3. Enigma e transparência

«C'est quand l'écrit est *défaut*, comme signe-signal qu'il naît comme langage»

Jacques Derrida

3.1. O verbo inaugural

Escreve Merleau-Ponty: «Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors: l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit...» (*Apud* J. Derrida, 1979, p. 22)⁴³. A relação entre poesia e pensamento torna-se assim irrecusável, desde que se tenha presente que a significação poética obedece a regras específicas, que nada têm a ver com a lógica gramatical ou com o carácter propositivo da reflexão filosófica. Esse sentido *inaugural* da linguagem poética é também sublinhado por Jacques Derrida: «Si l'écriture est *inaugurale*, ce n'est pas parce qu'elle crée, mais par une certaine liberté absolue de dire, de faire surgir le déjà dit en son signe, de prendre ses augures» («Force et signification», p. 23). A experiência poética é, fundamentalmente, uma experiência de liberdade, que se realiza através da linguagem e pressupõe dois movimentos de sentido contrário: um movimento centrífugo, de abertura do pensamento ao

⁴³ *Apud* DERRIDA, J. – cit., 1967, p. 22. Vd. *Revue de métaphysique et de morale* (oct.-déc., 1962, pp. 406-407).

mundo, e um movimento centrípeto, em que o pensamento se volta para a obra a fazer.

Neste livro de F. Echevarría, o sentido etimológico da palavra «poesia» recupera a sua plenitude, uma vez que se torna explícito que o seu tema não é apenas a criação artística, mas o próprio jogo de tensões que ela gera dentro de um sistema de normas constitutivas: o «*poiein* qui s'achève en quelque oeuvre», «l'action qui fait», na acepção de Paul Valéry, extensível a todas as artes. Por outro lado, parece evidente que esta poesia se alimenta do mito do poder original das palavras; ou do desejo de uma linguagem inconsútil: «A défaut de dire l'Être, de lui être identique plutôt, cette parole poétique essaie de s'identifier à l'être de la langue» (Fresina, *loc. cit.*, p. 113).

3.2. Do visível ao inefável

A última parte de *Uso de Penumbra* é consagrada à «Música» (pp. 137-216). Se é na música que se pode encontrar a analogia mais próxima da linguagem poética, não se pode dizer que nesta poesia a musicalidade seja uma coisa fácil ou, até, muito evidente. No entanto, o princípio organizador deste livro é musical: à apresentação do tema, segue-se o seu desenvolvimento por *variações*. O leitor é confrontado com uma experiência poética que envolve a apropriação da realidade sensível pelo intelecto, mas cuja matriz é essencialmente rítmica. É no processo de composição de cada poema e na sua organização prosódica que se anulam as fronteiras entre o visível e o invisível, o interior e o exterior, a matéria e o espírito.

Os poemas que integram esta última parte do volume ostentam títulos que designam uma possível analogia entre eles e certas formas musicais conhecidas. O referente musical é porém obliterado, de modo a que as associações se façam de uma maneira inteiramente livre. O desígnio poético é o de sugerir, por meio de equivalências verbais e de jogos rítmicos, um conjunto de sensações e de imagens musicais, embora a música possa ser apenas a metáfora de um estado de alma ou de vivências íntimas que se dissipam na transparência do discurso. Entre o verbo e a música, há somente uma membrana translúcida, a mesma que separa a luz da opacidade e que constitui o próprio enigma da poesia. A música pode mesmo não ser mais do que um pulsar do pensamento que, ao reflectir-se no espelho da linguagem, se transforma em movimento puro.

MARIA JOÃO REYNAUD

No entanto, como não pensar no *Das Lied von der Erde*, de Mahler, ao ler esta composição:

«Ali, o espaço a não havê-lo se abre. E a voz extinta persiste só no fio / da inteligência vencendo no milagre / necessário do caminho. // É por aí que, em solidão, a morte / acaba de morrer na melodia / que, em lento movimento, também morre / enquanto paira ainda a despedida» («Andante con Malinconia», p. 189).

Uso de Penumbra é um livro de uma beleza lúcida e enigmática, onde as coisas nomeadas só existem como signos da profundidade misteriosa de que emergiram. Na sua transparência, a linguagem poética infunde uma verdade que nos excede e que é, por isso mesmo, *sublime*:

Uma alegria a atravessar a pena.
Enquanto a pena se desembacia
e a sua luz deixa a negrura, que era,
tão invisível. Mas transparecia.
Uma alegria que pesa.
Sobe, difícil, pela paz. E brilha
a despedir-se do amor da orquestra
indo a um silêncio que quase ainda trila.
Depois, quando a alegria cessa de estar sujeita
ao peso da atmosfera, sobe ainda.
E deixa a base do silêncio aberta
para a pena impregnar sua alegria.

«Última Canção», p. 216

Maria João Reynaud

BIBLIOGRAFIA ACTIVA⁴⁴

A – Obras de FERNANDO ECHEVARRÍA

- *Entre Dois Anjos*, Braga, Colecção 4 Ventos, 1956 (esgotado).
- *Tréguas para o Amor*, Porto, Ed. do Autor, 1958 (esgotado).
- *Sobre as Horas*, Lisboa, Moraes Editores, 1963.
- *Ritmo Real* – poema. Edição de 85 ex., numerados de 1 a 85, em «Vélin d’Archives», feita em França, sendo as dez gravuras originais a relevo de Flor Campino [1971].
- *A Base e o Timbre*, Lisboa, Moraes Editores, 1974.
- *Media Vita*, Porto, Brasília Editora, 1979.
- *Introdução à Filosofia*, Porto, Edição Nova Renascença [Ed. do Autor] 1981.
- *Fenomenologia*, Porto, Edição Nova Renascença [Ed. do Autor], 1984.
- *Figuras*, Porto, Edição Nova Renascença [Ed. do Autor], 1982 [24 páginas].
- *Figuras*, Porto, Ed. Afrontamento, 1987 [126 páginas].
- *Poesia, 1956-1979*, Porto, Ed. Afrontamento, 1989.
- *Figures*, Les Cahiers de Royaumont, Traduction collective reluc par Jacinto Lageira et Bernard Noël, Royaumont, 1990.
- *Livro* – poema com texto impresso em serigrafia no «Atelier 87», em Paris, e 8 litografias de Jorge Sousa, executadas pelo mesmo à mão sobre «Chine appliqué». Edição de 40 ex. em «Vélin de Rives BFK», mais 10 ex. fora do mercado.
- *Sobre os Mortos*, Porto, Ed. Afrontamento, 1991.
- *Poesia, 1980-1984*, Porto, Ed. Afrontamento, 1993.
- *Uso de Penumbra*, Porto, Ed. Afrontamento, 1995.

B – ANTOLOGIAS em que o Poeta está representado

Portuguesas:

- Antologia – Prémio Almeida Garrett de 1954*, Ateneu Comercial do Porto, 1957.
- Alma Minha Gentil, Antologia da Poesia de Amor Portuguesa*, Organizada por José Régio e Alberto de Serpa, Lisboa, Portugália Editora, 1957, pp. 333-334.
- Na Mão de Deus, Antologia da Poesia Religiosa Portuguesa*, Organizada por José Régio e Alberto de Serpa, Lisboa, Portugália Editora, 1958, pp. 359-360.

⁴⁴ Esta bibliografia não pretende ser exaustiva.

MARIA JOÃO REYNAUD

- Líricas Portuguesas*, 3ª Série, Selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Portugália Editora, 1958, pp. 490-493.
- Antologia Da Novíssima Poesia Portuguesa*, Maria Alberta Menéres, E. M. de Melo e Castro [Org.], Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1959, pp. 134-137.
- Estrada Larga 3, Antologia do Suplemento Cultura e Arte de O Comércio do Porto*, Organização de Costa Barreto, Porto Editora, [s/d.], pp. 414.
- 20 Anos de Poesia Portuguesa*, Organização, prefácio e notas de Pedro Tamen, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 168-169; pp. 309-310.
- Exercícios de Dizer* (coord. Diogo Alcoforado, Henrique Manuel Rodrigues e J. F. Guimarães), 1977, pp. 22-26.
- Líricas Portuguesas*, II vol., Selecção e apresentação de Jorge de Sena, Lisboa, Ed. 70, 1983, pp. 421-430.
- Poetas escolhem Poetas, Colectânea de Poesia Portuguesa (1970-1990)*, Prefácio e selecção de textos de António Rebordão Navarro e Orlando Neves, Porto, Lello & Irmão, 1992, pp. 229-236.
- Poesia do Mundo – Antologia bilingue*, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos (org.), Porto, Edições Afrontamento, 1995, pp. 69-73.
- Eros de Passagem – Poesia Erótica Contemporânea*, Selecção e prefácio de Eugénio de Andrade, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 92-95.

Estrangeiras:

- Antologia de la Nueva Poesia Portuguesa*, de Angel CRESPO, Ediciones RIALP, S. A., Madrid, 1962, pp. 241-248 («Tus palabras, brisas del silencio»; «La noche canta»; «El corazon ha muerto»; «Los rios», «Los labios»; «Rosa», «Profundas azucenas»; «La flor sin nombre»).
- Antología de la Poesía Portuguesa Contemporánea*, de Angel Crespo, Tomo II, Madrid, Ediciones Jucar, Coleccion Los Poetas, 1981, pp. 185-195 («La noche canta...»; «Los ríos»; «Rosa»; «Verte es antiguo...»; «Vacía te iluminas de cosas desastrosas...»; «Cuando a través de la sombra...»; «Por donde inmóvel la sombra te ilumina...»).
- Poesia Portuguesa Contemporânea*, Organizada por Carlos Nejar, São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, s/d. [Nota inicial: 1982], pp. 179-182.
- Puerto del Sol*, Vol. 29, nº 1, Spring 1991, Special Supplement, *Depositions Portuguese Writers & Artists*, Editorss Richard C. Zimler, Kevin McIlvoy, «Fernando Echevarría», pp. 362-365. Ed. by Kevin McIlvoy, Dep. of New Mexico State University, Puerto del Sol, 1994.
- Antologia de Poesia em Lisboa*, Lisboa, Casa Fernando Pessoa/Pen Club, 1996.
- Poésie portugaise contemporaine – Anthologie bilingue*, choix et traductions de Robert Massart, introduction et notices bio-bibliographiques de José Horta, L'Arbre à paroles, aux Éditions Contemporaines, L'Orange bleue, 1997, pp. 180-198.

Antología de poesía portuguesa contemporânea. Edición bilingüe, Selección y prólogo: Fernando Pinto do Amaral. Coordinación de traducción: Eduardo Langagne, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Aldus, S.A., México, 1997, pp. 427-497.

C – Colaboração em REVISTAS

Anto, Revista Semestral de Cultura, nº 1, Primavera 1997, pp. 19-21.
Graal, 1, Abril-Maio de 1956, pp. 76-79.
Eros, 14-15, Dezembro 1958, pp. 12-13.
Cavalo Azul, 9, São Paulo, Setembro-Outubro, 1980, pp. 37-46.
Colóquio-Letras, 47, Janeiro de 1979, pp. 65-66.
Colóquio-Letras, 94, Novembro de 1986, pp. 50-51.
Colóquio-Letras, 103, Maio-Junho de 1988, p. 65-66.
Colóquio-Letras, 113-114, Janeiro-Abril de 1990, pp. 31-36.
Colóquio-Letras, 135-136, Janeiro-Junho 1995, pp. 37-42.
Nova-Renascença, vol. I, Outono de 1980, pp. 53-62.
Nova-Renascença, vol. II, Inverno de 1982, pp. 140-155.
A Phala – Um Século de Poesia (1888-1988), «A Phala dos Poetas», Ed. esp., Dezembro de 1988, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, p. 178.
Hífen, Cadernos de Poesia, 2, Abril-Setembro 1988, pp. 17-18.
Hífen, Cadernos de Poesia, 4, Abril-Setembro 1989, pp. 15-17.
Hífen, Cadernos de Poesia, 6, Fevereiro 1991, pp. 56-57
Hífen, Cadernos de Poesia, 8, Janeiro 1994, pp. 26-28.
Limiar, Revista de Poesia, 2, Porto, 1993, pp. 7-10.
Ler, «Deus e os escritores» (Inquérito), Círculo de Leitores, Outono 1996, nº 36, pp. 61 e 66.

II

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

A – Sobre a obra de FERNANDO ECHEVARRÍA

ABREU, L. M., «Da razão como memória do instante», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 13.
AMADO, Teresa, «Fernando Echevarría, *Introdução à Filosofia*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 70, Novembro de 1982, pp. 69-70.

- AMARAL, Fernando Pinto do, «O peso e a leveza em Fernando Echevarría», in *Limiar/Revista de Poesia*, 2, Porto, 1993, pp. 1-10.
- CARVALHO, Gil Noses de, «Fernando Echevarría, *Sobre os Mortos*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 125-126, Julho-Dezembro, 1992, pp. 272-273.
- COELHO, Eduardo Prado, «*Sobre as Horas*, Fernando Echevarría», in *Seara Nova*, n° 1429, Novembro de 1964.
- «Fernando Echevarría: como quem deu por si em pensamento», *Expresso*, 23 de Abril de 1988.
- «Elogio da Atenção» (*Sobre os Mortos*, Fernando Echevarría), *Público* – «Leituras», 18 Setembro 1992, p. 8.
- *O Cálculo das Sombras*, Ed. Asa, 1997, pp. 315-320.
- CONDINHO, Levi, «Fernando Echevarría – A corporização do inominável (Um âgulo de abordagem a propósito de *Poesia – 1980-1984*», *Sol XXI – Revista Literária*, n° 9, Junho 1994, pp. 18-24.
- CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973 (vd. pp. 127-130).
- EMÍLIO-NELSON, José, «Meditação Essencial» (*Poesia, 1956-1979*), *Jornal de Notícias* – «Cultura», 6 de Março de 1990.
- GARCIA, Mário, «Um itinerário para Deus, em quatro livros da poesia portuguesa contemporânea», in *Brotéria*, Lisboa, vol. 134, n° 5-6, Maio-Junho, 1992, pp. 546-558.
- GONÇALVES, Egitto, «Poetas de Hoje» [Fernando Echevarría], *Gazeta literária*, Porto, 2ª série, n°s 19-24, Janeiro-Junho de 1961.
- GUERREIRO, António, «O murmúrio dos mortos» (*Sobre os Mortos*, Fernando Echevarría), *Expresso*, 21 Março 1992, p. 23.
- GUIMARÃES, Fernando, «Fernando Echevarría, *A Base e o Timbre* [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 20, Julho de 1974, pp. 81-82.
- *Poesia, A «Mesa da Palavra» (acerca de dois sonetos de Fernando Echevarría)*, *O Comércio do Porto*, 16 de Junho de 1981.
- *Europe – Littérature du Portugal*, Avril 1984, vd. «La poésie poésie portugaise contemporaine», p. 109.
- «Fernando Echevarría: uma torrencial arquitectura», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 3 de Maio de 1988, p. 9.
- «Echevarría: a descoberta dos seres» (*Poesia, 1956-1979*), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 9 de Janeiro de 1990.
- «O Centro da Vida», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, n° 57, p. 10.
- «Entre o conceito e a palavra», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 11 de Maio de 1994, pp. 24-25.
- «Espírito do lugar e consciência do ser», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 22 de Maio de 1996, p. 19.

ENIGMA E TRANSFERÊNCIA

- «Os Conceitos puros em Fernando Echevarría», in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 57-62.
- HATHERLY, Ana, «Fernando Echevarría, *Media Vita*» [recensão crítica], in *Colóquio Letras*, 60, Março de 1981, pp. 78-79.
- «Carta Aberta a Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 7.
- LE GENTIL, Georges, *La littérature portugaise*, ouvrage complété par Robert Bréchond, Paris, Editions Chandeigne, 1995, p. 231.
- LE MOS, Virgílio de, «Poetas portugueses em Paris: a pujança de uma escrita», *JL* – *Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, 1 de Maio de 1990, p. 5.
- LEPECKI, Maria Lúcia, «O Santo dos Santos ou o espaço e o tempo», *Diário de Notícias* – «Cultura», 28 de Agosto de 1988, p. 8.
- LOPES, Pires F., «Fernando Echevarría, *Uso de Penumbra*» et al., in *Brotéria*, vol. 143, Ag.-Set., 1996, pp. 220-230.
- MALÍCIA, Manuel, «A ambiguidade mística do Barroco ou a pós-modernidade em Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 12.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – rupturas e continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989. Vd. «Da tradição à ruptura: a preparação da poesia de 60», pp. 37-40; «Poética intertextual», p. 103.
- MARTINHO, Fernando B., «Balanço do ano literário de 1981», in *Colóquio/Letras*, 66, Março de 1982, pp. 5-7.
- *Pessoa e a moderna poesia portuguesa – do «Orpheu» a 1960*, Lisboa, ICLP-ME, 1983, pp. 139-140.
- «Dez Anos de Literatura Portuguesa (1974-1984)», in *Colóquio/Letras*, 78, Março de 1984, pp. 17-29.
- «Balanço do ano literário de 1985», in *Colóquio/Letras*, 90, Março de 1986, pp. 5-10.
- *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 186-188; pp. 408, 424-428.
- MENDONÇA, Fernando, «Fernando Echevarría, *Fenomenologia*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 92, Julho de 1986, p. 96.
- MORÃO, Paula, «O sombrio lugar do pensamento – Fernando Echevarría, *Fenomenologia*», *Expresso*, 25 de maio de 1985.
- «Figuras do tempo em dois livros de Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, nº 57, p. 9.
- *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993 (vd. «Fernando Echevarría», pp. 79-84).
- NUNES, Etelvina Pires Lopes, «Emmanuel Levinas e Fernando Echevarría: uma aproximação», in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XLVIII-3– 1992, Faculdade de Filosofia da UCP, Braga, 1992, pp. 455-465.

- OLIVEIRA, Rosa Maria, «O poder da análise e do entendimento na poesia de Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, n° 57, p. 10.
- PITTA, Eduardo, «Fernando Echevarría, *Uso de Penumbra*» [recensão crítica], in *Ler*, Círculo de Leitores, Primavera 1996, n° 34, p. 100.
- REYNAUD, Maria João, «Fernando Echevarría, *Figuras*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 107, Janeiro-Fevereiro de 1989, pp. 81-83.
- ROSA, António Ramos, «Fernando Echevarría ou o espaço imaginário», in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*, Lisboa, Arcádia, 1979, pp. 147-152.
- «O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário», in *Colóquio/Letras*, 56, Julho de 1980, pp. 5-11.
- «Fernando Echevarría: entre o movimento e a imobilidade», in *Incisões Oblíquas – Estudos sobre Poesia Portuguesa contemporânea*, Lisboa, Caminho, 1987, pp. 109-112.
- «O Espaço da Morte», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* –, Lisboa, 22 de Junho de 1993, p. 7.
- «Fernando Echevarría, *Poesia, 1956-1979*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, 136-136, Janeiro-Junho, 1995, pp. 236-239.
- «Fernando Echevarría, *Poesia, 1980-1984*» [recensão crítica], in *Colóquio/Letras*, Lisboa, 135-136, Janeiro-Junho, 1995, pp. 236-239.
- SAN-PAYO, Patrícia, «O valor da voz passiva» (*Poesia, 1956-1979*, Fernando Echevarría), *Expresso*, «Revista», 20 de Janeiro de 1990, pp. 30-31.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição corrigida e aumentada, Porto Editora [s/d.], pp. 1111-1112.
- SERRANO, Luís, «Alguns comentários sobre *Figuras*, de Fernando Echevarría», in *Letras & Letras*, «Dossier Fernando Echevarría», 16 de Outubro 1991, n° 57, p. 57.
- SILVA, António Sérgio, «*Sobre os Mortos*» [recensão crítica], in *Ler*, Círculo de Leitores, Primavera 1993, n° 22, p. 53.
- SIMÕES, João Gaspar, «Fernando Echevarría, *Entre Dois Anjos*», in *Crítica II*, Poetas Contemporâneos (1948-1961), Lisboa, Delfos, s/d.
- «O primeiro poema abstracto», in «2º Caderno Cultura», *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de Setembro de 1981.

B – Bibliografia sumária

- ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*, Vol I, Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- ANTUNES, Manuel, *Ao Encontro da Palavra*, primeiro volume, Lisboa, Liv. Morais Editora, 1960.
- *Grandes Contemporâneos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1978.

- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1971.
- BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- BASÍLIO, Kelly e GUSMÃO, Manuel, *Poesia & Ciência*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.
- BAUDINET, Marie-José *et al.*, *Recherches Poétiques*, Tome II, «Le Matériau», Paris, Éditions Klincksieck, 1976.
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.
- BONNEFOY, Yves, «La poétique de Mallarmé» («Préface»), Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 7-40.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Tomo I e II, Madrid, Editorial Gredos, 1976.
- BREMOND, Henri, *La Poésie Pure*, Paris, Bernard Grasset, 1926.
- CALABRESE, Omar, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (Éd.), *Paul Valéry... aux sources du poème «La jeune Parque» – Charmes*, Paris, Librairie Honoré Champion, Editeur, 1992.
- COELHO, Eduardo, *A Mecânica dos Fluidos, literatura, cinema, teoria*, Lisboa, INCM, 1984.
- *A Noite do Mundo*, Lisboa, INCM, 1988.
- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- (éd.), *Genesis. Manuscrits-recherche-invention*, n° 2, Revue Internationale de critique génétique – ITEM, Paris, Jean-Michel Place-Archivos, 1992.
- CONSTANTINI, Michel, «Écrire l'image, redit-on», *Littérature*, n° 100, Paris, Larousse, 1995, pp. 22-48.
- CURTIUS, E.R. *La littérature européenne et le moyen-âge latin I*, Paris, PUF, 1966.
- DEGUY, Michel, *La poésie n'est pas seule – Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1987.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DESSON, Gérard, «La manière est le poème même», *Littérature*, n° 100, Paris, Larousse, 1995, pp. 81-91.
- *Introduction à la Poétique – Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995.
- DUBOIS, Jacques *et al.*, *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977.
- ECHEVARRÍA, Fernando, «Arte e ofício», in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1961.
- FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Paris, PUF, 1993.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël Gonthier, 1976.
- GHYKA, Matila C., *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1959.
- GRENET, Paul, *Le Thomisme*, Paris, PUF, 1964.
- GUILLEN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.

- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.
- *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão-Editores, 1992.
 - *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
 - *Conhecimento da poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70, 1992.
 - *Carta sobre o Humanismo*, Lisboa, Guimarães & C.ª Editores, 1973.
- JOLLES, André, *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976.
- JOUBERT, Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LESORT, Paul André, *Paul Claudel par lui-même*, Paris, Éd. du Seuil, 1963.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e poesia*, Porto, Editorial Inova, 1974.
- MAÎTRE ECKHART, *Traité et Sermons*, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- MARITAIN, Jacques, *Art et Scolastique*, Paris, La Librairie de l'Art Catholique, 1947.
- *La Poesía y el Arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1955.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du Rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, [1964], 1979.
- MILNER, Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Poesia Pura», in *Claridade*, nº 2, Abril, Porto, 1929.
- *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- NANCY, Jean-Luc et al., *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de Poesia*, Lisboa, Editorial Verbo, 1958.
- NOVALIS, *Fragments*, Paris, Aubier/Montaigne, 1973.
- PUCELLE, Jean, *Le Temps*, Paris, PUF, 1972.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1972.
- RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil [1965], 1995.
- ROSA, António Ramos, *Poesia, liberdade livre*, Lisboa, Liv. Morais Editora, 1962.
- RUNES, Dagobert D., *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- SPINA, Segismundo, *Introdução à Poética Clássica*, São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Lisboa, Vega, s/d. [1988].
- SCHILLER, Friedrich von, *Du Sublime – Fragment sur le Sublime, Du Pathétique*, Arles, Editions Sulliver, 1997.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance de tous les arts*, Paris, Flammarion, 1969.
- *Vocabulaire d'Esthétique*, Anne Souriau (éd.), Paris, PUF., 1990.
- SZONDI, Peter, *Poésies et poétiques de la modernité*, Presses Universitaires de Lille, 1982.

ENIGMA E TRANSFERÊNCIA

- TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- THOMAS d'AQUIN; DIETRICH de FREIBERG, *L'Être et l'essence – le vocabulaire médiéval de l'ontologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- VALÉRY, Paul, *Charmes*, Paris, Larousse, 1958.
- *Tel quel I, II*, Paris, Gallimard, 1971.
- ZILBERBERG, Claude, *L'Essor du Poème*, Tome 2, Phoriques, Paris, 1985.