

Célia da Rocha Gomes

“UMA VOZ SERENA DE INFÂNCIA”

em 35 *Poemas*

**de
Cristovam Pavia**

Dissertação de Mestrado em
Literaturas Românicas
Modernas e Contemporâneas
apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade do Porto

Porto 2003

Aos meus pais e irmã

Ao Miguel

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Doutora Maria João Reynaud, o meu reconhecimento pela orientação desta dissertação de mestrado, na sequência do seminário «A Enunciação na Poesia Portuguesa Contemporânea», no âmbito do Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas do ano de 2000. Agradeço também o empréstimo de obras, a divulgação de bibliografia, a preocupação e acompanhamento das diversas fases de que se revestiu o presente trabalho.

À Prof.^a Doutora Maria do Nascimento Oliveira Carneiro, à Prof.^a Doutora Cecília Silva e à Prof.^a Doutora Cristina Alexandra Monteiro de Marinho, agradeço o enriquecimento pessoal e académico que me foi proporcionado, no decorrer dos seminários do Mestrado em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas.

Ao Prof. Doutor António Adriano de Ascensão Pires Ventura, o meu agradecimento pela amabilidade de me ter enviado revistas de *A Cidade*, *Revista Cultural de Portalegre*.

Ao poeta Luís Amaro e ao Dr. Luís Manuel Gaspar, agradeço as informações bibliográficas sobre o poeta.

Ao Centro de Estudos Regionais, em particular à Técnica Superior de Arquivo, Dr.^a Maria Manuela Pinto, o meu agradecimento pela prontidão da digitalização das cartas de Cristovam Pavia solicitadas.

Ao engenheiro, João Filipe Flores Bugalho, detentor dos direitos morais e intelectuais das cartas reunidas no Centro de Estudos Regionais, agradeço a autorização da publicação das mesmas para efeitos deste trabalho.

À Biblioteca Municipal do Porto, em especial à Vice Directora, Dr.^a Maria de Fátima Velosa, o meu agradecimento pela autorização de reprodução, na tese de mestrado, das cartas manuscritas de Cristovam Pavia a Alberto Serpa.

Finalmente, quero agradecer a todos aquele que me acompanharam com palavras de incentivo.

RESUMO

Este trabalho propõe-se analisar os *35 Poemas* de Cristovam Pavia, uma das vozes mais marcantes da poesia moderna da segunda metade do século XX.

A poesia de Cristovam Pavia integra-se em duas das mais importantes revistas literárias da segunda metade do século XX – a *Távola Redonda* e a *Árvore* – deixando, contudo, transparecer uma certa continuação com o lirismo presencista, numa tradição de modernidade. O espírito da *Presença* na poesia de Pavia, não impediu que o poeta colaborasse nestas revistas, dado que a sua poética patenteia o traço da singularidade, elo de proximidade entre estas revistas literárias.

A constatação, no volume, de temas gratos à *Presença*, como o eu incompreendido, a infância e a dor, evidencia e consolida a possibilidade da sua poesia ter ecos da poesia presencista.

Contudo, outros temas são desenvolvidos no livro, como o amor e a fusão do sujeito poético com a natureza, que aparecem analisados no segundo capítulo. Estes temas revelam-nos um sujeito poético em busca da totalidade, representada simbolicamente pela água, pelo ar, pela terra e pelo fogo, presentes quer na amada, quer na natureza.

A transparência, a autenticidade do estilo e a brevidade expressiva na poesia de Cristovam Pavia assinalam um perfeito equilíbrio entre a forma e os temas, tornando os *35 Poemas* notáveis e inconfundíveis. O ritmo natural e simples está, assim, em harmonia com imagens do universo íntimo do poeta que nos transportam até ao mundo da infância, que é afinal o mundo dos *35 Poemas*.

O terceiro capítulo é uma abordagem da poesia crepuscular em *35 Poemas*, na medida em que o volume está imerso numa atmosfera característica de fim de tarde. A influência do Simbolismo é uma evidência.

O ambiente suave, fresco e melancólico do crepúsculo permite ao poeta regressar à sua infância, sob a forma de imaginação, mas também convida à ideia de morte. O crepúsculo, numa leitura ambivalente, significa a infância e a morte, que são aparentemente antagónicos, dado que a morte é, de facto, o caminho para recuperar o paraíso da infância perdida. A pulsão da morte torna-se um dos mais salientes veios temáticos nos *35 Poemas*. A morte surge como uma reconfortante promessa de descanso e de silêncio.

ÍNDICE GERAL

Introdução	3
Capítulo I – O espírito da <i>Presença</i> em Cristovam Pavia	13
1.O Eu incompreendido.....	29
2.O mundo da infância.....	39
2.1. Infância e natureza.....	49
2.2. O peso do Alentejo.....	53
3. Uma expressão da dor.....	60
Capítulo II – Imagens, símbolos e formas	75
1. A imagística da amada.....	76
2. A fusão do sujeito poético com a natureza.....	86
3. Naturalidade expressiva.....	93
3.1. Breves considerações sobre o ritmo.....	101
3.2. Imagens recorrentes em <i>35 Poemas</i>	112
Capítulo III – Poesia crepuscular	128
1. Crepúsculo como lenitivo.....	134
2. Ambivalência significativa do crepúsculo.....	139
Conclusão	151
Bibliografia	157
1. Bibliografia activa.....	158
- A. Obras editadas de Cristovam Pavia.....	158
- B. <i>Presença</i> em antologias.....	158
- C. Colaboração em revistas.....	159
- D. Correspondência de cristovam Pavia a:.....	160

- Alberto Serpa	160
- Anne Perrier	160
- António Luís Moita	161
- José Régio	161
- Maria Aliete Galhoz	163
- Teixeira de Pascoaes	163
 2. Bibliografia passiva	164
- A. Poemas e uma obra que lhe são dedicados	164
- B. Artigos e ensaios sobre o poeta em revistas e periódicos	164
- C. Ensaaios e referências breves ao poeta em obras	166
 3. Bibliografia geral	169
 Anexo	
- Quadro I	1
- Quadro II	5
- Manuscritos/dactilógrafos de Cristovam Pavia a José Régio	21
- Manuscritos/dactilógrafos de Cristovam Pavia a Alberto de Serpa	69

INTRODUÇÃO

*Cristovam Pavia é um dos casos
mais notáveis e autênticos da nova
poesia portuguesa.*

Fernando J.B. Martinho¹

Cristovam Pavia é o pseudónimo de Francisco António Lahmeyer Flores Bugalho. Filho primogénito do poeta presencista, Francisco Bugalho, e da Sr.^a D. Guilhermina Mimoso Flores Bugalho, Cristovam Pavia nasce a 7 de Outubro de 1933, na freguesia de Alcântara, em Lisboa, cidade onde irá falecer a 13 de Outubro de 1968, sob o rodado de um combóio, em Belém, por coincidência na mesma data em que, no Brasil, falecia Manuel Bandeira.

Primeiro de três irmãos – Maria Cecília Flores Bugalho e João Filipe Bugalho – partilha com seu pai o microcosmo rural na Quinta das Palmeiras, em Castelo de Vide, onde passa a sua infância e as férias. Em Outubro de 1940, passa a residir em Lisboa, em casa do avô materno, o Prof. António Flores, docente da Faculdade de Medicina, durante todo o seu percurso escolar. Sete anos volvidos, frequenta o 4º ano do Liceu D. João de Castro. Com a morte prematura de seu pai, em 29 de Janeiro de 1949, fica órfão aos dezasseis anos. Pelo que apuramos, será também por volta dessa idade que se manifestam problemas de foro psíquico que aumentarão, ao ponto de se submeter a uma psicoterapia em Heidelberg, nos anos 60 e 61. Em 1951, ingressa na Faculdade de Direito, acabando por desistir do curso, em 1954. Nesse mesmo ano, ingressa na Faculdade de Letras de Lisboa em Filologia Germânica, curso que não concluiu, por não ter apresentado a tese então exigida sobre Rilke. Contudo a terrível doença psíquica agrava-se, acabando por destruí-lo até à exaustão das suas forças físicas e psíquicas.

Apesar da sua curta existência, da timidez, da introversão e da doença, Cristovam Pavia deixou-nos uma obra memorável, onde perpassa uma voz singular, que o senhor seu pai, Francisco Bugalho, intuiu no seu último e derradeiro poema: «Perdeu de todo o brilho / A Esperança de dias novos / E embora haja os renovos / Com que me não maravilho / Vou sentindo que são novos / No fresco olhar de meu filho». (cf. poema «Reverdecer»)². De facto, a voz de Francisco Bugalho continuaria na do seu filho, Cristovam Pavia, chegando mesmo a ser superada, como observa António Luís Moita: «Mas a sua voz, ao calar-se, não ficará, de facto silenciosa. Outra, dela nascida, vai

¹ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas Cristovam Pavia», in *Jornal de Letras e Artes*, Ano V, n.º 235, Lisboa, 30 de Março de 1966, p.1.

iniciar uma rápida e dolorosa ascensão, até atingir, nos seus melhores momentos, como afirma José Bento: “a mais funda expressão mística da poesia portuguesa da segunda metade deste século”»³.

Assim, em Novembro de 1959, Cristovam Pavia dava à estampa o seu único livro, *35 Poemas*, sob a chancela da Moraes Editora, Colecção «Círculo de Poesia», que tinha como função revelar novos autores. Os algarismos, que integram o título, correspondem ao número exacto de poemas que compõe o livro de poesia de Cristovam Pavia. O autor de *35 Poemas*, ao reduzir a sua obra poética a 35 poemas, revela, no nosso entender, atributos de inegável rigor e exigência, no que toca à selecção dos seus *Poemas Esparsos* e *Inéditos*. A este respeito, Fernando J. B. Martinho entende que o período em que foi publicada a sua obra corresponde a uma fase de secura, em termos de produção, e, conseqüentemente, ter-lhe-á proporcionado um tempo de reflexão que, por sua vez, o terá levado a ser rígido na escolha da sua produção poética, de forma a excluir os poemas que lembrassem as vozes que o ajudaram a encontrar a sua própria voz⁴.

Contudo, não deixa de ser no mínimo curioso e estranho constatar que foram eleitos, por Cristovam Pavia, 35 anos de vida e seleccionados 35 poemas, para figurar na sua única obra publicada em vida.

Será sob os auspícios da mesma editora, ainda na colecção «Círculo de poesia», que em Março de 1982 é dado a lume *Poesia*. Este volume contém a maior parte da sua poesia: *35 Poemas*, *Poemas Esparsos* (47) e *Poemas Inéditos* (80). Contou com a colaboração de Pedro Tamen, António Osório, António Luís Moita, José Bento e João Bénard da Costa, Nuno de Bragança, Nuno Cardoso Peres e Vasco Roxo Cabral, na concessão de inéditos, de dados biográficos, conselhos e sugestões. Num total de 162 poemas, esta será a obra, por excelência, que iremos recorrer, porque inclui *35 Poemas*, que é o objecto de análise deste trabalho, e integra *Poemas Esparsos* e *Inéditos*, que, pelo seu carácter completivo, serão também eles objecto de estudo, sempre que for oportuno e pertinente.

É sob pseudónimo – Cristovam Pavia – que Francisco António (Lahmeyer) Flores Bugalho, filho do poeta presencista, Francisco Bugalho, inicia e prossegue o seu

² BUGALHO, Francisco, *Poesia*, Lisboa, LG, 1998, p.207.

³ MOITA, António Luís, «Evocação de Cristovam Pavia», in *O Distrito de Portalegre*, «Fanal, n.º 12», Ano 117, n.º 6719, Portalegre, 27 de Abril 2001, p. 4.

⁴ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., «Cristovam Pavia: 35 poemas, 35 anos de vida», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), 1994, p.117.

caminho literário. Segundo a «Tábua Biográfica» que integra o volume *Poesia*⁵, Cristovam Pavia, desde os sete anos, teria começado a escrever sob o pseudónimo, que, nas palavras de Fernando J. B. Martinho, «o havia de consagrar como poeta»⁶.

À pergunta: porquê o uso de um pseudónimo? A resposta parece reunir consenso, estando em causa a ocultação da filiação. João Gaspar Simões é de opinião que «quem, herdando um nome célebre na república das letras, tem dentro de si alguma coisa a comunicar, vê-se obrigado a esconder a herança, antes motivo de embaraço que adjuvante natural»⁷. António Luís Moita, muito na linha do que foi dito anteriormente, afirma, sucintamente, que o uso do pseudónimo «[era] para não haver confusão com o nome literário do pai»⁸.

Contudo mais perguntas ficam no ar. Porquê Cristovam com *am* e não com *ão* e porquê *Pavia*? A explicação que fomos encontrar é de António Luís Moita. Segundo o autor, Cristovam foi o nome escolhido por derivar de Cristovão – santo protector dos viajantes. Aliás, António Luís Moita faz notar, ainda no mesmo artigo, que Cristovam Pavia adorava andar: «Andar, para ele, queria dizer, nessas manhãs de Setembro, andar mesmo, depressa e muito, por montes e vales, até eu lhe pedir tréguas»⁹.

Ainda segundo a óptica de António Luís Moita, Cristovam Pavia terá optado por *am* em *Cristovam* «por ser mais belo e inacabado do que *ão*» e por *Pavia*, que, segundo o autor, lembra poesia, por ser, por um lado, uma terra alentejana, que se vislumbra de Castelo de Vide e, por outro, em Itália, Pavia não ter sido feita, à semelhança de Roma, segundo a lenda, num só dia¹⁰.

Para João Garção, a ideia de inacabado, presente quer em «Cristovam», quer em «Pavia» aponta para: «como se o poeta se reconhecesse como um homem em construção permanente»¹¹.

Contudo, pensamos que não é de descurar a possibilidade de estar na origem da escolha do pseudónimo o poeta Cristovão Falcão, que se julga ser o autor da écloga

⁵ Cf. PAVIA, Cristovam, *Poesia*, Lisboa, Moraes Editores, Col. «Círculo de Poesia», 1982, p.28.

⁶ MARTINHO, Fernando J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 3 (5ª Série), Lisboa, Editorial-Estudo, 1985, p.63.

⁷ SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia 35 Poemas», in *Crítica II, Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p.427.

⁸ MOITA, António Luís, «Evocação de Cristovam Pavia», art. cit., p.4.

⁹ *Id.*, *ibid.*

¹⁰ Cf. *Id.*, *ibid.*

¹¹ GARÇÃO, João, «O Castelo dos Destinos Cruzados – O encontro de três poetas no Alentejo (Castelo de Vide): Francisco Bugalho, Cristovam Pavia e António Luís Moita», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), 1994, p.134.

Crisfal. Sendo ambos poetas do alto alentejo¹², a partilha do microcosmo rural, ainda que em momentos diferentes, pode ter influenciado na escolha do pseudónimo Cristovam. Quanto a Pavia e por se tratar de uma terra alentejana, talvez o poeta quisesse vincar essa sua ligação telúrica à planície.

Fernando J. B. Martinho, no estudo «A poesia de Cristovam Pavia», considera que há quatro fases na evolução da poesia de Cristovam Pavia: Uma primeira fase, considerada de aprendizagem, que inclui os poemas datados de 1948 e integrados nos *Poemas Esparsos e Inéditos*. Uma segunda que abrange o período compreendido entre 1950 e 1955 e que corresponde aos textos coligidos em *35 Poemas*: por isso mesmo irá ser merecedora de toda a nossa atenção. Uma terceira, referente ao ano de 1961, e uma quarta e última fase que se situa em 1966¹³.

Partilhando da opinião de Maria João Reynaud «Na fase de formação, todos os poetas são desejavelmente permeáveis às influências»¹⁴, pensamos que Cristovam Pavia é um exemplo claro de diálogo intertextual com outras poesias. O facto de ser filho de Francisco Bugalho, trouxe-lhe o benefício de poder ter acesso a um meio pautado pelos ideais presencistas que terão marcado a sua formação. Como adverte Fernando J. B. Martinho, no ensaio «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», «não se torna difícil referenciar a relação transtextual de alguns dos textos da fase de aprendizagem com poemas de alguns autores»¹⁵. Esses autores estão indissociavelmente ligados ao círculo literário que Cristovam Pavia conheceu e são assinalados por Fernando J. B. Martinho neste passo esclarecedor:

não é, assim, de surpreender, por exemplo, que existam fortes ecos de um Régio [...] nos textos da 1.ª fase [...] ou que entre os esparsos figure um «In Memoriam» a Carlos Queirós [...] ou ainda que entre os autores a quem dedica poemas estejam um Casais Monteiro (que, aliás, não terá deixado marcas muito visíveis na sua poesia) e um António Botto, cuja influência também não ultrapassa o nível do difuso, diluído da “sugestão”¹⁶.

Esta “sugestão”, para melhor entendimento, aparece com uma nota de rodapé, que remete para o estudo introdutório de José Bento em *Poesia*, p.18, onde se faz uma chamada de atenção para a existência de uma «sugestão de António Botto» no final do

¹² Cf. VENTURA, Ruy, *Poetas e Escritores da Serra de S. Mamede (Castelo de Vide, Marvão e Portalegre)*, Amores Perfeitos, 2002, p.151.

¹³ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., «A poesia de Cristovam Pavia», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 75, Setembro de 1983, p. 76.

¹⁴ REYNAUD, Maria João, «Fernando Echevarría: Enigma e Transparência», Porto, Edições Caxotim, 2001, p. 19.

¹⁵ MARTINHO, Fernando J. B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.64.

¹⁶ *Id.*, *ibid.*

poema *Tortura*. Fernando J.B. Martinho destaca ainda Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes e Pessanha, como sendo as vozes que ajudaram a afinar a sua¹⁷.

Pelos nomes referenciados, a influência parece estar directamente ligada a nomes da geração da *Presença* ou indirectamente associados a ela, pois poetas como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro tinham os seus poemas e artigos, a eles referentes, publicados nas páginas da *Presença*.

Cristovam Pavia, em carta dirigida a José Régio, no dia 15 de Outubro de 1949, sublinha os seus poetas preferidos: António Nobre, Camilo Pessanha, Baudelaire, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, António Botto, Adolfo Casais Monteiro e José Régio¹⁸. Desta extensa lista de autores, dado que estamos a falar de um adolescente de dezasseis anos, podemos deduzir que Cristovam Pavia terá sofrido o influxo desses poetas, embora podendo ter sido mais acentuado no caso de uns do que no de outros.

É curioso observar que dois poemas da fase da aprendizagem vêm a luz, quando Cristovam Pavia, então com dezassete anos, faz a sua estreia na revista *Távola Redonda*, no número 3, de 15 de Fevereiro de 1950, com «Canção da Manhã Fria», poema datado de Novembro de 1949, e «Écloga ou Canção Abandonada» de 9 de Fevereiro de 1949¹⁹. Note-se que o número 7 da revista, de 1 de Julho de 1950, também conta com um poema datado de 17 de Outubro de 1949, intitulado «Poema da Peninha». Idêntica situação na revista *Serões*, número 6, Outono de 1950, que inclui um poema, datado de Novembro de 1949, «Poesias a Nossa Senhora (I – Breve Epígrafe)». Esta constatação põe em evidência a precocidade poética de Cristovam Pavia.

A este propósito, salientemos o facto de Pavia ter sido notícia na «Antologia de Revelações» do *Diário Popular* de 15 de Setembro de 1948, com «Epígrafe» e «Vislumbre». Porém, a produção ligada aos anos 1948 e 1949 não se esgota por aqui. O volume *Poesia*, nas «Notas e Comentários»²⁰ elucida-nos quanto ao número de poemas, datados da fase juvenil de aprendizagem.

¹⁷ Cf. *Id., ibid.*, pp. 64 -69.

¹⁸ Cf. Carta de Cristovam Pavia a José Régio, datada de 15/10/1949; epistolário de Régio depositado no Centro de Estudos Regionais em Vila do Conde.

¹⁹ Estes dois poemas aparecem, por lapso, nos *Poemas Inéditos*, no volume, *Poesia*, *op. cit.*, p.221.

²⁰ Cf. PAVIA, Cristovam, *Poesia*, *op. cit.*, pp. 209-212.

A segunda fase, que segundo Fernando J.B. Martinho se situa entre 1950 e 1955, corresponde aos textos coligidos em *35 Poemas*²¹. João Gaspar Simões assinala que o texto de *35 Poemas*, pelo menos em parte, estaria pronto desde 1954²². A este propósito, observa Fernando J. B. Martinho que: «muito jovem, alcança o poeta a maturidade expressiva e que os textos reunidos em *35 Poemas*, com toda a probabilidade compostos entre 1950 e 1955, não deixam facilmente transparecer influências ou leituras mais evidentes»²³. Contudo, adverte assim o mesmo autor que: «apesar da manifesta e sobrena originalidade da voz que *35 Poemas* faz chegar até nós, é possível falar de diálogo intertextual em vários dos seus textos»²⁴.

Na perspectiva de Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro, 1950 foi o ano da revelação de Cristovam Pavia, conforme se pode constatar na *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*²⁵. De facto, em 1950, o seu nome já figurava nas páginas de algumas revistas literárias da época: *Serões*, *Revista Ilustrada*, número 6, Outono de 1950, onde publica, entre outros, os seguintes poemas «A Nossa Senhora» e «A brisa na tarde fria», que acabam por figurar em *35 Poemas*; *Tentativa*, S. Paulo, Agosto de 1950, onde publica três poemas, respectivamente com os títulos de «Poesia» e «Ambiente»; e *Távola Redonda*, *Folhas de Poesia*, números 3, 7 e 8, de Fevereiro, Julho e Novembro de 1950, respectivamente, onde publica, entre outros, o poema «Havia Grandes Tílias Aromáticas», que passará a ser o primeiro dos *35 Poemas*, abrindo a colectânea²⁶.

A sua colaboração em revistas literárias não fica por aqui. 1950 é só o começo de uma caminhada que se adivinha promissora. Assim, em 1951, a *Árvore* dá à estampa quatro poemas seus, três dos quais, «Deslumbramento», «Regresso ao Paraíso» e «Réquiem» que iriam constar da exigente lista de *35 Poemas*²⁷. Ainda no mesmo ano, presta colaboração na revista *Serões*, *Revista Ilustrada*, número 8, com *Seis Pequenas Canções de Serenidade*.

²¹ Cf. MARTINHO, Fernando J. B., «A Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 76.

²² Cf. SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia *35 poemas*», in *op. cit.*, p.426.

²³ MARTINHO, Fernando J. B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.63.

²⁴ *Id. ibid.*, p.70.

²⁵ Cf. MENÉRES, Maria Alberta, CASTRO, E.M. de Melo e, *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Círculo de Poesia, Livraria Moraes Editora, 1961, p.XLIII. *Vide também* «Da Estatística», in *Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977*, volume I, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp.27-31.

²⁶ PAVIA, Cristovam, *35 Poemas*, Círculo de Poesia, Lisboa, Livraria Moraes Editora, Col. «Círculo de Poesia», 1959.

²⁷ *Vide Anexo*, Quadro I pp.1-4. Torna-se evidente o grau de exigência que Cristovam Pavia incutiu a ele próprio, quando observamos, no Quadro I, a quantidade de poemas que foram rejeitados.

Será ainda em 1951 que Cristovam Pavia deixa de se esconder atrás do seu pseudónimo, assumindo publicamente a sua filiação, como confirma José Régio, em carta datada de 11 de Janeiro de 1951, dirigida a Cristovam Pavia: «Os teus versos continuam a agradar-me, como me agradaram os de Cristovam Pavia»²⁸. A este respeito, uma análise cuidada das cartas de Cristovam Pavia a José Régio, depositadas religiosamente no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde, dá prova do seguinte: de 1949 a 1950, as cartas são assinadas por Cristovam Pavia. A partir de 1951, as cartas aparecem subscritas por Chico António, embora trate sempre o poeta por Sr. Doutor José Régio, sublinhando assim o seu respeito e admiração.

Em 1953, vem a lume, no número 16-17 de *Távola Redonda*, «Poema» que também figura em *35 Poemas*. Ainda no mesmo ano, colabora na *Árvore* com «Mãos», poema que viria a integrar a única obra publicada em vida pelo Poeta.

Em 1954, colabora na revista *Rivages*, com «Poema», assim como na revista *Anteu*, *Cadernos de Cultura*, onde publica três poemas: «Poesia», «Libertação» e «Passeio de Automóvel», sendo de realçar os dois últimos que foram coligidos em *35 Poemas*. Em 1956, participa na revista *Encontro*, *órgão da juventude universitária católica*, n.º 1, com «Poema». Em 1966, colabora no n.º 42 de *O Tempo e o Modo* com o poema «Ao Meu Cão».

Importará ressaltar o ano de 1957, o da publicação da antologia do Ateneu Comercial do Porto, cuja organização esteve a cargo de João Gaspar Simões, como membro do júri do prémio Almeida Garrett. Nela deveriam figurar poetas ainda «não publicados em volume e de mérito assinalados. Três foram escolhidos para encabeçar a referida antologia, que viu a luz em 1957: Fernando Echevarría Ferreira, António Gedeão e Cristovam Pavia»²⁹. A publicação dos *35 Poemas*, como sabemos, só viria a acontecer dois anos mais tarde.

Entre as revistas que se publicam na década de 50 sobressaem a *Távola Redonda* e a *Árvore*, aí se destacando os poemas de Cristovam Pavia. A sua colaboração traduz uma certa identificação com os poetas de ambas as publicações, os quais procuravam afirmar-se na cena poética nacional.

Segundo um depoimento de João Filipe Bugalho, José Régio, numa conversa com a mãe de Cristovam Pavia, ter-se-á referido ao poeta, desconhecendo a sua filiação, nos

²⁸ RÉGIO, José, em carta dirigida a Cristovam Pavia, datada de 11/ 01/1951, reproduzida num artigo de João Filipe Bugalho, «Como José Régio Conheceu Cristovam Pavia», in *O Distrito de Portalegre* «Fanal n.º12», ano 117, n.º 6719, Portalegre, 27 de Abril de 2001, p.2.

²⁹ SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia *35 Poemas*», in *op. cit.*, p. 426.

seguintes termos: «havia um tal de Cristovam Pavia que se destacava, com uma poesia muito pura e profunda, sem toques de literatice ou seguidismo das correntes em voga»³⁰. Em tom de confiança, numa carta dirigida a Cristovam Pavia, datada de 11 de Janeiro de 1951, sabendo já da sua verdadeira filiação, José Régio ter-se-á pronunciado nestes termos, acerca da sua poesia:

as escolas, o prestígio de certos modelos em voga e um intelectualismo por vezes exagerado fazem, frequentemente, das peças poéticas de hoje em dia mais exercícios literários do que verdadeiras peças poéticas. Agrada-me que tu te mantenhás tu, dando natural expansão à tua sensibilidade e sem pretensões que, nos poetas muitos novos, raramente deixam de ser mau sinal³¹.

Sobre a obra poética de Cristovam Pavia, Adolfo Casais Monteiro observa uma «delicadeza de criatura hipersensível que encontra, como defesa contra a hostilidade do “mundo”, a voz dos impalpáveis e dos indefiníveis, cujo ouvido interior parece perscrutar melhor o invisível pela intensa comunicação que o “sexto sentido” alcançou com os infinitamente pequenos da experiência interior»³². No mesmo ensaio destaca a qualidade do seu lirismo na cena literária da década de 50: «há tanto falso lirismo na poesia que é necessário desvinculá-lo de todas as expressões autênticas, como a que nos revelam estes 35 *Poemas*»³³. Quando a ideia de autenticidade e de individualidade parecem ser traços desse lirismo, pois são muitos os críticos que o afirmam, julgamos fazer sentido que a sua poesia tenha, por um lado, ecos da *Presença*, e, por outro, que tenha características que o aproximam da *Távola Redonda* e da *Árvore*.

Cristovam Pavia deixou o mundo dos vivos, mas, como vinca Nuno Bragança, apenas «mud[ou] de forma de existir»³⁴. A sua obra continua viva, imortalizando-o. O *corpus* poético de 35 *Poemas*, no dizer de António Ramos Rosa, contém uma «sensibilidade lírica e religiosa de grande delicadeza e autenticidade»³⁵. Maria Aliete Galhoz vai mais longe e afirma que aos 25 anos na sua poesia «era fulgurante a depuração tensa». Segundo a autora «— o seu livro *marcou*, sozinho, uma presença notável na viragem dos anos 50 para os anos 60 nos mais novos poetas saídos»³⁶.

³⁰ BUGALHO, João Filipe, «Como José Régio conheceu Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

³¹ Cf. Carta de José Régio a Cristovam Pavia, in art. cit. Respeitamos o destaque, conforme o original.

³² MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p.314.

³³ *Id.*, *ibid.*, p.316.

³⁴ BRAGANÇA, Nuno, «Carta Aberta ao Menino Vivo, Ele Próprio», in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1968, p.995.

³⁵ ROSA, António Ramos, *Líricas Portuguesas*, 4ª Série, Lisboa, Antologias Universais, Portugália Editora, 1969, p.91.

³⁶ GALHOZ, Maria Aliete, «Nota sobre a poesia de Francisco Bugalho», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), 1994, p.23.

Quanto a nós, pensamos que Cristovam Pavia foi e é, sem dúvida, um poeta de primeiríssima água que na década de 50 se demarcou pelo seu lirismo singular.

Decorridos 35 anos após a sua morte e tendo a sua poesia beneficiado da decantação que só o tempo proporciona, continuamos a achar que as palavras, proferidas pela organização do volume *Poesia*, continuam actuais: «Outras vozes, nascidas mais serenas ou “modernas”, depressa enrouqueceram ou murcharam, a de Cristovam Pavia permanece – intacta»³⁷.

Na verdade, a poesia de Cristovam Pavia, pelas suas características próprias, conseguiu vencer as barreiras do tempo. Podemos até concluir esta pequena Introdução com as palavras de Nuno Bragança: «o escritor Cristovam Pavia reteve uma recordação suficientemente honesta para, pensando nele, reconhecer que a literatura é forte como a morte – portanto respeitável. Mesmo quando o escritor morre como uma mulher com feto assassino, por desmesurado»³⁸.

Por isso este estudo propõe-se ser uma caminhada por entre os meandros dos seus 35 *Poemas* que ele próprio publicou, esperando que este trabalho contribua para fazer nascer o gosto pela sua poesia, pois é, sem dúvida, uma das vozes mais marcantes da poesia moderna portuguesa da segunda metade do século XX.

Contudo não queríamos encetá-la sem antes transcrever um poema de Ruy Belo, que é o testemunho incontornável de que a poesia de Cristovam Pavia ainda está viva.

IN MEMORIAM

Todos os anos são anos de morte
Os anos morrem por partes dia a dia
O poeta pode ser fraco pode ser forte
Por vezes vai dar uma volta e demora
A treze do mês de outubro foram-se embora
manuel bandeira e cristovam pavia
Todas as mortes nos matam um pouco
Seja a de um santo seja a de um louco
Na irmã morta viva a poesia:
Viva bandeira viva pavia³⁹

³⁷ PAVIA, Cristovam, *Poesia*, op. cit., p.10.

³⁸ BRAGANÇA, Nuno, «Carta Aberta ao Menino vivo, Ele Próprio», art. cit., p.996.

³⁹ BELO, Ruy, «In Memoriam», in *Todos os Poemas*, Braga, Assírio e Alvim, 2000, pp. 223-224.

CAPÍTULO I

O espírito da *Presença* em Cristovam Pavia

*Os Poetas enraízam-se no passado não
para avançar no futuro, pois não há
avanço nesse campo, mas para conhecer
um presente sempre incerto e mudável,
cujo sentido têm de auscultar
continuamente.*

José Bento⁴⁰

Afirmar que o autor de *35 Poemas* é um continuador da herança presencista poderá causar um certo espanto, sobretudo se pensarmos que a produção reunida no seu único livro se reporta à década de 50, embora só tenha surgido nos escaparates em 1959. O facto é que parece existir um parentesco entre a poesia de Cristovam Pavia e a dos presencistas, o qual não passou despercebido a muitos ensaístas.

José Bento considera «a sua poesia uma continuação e uma superação do espírito da *Presença*»⁴¹. Por seu turno, Maria Alberta Menéres insere-o «em correntes já anteriores a 1945, como por exemplo, Sebastião da Gama, Vasco Miranda, Fernando Vieira, António Norton, João Maia, Paula Almada Negreiros, etc., cujas obras recolhem vários ecos, entre eles os do Movimento da *Presença*»⁴². Também Fernando Guimarães aponta, na sua poesia, a particularidade de «mostrar como ainda era possível ir ao encontro de uma sensibilidade e de uma concepção de poesia que mantém relações atenuadas com a dos presencistas»⁴³. João José Cochofel detecta na poesia de Cristovam Pavia «um lirismo que traz o selo da revolução presencista[...] basta[ndo] abrir o livro para reencontrarmos o versilibrismo entre descritivo e confessional, tão característico daquela época e daquela corrente»⁴⁴. Óscar Lopes, ao reportar-se a Cristovam Pavia, situa-o «entre os poetas de temática classificável como psicológica ou intimista»⁴⁵. A componente psicológica dos seus temas reforça a ideia de que Cristovam Pavia é um herdeiro da poesia presencista, visto que um dos vectores do humanismo presencista é o psicológico⁴⁶.

⁴⁰ BENTO, José, «Sobre a Poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op.cit.*, pp.13-14.

⁴¹ *Id.*, *ibid.*, p.15.

⁴² MENÉRES, Maria Alberta, CASTRO, E.M de Melo, *op.cit.*, [2.ª edição de 1961], p.30.

⁴³ GUIMARÃES, Fernando, «Um Tempo de Transição na Poesia de Albano Martins, Cristovam Pavia Helder Macedo e Liberto Cruz», in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, p.68. Ed. ut. Cf. Bibliografia Geral.

⁴⁴ COCHFEL, José, «Leituras do Mês, Crónica de Poesia» (35 poemas), in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Ano x, 2ª série, n.ºs 112-113, Lisboa, Julho-Agosto de 1960, p. 107.

⁴⁵ SARAIVA, José António e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 13ª edição, Porto, Porto Editora, 1985, p.1112.

⁴⁶ Cf. ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.424.

Sendo filho do presencista, Francisco Bugalho, é natural que os gostos literários do pai e sua geração viessem a ter repercussões no nosso poeta. A este propósito Fernando J.B. Martinho faz alusão ao meio em que o poeta cresceu:

João José Cochofel [...] mostrava um certo espanto pelo parentesco entre a poesia de Cristovam Pavia e a dos poetas da Presença [...] o que, porém, determinou esse parentesco[...] foi o poeta ter educado a sua sensibilidade num intenso convívio com a poesia da *Presença*, de que seu pai, Francisco Bugalho, era um representante demasiado próximo para que não fosse marcado pelas concepções artísticas e pelas criações literárias dos homens da *arte pela arte*⁴⁷.

Destas palavras, depreende-se que Cristovam Pavia é um sucessor da poesia presencista por via do pai, mas também o foi por via de José Régio. Não é por acaso que, na primeira fase do quadro evolutivo da sua poesia, a que já nos referimos na Introdução, Fernando J.B. Martinho considera que se encontram fortes ecos de José Régio⁴⁸, revelando, assim, uma admiração que nunca deixará de experimentar ao longo da sua vida.

Esta admiração aparece de forma declarada, em múltiplos exemplos, nas cartas que Cristovam Pavia escrevia com regularidade a José Régio⁴⁹. Na carta, datada de 15 de Outubro de 1949, a que fizemos referência na Introdução, Cristovam Pavia inclui José Régio entre os seus poetas preferidos. Numa carta muito posterior, datada de 18 de Janeiro de 1960, considera o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* digno do Prémio Nobel, numa altura em que, como faz notar Fernando J.B. Martinho «atacar Régio ou recusar liminarmente a sua obra era de bom tom»⁵⁰. Atente-se no excerto desta carta de Cristovam Pavia, que é revelador, por um lado, do reconhecimento do valor da obra literária de José Régio e, por outro, da rejeição que vigorava no ambiente literário da época face à obra regiana:

Tenho andado indignado com essas histórias do Prémio Nobel. Parece-me evidente que o senhor Dr. José Régio é o único escritor português vivo que o merecia e devia ter. Tem consciência disto?, penso que sim. Mete-me nojo tudo isto; esses literatos oportunistas ou imbecis. Enfim, não estou a sentir-me muito patriota⁵¹.

José Régio é também assunto em várias cartas dirigidas a Anne Perrier, onde os elogios às suas qualidades de poeta são uma constante, na maior parte das vezes no grau

⁴⁷ MARTINHO, Fernando J.B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristovam Pavia», in *Boletim Especial do Amicitia – Grupo Cultural de Portalegre*, Portalegre, 1961, p. 49. Itálicos do autor.

⁴⁸ Cf. *Id.*, «Leituras na Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 64.

⁴⁹ A correspondência de Cristovam Pavia a José Régio abrange o período compreendido entre 1949 e 1968, ainda que inexistente nos períodos que vão de 1956 a 1958 e de 1964 a 1966.

⁵⁰ MARTINHO, Fernando J. B., «Leituras na Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 64.

superlativo, como se depreende destas palavras: «[...] José Régio, sans doute le plus grand poète vivant du Portugal»; «Régio est sans doute le plus grand poète portugais après (depuis) Pessoa»; «Malheureusement il est très peu traduit, très peu connu à l'étranger. C'est une grande injustice et une grande perte»⁵².

É da paixão de Cristovam Pavia pela obra de José Régio que nasce a ideia de projectá-la além fronteiras com a preciosa ajuda de Anne Perrier, a quem incubiria a tradução destinada à colecção “Poètes d'aujourd'hui”, da editora Seghers. O assentimento de José Régio, relativamente a esse projecto, vai reforçar uma admiração que é atestada por esta passagem:

Aquilo a que chamo a “luz verde” do Senhor Dr. José Régio para o projecto dos “poètes d'aujourd'hui” (nunca lhe a agradecerei bastante!!) deu-me, desde que a recebi, [...] uma tão grande (esquisita!) paz (e alegria)! Não Calcula! Eu próprio não percebo bem esta sensação ou sentimento profundo⁵³.

Justifica-se a citação de mais uma passagem que patenteia a admiração por Régio:

Ainda abusava da sua paciência, pedindo-lhe mais um grande favor: para o Senhor Dr. José Régio me autografar (ou escrever algumas palavras) vários livros seus que aqui tenho sem autógrafo. {E eu, – sobretudo por causa da sua obra, estou a tornar-me quase num ... bibliófilo ...!, e às vezes sonho ir formando uma “regiana”}⁵⁴.

Essa admiração fica mais explícita, quando verificamos que Cristovam Pavia dedica «Segredo»⁵⁵ e «Berceuse»⁵⁶ a José Régio. Note-se que o autor de *Mas Deus é Grande* não foi o único dedicatário presencista dos poemas de Cristovam Pavia. A Adolfo Casais Monteiro foi dedicado «Poesia»⁵⁷; e a Carlos Queiroz o poema intitulado «Ruas Polidas», assim como um *In Memoriam*⁵⁸. Estes reparos são relevantes, porque

⁵¹ Cf. Carta a José Régio, referente a 18 de Janeiro de 1960; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde. *Sic*.

⁵² Cf. Cartas a Anne Perrier, 1966-1968, «Cartas inéditas de Cristovam Pavia», in *Colóquio/Letras*, n.º 12, Março de 1973, pp. 41-46.

⁵³ Carta a José Régio, datada de 2 e 3 de Agosto de 1968; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde. *Sic*.

⁵⁴ Carta a José Régio de 29 de Julho de 1968; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos, em Vila do Conde. *Sic*.

⁵⁵ O poema «Segredo» foi publicado nas revistas *Serões*, n.º 6, Outono de 1950, e *Távola Redonda*, Fascículo 3, de 15 de Fevereiro de 1950 e encontra-se reunido no volume *Poesia*, in *Poemas Esparsos* p.84, assim como num manuscrito, mas já não dedicado a José Régio. *Vide Anexo: Quadro II*, p. 6 e o manuscrito da página 26.

⁵⁶ Cf. CAMEIRÃO, Lurdes da conceição Preto, «Cristovam Pavia», in *Antologia Epistolográfica de Autores dos Secs. XIX-XX*, Bragança, Edição do Instituto Politécnico de Bragança, 1999, p.258. Nesta antologia, o poema «Berceuse» aparece dedicado a José Régio numa carta a Teixeira de Pascoaes. Em *Poemas Esparsos*, in *Poesia*, p.119, o poema aparece sem dedicatória.

⁵⁷ O poema «Poesia» foi publicado na revista *Tentativa* (S. Paulo), Agosto de 1950 e em *Poemas Esparsos* in *Poesia*, p.76.

⁵⁸ O poema «Ruas Polidas» encontra-se em *Poemas Inéditos* in *Poesia*, p.207. O *In Memoriam* a Carlos Queiroz foi publicado no *Diário Popular*, de 16 de Novembro de 1949; reaparece em *Poemas Esparsos*, in *Poesia*, p.75.

podem indiciar o peso que tiveram as criações literárias presencistas na poética de Cristovam Pavia; daí o eco do movimento da *Presença* na sua poesia.

Como foi dito, Cristovam Pavia publicou 35 *Poemas* no decurso dos anos 50. Segundo Maria Alberta Menéres, na sua antologia, no início da década de 50, há três tendências literárias dominantes: O Movimento Surrealista, a *Távola Redonda* e a *Árvore*⁵⁹. Sendo Cristovam Pavia contemporâneo dessas tendências, a sua poesia não vai ao encontro da atitude vanguardista adoptada pelos surrealistas, mas, sim, das tendências literárias no limiar dos anos 50, quer expressas na *Távola Redonda*, quer na *Árvore*, revistas literárias onde o poeta colabora.

Dos poemas publicados na *Távola Redonda*⁶⁰: «Écloga ou Canção Abandonada», «Segredo», «Canção da Manhã Fria», «Havia Grandes Tílias Aromáticas», (n.º 3); «Poema da Peninha» (n.º 7); «Espera» (n.º 8); «Poema» (n.ºs 16 e 17), apenas dois passaram para os 35 *Poemas*: «Havia Grandes Tílias...» (p.33) e «Poema» (p.40). Importará, agora, saber o que terá motivado Cristovam Pavia a colaborar na *Távola Redonda*.

No primeiro número de *Távola Redonda* é publicado um artigo de David Mourão-Ferreira, director da revista, que tem por título «Lirismo ou haverá outro caminho?». Datado de Dezembro de 1940, o artigo vai no sentido de um regresso à tradição lírica portuguesa, pautado, como frisa Fernando J. B. Martinho: «pela busca do “equilíbrio”, da “proporção”, da harmonia pelos poetas da *Távola*»⁶¹. Essa procura do equilíbrio leva o crítico João Gaspar Simões a falar de «tradição recente: a tradição clássica do modernismo»⁶², a propósito dos poetas da *Távola Redonda*.

A revalorização da tradição lírica clássica não é um dado novo, visto que José Régio, no artigo «Classicismo e Modernismo», defende que:

o modernismo superior é individualista e clássico – tomando agora o termo individualista no melhor sentido, e considerando clássica toda a obra de arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as

⁵⁹ Cf. MENÉRES, Maria Alberta, CASTRO, E.M. de Melo, *Antologia da Poesia Portuguesa, (1940-1977)*, volume I, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1979, (ed. cit., p. 33).

Note-se que são muitos os autores a sublinhar essas três tendências literárias na década de 50, contudo escolhemos a antologia de Maria Alberta Menéres, visto que nela constam dois poemas de Pavia: «Na noite da minha morte» e «Não fugir. Suster o peso da hora», pp. 248-249.

⁶⁰ Vide Anexo, Quadro II, p.8. Os poemas «Êxtase I» e «Apassionata» são dedicados a dois poetas ligados à *Távola Redonda* – David Mourão-Ferreira e Sebastião da Gama – respectivamente, o que indicia a sua simpatia para com as obras dos autores e para com esta revista literária.

⁶¹ MARTINHO, Fernando J.B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p.106.

⁶² SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa, (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Porto, Brasília Editora, 1976, p. 398.

características da inspiração caracterizam a realização. É assim que, para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista⁶³.

Ou seja, a arte modernista seria para José Régio «a expressão estética das novas (mas eternas) riquezas que o homem em si pressente», por isso:

em qualquer tempo houve modernistas: pois em todos os tempos houve quem partisse atrás de não sei que intuição do Desconhecido, e quem se torturasse (ao mesmo tempo vencido e vencedor) na febre de *realizar* não sei que virtualidades de ampliar, de remexer, de ilimitar o mundo que qualquer espécie de código artístico, social, religioso, moral, intelectual e metafísico não consegue senão fechar⁶⁴.

Do exposto, algo de muito semelhante acontece com a *Távola Redonda*, no que respeita à valorização do lirismo tradicional. Esta proximidade entre as duas revistas poderá ter incentivado a colaboração de Cristovam Pavia.

No ensaio «Um Lugar para a Poesia», publicado no primeiro número de 15 de Janeiro de 1950, Alberto de Lacerda observa que: «a poesia vinda depois do Simbolismo foi uma revolução *desde dentro*, de técnicas e de temas, absolutamente necessárias para que continuasse a ser viva e autêntica». Fernando J.B. Martinho, a este respeito, infere que os poetas da *Távola Redonda* se sentem integrados numa tradição e anota que «os termos em que é colocada a renovação da poesia moderna têm a ver, num plano nacional, com a terminologia posta em voga pela estética presencista (como a sua conhecida insistência numa “Literatura Viva” e na “autenticidade”)⁶⁵. Opinião que prolonga o sentido da afirmação de Alberto Lacerda no referido artigo, onde existem referências a presencistas como José Régio e Adolfo Casais Monteiro. A valorização da poesia presencista é o modo de vincar a rejeição da poesia social, defendida pelos poetas neo-realistas.

José Régio, no primeiro número da *Presença*, de 10 de Março de 1927, pugnou por uma «Literatura Viva», com base em conceitos de «sinceridade», «originalidade» e «autenticidade» que aparecem como fundamento de uma «arte viva», onde a instância individual surge como o centro da realização artística⁶⁶. Três anos mais tarde, José Régio, em «Afirmações», defende uma poética que se quer distante do social, que será defendida pelos neo-realistas portugueses, ou seja, à poesia social contrapunham os presencistas a poesia subjectiva, tal como se depreende da passagem que vamos transcrever de «Afirmações»:

⁶³ RÉGIO, José, «Classicismo e Modernismo» (28 de Março de 1927), in *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 24.

⁶⁴ *Id.*, «Ainda uma Interpretação de Modernismo», (Dezembro de 1929), in *op. cit.*, pp.96-97. *Sic*

⁶⁵ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p. 107.

Presença quer manter-se alheia a qualquer credo político, religioso, ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso, e moral. [...] Em questões de arte ou pensamento, – *Presença* não reconhece chefes, nem legisladores, nem ditadores. Se entre os seus colaboradores algum apareça[...] – *Presença* não julga, por isso, dever eliminá-lo de seu colaborador. Mas o que nele lhe interessa é o homem como homem, o pensador como pensador, o artista como artista. Aceita nele uma personalidade poderosa, em o sendo, – mas fica indiferente aos ditames do ditador⁶⁷.

Curiosamente, Alberto de Lacerda, passadas duas décadas, posiciona-se também contra os neo-realistas, mas, agora, os da segunda geração, como sublinha Fernando J.B. Martinho: «Alberto Lacerda vai retomar os termos da polémica entre o neo-realismo e os presencistas para defender, apoiado na visão crítica de Charles du Bos, a tese de que é «“absurda” qualquer oposição que se queira estabelecer entre a arte e a vida, uma vez que a “arte é vida a tomar consciência de si própria”»⁶⁸.

Segundo a opinião de Fernando J.B. Martinho, expressa no estudo *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, o cerne desta polémica parece ser a diferença, a nível semântico, do «sociocódigo» dos poetas da *Távola Redonda*, que se encontra nos antípodas do sociocódigo dos neo-realistas:

«[...] os poetas «tavoleiros» vão operar uma profunda mudança a nível semântico do seu sociocódigo, relativamente ao grupo neo-realista. Enquanto que os temas de incidência social fazem parte integrante do código de grupo dos neo-realistas, só ocasionalmente tais temas constituem preocupação dos autores da *Távola*, figurando neles, pois, a nível de idiolecto e não de sociocódigo»⁶⁹.

Na verdade, enquanto os poetas da *Távola Redonda* fazem a apologia do *eu* individual, do mundo interior, na busca de um lirismo equilibrado, os neo-realistas defendem temas sociais, do mundo exterior⁷⁰.

António Manuel Couto Viana terá afirmado ao *Diário Popular*, em 8 de Fevereiro de 1950 que «não [há programa]. Exige-se autenticidade e consciência técnica»⁷¹. Nesta citação, importará reter que ao nível da forma, os poetas da *Távola Redonda* distinguem-se dos neo-realistas pela «consciência técnica», pela «presença da regra» e da regularidade⁷²; daí esta aspiração de David Mourão-Ferreira: «o desejo de reagir

⁶⁶ Cf. RÉGIO, José «Literatura Viva» (10 de Março de 1927), in *op. cit.*, pp.17-20.

⁶⁷ *Id.*, «Afirmações» (Agosto-Outubro de 1930), in *op. cit.*, pp. 264-266.

⁶⁸ MARTINHO, Fernando, J.B., *op. cit.*, [1996], p.108.

⁶⁹ *Id.*, *ibid.*, p.116.

⁷⁰ Cf. *Id.*, *ibid.*, pp.116-117.

⁷¹ *Apud Id.*, *ibid.*, p.110.

⁷² Cf. *Id.*, *ibid.*, pp. 108-121.

contra algumas tendências da produção poética da época, nomeadamente contra certa imediatez da inspiração e contra o impuro aproveitamento da poesia para fins sociais»⁷³.

Fernando J. B. Martinho assinala a regularidade composicional, como um dos traços predominantes dos colaboradores da revista, no que concerne aos planos da forma e do conteúdo. A avaliar pelo que foi referido, a presença da regra seria importante na estética tavoleira, apontando, obviamente, para a recusa do desregramento e para a apologia da poesia que, segundo Fernando J.B. Martinho, dando razão a Vitorino Nemésio, seria «“em ritmos depurados”» e modelada pela «“lição do nosso lirismo perene”»⁷⁴. Assim, os tavoleiros teriam como fonte de inspiração a tradição, quer fosse a tradição literária, quer fosse a tradição folclórica, opondo-se assim à atitude de *tábula rasa*, inerente às vanguardas do século passado⁷⁵.

Podemos então deduzir que os traços comuns dos poetas da *Távola Redonda*, em termos formais, são marcados pela regularidade das formas tradicionais (estrofes isométricas, paralelismos, repetições, recurso à rima, consoante ou toante) e, em termos de conteúdo, pela afirmação do individualismo⁷⁶.

Um olhar atento aos títulos dos poemas reunidos em *Poesia*, datados entre fins da década de 40 e meados da década de 50, permite-nos reparar que os títulos são, só por si, elucidativos da importância da tradição literária em Cristovam Pavia. Se não vejamos: «Écloga ou Canção Abandonada» (fasc. 3 da *Távola Redonda*), «Rimancinho», «Pequena Canção» e «Bucólica Futura», que lembra uma écloga, (em 35 *Poemas*), «Soneto Tremente», «Quase como um soneto de Arvers», «Epitáfio», «Madrigal Indeciso», «Écloga», «Canção Bastante Romântica», «Canção da Manhã Fria», «Cantiga», «Canção Gratuita» e «Canção» (em *Poemas Inéditos*), e «Elegia», «Doce Canção», «Marinha», «Canção Qualquer», «Canção da Morte» «Cantiga» e «Canção Qualquer» (em *Poemas Esparsos*). Como colaborador da *Távola Redonda*, Cristovam Pavia não ficou indiferente à tradição literária, à semelhança de outros tavoleiros.

Do exposto, se deduz que o conceito de poesia moderna para a *Távola Redonda* parte dos pressupostos da estética presencista, embora dentro de uma linha evolutiva do lirismo nacional. Os planos da forma e de conteúdo, em perfeito equilíbrio, defendem o

⁷³ Cf. PIRES, Daniel, *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX (1941-1974)*, Volume II, Lisboa, Grifo-Editores e Livreiros, 2º tomo de 2000, p.548.

⁷⁴ Cf. MARTINHO, Fernando J. B., *op. cit.*, [1996], p.119.

⁷⁵ Cf. *Id.*, *ibid.*, p.120.

⁷⁶ Cf. *Id.*, *ibid.*

eu individual e a regularidade da forma; daí o reacender dos conflitos com os neo-realistas.

Para um melhor entendimento da sua participação na *Távola Redonda*, nada melhor do que ler opiniões formadas pelo Poeta dos 35 *Poemas*. A esse propósito, são esclarecedores os fragmentos de uma carta dirigida a José Régio, subscrita por Cristovam Pavia, com data de 1 de Julho de 1950, cujo teor importa reflectirmos:

Ontem estive a reler uns vinte ou trinta números do “Mundo Literário” e como sempre me acontece fiquei irritado com certos artigos que lá vêem, principalmente os de Júlio Pomar sobre o que ele chama a “arte activa”, as ideias de Alves Redol, etc.

Isto parece o fim do mundo: os 3 Grandes Poetas Portugueses vivos (não contando Pascoaes que é considerado morto para a literatura): o Poeta do “Mas Deus é Grande”, o Poeta das “Canções” e o Poeta do “Sempre e Sem Fim” são tolerados (porque não pode deixar de ser) friamente, com reservas, e no fundo com ódio, pela nova geração – que de bom gosto lhes chamaria “egoístas”, subjectivos (como palavra feia!), pouco largos nos temas, etc.

[...] Esta gente ainda não viu ou não quer ver, apesar dos esforços inteligentes e calmos que se têm feito para que veja, às utopias que defende, a maneira como maltrata a Arte.

Que quantidade de sectários, de revistas encardidas de ar clandestinas cheias de política e do tal “amor da humanidade” em série nas linhas e nas entrelinhas! Que exclusivismos! Que fanatismo! Que diferença de clima arejado, simpático e europeu da *Presença*!

A única consolação é olhar para traz e ter esperança no Futuro: a novíssima geração, a da “Távola Redonda”, não segue os caminhos marcados na “arte poética” de Mário Dionísio e noutras. Disso podem estar certos os defensores da “arte activa”, faça-lhes engulho ou não. Esse período escuro da nossa Literatura já passou! Felizmente! [...] ⁷⁷.

Este documento é, de facto, esclarecedor quanto a posição de Cristovam Pavia, face às tendências da poesia dos anos 50, e é ao mesmo tempo conclusivo relativamente ao que foi dito. Em primeiro lugar, porque a carta é dirigida ao autor do manifesto fundador da *Presença* de «Literatura Viva», ganhando relevo a sua obra e a de dois outros poetas – António Botto e Adolfo Casais Monteiro, este último também presencista; Em segundo lugar, porque se assiste a uma condenação da «Arte Activa» dos neo-realistas. Aliás, uma outra passagem da mesma carta ilustra claramente a repugnância que lhe causa essa concepção de poesia, situando-o nos antípodas da poesia social:

(Logo, se a “arte” dêles é um instrumento político e social com intenção de o ser; e em muitos casos de doutrinas subversivas e anti-nacionais acho muito bem que o governo nacional os tome por políticos e não por artistas, e não por quaisquer

⁷⁷ Carta a José Régio, 1 de Julho de 1950; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde. *Sic*.

políticos mas por (as mais das vezes) políticos anti-nacionais activos – e proceda como se procede nestes casos)⁷⁸.

Por último, porque Cristovam Pavia, ao depositar confiança e esperança na *Távola Redonda*, permite que o situemos perto da tendência poética que mais se aproxima da *Presença*, designadamente de um lirismo tradicional.

No ensaio publicado na revista *Colóquio/Letras*, n.º 87 de Setembro de 1985, que tem por título «A Importância de Ser “Távola Redonda”», Beatriz Berrini acentua o carácter de proximidade entre os poetas da *Távola Redonda* e os da *Presença*, a partir de novas perspectivas que vêm lançar luz sobre a colaboração de Cristovam Pavia nessa mesma revista.

Beatriz Berrini sustenta esta proximidade com a participação brasileira na *Távola Redonda*. Assim, Manuel Bandeira e Cecília Meireles, poetas que tinham sido revelados pelo n.º 34 da *Presença*, Novembro de 1931 a Fevereiro de 1932 e pelo n.º 44 da mesma revista, Abril de 1935, respectivamente, verão os seus nomes constar do elenco de poetas que colaboram na *Távola Redonda*, com poemas e com textos teóricos⁷⁹.

Esta proximidade pode explicar o facto de Cristovam Pavia ter dedicado «Havia Grandes Tílias Aromáticas» a Manuel Bandeira, no n.º 3 da *Távola Redonda*, e ter incluído o nome de Manuel Bandeira no corpo de dois poemas: «Avariação» (pp.97-98) e «Livre Lengalenga a um Poeta e Invocação» (pp.202-206), coligido o primeiro em *Poemas Esparsos* e o segundo em *Poemas Inéditos* em *Poesia*.

Porém, não é de mais lembrar que Cristovam Pavia apreciava a poesia de Manuel Bandeira desde muito novo, como nos revela a carta a José Régio, datada de 15 de Outubro de 1949, a que já nos referimos na Introdução. A avaliar pela data da missiva, é possível a admiração por Manuel Bandeira ter sido despoletada pela *Presença*, isto é, pela já aludida divulgação que esta revista fazia de poetas brasileiros.

Passados 16 anos, esta predilecção mantém-se, como sugere uma carta datada de 6 de Julho de 1966 de Cristovam Pavia a Anne Perrier, em que o Poeta destaca Manuel Bandeira como «*un des plus grands poètes du monde!*»⁸⁰.

⁷⁸ *Id.*, *ibid.* *Sic.*

⁷⁹ No n.º 9 da *Távola Redonda* de 15 de Dezembro de 1950, é publicado um poema de Manuel Bandeira, intitulado «Vou-ME embora p'ra Pasárgada», acompanhado de um texto de David Mourão-Ferreira. No n.º 12 de 29 de Fevereiro de 1952, são publicados quatro poemas de Cecília Meireles: «Improviso», «14.ª Canção», «Sorte», «15.ª Canção» e dois textos sobre a sua poesia de Hernani Cidade e de David Mourão-Ferreira.

⁸⁰ Cf. Carta a Anne Perrier, 06/07/1966, «Cartas Inéditas de Cristovam Pavia», in *Colóquio / Letras*, número 12, Março de 1973, p.43. Itálicos do autor.

A admiração pela poeta Cecília Meireles deverá ter sido despoletada, à semelhança de Manuel Bandeira, pela *Presença*, dado que o poema «Pântano», que lhe é dedicado, data de 1948⁸¹.

Como observa ainda Beatriz Berrini, a divulgação das literaturas de outras línguas foi um caminho trilhado pelas duas revistas, como atestam os artigos sobre Proust (n.º5); Gide (n.º12); Pirandello (n.º7); Dostoievsky (n.º6); uma homenagem a Ibsen (n.º11) na *Presença*⁸² e, na *Távola Redonda*, poesias de T.S. Elliot, no fascículo 10; de poetas belgas, no fascículo 13; do italiano Francesco Tentori, no fascículo 14; de Ezra Pound, no fascículo 15, e uma notícia necrológica sobre Dylan Thomas, no fascículo 18⁸³.

Importará ressaltar que a divulgação dos poetas imagistas – T.S. Elliot e Ezra Pound – poderá ter influenciado Cristovam Pavia, hipótese colocada por M.S. Lourenço que chama a atenção para a proximidade entre alguns poemas de Pavia e o imagismo⁸⁴. De facto, o influxo dos imagistas poderá ter passado pela leitura de poemas de Eliot e Pound, que foram traduzidos por Fernando Guedes na *Távola Redonda*, nos números 11 e 15, respectivamente⁸⁵. A propósito das principais tendências intertextuais da poesia portuguesa nos meados do século XX, Maria de Fátima Marinho, cita Fernando Guimarães: «foi a poesia contemporânea inglesa e espanhola que maior atracção exerceu sobre esta nova geração. Através dos *imagistas* e de Ezra Pound, assistimos ao momento em que se recomeçou a reconhecer a necessidade de reagir contra uma linguagem indecisa e cheia de generalidades vagas [...] e [se] concentrou o poema numa imagística rigorosa [...]»⁸⁶.

Das afinidades apontadas por Beatriz Berrini, uma parece, contudo, relevante: a permanente oscilação «entre a tradição e revolução». Mais adiante, a referida autora esclarece que: «No concerto da década de 50, [...] o que efectivamente representou as múltiplas tonalidades expressivas daquela geração [...] é sem dúvida *Távola Redonda*

⁸¹ Cf. poema «Pântano» em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.131. Note-se que o poema manuscrito «Conquista» também lhe é dedicado: *Vide Anexo*, Quadro II, p.6 e o manuscrito da p. 24.

⁸² Cf. ROCHA, Clara, *op. cit.*, p. 435.

⁸³ Cf. *Távola Redonda*, Edição Fac-similada, Contexto, 1989.

⁸⁴ Cf. LOURENÇO, M.S., «35 Poemas de Cristovam Pavia», in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro, p.1012.

⁸⁵ Cf. *Távola Redonda*, [ed. cit.].

⁸⁶ MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX, Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p.97.

pelo facto [...] de se inserir sem medo na linha evolutiva do lirismo português, aproximando-se da *Presença*, cujo esteticismo então se condenava; [...]»⁸⁷.

Nesta perspectiva, voltemos a Fernando J.B. Martinho que parece corroborar a opinião de Beatriz Berrini, quando afirma: «em muitos aspectos os presencistas serviram de modelos aos poetas da *Távola*, nomeadamente, na insistente proclamação do seu individualismo»⁸⁸. Contudo não deixa de sublinhar:

nos homens da *presença*, a confissão, o desnudamento do eu parecem ser uma exigência da “sinceridade” e da “autenticidade” erigidas em valores determinantes da sua estética, nos poetas das “folhas” a retracção do eu perante os outros, o seu ideal de fechamento, de quietude levam à recusa da confissão, da abertura da alma, ao “silêncio,” preservação do que há de “segredo” em “cada verso” ou à dissimilação⁸⁹.

Das palavras de Fernando J. B. Martinho, podemos inferir que a confissão do eu decorre da apologia da sinceridade e da autenticidade nos presencistas, enquanto que nos tavoleiros a instância do *eu* leva a refutar a confissão, preferindo o silêncio.

João José Cochofel, no ensaio «Leituras do Mês, Crónica de Poesia», a propósito da poesia do Autor, não deixa de salientar que algo de novo emana da sua poesia, sobretudo no modo como pisa as pegadas da *Presença*, como:

o gosto apurado, a sensibilidade fina e recatada [...] tímidas confissões envolvidas de pudor, contemplações nostálgicas da natureza, impulsos religiosos, saudade de uma infância ainda próxima, vagos anseios de adolescente o que aí vamos encontrando, exposto com sinceridade, apetece até dizer com inocência, mas de qualquer modo como uma agudeza de receptibilidade, de ávida permeabilidade juvenil⁹⁰.

Na verdade, é de sublinhar a singularidade do poeta num período em que a *Távola Redonda* e a *Árvore* dominam a cena poética nacional. Apesar de trilhar os caminhos da *Presença*, a sua poesia distingue-se dos demais, quer sejam presencistas, quer sejam tavoleiros, o que faz dele um poeta singular. Na perspectiva de Fernando J.B. Martinho, essa singularidade adquire contornos de «personalidade inconfundível, que, sem dificuldades, se liberta das amarras que o possam prender a frágeis características epocais»⁹¹. Aliás, a «singularidade» é um conceito bem presencista, retomado pela *Távola Redonda* e que parece ter sido perfilhado pelo Poeta desde muito novo, tal como

⁸⁷ Cf. BERRINI, Beatriz, «A Importância de Ser *Távola Redonda*», in *Colóquio / Letras*, Lisboa, n.º 87, Setembro de 1985, p. 12 e 16.

⁸⁸ MARTINHO, Fernando J. B., *op. cit.*, [1996], p. 118.

⁸⁹ *Id.*, *ibid.*

⁹⁰ COCHFEL, João José, «Leituras do Mês, Crónica de Poesia», art. cit., p.107.

⁹¹ MARTINHO, Fernando J. B., «A Poesia de Cristovam Pavia», in *Estudos de Castelo Branco, Revista de História e Cultura*, Castelo Branco, n.º 20, 1 de Abril de 1966, p. 158.

sugere a carta endereçada ao poeta a José Régio, datada de Lisboa de 14 de Dezembro de 1949:

Seguirei sempre os seus conselhos. Nunca pertencerei, pelo menos consciente ou voluntariamente, a quaisquer correntes literárias; e apenas terei pressa (e certamente necessidade) em exprimir fielmente aquilo que sinto⁹².

Do que ficou exposto, podemos concluir que existem de facto semelhanças entre a *Távola Redonda* e a *Presença*, o que permite fazer uma espécie de ponte entre as duas revistas, como atesta Fernando J. B. Martinho, referindo-se à *Távola Redonda* como uma continuação do «esteticismo que na *Presença* estava em embrião»⁹³. O gosto pela poesia presencista, associado à proximidade entre as duas revistas, pode explicar a colaboração de Pavia na *Távola Redonda*.

No que toca à *Árvore*, Cristovam Pavia colaborou com quatro poemas no n.º 1 de Outubro de 1951: «Deslumbramento», «Regresso ao Paraíso», «Réquiem» e «Canção Qualquer» e com um poema «Mãos», no quarto e último n.º da revista sem data [1953]. Desses poemas, apenas «Canção Qualquer» foi rejeitado do volume coligido pelo Poeta.

Fernando J. B. Martinho, em *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, no ponto que trata da *Árvore*, aborda a produção de Cristovam Pavia, publicada na década de 50, por estar, na sua opinião, próxima do que seria o programa dessa revista⁹⁴. Na verdade, uma poesia como a de Cristovam Pavia, que recolhe «ecos [...] do Movimento da *Presença*»⁹⁵, parece ter tido espaço no programa da *Árvore*. Se não vejamos.

O texto inaugural da *Árvore*, «A Necessidade da Poesia», não assinado, que sugere a co-responsabilidade de toda a direcção, segundo Fernando J.B. Martinho, aponta para um «programa eminentemente humanista e orientado claramente para uma concepção teleológica da história»⁹⁶.

De facto, como sublinha o texto inaugural da *Árvore*, «o seu fim é eminentemente social»⁹⁷, contudo o poeta deve agir «desenvolvendo todas as leis da imaginação, reivindicando a sua difícil singularidade, exaltando-a para melhor e mais concretamente

⁹² Carta a José Régio; epistolário depositado no Centro de Estudos Regionais em Vila do Conde.

⁹³ MARTINHO, Fernando J. B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristovam Pavia», art. cit., p. 48.

⁹⁴ Cf. *Id.*, op. cit., [1996], p. 249.

⁹⁵ Cf. MENÉRES, Maria Alberta, CASTRO, E. M. de Melo, *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, op. cit., [2.ª Edição 1961], p. 30.

⁹⁶ MARTINHO, Fernando, J.B., op. cit., [1996], p. 210.

⁹⁷ Cf. «A necessidade da Poesia», in *Árvore, Folhas de Poesia*, Edição fac-similada, Porto, Campo das Letras, 2003, p.2.

se integrar no universal»⁹⁸. Daí que no dizer de Fernando J.B. Martinho, o programa de *Árvore* «não significa um *corte*, a *ruptura* com o neo-realismo [...] significa, isso, sim, uma tentativa de o *superar* [...] que seria precisamente: “dar força ao homem, permitir-lhe agir sobre o mundo”»⁹⁹. O autor explica ainda que o agir do poeta deve ser feito «não nos termos em que o neo-realismo habitualmente avaliava os efeitos da mensagem poética sobre os outros homens, mas sim em termos de exigência de fidelidade à sua arte»¹⁰⁰.

O programa de *Árvore* vinca que o «poeta procura sempre afirmar a sua *diferença*, a originalidade do seu canto, numa relação válida com o universo, definida como experiência»¹⁰¹. Ao enaltecer a «diferença», a «originalidade» e a «singularidade», e apenas por isso, podemos fazer uma ponte com a «Literatura Viva», defendida por José Régio, na medida em que também se defendia a originalidade, como se depreende deste passo: «Em Arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe»¹⁰².

Fernando Guimarães, em *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, a propósito do texto «Esfinge ou Poesia», assinado por Eduardo Lourenço e publicado no primeiro número da *Árvore*, detecta que: «Eduardo Lourenço não deixa de reconhecer que esta procura da *essencialidade* da literatura se apresenta ao seu espírito de um modo até certo ponto paralelo à muito viva intenção com que, a partir dos anos 30 a geração presencista procurou atingir e inflexivelmente defender a *especificidade* da literatura»¹⁰³. Opinião que confirma a possibilidade de um paralelo entre a *Árvore* e a *Presença*.

Relativamente ao elenco directivo da revista – António Luís Moita, António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro, e Raul de Carvalho – Fernando J.B. Martinho frisa que:

difficilmente poderíamos detectar os *pontos comuns* que seria possível encontrar em outros grupos mais coesos, como os neo-realistas. O certo é que o próprio programa ao enfatizar a “singularidade”, a “diferença”, a “originalidade”, a

⁹⁸ *Ibid.*, p.3.

⁹⁹ MARTINHO, Fernando, J.B., *op. cit.*, [1996], p. 212.

¹⁰⁰ *Id.*, *ibid.*, p.210.

¹⁰¹ Cf. Texto inaugural «A necessidade da Poesia» de *Árvore*, in *op. cit.*, [2003], p.3.

¹⁰² RÉGIO, José, «Literatura Viva» (10 de Março de 1927), in *op. cit.*, p. 17.

¹⁰³ GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p. 104.

“isenção” e ao erigir como critério primeiro de avaliação e selecção a “autenticidade”, já apontava nesse sentido¹⁰⁴.

No que toca à *Presença*, ainda que haja pontos de contacto entre os vários colaboradores¹⁰⁵, a defesa da individualidade permitiu a sua diversidade, como atesta este fragmento: «Presença quer manter-se alheia a qualquer credo político, religioso, ou moral, aceitando nas suas colunas colaboradores de qualquer credo político, religioso, e moral»¹⁰⁶.

Ao defender uma poesia que «será feita por todos», expressão que se foi buscar a Paul Éluard, a *Árvore* acaba por congregar à sua volta diferentes poetas. É à luz deste eclectismo que surge a poesia de Cristovam Pavia, ao lado de poetas como Raúl de Carvalho, João Terra, António Ramos Rosa, António Luís Moita, Sebastião da Gama, Luís Amaro, entre outros¹⁰⁷.

Veja-se, a este propósito, o seguinte fragmento do texto inaugural de *Árvore*: «Atentos à multiplicidade do real e à maravilhosa diversidade dos destinos poéticos, a nossa posição é a da total isenção a tudo quanto a poesia der voz e pela poesia se realizar. Nosso primeiro critério: o da autenticidade»¹⁰⁸. A respeito desta passagem, Fernando J. B. Martinho não deixa de sublinhar o carácter vago, em poética, do conceito de «autenticidade»¹⁰⁹. Segundo João Gaspar Simões, a «autenticidade» seria o lema dos jovens afirmado no artigo, «A necessidade da poesia»¹¹⁰, que abre o primeiro número da revista.

O que importa reter é que o critério da autenticidade estaria acima da diversidade dos caminhos seguidos pelos poetas da *Árvore*, como refere Fernando J. B. Martinho: «acima da divergência de opções e de tudo o mais, punham eles o critério da “autenticidade”, que fundamentaria a sua posição de “isenção”»¹¹¹.

Adolfo Casais Monteiro, em *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, adverte que perpassa na poesia Cristovam Pavia «a autenticidade da comunicação entre as coisas [...] [que] se acha perfeitamente visível nas linhas translúcidas dos seus versos»¹¹². Esta constatação é também corroborada por vários ensaístas. A «autenticidade» é, por

¹⁰⁴ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.214.

¹⁰⁵ Cf. RÉGIO, José, «Afirmações» (Agosto-Outubro de 1930), in *op. cit.*, p.264.

¹⁰⁶ *Id.*, *ibid.*

¹⁰⁷ Cf. GUIMARÃES, Fernando, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 187.

¹⁰⁸ Cf. Texto inaugural de *Árvore*, in *op.cit.*, [2003], p.4.

¹⁰⁹ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.212.

¹¹⁰ Cf. SIMÕES, João Gaspar, *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editora Arcádia, 1964, p.382.

¹¹¹ MARTINHO, Fernando J. B., *op. cit.*, [1996], p.212.

consequente, um elemento que é valorizado pelos poetas da *Árvore*, sendo dela exemplo a poesia singular de Cristovam Pavia.

Fernando J.B. Martinho, comentando no mesmo estudo a tese de João Gaspar Simões – o desencontro entre o texto de abertura da revista e os poemas nela incluídos – sustenta que:

independentemente da justeza ou não da tese de G.Simões, a verdade é que ele se deu conta da existência de duas tendências nos poetas incluídos no 1º fascículo de *Árvore*: uma mais perto da tradição literária nacional [...] e outra que se lhe afigurava claramente desviada dessa tradição¹¹³.

De facto, a poesia de Pavia vai ao encontro da tendência, vigente na *Árvore*, que se aproxima mais do lirismo tradicional, ao lado, por exemplo, de Luís Amaro e António Luis Moita que pareciam menos entusiasmados com a «“indisciplina Vanguardista”» e mais atraídos pela tradição lírica nacional¹¹⁴. Daí que, na opinião de João Gaspar Simões, a poesia de Cristovam Pavia, como em tantos outros colaboradores da *Árvore*, «oscil[e] entre um novo arcadismo e um humanismo essencial»¹¹⁵. Assim, podemos concluir que Cristovam encontra, na *Árvore*, o espaço literário próprio para acolher a sua poesia.

Depois destas reflexões, torna-se mais claro debruçarmo-nos sobre a poesia de Pavia que reflecte a concepção presencista de poesia, embora não seja o único a manter relações estreitas com a poesia presencista, como atesta Fernando Guimarães, no ensaio «Um tempo de transição na poesia de Albano Martins, Cristovam Pavia, Helder Macedo e Liberto Cruz»:

Não nos devemos esquecer, no entanto, que nos anos 50 algo de semelhante se passou com Sebastião da Gama que não enjeita esta influência. Do mesmo modo, a atenção prestada a um Francisco Bugalho – pai de Cristovam Pavia – e a de outros presencistas como um Saul Dias ou um Carlos Queiroz, em cuja poesia também se evidencia um apesar de tudo imagismo, não era de todo incompatível com aquele sentido ou aquela orientação que, a partir dos anos 50, representa uma maior oposição à poética presencista na medida em que, conscientemente, se valoriza agora o papel que a linguagem considerada enquanto tal desempenha na criação poética¹¹⁶.

¹¹² MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, [1977], p. 315.

¹¹³ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.215.

¹¹⁴ Cf. *Id.*, *ibid.*, p.218-219.

¹¹⁵ SIMÕES, João Gaspar, *op. cit.*, [1964], p.383.

¹¹⁶ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1989], p. 68.

1. O *Eu* incompreendido

[...]
*Que bom que é ficar só, posto de lado,
Subir a longa queda até ao fim,
Chegar exausto, incompreendido, caluniado...!
E desato em soluços sobre mim.*

[...]

José Régio, *As Encruzilhadas de Deus*¹¹⁷.

*L'angoisse est la disposition fondamentale
qui nous place face au néant.*

Martin Heidegger¹¹⁸

Em *35 Poemas*¹¹⁹, o tema do eu incompreendido ocupa um lugar de destaque. Na verdade, encontramos no livro a presença de um *eu* individual, virado para o mundo interior, a que se opõe o *eu* social, o que de certo modo prolonga o *topos* do eu incompreendido que teve a simpatia dos poetas presencistas.

Clara Rocha, em *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, faz o levantamento dos principais temas e imagens encontrados em vários poetas presencistas e elucida-nos de que «a exploração do *eu* é o principal motivo de interesse. Um *eu* que aparece sozinho e independente, oposto à multidão, diferente e incompreendido»¹²⁰. Para exemplificar esta afirmação, socorre-se de três poemas de José Régio: «Realejo» publicado em *Encruzilhadas de Deus*; «Cântico Negro» publicado em *Poemas de Deus e do Diabo* e «filho do Homem» publicado em *Biografia* de José Régio e ainda do poema «Varanda» de Alberto Serpa¹²¹. De facto, estes poemas apontam para o «*topos* do individualismo», no sentido em que se acentua a «diferença» como traço marcante do poeta. Veja-se esta passagem do poema «Realejo» de José Régio que corrobora o que foi dito: «[...] Eis a história sempre a mesma / Dos longos mal-entendidos / Que há em mim e a nação. / Vivi-a em dias feridos / De raiva e tédio, / Gozando o mal sem remédio / Da minha inadaptação.[...]»¹²².

¹¹⁷ RÉGIO, José, «Jogos de Espelhos», de *As Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p.244-245.

¹¹⁸ *Apud* PETIT, Karl, excerto *De l'essence à la vérité* in *Dictionnaire des Citations du Monde Entier*, Marabout, 1978, p.34.

¹¹⁹ Cf. PAVIA, Cristovam, *35 Poemas*, in *Poesia*, Lisboa, Moraes Editores, 1982. Todas as citações serão feitas a partir desta edição. As citações de poemas, a partir de revistas ou de manuscritos autógrafos, serão devidamente assinaladas.

¹²⁰ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p.407.

¹²¹ SERPA, Alberto, *A Poesia*, 1981, p.23.

¹²² RÉGIO, José, «Realejo» de *As Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, pp.240-243.

É à luz de um eu em conflito que Clara Rocha entende estar perante uma poesia: «“dramática”, em que o dualismo antagónico *eu* individual / *eu* social procede claramente do sentimento de orgulho romântico»¹²³.

Na verdade, com os presencistas assiste-se à valorização do *topos* do eu individual em detrimento do eu social, em sintonia com o conceito estético de poesia advogado por Régio «Literatura Viva». O autor de *Mas Deus é Grande* escreveu, entre outros ensaios, um artigo importante, «Classicismo e Modernismo», onde expressa a ideia de que a grandeza do artista decorre da sua individualidade:

Por mais bizarro que nos pareçam os sentimentos, os pensamentos, as sensações, as emoções de alguns grandes artistas, não podem deixar de girar à volta dos três ou quatro motivos eternos. O que varia segundo as épocas, as correntes, as individualidades – é o modo de sentir, pensar, interpretar esses motivos. Se ser individualista é ter e seguir obstinadamente uma individualidade – todos os grandes artistas são individualistas. Todos são também universalistas, se ser universalista é iluminar humanidade profunda e eterna¹²⁴.

Posto isso, ao encontrarmos na obra de Cristovam Pavia o tema do *eu* individual, isto é, do mundo interior que se opõe ao *eu* social, podemos inferir que a sua poética, como já referimos no ponto anterior, tem ecos da poesia da *Presença*.

José Bento, no ensaio intitulado «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», valoriza a marginalidade do poeta, conforme podemos deduzir das suas palavras:

Há os gestores da cultura, que é hoje um ornamento para qualquer poder que pretende instituir-se, mas os poetas estão para além dessa gestão. Não porque sejam deste mundo, porque o são, e o provam ao escrever, mas porque são poetas; estão à margem de qualquer forma regulamentada de vida e devem assumir a sua marginalização com todas as consequências: independência total, rejeição de todas as espécies de consolo ou de compensação¹²⁵.

Ainda no mesmo ensaio, o autor detecta, na poesia de Cristovam Pavia, a presença de um sujeito poético marginal. Sublinhando a manifestação precoce do tema da marginalidade na sua poesia, José Bento considera que ela advém da sua diferença com o mundo, o que faz surgir aos nossos olhos um sujeito poético em conflito com o mundo e, conseqüentemente, em busca da evasão ou da fuga¹²⁶.

No mesmo ensaio, o autor frisa ainda que:

esses poemas [subentenda-se a partir de 1948] e os dos anos imediatamente seguintes valem principalmente como documentos da evolução da sua poesia e da

¹²³ ROCHA, Clara, *op. cit.* p.409.

¹²⁴ RÉGIO, José, «Classicismo e Modernismo» (28 de Março de 1927), in *op. cit.*, p.23.

¹²⁵ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia, op. cit.*, p.13.

¹²⁶ Cf. *Id., ibid.*, pp. 14 -15.

personalidade que através dela se nos revela. Neles se patenteiam alguns pontos da temática que persistirá em quanta poesia dele conheço¹²⁷.

Atentos a esta pequena observação, faremos um levantamento de alguns poemas desta fase para melhor compreensão do eu incompreendido nos *35 Poemas*.

Este tema, que vai ser o centro da nossa atenção neste ponto da dissertação, está presente, como já referimos, na poesia de José Régio, mas também está presente em Mário de Sá-Carneiro, que foi estudado e divulgado pelos críticos da *Presença*, como evidencia o artigo de José Régio intitulado «Da Geração Modernista 1 – os “Futuristas”»¹²⁸. Neste artigo é abordada a poética de Mário de Sá-Carneiro, juntamente com a de dois grandes nomes do primeiro Modernismo (Fernando Pessoa e Almada Negreiros). José Régio caracteriza-os simultaneamente como «Mestres contemporâneos» e «futuristas», dado que «exprimem as tendências mais avançadas do seu tempo, isto é: a parte do futuro que já existe no presente»¹²⁹. Sobre Mário de Sá-Carneiro, José Régio define, resumidamente, a sua *tragédia*: «insatisfação perpétua; contínua aspiração a mais; sede de Infinito; consciência pungente da imperfeição própria; megalomania dum destino máximo»¹³⁰. Convirá ainda destacar neste ensaio a seguinte nota: «Em Mário de Sá-Carneiro, a Dor é agitada e colorida. O Poeta odeia-se porque não é belo, porque não é são, porque não é triunfador, mas admira-se porque nasceu como ninguém para ser belo e são, para atingir os supremos triunfos»¹³¹.

O reconhecer-se «diferente» e o querer ser «diferente», motivos de dor e contentamento em Mário de Sá-Carneiro, constituem um tema que vai ser retomado na década de 50 pela *Távola Redonda*. Basta considerarmos que os tópicos que gozaram de maior popularidade junto dos colaboradores desta revista foram, segundo Fernando J. B. Martinho: «o fechamento no reduto do eu; o infinito cansaço que sobre o eu se abate, e o sentimento de frustração que da “vida” se colhe; a consolação que se busca no “sonho” ou no amor»¹³².

O tema do eu individual também é retomado pela *Árvore*, por exemplo, com António Luís Moita. Poeta conciliador dos valores da tradição e dos da modernidade, segundo Fernando J. B. Martinho, verifica-se no plano semântico da sua poesia o

¹²⁷ *Id., ibid.*, p.16. Parênteses nossos.

¹²⁸ Cf. «Da Geração Modernista 1 – os “Futuristas”» do n.º 3 da *Presença* de 8 de Abril de 1927, reproduzido em José Régio, *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, in *op. cit.*, pp. 25-30.

¹²⁹ Cf. RÉGIO, José, *op. cit.*, p.25.

¹³⁰ *Id., ibid.*, p. 26.

¹³¹ *Id., ibid.*, p.27.

¹³² MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.175.

retorno ao “eu”¹³³. Luís Amaro é outro exemplo, enquanto colaborador da *Árvore*, do tratamento do *topos* entre o *eu* individual / *eu* social, como sustenta Fernando J.B. Martinho a propósito deste poeta: «Face à “agitação”, ao “bulício”, à agressividade do mundo interior, cansado da futilidade, da hostilidade e da rudeza dos outros, incapaz de se “integrar” no mundo dos outros, de abdicar da sua diferença,[...] o sujeito refugia-se no seu mundo interior»¹³⁴.

A poesia de Cristovam Pavia, que recolhe ecos da poesia presencista como colaborador da *Távola Redonda* e da *Árvore*, retoma o tema do eu individual, enquanto expressão da «lucidez sobre a sua própria singularidade»¹³⁵.

Fernando Guimarães, no seu ensaio «Um tempo de transição na poesia de Albano Martins, Cristovam Pavia, Helder Macedo e Liberto Cruz», mostra de forma convincente a conflitualidade do sujeito poético, quando sublinha que: «o que caracteriza essa poesia é [...] o modo como se traduz um vivo conflito ou uma confrontação angustiada com o mundo»¹³⁶.

Mas é Adolfo Casais Monteiro quem, no seu ensaio «Cristovam Pavia», considerado por Fernando J. B. Martinho como um de dois dos melhores textos críticos sobre os 35 *Poemas*¹³⁷, tece esta importante consideração: «Não é incomum na poesia este lirismo ao mesmo tempo pastoral, místico e introspectivo. Creio mesmo que é uma das mais autênticas coordenadas da nossa poesia. Nem *Orpheu*, nem a *Presença*, ou seja, (o anti-tradicionalismo), foram alheios a estas fontes»¹³⁸.

Na verdade, é possível detectar este «lirismo pastoral, místico e introspectivo», no primeiro e segundo modernismos e, até, na poesia da década de 50, divulgada pela *Távola Redonda* e pela *Árvore*.

Fernando Guimarães, a este propósito, adverte que:

Se no modernismo há afirmação de uma atitude de vanguarda esta manifestar-se-ia com a referida chegada do nosso Surrealismo na passagem dos anos 40 para 50. Mas, mais importante que isso, importa referir aquilo que, hoje, tantas vezes se designa por “tradição da modernidade”, a qual já pressupõe uma longa duração. É nessa longa duração que muita da poesia dos anos 50 se situa. Tal poesia não deixa

¹³³ Cf. *Id., ibid.*, p. 226.

¹³⁴ *Id., ibid.*, p. 241.

¹³⁵ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p.16.

¹³⁶ GUIMARÃES, Fernando, «Um tempo de transição na poesia de Albano Martins, Cristovam Pavia, Helder Macedo e Liberto Cruz», in *op. cit.*, [1989], p.68.

¹³⁷ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., «A poesia de Cristovam Pavia», *art. cit.*, p. 76.

¹³⁸ Cf. MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, [1977], pp. 315-316. Parênteses do autor.

de, consciente ou inconscientemente, repensar ou perseguir uma verdadeira poética de modernidade¹³⁹.

Por isso, como sublinha Adolfo Casais Monteiro:

é que algumas das mais autênticas expressões da nossa poesia moderna são alheias à cidade e à sociedade. É uma forma de resistência, porventura “reaccionária”, à depreciação sofrida pelos valores humanos na luta pela criação do homem moderno, dominador do mundo mas perdido de si próprio. E disse (ironicamente), que pode ser “reaccionário”, porque exprime um amor que não se resigna aos sacrifícios necessários para o homem alcançar a sua liberdade. Assim, o contraste entre poetas como Cristovam Pavia e, por exemplo, Alexandre O’Neil ou Ramos Rosa, é o próprio contraste de visões igualmente indispensáveis à total expressão da nossa geografia lírica. Uma e outra fazem igualmente parte da nossa verdade, quando exprimem autenticamente verídicas experiências¹⁴⁰.

Nesta perspectiva, torna-se lícito afirmar que a poesia introspectiva em Cristovam Pavia é de «expressões autênticas, como a que nos revelam estes 35 *Poemas*»¹⁴¹, daí tratar-se de uma «autêntica busca do humano»¹⁴², da procura do «último reduto das coisas»¹⁴³. Uma poesia onde os «extravasamentos sentimentais, a logorreia destravada, todo o confessionalismo de “intimidades” sem o menor sentido, nada têm a ver com a autêntica busca do humano»¹⁴⁴.

Ao abordarmos, agora, o *topos* do eu incompreendido, em termos de análise textual, poderíamos começar por lembrar algumas considerações de Fernando J. B. Martinho presentes no artigo intitulado «A Poesia de Cristovam Pavia», vindo a lume em 1983, na *Colóquio/Letras*: «se o desajustamento do poeta consigo mesmo e com o mundo não deixa de estar presente[...] no espaço *sublimado* de 35 *Poemas*, é entre os poemas inéditos, que se afirma a um nível mais imediato, menos transposto»¹⁴⁵. Na verdade, é nos *Poemas Inéditos* que o tema do eu incompreendido é mais evidente¹⁴⁶. Podemos enumerar alguns que têm o selo da inadaptação a conveniências sociais e aos seus códigos de comportamento: «Poema», 02/08/1948 (pp.127-128)¹⁴⁷; «Aspiração»,

¹³⁹ GUIMARÃES, Fernando, in *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 107.

¹⁴⁰ MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, [1977], p.316.

¹⁴¹ *Id.*, *ibid.*

¹⁴² *Id.*, *ibid.*

¹⁴³ *Id.*, *ibid.*

¹⁴⁴ *Id.*, *ibid.*

¹⁴⁵ MARTINHO, Fernando, J. B., «A Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 79.

¹⁴⁶ A partir de agora, indicaremos entre parêntesis, à frente do título de cada poema referenciado de Cristovam Pavia, a(s) página(s) respectiva(s) da edição utilizada nesta dissertação [*Poesia* ed., cit., 1982].

¹⁴⁷ Segundo Fernando J.B. Martinho, em «A Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 79, «Poema» em *Poemas Inéditos*, in *Poesia* pp.127-128, revela leituras de António Nobre, Mário de Sá-Carneiro e José Régio que terão ajudado, o então jovem de 15 anos, «a dar, amargamente, voz à sua diferença, à dificuldade de se inserir no *mundo dos outros*, de encontrar a luz para além do “beco sem saída” em que se vê»: «[...] Deixai, eu sou o Incompreendido, o solitário / O Triste, o Erva, o Bobo, o Alto, o Louco /

Julho de 1948, (p.126)¹⁴⁸; «Memorial para os Meus Amigos»¹⁴⁹, Fevereiro de 1951, (p.158); «Muito», 21 de Janeiro de 1953, (pp.186-187)¹⁵⁰; «Pântano», 1948, (p.131)¹⁵¹, «Sina», 1949, (p.142)¹⁵² e o poema sem título «No meio do mar há uma ilha», Março de 1951, (p.162)¹⁵³.

Nuno Júdice, no artigo intitulado «Uma Voz Fechada», observa que há dois tempos contrapostos: um tempo “real” e um outro, onde se situa o poeta, o tempo

[...] – Por isso a minha vida / É um beco sem saída». Em «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.65, Fernando J.B. Martinho sublinha, no tocante ao mesmo poema, um outro modelo de desfasamento em relação ao mundo, Álvaro de Campos, nomeadamente o soneto, intitulado «Ah, Um Soneto...», que começa «Meu Coração é um Almirante Louco», que terá inspirado Cristovam Pavia, nos versos que se seguem: «Mas eu sei que sou / Um almirante sem caravelas e sem mares» (*ibid*).

¹⁴⁸Se analisarmos o manuscrito enviado a José Régio (cf. *Anexo*, Quadro II p.6 e o manuscrito da pg. 22), apercebemo-nos que o vocábulo «jovem» foi substituído no poema «Aspiração» em *Poemas Inéditos*, in *Poesia* p.126, por um outro «moço», no 3º verso da última estrofe. Esta variante poderá sugerir uma possível vontade do poeta em realçar o lado negativo dos outros, dado que «moço» inclui o sema do serviço, do criado, ausente em «jovem». Em termos de pontuação, a substituição dos pontos exclamação por, maioritariamente, pontos finais, da passagem do referido manuscrito para *Poesia*, poderá remeter para o reforço do carácter fútil, parado e estagnado dos outros, que o poeta quis vincar com o uso do ponto final, ainda que a expressividade da indignação do sujeito poético face aos outros se tenha perdido com o desaparecimento dos pontos de exclamação.

José Bento em «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p.17 terá observado, ainda no poema «Aspiração», uma «evidente marca de Mário de Sá-Carneiro na fase final da sua poesia», corroborada por Fernando J.B. Martinho, em «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.65 que também faz ver outros elementos que indiciam a ajuda de Pessoa em articulação com Mário de Sá-Carneiro: «Oh, ser eu qualquer palerma / Vestindo decentemente / Viver sempre bem alegre / E agradar a toda a gente» (*ibid*).

¹⁴⁹ O poema «Memorial para os meus amigos», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.158, tem uma epígrafe de dois versos das 7 *Canções de Delírio* de Mário de Sá-Carneiro e dedicatória ao referido autor.

¹⁵⁰ O poema «Muito», em *Poemas Inéditos* in *Poesia*, pp.186-187, e o poema anterior têm em comum um sujeito poético que cria um mundo irreal, construído a partir de elementos reais, mas agrupados de forma absurda, o que remete para o desfasamento do sujeito poético, que vive no seu planeta mais sonhado do que vivido. Este vaivém entre o mundo real e o mundo sonhado é um sinal de desadaptação do sujeito poético ao mundo. Remetemos para a leitura integral dos dois poemas referidos.

¹⁵¹ O poema «Pântano», em *Poemas Inéditos* in *Poesia*, p.131, apresenta uma imagística degradante do sujeito poético e desenquadrado da sociedade: «Tudo desilusão chegando frias. / Tudo colas e vinagres sobre mim.»; «Eu sei que sou um vômito de Deus / Com ânsias lassa de voltar aos Céus, / Rugindo em taras para o Mundo todo», que lembra, no dizer de Fernando J.B. Martinho, «Aqueloutro» de Mário de Sá-Carneiro, pelo uso de lexemas como «vômito» e «balof» e pela sua autoflagelação. (Cf. «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.67).

¹⁵² No poema «Sina», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.142: «Eu vivo tudo por dentro. / Os meus enredos fabrico / (Quase sempre dolorosos!) [...] - O meu poço é o meu pico, / Que me pica e me contém... // Sem poço não andas bem!», o símbolo do poço, enquanto lugar de águas paradas, representa a vida morta. Sendo assim, o poço poderá levar-nos a pensar que o sujeito poético intenta alcançar um estado de descanso, de abandono, de despojamento total, para atingir a paz interior.

¹⁵³No poema sem título «No meio do mar há uma ilha», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia* p.162, o símbolo da ilha tem um carácter ambivalente. Tanto representa a solidão, o isolamento e até a morte, como simboliza o paraíso. A ilha, enquanto paraíso, representa o refrigério, o lenitivo, quando o sujeito poético recupera o paraíso perdido da infância, mas também simboliza, enquanto isolamento e morte, a solidão e o néant, estados que dominam em Cristovam Pavia, pela fugacidade da permanência do sujeito poético no paraíso da infância perdida. A ilha é assim a imagética em Pavia do seu drama: «[...] // Ai segredos e solidões do mar... / Ai neblinas baixas da floresta virgem... / No meio da floresta há uma azenha / Onde o menino descansa. // [...] // No meio do mar há uma ilha, / No meio da ilha uma floresta.../ Lá se entrelaçam os ramos / Em labirintos sem fim...».

interior e subjectivo¹⁵⁴. Ainda segundo o autor, «das três instâncias temporais o presente é, sem dúvida, a mais instável. [...] Esta instabilidade do presente provoca a sua rejeição: o passado é que é o presente e este tem a qualidade de um futuro»¹⁵⁵. Na verdade, no volume 35 *Poemas*, existem as três instâncias temporais, porém não aparecem de forma linear, de acordo com o mundo “real”, apontando, assim, para um eu que rejeita o presente e que se refugia no seu mundo psicológico, como ilustra esta passagem de «A brisa na tarde fria» (p.36): «O passado tão presente... / O presente tão incerto.../ E o futuro tão obscuro...». Assim, podemos inferir que o presente é instável, marcado pela «indefinível tristeza» em «Fim de Dia» (p.34) e pela «mágoa» em «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino» (p.40). Daí a rejeição do presente e «o desejo de voltar àquelas horas passadas» em «Fim de Dia» (p.34). A procura da paz interior, da serenidade parecem estar no passado, daí que o tempo não seja linear, cronológico, como sublinha Nuno Júdice: «futuro e passado juntam-se no que será a abolição do tempo, o momento paradisíaco, que no presente, só o sono / sonho poderá antecipar»¹⁵⁶. Na verdade, o “sono”, o “sonho”, estados de inconsciência, parecem permitir ao sujeito lírico a fuga do real e aceder, fugazmente, ao passado, ao paraíso perdido da infância.

Do exposto, podemos inferir, em 35 *Poemas*, que há um conflito entre *eu* e / os *outros*, dado o ostracismo do sujeito poético num mundo subjectivo e interior. No entanto, é possível vislumbrar um conflito entre *eu* e / o *outro*, por uma certa alteridade que decorre da fuga do sujeito poético para o seu mundo subjectivo, num tempo passado.

Veja-se o poema que abre o livro de 35 *Poemas*. O sujeito poético situa-nos num tempo passado, pelo uso do pretérito imperfeito do indicativo, como fica explicitado no título: «Havia grandes tílias...» (p.33), mas também num espaço: «No jardim passado, em tardes encantadas...» (*ibid*). É neste espaço, o paraíso perdido da sua infância, a que lhe corresponde um tempo passado, que o sujeito poético evoca um outro sujeito: «E tu estavas lá: / – Menino / Das pálpebras tombadas» (*ibid*). É a partir desta evocação que Fernando J. B. Martinho, em *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, entende poder entrever-se: «como que um desdobramento no sujeito, aqui dado sob a forma de interpelação ao “menino” na estrofe final, entre o sujeito *evocador*, no

¹⁵⁴ Cf. JÚDICE, Nuno, «Uma Voz Fechada», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, n.º 44, de 26 de Outubro a 8 de Novembro de 1982, p. 28.

¹⁵⁵ *Id.*, *ibid*.

¹⁵⁶ *Id.*, *ibid*.

presente, e o sujeito *evocado*, no “jardim passado”, como se este último fosse afectado por “um certo coeficiente de alteridade”¹⁵⁷.

Segundo o mesmo autor, essa mesma alteridade é ainda perceptível em «Réquiem» (p.41)¹⁵⁸, que é considerado por Adolfo Casais Monteiro como «um dos mais belos poemas do livro»¹⁵⁹ e por Fernando J. B. Martinho como «um dos momentos mais altos de 35 *Poemas*»¹⁶⁰.

De facto, é possível descortinar em «Réquiem» (p.41), dedicado «(ao menino morto, eu próprio)»¹⁶¹, uma subtil alteridade, aquando da transição do sujeito poético da esfera do presente para a esfera do passado, de que salientamos o predomínio dos verbos no presente do indicativo e um apenas – o verbo *ter* – no pretérito imperfeito do indicativo: «A tarde *declina* com uma luz *ténue*. / *Estou* grave e calmo. / E não *preciso* de ninguém / Nem a luz da tarde me *comove*: *entendo-a* / Até as imagens me *são* inúteis porque *contemplo* tudo. / Os ventos *rodam*, *rodam*, *gemem* e *cantam* / E *voltam*. *São* os mesmos: / Como os *conheço* desde a infância! / E a terra das tapadas da quinta.../ O estrume da égua morta quando eu *tinha* seis anos»¹⁶² (*ibid*). Instantes de felicidade são alcançados: «Oh, não há solidão nas neblinas de inverno / Pela erma planície...», visto que se dá uma fusão em termos enunciativos entre o eu (sujeito evocador) e o tu – o menino (sujeito evocado): E foi engano julgar-te morto e tão só nas tapadas em silêncio... / Agora sei que vives mais / Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio... / Já me não vem a vaga tristeza do teu chamamento longínquo. / Já me confundo contigo» (*ibid*).

Torna-se, porém, pertinente questionar se fará sentido entrever aqui a subsistência de uma alteridade entre o sujeito evocado (o “eu” pretérito) e o sujeito evocador (o “eu” presente), a partir do último verso citado. Para esclarecer este ponto, atentemos às palavras de Fernando J. B. Martinho:

Essa mesma “alteridade” do sujeito no passado é perceptível num dos mais conhecidos poemas de Cristovam Pavia “Réquiem”[...], desde logo na *dedicatória*: “(ao menino morto, eu próprio)”. A circunstância de o sujeito poético no presente afirmar, na última estrofe, a sua total identificação, a sua fusão com o “menino”

¹⁵⁷ MARTINHO, Fernando. J.B., *op. cit.*, [1996], pp. 250-251.

¹⁵⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 251.

¹⁵⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, [1977], p. 315.

¹⁶⁰ MARTINHO, Fernando J. B., «A Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.77.

¹⁶¹ Repare-se que no manuscrito «Réquiem», enviado a Alberto Serpa (09/07/1952), a *dedicatória* é ligeiramente diferente: «(Ao menino morto, (eu))». Cf. *Anexo*, Quadro II p.14 e o manuscrito da pg. 72. Refira-se ainda que o mesmo poema, publicado na *Árvore*, fascículo n.º 1 – Outono de 1951, omite a *dedicatória*.

¹⁶² *Itálicos* nossos.

que julgara “morto”, não anula a vida própria do sujeito no passado, *outro* até pelo estatuto de dedicatória que, a nível paratextual, lhe é atribuído¹⁶³.

O sujeito da enunciação de *35 Poemas*, por não poder abdicar do presente, evoca o passado. No poema sem título (p.40), que precede o anterior, o presente é um constante querer voltar ao passado. O sujeito evocador recusa o mundo tal como ele é e refugia-se no passado, tornando-se um eu incompreendido à luz da sociedade: «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino / E a luz e os sons vêm como há muito não vinham! / Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam / Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste! // Mas eu não sou o mesmo e perco-me nesse mundo / Tão íntimo!, como se já não fosse meu.../ Atrai-me... e depois sinto-me estranho...[...]](ibid).

Na verdade, vislumbra-se um eu marginal à sociedade, que vive o seu próprio mundo. Alexandre Pinheiro Torres, no seu ensaio intitulado «A poesia de Cristovam Pavia», que foi galardoado com o *prémio de ensaio Cristovam Pavia*, em 1984, detecta um sujeito poético que apelida de «*outsider* numa sociedade na qual sabe não poderá encaixar-se»¹⁶⁴.

A aridez em que vive o poeta, de que é exemplo este verso de «Mãos» (p.59): «No barro seco dos meus dias e nas minhas noites longas», leva o sujeito poético a procurar refúgio no passado como elucidam estes versos de «Fim de Dia» (p.34): «E é agora [...] Que me sinto mais perto da infância» e de «Bucólica Futura» (p.53): «O tempo agora é um mistério claro...». No entanto, a instância do presente que evoca o passado não é segura, pois, como ilustra o último verso de «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino» (p.40): «Só é de agora a mágoa»¹⁶⁵.

Em «Rimancinho» (p.63), o *topos* do eu incompreendido é motivo de contentamento e de dor: «[...] Nas ondas quebrando, claras / Nem as águas adivinhando / A eterna sombra e paz / Das funduras do meu mar...». O eu individual isola-se da agitação da sociedade voluntariamente, porque isso é motivo de «paz». Por outro lado, por detrás da sua auto-marginalização está a vontade de reaver o paraíso perdido (a infância), mas, porque este é passado, a sua lembrança *ensombrece* a «paz» que se intenta alcançar, daí a dor.

O desejo de morte é outro factor que anuncia um eu incompreendido. A morte é talvez a saída para encontrar a plenitude a que se aspira, pois o menino está morto em

¹⁶³ MARTINHO, Fernando, J.B., *op. cit.*, [1996], p.251.

¹⁶⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *Ensaaios Escolhidos II, Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1990, p.273.

¹⁶⁵ Sublinhado nosso.

«Na noite da minha morte» (p.65): «Na noite da minha morte / Tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo... / E os campos libertos enfim da sua mágoa / Serão libertos enfim da sua mágoa / Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer [...]».

Cristovam Pavia, numa anotação ao poema que figura numa carta enviada a Alberto Serpa e diz respeito ao quarto verso, afirma que: «Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer», porque, como ele próprio escreve, «era eu a única pessoa que o lembrava»¹⁶⁶. Assim, a morte permitirá a união com o menino que ele foi, ao contrário da vida, que os separa, e apenas permite que ele seja lembrado pelo sujeito poético.

É de notar ainda que o tema do «eu» incompreendido tenha, nesta poesia, ecos da poesia de José Régio, embora o «eu» de Cristovam Pavia esteja mais ligado à infância e ao meio que o envolve – a natureza –, do que o «eu» regiano, pois este é um *eu umbilical*, como se depreende desta passagem: «Porque me atirais carregos / Que o mundo vos atirou? / São vossos..., pois vós sois deles! / Mas são meus, que o não sou!»¹⁶⁷.

A poética de Cristovam Pavia pressupõe um mundo sem os outros, um mundo isolado, necessário para alcançar o silêncio, a paz interior, a serenidade da infância passada. O carácter conflituoso e a relação com o mundo, tal como foi referido neste mesmo ponto, levam o sujeito poético a procurar uma fuga, fechando-se em si mesmo, no seu mundo interior. A recuperação da infância morta é a forma de evasão mais importante nesta poesia como vamos tentar demonstrar¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Cf. *Anexo*: manuscrito autógrafa p. 81, enviado a Alberto Serpa sem data.

¹⁶⁷ RÉGIO, José, «Queixas do Poeta contra este mundo», de *As Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, op. cit., p.237.

¹⁶⁸ Contudo, não se pense que o conflito do *eu* com o mundo se atenua na produção de textos, datada posteriormente aos 35 *Poemas*. Bem pelo contrário, é uma tónica sempre dominante, como testemunha o poema «O Xerife» de 1961, em *Poemas Inéditos*, in *Poesia* p.196, que faz um retrato do nosso país retrógrado, na década de 60: «Antes ali xerife / Do que em cidades foscas / No género de Lisboa: / Pasma, calor e moscas.» (*ibid*). Idêntica rejeição do mundo, vamos encontrar em «Litania da Rua dos Fanqueiros» de 1961, em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.198: «Ó porque será este chulé ibérico / Em Espanha é pitoresco mas aqui é pindérico / [...] Ó Lisboa enjoada e indecente / Ó cidade sífilítica, são carochas ou gente? / Ó rua dos Fanqueiros / Ó Portugal minha pátria de meia-tigela / - Aqui para nós, passa-se tão bem sem ela !». Estes dois poemas, a que fizemos alusão, documentam, segundo Fernando J.B, Martinho, «por um lado, a consciencialização progressiva da *intelligentsia* católica, em face do que, no fim dos anos 50 e princípios da década seguinte, um seu sector de inspiração personalista designava ironicamente por “desordem estabelecida”, e, por outro, o fascínio que o humor surrealista e particularmente o de Cesarinny exerceram em Pavia». Cf. MARTINHO, Fernando, J.B., «A poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.80.

Lembre-se ainda o poema «Epitáfio» de 1961, em *Poemas Inéditos* in *Poesia*, p.195, em que a inscrição tumular, estando na 3ª pessoa do singular, remete para o sujeito poético. O *ele* é afinal o *eu* que está morto para o mundo dos outros no qual recusa viver: «Compunha sonolências / Que se iam decompondo / Entre

2. O mundo da infância

*Planície ainda dispersa
Em névoa de oiro morrendo,
Pálida, a luz cintila breve, ao longe,
E vai desfalecendo... [...].*

Francisco Bugalho, *Paisagem*¹⁶⁹.

*Une seule chose est nécessaire: la solitude. La grande
solitude intérieure. Aller en soi-même et ne rencontrer
pendant des heures personne, c'est à cela qu'il faut
prevenir. Être seul, comme l'enfant est seul.*

Maria Rilke Rainer¹⁷⁰

José Bento, no seu ensaio «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», frisa o seguinte:

A poesia de Cristovam Pavia é a de revelação de si próprio, duma personalidade em conflito com o mundo em que vive e que procura uma fuga pela recuperação da infância morta, pela aceitação do seu conhecer-se diferente e despojado do que lhe é mais caro (a infância, o amor, o espaço e o tempo em que ambos se situavam), a transformação do seu próprio ser pelo sofrimento, num movimento de ascese e de auto destruição, quando o poeta atinge a consciência de si próprio e da sua voz¹⁷¹.

Como sublinha José Bento, o refúgio de Cristovam Pavia no seu mundo da infância não é mais do que uma consequência da oposição, assumida e consciente, entre o eu e os outros, de que resulta um ser em conflito, tal como foi visto por nós no ponto anterior da dissertação.

O *topos* da infância, em *35 Poemas*, não surge como uma novidade absoluta, na medida em que ele não deixa de estar presente no lirismo tradicional. O que esta poesia recupera é o seu sentido essencial, como observa Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*, ao referir-se aos *35 Poemas* de Cristovam Pavia: «em grande parte recheados das imagens de uma infância vivida, têm o raro dom de transfigurar a realidade vivida em expressão lírica»¹⁷².

Na verdade, a maior parte dos poemas do volume retoma o tema da infância, que já marcara profundamente, por exemplo, a poesia de António Nobre, presente na obra de Pavia, como se depreende destes versos: «Ah, pudesse eu voltar à minha infância! /

benevolências / Calmas complacências / Meigas condolências / Um devaneio longo. / Morreu em Heidelberg / (um acaso feliz) / Num dilúvio redondo» (*ibid*).

¹⁶⁹ BUGALHO, Francisco, «Paisagem», in *Paisagem*, Lisboa, Edições Presença, 1947, p.15.

¹⁷⁰ *Apud* PETIT, Karl, excerto de *Lettres à un jeune poète*, in *op.cit.*, p.385.

¹⁷¹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia, op. cit.*, p. 15.

¹⁷² SARAIVA, José e LOPES, Óscar, *op. cit.*, p. 1112.

Lar adorado, em fumos, à distância, / Ao pé de minha Irmã, vendo-a bordar:»¹⁷³. De facto, o tema da infância perpassa em toda a poesia de Nobre, como assinala Óscar Lopes:

António Nobre traz para a poesia o Portugal provinciano nortenho, que os seus tédios escolares, o seu exílio parisiense, a sua condição de doente egotista fizeram aderir à sua própria personalidade inadaptável, às suas saudades da infância numa burguesia rural nortenha, saudosista e com pretensões aristocráticas, solarengas¹⁷⁴.

Outro poeta em que está presente o *topos* da infância é Rainer Maria Rilke que poderá ter também marcado Pavia. Se não vejamos. A este propósito, José Bento é de opinião que: «o conhecimento da poesia de Rainer Maria Rilke permitiu-lhe encontrar alguns dos seus versos mais profundos»¹⁷⁵. Maria Aliete Galhoz prolonga esta opinião, quando escreve no ensaio «Nota sobre a poesia de Francisco Bugalho»: «é “Rilkiana” a inflexão de Cristovam na atmosfera matriz fulcral a mesma que seu pai»¹⁷⁶.

De facto, no que concerne ao *topos* do regresso ao paraíso da infância, Cristovam Pavia pode, na verdade, ter sido influenciado por este autor alemão, na medida em que foi um autor estudado por ele, tendo em vista uma tese de licenciatura sobre R. M. Rilke que não chegou a concluir. O excerto que vamos transcrever, de uma das muitas cartas de Cristovam Pavia a José Régio, mostra a sua preocupação, relativamente a essa tese, embora sejam também patentes os graves problemas psicológicos que o perseguem:

Acabei finalmente as cadeiras que me faltavam do curso e estou livre de exames. Agora há só a tese!, e a licenciatura. Tenho medo da tese, que ainda não comecei nem faço mesmo ideia como conseguirei escrever alguma coisa. Vamos ver. Se conseguisse voltar uns meses à Alemanha, talvez fosse óptimo pelas possibilidades em ligação directa a tese e, sobretudo, pelo ambiente e bons efeitos psicológicos que com certeza me trazia. Mas ainda não sei se poderei ir¹⁷⁷.

Na verdade, Rilke era bastante divulgado na década de 50, como ilustram as traduções, por exemplo, de Paulo Quintela da 2ª e 3ª *Elegias de Duíno*, nos 2º e 3º fascículos da *Árvore*, que, segundo Fernando J. B. Martinho, é a confirmação da «presença mais ou menos generalizada de Rilke na poesia da década de 50»¹⁷⁸. Se Rilke, ao regressar ao paraíso perdido, o faz, como assevera Óscar Lopes: «por uma

¹⁷³ NOBRE, António, poema sem título, *Poesia Completa 1867-1900*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000, p.314.

¹⁷⁴ LOPES, Óscar e SARAIVA, José António, *op. cit.*, p. 1017.

¹⁷⁵ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p.15.

¹⁷⁶ GALHOZ, Maria Aliete, «Nota sobre a poesia de Francisco Bugalho», in *art. cit.*, p.24.

¹⁷⁷ Cf. Carta a José Régio, datada de 3 de Novembro de 1961; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde.

¹⁷⁸ MARTINHO, Fernando J.B, *op. cit.*, [1996], p. 209.

redução poética do visível ao invisível»¹⁷⁹; ou, como explica Gaston Bachelard: «devant la fleur, devant le fruit, le poète nous rend à la naissance d'un bonheur. Et justement Rilke y trouve "le bonheur de l'éternelle enfance"»¹⁸⁰, podemos concluir que este poeta lembra, em parte, o modo como se processa o exílio do paraíso perdido da infância em Cristovam Pavia. Na verdade, Cristovam Pavia, numa retracção solipsita, recria a atmosfera da sua infância perdida com imagens do real, isto é, da sua planície alentejana sempre presente, alcançando, por momentos, a sensação libertadora da infância e a inocência de quem volta a renascer.

José Régio é outro poeta a ter em conta na fixação do tema da infância na poesia de Pavia. No dizer de Clara Rocha, José Régio «dispersa-se, como Álvaro de Campos, recordando a infância»¹⁸¹. De facto, em «As Encruzilhadas de Deus» (Livro Segundo) de José Régio emana dos seus versos um sujeito poético que relembra a sua infância como fonte apaziguadora de sofrimento. Veja-se este excerto do poema «O Fértil Desespero»: «Eu embrulhei-me, aqui, na minha solidão, / E velo, atrás da minha porta, / Meu próprio espectro. / Que importa / Mais um..., ou um a menos? / [...] Lá longe, algures, noutro mundo, em outra idade, / Existe Aquele que já fui, / Vive o Menino que eu, aqui, morri. [...] Lá longe, noutros mundos doutra idade, / Vela e espera por ti. / Sua lembrança te socorre... / – E lá, nunca Ele morre, / Aquele que já morri»¹⁸². Este recordar a infância, presente em José Régio, vamo-lo também reencontrar em Cristovam Pavia, não fosse a sua poética uma continuação do espírito da *Presença*.

A respeito da poesia portuguesa da década de 50, Óscar Lopes tece a seguinte consideração:

A grande maioria dos portugueses ilustrados de 50 empenhou-se nesta construção de um Paraíso infantil (que lhe é, de resto, proposto por Baudelaire, via crítica impressionista), Paraíso Perdido para além da infância, para além da morte, prévio a toda a sociedade conhecida ou a conhecer¹⁸³.

Enquanto Poeta dos anos 50, é natural que Cristovam Pavia se sentisse também ele imbuído pelo interesse que então despertava o *topos* do «Paraíso infantil»¹⁸⁴. Daí que Cristovam Pavia, enquanto colaborador da *Távola Redonda*, como faz notar

¹⁷⁹ LOPES, Óscar e SARAIVA, José António, *op. cit.*, p. 1000.

¹⁸⁰ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la Rêverie*, Troisième Édition, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1965, p. 135.

¹⁸¹ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p. 411.

¹⁸² RÉGIO, José, «O Fértil Desespero» de *As Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, *op. cit.*, p.256. Cf. ainda da mesma obra os poemas «O Papão» e «Meu Menino, Ino, Ino», in *op. cit.*, pp.254-255 e pp.203-205, respectivamente, assim como o poema «Conto», de *Biografia*, in *op. cit.*, p.113.

¹⁸³ LOPES, Óscar e SARAIVA, José, *op. cit.*, p. 1109.

¹⁸⁴ Cf. *Id.*, *op. cit.*, p. 1109.

Fernando J.B. Martinho a propósito de Manuel Couto Viana, vá também colher da tradição o tema do «retorno ao aconchego, à irresponsabilidade da infância [...] de certo modo, em António Nobre e em Mário de Sá-Carneiro»¹⁸⁵.

A referência feita de Óscar Lopes ao autor de «Les Fleurs du Mal», como promotor do tema da saudade da infância perdida, deve ser tida em conta, na medida em que esse autor consta da lista de poetas preferidos, enviada por Cristovam Pavia a José Régio numa carta já por nós citada. Dela constam igualmente António Nobre e o próprio Régio¹⁸⁶. Por isso mesmo, tê-lo-ão influenciado na procura constante de refrigério na infância perdida. A seguinte passagem do poema «Vesperal» (pp.100-101) reforça isso mesmo: «E nem leio o meu Baudelaire... o Príncipe de todos»¹⁸⁷.

Cristovam Pavia é, sem sombra de dúvida, um poeta singular. É disso a prova a sua poética, nomeadamente, o tratamento do tema da infância. A confirmá-lo temos o parecer de um dos nossos maiores críticos literários: o também poeta e ficcionista José Régio, que não quis deixar de sublinhar, no seu ensaio «Cristovam Pavia e os 35 Poemas», o facto de Cristovam Pavia ter rejuvenescido o *topos* da infância. É o que se pode depreender das suas palavras:

O mundo mais próprio aos 35 Poemas é o da infância, e não há nisto novidade de maior. Saudades da infância, desespero de a ter perdido e vontade angustiada de reviver – são comuns a muitos poetas. Em Cristovam Pavia, porém, se rejuvenesce o tema não só pela excepcional acuidade com que é vivido, não só pela modernidade com que é expresso, como pelas circunstâncias muito peculiares em que se desenvolve¹⁸⁸.

Vamos, agora, tentar demonstrar como se processa o rejuvenescimento do tema da infância nos seus poemas, apontando para a existência de alguns biografemas ocultos na sua poesia.

O tema da infância surge logo na primeira fase da poesia de Pavia. O poema «Canção da Manhã Fria» (p.136)¹⁸⁹, datado de 1949, testemunha isso mesmo: «Na manhã / Crisântemos brancos... / [...] A própria infância morta / Revelada a meus olhos / Subitamente...».

Há, neste poema, um biografema oculto que é a morte do pai. Tendo este falecido a 29 de Janeiro de 1949 e sendo o poema datado de Novembro de 1949, mês em que se

¹⁸⁵ MARTINHO, Fernando J. B., *op. cit.*, [1996], p.139.

¹⁸⁶ Cf. Carta a José Régio, datada de 15 de Outubro de 1949; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde.

¹⁸⁷ Cf. PAVIA, Cristovam, «Poema Vesperal», em *Poemas Esparsos*, in *Poesia*, pp.100-101.

¹⁸⁸ RÉGIO, José «Cristovam Pavia e os 35 Poemas», in *O Primeiro de Janeiro*, «Das Artes, das Letras», Porto, 29 de Janeiro de 1969, p. 8.

¹⁸⁹ PAVIA, Cristovam, «Canção da Manhã Fria» em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.136.

comemora o Dia de Todos os Santos e o Dia de Finados, tudo aponta para que Cristovam Pavia esteja a falar de si próprio. A morte é sugerida pelos «Crisântemos brancos...»¹⁹⁰, dado que estas flores são próprias desta estação em que se celebra os mortos. As flores lembram a morte do pai e por arrastamento a da sua infância. A propósito deste poema, José Bento explicita que: «é a imagem da morte (provavelmente do pai) que revela ao poeta a morte da sua infância»¹⁹¹.

Na obra de Cristovam Pavia, há, de facto, biografemas, uns mais explícitos do que outros, o que indicia ser a sua poesia, como notou José Bento: «uma expressão do homem que ele foi»¹⁹². Contudo não deixa de ser um assunto polémico, do ponto de vista da comunicação sincera na poesia, levando o leitor a ter dúvidas e a colocar outras teses como faz Vasco Miranda, no seu artigo intitulado «A propósito dos 35 *Poemas* de Cristovam Pavia»:

pergunto-me, frequentemente, se o poeta nos oferecerá, através de tudo quanto se nos afigura ser uma experiência pessoal, as emoções que ele verdadeiramente sentiu, ou se a sua poesia não será, ao contrário, a resultante de um trabalho de um sobre “emoções possíveis”, onde as suas próprias entrem apenas como emoções evocadas. Mais concreta e simplesmente: será a sua própria, vigorosa e sentida emoção, que o poeta nos transmite nos seus poemas, ou será, de preferência, a emoção experimentada ao evocar da emoção sentida?¹⁹³

Contudo, a resposta surge da pena do mesmo autor:

os 35 *Poemas* [...], ao que julgo, se me afiguram típicos dessa emoção sentida. Isto é a par de uma terna e saudosa melancolia, toda feita de alma alentejana, com o quê, à mistura, de real quotidiano, a par de uma profunda saudade da infância eivada de tristeza, a par de um sopro lírico tradicional que se prende por certas de suas raízes aos cantares primitivos, e, ainda, de uma muito discreta e difusa angústia interior, que é, antes, voo do espírito, não rasteiro, ascensão, tensão de altura. Uma sorte de angústia que contrasta por muitos lados, com a funda tensão dramática e a exacerbada angústia vital de tantos outros poetas portugueses de hoje. Daí, deste contraste, que estes poemas, a tocarem, por mais de um ângulo, e a parecerem aspirar àquele mito da “infância reencontrada” da definição de poesia de Beaudelaire, nos surjam, no ambiente confuso em que se debate tanta da nossa melhor poesia, como algo de verdadeiramente repousante, apesar da subtil inquietação espiritual que lhe é subjacente¹⁹⁴.

O que podemos adiantar sobre este assunto é que, partindo da leitura de 35 *Poemas* para a leitura das cartas de Cristovam Pavia a José Régio, podemos deduzir haver uma correspondência entre a realidade textual e o contexto autobiográfico, como

¹⁹⁰ Cf. *Id.*, *ibid.*

¹⁹¹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹² *Id.*, *ibid.*, p. 15.

¹⁹³ MIRANDA, Vasco, «A propósito dos “35 Poemas” de Cristovam Pavia», in *Gazeta Literária*, 2ª Série, n.ºs 10-11, Porto, Abril-Maio de 1960, pp.5-6.

¹⁹⁴ *Id.*, *ibid.*

se as cartas funcionassem paratextualmente como um apêndice documental do seu *corpus* poético. Daí que, o já citado José Bento, nos fale de «um profundo paralelismo entre os seus poemas e os dias que ele viveu»¹⁹⁵ e José Régio nos assevere que:

as coisas ditas no livro de Cristovam Pavia foram vividas. Quando não cabalmente vividas algumas (se tal acontece), pelo menos intuídas, antecipadas, com aquela justeza que testemunha haver o poeta nascido para as viver. Cristovam Pavia fala de coisas que estão na sua natureza e lhe encheram a vida: coisas que o tornaram infeliz e feliz, lhe deram gosto e mágoa, – coisas que sabia. Cada poeta desta condição – que é quanto a mim, a de todos os verdadeiros poetas – conhece melhor que ninguém umas certas particularidades essenciais, penetra melhor que ninguém certos segredos ou intimidades, tem o seu reino próprio, o seu mundo¹⁹⁶.

Aliás, tomando como referência a fuga para o mundo da infância e o modo como Cristovam finda os *35 Poemas*: «Só há saída pelo fundo», o que equivale afirmar a impossibilidade de haver saídas, somos induzidos a constatar uma instabilidade emocional do sujeito poético. A morte surge, assim, como a afirmação última dessa impossibilidade, sugerindo que a sua poesia poderá ser sincera. Os relatos, existentes nas cartas a José Régio, manifestam, de resto, uma forte presença crescente de estados psicológicos bastantes perturbados que culminam na ideia de suicídio e de que vamos apenas fazer algumas transcrições:

Da cabeça é que não tenho andado nada bem, como já vai sendo costume. Têm sido raros os momentos desanuviados. Uma espécie de diabinhos cá por dentro põem-me a cabeça em água, tira-me a paciência [...] Não tenho escrito (cf. carta de 31/12/1951).

Parece que em vez de melhorar, pioro: inibições de falar, de reagir, de estar natural, do mínimo desembaraço; e outras coisas mais graves: Não deixar vícios, estar a fechar-me cada vez mais, a ficar medíocre, grosseiro e árido, sem vocação para nada (cf. carta de 15/05/1954).

Depois de muitos momentos horríveis, estou agora triste, triste, triste. Vou sem esperança. Parece-me que não é “o princípio do penúltimo capítulo” (como disse uma vez o Luís o meu amigo, a respeito da vida dele) mas o princípio do epílogo. Sinto-me um Hoelderlinde de centésima categoria ou um Sá-Carneirozinho sem coragem (cf. carta de 28/07/1962).

Tenho vivido num desespero sem saída, num pesadelo, numa degradação. Não sei o que se irá passar, nem me parece que tenha forças para afrontar esta medonha curva do destino que agora talvez exigisse uma solução extrema. Enfim (cf. carta de 23/09/1962).

Não me sinto bem, tenho vindo num processo (“de monstrificação”) degradado e degradante, movediço, exausto, perdendo pé. Nem conseguiria já uma tentativa de descrição ou análise do que se tem passado comigo. Tem parecido inelutável, e ao

¹⁹⁵ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p.15

¹⁹⁶ RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 Poemas», art. cit.p.8.

mesmo tempo não posso deixar de encontrar um fraco pecaminoso de negativismo e “suicídio” (cf. carta de 30/08/1968)¹⁹⁷.

Regressando aos 35 *Poemas*, podemos afirmar que do universo da infância faz parte o menino: «No jardim passado, em tardes encantadas... // E tu estavas lá: / – Menino» (Havia Grandes Tílias...» p.33). É de notar, contudo, que também faz parte do mundo da infância o pai, como exemplificam estes versos de «Poema» (p.43): «Vamos através do incêndio / Mas não temas, meu filho. / Podes dormir nos meus braços frescos, / Embala-te a cadência dos meus passos. [...] // E quase me esqueço / Deste puro fogo, / P’ra te dar frescura. / Arde o meu sangue calmo. / E o meu suor, arde. // E, devagar, / Vamos através do incêndio. // Dorme meu filho». As escolhas enunciativas (*nós* e *eu*) apontam para que seja o pai o sujeito enunciador e não o filho, como seria de esperar. A explicação poderá estar numa anotação que fomos encontrar no manuscrito enviado a Alberto Serpa, datado de 09/07/1952: «é como se fosse o meu Pai a dizermo»¹⁹⁸.

É de notar, contudo, que a perda do pai é irremediável¹⁹⁹, assim como o é a perda da infância: daí a mágoa, a dor, a tristeza de ter perdido o paraíso da infância, de que são exemplos estes versos de «Fim de Dia» (p.34): «E as minhas mãos tombadas... / Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida, / Uma antiga tristeza cheia de mistério... / Exactamente a mesma!».

De facto, com a morte do pai, o mundo seguro, sob a sua protecção, desmorona-se e com ele desaparece a infância. Do pai, resta apenas a recordação que dele guarda, vigente em «Poema» (p.43): «(de uma fotografia de meu pai comigo, pequeno de meses, ao colo)»²⁰⁰.

Cristovam Pavia, ao lembrar o pai, recorda a infância, pois como sublinha Gaston Bachelard:

¹⁹⁷ Esta transcrição, embora represente uma pequena amostra do valor documental, existente no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde, serve apenas para termos consciência do já referido paralelismo entre a poesia de Cristovam Pavia e a sua vida. Contudo, o que importa é a fruição que se alcança da leitura da sua poesia.

¹⁹⁸ Cf. *Anexo* p.74.

¹⁹⁹ O poema «Écloga», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia* p.134, que se pensa, segundo o grupo organizador de *Poesia*, 1982, em «Notas e Comentários» (p.212), ter sido o primeiro poema a ser escrito após a morte do pai, tem a seguinte anotação marginal: «para ser lido muito devagar»: «Na folha bailada, / levada / no vento, / vai meu pensamento. // Na cinza dolida, / espargida / pelo rio, / o meu olhar frio... // E no teu sorriso da mais lisa / quietação, / o meu coração». A nostalgia da vida campestre, anunciada pelo título, é reforçada pelo tom magoado do poema.

²⁰⁰ No poema manuscrito autógrafo «Poema» (09/07/1952), dirigido a Alberto Serpa, (cf. *Anexo* p. 74), o parêntesis é mais extenso e que vamos passar a citar: «(Um retratinho pequeno do Paizinho, que tenho na minha mesa, comigo de meses, ao colo, mas como se viesse a avançar comigo)».

quand on a fait revivre, par les songes, la puissance d'archétype de l'enfance, tous les grands archétypes des puissances paternelles, des puissances maternelles reprennent leur action. [...] Tous deux échappent au temps. Tous deux vivent avec nous dans un autre temps. [...] Tout ce qui accueille l'enfance a une vertu d'origine. Et les archétypes resteront toujours des origines d'images puissantes²⁰¹.

É nesta perspectiva, que do mundo, da infância, faz também parte a mãe, daí a sua presença no poema sem título da página 65: «Mãe talvez os teus olhos cansados de chorar / Vejam subitamente... / Talvez os teus ouvidos, só eles ouçam, no silêncio da casa velando, / Uma voz serena de infância, tão clara e tão longínqua... / E mesmo que não saibas de onde vem nem porque vem / Tavez só tu a não esqueças».

No dizer de José Régio: «liga [-se] a infância em Cristovam Pavia (ou a saudade da infância) [...] à evocação de um certo número de costumes familiares, ritos caseiros, impressões e sentimentos passados. Passados – sempre vivos»²⁰². De facto, o mundo da infância revela os pilares familiares, como o pai e a mãe, por quem mostra ternura e carinho, e que são inseparáveis do mundo da infância que o viu menino feliz.

Importará, agora, saber de que forma se processa então a recriação da atmosfera da infância perdida. O sonho parece ser o meio utilizado para recriar a despreocupação infantil, como nos é dito de forma explícita num dos *Poemas Inéditos* que tem por título: «Oh Vida Dás-me Tudo» (p.147): «Oh Vida das-me tudo / O que me vens tirar!: / Até mesmo a infância / Porque a posso sonhar!»²⁰³.

Em 35 *Poemas*, o processo é exactamente o mesmo. O sujeito poético pela sua imaginação e sob a forma de sonho consegue transpor a realidade exterior e aceder à sua infância num outro mundo, só dele. A atitude solipsita do sujeito faz com que o centro da sua atenção seja o «menino morto, *ele próprio*», «Réquiem» (p.41), daí o predomínio do uso da primeira pessoa do singular, dando uma tonalidade subjectiva à poesia.

Vejam-se alguns exemplos do modo como o sujeito poético empreende a recuperação do paraíso perdido. No poema «Fim de Dia» (p.34), o motivo da noite reconduz o poeta à sua infância: «E é agora, com a mudança da hora e os candeeiros de petróleo acendidos logo depois do lanche... / E a pesagem da azeitona / E as mãos encarnadas e dormentes, / No anoitecer, / Que me sinto mais perto da infância». A nostalgia da infância regressa noutro poema repassado de melancolia, sem título na

²⁰¹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], p. 108.

²⁰² RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 *Poemas*», art. cit., p.8.

²⁰³ Cf. PAVIA, Cristovam, in *Poesia*, ed.cit., pp. 121-208.

página 40: «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino / E a luz e os sons vêm como há muito não vinham! / Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam»²⁰⁴.

Nestes dois exemplos, a passagem do plano presente para um passado, constantemente presentificado, parece ser apenas fruto da imaginação do sujeito poético. Contudo, não é de descurar, como estímulo da imaginação, o papel de dois elementos naturais: o vento, em «Réquiem» (p.41): «Os ventos rodam, rodam, rodam, gemem e cantam / E voltam. São os mesmos: / Como os conheço desde a infância!»; e o sol em «O Sótão» (p.51): «Mas amanhã, quando o sol brilhar demasiado sobre as flores, / Em chispas de vidro alcatroado / E a manhã for escalando o meio-dia, / No sótão / Fechado e escuro, em calma / Encontrarei, subitamente a frescura da noite».

A recuperação da infância perdida, enquanto uma das modalidades de fuga à realidade, liberta o poeta do peso do presente, dando-lhe momentos de paz e de felicidade, por isso dirá em «Réquiem» (p.41): «Oh, não há solidão nas neblinas de inverno». A infância, segundo Gaston Bachelard, surge: «dans le style même de la psychologie des profondeurs, comme un véritable archétype, l'archétype du bonheur simple»²⁰⁵. É à luz desta felicidade que nasce a saudade, a nostalgia da infância e o «desejo de voltar àquelas horas passadas» («Fim de Dia» p.34).

Porém, a infância situa-se no passado, como o justificam o pretérito imperfeito do verbo *haver* e o adjectivo verbal «passado» em «Havia Grandes Tílas...» (p.33): «Havia grandes tílas aromáticas... // [...] No jardim passado, em tardes encantadas... // E tu estavas lá: / – Menino / Das pálpebras tombadas.» Este facto obriga a que o sujeito poético esteja, como observou Fernando J.B. Martinho: «ao mesmo tempo, inexoravelmente distante da infância para a poder reviver plenamente e angustiadamente próximo do seu paraíso de menino para o poder esquecer»²⁰⁶.

O tempo psicológico de Cristovam Pavia, emblematicamente traduzido por estes versos do poema sem título da página 36: «O passado tão presente... / O presente tão incerto... / E o futuro tão obscuro...»²⁰⁷, faz com que o poeta esteja, no poema sem título da página 40, «Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste!». No fundo, o sujeito vive dividido com a ideia da fuga no mundo da infância e a dolorosa consciência da

²⁰⁴ Este poema sem título da página 40 existe sob a forma de manuscrito autógrafo com o título «Poema», enviado a Alberto Serpa, com data de 09/07/1952. Cf. *Anexo* p. 73.

²⁰⁵ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], p. 106.

²⁰⁶ MARTINHO, Fernando, J. B., «Novos Poetas, Cristovam Pavia», art. cit., p.1.

²⁰⁷ O manuscrito autógrafo que lhe corresponde tem por título «Canção» e foi enviado a Alberto Serpa em 09/07/1952 e a José Régio em Janeiro de 1950. Cf. *Anexo*, Quadro II, p.9 e os manuscritos das páginas 70 e 37, respectivamente.

irrecuperabilidade do paraíso da infância, traduzida nestes versos: «Mas eu não sou o mesmo e perco-me nesse mundo / Tão íntimo!, como se já não fosse meu... / Atrai-me... e depois sinto-me estranho... // Com que sorriso magoado, como mãe que consola, / As esquinas dos prédios e as árvores me dizem: / “És o mesmo...” / Com que magoada doçura a luz doira o horizonte / Como o doirava há tanto...» (*ibid*).

A última estrofe de «Réquiem» (p.41), pela identificação do sujeito poético com o menino, deixa transparecer felicidade, paz e calma interior: «[E] foi engano julgar-te morto e tão só nas tapadas em silêncio... / Agora sei que vives mais / Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio... / Já me não vem a vaga tristeza do teu chamamento longínquo. / Já me confundo contigo».

Contudo, a mágoa parece pairar sobre o sujeito poético, como se pode ver nestes versos de «Fim de Dia» (p.34): «Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida, / Uma antiga tristeza cheia de mistério... / Exactamente a mesma! [...] E é esta grande indefinível tristeza, / É o desejo de voltar àquelas horas passadas / Em lusco-fuscos estranhos, quando eu ainda não fazia versos...». Na verdade, a fórmula que Cristovam Pavia encontrou para o seu drama: (tu + eu = encontro) é pouco eficaz, porque o encontro é fugaz; daí o tom magoado do monóstico com que se conclui o poema sem título da página 40: «Só é de agora a mágoa», onde se concentra toda a amargura do poeta.

Em síntese, dir-se-ia que, enquanto a morte não chega e perante «a nostalgia da infância e a permanente angústia que lhe suscita o real»²⁰⁸, como observa António Ramos Rosa, Cristovam Pavia, numa atitude solipsista, tem de contentar-se com o seu mundo interior.

²⁰⁸ ROSA, António Ramos, *op. cit.*, p. 91.

2.1. Infância e natureza

*Il semble que nos rêveries vers les rêveries de
notre enfance nous font connaître un être
préalable à notre être, toute une perspective
d'antécédence d'être.*

Gaston Bachelard²⁰⁹

*E toda aquela infância
Que não tive me vem,
Numa onda de alegria
Que não foi de ninguém.*

Fernando Pessoa, *Poesias*²¹⁰

O mundo da infância decorre sempre num espaço rural, sendo por isso impossível dissociar uma coisa da outra. Fernando J.B. Martinho, no ensaio «Novos poetas, Cristovam Pavia», sublinha isso mesmo: «a evocação da infância, de carácter tão obsessivo, é feita em função, muitas vezes, de elementos ligados à paisagem, à natureza; aos homens e árvores que o conheceram feliz, menino»²¹¹. Duas informações são extraídas desta citação – a alusão à coordenada temporal e a referência à coordenada espacial, associadas à evocação da infância perdida. Na verdade, a infância, em Cristovam Pavia, projecta-se num tempo passado, embora sempre vivo, porque presentificado pela imaginação; e integra-se na natureza, mais concretamente na «erma planície», «Réquiem» (p.41).

Tomando como ponto de referência títulos de poemas ligados à paisagem natural, temos, apenas, «Havia Grandes Tílias...» (p.33). Contudo é nos *Poemas Inéditos* que encontramos dois títulos mais sugestivos: «Planície» (p.171) e «Quinta» (p.170)²¹². A

²⁰⁹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], pp.92-93.

²¹⁰ *Apud* GALHOZ Maria Aliete, «Não sei se é sonho, se realidade» de *Poesias*, in *Fernando Pessoa*, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pp.125-126.

²¹¹ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas, Cristovam Pavia», art. cit., p. 2.

²¹² Cf. PAVIA, Cristovam, *Poesia*, ed. cit., in *Poemas Inéditos*, pp.121-208. O poema «Planície» p.171, que se julga ter sido escrito numa aula da Faculdade de Direito, em Novembro de 1951, segundo José Bento, (art. cit, p.23), descreve um espaço rural – a planície –, que deu o nome ao título, imaginando-se o sujeito poético lá: «Das folhas dos lameiros amarelos, / Da baixa neblina gotejante, / O manso sortilégio veio chegando... / E vós, Amigos, vós julgais-me aqui!». Psicologicamente ausente do mundo físico, o sujeito poético projecta-se no seu mundo interior, assaz mais interessante – a *planície*. Veja-se ainda o poema «Quinta» de Maio de 1951 p.170: «Com os pés enterrados / Na planície tão minha... / Abram-se as veias dos pulsos, / Corra o sangue na terra. // Tronco e ramos de carne, / Raízes té ao fundo... / Um momento que seja / Neste canto do mundo». No volume *Poesia*, 1982, o grupo organizador dá conta em «Notas e Comentários» (p.213) ter este poema uma indicação marginal: «como se fosse em Castelo de Vide».

planície é, na verdade, o espaço, por excelência, que encontramos na poesia de Cristovam Pavia, onde foi e é feliz quando a rememora. Sem ela não pode viver, pois é lá que estão a pureza e a inocência a que o poeta aspira.

A presença da planície na poesia de Pavia implica que ela tenha dimensão de exterioridade, pela referência a elementos do mundo concreto, mas não deixa de também ter uma dimensão de interioridade, que nos é sugerida pela forma como o sujeito poético vive e sente o seu universo. A este respeito, Fernando J.B. Martinho alerta que a poesia de Cristovam Pavia incorre no seguinte risco: «uma cega crítica militante não hesitará em classificar de nefelibata», mas, a seguir desfaz todas as dúvidas, acrescentando que: «Cristovam Pavia só aparentemente se encontra desligado do mundo; são bem concretas as referências aos elementos da paisagem nos seus poemas, de atmosfera tão pura e rarefeita em princípio»²¹³.

De facto, na poesia de Pavia são muitas as referências ligadas à natureza, mais concretamente à *sua* planície. Temos, assim, referências à Quinta das Palmeiras que se desdobra num espaço mais amplo da planície de que são exemplos estes versos: «Floriram as glicínias»; «Dos sobreiros gretados, das estevas» e «Entre vós, minhas árvores, me firmo» dos poemas sem título das páginas 42, 48, 52, respectivamente. Vejam-se ainda estes versos do poema «Havia grandes tílias aromáticas...» (p.33): «Havia Grandes Tílias... / E pedrinhas brilhantes, coloridas» e do poema «O Sótão» (p.51): «Sobe devagar a frescura das flores regadas». Há também referências a animais e aos seus trilhos em «Havia Grandes Tílias...» (p.33): «E havia animais / Com rotas desconhecidas...»; em «Réquiem» (p.41): «O estrume da égua morta quando eu tinha seis anos»; em «Anoitecer» (p.46): «Um balido, ao longe, / Vem na brisa fria...» e em «Bucólica Futura» (p.53): «Vem comigo, vem ver chegar o gado». O trabalho sazonal do campo também é outra referência a ter em conta em «Fim de dia» (p.34): «[...] E a pesagem da azeitona / E as mãos encarnadas e dormentes, / No anoitecer cinzento,[...] Em lusco-fuscos estranhos, quando eu ainda não fazia versos... / E ia depois do lanche, de sobretudo e mãos geladas, / Ver a pesagem da azeitona, / E quando os homens, e as mulheres de saias atadas parecendo calças, // Partiam... / Deixando no escurecer, cada vez mais longe, / Canções que nem sei porquê me enchiam de tristeza».

Estes fragmentos de poemas ou versos são, de facto, o testemunho da existência, em 35 *Poemas*, de elementos concretos do mundo rural alentejano, onde o sujeito se

²¹³MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p. 1.

sente bem, como exemplificam estes versos de «Réquiem» (p.41): «Oh, não há solidão nas neblinas de inverno / Pela erna planície...». Note-se que, no sentido denotativo, muitos versos apontam, imediatamente, para o mundo exterior – a planície. Mas, num sentido conotativo, este mundo da planície evocado remete ao mundo interior do sujeito poético, estruturando-se em torno do eixo da infância: o mundo de «o menino das pálpebras tombadas» («Havia Grandes Tílias...» p.33). Esse mundo da infância, integrado na natureza, é revivido e sentido, atingindo-se momentos indizíveis, de plenitude contemplativa, só igualáveis à plenitude do silêncio: «Agora sei que vives mais / Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio...» («Réquiem» p.41).

É curioso observar que o poema «Anoitecer» (p.46), que faz referência a «Um balido, ao longe, [que] vem na brisa fria» e o poema sem título da página 36, que faz uma descrição «A brisa na tarde fria... / E as folhas amareladas / Tremendo débeis, tão débeis», ambos enviados a Alberto Serpa (09/07/1952), sob a forma de manuscrito autógrafo, tenham a seguinte anotação no caso do primeiro poema: «muito d'aquilo, de Cast^o de Vide» e esta outra anotação no caso do segundo: «Castelo de Vide, como muitas outras»²¹⁴. Estas anotações podem ser interpretadas de forma disjuntiva: ou significa que o poema foi escrito na Quinta de Castelo de Vide ou o espaço que se pretende recriar no poema é o de Castelo de Vide. A segunda interpretação é aquela que se nos afigura mais credível, apontando para mais um biografema, que é a sua ligação à Quinta das Palmeiras em Castelo de Vide no Alto Alentejo, onde o Poeta viveu e que é, como se viu, transportada para a sua poesia. Estas anotações sugerem que o espaço recriado nos poemas é, geralmente, o de Castelo de Vide. A planície de Castelo de Vide e a Quinta das Palmeiras, sublinhamos, onde a sua infância decorreu e onde foi feliz, são a moldura natural dos seus poemas, recriada pela sua imaginação.

O mundo da infância de Cristovam Pavia, apesar de projectar-se, obsessivamente, no passado, tem a frescura dos aromas da planície. A capacidade olfactiva resulta de uma forte actividade da componente imaginativa²¹⁵, o que leva a que se presentifique, em 35 *Poemas*, o passado com os cheiros típicos do microcosmo rural da planície alentejana. É de salientar a importância de sensações olfactivas em poemas como «Fim de Dia» (p.34): «Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida,» e «Réquiem» (p.41): «E

²¹⁴ Cf. *Anexo*, pp. 70 e 73.

²¹⁵ Cf. BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Vendômes, Presses Universitaires de France, 1970, p. 31.

a terra húmida das tapadas da quinta...», onde temos o cheiro da terra molhada. Temos ainda o cheiro a estrume de animais: «O estrume da égua morta quando tinha seis anos» (*ibid*)²¹⁶ e do campo em geral no poema sem título da página 44: «(Um cheiro a leite e a ervas)». Entre os cheiros enunciados, há um que surge repetido, o da «terra húmida», levando Alexandre Pinheiro Torres a considerar que: «*terra e água* constituem uma unidade inseparável em Cristovam Pavia»²¹⁷.

É este mundo interiorizado e traduzido externamente por estas e outras sensações que Cristovam Pavia intenta alcançar. É da aspiração à unidade entre o *tu* natural da infância (o menino) e o *eu* actual, que surgem sentimento contrários, como este: «tão alegre e tão triste» em «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino» p.40, de que resulta a «mágoa» (*ibid*). Contudo, momentos de paz interior são conseguidos: «Estou grave e calmo» em «Réquiem» (p.41), dando uma nota de serenidade e unidade aos 35 *Poemas*, pois, como explica Gaston Bachelard: «Dans ses rêveries l'enfant réalise l'unité de la poésie»²¹⁸.

Não queríamos terminar estas breves considerações sem antes referir a figura do *cão*, embora ela esteja ausente dos 35 *Poemas*. O *cão* é na poesia de Cristovam Pavia, como afirma José Bento: «[a] continuação e espírito da terra onde vive, testemunho da integridade da infância perdida, da amizade, da presença que na sua mudez exprime o que de mais fundo o mundo possui, da fidelidade da sua planície»²¹⁹. Veja-se esta passagem do poema «Ao Meu Cão Fixe»: «Oh! meu cão, para ti ainda sou o teu dono menino / E és o único que me acompanha nos passeios mágicos»²²⁰. O *cão*, pela ausência de pensamento, por isso emotivo e ingénuo, vê sempre o sujeito como «dono menino», que corresponde ao estado em que este desejaria permanecer eternamente²²¹.

²¹⁶ É curioso observar que a *égua*, referenciada em «Réquiem», aparece também no poema «Nascimento», in *Canções De Entre Céu e Terra* de Francisco Bugalho: «A minha égua lazã / teve uma linda cria, / Nascida ante-manhã, / Mal, ao de leve, despontava o dia». Esta *égua* poderá ser um biografema, na medida em que António Luís Moita, ao relembrar a primeira imagem que guardou de Cristovam Pavia, em «Evocação de Cristovam Pavia», art. cit., p.1, faz alusão à uma *égua* montada por Francisco Bugalho e Cristovam Pavia com quatro anos.

²¹⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 246.

²¹⁸ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], p. 108.

²¹⁹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p. 19.

²²⁰ Cf. PAVIA, Cristovam, «Ao Meu Cão Fixe», in *Poesia*, ed. cit., em *Poemas Esparsos*, pp.69-120. O manuscrito autógrafa deste poema, enviado a José Régio em 19/12/1950, dá conta de uma variante sintáctica, comparado com o poema editado em *Poesia*, 1982. Na 3.ª estrofe do manuscrito, a conjunção copulativa *e* e o pronome pessoal *eu*, em «E eu tenho saudades do teu silêncio», desaparecem na edição de 1982, concentrando assim todo o valor das *saudades* no verbo *ter*. Cf. *Anexo*, Quadro II p.8 e o manuscrito p.40.

²²¹ A figura do *cão* volta a aparecer no poema «Ao Meu Cão» em *Poemas Esparsos* in *Poesia*, ed. cit., p.94, que será, segundo o grupo organizador, em «Notas e Comentários»: «o último poema conhecido de Cristovam Pavia» (p.210), datado do 30 /05/1966. Foi publicado em *O Tempo e o Modo*, n.º 42, p. 949.

2.2. O peso do Alentejo

*Quando o comboio surgiu
Na curva do caminho
Teu pai estava perto. E disse:*

*Não queria, meu filho, que viesses
tão cedo.
Tenho. Porém, aparelhada e pronta
(oh, desde sempre!) a égua.
E, sem coleira, o velho cão te aguarda,
fiel e meigo como um sol de outono.*

*[...]
Aguardo-te, porém.
E, comigo, o teu cão, a égua alada,
A transparente infância dessa fonte
fresquíssima, da quinta, onde bebemos
a água
única.
[...] .*

António Luís Moita²²²

Neste excerto, que é uma parte do poema «Reencontro» que António Luís Moita dedica «À memória do Cristovam Pavia e de seu pai Francisco Bugalho – meus amigos», é visível a intenção de realçar o ambiente de Castelo de Vide. Isso mesmo nos é dito pelo seu autor no ensaio intitulado «Evocação de Cristovam Pavia»: «nesse poema, *de reencontro* de pai com filho e, também, de mim com ambos – uma atmosfera especialíssima quis eu (quiseram eles?) que ficasse a pairar como fundo indispensável: a de Castelo de Vide»²²³.

Na verdade, a Quinta das Palmeiras, situada em Castelo de Vide, no Alto Alentejo, lugar onde nasceu Cristovam Pavia, foi um espaço compartilhado por ambos

Nele perpassa uma nota de arrependimento por ter deixado «só, à hora de morrer» aquele que, simbolicamente, mantinha viva a inocência da sua infância.

Maria Aliete Galhoz, partilhando do mesmo sentimento de arrependimento, presente neste poema, à morte de Cristovam Pavia, dedica-lhe um artigo, cujo título é *ipsis verbis* o 1º verso deste poema: «Deixei-te só à hora de morrer», publicado in *A Capital*, supl. «Literatura e Arte», de 20 de Novembro de 1968, p.4.

Fernando J.B. Martinho, no seu artigo «Na morte de Cristovam Pavia» in *Diário de Lisboa* de 28 de Novembro de 1968, p.5, salienta que este poema é: «uma lição de como escrever poesia. Um exemplo para meditar. Clareza e simplicidade. Inocência desprevenida frente às palavras. Uma calma aceitação do seu mistério. Mesmo para falar de uma vivência dolorosa».

²²² MOITA, António Luís, «Reencontro», in *Colóquio / Letras*, Lisboa, n.º 61 de Maio de 1981, p.47.

²²³ *Id.*, «Evocação de Cristovam Pavia», art. cit., p. 1.

os poetas. Francisco Bugalho, seu pai, foi «o lavrador preocupado e o dono zeloso»²²⁴ desse espaço, onde Pavia se sentiu «plenamente feliz e realizado»²²⁵. No dizer de João Garção, é «esse microcosmos rural que ambos, de maneira muito pessoal, intuíram e expressaram de forma extremamente bela»²²⁶. De facto, quer em Francisco Bugalho, quer em Pavia, o pano de fundo das suas poesias é a planície. Sendo assim, dir-se-ia que a poesia do segundo é uma continuação da poesia do primeiro, mas, segundo o mesmo autor, «com novas planícies para descobrir»²²⁷. A este respeito, José Bento assevera que:

a grácil pintura de figuras e paisagens [foi] (aprendida em Carlos Queiroz, Saul Dias e Francisco Bugalho, seu pai, que não podia deixar de ser o modelo que a criança e o adolescente quer imitar, de quem porventura nunca se libertou, apesar de o ter ultrapassado forçosamente, arrastado pela vida, para enveredar por mais obscuros e fundos caminhos)²²⁸.

Do exposto, podemos intuir que a presença da paisagem no corpo de 35 *Poemas* de Pavia, é «uma continuação [...] do espírito da *Presença*»²²⁹, sobretudo, como assevera João Gaspar Simões, pelo «facto de o filho ter crescido à sombra tutelar da poesia paterna»²³⁰. Apoiando-nos ainda no mesmo autor, mais adianta, elucida-nos que:

sem que possamos dizer que Cristovam Pavia segue de perto a lição do poeta que foi seu pai, não há dúvida de que alguma coisa aparenta as suas liras. Tanto um como outro amam as mesmas paisagens e nutrem-se dos mesmos aromas, dos mesmos silêncios, das mesmas brisas, dos mesmos “luscos-fuscus estranhos”. A natureza do Alto Alentejo e a charneca pedregosa que rodeia a casa onde o moço poeta nasceu e se criou, ambiente natural da musa paterna, é agora o ambiente natural da musa do jovem Cristóvam Pavia²³¹;

Com efeito, parece haver um prolongamento da *Presença* na poética de Pavia, por via se seu pai. Segundo José Régio, Francisco Bugalho «canta[va] a Natureza como quem a sente, a convive, e a ama: Não como um tema literário que se toma, sim como qualquer coisa de próprio a que se tente dar forma artística»²³². A paisagem alentejana, que se observa nas poesias, quer de Cristovam Pavia, quer de Francisco Bugalho,

²²⁴ MARTINHO, Fernando, J.B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristovam Pavia», art. cit., p. 49.

²²⁵ *Id.*, «A Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., [1966], p. 159.

²²⁶ GARÇÃO, João, «O Castelo dos Destinos Cruzados – O encontro de três poetas no Alentejo (Castelo de Vide): Francisco Bugalho, Cristovam Pavia e António Luís Moita», art. cit., p. 127.

²²⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 130.

²²⁸ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p. 16.

²²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 15.

²³⁰ SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia 35 *Poemas*», in op. cit., p. 427.

²³¹ *Id.*, *ibid.*, p. 428.

²³² RÉGIO, José, «*Margens* – poemas de Francisco Bugalho» (Julho-Outubro de 1931), in op. cit., p. 160.

permite-nos falar do peso do Alentejo nas suas poéticas, pela presença da natureza, estreitamente ligada à região; daí podermos estabelecer um paralelo entre ambos.

Para abordarmos os pontos de contacto entre os dois poetas, vamos basear-nos no já citado ensaio «Breves considerações a propósito da poesia de Francisco Bugalho e de Cristóvam Pavia», que veio a lume em 1961, de Fernando J.B. Martinho. No seu entender, «como primeiro traço de união da poesia de pai e filho avulta a influência que nela exerceu o ambiente da Quinta»²³³. Há, de facto, elementos relativos ao ambiente da quinta, que são transpostos para o texto poético, como, por exemplo, a égua lazã, no poema «Nascimento» de Francisco Bugalho: «A minha égua lazã / Teve uma linda cria, / Nascida ante-manhã, / Mal, ao de leve, despontava o dia... [...] Sôbre a palha doirada, / Enquanto o sol aos poucos / Ia surgindo à porta, / A mãe jazia, agora descansada. / E a dois passos, imóvel e estirada, / A cria parecia ter nascido / P'ra logo ficar morta, / O corpo já doído / Do trabalho da vida começada. [...] O nascimento, a hora, a luz do dia, / Dão-me um fecundo amanhecer de esperança»²³⁴. Esta mesma égua lazã vamo-la encontrar em «Réquiem» (p.41): «[...] Os ventos rodam, rodam, gemem e cantam / E voltam. São os mesmos: / Como os conheço desde a infância! / E a terra húmida das tapadas da quinta.../ O estrume da égua morta quando eu tinha seis anos / Gira transparente nesta brisa fria... / (Na noite gotas de orvalho sumiam-se sob as folhas das ervas...) [...]».

A Quinta vai também ser palco da infância de Cristóvam Pavia que o pai retrata no poema «Dois Meninos»: «[...] As cinco pedrinhas são mundos na mão. / Formigas que passam, / Se brinca no chão / São seres irreais... // Meu menino d'olhos verdes como águas / Não sabe fazer arabescos de sons / Que têm poesia. // Meu menino ama os cães, / Os gatos, as aves e os galos, (São Francisco de Assis / Em menino pequeno) / E

²³³ MARTINHO, Fernando J.B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristóvam Pavia», art. cit., p. 49.

²³⁴ Cf. BUGALHO, Francisco, «Nascimento», in *Canções de Entre Céu e Terra*, Edições Presença, 1940, pp.79-81.

A 25 de Fevereiro de 1951, Sebastião da Gama, aquando de uma visita à família Bugalho, na Quinta das Palmeiras, em Castelo de Vide, escreve um poema intitulado «Poema para Francisco Bugalho», que integra o seu último livro *Pelo Sonho É Que Vamos*, onde é referenciada também a égua lazã, assim como todo o quadro rural da Quinta, de que vamos transcrever a segunda quadra: «[...] O Céu é para os mortos. / Tua égua lazã, tua seara, / teu gado, tua vinha, / bem sabiam que um vivo é que os sustinha. / O Céu é para os mortos, Lavrador! [...]».

A Carta de Cristóvam Pavia, datada de 26 de Fevereiro de 1951, endereçada a José Régio, dá conta desse fim de semana, que para ele foram dias «[...]dos de maior sensação da minha vida. Ainda estou arrasado. Houve várias coisas: primeira: o estar consigo, segunda: o já saber o senhor Dr quem eu sou, terceira: conhecer o Sebastião, quarta: ir a casa, quinta: jantar e dormir lá o Sebastião e eu poder mostrar-lhe a

fica horas sem fim, / Enlevado, a olhá-los[...]»²³⁵. Por seu turno, Cristovam Pavia recorda este «Jardim passado» em «Havia Grandes Tílias...» (p.33): «Havia grandes tílias aromáticas... / E pedrinhas brilhantes, coloridas / Conforme a luz... / E havia animais / Com rotas desconhecidas... / E folhas estranhas todas diferentes... / No jardim passado, em tardes encantadas... [...]».

Também são evocados certos ritos caseiros, associados à faina agrícola, num e noutro poeta, como em: «Debulha»: «[...] O homem que deita à palha / Tem um lenço atado à bôca: / – Porque a poeira sufoca – / Mas parece amordaçado / Para não gritar esfaldado / Contra esta corrida louca. // E vão os fardos saíndo / Ligados, certos, doirados. / E vai o trigo caíndo / Em gordos sacos inchados[...]»²³⁶. Cristovam Pavia também lembra, em «Fim de Dia» (p.34), as tarefas sazonais da Quinta: «[...] E é esta grande indefinível tristeza, / É o desejo de voltar àquelas horas passadas, / Em lusco-fuscos estranhos, quando eu ainda não fazia versos... / E ia depois do lanche, de sobretudo e mãos geladas, / Ver a paisagem da azeitona; / E quando os homens, e as mulheres de saias atadas parecendo calças, // Partiam... / Deixando no escurecer, cada vez mais longe, / Canções que nem sei porquê me enchiam de tristeza».

Fernando J.B. Martinho advoga, ainda no mesmo ensaio, que «a mesma melancolia paira nos poemas de um e outro, embora de expressão diferente; com um carácter contemplativo em Francisco Bugalho, por essencialmente sensorial e extrovertida a sua poesia; com um carácter meditativo em Cristóvam Pavia, por mais interior»²³⁷. Com efeito, o mundo exterior, na poesia de Francisco Bugalho, que pertence ao mundo rural, «tem contacto, coincidência, [com] o mundo interior»²³⁸, como faz ver José Régio, ao passo que, em Cristovam Pavia, o espaço revelado é o de um mundo interior, um mundo sonhado e imaginado à imagem da paisagem da sua infância morta. Na verdade, o sujeito poético contenta-se em recriar a atmosfera da sua infância morta, fundindo-se, assim, com o «menino morto, eu próprio» (p.41), a quem lhe dedica um «Réquiem» (*ibid*).

Veja-se a título de exemplo o poema «Ganhão», em que o espaço, em Francisco Bugalho, é um universo presente e com referências a elementos concretos: «Minha junta

minha Mãe e a quinta, sexta: não ter dormido quase nada na noite de sábado para domingo. Isto é demais para dois dias! Gostei imenso do poema tão sentido que o Sebastião escreveu [...]».

²³⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 59-60.

²³⁶ *Id.*, *ibid.*, pp.85-86.

²³⁷ MARTINHO, Fernando J.B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristóvam Pavia», art. cit., p.49.

vai puxando / Morosa, lenta, cansada; / Que a leiva que vai virando, / Vai ficando bem virada. // Passam dois corvos grasnando. / E à minha volta mais nada... // A relha que rasga a terra / Rasga e beija docemente[...]»²³⁹. Ao passo que, em Cristovam Pavia, o espaço é um mundo imaginado, passado que corresponde à sua solidão: «Ó Poesia que vens beijar-me / Com a lua aparecida no céu pálido / E as minhas mãos tombadas... / Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida, / Uma antiga tristeza cheia de mistério... / Exactamente a mesma! [...]» («Fim de dia» p.34).

Outro ponto de contacto, na óptica de Fernando J.B. Martinho consistiria no seguinte: «o Alentejo, a sonolência, o pasmo, que tudo dominam, nos ardores do Verão, pesam sobre a poesia calma de um e outro»²⁴⁰, como se entrevê nos versos que se seguem de Francisco Bugalho, no poema «Seca»: «Estes dias iguais, num céu azul sem fim, / Estes dias sem nuvens, ardentes e parados, estas noites iguais, com silêncios de fim. / Por sobre os pobres campos requemados[...]»²⁴¹. A mesma ardência perpassa nestes versos que extraímos do poema sem título da página 48 de Cristovam Pavia: «[...] Subitamente sinto aquela sede / Dos sobreiros gretados, das estevas... / Mas perto, fonte ardente, dás frescura / À paisagem dormente e abrasada!».

Dos exemplos aduzidos, vemos que o Alentejo tem um peso indiscutível nos poemários de ambos, porque é na planície que estão as suas raízes. Com feito, a planície é um espaço contagiante, quer pela sua imensidão, quer pela sua beleza natural, ora em tons de verde, ora em tons de terra, ora em tons de oiro, ora com neblinas, ora sedenta e envolta em perfumes e aromas inebriantes. A este propósito, lembremos Rilke citado por Gaston Bachelard: «La plaine est le sentiment qui nous grandit»²⁴².

É, na verdade, esta imensidão física da planície que desperta no plano psicológico sentimentos antagónicos, como a calma e a inquietude, que encontramos na poesia de um e de outro. Veja-se o poema «Paisagem», retirado da obra com o mesmo título, de Francisco Bugalho: «Planície ainda dispersa / Em névoa de oiro morrendo, / Pálida, a luz cintila breve, ao longe, / E vai desfalecendo... // Cantiga branda que se perde e evola, / Modula, sobe, desce e desencanta, / Leve poeira que na estrada branca / Se desenrola, / Cresce / E, silenciosamente, se levanta. // Neblina ténue / Ténueamente desce, / Suave, / E em passos lentos, misteriosa, avança. // Últimos trilos de ave... / A noite cresce / E a

²³⁸ RÉGIO, José, «*Margens – poemas de Francisco Bugalho*» (Julho-Outubro de 1931), in *op. cit.*, p. 161.

²³⁹ BUGALHO, Francisco, «Ganhão», in *Canções de Entre o Céu e a Terra*, *op. cit.*, pp.82-84.

²⁴⁰ MARTINHO, Fernando, J.B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristóvam Pavia», art. cit., p. 49.

²⁴¹ BUGALHO, Francisco, «Seca», in *Paisagem*, *op. cit.*, pp.82-83.

mansa terra, pálida, descansa»²⁴³. Na poesia de Pavia, a planície está sempre presente. É-lhe vital, ao ponto de se fundir com ela, como por exemplo no poema sem título da página 61: «O rouxinol gotejando vidro matinal e embaciado / No meio da noite, / No meio da planície, que é o meu corpo,[...]».

De todos os elementos da planície, a árvore tem um lugar de destaque em ambos os poetas pela sua reincidência em inúmeros poemas. Veja-se, como exemplo, o poema «Névoa» de Francisco Bugalho: «[...]Árvore; vista e revista à luz do verão. / Ao frio sol de Inverno, / Nimbada dos fulgores da Primavera, / Nesta quietação, / Teu vulto aéreo / Que, outrora me parecera rude e eterno, / É todo vago e indeciso e etéreo, / Como nunca o soubera... [...]»²⁴⁴. Em Pavia, a árvore, por exemplo, aparece neste poema sem título da página 52: «Entre vós, minhas árvores, me firmo / Neste chão, com íntima paciência.» ou ainda no poema sem título da página 40: «As esquinas dos prédios e as árvores me dizem: / “És o mesmo...”».

Do exposto, podemos inferir um paralelismo entre os dois poetas, quanto à influência da paisagem alentejana na poesia de ambos, embora se note uma diferença no modo como essas duas vozes evocam a planície, como, aliás, faz notar João Gaspar Simões:

Enquanto, porém, nos versos do pai havia como que um embevecimento sensual perante todas essas coisas, nos versos do filho há uma espécie de procura saudosa disso mesmo que ele se habituara a amar quando ia, “através do incêndio”, nos braços “frescos e fortes” do homem que lhe tornou a infância uma solidão povoada²⁴⁵.

Para Maria Aliete Galhoz, no seu ensaio «Nota sobre a poesia de Francisco Bugalho», «*Paisagem e 35 Poemas* tocam o mesmo tema da vida: com força melancólica na expressão de um (em *Paisagem*), ápice de alegria, um ápice outro (em *35 Poemas*)»²⁴⁶. A diferença não está só no modo como essas duas vozes evocam a planície, mas também no timbre das mesmas. Com efeito, o pai segue, como assevera Fernando J.B. Martinho «um curso natural»²⁴⁷, enquanto o filho, segundo o mesmo autor, percorre «um caminho de limpidez e pureza raras – limpidez e pureza, que

²⁴² BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1970], p. 184.

²⁴³ BUGALHO, Francisco, «Paisagem», in *Paisagem, op. cit.*, pp.15-16.

²⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, pp.23-24.

²⁴⁵ SIMÕES, João Gaspar, «Cristóvam Pavia 35 Poemas», in *op.cit.*, p. 428.

²⁴⁶ GALHOZ, Maria Aliete, «Nota sobre a Poesia de Francisco Bugalho», art. cit., p. 27. *Sic.*

²⁴⁷ MARTINHO, Fernando J.B., «Breves Considerações a Propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristóvam Pavia», art. cit. p. 49.

aprendeu na poesia de seu pai, mas que desenvolveu e que transformou no núcleo de atracção da sua poesia»²⁴⁸.

No dizer de Maria Aliete Galhoz, mas num outro ensaio intitulado «*Deixei-te só à hora de morrer*», «a terra está na sua poesia como dominante primordial»²⁴⁹. Com efeito, a terra, na poética de Pavia, é um espaço sagrado, que o sujeito poético privilegia, porque é lá que fica o paraíso perdido da sua infância; por isso, como adverte a autora: «a infância é que dá peso a tudo na sua poesia»²⁵⁰. É neste prisma que a saudade, a nostalgia e a recuperação da infância morta, ainda que momentânea, nunca aparecem desligadas da sua planície.

Em jeito de conclusão, gostaríamos de dar por terminado este ponto com estas palavras de Alexandre Pinheiro Torres, que tão bem sintetizam o peso da terra em Pavia: «Entretanto, permanecerá mais algum tempo não “dentro da terra”, mas à superfície dela, tão perto quanto possível do espaço sagrado que privilegia, a Casa onde viveu os anos da infância, esse útero de pedra noutro útero maior, a Quinta, esses lugares que, mais perto da vida, estão também, por isso, a dois degraus da morte»²⁵¹.

²⁴⁸ *Id., ibid.*

²⁴⁹ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer», in *A Capital*, Supl. «Literatura e Arte», Lisboa, de 20 de Novembro de 1968, p. 4.

²⁵⁰ *Id., ibid.*

²⁵¹ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 243

3. Uma expressão da dor

[...] *Meu Deus!*,
Meu Pai!,
Obrigado
Por tudo quanto, por ti,
Sofri,
Sofro,
Sofrerei
Na besta que se rebela...

- *A vida é bela!*
E eu sou feliz!, porque Sei.

José Régio, *As Encruzilhadas de Deus*²⁵².

Em *35 Poemas*, existem poemas que se aproximam da oração, dado que, em alguns poemas, os destinatários da sua comunicação são Deus e Nossa Senhora, daí o cariz religioso desses poemas.

Na verdade, a presença da religião Cristã na sua poesia decorre da sua formação religiosa, pelo que, como sublinha Vasco Miranda, no seu ensaio «A propósito de *35 Poemas* de Cristovam Pavia», «a sua experiência religiosa entra na sua poesia, não sobrepondo-se, mas a par de outros elementos que formal e materialmente a integram, nas diversas construções verbais que conferem aos poemas a sua realidade específica, a sua realidade própria»²⁵³.

É por a sua poesia se reportar ao pensamento religioso de raiz cristã que se compreende a sua colaboração no n.º 1 do jornal *Encontro* (*Órgão da Juventude Universitária Católica*), com «Poema», além da inclusão do poema «A Nossa Senhora», na colectânea *Os Dias do Senhor*²⁵⁴. A presença deste último poema numa obra com intenções devocionais explica-se, no dizer de Fernando J.B. Martinho, porque «[...] a mudança de contexto [contribui] para uma recepção diferente, que tenderá a significar o apagamento da sua qualidade de poema lírico por um avantajamento da sua qualidade de *oração*»²⁵⁵.

²⁵² RÉGIO, José, «Alegria», de *As Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, op. cit., pp.320-324.

²⁵³ MIRANDA Vasco, «A propósito dos *35 Poemas* de Cristovam Pavia», art. cit., p. 5.

²⁵⁴ COSTA, João Benard da, *Os Dias do Senhor*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1962.

²⁵⁵ MARTINHO, Fernando J.B., op. cit., [1996], p. 251. Segundo Fernando J.B. Martinho, esta colectânea foi publicada na Livraria Moraes Editora

Com efeito, alguns poemas de Pavia lembram o acto de orar, mas são, acima de tudo, poemas líricos que demonstram a capacidade de transformar a busca do absoluto numa obra de arte.

Começemos pelos poemas cujo destinatário é Nossa Senhora, marcados sempre por uma atitude estática e contemplativa. Veja-se o poema «A Nossa Senhora»²⁵⁶, (p.35). No primeiro verso: «Voltarei à penumbra fresca da igreja», o uso do verbo «voltar» no futuro do indicativo, incute, como adverte Alexandre Pinheiro Torres: «um movimento de peregrinação a um dos seus lugares sagrados»²⁵⁷. No entanto, este verbo é um vocábulo de excepção, dado que os lexemas que predominam são os que sugerem uma contemplação estática; daí os substantivos: «penumbra», «igreja», «altar», «oração», os adjectivos: «ancestral», «silenciosíssima», «vazia», «doce» e os verbos que assinalam uma atitude de recolhimento em: «ajoelhar-me-ei», «fecharei os olhos», «descansar». O facto do sujeito poético se refugiar no seio da Virgem Maria, a quem reza sob a forma de *descanso*, põe a descoberto a sua profunda religiosidade.

A fé e os ensinamentos cristãos, como o amor desinteressado, aparecem nestes versos de «Mais Uma Poesia A Nossa Senhora» (p.37): «Trago-Vos rosas vermelhas, rosas pálidas, rosas brancas... [...] Trago-Vos o meu amor natural e fresco / Entre as outras flores...». O paralelismo anafórico, ao reiterar quatro vezes o verbo *trazer*, conjugado pronominalmente, «Trago-Vos», lembra o ofertório, que, simbolicamente, remete para a dádiva e a entrega plenas do sujeito poético.

O facto de a Virgem Santíssima ser o destinatário intratextual, quer em «A Nossa Senhora» (p.35), quer em «Mais Uma Poesia A Nossa Senhora» (p.37), aproxima estes poemas do género discursivo da oração²⁵⁸; daí que, na óptica de Fernando J.B. Martinho, «não surpreend[a] que, numa poética em que a experiência poética e experiência contemplativa tendem a aproximar-se, alguns poemas tomem a forma de orações»²⁵⁹.

O tom calmo, de plenitude, dos poemas dirigidos à «Doce mãe Maria» (p.35), desaparece, quando o destinatário é «Deus». A dor e o sofrimento são o caminho a percorrer, para chegar a Deus.

²⁵⁶ Os manuscritos desta poesia, enviados a José Régio, em 15/10/49, assim como a Alberto Serpa, em 09/07/1952, onde se lê uma nota: «m.^{to} antigas», dão conta de tratar-se da segunda de 2 *Poesias a Nossa Senhora*, cujo título era «Bálsamo». Quanto à primeira, intitulada «Breve Epígrafe» não consta nos 35 *Poemas*, mas está integrada in *Poesia* na secção dos *Poemas Esparsos* p.74. Cf. *Anexo*, Quadro II, p.8 e os manuscritos das pp. 29 e 69.

²⁵⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 259.

²⁵⁸ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.251.

Vejam-se, de momento, os poemas sem título das páginas 50 e 66, «Mãos» e «Poema», onde se vê o doloroso percurso para Deus e também, segundo a óptica de José Bento, onde «encontramos porventura a mais funda expressão mística da poesia portuguesa da segunda metade deste século»²⁶⁰.

No poema sem título da página 50, o carácter gradativo e crescente do paralelismo semântico, assim como a repetição, no interior do verso, de um vocábulo de valor místico evidenciam não só a intensificação da dor e do sacrifício, mas também a fé que anima estes versos: «Se fizer um pequeno esforço levanto-me e caminho no ar[...] Se fizer mais um pequeno esforço tudo se transformará em verdadeiro prazer / E cada gota de suor, em cada brilho frio nas gotas de suor»²⁶¹[...] Se fizer um último esforço será a vertigem, talvez a deliciosa vertigem». Há esperança, subentendida nas orações condicionais, de alcançar a levitação e a contemplação divina, com a ajuda da graça divina: «Porque o meu Deus dá-me forças já não minhas». A ascensão ao divino dar-se-á, porque o sujeito acredita «neste amor». A dor e o sofrimento valem a pena, pois «tudo se transformará em verdadeiro prazer». No entanto, este amor não deixa de ser «angustiado», como sublinha Fernando J.B. Martinho, pelo «relativo afastamento do Ser interpelado, pois que remetido para a terceira pessoa gramatical, e pelo facto de centrar a atenção do leitor no “eu” lírico»²⁶².

Em «Mãos» (p.59), também se vislumbra a travessia de caminhos dolorosos: «No barro seco dos meus dias e nas minhas noites longas / Mãos frenéticas, ou ígneas de paciência, mãos mais lentas do que lágrimas, / Abrem sulcos, abrem olhos, abrem alma e sexo ao teu autêntico retrato. [...] E o sinal da cruz em cada aresta». Neste poema, o sofrimento, que acompanha o sujeito, é subentendido pela ausência do elemento líquido, em «barro seco», pela comparação da dor às marcas das cinco chagas de Cristo que pode conotar «estigmas», em: «Abrem sorrisos múltiplos num só esboço doloroso, infância como estigma» e ainda pelo valor semântico do verbo *afogar* em «Gotejam mares onde me afogo» (*ibid*).

As «mãos» que esculpem o «retrato» trabalham a dois ritmos – ora rápido, que aponta para a sua vertente criadora, ora lento, que remete para a meditação, como

²⁵⁹ *Id.*, *ibid*.

²⁶⁰ BENTO, José, «Sobre a Poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p.22.

²⁶¹ Cristovam Pavia, ao integrar este poema em *35 Poemas*, terá alterado «em cada brilho baço nas gotas de suor», como consta no manuscrito enviado a José Régio, em Outubro de 1953, para «em cada brilho frio nas gotas de suor». Esta variação, pensamos nós, tem por objectivo traduzir o indizível das experiências religiosas, como é o caso, ao atribuir uma sensação táctil ao «brilho». Sublinhado nosso. Cf. *Anexo*, Quadro II p.17 e o manuscrito da pg. 65.

ilustram os adjectivos do seguinte verso: «Mãos *frenéticas*, ou ígneas de paciência, mãos mais *lentas* do que lágrimas» (*ibid*)²⁶³. A aridez «dos meus dias e nas noites longas» (*ibid*) parece ter sentido, pois são lhe proporcionados momentos indizíveis de carisma sobrenatural: «Densos *quilómetros de segundos* demarcando fronteiras até mim quase impossíveis» (*ibid*). Esses momentos inefáveis são conseguidos com a ajuda do amor divino, como evoca a cruz em «E o sinal da Cruz em cada aresta» (*ibid*). Contudo, a «cruz» cristã pode significar, de acordo com a leitura que dela faz Gilbert Durand, «[l']échelle d'ascension, [...] [le] breuvage d'éternité», [...] le sacré, [...] l'union des contraires»²⁶⁴. É esta ideia de totalidade do mundo, adjacente à «Cruz», que poderá estar implícita neste poema. Fernando J.B. Martinho entrevê, neste último verso, «a contradição, o paradoxo da visão cristã, metaforizada [...] pelo “sinal da cruz” que “congrega os opostos que as mãos, ora em *frenético* ritmo criador, ora em *paciente e lento* trabalho de moldagem, vão desvelando”»²⁶⁵.

O poema sem título da página 66 reitera a tónica da dor. Se não vejamos. O paralelismo semântico, pautado pelo infinitivo dos verbos nas formas negativa e afirmativa, sugere o carácter volitivo do que se pretende em potência: «Não fugir. Suster o peso da hora[...] Não vergar. Suster o peso da hora» (*ibid*). O que se visa é alcançar a verdade e a autenticidade, onomatopeicamente sugeridas pela aliteração da consoante constrictiva fricativa [s] vigente nestes versos: «Sem palavras minhas e sem os sonhos, / Fáceis, e sem as outras falsidades» (*ibid*).

Para isso, o sujeito poético tem de se submeter aos duros golpes de uma experiência mortífera até, no dizer de José Bento, «à anulação de si próprio [...] até obter um completo despojamento e o desejado encontro consigo próprio (união dos actos com desejo)»²⁶⁶: «Numa espécie de morte mais terrível / Ser de mim todo despojado, ser / Abandonado aos pés como um vestido. / Sem pressa atravessar a asfixia» (*ibid*). Desta passagem, Fernando J.B. Martinho adverte que «a nota que mais fundo repercute no espírito do leitor é a de uma inapagável “asfixia” que só aparentemente o voluntarismo do sujeito logra “atravessar”»²⁶⁷.

²⁶² MARTINHO, Fernando J. B., *op. cit.*, [1996], p. 252.

²⁶³ Itálico nosso.

²⁶⁴ DURAND Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 11^e Édition, Paris, Dunod, 1992, p.379.

²⁶⁵ MARTINHO, Fernando J. B., *op. cit.*, [1996], p. 223.

²⁶⁶ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁷ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p. 253.

Este desfrutar da experiência limite «de morte mais terrível» e de «asfixia» deve ser *sustida*: «Até soltar sua canção intacta», na medida em que o objectivo, a que se propõe o sujeito poético, é a união com Deus.

A morte surge como um doce golpe, após todo o esforço e a dor por que passaram os mergulhadores, a que se juntou o sujeito poético: «Súbitos mergulhadores descendo nas águas inimigas / Com os olhos fitos e os peitos esmagados, / Descendo devagar, ao som lento de segundos vertiginosos como séculos, / Todos nós vos acompanhamos e juntamos todas as nossas forças na mesma meditação. [...] Só há saída pelo fundo» («Poema» p.67). Esta mensagem no fecho da obra é, como sublinha Fernando J.B. Martinho, «enigmática, se não mesmo sibilina»²⁶⁸. Mas poderá, contudo, sugerir a «impossibilidade de encontrar uma “saída”»²⁶⁹ de «Aqui da terra firme» (*ibid*), pela trágica ambivalência da condição humana, repartida «Entre nuvens e terra / Entre o suor e o orvalho» (*ibid*).

Os quatro poemas analisados (os poemas sem título das páginas 50 e 66, «Mãos» e «Poema»), no âmbito da expressão mística referenciada por José Bento, detêm, de facto, possíveis alusões que remetem para a união com o divino, no que diz respeito aos movimentos de ascensão, nomeadamente, em «[...] levanto-me e caminho no ar»; de rotação em «[...] em cada brilho frio nas gotas de suor / Rodará um mundo fresco» (p.50) e de abertura na comparação: «[...] um mundo fresco como um leque que se abre» (*ibid*). O movimento de abertura também está presente, na repetição do verbo abrir em: «Abrem sulcos, abrem olhos, abrem alma e sexo ao teu autêntico retrato. / E abrem sorrisos múltiplos num só esboço doloroso, infância como estigmas,[...] Abrem sulcos, abrem olhos, abrem alma e sexo ao teu autêntico retrato» (p.59).

Esses mesmos movimentos são interpretados por M.S Lourenço, que se detém no poema sem título da página 50, como «simbólicos dentro do misticismo cristão»²⁷⁰.

Os movimentos não se esgotam por aqui. Temos ainda o movimento de imersão em «Poema» (p.67): «Súbitos mergulhadores descendo nas águas inimigas» e em «Mãos» (p.59): «Gotejam mares onde me afogo». Acerca destes excertos, escreve José Bento que: «são marcos dum movimento, duma ascensão e duma imersão, dum

²⁶⁸ *Id., ibid.*

²⁶⁹ *Id., ibid.*

²⁷⁰ LOURENÇO, M.S, «35 Poemas de Cristovam Pavia», art. cit., p. 1012.

despojamento passo a passo, dum buscar final das camadas mais profundas, irrespiráveis, até ao extremo das forças»²⁷¹.

No que toca ainda a esses quatro poemas, é de sublinhar o uso do oxímoro no âmbito da expressão mística detectada por José Bento nestes textos. De facto, o oxímoro tem a qualidade, como adverte Helmut Hatzfeld de «evocar lo inesperado, lo extraño, lo sobrenatural, basándose en contrastes inexistentes en este mundo»²⁷², como se pode ver nos exemplos a seguir: «levanto-me e caminho no ar» (p.50); «Deus dá-me forças já não minhas» (*ibid*); «em cada gota de suor / Rodará um mundo fresco» (*ibid*); «a deliciosa vertigem» (*ibid*); «sorrisos múltiplos num só esboço doloroso» (p.59); «Densos quilómetros de segundos»²⁷³ (*ibid*); «Gotejam mares onde me afogo» (*ibid*); «Sem pressa atravessar a asfixia» (p.66); «ao som lento de segundos vertiginosos» (p.67) e «Entre nuvens e terra / Entre o suor e o orvalho» (*ibid*). Em termos de linguagem mística, o oxímoro revela-se assim um instrumento precioso, para exprimir o indizível, próprio do mistério da união mística.

A dor, como caminho para chegar a Deus, está patente em mais poemas como o da página 49 sem título, que lembra as preces pelo uso do paralelismo: «Meu São Sebastião de Grünevald, / Meu arcanjo de carne e sangue em fogo, / Fita-me com teu olhar viril, tão calmo... / E o sabor de sentir passar cada segundo, / E o perfume a cravos quentes dessas feridas. // Fita-me com teu olhar viril, tão calmo»²⁷⁴. O adjectivo «calmo», ao ser reiterado duas vezes, aponta para a paz que poderá ter sido despoletada pela dor, pelo martírio, como sugerem os substantivos «carne», «sangue», «fogo», «cravos» e «feridas», que, no dizer de M.S Lourenço, «convém ao sacrificio do mártir»²⁷⁵.

²⁷¹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op.cit., p. 22.

²⁷² HATZFELD, Helmut, *Estudios Literários Sobre Mística Española*, 2ª Edição, Madrid, Editorial Gredos, S. A, 1968, p. 370.

²⁷³ Os itálicos em *quilómetros de segundos* são um aproveitamento intertextual de Paul Éluard, ao nível dos planos da forma e do conteúdo, que Cristovam Pavia teve o cuidado de esclarecer no poema dactilografado, enviado a José Régio, em 17/04/1952, cujo título tem uma variação «Mãos (fragmento)». Assim, numa nota a vermelho, Cristovam Pavia diz-nos que: «a expressão *quilómetro de segundos* é de Paul Eluard (des kilomètres de seconds) mas, como me saiu espontaneamente, deixo-a ficar, em itálico». Cf. *Anexo*, Quadro II p.14 e o manuscrito da pg. 60. Esse mesmo poema viria a ser enviado a Alberto Serpa (SD) e mais uma vez a José Régio em Outubro de 1953, não se registando quaisquer variações. Cf. *Anexo*, Quadro II p.14 e os manuscritos das páginas 83 e 61.

²⁷⁴ Neste poema, cujo primeiro verso é «Meu São Sebastião de Grünewald», somos elucidados por Fernando J. B. Martinho, no seu ensaio «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», in art. cit., p.74, que estamos perante uma intertextualidade exoliterária. Leia-se a seguinte passagem: «o intertexto é constituído por um texto pictórico – para o caso, o «São Sebastião» de Mathias Grünewald, onde o sujeito lê, encontra um *exemplum* de serena grandeza no martírio».

²⁷⁵ LOURENÇO, M.S, «“35Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1010.

Na óptica de Fernando J.B. Martinho, este poema aproxima-se da oração, pelo modo imperativo com que é interpelado «São Sebastião»²⁷⁶. Ainda segundo o mesmo autor, o mesmo se verifica no poema sem título da página 62, pelo modo optativo com que é invocado Deus²⁷⁷: «Senhor era bom / Lavar as nossas Lágrimas / De todo o sentimento... / Dos cansaços humanos, [...] Senhor nós devíamos / lavar as nossas lágrimas para serem na terra / Água perdida e irreconhecível». A anáfora, o paralelismo constituem mais um reforço à ideia de aproximação deste poema à oração. A dor é novamente focada neste poema pelo uso de lexemas como «lágrimas», «cansaços» e «angústia».

Podemos inferir que a poesia de Cristovam Pavia «implica uma dimensão religiosa»²⁷⁸, dado que o sujeito poético ora se refugia no seio da Virgem Maria, numa atitude estática, ora, numa atitude contrária, despende esforços e sacrifícios dolorosos no percurso que leva a Deus. O caminho para Deus é feito em movimentos de ascensão e de imersão, numa clara intenção de purificação, para atingir a união com o divino; por isso Alexandre Pinheiro Torres entende que Cristovam Pavia «é uma consciência puramente religiosa, até mística, em choque com o mundo secularizado e herético»²⁷⁹.

Contudo o caminho da dor para Deus revela-se insuficiente para atingir a paz. A «deliciosa vertigem», a que faz referência o sujeito poético no poema sem título da página 50, segundo Gilbert Durand, é «un rappel de notre condition humaine et présente condition terrestre»²⁸⁰; daí que a dor para chegar a Deus seja insuficiente e daí também que «Gotejam mares onde me afogo» («Mãos» p.59). A palavra-chave, *afogamento*, designa, segundo a lógica de Hugo Friedrich, um «échec de la langue face à l'absolu»²⁸¹. Por conseguinte, a mensagem final, de timbre católico e com conotação de esperança, só poderia seguir este curso: «Só há saída pelo fundo» («Poema» p.67).

O certo é que, nalguns poemas, se reflecte de forma mais evidente, como sublinha Fernando J. B. Martinho, «a vivência, a prática cristã do poeta, e os influxos da liturgia católica, ou o culto da Virgem»²⁸². Com efeito, é inegável «a matriz mística,

²⁷⁶ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p. 251.

²⁷⁷ *Id.*, *ibid.*

²⁷⁸ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer», art. cit., p. 4.

²⁷⁹ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.270.

²⁸⁰ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1992], p.124.

²⁸¹ FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la Poésie Moderne, Paris*, Denoël/Gonthier, 1976, p. 175.

²⁸² MARTINHO, Fernando, «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit, p.73.

contemplativa da melhor poesia de Cristovam Pavia»²⁸³, para a qual o mesmo autor «tem chamado a atenção [de] a maior parte dos seus exegetas»²⁸⁴.

A expressão de dor, sobre a qual temos vindo a debruçarmo-nos, poderá apontar para uma herança presencista, nomeadamente, reflectir a poesia de José Régio, visto que Fernando Guimarães adverte para o «conflito muito vivido pela geração presencista, que pode ocorrer entre os valores próprios da produção literária e as possibilidades da literatura exprimir uma autenticidade que, não se detendo apenas no domínio psicológico, subjectivo, pode alcandorar-se a um plano religioso, místico, filosófico ou moralista»²⁸⁵.

Cristovam Pavia nutriu sempre, como já vimos, uma forte admiração pelo autor de *Poemas de Deus e do Diabo*, quer como pessoa, quer como poeta:

[...] Poder desabafar consigo e ser muito seu amigo é uma grande felicidade. Chega a parecer-me tudo isto um sonho. Sempre tive por si imensa adoração, mas agora em Portalegre houve outra coisa: talvez ternura. E ternura também do Sr. Dr. para mim [...]]»²⁸⁶.

“...em palavras magoadas / Que puderam tornar o fogo frio / E dar descanso às almas condenadas” Estes versos “divinos” deste “divino” soneto, aplica-os eu muito espontaneamente a uma parte da sua Poesia, cujo núcleo e culminância considero ser o “Mas Deus é Grande”, mas que tem ramificações, “para trás”, sobretudo no “Fado” (esse outro GRANDE livro, essa outra extraordinária “faceta” – ou “facetas”!!) e, “para diante”, na “Chaga do Lado” e, talvez principalmente, no “Filho do Homem”²⁸⁷.

Em consequência dessa admiração, é natural encontrarmos vestígios de Régio na sua poesia ainda que, na perspectiva de Fernando J.B. Martinho, eles estejam «praticamente ausente[s], no entanto, de 35 *Poemas*»²⁸⁸. Com efeito, nos poemas que integram o volume, compostos entre 1950 e 1955, como adverte o mesmo autor, «Cristovam Pavia teve a preocupação de arredar dos 35 *Poemas* tudo o que pudesse, de alguma forma, ofuscar, por *interferência*, por *ruído*, a pureza e a limpidez da sua voz, tudo o que pudesse fazer lembrar tentame incipiente ou experiência menos lograda»²⁸⁹.

No entanto, é possível referir a existência de um diálogo intertextual, em alguns dos textos que integram o volume, na medida em que, como sublinha o mesmo autor, «é

²⁸³ *Id., ibid.*

²⁸⁴ *Id., ibid.*

²⁸⁵ GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia da “Presença” e o Aparecimento do Neo-Realismo*, 2ª edição (revista), Brasília Editora, 1981, p.73.

²⁸⁶ Cf. Carta de Cristovam Pavia a José Régio, datada de 14/03/1951; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde.

²⁸⁷ *Id.* Este excerto foi retirado da Carta, com a data de 5 de Julho de 1968. *Sic.*

²⁸⁸ MARTINHO, Fernando J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit, p. 64

²⁸⁹ *Id., ibid.*, p. 70.

hoje ponto assente que [...] não há textos *incontaminados* e que o trabalho da escrita é, também ao nível do *criador*, indissociável da *leitura*, das múltiplas *leituras* que o foram ou vão modelando, marcando, das *leituras* que, permanentemente, faz do mundo»²⁹⁰.

A este propósito, Harold Bloom, no livro intitulado *A Angústia da Influência, uma teoria da poesia*, defende a teoria de que existem poetas fortes que se opõem aos poetas fracos. Neste caso, interessam-nos os primeiros, porque são os intervenientes na história das relações inter-poéticas. Os poetas fortes são, assim, aqueles que lutam com os seus precursores, igualmente fortes, que procedem a «misreading» e «misinterpretation» dos seus precursores, ou seja, a uma leitura e interpretação desviantes, no sentido de alcançar a sua individualidade e a sua originalidade²⁹¹. Veja-se esta passagem do autor que esclarece o que acabamos de dizer: «“Sê eu mas não eu” é o paradoxo da acusação implícita do precursor em relação ao efebo. Menos intensamente, o seu poema diz ao poema descendente: “Sê como eu mas diferente de mim”»²⁹². Aliás, este princípio já tinha sido observado por Rousseau: «nenhum homem pode disfrutar plenamente da sua individualidade sem a ajuda dos outros»²⁹³.

Cristovam Pavia teve a preocupação de afastar do volume os poemas que pudessem lembrar a voz dos seus precursores, porque manifestava a tão defendida angústia da influência que se caracteriza pela dependência e o simultâneo desejo de ser diferente face ao seus precursores «misprision», numa tentativa de, no dizer de Harold Bloom, «re-engendrar o nosso próprio eu, de nos tornarmos o nosso próprio Grande Original»²⁹⁴. No entanto é possível descortinar o subtexto da sua poesia.

A este respeito, convirá recorrer a uma passagem de uma metapoesia sem título na página 180, cujo conceito de construção do poema é comparado à edificação de uma casa, pedra a pedra: «Construo a poesia como uma casa / Sem pressa e apenas com a pedra / Alheia. Duramente a construo. / Os meus versos ominados e compactos [...]»²⁹⁵. Esta noção de criação, subjacente à poesia, faz-nos associar a poética de Pavia ao termo grego *poiein*, que segundo Fernando Guimarães pode significar: «“fazer”, no sentido de

²⁹⁰ *Id., ibid.*

²⁹¹ Cf. BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência, uma teoria da poesia*, (Tradução de Miguel Tamen), Lisboa, Edições Cotovia, 1991, p.17. Na nossa explicação, apropriamo-nos dos termos *leitura* e *interpretação desviantes* que aparecem na tradução que Manuel Frias Martins faz de «misreading» e «misinterpretation», presente no comentário do livro que traduziu, intitulado – *Cânone Ocidental* (1997), em detrimento da tradução de Miguel Tamen: «lendo-se mal uns aos outros».

²⁹² *Id., ibid.*, p.83.

²⁹³ *Id., ibid.*, p.82.

²⁹⁴ *Id., ibid.*, p.78.

²⁹⁵ Cf. PAVIA, Cristovam, «Construo a poesia como uma casa», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.180.

fabricar, produzir»²⁹⁶, em que o poeta é, como nos frisa Hugo Friedrich, o «*Homo Faber*». Na sua óptica: «son dieu est Apollon et non Dionysos. L'inspiration est une affaire d'importance relativement secondaire: ce qui est fondamental et premier, c'est la découverte expérimentale qui met à la place de l'improvisation la construction»²⁹⁷.

O *enjambement*, em «[...] e apenas com pedra / Alheia. [...]» (*ibid*), centra a nossa atenção no adjetivo «Alheia», incutindo a ideia de que a originalidade do poeta passa pela ajuda de outros poetas. Na verdade, a originalidade da poesia de Pavia passou pela ajuda dos poetas que o precederam. A este propósito Alexandre Pinheiro Torres questiona, sob a forma de pergunta de retórica, o seguinte: «Não é verdade que a originalidade de um poeta não é cunhar moeda mas saber servir-se dela?»²⁹⁸, para logo a seguir esclarecer o seguinte: «A utilização de “pedras” nunca usadas por outros constitui uma pretensão vã (como nos diz Pavia)»²⁹⁹. No entanto, Cristovam Pavia zelarà sempre pela sua singularidade, procurando construir a sua arte poética, não sob a égide de ditaduras literárias, mas seguindo a sua individualidade.

José Régio, ao afirmar, acerca de Cristovam Pavia, que: «a sua grata aceitação de muito da vida e até os seus discretos deslumbramentos – certamente, não são de um jovem *contemporâneo*»³⁰⁰, ter-se-á visto, até certo ponto, reflectido na poesia do autor de *35 Poemas* que era, como temos vindo a assinalar, um continuador do legado do segundo modernismo.

Na verdade, na poesia de Cristovam Pavia é possível detectar, na esteira de José Régio, como sublinha José Bento, «uma atitude grata para com a vida, não apesar do sofrimento mas devido ao sofrimento, que o leva a percorrer um itinerário de despojamento de si próprio em busca de uma transcendência»³⁰¹.

Em termos de produção literária da *Presença*, nomeadamente, a de José Régio, segundo José Augusto Seabra, na sua «Introdução» ao volume *José Régio Obra Completa Poesia I / II*, intitulada «José Régio, um poeta em estado místico», entende que: «se prefigura um tópico recorrente em Régio, que se vai encontrar a partir dos *Poemas de Deus e do Diabo* [...]. Ele é uma chave que nos dá acesso à mundividência fundamental do poeta, decorrente da sua “religiosidade”, expressão com que designa, “à

²⁹⁶ GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, op. cit., p.11.

²⁹⁷ FRIEDRICH, Hugo, op. cit., [1976], p.225.

²⁹⁸ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in op. cit., p.295.

²⁹⁹ *Id.*, *ibid*.

³⁰⁰ RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 Poemas», art. cit., p.8.

³⁰¹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p.16.

falta de melhor” o que chama as suas “tendências místicas”³⁰². Na verdade, a poesia de Régio tem conotações místicas, pelas referências bíblicas e evangélicas, que remetem para uma interpretação mística. Daí que José Augusto Seabra diga de José Régio «que era, na sua religiosidade cristã heterodoxa, contraditória e torturada, um poeta em estado místico»³⁰³.

A gratidão pela dor, pelo sofrimento, em Pavia, é um tema que já andava na poesia de José Régio. Veja-se esta passagem retirada de «Ícaro»: «A minha Dor, vesti-a de brocado, / Fi-la cantar um choro em melopeia, / Ergui-lhe um trono de oiro imaculado, / Ajoelhei-me de mãos postas e adorei-a[...]»³⁰⁴.

É curioso observar que alguns poemas, referentes ao período dos textos coligidos em *35 Poemas*, por evidenciarem de forma mais acentuada o influxo de José Régio, foram rejeitados pelo autor, no sentido de afastar do volume tudo o que pudesse toldar a limpidez da sua voz. São exemplos os poemas «Gratidão» (p.156) e «Canção» (p.177), que surgem nos *Poemas Inéditos*, onde deparamos com uma abertura e receptividade ao mundo dolorido, cujo sofrimento, no dizer de José Bento, «não é aceite passivamente mas agradecido e tomado como ponto de partida para a libertação»³⁰⁵.

Vejam-se alguns versos seleccionados de um e outro poemas, onde, curiosamente, se observa uma intertextualidade homo-autoral, para além de uma intertextualidade que actua de modo implícito³⁰⁶, lembrando José Régio: «Obrigado por todos os sonhos

³⁰² SEABRA, José Augusto, «José Régio, um poeta em estado místico», in *Obra Completa de José Régio Poesia I*, op. cit., p.12.

³⁰³ *Id.*, *ibid.*, p.42.

³⁰⁴ Cf. RÉGIO, José, «Ícaro», de *Poemas de Deus e do Diabo*, in *Poesia I*, op. cit., p.71.

Podemos citar mais exemplos: «Litania Heróica»: «[...] Meu ser-eu só me aperta, e só sonho esmagá-lo. / Livre, sou tudo que é, foi, há-de ser[...], in *Poemas de Deus e do Diabo* (1ª edição 1925); «Génese»: «[...] Qualquer coisa de absurdo me sufoca. / Maior do que eu, sobe-me a alma à boca: / Falta-me o ar, incho de angústia... – E canto», in *Biografia* (1ª edição 1929); «Evasão»: «[...] Minhas chagas davam flor / Sob esse Sol que não me repelia... / E apesar de ser todo uma contínua dor, / A minha boca sem querer sorria[...], in *As Encruzilhadas de Deus* (1ª edição 1936); «Fado-Canção»: «[...] Sei que lá em baixo, / Lá em cima, / Sofro só, paio calado. / Mas canto, para deixar / Um eco vibrar no ar / Do fútil som de embalar / Que o mundo que dorme estima... [...], in *Fado* (1ª edição 1941); «Nossa Senhora»: «[...] Mãe das Dores, seus olhos enevoados[...] Sim, fazemo-nos boa companhia, / E não me assusta a sua dor: quase me apraz[...]; «Certeza»: «[...] Por Ti perdi o gosto de vencer / (Nenhum triunfo me consola) / E da contínua dor fiz meu maior prazer, / E a quem me faz sofrer apanho a esmola[...], in *Mas Deus É Grande* (1ª edição 1945); «Tu e Nós»: «[...] Qual será mor orgulho, mor pecado, / Se julgar-Te ao circuito do meu poço, / Se julgar-me a mim próprio ultrapassado / Com Te ver transcendente a quanto é nosso?[...] No silêncio em que a noite corre calma / Sob o céu mudo e trémulo de estrelas, / Como que em mim naufrago, e dentro da alma, / Se me abrem, incham, rangem, quebram velas... [...], in *A Chaga do Lado* (1ª edição 1954).

³⁰⁵ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p. 20. Cf. também Cristovam Pavia, *Poemas Inéditos*, in *Poesia* op. cit., «Gratidão» e «Canção», pp. 156 e 177, respectivamente.

³⁰⁶ Cf. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª Edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1988, p.632.

impossíveis, / E pelas notas de amor que o violino não vibra! / Obrigado por esta solidão que me esfarrapa e me liberta!»³⁰⁷; «Pare o coração no peito / E cale, agradecida / Pelas notas de amor / Que o violino não vibra! / Bendita a dor de rastros, / Bendita, nos teus olhos!»³⁰⁸. Estes versos apontam para uma intertextualidade com Régio, se os confrontarmos com este excerto do poema «Humorismo»: «[...] Alegregar-me com tudo que me esfarpa / O lasso coração, / Fazendo dessas fibras cordas de harpa / Em Tua glorificação! // Sofrer meu mal como bem próprio meu! / Sofrê-lo, mas lutando até vencer, / Sabendo, todavia, que é só Teu / Esse poder! [...]» de *Mas Deus É Grande* (1.^a edição 1945)³⁰⁹.

No poema «Oh Vida Dás-me Tudo...» de *Poemas Inéditos*³¹⁰, o sujeito poético manifesta um certo estoicismo, face à sua atitude grata para com a dor, numa evidente «aceitação do total despojamento da sua vida e de si próprio»³¹¹: «[...] E a dor é alegria / A ponto de chorar! / Oh Vida dás-me tudo / O que me vens tirar!: [...] Oh Vida, com que mágoa / Trémula e deslumbrada / Te agradeço esta paga!». Palimpsesticamente subjacente ao texto, parece estar as duas últimas estrofes do poema «Alegria» de *As Encruzilhadas de Deus* (Livro Terceiro) de José Régio, também numa clara atitude estóica: «[...] Meu Deus!, / Meu Pai, Obrigado / Por tudo quanto, por ti, / Sofri, / Sofro, / Sofrerei / Na besta que se rebela... // – A vida é bela! / E eu sou feliz!, porque Sei»³¹².

No que concerne aos textos reunidos em *35 Poemas*, como adverte Fernando J.B. Martinho, «apesar da manifesta e sobrena originalidade da voz que *35 Poemas* faz chegar até nós, é possível falar de diálogo intertextual em vários dos seus textos»³¹³. Na verdade, é possível falar da presença do intertexto no *corpus* poético que corresponde aos *35 Poemas*, ainda que se manifeste de modo implícito.

Se procedermos a um trabalho comparativo dos poemas de dimensão religiosa com uma forte expressão de dor em *35 Poemas* com alguns textos de José Régio, dir-se-ia que, subjacente a estes poemas de Pavia, está o subtexto regiano. Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «justifica[-se] a designação de *subtexto* utilizada por diversos autores como equivalente à de intertexto. Aquele termo remete, sob os pontos de vista

³⁰⁷ Cf. PAVIA, Cristovam, «Gratidão», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.156.

³⁰⁸ Cf. *Id.*, *ibid.*, p.177.

³⁰⁹ RÉGIO, José, «Humorismo», de *Mas Deus é Grande*, in *Poesia II*, *op. cit.*, pp.43-44.

³¹⁰ Cf. PAVIA, Cristovam, «Oh Vida Dás-me Tudo...», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.147.

³¹¹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p. 18.

³¹² RÉGIO, José, «Alegria» de *As Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, pp. 320-324.

³¹³ MARTINHO, Fernando J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», *art. cit.*, p.70.

temporal e espacial, para uma espécie de *texto palimpséstico*, isto é, um texto absorvido e apagado por outro texto»³¹⁴.

Vejam-se os seguintes exemplos. No poema sem título da página 49, que remete para o sacrifício do mártir, «Meu arcanjo de carne e sangue em fogo, / Fita-me com teu olhar viril, tão calmo...», é possível reconhecer palimpsesticamente a primeira quadra do poema de José Régio «Exortação ao meu Anjo» de *As Encruzilhadas de Deus*: «Quando eu me deixar cair / No sonho de adoecer para poder dormir, / Fere-me com tua lança! / Reaviva em mim a dor, fonte da esperança[...]»³¹⁵.

Também Pavia faz uma alusão à ascensão divina no poema sem título da página 50: «Se fizer um pequeno esforço levanto-me e caminho no ar / Porque o meu Deus dá-me forças já não minhas», que parece ocultar a presença palimpséstica da nona oitava do poema «Sarça Ardente», de que vamos apenas transcrever os três primeiros versos: «E em tudo, o que vi eu? Um homem!: eu; / Eu..., – que alonguei meu metro e tal de altura / Às infinitas amplidões do céu»³¹⁶.

Ainda no mesmo poema, em: «Se fizer mais um pequeno esforço tudo se transformará em verdadeiro prazer / E em cada gota de suor, em cada brilho frio nas gotas de suor / Rodará um mundo fresco como um leque que se abre» (*ibid*), dir-se-ia que, sob esta experiência contemplativa mística, estão, ainda que de forma discreta e apagada, os dois últimos versos do poema «Quinta-Feira Santa» de *Poemas de Deus e do Diabo* de Régio: «Deliro, e sofro, e gozo a minha Dor / – Meu último Prazer!»³¹⁷.

Os versos de Pavia, que vamos transcrever do poema sem título da página 66, que apontam para a anulação do ego: «Numa espécie de morte mais terrível / Ser de mim todo despojado, ser / Abandonado aos pés como um vestido», parecem ter absorvido e ampliado este verso sintético do poema «Sarça Ardente» de Régio: «Que o nada do meu nada é que me é tudo!»³¹⁸.

Por último, a mensagem final que encerra o volume, «Só há saída pelo fundo» («Poema» p.67), palimpsesticamente subjaz o último terceto do soneto «Ícaro» de *Poemas de Deus e do Diabo*: «Jesus! Ruíra em cinza o trono de oiro! / E, misérrima e nua, a minha Dor / Ajoelhara a meu lado sobre o lodo»³¹⁹. Embora a intertextualidade

³¹⁴ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *op. cit.*, p.626.

³¹⁵ RÉGIO, José, «Exortação ao meu Anjo» de *AS Encruzilhadas de Deus*, in *Poesia I*, *op. cit.*, pp.300-301.

³¹⁶ *Id.*, *ibid.*, pp.327-339.

³¹⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 77-79.

³¹⁸ *Id.*, *ibid.*, pp.327-339.

³¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p.71.

actue de modo implícito, como sempre acontece ao longo do volume, é reconhecível, em «Poema», no movimento progressivo da queda em direcção ao «fundo», ao âmago da terra, onde tudo se desfaz e a alma se liberta, a queda de Ícaro, que traduz a impossibilidade da condição humana em aceder ao divino pela ascensão. Daí a sublimação da pulsão da morte, em 35 *Poemas*, nomeadamente, pela referência à única «saída pelo fundo».

Gostaríamos ainda de salientar que o tema da abertura ao mundo dolorido e a própria aceitação da morte, implícita na mensagem final dos 35 *Poemas*, dão à poética de Pavia uma orientação temporal contrária a que estávamos habituados, ou seja, direccionada para o futuro, em vez do tão desejado retorno ao paraíso da infância.

Curiosamente, também é detectável, em Régio, um movimento no sentido do futuro, quando o sujeito experimenta a dor e anseia pela morte. Há um diálogo intertextual na poesia de Pavia, cujos estímulos regianos, ainda que diluídos, podem ser identificados, a nível do plano da forma do conteúdo, como já vimos anteriormente, mas também a nível do plano da forma da expressão.

Este influxo está no aproveitamento que Cristovam Pavia faz da fuga num tempo futuro, usando para isso o futuro do modo indicativo. Assim, ao nível do plano da forma da expressão, temos o uso reiterado de verbos no futuro do modo indicativo, assim como o modo infinitivo de verbos que incute de certa forma uma ideia futura, sob a forma de estrutura paralelística, como se entrevê nos exemplos que se seguem do poema sem título da página 50: «Se fizer mais um pequeno esforço tudo se transformará em verdadeiro prazer[...] Rodará um mundo fresco[...] Se fizer um último esforço será a vertigem, talvez a deliciosa vertigem / E depois não interessa o que virá»; de «Poema» (p.67): «Sabereis a nossa mensagem / Só há saída pelo fundo»; e do poema sem título da página 66: «Não fugir. Suster o peso da hora[...] Ser[...] despojado, ser abandonado[...] atravessar a asfixia / Não vergar. Suster o peso da hora / Até soltar sua canção intacta».

A ideia de tempo futuro, assim como o recurso ao paralelismo, encontramos também em poemas regianos, cujo tema é a aceitação da dor que culmina na assunção da morte, apontando para o referido diálogo intertextual. Vejam-se os seguintes poemas: «Alegria» de *As Encruzilhadas de Deus*: «Meu Pai!, / Obrigado / Por tudo quanto, por ti, Sofri, / Sofro, / Sofrerei»³²⁰; «Pecado» de *Biografia*: «[...] É tarde! E a carne que o

³²⁰ *Id., ibid.*, pp.320-324.

meu pranto rega / Já só pede esse instante esquivo e eterno / De se deixar arder no seu inferno...»³²¹; «Cristo»: «[...] Senhor! Eis-me vencido e tolerado: / Resta-me abrir os braços a teu lado, / E apodrecer contigo à luz dos astros»³²²; «Imortalidade»: «[...] Já as minhas carnes moles despegaram; / Já a língua inútil se me apodreceu; / Já a terra se fendeu por me aceitar; // Já milhões de pés vivos me pisaram; / Filho do pó, já o próprio pó sou eu... / Mas, ao terceiro dia, hei-de acordar!»³²³.

A propósito da dor no sentido do futuro, José Bento frisa que: «Enquanto que o [tema] da aceitação e exaltação do sofrimento, que culmina com o da assunção da própria morte, é um reflexo dum movimento no sentido do futuro, duma construção lenta e difícil do próprio ser, o da infância projecta-se no sentido do passado, é uma tentativa de recuperação do passado, do *paraíso perdido*»³²⁴. Mais adiante esclarece ainda:

A aceitação e exaltação do sofrimento é uma tentativa de aniquilação, uma fuga a um presente de queda, após a destruição da infância e um movimento de ascese para alcançar a pureza perdida e que só a morte permitirá encontrar³²⁵.

Por conseguinte, podemos afirmar haver, em Pavia, uma poesia voltada para o passado, em que o Poeta se recolhe na sua infância, e uma poesia voltada para o futuro, em que procura alcançar um estado de despojamento total ou uma pureza total.

Ao concluir este capítulo, é importante ressaltar que o facto de Cristovam Pavia ter por modelo José Régio e ter tratado temas recorrentes na *Presença*, como o eu incompreendido, o mundo da infância e a expressão de dor, faz dele um herdeiro da poesia presencista. O diálogo intertextual com, por exemplo José Régio, torna-o num continuador da tradição literária, pois, como adverte Vítor Manuel de Aguiar e Silva, uma das funções da intertextualidade é: «representa[r] a força, a autoridade e o prestígio da memória do sistema, da tradição literária: imita-se o texto modelar, cita-se o texto canónico, reitera-se o permanente, cultua-se, em suma, a beleza e a sabedoria *sub specie aeternitatis*, ou, pelo menos, *sub specie continuitatis*»³²⁶.

³²¹ *Id., ibid.*, p.139.

³²² *Id., ibid.*, p.143.

³²³ *Id., ibid.*, p.191.

³²⁴ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia, op. cit.*, p.22.

³²⁵ *Id., ibid.*, p.26.

³²⁶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *op. cit.*, p.632.

CAPÍTULO II

Imagens, símbolos e formas

*À une image, on peut donner son être de
lecteur; elle est donatrice d'être.*

Gaston Bachelard³²⁷

*O verdadeiro poeta sente,
simultaneamente, a pulsão do
incomunicável e a urgência incontível de
a transpor na linguagem poética.*

António Ramos Rosa³²⁸

Neste segundo capítulo, tentaremos abordar o núcleo temático do amor, portador de uma imagística muito singular, assim como a fusão do sujeito com a natureza. Fará ainda parte deste capítulo um levantamento de formas poéticas que evidenciam uma expressão singular e natural da poesia de Cristovam Pavia.

1. A imagística da amada

O amor é, sem dúvida, um dos temas mais cantados pelos poetas. O amor pode ter a capacidade de situar o ser numa atmosfera desligada dos malefícios do real, onde o bem-estar e a alegria predominam, constituindo, assim, o amor uma forma de evasão. É este carácter milagroso do amor, que o torna um tema universal e intemporal, com raízes, na nossa literatura, na poesia trovadoresca com as cantigas de amigo e de amor e que se prolonga em o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, passando pela lírica camoniana, até chegar aos nossos dias.

No lirismo amoroso de Cristovam Pavia, a imagem da mulher é deveras singular. É uma imagem capaz de suscitar evasões sonhadoras no sujeito poético e não a habitual imagem da mulher, ora com referências eróticas e carnavais, ora com alusões ao amor elevado, quase angélico, mas, sim de uma adolescente, companheira do *menino*.

Se, como ficou demonstrado no ponto 2.1 do primeiro capítulo, a evocação à infância perdida nos transporta até à «erma planície» em «Réquiem» (p.41) no «jardim passado» em «Havia Grandes Tílias...» (p.33), o próximo núcleo temático – o amor – seguirá as mesmas coordenadas espaço-temporais, pois é vivido na infância em

³²⁷ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1970], p.80.

³²⁸ ROSA, António Ramos, *Relâmpago*, *Revista de Poesia*, n.º 6, «Como falar de poesia?», Abril de 2000, p.13.

comunhão com a natureza, o Alentejo ainda que não apareça explicitamente nomeado.

A este respeito, Adolfo Casais Monteiro adverte que:

O impalpável que penetra toda a sua poesia, a paz, o silêncio, a calma, a frescura, a limpidez, todos esses «motivos» de uma raiz única presentes em cada poema, são essencialmente humanos [...] mas vividos através duma experiência determinada, a da sua infância alentejana, a do sempre presente Alentejo (embora não nomeado), no qual presente-passado se confundem e na “erma planície” a criança e o adolescente revivem e são a própria voz do poeta³²⁹.

Veja-se o poema «Bucólica Futura» (p.53): «Nas tuas mãos o aroma das glicínias. / Nos meus olhos o sol de outras tardes. / O céu azul aonde pairam asas / Ou tremem, de súbitas andorinhas... // O tempo agora é um mistério claro... / Vem comigo, vem ver chegar o gado, / Vem ao passado, sem saudade, agora.../ Olha o pó que ficou no ar tão calmo... // Meninos sem palavras, que alegria! / Distraídos demais p’ra sermos dois... / Nas tuas mãos o aroma das glicínias. / O céu azul aonde pairam asas...».

A referência à amada é apenas sugerida pelo deíctico «tuas» e pelo substantivo concreto «mãos». Parece pouco importar ao sujeito poético a beleza física. Interessa, sim, as «mãos», porque, pela sua capacidade táctil, podem sentir, tocar o mundo concreto e transmiti-lo ao sujeito poético.

O amor por esta mulher é inseparável do seu amor pela planície, pois o seu cheiro confunde-se com o do «aroma das glicínias» (*ibid*) e o sujeito poético, ao olhar para a sua amada, vislumbra «o sol de outras tardes» (*ibid*), cujo determinante indefinido «outras» remete para um tempo passado, o que nos leva a concluir, como disse Fernando J.B. Martinho: «junta [...] à conjugação do amor pela mulher com o amor pela terra, pela paisagem – a “paisagem dormente e abrasada do alentejo” –, a evocação da infância, indissociavelmente ligada, afinal, à paisagem em que decorreu e ao amor a cujo despertar assistiu»³³⁰.

Em «O tempo agora é um mistério claro» (*ibid*), o oxímoro, que segundo Fernando J.B. Martinho dá «expressão à *intensidade* de uma experiência poética que não aceita divisões, mas apenas vias de *acesso à totalidade*»³³¹, aponta, aqui, para a fusão do presente com o passado pela imaginação, permitindo ao sujeito poético reviver a sua infância «sem saudade» na companhia da amada. A subjectividade do Poeta projecta a infância, resultando daí imagens de ambos a experimentar as delícias simples

³²⁹ MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.315. *Sic*.

³³⁰ MARTINHO, Fernando, J. B., *op. cit.*, [1996], p. 252.

³³¹ *Id, ibid.*, p.165.

do campo: «vem ver chegar o gado»; «Vem ao passado»; «Olha o pó que ficou no ar tão calmo...» (*ibid*).

Este mundo interior, constituído por elementos do mundo exterior, apresenta-se frágil, porque a sua estrutura está sedimentada na fusão do presente com o passado, por meio do sonho, onde permanece, por instantes, o sujeito poético.

Contudo, é ainda o seu mundo interior que o consciencializa para a solidão em que mergulha, observável nestes versos: «Meninos sem palavras, que alegria! / Distraídos demais p'ra sermos dois...» (*ibid*)³³², que fazem lembrar o verso de Mário de Sá-Carneiro: «A tristeza de nunca sermos dois». Daí a nostalgia da infância, como sugere a repetição destes dois versos na primeira e última quadras, que dão um carácter cíclico e fechado ao poema: «Nas tuas mãos o aroma das glicínias»; «O céu azul aonde pairam asas...» (*ibid*).

O decassílabo sáfico, com acentuação na 4.^a, 8.^a e 10.^a sílabas métricas, incute no poema a melancolia, a calma típicas da planície alentejana, que o título «Bucólica Futura» já anunciava, auferindo ao sujeito poético a paz interior, ainda que fugaz.

O amor, ao situar-se na infância, implica, no dizer de José Bento: «ausência de sensualidade nos poemas de amor»³³³. Se passarmos em revista os poemas de temática amorosa, apercebemo-nos que a sua caracterização física é parca. São referidos apenas dois elementos corporais: as «mãos» e os «seios». Quanto à imagem das «mãos», ela aparece em «Bucólica Futura» (p.53): «Nas tuas mãos o aroma das glicínias» e em «Libertação» (p.60): «Com tuas mãos firmes, sérias, / com tuas mãos de criança / Que parecem cabritinhos, / Mãos de mãe e folhas de árvore / Nascidas em algum rio, / frescas e claras, tão cegas...»³³⁴. A imagem das «mãos» remete para a ideia de identificação da amada não só com a pureza da natureza, mas também com a inocência da infância e com o carinho maternal.

Quanto aos «seios», aparecem uma só vez no poema sem título da página 57: «O poema que hei-de escrever para ti, dando notícias / Do último reduto das coisas, das profundidades intactas, / Nasce, adormece e referve-me no sangue / Com a íntima

³³² Se observarmos o manuscrito «Bucólica Futura», enviado a Alberto Serpa, datado de 09/07/1952, o 2º verso da 3ª quadra tem o adjectivo «comovidos» em vez de «distraídos», que figura em *Poesia*, 1982. Poderá estar em causa, nesta variante, a vontade de acentuar o lado da inconsciência, característica da infância, implícita em «distraídos» e já não em «comovidos», que implica a presença do pensamento. Cf. *Anexo*, Quadro II p.14 e o manuscrito das páginas 75-76.

³³³ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p. 25.

³³⁴ Sublinhado nosso.

lentidão dos teus seios desabrochando, / Porque, sei, não estás longe (nem da minha vida!), meu mistério fiel [...]»³³⁵.

Embora haja um referência erótica, «velada»³³⁶, «teus seios desabrochando», trata-se apenas de uma criança quase mulher. Esta fase de transição física da amada não põe em causa, na perspectiva do sujeito poético, os seus atributos psicológicos, patentes ainda no mesmo poema, nos substantivos: «inconsciência» e «instinto» e no adjectivo «puro», em «Hoje a nossa companhia é a tua inconsciência e o teu instinto: puro // Instinto que eu, de longe, embalo e velo» (*ibid*).

Esta pureza faz dela um ser muito próximo dos seres vivos inocentes, que integram a natureza e que não sofrem dos malefícios dos seres pensantes e dos vícios da humanidade. Esta inocência torna o amor platónico, pela ausência de contacto físico e pelo cantar a amada à distância, visto que ela se situa no passado; daí a nostalgia do sujeito poético e a necessidade de *embalar* e *velar*, no presente do indicativo, o seu «instinto puro», como quem protege uma criança, como quem vela um defunto, como quem quer fazer perdurar a sua existência passada no presente, como patenteia o advérbio de lugar «longe», em «Instinto que eu, de longe, embalo e velo» (*ibid*).

Note-se que o ritmo embalado, sugerido pela repetição de sons nasais [ẽ] [ĩ] [õ] e pelo próprio valor semântico do verbo embalar no verso supracitado, é quebrado pelo parêntesis, pelas aspas e pelo ponto de exclamação, em: «E acordará (“em frente”!) às primeiras palavras / Do poema, quando despontar»³³⁷ (*ibid*), como se o sujeito poético acreditasse na ressurreição do instinto.

As características psicológicas não ficam por aqui. Para além da «inconsciência» e do «instinto puro», a amada tem ainda um «sorriso triste e profundo», no poema «Deslumbramento» (p.38), cujo oxímoro poderá remeter para a duplicidade de sentimentos que desperta a amada – a alegria de pertencer ao seu mundo interior e a tristeza de estar no reduto do seu passado. A amada tem ainda um *sorriso doce*, no poema «Pequena Canção» (p.39), como atestam estes versos: «Mais doce só teu / Sorriso à chegada».

Na poesia de Cristovam Pavia, a amada é ainda caracterizada directamente no poema «Passeio de Automóvel» (p.55): «Tão infantil e tão meiga», e, indirectamente,

³³⁵ Sublinhado nosso.

³³⁶ O manuscrito autógrafo, enviado a José Régio, em Outubro de 1953, é portador de título «Velada», que poderá acentuar o lado ainda escondido da feminilidade da sua amada. Cf. *Anexo*, Quadro II p.17 e o manuscrito da pg. 66.

no poema sem título da página 45: «Como é bom saber que também dormes descansada!», cujo verso aponta para a serenidade da amada. A amada tem ainda outra característica, apontada de forma indirecta, presente em «Deslumbramento» (p.38): «Afinal as tuas lágrimas por mim são gotas de orvalho», que sugere a frescura da amada.

Do levantamento das características físicas e psicológicas, podemos deduzir tratar-se de uma mulher mais espiritual do que física, dado que há uma escassa referência a características físicas, situadas no mundo sensível, e uma predominância de qualidades morais, que remetem para o mundo inteligível da ideologia platónica.

Esta Mulher-Anjo parece ter a virtude de desencadear no sujeito poético uma ascensão ao Amor, ao Sonho, ao Belo, como, por exemplo, no poema «Passeio de Automóvel» (p.55): «Tão infantil e tão meiga / Do breve sono velado, / Que a paisagem que passava / Outonal, crepuscular, / Apenas continuava / O sonho do seu olhar...», onde se deduz um momento paradisíaco. Nuno Júdice, no ensaio «Uma Voz Fechada», entende ser este momento «[um] desses escassos instantes de felicidade, ligados a uma abstracta figura feminina (menos real do que personificação de uma **anima**)»³³⁸.

Podemos deduzir existir, no núcleo temático do amor, uma relação platónica, ainda que intensa, como se deduz neste fragmento do poema sem título da página 45: «Os sons chegam macios, o tempo parou / E o asfalto desfaz-se em estrelas. // – Chove na cidade adormecida... – // Como é bom saber que também dormes descansada! / Como é bom cantar para ti, na névoa nocturna. / Uma canção de embalar / E húmida da chuva!»³³⁹; daí que, no dizer de Nuno Júdice, a relação de ambos é «uma união marcada pela assexualidade de uma geminalidade uterina»³⁴⁰.

Podemos ainda inferir desta análise que a amada de Cristovam Pavia se assemelha à mulher petrarquista, a nível psicológico, como adverte Alexandre Pinheiro Torres no já referido ensaio «A poesia de Cristovam Pavia»: «Mas é por certo aquele tipo de mulher que ainda pertence poeticamente ao mundo do petrarquismo em que “mulher” é

³³⁷ No mesmo manuscrito, temos o ponto de exclamação repetido duas vezes (“em frente”!!) que poderá reforçar a brusquidão com que é quebrado o ritmo. Cf. *Anexo*, Quadro II p.17 e o manuscrito da pg. 66.

³³⁸ JÚDICE, Nuno, «Uma Voz Fechada», art. cit., p. 28.

³³⁹ Os manuscritos enviados, quer a José Régio, em 19/02/1951, quer a Alberto Serpa, um sem data, outro de 09/07/1952, têm o título «Poesia». Cf. *Anexo*, Quadro II p. 12 e os manuscritos das páginas 42-41; 84-85 e 74, respectivamente. Quanto ao último referenciado tem uma nota na parte superior do poema: «(escrita Av. da República, às 2 da manhã se não me engano, a choviscar frio à espera do eléctrico)». Cf. *Anexo* p. 74.

³⁴⁰ JÚDICE, Nuno, «Uma Voz Fechada», art. cit., p.28

sempre mediação, etapa necessária no movimento ascensional para se chegar ao topo da axiologia platónica: a beleza, a verdade, a virtude»³⁴¹.

Na verdade, podemos ver, na poesia de Cristovam Pavia, a mulher petrarquista, dado que o ideal de beleza aqui retratado é o da beleza espiritual, comprovada pelo uso de substantivos, predominantemente, abstractos: «sorriso», «inconsciência», «instinto» e pelo uso de adjectivos que acentuam qualidades maioritariamente morais: «puro», «infantil», «meiga», «descansada», «doce», «triste e profundo». Daí, no poema «Libertação» (p.60), a súplica, o rogo do poeta à sua amada: «Vem depressa, sem demora, / Vem rasgar-me as cicatrizes!», para atingir essa «libertação» que dá título ao poema.

A imagem da amada é também a de um paliativo, pois diz-nos o poeta em «Deslumbramento (p.38): «Afinal as tuas lágrimas por mim são as gotas de orvalho». A frescura da água contida nas «gotas de orvalho» remete para mais uma característica da amada – a de doadora de frescura. Gaston Bachelard, a propósito da água, aduz que: «L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement “noyés de larmes”»³⁴². De facto, a água é o símbolo da amada, em Pavia. A amada aparece sempre associada à frescura, conforme sugere a metáfora e a repetição da vogal [a], quer aberta, quer semi-fechada, no exemplo supracitado. A reiteração da vogal não é um mero acaso, porque, segundo o mesmo autor: «*a* est la voyelle de l'eau. Elle commande aqua, apa, wasser. C'est le phonème de la création de l'eau»³⁴³.

Justifica-se, ainda, assinalarmos a sensação olfactiva ligada ao perfume que irradia das mãos da amada nestes versos de «Bucólica Futura» (p.53): «Nas tuas mãos o aroma das glicínias». Ou ainda no vocativo, patente no poema sem título da página 54: «No horizonte das pálpebras repousas.../ Glicínia iluminada pela noite»³⁴⁴.

Assim, a evocação sensorial da amada proporciona ao sujeito poético a imersão no paraíso perdido da infância. Daí a sua atitude de adoração, que lembra a atitude lírica do amor cortês, como sublinha Alexandre Pinheiro Torres: «há em Pavia em relação ao “objecto amado” algo que definitivamente encontra a sua origem nas raízes mais antigas

³⁴¹ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 290.

³⁴² GASTON, Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1993, p. 113.

³⁴³ *Id.*, *ibid.*, p. 253.

³⁴⁴ O facto do poema sem título da página 54 ter apenas uma oração e girar em torno de uma metáfora – a «glicínia» – dificulta a sua interpretação. Contudo, Cristovam Pavia informa no manuscrito enviado a Alberto Serpa, em 09/07/1952, tratar-se de «outro poema de amor», pelo que a invocação, existente no terceiro verso, aponta para a amada. Cf. *Anexo* p. 76. Sublinhado nosso.

da nossa lírica: a “superioridade” da figura feminina em relação ao “amador”³⁴⁵. Estes versos de «Deslumbramento» (p.38) ilustram isso mesmo: «Afinal as tuas lágrimas por mim são as gotas de orvalho [...] É pôr-me de joelhos e beijar a terra húmida...». Note-se ainda que a amada confunde-se com a «terra». *Beijar*, adorar a amada é o mesmo que amar a «terra húmida», que é fresca como a sua amada.

Se o símbolo da amada é a água, pois toda ela emana frescura, como exemplificam estes versos de «Libertação» (p.60): «Com tuas mãos[...] Nascidas em algum rio, / frescas e claras», o símbolo do sujeito poético é o fogo, dado que aparece sugerido no elemento «sol», no exemplo que se segue do poema «Bucólica Futura» (p.53), que marca bem a dualidade água/fogo: «Nas tuas mãos o aroma das glicínias. / Nos meus olhos o sol de outras tardes». É como se o fogo, de natureza masculina, pretendesse da água, de natureza feminina, a sua frescura, ou seja, a sua pureza³⁴⁶, para aceder ao estado da purificação, do absoluto.

A amada é também água / fogo, no poema sem título da página 48, que vamos transcrever na íntegra: «Subitamente ficas na paisagem / E olho os teus olhos quentes e antigos... / Tens sol e sede, tens brincos de cerejas / E a pele cheirosa e fresca como a água. // Subitamente sinto aquela sede / Dos sobreiros gretados, das estevas... / Mas perto, fonte ardente, dás frescura / À paisagem dormente e abrasada!». A água e o fogo, que simbolizam a amada, são aparentemente antagónicos. Embora a água refresque, como sugere a assonância do som [a] e o fogo queime, como aponta a aliteração da sibilante [s], ambos são purificadores³⁴⁷, o que justifica que o oxímoro «fonte ardente» consiga saciar a sede «À paisagem dormente e abrasada!», com a qual o sujeito poético se identifica: «subitamente sinto aquela sede dos sobreiros gretados, das estevas.../ Mas perto, fonte ardente, dás frescura» (*ibid*).

A amada, totalmente identificada com a paisagem, é doadora de frescura ou, num plano conotativo, veiculadora de absoluta serenidade espiritual, pois os vocábulos que contenham o sema da água no seu significado apontam para a purificação, como é o caso de «brincos de cereja», «pele cheirosa e fresca como a água» e «fonte» (*ibid*).

Em «Donzela» (p.58), cujo título lembra o amor cortês, a amada é também simbolizada pelo fogo, em «abelhas do sol», ainda que doadora de frescura, pois o amador, numa atitude de subserviência, implora que o deixem em flor: «Abelhas do sol

³⁴⁵ TORRES, Alexandre, Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 290.

³⁴⁶ Cf. DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1992], p. 194.

³⁴⁷ Cf. *Id.*, *ibid.*, p.195.

/ Dilatado e roxo / Sugando-me as veias / Até onde eu posso... // Abelhas do sol, Garganta de amor, / Beijai-me, levai-me / E deixai-me em flor...» (*ibid*).

A presença dos quatro elementos na descrição da amada faz dela um ser total, absoluto e perfeito, pois ela é água: «Afinal as tuas lágrimas por mim são as gotas de orvalho» em «Deslumbramento» (p.38); é terra: «É pôr-me de joelhos e beijar a terra húmida...» (*ibid*); é ar: «Nas tuas mão o aroma das glicínias» em «Bucólica Futura» (p.53); e é fogo: «Tens o sol e sede» no poema sem título da página 48.

Daí que se possa afirmar, com Alexandre Pinheiro Torres que: «o Poeta [...] joga sabiamente com estes símbolos primitivos, radicados desde há milénios no inconsciente colectivo»³⁴⁸.

A ideia da amada como ser total não impede que ela surja vinculada ao real. A experiência amorosa torna-se, assim, no dizer de Fernando J.B. Martinho, uma «ligação do sujeito à terra» assim como uma «ligação ao transcendente de que a experiência religiosa se reclama». O autor acrescenta ainda que o: «“deslumbramento”, o maravilhamento amoroso do sujeito, e o seu gesto de *adoração* da amada e da “terra” a que a associa, se aproximam do êxtase da experiência mística e da irrupção das lágrimas que o pode acompanhar»³⁴⁹.

Na verdade, para além da ligação da amada à terra, existe uma outra ligação da amada desta vez associada ao transcendente. É o caso do poema «Deslumbramento»³⁵⁰, expressamente referenciado como o primeiro de dois poemas de amor, cujo título é já por si sugestivo; daí a forma arrebatada com que termina: «Quase choro de alegria!» (p.38).

Na verdade, o «deslumbramento» amoroso do sujeito poético, a alusão ao beijo, em «É pôr-me de joelhos e beijar a terra húmida...» (*ibid*), que lembra a passagem bíblica da criada que beija os pés de Cristo, e o êxtase, em «Quase choro de alegria» (*ibid*), apontam para a procura da união com o divino por intermédio da amada. Por isso Fernando J.B. Martinho vislumbra neste poema uma «experiência mística»³⁵¹.

³⁴⁸ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, pp. 247-248.

³⁴⁹ MARTINHO, Fernando, J.B., *op. cit.*, [1996], p.252.

³⁵⁰ No manuscrito autógrafo, dirigido a José Régio em 19/12/1950, o título é «Incompreensível ou Deslumbramento», que acentua mais o lado inexplicável do amor, enquanto experiência mística. Cf. *Anexo*, Quadro II p.9 e o manuscrito da pg. 39.No manuscrito, enviado a Alberto Serpa em 09/07/1952, com uma nota marginal: «1º dos poemas de amor», o título é simplesmente «Deslumbramento», conforme surge nos 35 *Poemas*, o qual poderá veicular um carácter misterioso e até místico do amor. Cf. *Anexo* p. 71.

³⁵¹ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p. 252.

O segundo poema de amor, intitulado: «Pequena Canção»³⁵², tem um vocabulário de expressão religiosa, como, por exemplo: «Espero», «Paz», «merecerei», «graça», «esperança», «doce», «comovida», apontando para um vocabulário ligado à oração. Aliás, o uso do paralelismo é um reforço do que foi dito: «Espero por ti / Tão cheio de paz / Que quando vieres / Te merecerei... [...] Espero por ti / Em estado de Graça... / Quando vieres te merecerei» (p.39). Por isso, na óptica de Alexandre Pinheiro Torres, trata-se de um «um poema *ao divino* [...] “místico por excelência” já que pressupõe, pelo tom, o mesmo tipo de união hipostática que é exigida por uma permanente e total comunhão com a esfera do sagrado (Deus)»³⁵³. Assim, a amada, neste poema e no anterior, apresenta-se como um elo de ligação entre o sujeito poético e o divino, uma intermediária na ascensão ao supremo.

Apesar da tónica religiosa deste último poema, é, de facto, um poema de amor, porque aparece integrado em «2 Poemas de Amor» com o título «II – Pequena Canção», sendo o primeiro «I – Deslumbramento». No plano da forma da expressão deparamo-nos com um poema em redondilha menor com acentuação, geralmente, na 2.^a e na 5.^a sílabas, que nos faz lembrar muitas composições de temática lírica ou amorosa do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. O título «Pequena Canção» aponta para as formas fixas das canções ou de cantigas dessa mesma compilação.

No que toca ainda a «Pequena Canção», o amor não se situa na saudade da sua infância, é antes aguardado, o que implica projectar-se no futuro, como apontam o valor semântico do verbo *esperar* e o futuro do verbo *merecer* no futuro do indicativo, lembrando a esperança e a salvação cristãs num tempo futuro. Por conseguinte, este amor aguardado talvez seja, recorrendo às palavras de Fernando J.B. Martinho: «a sua grande possibilidade de salvação. Sabe que o há-de merecer, quando vier, porque espera por ele “cheio de paz” e “em estado de graça”»³⁵⁴, remetendo para àquilo que José Régio chamou o tema da «expectativa do amor»³⁵⁵.

³⁵² O facto de «Pequena Canção» estar expressamente referenciado como poema de amor, tal como o anterior, é importante para a sua descodificação. Esta informação está omissa no manuscrito enviado a José Régio, em 19/12/1950. Cf. *Anexo* p.40. O mesmo já não se pode dizer do manuscrito dirigido a Alberto Serpa, em 09/07/1952, dado que existe uma anotação, informando-o tratar-se do «2º dos poemas de amor». Cf. *Anexo* p.71. É curioso observar que o «3º dos poemas de amor», intitulado «Poema», enviado a Alberto Serpa na mesma data, foi rejeitado pelo poeta no volume 35 *Poemas*, mas constando em *Poemas Esparsos* e sem título, na página 86 de *Poesia*. Cf. *Anexo*, p.72.

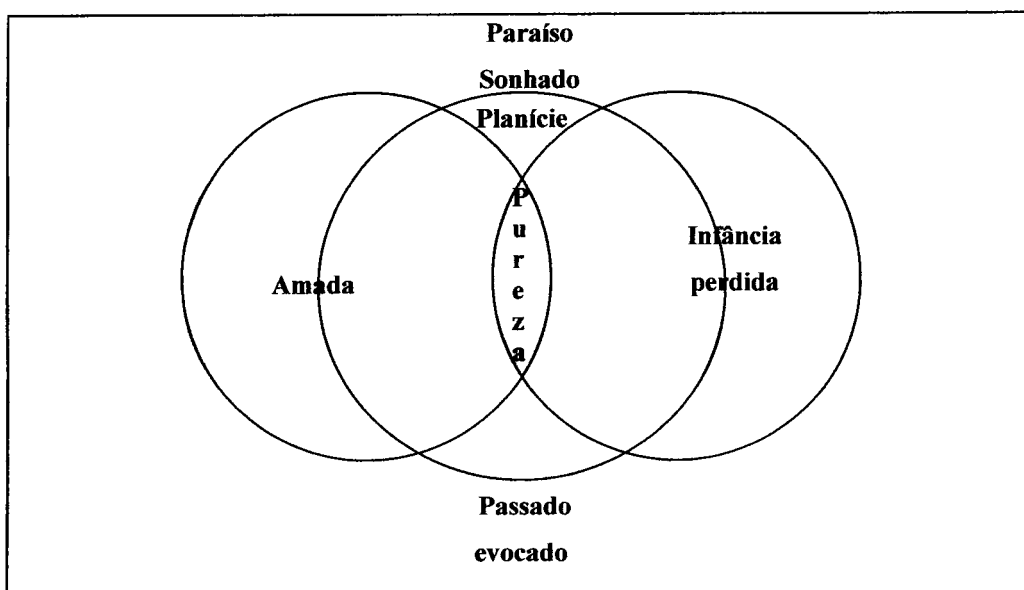
³⁵³ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, pp. 291-292.

³⁵⁴ MARTINHO, Fernando J. B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p. 2.

³⁵⁵ RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 *Poemas*», art. cit., p. 1.

Em suma, o tema do amor confunde-se com o grande tema dominante – o da infância. O que significa que amar a amada é amar a «terra», porque quer a amada, com o seu «aroma das glicínias», quer a «terra húmida» têm em comum a frescura que equivale à pureza a qual só existe no reduto do seu passado. Por conseguinte, é vital estar ao mesmo tempo no passado e no presente, através da imaginação que permite a fuga para um tempo e um espaço paradisíacos. No paraíso da infância perdida, o sujeito poético usufrui da pureza e da inocência, quer da sua infância, quer da natureza telúrica, quer ainda da proximidade da amada adolescente – tudo isso fonte de consolação e de paz interior, a que o sujeito poético pode aceder pelo sonho. É como se existissem três planos distintos (a infância, a amada, a planície), que se interligam entre si, cuja intersecção dá conta de uma característica comum – a pureza – conforme se observa no diagrama abaixo indicado.

Contudo, antes de concluirmos, importa ter presente que a amada não tem apenas o cheiro da terra e a inocência da infância, cuja vivência amorosa é apenas recordada e ensombrada pela saudade e pela nostalgia. A amada é também futuro, salvação, porque, tal como explica Gilbert Durand: «A mulher é, pois, como o Anjo, o símbolo dos símbolos, tal como aparece na mariologia ortodoxa sob a figura da Teotokos, ou na liturgia das Igrejas cristãs, que se comparam facilmente, como intermediária suprema, como “esposa”»³⁵⁶. É nesse prisma que se explica que os «2 poemas de Amor» se aproximem da experiência mística. A amada é também, por isso, ligação ao transcendente.



2. A fusão do sujeito poético com a natureza

Alexandre Pinheiro Torres, no seu ensaio atrás referido «A Poesia de Cristovam Pavia», nota que «Cristovam Pavia é um poeta que muito mais que Eugénio de Andrade pode evocar, a cada segundo, essa prisão à terra *onde se deu* um encarceramento que poderíamos chamar de auto-reclusivo, quando não chega a ser uma masmora»³⁵⁷.

Na verdade, Cristovam Pavia, na senda do nosso lirismo tradicional, retoma o *topos* do retorno a *tellus mater*, que, segundo o mesmo autor, é: «de projecção universal, uma autêntica força gravítica, a atracção pelo *eixo do mundo* que funda o nosso Cosmo, contraposto ao Caos do espaço terreno que não podemos ou escolhemos não privilegiar»³⁵⁸. Ora o «eixo do mundo» de Cristovam Pavia passa, como já vimos, por um espaço totalmente interiorizado, que tem por base uma paisagem real – a planície, a qual intenta regressar, como forma de fugir às «falsidades», (poema sem título da página 66), do mundo real, revelando, assim, uma quase misantropia. Contudo o que ainda não elucidámos foi o facto de Cristovam Pavia ter o desejo de se confundir com a terra. De facto, a fusão do sujeito poético com a natureza pressupõe uma concepção telúrica deveras singular, como tentaremos demonstrar com a nossa análise.

Ao passar em revista a poesia de Cristovam Pavia, apercebemo-nos de que muito cedo se revelou a vontade de se fundir com a natureza. A prová-lo temos o poema «Serra» de Agosto de 1948: «Tenho o súbito desejo / De ficar aqui parado, / De ficar aqui estupidamente à espera / Que a minh'alma se confunda com a alma da serra / E o meu corpo se transforme num sólido bloco de granito» (p.129)³⁵⁹. Estes versos não podem ser mais claros, quanto ao anseio do sujeito poético. São o testemunho do desejo da fusão com a natureza. Nesta fase da produção de Cristovam Pavia, a integração na natureza é talvez o meio, como observa Alexandre Pinheiro Torres, que: «lhe permite ficar do “lado de fora” do mundo social da “banalidade”»³⁶⁰, pois, como já é do nosso conhecimento, esta natureza situa-se no tempo e no lugar da infância do sujeito poético. Daí que, no entender de José Bento, a integração na natureza seja «outra das suas obsessões» e «um dos seus núcleos temáticos mais persistentes»³⁶¹.

³⁵⁶ DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995, p.32.

³⁵⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 239.

³⁵⁸ *Id.*, *ibid.*, p.240.

³⁵⁹ Cf. PAVIA, Cristovam, «Serra», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.129.

³⁶⁰ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.273.

³⁶¹ BENTO, José, «Sobre a Poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p. 17.

Ainda antes de abordarmos os 35 *Poemas*, gostaríamos de fazer alusão ao poema «Quinta», datado de 10 de Novembro de 1951, onde está também presente o desejo de se confundir com a terra ou, na óptica de Alexandre Pinheiro Torres, de ser «panteisticamente ela própria» (p.170)³⁶². Este poema faz parte da segunda fase da produção poética de Cristovam Pavia, contudo não integra a lista criteriosa dos 35 *Poemas*.

O título «Quinta», assim como o título do poema, anteriormente citado, «Serra» evocam a terra, muito ao gosto do nosso lirismo tradicional, como são exemplo as nossas élogas, que na óptica de Óscar Lopes: «Exprime[m], em regra, a nostalgia da vida campestre tal como a idealiza o amaneiramento cortesanesco»³⁶³. Cristovam Pavia nos poemas «Quinta» e «Serra» evoca a sua planície, mas, como adverte Alexandre Pinheiro Torres, este espaço tem: «algo de mais profundo que também descobrimos em Nobre, ou Pascoaes, ou Torga, ou Eugénio de Andrade e, por vezes, no próprio pai, Francisco Bugalho: a *terra como mãe*, no sentido primevo ou primordial, algo de *vivo*, sangue e carne»³⁶⁴.

De facto, na poesia de Cristovam Pavia vislumbra-se o sentimento telúrico da «terra como mãe»³⁶⁵, de que é exemplo, segundo Alexandre Pinheiro Torres, o poema «Quinta» (p.170). Neste poema, dir-se-ia que poeta e terra parecem um só corpo: «Com os pés enterrados / Na planície tão minha... / Abram-se as veias dos pulsos, / Corra o sangue na terra». Note-se que o «sangue», num plano denotativo, é o que nos liga à vida, por isso ao correr na terra, num plano conotativo, porque extensivo ao primeiro sentido, poderá significar o sofrimento de ter perdido o seu paraíso ou até sugerir a morte da sua infância. Por outro lado, a fusão do sangue com a terra poderá ainda apontar para a vida, para a paz interior, a avaliar pelo modo como o poeta finaliza o poema: «Tronco e ramos de Carne, / Raízes té ao fundo... / Um momento que seja / Neste canto do mundo» (*ibid*). É como se a identificação com a terra lhe permitisse regressar ao aconchego, ao útero da terra / mãe com a qual se identifica. No entender de Alexandre Pinheiro Torres, «Quinta» é a expressão da «ânsia de regressar àquilo que

³⁶² TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 273. Cf. também Cristovam Pavia, «Quinta», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.170.

³⁶³ ÓSCAR, Lopes, e SARAIVA, José, *op. cit.*, p.236.

³⁶⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 241.

³⁶⁵ *Id. ibid*.

Tereza Coelho Lopes apelidou (e bem) de “virtualidade de preexistência” que “deriva de um sentimento de inadaptção ao mundo”³⁶⁶.

Este conceito de «terra como mãe» vamo-lo encontrar em 35 *Poemas* com o poema sem título da página 52, que reproduzimos na íntegra: «Entre vós, minhas árvores, me firmo / Neste chão, com íntima paciência. / Entre vós as palavras desgastadas / São raízes e pétalas lavadas / ... E a solidão deste silêncio é minha»³⁶⁷. A identificação do sujeito poético com a natureza é sugerida pelo complemento circunstancial de lugar «entre vós» que o situa bem no meio do reino vegetal – as «árvores». O verbo *firmary* no presente do indicativo e na primeira pessoa do singular, reforçado pelo deíctico «me», transmite a ideia de terra como lugar seguro; por isso, no espírito de Alexandre Pinheiro Torres, a terra, neste poema, «é suficiência e providência. E certamente refúgio. Ela provê como mãe»³⁶⁸.

Confundir-se com as árvores, para além de ser reconfortante, é aceder àquilo que o sujeito poético mais ambiciona – a «solidão» e o «silêncio», pois «as palavras» para as árvores são «raízes e pétalas lavadas», por oposição à sociedade, onde as «palavras [são] desgastadas». A rima entre os participios passados: «desgastadas» e «lavadas», são, assim, segundo M.S Lourenço, «as palavras-chave do poema [...] indispensáveis à definição do poema»³⁶⁹, que, na nossa opinião, evidenciam uma desadaptação ao mundo.

No poema sem título da página 48, o poeta identifica-se de novo com a natureza: «Subitamente sinto aquela sede / Dos sobreiros gretados, das estevas... / Mas perto, fonte ardente, dás frescura / À paisagem dormente e abrasada!». A rima interna e relativamente rica em «subitamente», «ardente» e «dormente» e a própria aliteração da sibilante [s] nos dois primeiros versos apontam para a *ardência abrasadora* da paisagem. O poeta, ao fundir-se com o fogo da «paisagem dormente e abrasada», torna-se ele também fogo: «Subitamente sinto aquela sede / Dos sobreiros gretados»; daí que o sujeito poético seja, no dizer de Alexandre Pinheiro Torres, «essa mesma paisagem»³⁷⁰.

Há vocábulos, nesta temática, que remetem para uma imagística do sangue, como se pode ver nestas expressões: «Nas minhas veias corre» (poema sem título da página

³⁶⁶ *Id., ibid.*, p.242. *Sic.*

³⁶⁷ Os manuscritos enviados a Alberto Serpa, em 5 de Agosto de 1952, e a José Regio, em Outubro de 1953, têm o seguinte título: «Simples Apontamento». Cf. *Anexo* pp. 77 e 61, respectivamente.

³⁶⁸ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 242.

³⁶⁹ LOURENÇO, M.S., «35 *Poemas* de Cristovam Pavia», art cit., p. 1005.

42); «Quando o meu sangue correr» («Regresso ao Paraíso» p.47); e «O rouxinol gotejando vidro» (poema sem título da página 61). No dizer de Gilbert Durand, o sangue est «l'isomorphisme terrifiant, à dominante fémininoïde, qui définit la poétique du sang, poétique du drame et des maléfices ténébreux, car [...] le "sang n'est jamais heureux"»³⁷¹.

Na verdade, existe uma poética do sangue na poesia de Pavia que insinua o sofrimento do sujeito poético, pois, como adverte Fernando J.B. Martinho, parece que «em tudo, porém, a dor espreita e a mágoa se insinua»³⁷². No entanto, o sangue pode ser a porta para o paraíso. Assim, no poema «Regresso ao Paraíso» (p.47), partindo do pressuposto que a oração subordinante é o título, o sujeito poético anseia por um futuro próximo, em que ocorrerá a fusão do seu sangue com a água pura da natureza, sugerida pela oração subordinada temporal: «Quando o meu sangue correr / Nas ribeiras frescas do mundo, / Descansado o vermelho em água transparente, / Perdida a febre em débeis flores submersas...».

A água, sempre qualificada de fresca, como apontam as duplas: substantivo / adjectivo em «ribeiras frescas»; «água transparente» e «flores submersas», traz consequências benéficas, como a frescura em «Perdida a febre»; a pureza em «água transparente»; a paz ou a vida eterna em «Descansado o vermelho» ou, simplesmente, como indica o título, o «Regresso ao Paraíso».

A fusão do poeta com a natureza vai muito para além da terra, do fogo e da água. No poema sem título da página 42³⁷³, cujo primeiro verso é: «Floriram as glicínias», o Poeta parece que envolvido numa «atmosfera imaterial»³⁷⁴, sugerida por um conjunto de vocábulos como «ar»; «tarde»; «saudade»; «calma»; e «serena»³⁷⁵. É como se andasse no ar um «efeito incantatório»³⁷⁶, possibilitando a fusão com a natureza, ao nível do ar: «Foge sem fim a tarde, / Nas minhas veias corre... / Eu não busquei e sinto-a». O verbo sentir, conjugado pronominalmente, e o oxímoro, que será a figura de estilo de eleição nesta temática, são sintomáticos desta fusão.

O ar envolvente, primaveril em «Floriram as glicínias / Como uma infância límpida / No ar que ficou calmo...» (*ibid*), fá-lo fundir-se com a «tarde», mas também

³⁷⁰ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 248.

³⁷¹ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1992], p. 120.

³⁷² MARTINHO, Fernando J. B., «Novos poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p. 2.

³⁷³ O manuscrito autógrafo dirigido a José Régio, em Outubro de 1953, tem o seguinte título «Apontamento». Cf. *Anexo*, Quadro II p.16 e o manuscrito p.64.

³⁷⁴ LOURENÇO, M.S., «"35 Poemas" de Cristovam Pavia», art. cit., p.1008.

³⁷⁵ Cf. *Id.*, *ibid*.

com a infância, dado que as «glicínias» em flor, que fazem parte de um todo – a natureza –, são comparadas à «infância». Aliás, o verso final «regresso sem saudade» (*ibid*) aponta para o regresso à sua infância, se tomarmos «regresso» como verbo.

Do exposto, dir-se-ia que estamos, mais uma vez, na presença dos quatro elementos do universo. Assim, descortina-se o fogo, num sujeito poético *febril* em «Regresso ao Paraíso»: «Descansado o vermelho em água transparente, / Perdida a febre em débeis flores submersas...» (p.47). No poema seguinte, as imagens remetem para a sede, isto é, para o fogo também: «Subitamente sinto aquela sede / Dos sobreiros gretados, das estevas...» (poema sem título da página 48). O Poeta procura confundir-se com as árvores: «Entre vós, minhas árvores, me firmo / Neste chão, com íntima paciência» (poema sem título da página 52); e misturar o seu sangue à água das ribeiras: «Quando o meu sangue correr / Nas ribeiras frescas do mundo» (Regresso ao Paraíso» p.47); Por fim, o ar está subjacente quando o Poeta se sente envolvido na atmosfera fresca da noite: «No sótão / Fechado e escuro, em calma, / Encontrarei subitamente a frescura da Noite / E há-de parecer-me que mergulho nela, / Nas suas águas límpidas...» («O Sótão» p.51).

Note-se que os quatro elementos apontam para um processo de purificação. Dir-se-ia que o eu, ao fundir-se com a natureza, ao nível da água, do fogo, do ar e da terra, se reencontra com o que há de mais puro e primordial no universo, em plena comunhão com a natureza.

É de sublinhar, contudo, que, nesta temática, a água é o elemento preferido do Poeta, daí a recorrência a imagens que contenham «água[s]», como em «Descansado o vermelho em água transparente» (p.47) ou lexemas, como, por exemplo, «ribeiras» (p.47); «fonte» (p.48); «mergulho» (p.51). Isto acontece, porque na perspectiva de Fernando J. B. Martinho, «imagens associadas ao *êxtase* proporcionado [...] pelo intuir da absoluta serenidade espiritual contêm, regra geral, a «água», ou outros signos [...] que apontam para um processo da purificação, de imersão do ser no aconchego, na paz refrescantes [...] do absoluto»³⁷⁶.

É de notar ainda que Cristovam Pavia parece procurar Deus na natureza, a partir da sua fusão com ela, como sublinha Alexandre Pinheiro Torres: «Observa-se nesta poesia um dos processos mais elaborados e subtis do Poeta. É que ele é, antes de mais,

³⁷⁶ *Id.*, *ibid*.

³⁷⁷ MARTINHO, Fernando, J.B., «A Poesia de Cristovam Pavia», art. cit., pp.78-79.

essa mesma paisagem. Há sempre em Pavia um claro panteísmo»³⁷⁸. Na verdade, o Poeta deseja fundir-se com a natureza, descrevendo imaginariamente um movimento de imersão, visível em «Poema» (p.67): «Súbitos mergulhadores descendo nas águas inimigas / Com os olhos fitos e os peitos esmagados, / Descendo devagar, ao som lento de segundos vertiginosos como séculos, / Todos nós vos acompanhamos e juntamos todas as nossas forças na mesma meditação». O acto de *descer* nas «águas inimigas» poderá purificar e libertar o sujeito poético, porque, no dizer de Gilbert Durand: «la descente est un axe intime, fragile et douillet [...] un chemin vers l'absolu. Paradoxalement on descend pour remonter le temps et retrouver les quiétudes prénatales»³⁷⁹.

É ainda possível vislumbrar um movimento afectado pelo sentido da verticalidade no poema sem título da página 52: «Entre vós, minhas árvores, me firmo / Neste chão, com íntima paciência». A dinâmica do movimento ascensional marca o poema «O Sótão» (p.51), na medida em que, através deste, se tem acesso ao ponto mais elevado da casa³⁸⁰ e a uma calma apaziguadora: «No sótão / Fechado e escuro, em calma, / Encontrarei subitamente a frescura da noite». O *sótão* poderá significar o desejo de evasão, visto que, no dizer de Gilbert Durand: «l'ascension constitue donc bien le “voyage en soi”, le “voyage imaginaire le plus réel de tous” dont rêve la nostalgie innée de verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, celeste»³⁸¹.

O que parece estar em causa na fusão do sujeito poético com a natureza, onde sobressaem os movimentos de imersão e ascensão, é, segundo Fernando J.B. Martinho, «a libertação do peso, dos “cansaços humanos” [que] é tentada ou por via ascensional (“Se fizer um pequeno esforço levanto-me e caminho no ar”; “levanta-se da rocha a flor esmagada”), ou pela imersão, pelo afundamento nas águas de uma paz, de um descanso anteriores a tudo e para além de tudo»³⁸². De facto, estes dois movimentos implicam uma maior abrangência do universo e simultaneamente do divino, à luz da doutrina filosófica panteísta, conferindo-lhe a paz interior e a purificação, momentâneas.

Voltando ainda a «Poema» (p.67), o último de 35 *Poemas*, o movimento de imersão é levado até ao extremo: «Aqui, da terra firme,[...] E sabereis a nossa

³⁷⁸ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 248.

³⁷⁹ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1992], pp. 227 e230.

³⁸⁰ Cf. *Id., ibid.*, p. 279.

³⁸¹ *Id., ibid.*, p.141.

³⁸² MARTINHO, Fernando J.B., «A poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 78.

mensagem: / Só há saída pelo fundo». Descer ao mais «fundo» da terra, exprime o desejo de regressar ao útero materno, ao seio da terra-mãe.

Alexandre Pinheiro Torres, a este propósito, sublinha que:

se Pavia já procurava fundir-se com a própria terra, tornar-se um átomo dela, num desejo incontornável e irresistível pela *perda* de si, pela sua extinção, a atracção poderá tornar-se ainda mais aguda, mais urgente ou mais imperiosa, perante aquela parte da terra que mais inequivocamente conota o atributo da imensidade ou da profundidade³⁸³.

No «fundo» da «terra firme» parece estar a «saída». Dir-se-ia que a esperança está situada no «fundo» da «terra», lugar por excelência da morte, onde se liberta a *anima*, que está acorrentada ao corpo, em direcção à vida eterna. O desejo de dissolução, de fusão do sujeito poético com a própria terra até atingir a unidade total poderá, de facto, remeter, como frisa Maria Aliete Galhoz, para «outra coordenada desta poesia, a morte, como iniciação à unidade conciliadora»³⁸⁴. Contudo, enquanto o dia final não chega, o sujeito poético fica à superfície da terra: «Aqui da terra firme, / Entre nuvens e terra, / Entre suor e o orvalho, / Esperamos o termo com todas as nossas forças» (*ibid*).

Por conseguinte, podemos concluir com Alexandre Pinheiro Torres:

nós resignamo-nos a ser “meninos mortos,” quando muito peregrinando pelos *loci* que nos serviram de útero. Peregrinando, porém, como adultos, homens com passado, presente e futuro. Mas para Cristovam Pavia o “tempo parou” (45) ou, de outra forma (36):[...] *O passado tão presente / o presente tão incerto / E o futuro tão obscuro...* Ele permanecerá o “menino morto”, retratar-se-á amplamente como tal ao longo de toda a sua poesia. Viverá, pois, o resto da sua vida “velando”, de certa forma, essa Morte ou essa atmosfera de Morte: Ambição: sumir-se pela Terra à procura da Água, tornar-se uma partícula do Universo: Esperar, de braços pendidos e pálpebras cerradas (talvez dormindo) o cair da sua Noite³⁸⁵.

³⁸³ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, pp.248-249.

³⁸⁴ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer», art. cit, p.4.

³⁸⁵ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p. 265.

3. Naturalidade expressiva

A naturalidade, a transparência e a simplicidade do estilo, vigentes no pequeno volume *35 Poemas*, dão uma pedra de toque e autenticidade. De facto, a singularidade é uma marca individualizadora da poética de Cristovam Pavia.

Esta singularidade prende-se com a sua simplicidade e, sobretudo, com a rejeição de “modas” literárias. Prova disso mesmo é a afirmação de José Régio, extraída do seu ensaio «Cristovam Pavia e os *35 Poemas*», datado de 1969 a que já aludimos: «poesia sem drama nem gritos [...] sem patentes rebuscas de forma, sem experimentalismos verbais, sem extravagâncias senão as da singularidade natural, sem condescendências perante os velhos preconceitos ou os maneirismos à moda»³⁸⁶. Na esteira do autor de *A Chaga do Lado*, José Bento, no ensaio já por nós citado, intitulado «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», enaltece: «a sua inocência e primitivismo, o seu não olhar a conveniências (nomeadamente literárias, do que se *devia* escrever para estar de acordo com as *boas maneiras* dos *grandes* poetas seus contemporâneos) de muitos poemas»³⁸⁷.

Assim, o autor de *35 Poemas*, ao propor-nos uma obra individual, singular e, no dizer de Fernando J. B. Martinho, «com uma seriedade exemplar, testemunho de uma autenticidade cada vez mais rara num país em que basta meia-dúzia de voos líricos para qualquer adolescente pretensioso se arrogar o nome de poeta»³⁸⁸, torna-se, de facto, um nome incontornável no contexto do universo literário da segunda metade do século vinte.

Na verdade, a tónica na autenticidade, que terá levado José Régio a referir-se ao volume como sendo «antes de mais, autenticamente trinta e cinco poemas»³⁸⁹, parece condicionar o plano da forma da expressão. Dir-se-ia que a simplicidade da forma surge como o meio expressivo mais adequado para não deter o curso natural do mundo interior, sob a batuta da voz íntima do poeta.

Se não vejamos: se passarmos em revista as várias opiniões, no que concerne ao volume *35 Poemas*, todas elas parecem convergir para o mesmo denominador comum – a forma simples ao serviço da autenticidade. Vejamos alguns exemplos ilustrativos disso mesmo. Primeiramente, gostaríamos de recorrer a três nomes maiores do

³⁸⁶ RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os *35 Poemas*», art. cit., p.8.

³⁸⁷ BENTO, José, «Sobre a Poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p.23.

³⁸⁸ MARTINHO, Fernando, J. B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.1.

³⁸⁹ RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os *35 Poemas*», art. cit., p.8.

movimento presencista, que, com certeza, se revêem na poética de Pavia, e, por último, a um ensaísta e crítico literário contemporâneo – Fernando J.B. Martinho.

Assim, para José Régio, a poética de Cristovam Pavia seria:

uma poesia não realista, não descritiva, não narrativa, não retórica, – exigente e discreta, de bom gosto, directa às vezes, outras vezes exprimindo por alusões e sugestões, próxima do vago da música. Frequentemente hermética, então, de aquele hermetismo ou semi-hermetismo que é o autenticamente poético³⁹⁰.

Por seu turno, João Gaspar Simões presencista, que é também uma das figuras maiores da crítica portuguesa da segunda metade do século XX, entende que:

Cristovam Pavia está agora na posse de um instrumento poético que responde perfeitamente às exigências de uma sensibilidade em que vemos alguns dos sinais líricos que consideramos integrantes do génio português. Numa hora em que a poesia se nos afigura muito mais capaz de “parecer” do que “ser”, o aparecimento de um poeta genuíno como o autor dos *35 Poemas* não pode deixar de nos comover e quiçá de nos enlevar ao ponto de lhe conferirmos méritos e predicados que alguns quererão talvez explicar por circunstâncias pessoais³⁹¹.

Adolfo Casais Monteiro, grande poeta e ensaísta, advoga que:

a qualidade desta [voz] reside no apuro a que a sua linguagem, lisa, da extrema simplicidade, pôde chegar, tornando-lhe possível encaminhar até nós o encantamento lírico que, na tristeza ou na alegria, banha os seus versos, e faz dos seus cantos uma voz quase inapreensível, e para muitos decerto incompreensível. E por isso lhe devemos ser gratos. Não é fácil aparecer tão nu ante os homens, sem “mensagens”, sem demagogia de qualquer espécie, alheio a qualquer preocupação senão a fidelidade à voz interior que o acompanha³⁹².

Por último e na mesma linha de pensamento, temos ainda Fernando J.B. Martinho que sublinha que:

Sendo uma poesia que nada tem de jogo, de malabarismo, de falso, de literário (no sentido negativo da palavra), sendo expressão de uma vivência intensíssima, de uma emoção dolorosa, próxima das lágrimas, a forma, apesar de contida, cuidada, não poderá deixar de seguir os caminhos que a autenticidade exige³⁹³.

As opiniões dos autores supracitados fundamentam, na verdade, a ideia de que a poesia de Cristovam Pavia é natural, simples e singular.

De facto, os *35 Poemas* evidenciam um eu individual, mergulhado numa poesia simples e natural. A imagística que marca o volume é um reforço dessa mesma simplicidade, na medida em que a sua poesia é a da sua vivência interior, que busca a inocência e a pureza passadas. Assim, as imagens revelam um processo de interiorização do mundo exterior, numa tendência marcadamente subjectiva, pela

³⁹⁰ *Id., ibid.*

³⁹¹ SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia *35 Poemas*», in *op. cit.*, p.429.

³⁹² MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.314.

³⁹³ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit, p.2.

insistente presença do *eu*; por isso, Fernando Guimarães sublinha que «o que caracteriza a sua poesia é [...] a consciência de uma infância que deslumbradamente se revela ou a capacidade de surpreender e tecer imagens da própria realidade com as de um tempo irremediavelmente perdido»³⁹⁴.

A provar a simplicidade das imagens, temos o metapoema «Momento» (p.179): «Levantou-se o poema / Sem mais imagens que palavras / E as palavras rasgadas do silêncio / E o silêncio igual em toda a parte»³⁹⁵. O autor de *A Flor Evaporada* vê neste poema «na sua simplicidade, todo um programa: o da fuga a todo o *Zeitgeist* barroco, porque ele é sempre *engenho*, labirinto de imagens, emaranhado de conceitos, actividade esteticamente perversa (diríamos) porque exclui quase sempre a Natureza e a Vida»³⁹⁶.

Neste contexto, tem interesse transcrevermos duas anotações que acompanham dois manuscritos autógrafos, que encontramos na correspondência de Pavia, e que ilustram o que acabamos de referir. Assim, no poema «Festa», temos: «Ao senhor José Régio, isto que não presta como poesia mas que não pode ser mais verdadeiro»³⁹⁷; e no poema «Encontro», temos: «Este não presta para nada mas é muito sentido»³⁹⁸. A tónica na poesia «verdadeira», «sentida», aponta para a autenticidade e individualidade da sua poesia. Daí que, no dizer de Alexandre Pinheiro Torres, «se a poesia é para ele, em definitivo, um processo de indagar o que há de mais profundo no ser humano, não temos de nos surpreender se o virmos alheado em relação a “poéticas”, “retóricas” ou “modas”»³⁹⁹.

M.S. Lourenço, no já citado artigo, que tem por título «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», tece, a propósito do volume, a seguinte consideração: «No geral, a grande novidade do livro são os poemas imagistas. Cristovam Pavia leu Ezra Pound, nós discutimos alguns poemas da antologia que Eliot organizou e eu incluiria como imagistas vários poemas do livro e em particular os das pgs. 24, 25, 26, 27, 37, 38 e 39»⁴⁰⁰. Assim, os poemas que se aproximam do imagismo, segundo os exemplos aduzidos por M.S. Lourenço, são: «Anoitecer» (p.46), «Regresso ao Paraíso» (p.47),

³⁹⁴ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1989], p. 68.

³⁹⁵ Cf. PAVIA, Cristovam, «Momento», em *Poemas Inéditos*, in *Poesia*, p.179.

³⁹⁶ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.296. (parêntesis do autor).

³⁹⁷ Carta a José Régio de 15/09/1951. O poema «Festa» é inédito. Cf. *Anexo*, Quadro I p.2 e o manuscrito p.57.

³⁹⁸ Carta a Alberto Serpa de 09/07/1952. Cf. *Anexo* p.75. O poema «Encontro» consta nos *Poemas Esparsos*, in *Poesia*, p.95.

³⁹⁹ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.295.

⁴⁰⁰ LOURENÇO, M.S., «35 Poemas de Cristovam Pavia», art. cit., p1012.

«Subitamente ficas na paisagem» (p.48), «Meu São Sebastião de Grünewald» (49), «Mãos» (p.59), «Libertação» (p.60) e «O rouxinol gotejando vidro matinal e embaciado» (p.61).

Treze anos mais tarde, José Bento, no ensaio, intitulado «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», louvando o ensaio de M.S. Lourenço, chama a atenção para a influência dos imagistas americanos, por ele assinalada, em vários poemas⁴⁰¹.

Em 1985, Fernando J.B. Martinho, no ensaio «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», entende, na esteira de M.S. Lourenço, que é legítimo falar-se de imagismo a propósito dos poemas supracitados:

se tivermos em mente que, em termos gerais, aquilo que define o imagismo [...] é a brevidade, a concentração, a rejeição da prolixidade e da diluição retóricas, a procura de uma “poesia precisa clara, não desfocada ou indefinida, imprecisa”, a valorização da imagem visual exacta, longe das “generalidades vagas”, [...]o princípio de que se deve “compor na sequência da frase musical e não na sequência do metrónimo”, não há dúvida de que a M.S. Lourenço assiste uma certa razão, relativamente à maioria dos textos que considera “imagistas”⁴⁰².

Na verdade, o modo cuidado, simples e natural com que é utilizada a linguagem na sua criação poética, fazendo, predominantemente, recurso ao verso livre, aponta para a valorização da linguagem, defendida pelos imagistas.

No dizer de Fernando J.B. Martinho: «a aproximação ao imagismo, para que M.S. Lourenço chamava a atenção no seu artigo, revela-se ainda mais pertinente se tivermos em conta o gosto de Cristovam Pavia em muito dos seus textos pela brevidade, pela concentração expressiva, por uma “poesia precisa e clara, não desfocada ou indefinida, imprecisa”, bem patente, por exemplo, em “Regresso ao Paraíso”»⁴⁰³. A apetência por imagens, apresentadas de forma precisa, clara e concentrada, tal como rezava o imagismo⁴⁰⁴, é bem visível nos poemas classificados como imagistas por M.S. Lourenço.

Veja-se, por exemplo, o poema «Anoitecer»: «Canção do silêncio / Nas gotas de orvalho / Dentro da neblina... / Um balido, ao longe, / Vem na brisa... / O dia termina...» (p.46). A imagem do *anoitecer*, clara, breve e, por isso, de intensidade lírica, despoleta sensações frescas, que sugerem, aqui, um meio de retorno à planície, onde está guardada a sua infância.

⁴⁰¹ Cf. BENTO, José, «Sobre a Poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p.15.

⁴⁰² MARTINHO, Fernando J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.71

⁴⁰³ *Id.*, op. cit., [1996], p.222.

⁴⁰⁴ Cf. TORRE, Guillermo de, *História das Literaturas de Vanguarda*, Vol. III, Lisboa, Editorial Presença, 1972, p.214.

No poema sem título da página 61, também ele preciso e claro, temos a imagem do mundo íntimo do poeta, que nos transporta para a sua infância: «O rouxinol gotejando vidro matinal e embaciado / No meio da noite, / No meio da planície, que é meu corpo, / Ao relento da noite escura... / A queimadura fria do pirilampo no musgo, / Guardando debilmente a infância / Sob os ventos livres dormindo sob a abóbada levíssima». Os oxímoros em: «A queimadura fria» e em «O rouxinol gotejando vidro» são um forte indicador de que a fuga ao paraíso da infância pode ser motivo de dor, pois está demasiado longe para recuperá-la. No entanto, o canto do rouxinol, que não se ouve, poderá indiciar a voz do absoluto que só é perceptível por quem é confrontado pela solidão, sugestivamente, anunciada pelo substantivo «planície» e pelo sofrimento, como sugere o gerúndio do verbo *gotejar*.

Observam-se ainda imagens de manifesta concentração expressiva e clareza, que remetem para a temática do amor, como as que se seguem no poema sem título da página 48: «[...] Tens sol e sede, tens brincos de cerejas / E a pele cheirosa e fresca como a água. [...] Mas perto, fonte ardente, dás frescura / À paisagem dormente e abrasada!», em que a amada contribui para o processo de purificação, na medida em que é doadora de frescura.

O facto ainda de a amada se situar no paraíso da infância implica que ela seja representativa da inocência e pureza perdidas, como testemunham estas imagens, retiradas do poema «Libertação»: «Com tuas mãos firmes, sérias, / Com tuas mãos de criança / Que parecem cabritinhos,[...]» (p.60).

Já num contexto totalmente diferente, mas sempre na linha dos poemas breves e com clareza de imagens, temos o poema «Meu São Sebastião de Grünewald», em que as imagens são reveladoras de um eu lírico que intenta alcançar, à semelhança do que foi dito anteriormente, a paz e a plenitude, mas, desta vez, optando pela mortificação: «Meu arcanjo de carne e sangue em fogo,[...] E o sabor de sentir passar cada segundo, / E o perfume a cravos quentes dessas feridas» e pela contemplação mística: «Fita-me com teu olhar viril, tão calmo» (p.49).

No fundo, o que se pretende é aceder ao absoluto, como sugere a imagem no *terminus* do poema «Mãos»: «E o sinal da Cruz em cada aresta» (p.59), dado que o valor simbólico da cruz é representativo da união do céu com a terra⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Cf. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire Des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1990, p.318.

O poema «Regresso ao Paraíso» revela também a apetência de Pavia pela brevidade e pela concentração expressiva, conforme sublinhou Fernando J.B. Martinho⁴⁰⁶. Deixámo-lo, propositadamente, para o fim, porque nele está a chave que dá acesso ao verdadeiro paraíso, ou seja, a morte, que nos é sugerida por esta imagem: «Regresso ao Paraíso»: «Quando o meu Sangue correr / Nas ribeiras frescas do mundo, / Descansado o vermelho em água transparente,[...]» (p.47).

As imagens que acabamos de abordar, quanto ao conteúdo, revestem-se de uma importância extrema, visto que, como reconhece Fernando Guimarães, elas são portadoras de semantismo⁴⁰⁷. Assim, as imagens dão-nos conta do que une os 35 *Poemas*, ou seja, a intenção do poeta em alcançar os estados de inocência, de paz e de plenitude, numa relação triádica com a infância e a morte.

A brevidade nos textos, considerados imagistas por M.S. Lourenço, pode ser melhor apreendida pelo número de versos. Na verdade, «Mãos» (p.59) e «Libertação» (p.60) são os poemas mais longos, com oito versos cada um, assim como o poema sem título da página 48 com duas quadras. Segue-se, numa contagem decrescente, uma setilha, patente no poema sem título da página 61; uma quintilha seguida de um monóstico, também num poema sem título da página 49; uma sextilha no poema «Anoitecer» (p.46) e, por último, uma quadra em «Regresso ao Paraíso» (p.47).

Parece-nos que Cristovam Pavia poderá ter sido influenciado, até um certo ponto, pelo haikai⁴⁰⁸ da poesia oriental, a que os imagistas também não foram indiferentes, no que toca à brevidade e à condensação expressivas, em muito dos seus textos e com possibilidades de mais que uma leitura. Daí que M.S. Lourenço nos chame a atenção do poema sem título da página 54 por este ter, passamos a citar: «uma única oração, como num hai-ku muitas vezes acontece, e presumo que seja uma invocação à deusa branca, à lua, se tomarmos o 3º verso como um vocativo»⁴⁰⁹. Esta leitura do poema parece divergir das intenções de Cristovam Pavia, de acordo com uma nota lateral ao poema manuscrito: «Entre os astros, no sangue fresco e fundo». Esta nota «outro de amor»⁴¹⁰ só vem confirmar as múltiplas leituras que um texto condensado pode originar e

⁴⁰⁶ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.222.

⁴⁰⁷ Cf. GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1972], p.66.

⁴⁰⁸ O haikai ou o haiku consiste numa composição poética breve de três versos com 5-7-5 sílabas métricas.

⁴⁰⁹ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», *art.cit.*, p.1011.

⁴¹⁰ Cf. *Anexo* p.76, poema manuscrito autógrafo de Cristovam Pavia, enviado em 09/07/1952 a Alberto Serpa.

também, como nos assevera Fernando Cabral Martins em *O Trabalho das Imagens*, de que «toda a imagem é um “hieróglifo espiritual” a ser decifrado como um texto»⁴¹¹.

Nos poemas que M.S. Lourenço considera imagistas, não se verifica nenhum uso excessivo de adjetivos. Observam-se sensações do domínio auditivo (cf. p.46), visual (cf.47), táctil (cf.60), olfactivo (cf.49) e gustativo (cf.48) e sobretudo uma rigorosa valorização da imagem em poemas breves, daí a concentração expressiva. A este propósito, Fernando J. B. Martinho frisa que: «Trata-se, com efeito, de poemas breves, de rara concentração expressiva, em que a precisão, a clareza das imagens, em alguns casos a aproximação à pintura, pela busca do pormenor exacto, são tudo o que há de menos vago, de indefinidamente “cósmico”»⁴¹².

Convém, no entanto realçar que a brevidade não é uma característica exclusiva dos sete poemas que M.S. Lourenço classificou de imagistas, mas do volume em geral. Como sublinha Adolfo Casais Monteiro: «É um folheto de 45 páginas, e de sempre breves poemas»⁴¹³. Com efeito, os poemas são, na sua maioria, breves. A poética de Pavia processa-se por meio de uma expressão contida, em que as palavras são usadas com escassez, contenção e parcimónia.

Se passarmos em revista os poemas que integram o volume *35 Poemas*, quanto à estrofe e ao verso, conclui-se que a brevidade expressiva é um traço da sua poesia. Assim, observam-se nos poemas, os seguintes agrupamentos de versos, por ordem de frequência decrescente: a quadra; o terceto; o monóstico; quintilha; a sextilha e a setilha em igualdade; a oitava; o dístico; a novena e a décima em igualdade e agrupamentos de versos não superiores a 14 versos, que ocorrem em «Rimancinho» (p.63) com 11 versos e em «Passeio de Automóvel» com 14 versos. Os agrupamentos de versos da preferência do poeta são, de facto, indicativos de uma contensão expressiva.

Quanto ao verso, após termos procedido a sua escansão, verificamos que, em primeiro lugar, o verso mais curto utilizado é o dissílabo e o mais longo pode chegar até ao número de 28 sílabas métricas⁴¹⁴, ultrapassando em muito o verso tradicional mais

⁴¹¹ MARTINS, Fernando Cabral, *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon Publicações, 2000, p.165.

⁴¹² MARTINHO, Fernando J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.71

⁴¹³ MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.314.

⁴¹⁴ O verso em questão atinge esta medida por haver sinalefas, elisões e uma crase: «E é / a / go / ra /, com / a / mu / dan / ça / da ho / ra / e os / can / deei / ros / de / pe / tró / leo a / cen / di / dos / lo / go / de / pois / do / lan / che...» (Cf. *Poesia*, p.34).

longo de 12 sílabas métricas⁴¹⁵. Em segundo lugar, detectamos que os versos longos (octossílabos ou versos com mais sílabas)⁴¹⁶ estão em maior percentagem.

Contudo, convém salientar que estes versos longos, na sua maior parte, alternam com versos curtos. Assim, os versos curtos, perante a preponderância dos versos longos, ganham um valor expressivo particular, dando um andamento lento, triste e magoado, por oposição aos versos longos, que sugerem um ritmo mais veloz e apaziguador da mágoa, como exemplifica este passo de «Fim de Dia»: «Ó Poesia que vens beijar-me / Com a lua aparecida no céu pálido / E as minhas mãos tombadas... / Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida, / Uma antiga tristeza cheia de mistério... / Exactamente a mesma!» (p.34).

De facto, é recorrente a oscilação entre versos curtos e longos, que despoleta um efeito rítmico alternado entre cadências curtas e longas, possibilitando valores expressivos. Assim acontece, por exemplo, no poema «O Sótão» (p.51). A transição do ar, no *sótão*, quase que irrespirável, em *tardes de verão*, para o ar *fresco da noite*, que lá permanece até ao *meio-dia*, é nos dada, primeiramente, por uma cadência longa: «No sótão fechado e escuro não se respira. / Concentram-se ali os pesadelos surdos da canícula / Numa espécie de poeira que sufoca, desprendida com esforço da poeira mais velha...». Depois, na 2.^a estância, encurta, drasticamente, para um verso de três sílabas: «No sótão», dando uma cadência curta que se mantém até ao fim do poema, a excepção do 6.^o verso, traduzindo o estado de consolo e serenidade do poeta: «Fechado e escuro, em calma, / Encontrarei subitamente a frescura da noite / E há-de parecer-me que mergulho nela, / Nas suas águas límpidas...». No exterior, por oposição, o calor aperta, como revela a imagem do sol: «Mas amanhã, quando o sol brilhar demasiado sobre as flores, / Em chispas de vidro alcatroado» (*ibid*).

Entre outros exemplos, podemos ainda referir «Poema» (p.67), onde é notória a transição do ritmo lento e descritivo para o dramático, do princípio para o final do poema. Esta transição é sugerida pela mudança de versos longos para versos curtos. Na primeira estrofe, de cariz descritivo, temos um andamento lento, inerente aos actos de mergulhar e de meditar: «Súbitos mergulhadores descendo nas águas inimigas / Com os olhos fitos e os peitos esmagados, / descendo devagar, ao som lento de segundos vertiginosos como séculos, / Todos nós vos acompanhamos e juntamos todas as nossas

⁴¹⁵ Cf. CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 4.^a edição, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1987, p. 676.

⁴¹⁶ Cf. TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983, p.89.

forças na mesma meditação». Note-se que o *mergulho*, «nas águas inimigas», pode remeter, como frisa José Bento, para um «aprofundamento no irrespirável que é ao mesmo tempo purificador»⁴¹⁷. Aliás, atente-se no que nos diz Gaston Bachelard: «On plonge dans l'eau pour renaître rénové»⁴¹⁸, pois a água é o céu subterrâneo⁴¹⁹.

Na segunda estrofe, os versos curtos salientam a brevidade da mensagem, de tom dramático, de que, apenas, transcrevemos o último verso que, por sinal, é a mensagem final da obra: «Só há saída pelo fundo».

Do exposto, pensamos ser legítimo concluir que o *corpus* poético, em *35 Poemas*, apresenta, na sua maioria, por um lado, poemas com versos de diferentes medidas, cujos segmentos rítmicos mais breves têm um particular destaque, pelo valor expressivo que adquirem num discurso poemático, onde há um elevado número de versos longos. Por outro lado, Cristovam Pavia manifesta uma preferência por composições poéticas com uma ou mais estrofes que agrupam um número pouco elevado de versos, em detrimento de poemas de forma fixa.

Esta constatação indicia o já referido gosto de Pavia pela brevidade expressiva, confirmada, aliás, pela voz de Vasco Miranda: «[...] estamos em face de um poeta sem dúvida moderno, de uma modernidade discreta, é certo, mas senhor de recursos rítmicos inegáveis, alguns dos quais de um poder de contenção e físico vigor, capazes, por isso mesmo, de renovar eficazmente o verso longo, digno ainda hoje de melhor sorte do que o abandono a que muitos o votaram [...]»⁴²⁰.

A contenção e brevidade expressivas só vêm confirmar que estamos perante uma poesia simples, tal como sublinhou Alexandre Pinheiro Torres: «há nele a “modéstia poética” [...] que é a difícil ciência de não erguer a voz além do que basta para que a ouçamos. E não é só isso, acrescentaríamos: a sua incompatibilidade com ourivesarias vocabulares»⁴²¹.

3.1. Breves considerações sobre o ritmo

Em *35 Poemas*, existe um certo número de poemas que obedece ao princípio do isossilabismo e, em maior percentagem, poemas em verso livre. A este respeito, M.S.

⁴¹⁷ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p. 22.

⁴¹⁸ BACHELARD, Gaston, op. cit., [1993], p. 197.

⁴¹⁹ Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 203.

⁴²⁰ MIRANDA, Vasco, «A propósito dos 35 “poemas” de Cristovão Pavia», art. cit., p.6.

⁴²¹ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in op.cit., p.253.

Lourenço salienta que «é muito raro que nos “35 poemas” o ritmo esteja organizado esquematicamente de modo a produzir uma medida ou métrica»⁴²². Assim, torna-se pertinente abordarmos o estrato fónico-linguístico, que nos ajudará a descortinar de que modo se concretiza a simplicidade e naturalidade expressivas na sua poesia.

Amorim de Carvalho entende que o conceito de ritmo é um «conceito de repetição»⁴²³ e que a «toada própria de um verso é o seu ritmo»⁴²⁴. Por seu turno, Celso Cunha chama ritmo a uma: «sucessão de sílabas fortes e fracas, com intervalos regulares, ou não muito espaçados (para que a reiteração possa ser esperada e sentida pelo nosso ouvido)»⁴²⁵. Num outro passo do mesmo volume, afirma ser o ritmo «o elemento essencial do verso, pois este caracteriza-se, em última análise, por ser o *período rítmico que se agrupa em séries numa composição poética*. Quando tais períodos rítmicos apresentam o mesmo número de sílabas em todo o poema, a versificação diz-se regular. Se não há igualdade silábica entre eles, a versificação é irregular ou livre»⁴²⁶.

No que toca à poesia de Pavia, o ritmo surge-nos de forma natural e simples, quer em poemas com metro isossilábico, quer em verso livre como nos adverte M.S. Lourenço:

Ocorre naturalmente perguntar qual a origem do ritmo dos “35 Poemas”. A mim parece-me que [...] Cristovam Pavia não derivou de nenhum autor em voga o ritmo dos seus poemas. Não se pode dizer que ele tenha inventado um ritmo novo em português mas, para mim, esta limitação só conta a favor dele. Ele preferiu usar os ritmos naturais e simples da linguagem vulgar e soube adaptá-los ao poema que queria escrever: e isto constitui uma percepção mais profunda da estruturação do poema do que a invenção desconexa de um ritmo novo⁴²⁷.

A propósito das palavras de M.S. Lourenço, no que toca aos «ritmos naturais e simples da linguagem vulgar», na poesia de Cristovam Pavia, Fernando J.B. Martinho é de opinião que o poeta, quanto ao ritmo, se aproxima dos imagistas:

No que diz respeito ao ritmo nos textos de Cristovam Pavia, que, em grande parte da sua poesia, observa o princípio dos imagistas de compor na sequência da frase musical e não na sequência do metrónimo. [...] Ao privilegiar os “ritmos naturais e simples da linguagem vulgar”, Cristovam Pavia aproximava-se do imagismo, que definia como 1º artigo do seu “credo”: “To use the language of common speech”. [...] A atracção[...] pela *grandiloquência*[...] não se encontra em Cristovam Pavia, cujo ideal de “fala corrente” não é qualquer tipo de aproximação ao discursivismo

⁴²² LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1003.

⁴²³ CARVALHO, Amorim de, *Tratado de Versificação Portuguesa*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991, p.20.

⁴²⁴ *Id., ibid.*, p.17.

⁴²⁵ CUNHA, Celso, CINTRA, Lindley, *op. cit.*, p.665.

⁴²⁶ *Id., ibid.*, p. 666.

⁴²⁷ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p. 1003.

prosástico mas aproveitamento, por valorização da musicalidade, dos “ritmos naturais e simples da linguagem vulgar”⁴²⁸.

Como existem versos regulares e irregulares na poesia de Pavia, comecemos, então, pela análise do ritmo em poemas com metro isóssilábico.

O heptassílabo é empregue em quatro poemas, que lembram, pelo seu ritmo, as canções populares e os romanceiros⁴²⁹. Veja-se o poema sem título da página 36. O ritmo deste tem a particularidade de acompanhar a estrutura do poema, através de uma acentuação irregular, como nos faz ver M.S Lourenço no seu ensaio «“35 Poemas” de Cristovam Pavia». Segundo este crítico, nos quatro primeiros versos, pela acentuação na 2.^a e 7.^a sílabas enuncia-se «A brisa na tarde fria [...]»; o cunho reflexivo seria sugerido pela acentuação na 3.^a e 7.^a sílabas dos três versos seguintes; o regresso à calma, no 8.^o e 9.^o versos, expressar-se-ia pela primeira acentuação utilizada no poema e a incerteza estaria implícita no último verso, com o acento na 4.^a, 6.^a e 7.^a sílabas métricas⁴³⁰. Note-se ainda que as imagens relacionadas com a *tarde*, assim como a aposição da sua adjectivação, detêm um ritmo calmo, traduzido pela reiteração da mesma acentuação, como se pode ver em: «As *nuvens* de fogo *sujo* / Com *anjos* e *pesadelos*...[...] E as *folhas amareladas*», embora perturbado por um certo tom dramático, pela mudança de acentuação de valor expressivo: «tremendo *débeis*, *tão débeis*».

«Passeio de Automóvel» (p.55) também está organizado de acordo com a medida da redondilha maior. O embalo do automóvel em andamento, anunciado pelo título, concretiza-se na figura da amada, através do ritmo. As repetições, no início e no interior do verso, e as rimas finais, segundo o esquema rimático: ABCDCDEFGHGC, têm um efeito embalador, observável na seguinte passagem: «Tão infantil e tão meiga / Do breve sono velado, / Que a paisagem que passava / Outonal, crepuscular, / Apenas continuava / O sonho do seu olhar... / Tão infantil que esqueci / A senhorinha donzela / Bem-amada, bem-amada... / Já mais nada lhe queria, / Só que fosse indo embalada / Na paisagem que passava...[...]» (*ibid*).

Em heptassílabo, temos ainda «Rimancinho»⁴³¹(p.63) e «Libertação» (p.60) com acentuação incerta, que dá, por exemplo, no último caso, um ritmo versátil a imagem da

⁴²⁸ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], pp.222-223.

⁴²⁹ Cf. LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., pp. 1003 e 1012.

⁴³⁰ Cf. *Id.*, *ibid.*, pp.1003-10004.

⁴³¹ Fernando J. B. Martinho, na esteira de M.S. Lourenço, confirma a possibilidade do poema «Rimancinho» ter um ritmo popular e a «Nau Catrineta» como modelo, como se infere desta passagem: «Na verdade, a ligação do citado poema ao romanceiro tradicional é, de imediato, visível no próprio

amada, focada nas suas *mãos*: «Com tuas mãos firmes, sérias, / Com tuas mãos de criança / Que parecem cabritinhos, / Mãos de mãe e folhas de árvore[...]».

«Pequena Canção» (p.39), «Donzela» (p.58) e «Anoitecer» (p.46), construídos em redondilha menor, são exemplos de poemas com métrica, em versos de 5 sílabas, de acentuação, regra geral, na 2.^a e na 5.^a sílabas. Por se tratar de uma acentuação predominantemente par, como sublinha Amorim de Carvalho, «a toada própria do pentassílabo toma um ritmo doce e lento»⁴³², como convém no tratamento de imagens, quando o teor são a amada e a infância. Veja-se, a título de exemplo, este trecho de «Pequena Canção»: «[...] É doce esta esperança / Comovida e fresca... / Mais doce só teu / Sorriso à chegada... [...]» (p.39). Note-se que, no primeiro verso transcrito, para obtermos o número de cinco sílabas métricas, tivemos que suprimir o *e* de *esperança*, como se de uma síncope se tratasse, que, curiosamente, Cristovam Pavia pratica no manuscrito autógrafo, enviado a José Régio, datado de 19/12/1950, como se infere na transcrição deste passo: «É doce esta esp'rança»⁴³³.

Contudo, uma leitura atenta do volume dá conta da utilização efectiva da síncope, de modo a reduzir o número de sílabas métricas, como podemos observar nos passos que se seguem, referentes a «Poema»: «E quase me esqueço / Deste puro fogo, / P'ra te dar frescura» (p.43) e a «Bucólica Futura»: «Meninos sem palavras, que alegria! / Distraídos demais p'ra sermos dois...» (p.53). Note-se que o uso da síncope dá um ritmo natural à poesia, lembrando o uso da linguagem falada.

O poema sem título da página 42 é composto por hexassílabos de grande maleabilidade pela acentuação incerta, permitindo, assim, expressões de foro emocional⁴³⁴, como se pode inferir a partir da imagem da infância, patente em: «Floriram as glicínias / Como uma infância límpida / No ar que ficou calmo.../ Foge sem fim a tarde, / Nas minhas veias corre.../ Eu não busquei e sinto-a / E não a mereci... / A resposta serena, / Regresso sem saudade...» (p.42). O consolo do sujeito poético magoado, em regressar ao paraíso perdido da infância, é bem evidente.

O decassílabo é empregue em quadras (cf. págs: 48, 53, 54), numa quintilha (cf. 52) e numa nona (cf. 66). O poema sem título da página 48, em versos simples de 10 sílabas, tem, no seu todo rítmico, o pormenor do 3.^o verso da 1.^a quadra possuir um ritmo

título, e o uso do heptassílabo e de uma discreta rima em – ar não fazem senão confirmá-la». (Cf. *Id.*, «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., pp.71-72).

⁴³² CARVALHO, Amorim de, *op. cit.*, p.37

⁴³³ Cf. *Anexo*, Quadro II p.10 e o manuscrito pp. 40 e 39.

⁴³⁴ Cf. CARVALHO, Amorim de, *op. cit.*, p.35.

quadrissilábico e outro hexassilábico, em que os versos compostos, não elididos, são separados com cesura átona, como se pode ver no verso que transcrevemos e que assinalamos com um traço vertical: «Tens sol e sede, | tens brincos de cerejas». Este decassílabo composto irregular, que é a soma de dois ritmos: $10 = 4(1)+6$, com cesura átona, agrada ao ouvido, isto porque, como advoga Amorim de Carvalho, a estrutura dos componentes «têm, entre si, relações matemáticas simples, isto é, se são divisíveis pelo algarismo»⁴³⁵. Os números 4 e 6, no verso de Pavia, são divisíveis pelo mesmo algarismo que é 2. Ainda neste poema, o ritmo é, particularmente, despoletado pela rima rica interna, como, por exemplo: «subitamente», «quentes», «ardentes» e pela aliteração da sibilante [s] e da consoante constritiva fricativa [ʃ], como em «Subitamente sinto aquela sede / Dos sobreiros gretados, das estevas...», de modo a reforçar a imagem da *paisagem dormente e abrasada*, com a qual o sujeito se identifica. Por seu turno, a aliteração da fricativa [f], como em «Mas perto, *fonte* ardente, dás *frescura*», incute, na imagem da amada, o atributo de doadora de *frescura* e reforça esta isotopia. A possibilidade de descortinar, através do ritmo, os elementos, sol e água, torna-se um facto e estes estão, assim, harmoniosamente ligados ao ritmo do decassílabo.

É de salientar, ainda, dois poemas com versos decassílabos: o poema sem título da página 52 e «Bucólica Futura» (p.53), onde a musicalidade é obtida pela combinação dos decassílabos heróico e sáfico. Destacando apenas o segundo poema, refira-se que o ritmo calmo da descrição da primeira estrofe é sugerido pela cadência longa dos versos e pela reiteração das consoantes constritivas fricativas [ʃ] [z] [s]: «Nas tuas mãos o aroma das glicínias. / Nos meus olhos o sol de outras tardes. / O céu azul aonde pairam asas / Ou tremem, de súbitas andorinhas...».

Com 10 sílabas, temos ainda os poemas sem título das páginas 54 e 66. Quanto ao último, frise-se que a par do uso do decassílabo heróico: «Abandonado aos *pés* como um *vestido*», do decassílabo sáfico «Até *soltar* sua *canção* *intacta*» e do decassílabo com acentuação na 3.^a, na 7.^a e na 10.^a sílabas: «Não *fugir*. Suster o *peso* da *hora*», o recurso ao processo figurativo a nível estilístico incute no poema um ritmo que vai de encontro à imagética do despojamento e da anulação do ser, como, por exemplo, a rima interna, em «abandonado», «despojado»; o efeito aliterativo da sibilante [s], como em: «Sem palavras não minhas e sem os sonhos» e as assonâncias da vogal aberta [a]

⁴³⁵ *Id., ibid.*, p.100.

«vergar», «intacta», «palavras» «fáceis» e da vogal fechada [i] «fugir», «terrível», «falsidades», «asfixia».

Nos poemas, que acabamos de abordar, ainda que tenham um ritmo organizado por uma medida, vislumbra-se uma preocupação em experimentar novos ritmos, libertos de entraves, ao empregar grupos rítmicos nas suas várias cadências, ao descurar, geralmente, a rima final e ao investir, com particular incidência, na rima interna, em efeitos aliterativos e em assonâncias.

Esses procedimentos, a nível fónico-linguístico, dão um ritmo natural e simples aos poemas de verso regular, sem, por isso, pôr em causa a qualidade dos mesmos. Ressalve-se que o mesmo acontece com os poemas em verso livre. A este propósito assevera M.S. Lourenço o seguinte:

Que conclusão se deve tirar do facto de alguns poemas terem métrica e outros serem em verso livre? A única conclusão interessante seria poder afirmar que o tratamento do som e da forma é feito com maior sucesso num dos casos. Mas [...] não é assim. Em verso livre ou em verso metrificado o efeito é igualmente conseguido. A razão parece-me ser a que Cristovam Pavia aprendeu da sua Leitura de Eliot que nenhum verso é livre para o poeta que quer fazer um bom trabalho⁴³⁶.

Como já o salientamos, o recorrente em Pavia são os períodos rítmicos que não apresentam igualdade silábicas entre eles. Na verdade, a predominância do verso livre, na sua poesia, prende-se com a busca de uma poesia natural⁴³⁷; daí o ritmo simples em perfeita harmonia com o curso da sua voz, para que muito concorre o uso da linguagem corrente. A propósito da elevada percentagem do verso livre em Pavia, Joaquim Manuel Magalhães entende que:

ainda que usando uma prosódia ligada predominantemente ao verso livre, a sua poesia assenta na tradicional expressão dos sentimentos pelas palavras e, contudo, não com elas. [...] Aquilo a que se procede é a utilização da linguagem tal como um critério como o gosto lhe diz para a usar, de modo a que essa linearidade nos transmita determinadas experiências íntimas. A sua poesia[...] propõe-nos[...] o desejo de um certo romantismo ao assumir o poema como exclamação duma experiência pessoal íntima, impulso acordado por essa experiência privilegiada dentro de nós e viabilizado para os outros através da partilhável linguagem de todos comum⁴³⁸.

De facto, o uso do verso livre e da linguagem comum parece estar na base da simplicidade da poética de Cristovam Pavia. Os «ritmos naturais e simples»⁴³⁹, que

⁴³⁶ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1004.

⁴³⁷ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.222.

⁴³⁸ MAGALHÃES, Joaquim Manuel, «Cristovam Pavia (1933-1963)», in *Os Dois Crepúsculos*, Regra do Jogo, 1981, pp. 139-140.

⁴³⁹ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1003.

reflectem o uso da linguagem corrente, em que, como sublinha Fernando J.B. Martinho, «os versos [se sigam] nos poemas de uma forma natural, com uma sequência que não podia deixar de ser aquela, fazendo depender os valores rítmicos da sonoridade das palavras, e muito raramente se apoiando no artifício da rima»⁴⁴⁰. Desta passagem, ressalta, em primeiro lugar, que o ritmo, em Cristovam Pavia, é natural, pautado pelo som dos vocábulos e que, muito ocasionalmente, se socorre do «artifício da rima».

Assim, infere-se que o ritmo, ao valer-se da «sonoridade das palavras», não fica ensombrado; pelo contrário, usufrui de uma certa musicalidade e da expressividade sonora dos sons, multiplicando, assim, as relações de analogia entre as palavras. Aliás, Jean-Louis Joubert adverte que: «le poète oublie que les mots sont des signes arbitraires. Il fait comme si les mots, au lieu de les désigner, représentaient les choses. Il utilise ou il invente leur pouvoir représentatif, il les transforme en images des choses»⁴⁴¹. Daí que o verso livre, em Pavia, pressuponha da parte do poeta, como nos diz Celso Cunha, citando Tomás Navarro: «uma fina sensibilidade expressiva e um perfeito domínio do material linguístico»⁴⁴². Neste sentido, o poeta utiliza recursos estilísticos de natureza fónica, léxica, sintáctica, em equilíbrio com o plano semântico. O sentido legitima a utilização desses recursos.

É exactamente por o ritmo ser indissociável do campo semântico, que gostaríamos de citar Fernando Guimarães que cita, por sua vez, Fernando Pessoa: «o poema é “uma obra literária em que o sentido se determina através do ritmo”»⁴⁴³.

Na poética de Cristovam Pavia, como assinala M.S. Lourenço, «o som e a forma não têm que se exprimir conjuntamente apenas no poema com métrica. Alguns poemas em verso livre mostram a mesma aptidão para sugerir a forma ou o conceito por meio do som»⁴⁴⁴.

Com efeito, como nos adverte Fernando J.B. Martinho, «o verso livre não significa ausência de ritmo, mas sim um ritmo *outro*, assente em factores que não são os do verso metrificado»⁴⁴⁵. O verso livre surge, assim, como um recurso técnico-formal, que, ao transgredir a metrificação tradicional, possibilita adequar o ritmo à expressão dos sentimentos de uma forma fluída e não cingida à rigidez de esquemas métricos.

⁴⁴⁰ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

⁴⁴¹ JOUBERT, Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, Armand Collin Éditeur, 1988, p. 62.

⁴⁴² CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *op. cit.*, p.690.

⁴⁴³ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1999], p.53.

⁴⁴⁴ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1004.

⁴⁴⁵ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.221.

Assim, a acentuação em poemas de verso livre torna-se relevante, pois é portadora de sentido. Em «Havia Grandes Tílias...» (p.33), a acentuação sugere o porte⁴⁴⁶ e o cheiro das *tílias*, que se reportam ao *jardim passado*, como se infere deste verso: «Havia grandes tílias aromáticas...». Situação muito semelhante acontece nos dois primeiros versos do poema «A Nossa Senhora» (p.35): «Voltarei à penumbra fresca da igreja / Ancestral, silenciosíssima e vazia», onde se pode entrever, tal como já tinha observado M.S. Lourenço, uma alusão à Santíssima Trindade pelo verso de *três* acentos⁴⁴⁷. Dos exemplos assinalados, podemos inferir que, em Pavia, o ritmo pode fazer parte do que se diz, mas também pode sugerir o que o próprio poema não chega a exprimir⁴⁴⁸.

A repetição de sons, como a aliteração, a assonância e a rima imperfeita (toante) é recorrente em Pavia. As repetições, pelos seus efeitos rítmicos, chamam a atenção do leitor, visto que, no dizer de Jean-Louis Joubert, «la répétition attire l'attention sur le texte même et donc elle est propre à manifester la fonction poétique»⁴⁴⁹.

Assim, Cristovam Pavia parece abraçar o verso livre, privilegiando as repetições nas suas mais diversas manifestações, porque busca uma poesia simples. Fernando J.B. Martinho sublinha que: «No propósito de alcançar uma “poesia natural”, o verso livre recorre frequentemente à repetição, à reiteração»⁴⁵⁰. Daí que Pavia, ao privilegiar o verso livre, dê tanta importância à repetição de sons e de lexemas, em busca de uma poesia simples, que siga o curso natural da sua voz.

Em termos fonéticos, predominam as vogais, o que torna o texto «plus ferme, plus lent»⁴⁵¹. É o que acontece nos versos seguintes, marcados pela presença das vogais [a] e [i], por vezes, realizadas como nasais: «E *a* terra húmida das tapadas da quinta... / O estrume da égua morta quando eu tinha seis anos / Gira transparente nesta brisa fria...» (p.41). Na perspectiva de Gaston Bachelard, [a] «est la voyelle de l'eau»⁴⁵², sugerindo o seu uso reiterado a busca, por parte do poeta, da pureza contida na água, de algum modo perdida com a morte da infância.

Se tivermos presente que a infância do poeta decorreu no campo, o som [a] ganha ainda mais acuidade, por se tratar de uma vogal «primitiva» e conter por isso toda a pureza dos elementos que compõem a natureza campestre, como faz notar Jean-Louis

⁴⁴⁶ Cf. LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1004.

⁴⁴⁷ Cf. *Id., ibid.*, p.1000.

⁴⁴⁸ Cf. *Id., ibid.*

⁴⁴⁹ JOUBERT, Jean-Louis, *op. cit.*, p.107.

⁴⁵⁰ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.223.

⁴⁵¹ JOUBERT, Jean-Louis, *op. cit.*, p.65.

⁴⁵² BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1993], p.253.

Joubert, quando se refere a Chateaubriand, a propósito de *Génie du Christianisme*: «[il] découvre dans la voyelle *a* la voyelle primitive, donc encore toute campagnarde et idyllique»⁴⁵³. No contexto da poesia de Cristovam Pavia, tem toda a legitimidade destacarmos o valor expressivo da vogal [a], porque esta está indissociavelmente associado à pureza da infância.

O som da vogal [i] é também reiterado na sua poesia, como exemplificam estes versos de «Fim de Dia»: «Com a lua aparecida no céu pálido / E as *minhas* mãos tombadas... / Uma aragem *fria*, um *cheiro* a terra *húmida*, / Uma *antiga* tristeza *cheia* de *mistério*...» (p.34). Neste exemplo, a vogal [i], por ser anterior e possuir um som agudo, pode significar a luz que ilumina o poeta, quando regressa no mundo da infância. Aliás, Gérard Genette adverte: «[...] qu'une voyelle dite aiguë, comme le [...] /i/ de *nuît*, peut évoquer, par une synesthésie naturelle, une couleur claire ou une impression lumineuse»⁴⁵⁴. À luz do exposto, podemos inferir que o uso reiterado da vogal [i], ao sugerir *luminosidade*, permite ao poeta regressar ao paraíso perdido da infância.

A aliteração dos fonemas [i] e [a] pode, pois, ser interpretada como uma forma de manifestar o desejo de o sujeito reaver simbolicamente a infância, dado que estas vogais se encontram em quase todos os vocábulos que compõe o léxico relativo ao cenário de uma infância integrada na natureza. É o que se pode apreender nas entrelinhas do poema «Havia Grandes Tílias...» (p.33), que nos apresenta o paraíso perdido da infância, com um forte apoio em figuras de natureza fónica: «*Havia grandes tílias aromáticas*... / E *pedrinhas Brilhantes, coloridas* / Conforme *a* luz... / E *havia animais* / Com *rotas desconhecidas*... / E *folhas estranhas* todas *diferentes*... // No *jardim* passado, em *tardes encantadas*... // E tu *estavas lá*: / – Menino / *Das pálpebras tombadas*».

Esta busca incessante da pureza e inocência perdidas, visível em imagens frescas de uma infância de tom magoado, é reforçada também pelo valor expressivo da aliteração de consoantes constrictivas fricativas. O movimento doce que delas advém⁴⁵⁵ ganha ainda mais acuidade, quando são usadas em vocábulos que tenham relação com a água.

Como a poesia de Pavia emana frescura, as consoantes constrictivas fricativas, laterais e vibrantes aparecem em número considerável, sugerindo a doçura liquefeita⁴⁵⁶

⁴⁵³ JOUBERT, Jean-Louis, *op. cit.*, p.64.

⁴⁵⁴ GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.112.

⁴⁵⁵ Cf. JOUBERT, Jean-Louis, *op. cit.*, p.67.

⁴⁵⁶ Cf. *Id.*, *ibid.*, p.64.

da frescura da água ou a busca do estado de pureza, como testemunha o poema «Regresso ao Paraíso» (p.47). A imagem da morte aponta para um desejo de reaver a pureza e a inocência perdidas, pela possibilidade de as ver resssurgir no menino morto: «Quando o meu sangue *correr* / Nas *ribeiras frescas* do mundo, / Descansado o *vermelho* em água *transparente*, / Perdida a *febre* em *débeis flores* submersas...».

Quanto à rima, em final de verso, ela é, na sua maioria, toante, pelo que se torna oportuno examinar o modo como se caracteriza a sonoridade em fim de verso, quanto ao timbre vocálico, tendo como ponto de referência a existência de conformidade apenas da vogal tónica ou das vogais pós-tónicas⁴⁵⁷. Usamos para isso um processo estatístico, cujo resultado revela, por ordem de frequência, um predomínio da vogal [a], a que se seguem as vogais [i], [e], [o] e, mais rara, a vogal [u]. Esta contagem só vem confirmar que a rima privilegia os sons vogais em [a] e [i], como revela o seu uso reiterado. É de notar ainda que estas vogais se multiplicam no interior do verso, sob a forma de assonância, julgamos nós, intencionalmente, pelos valores expressivos a que já nos referimos. Pensamos que a predilecção destes sons tem muito a ver com a concepção defendida por Roman Jakobson, que sublinha o seguinte: «Cette conception d'un lien indissoluble entre *son* et *sens* considérés comme les deux parties intégrales du langage doit être développée et approfondie»⁴⁵⁸. Por conseguinte, daqui se infere que, na poesia de Pavia, fazendo nossas as palavras de Jean Cohen: «C'est par rapport au signifié que la rime se définit. [...] il est un rapport interne et constitutif du procédé, et c'est à l'intérieur de ce rapport que la rime doit être étudié»⁴⁵⁹.

Do exposto, torna-se lícito afirmar que os sons podem, em primeiro lugar, ter um papel importante no domínio do ritmo, partindo do pressuposto de que «si le rythme est composé d'éléments réellement entendus, la classification des phénomènes rythmiques doit se fonder sur l'analyse phonétique du discours»⁴⁶⁰. Em segundo lugar, os sons detêm o sentido que o poema lhes dá, como defende Maurice Grammont, ao preconizar «l'établissement d'un lien émotionnel entre les sons et les images»⁴⁶¹. É ainda em função das sonoridades que faz todo o sentido adjectivar, no dizer de António Manuel

⁴⁵⁷ Cf. CUNHA Celso e CINTRA, Lindley, *op. cit.*, p. 691.

⁴⁵⁸ JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, pp.165-166.

⁴⁵⁹ COHEN, Jean, *Structure du Langage Poétique*, Paris, Flammarion Éditeur, 1966, p.32.

⁴⁶⁰ TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p.157.

⁴⁶¹ *Id.*, *ibid.*, p.62.

Couto Viana, de «harmoniosa e bela e perfeita e musical [a poesia] de Cristovam Pavia»⁴⁶².

Lê-se, a certo passo do livro, intitulado *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, de Lindley Cintra, o seguinte: «o que distingue, de um ponto de vista puramente formal, a prosa do verso é, não a ausência de ritmo na primeira, e sua presença no segundo, mas a regularidade no ritmo deste, a irregularidade maior ou menor no daquela»⁴⁶³.

Nesta perspectiva, torna-se lícito afirmar que a poética de Pavia se aproxima do andamento da prosa pela irregularidade no ritmo do verso. Em primeiro lugar, porque os poemas isossilábicos muito raramente têm rima final e, sobretudo, porque se observa a quebra dos esquemas tradicionais de acentuação, que se prendem com o cânone rítmico do verso, em certos casos. Em segundo lugar, porque os poemas em verso livre, da preferência de Pavia, registam o ritmo do próprio poeta nos seus momentos de criação, pois, como nos diz Lindley Cintra, citando Predo Henríquez Ureña, o verso livre «conserva intacto seu poder de expressar, sua razão de existir»⁴⁶⁴.

Dos muitos poemas que ilustram o andamento por vezes prosaico de Cristovam Pavia, vamos apenas dar alguns exemplos, suprimindo, propositadamente, a disposição em forma de verso, de modo a salientar essa tendência: «Voltarei à penumbra fresca da igreja ancestral, silenciosíssima e vazia, aonde está pausado o teu altar: doce mãe Maria... E ajoelhar-me-ei, fecharei os olhos sem pensar... – que a minha oração nada mais seja: basta descansar.», («A Nossa Senhora» p.35); «[...] Mas eu não sou o mesmo e perco-me nesse mundo tão íntimo!, como se já não fosse meu... Atrai-me... e depois sinto-me estranho... Com que sorriso magoado, como mãe que consola, as esquinas dos prédios e as árvores me dizem: “és o mesmo...” Com que magoada doçura a luz doira o horizonte como o doirava há tanto... [...]», (poema sem título da página 40); «[...] Subitamente sinto aquela sede do sobreiros gretados, das estevas... mas perto, fonte ardente, dás frescura à paisagem dormente e abrasada!», (poema sem título da página 48). Note-se que, nos dois últimos exemplos acima transcritos, os versos surgem ainda mais unidos, pelo emprego do *enjambement*.

⁴⁶² VIANA, António Manuel Couto, «Cristovam Pavia», in *Coração Arquivista*, Lisboa, Edições Verbo, 1977, p.121.

⁴⁶³ CINTRA, Lindley, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp.90-91.

⁴⁶⁴ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *op. cit.*, p.691.

Neste prisma, o andamento de prosa que adquire a poesia de Pavia prende-se com a busca de uma poesia *natural*: daí os «ritmos naturais e simples da linguagem vulgar»⁴⁶⁵.

A nível semântico, a poesia de Pavia privilegia a imagem, como já insistimos aquando do tratamento da imagística da amada ou das imagens referentes a fusão do sujeito. Na verdade, na obra de Pavia, as imagens têm um papel relevante, ainda que sejam simples, como faz notar Fernando J.B. Martinho: «o que o poeta pretende fazer chegar à alma do leitor é um clima, uma atmosfera; e consegue-o plenamente, não sendo necessário recorrer a metáforas e imagens complicadas, que mais não fariam que deter o curso límpido e sereno da sua voz, da sua respiração»⁴⁶⁶. Do exposto, afigura-se, então, uma apetência por imagens simples, que nos transportam à paisagem alentejana, onde se situa a infância perdida do poeta, isto é, para o seu mundo sonhado, para o seu universo interior.

3.2. Imagens recorrentes em 35 Poemas

Cristovam Pavia cria, através da sua imagística, um mundo marcado por elementos concretos, ligados à descrição que faz da paisagem, como acontece em: «Havia Grandes Tílias...»: «Havia grandes tílias aromáticas... / E pedrinhas brilhantes, coloridas» (p.33); depois, mais abstractamente, projecta as recordações e as lembranças que tem do seu paraíso perdido, como ocorre em: «No jardim passado, em tardes encantadas... // E tu estavas lá: / – Menino» (*ibid*).

O facto de o paraíso ser apenas um mundo imaginado, implica que o sujeito poético recorra, conforme explica Gilbert Durand, à «consciência indirecta», em que o objecto ausente – o menino – é «re-presentado na consciência por uma *imagem*, no sentido mais lato do termo»⁴⁶⁷. As imagens, que surgem em 35 Poemas em resultado da «consciência indirecta», são veículo para o mundo da infância, enquanto tema de «rêverie», dado que Gaston Bachelard entende que «nous n'envisageons l'enfance que comme un thème de rêverie»⁴⁶⁸. E mais adiante acrescenta:

En rêvant à l'enfance, nous revenons au gîte des rêveries, aux rêveries qui nous ont ouvert le monde. C'est la rêverie qui nous fait premier habitant du monde de la

⁴⁶⁵ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de cristovam Pavia», art. cit., p.1003.

⁴⁶⁶ MARTINHO, Fernando, J. B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

⁴⁶⁷ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1995], p. 7.

⁴⁶⁸ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], p. 19.

solitude. Et nous habitons d'autant mieux le monde que nous l'habitons comme l'enfant solitaire habite les images. Dans la rêverie de l'enfant, l'image prime tout [...] la rêverie vers l'enfance nous rend la beauté des images premières⁴⁶⁹.

Se o mundo da infância é o mundo próprio de 35 *Poemas* e se a infância se situa no passado, logo, da interiorização desse mundo, resultarão imagens de refúgio. É, exactamente, sobre estas imagens que iremos, agora, debruçar-nos.

Em «Poema» (p.43), a imagem do pai, que domina a infância do sujeito poético, corresponde à imagem integradora do pai protector e vigilante⁴⁷⁰, defendida por Gilbert Durand. Veja-se esta passagem: «Vamos através do incêndio / Mas não temas, meu filho. / Podes dormir nos meus braços frescos e fortes, / Embala-te a cadência dos meus passos». De facto, os adjectivos «frescos» e «fortes», reforçados pela aliteração da fricativa [f], que qualificam os «braços» do pai, assim como o valor de sintagmas verbais como: «não temas»; «Podes dormir»; «embala-te»; e «Vamos através do incêndio», (este último reiterado quatro vezes, ao longo do poema), remetem para a ideia de segurança implícita na imagem do pai, mesmo em situação de perigo, como é o caso do incêndio.

Veja-se, agora, o poema «O Sótão». Uma leitura atenta que dele se faça, mostra como a imagem do sótão é a de um espaço de refúgio dentro da casa. A este propósito, diz-nos Gilbert Durand que «au grenier tout [est] teinté d'isolement, de régression, d'intimité»⁴⁷¹. Na verdade, o sótão, por ser um espaço de refúgio, de intimidade, parece ser o local ideal para o sujeito poético se isolar do mundo exterior.

A frescura do sótão, nomeadamente, de manhã, parece ser um motivo para o sujeito poético se refugiar nele, pois permite atingir uma sensação de paz interior, diluindo assim a mágoa: «Enquanto lá fora sobe devagar a frescura das flores regadas / E paira, adormecida, / Esperando a noite, / No sótão fechado e escuro não se respira. [...] Mas amanhã, quando o sol brilhar demasiado sobre as flores, / Em chispes de vidro alcatroado / E a manhã for escalando o meio-dia, / No sótão / Fechado e escuro, em calma, / Encontrarei subitamente a frescura da noite / E há-de parecer-me que mergulho nela, / Nas suas águas límpidas...» (p.51).

A cisão entre o eu e os outros parece estar nas fases do dia. O dia é dos «outros» que se agitam num mundo frenético – o da sociedade. Por oposição, a noite é dele. Alexandre Pinheiro Torres, no que concerne à oposição dia / noite, observa que: «o dia

⁴⁶⁹ *Id., ibid.*, p. 87.

⁴⁷⁰ Cf. DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1995], p. 86.

⁴⁷¹ *Id., ibid.*, *op. cit.*, [1992], p.280.

transporta-nos sempre para um mundo de acção, *logos* e razão, características bem em oposição relativamente à personalidade *dionisiaca* de Pavia»⁴⁷².

Apesar da aproximação da noite se tornar, em Pavia, uma «força propiciatória dionisiaca»⁴⁷³, a serenidade, subentendida na «frescura da noite», parece ser diluída, pouco consistente, uma mera sensação de bem-estar, sugerida pela indefinição do verbo *parecer*: «E há-de parecer-me que mergulho nela, / Nas suas águas límpidas...» (*ibid*). No entanto, a sensação de frescura é suficiente para fazer a ponte entre o «eu» e o mundo da sua infância, pois também ela *mergulha* em *águas límpidas*. A este respeito, Gaston Bachelard frisa que «grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés»⁴⁷⁴.

No poema «A Nossa Senhora» (p.35), temos duas imagens – a da «igreja» e a da «Doce mãe Maria», que rebatem a ideia de refúgio de que temos vindo a insistir. Ambas as imagens, por terem uma dimensão de plenitude, são motivo de abrigo para o sujeito poético: «Voltarei à penumbra fresca da igreja / Ancestral, silenciosíssima e vazia, / Aonde está pousado o teu altar: / Doce mãe Maria... [...] Basta descansar». Daí que a poesia de Pavia tenha, como sublinha Fernando Guimarães: «um sentido de confiança discretamente angustiado que se apazigua ainda mais devido a um deslumbramento ou “estado de graça”»⁴⁷⁵.

Insistindo na mesma ideia já atrás afluída, o uso reiterado do verbo «voltar» fundamenta também, na sua poesia, a ideia de refúgio de que as imagens da infância são também exemplo. Vejam-se os seguintes exemplos: «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino / E a luz e os sons vêm como há muito não vinham!», (poema sem título da página 40); «Os ventos rodam, rodam, gemem e cantam / E voltam. São os mesmos: / Como os conheço desde a infância!» («Réquiem» p.41); «Na noite da minha morte / tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo... [...] Na noite da minha morte / Ninguém sentirá o encanto antigo / Que voltou e anda no ar como um perfume...» (poema sem título da página 65)⁴⁷⁶.

Do exposto, podemos inferir que a poesia de Cristovam Pavia nos dá conta de uma interiorização da infância pelo sujeito poético. A subjectividade da sua poesia, de

⁴⁷² TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.277.

⁴⁷³ Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 254.

⁴⁷⁴ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1970], p.27.

⁴⁷⁵ GUIMARÃES, Fernando, «Um tempo de transição na poesia de Albano Martins, Cristovam Pavia, Helder Macedo, e Liberto Cruz», in *op. cit.*, [1989], p.68.

que dão conta as imagens que destacámos, resultam da imaginação, visto que, segundo Gaston Bachelard: «L'image, oeuvre pure de l'imagination absolue, est un phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant»⁴⁷⁷.

Essas imagens que analisamos e outras, nas palavras de Fernando Guimarães, «acabam por conduzir à constituição de verdadeiros núcleos significativos»⁴⁷⁸, como é o caso do grande núcleo temático do mundo da infância, onde gravitam outros temas como, por exemplo, o tema do amor.

As imagens, em *35 Poemas*, revelam-nos o mundo da infância, aonde o sujeito poético quer regressar, para recuperar a inocência e a pureza perdidas. Aliás, é próprio da imagem ter essa finalidade, como sustenta Gaston Bachelard «une image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son monde, le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre»⁴⁷⁹.

Contudo, Cristovam Pavia recorre também à imagem-símbolo da água, porque, como nos adverte Gilbert Durand «as imagens, os símbolos, devolvem-nos ao estado de inocência»⁴⁸⁰, que é, exactamente, o estado que o poeta procura.

Na verdade, Cristovam Pavia privilegia o símbolo da água na sua poesia, porque ele pertence ao núcleo de poetas atraídos pelos símbolos da terra e do fogo que caracterizam a planície alentejana, onde a seca é rainha e a chuva uma preciosidade. A este propósito, Gaston Bachelard sublinha que «les poètes de l'eau "participent" moins à la réalité aquatique de la nature que les poètes qui écoutent l'appel du feu ou de la terre»⁴⁸¹. De facto, Cristovam Pavia, ao estar preso à terra, à Quinta das Palmeiras (Castelo de Vide) e ao Alentejo, que enquadram a sua infância morta, procura, incessantemente, a água como refrigerio, nas suas mais diversas manifestações.

Assim, as imagens, em *35 Poemas*, traduzem uma imagética associada à purificação e à serenidade por conter na sua essência *água* no seu estado líquido: «água(s)», «fonte», «lágrimas», «gotas», «orvalho», «suor», «chuva», «ribeiras», «rio», ou no seu estado gasoso: «aroma», «neblina», «névoa», «nuvens», «perfume» «brisa» ou ainda em flores: «tílias», «rosas», «violetas», «pétalas», «flores», «glicínias».

A busca da água, enquanto símbolo, poderá representar, num plano denotativo, a procura da frescura que emana da água, enquanto elemento do mundo concreto, mas,

⁴⁷⁶ Sublinhado nosso.

⁴⁷⁷ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1970], p.80.

⁴⁷⁸ Cf. GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1989], p.112.

⁴⁷⁹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], p.14.

⁴⁸⁰ DURAND, Gilbert, *op. cit.*, [1995], p.68.

num plano conotativo, a busca da água poderá significar a procura da serenidade, ou a paz interior, ou ainda o estado de inocência, para diluir a mágoa que dilacera o poeta por ter perdido a infância⁴⁸². Os vários significados à volta do símbolo da água justificam-se porque, como sublinha Fernando Guimarães «[se] atinge aquela pluralidade significativa que [...] é próprio do símbolo»⁴⁸³.

Alexandre Pinheiro Torres constata que, na poética de Cristovam Pavia, existe o «reino da água». De facto, a recriação da atmosfera da infância perdida é feita através de sensações frescas, que despertam os sentidos do sujeito poético, e de imagens onde está presente o sema da água: «Com a lua aparecida no céu pálido / E as minhas mãos tombadas... / Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida» («Fim de Dia» p.34); «A brisa na tarde fria / Na tarde de fim de Outono...» (poema sem título da página 36); «O estrume da égua morta quando eu tinha seis anos / Gira transparente nesta brisa fria.../ (Na noite gotas de orvalho sumiam-se sob as folhas das ervas...)» («Réquiem» p.41); «E quase me esqueço / Deste puro fogo, / P'ra te dar frescura», («Poema» p.43); «(Um cheiro a leite e a ervas) nem brisa foi / (Adolescendo só as ervas) nem fria náusea / Mexeu a luz, dentro do sono» (poema sem título da página 44); «Nas gotas de orvalho / Dentro da neblina... / Um balido, ao longe, / Vem na brisa fria...» («Anoitecer» p.46); «Encontrei subitamente a frescura da noite / E há-de parecer-me que mergulho nela, / Nas suas águas límpidas...» («O Sótão» p.51)⁴⁸⁴.

É curioso ainda observar que, nos poemas de dimensão religiosa, o elemento água volta a surgir. Com efeito, se Deus cristão é a fonte donde jorra a água, símbolo da vida espiritual, o sujeito poético tem de fundir-se com a frescura da água, para se purificar e, consequentemente, contemplar a graça divina.

A este respeito, Alexandre Pinheiro Torres escreve que:

⁴⁸¹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1993], p. 8.

⁴⁸² Vejam-se mais sensações frescas tiradas dos *Poemas Inéditos e Esparsos*: «Inclinou-se para mim e meteu-me na boca, devagarinho, um gomo de Laranja. / Senti o contacto fresco de pele sedosa do gomo, na língua, por momentos... Depois uma ligeira pressão desfê-lo em aroma e em água...», in «Ambiente» (pp.80-81); «Esta sede sem fim de analisar / Acaba sempre em pré-neurastenia. / – Não mais me comover! Não mais pensar! // Fechar os olhos sem força, parar... / – Que bom viver um sono de água fria, / Com a alma meia morta, a desfocar...», in «Soneto Tremante» (p.130) e «E, pálido, o embalo no aroma das gardénias... / E os meus olhos palidamente cerrados num outono húmido e longínquo... // (Gotas de chuva murmuram entre musgos, líquenes e névoa...)», in «Estado de Espírito em Julho» (p.146)

⁴⁸³ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1999], p.48.

⁴⁸⁴ É importante referir que o manuscrito «O Sótão», dirigido a José Régio em Outubro de 1953, apresenta mais um verso e, pelo seu teor explicativo, importa aqui transcrevê-lo, após o verso que o antecede: «Encontrarei subitamente a frescura da noite / Porque o sótão guardou também a noite». O sótão surge assim como o espaço eleito por Pavia, dado que retém a tão ansiada e desejada frescura, daí o refugiar-se nele. Cf. *Anexo*, Quadro II p.16 e o manuscrito p.65.

Cristovam Pavia surge nos seus versos exactamente como um nómada na vida. A água que ele procura tem de ser *pura*. [...] Se lhe chamamos “nómada” é porque o percurso de Pavia é o de uma peregrinação, sem detença, em torno do mesmo oásis. A travessia faz-se por um terreno desértico. [...] Esse lugar é o centro de paz e de luz. Toda a peregrinação de Pavia é uma longa celebração da magnificência da água⁴⁸⁵.

Daí a presença, nos poemas de dimensão religiosa, de adjectivos, como: «fresca», «fresco», «azul» e «húmida» ou de imagens relacionadas com a frescura da «água» como a da: «igreja», do «céu», das «flores», da(s) «gota(s)», da «manhã», do «leque», da «noite» e dos «mares». O símbolo da água, nos poemas de dimensão religiosa, adquire assim novos significados – o da purificação e o da contemplação divina.

Como frisa Fernando Cabral Martins: «o símbolo poético é uma vibração contínua do sentido, que o não deixa fixar num lugar semântico definido, mas constantemente o projecta para outros. [...] O símbolo abre-se para sentidos outros, num processo radicalmente aberto, e para sentidos cada vez mais amplos»⁴⁸⁶.

A comparação tem um papel relevante neste domínio, uma vez que aponta para o processo de interiorização do mundo exterior, prendendo-se o segundo termo de comparação, regra geral, com o mundo real da sua infância. Vejam-se os seguintes exemplos: «E a luz e os sons vêm como há muito não vinham!» (poema sem título p.40); «perco-me nesse mundo / Tão íntimo!, como se já não fosse meu...» (*ibid*); «Os ventos rodam [...] como os conheço desde a infância» («Réquiem» p.41); «E a pele cheirosa e fresca como a água» (poema sem título p.48); «com tuas mãos de criança / que parecem cabritinhos» («Libertação» p.60); «E os campos libertos enfim da sua mágoa / Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer» (poema sem título p.65).

O oxímoro tem também uma função extremamente importante na instauração de uma dimensão simbólica na poesia de Pavia, a qual exprime a impossibilidade de se voltar a viver no mundo da infância, que obsidia o poeta e é comunicada através da união de contrários. Daí estados de alma, que variam entre a alegria e a tristeza ou são simultâneos, como estes versos do poema sem título da página 40: «Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam / Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste».

É este contraste de sentimentos que justifica a presença, na obra de Pavia, de oxímoros, porque, segundo Fernando Guimarães, esta figura de estilo tem um carácter

⁴⁸⁵ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, pp. 246-247.

⁴⁸⁶ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, [2000], pp.20-21.

dialéctico, pelo seu jogo antinómico⁴⁸⁷; e permite, como assevera Hugo Friedrich na obra já citada por nós, a «union de ce qui est traditionnellement inconciliable»⁴⁸⁸.

Vejam-se mais exemplos de oxímoros: «É o desejo de voltar àquelas horas passadas» («Fim de Dia» p.34); «Com anjos e pesadelos... / O passado tão presente...» (poema sem título p.36); «Mas eu não sou o mesmo e perco-me nesse mundo / Tão íntimo!, com se já não fosse meu... / Atrai-me... e depois sinto-me estranho...» (poema sem título p.40). Note-se, no entanto, que o oxímoro, em Pavia, evidencia a mágoa (cf. p.40) que vem perturbar a paz interior que se procura atingir, dando ao volume uma «predominante tonalidade elegíaca»⁴⁸⁹.

M.S. Lourenço, no seu ensaio «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», sublinha que «as palavras podem atrair a nossa atenção mesmo que não sejam rimadas e um meio de o conseguir é a colocação. Pela colocação uma palavra pode adquirir mais do que um sentido e funcionar num poema não como uma nota numa pauta mas antes como um acorde»⁴⁹⁰. De facto, uma palavra, pela sua colocação no poema, pode ter mais que uma leitura, deixando tudo no plano da ambiguidade.

No dizer do mesmo crítico, o poema da página 33 «Havia Grandes Tílias...» serve de esclarecedor exemplo, na medida em que o adjectivo «passado», em «No jardim passado, em tardes encantadas...», é: «um acorde, no sentido em que significa ao mesmo tempo i) – o jardim onde se passou; ii) – o jardim já passado, no tempo; iii) – o jardim onde se passou (sofreu) que ao nível místico de interpretação pode ser uma alusão ao jardim das Oliveiras»⁴⁹¹. A colocação do lexema «passado» deu origem a uma sobreposição de sentidos.

A nível sintáctico, numa clara intenção de obter uma poesia simples, o poeta socorre-se, de novo, das repetições, através da anáfora e do paralelismo. A este respeito, Fernando J.B. Martinho faz notar que: «o verso livre recorre frequentemente à repetição, à reiteração, e daí a importância que a anáfora ou o paralelismo têm como constituintes do poema em verso livre»⁴⁹².

Com efeito, em Pavia, o paralelismo é usado para pôr em evidência a mesma ideia de modo a intensificá-la, pelo que é ainda muito frequente observar-se a repetição da estrutura do verso, o paralelismo anafórico e o paralelismo semântico.

⁴⁸⁷ Cf. GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1972], pp. 90-91.

⁴⁸⁸ FRIEDRICH, Hugo, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁸⁹ MARTINHO, Fernando, J. B., «Cristovam Pavia: 35 Poemas, 35 anos de vida», art. cit., p. 120.

⁴⁹⁰ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art.cit., pp.1006-1007.

⁴⁹¹ *Id.*, *ibid.*, p.1007.

O poema «Mãos» (p.59) ilustra bem de que forma a redundância da imagem das *mãos* se apresenta como traço estilístico: «Mãos frenéticas, ou ígneas de paciência, mãos mais lentas do que lágrimas, / Abrem sulcos, abrem olhos, abrem alma e sexo ao teu autêntico retrato. / E abrem sorrisos múltiplos num só esboço, infância como estigmas, / [...] / Abrem sulcos, abrem olhos, abrem alma e sexo ao teu autêntico retrato». O paralelismo exprime, com dramaticidade, a busca do amor divino, metaforizado pelo «sinal da Cruz» em «E o sinal da Cruz em cada aresta».

A anáfora é, pois, um recurso estilístico bastante usado na poesia de Pavia. O lexema que mais se repete em início de verso é a conjunção copulativa *e*, que vem reforçar o propósito de o poeta em alcançar uma poesia natural e simples próxima da linguagem corrente. Veja-se, a título de exemplo, este fragmento de «Fim de Dia» (p.34): «E é esta grande indefinível tristeza, / É o desejo de voltar àquelas horas passadas, / Em lusco-fuscos estranhos, quando eu ainda não fazia versos... / E ia depois do lanche, de sobretudo e mãos geladas, / Ver a paisagem da azeitona, / E quando os homens, e as mulheres de saias atadas parecendo calças, // Partiam...»⁴⁹³.

O assíndeto, ainda que não muito usado, não deixa de ser relevante na poesia de Pavia, pois introduz o seu mundo interior, separando os seus elementos num ritmo apressado, como se pode ver nestes exemplos de «Mais uma Poesia a Nossa Senhora» (p.37): «Trago-Vos rosas vermelhas, rosas pálidas, rosas brancas» ou neste de «Réquiem» (p.41): «Os ventos rodam, rodam, gemem e cantam» ou ainda neste de «Bucólica Futura» (p.53): «Vem comigo, vem ver chegar o gado, / Vem ao passado, sem saudade, agora...».

O hipérbato, embora não muito recorrente, também não deixa de ter um papel importante na poesia de Pavia. Na verdade, a sintaxe pode proporcionar efeitos rítmicos surpreendentes, por meio da inversão da ordem normal das sequências frásicas, como forma de dizer o indizível, como é o caso da projecção subjectiva do mundo da infância do poeta. «Bucólica Futura» (p.53) é um exemplo disso: «Nas tuas mãos o aroma das glicínias / Nos meus olhos o sol de outras tardes. / O céu azul aonde pairam asas / Ou tremem, de súbitas andorinhas...».

Em «Prelúdio» (p.56), a imagem da «flor esmagada» remete para o esforço desmedido que exige a libertação e que é reforçado pela sintaxe, através do hipérbato: a alteração da ordem normal das palavras incute um ritmo lento à «flor esmagada» que se

⁴⁹² MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.223.

⁴⁹³ Sublinhado nosso.

ergue da «rocha»: «Levanta-se da rocha a flor esmagada / Mais dura do que a rocha e cristalina / Raízes, caule, pétalas, angústia».

Em face disto, dir-se-ia que o poeta recorre ao hipérbato para construir, no dizer de Fernando Guimarães, «certos planos formais ao nível do som – na medida em que as transposições, os cortes ou intercorrências podem, criando uma dada sucessão na frase, permitir a consecução de um certo desenvolvimento métrico ou rítmico do verso –, ao nível sintáctico ou, o que geralmente se esquece, ao nível do sentido»⁴⁹⁴.

Ainda no âmbito da sintaxe, mas tendo como linha orientadora a pontuação, podemos dizer que Cristovam Pavia pretendeu dar um ritmo pausado aos *35 Poemas*, como testemunha a pontuação usada no volume, assim como as variantes operadas a nível da pontuação, que fomos encontrar a partir da confrontação dos manuscritos, datados entre o período de 1949 a 1954, com o volume *Poesia*⁴⁹⁵.

Se observarmos o Anexo, (Quadro II, da página 8 à 18), verificamos que os poemas manuscritos, compreendidos entre 1949 e 1954, em número de 32, que transitaram integralmente para os *35 Poemas*, apenas 17 sofreram intervenções a nível da pontuação. Analisadas as variantes de pontuação, verificaram-se: 1) 9 substituições; 2) 8 acréscimos; 3) 7 supressões⁴⁹⁶.

O resultado global das alterações aponta para a preferência de *signos pausais* (designação de Jean Cohen)⁴⁹⁷, como são o ponto final, a vírgula e as reticências, que correspondem, como sabemos, a pausas e, por isso mesmo, susceptivos de transmitir sensações de paz, por exemplo, reforçando o movimento de recuo ao paraíso da infância perdida.

Se, como faz notar Maria João Reynaud: «A variação textual tradu[z] uma atitude activa do enunciador face a uma enunciação onde o ritmo adquire uma importância decisiva»⁴⁹⁸, ou ainda, mais adiante, se: «O ritmo é a *impressão digital* do escritor na escrita, o factor que faz a diferença»⁴⁹⁹, parece-nos legítimo afirmar que a organização

⁴⁹⁴ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1972], p.121.

⁴⁹⁵ Note-se que os *35 Poemas* in *Poesia* 1982 não apresentam variantes, confrontados com o volume publicado em 1959, à excepção do poema «Os candeeiros flutuam, líricos, na névoa», em que o 2º verso da 3ª estrofe sofreu uma variante a nível de pontuação. Em *Poesia*, lê-se: «Como é bom cantar para ti, na névoa nocturna.». No volume de 1959, (cf. p.23), assim como nos manuscritos autógrafos lê-se: «Como é bom cantar para ti, na névoa nocturna.». Cf. *Anexo*, Quadro II, p.12 e os manuscritos pp. 42 e 41; 74; 84 e 85.

⁴⁹⁶ Cf. *Anexo*, Quadro II pp.8-18. Os poemas que transitaram integralmente para os *35 Poemas* são os que constam no Quadro II com a paginação de 33 a 67.

⁴⁹⁷ Cf. COHEN, Jean, *op. cit.*, p.60.

⁴⁹⁸ REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p.106.

⁴⁹⁹ *Id.*, *ibid.*, p.124.

rítmica de Pavia, a partir das alterações operadas ao nível da pontuação, torna a forma e o conteúdo mais solidários, na medida em que as variantes registadas procuram um ritmo mais pausado e, na sua simplicidade, mais adequado à voz do poeta que procura a paz e a serenidade.

Ainda a propósito da sintaxe, demoremo-nos um pouco mais nas variantes. As Cartas, onde Cristovam Pavia insere poemas, quer em apenso, quer a ocupar a totalidade do espaço gráfico, e que caracterizam uma parte substancial do seu epistolário, merecem-nos uma atenção particular pelas anotações que aí encontramos. A título de exemplo, podemos recorrer a dois manuscritos autógrafos, enviados a Alberto Serpa. No primeiro, datado de 05/12/1952, cujo primeiro verso é: «Se fizer um pequeno esforço levanto-me e caminho no ar», escreve o poeta uma nota, onde se lê, em fim de página: «Espirrou assim mesmo durante uma crise curta mas intensa, esquisita». No segundo, intitulado «Poema», de 07/12/1952, também encontramos um apontamento, legível no topo da página: «Este veio-me ontem (7), quase de repente»⁵⁰⁰.

Estas Cartas, onde são incluídos poemas, comparadas com o volume, dão-nos uma indicação de peso, pelo facto de constataremos a existência de variantes do ponto de vista da pontuação e da morfologia. Se não vejamos: no caso do primeiro destes poemas sem título, o adjectivo que o encerrava no manuscrito era «angustiante», substituído por «angustiado» no volume 35 *Poemas*. No caso do segundo poema, na versão final, é acrescentada uma vírgula no fim do 5º verso. As variantes assinaladas provam um trabalho de reescrita em torno dos textos que se iriam tornar públicos, testemunhando, por um lado, como observa Jean-Louis Joubert, a propósito da arte poética de Baudelaire, «l'impossibilité de répudier l'inspiration comme le travail»⁵⁰¹ e, por outro, demonstrando o cuidado e a atenção que merece o ritmo a Pavia, pois, na verdade, o ritmo organiza o sentido do texto.

O recurso ao *enjambement* é significativo na poesia de Pavia. O *enjambement*, ao prolongar o ritmo do verso até o interior do verso seguinte, causa estranhos efeitos poéticos, no sentido de reforçar um ou outro aspecto da imagem; isto porque, no dizer de Jean-Louis Joubert: «l'enjambement joue, de façon inverse, sur la rupture du parallélisme: en débordant sur le vers suivant, l'ordre syntaxique vient contredire la structure métrique, et ce décalage contribue à produire l'effet poétique»⁵⁰².

⁵⁰⁰ Cf. *Anexo* pp. 79-80.

⁵⁰¹ JOUBERT, Jean-Louis, *op. cit.*, p.47.

⁵⁰² *Id., ibid.*, p.116.

Veja-se, por exemplo, em «Poema» (p.43), a imagem do pai, protector e parte integrante do seu paraíso da infância perdida, permite-lhe regressar a esse universo e sentir o consolo de outros tempos, como assinala o transporte, ao dividir o sintagma, pondo em relevo o substantivo *tarde*: «Vamos através do incêndio / E sonhas. / Detrás das tuas pálpebras a tarde / Beija e doira as folhas dos sobreiros».

Um outro exemplo sugestivo de *enjambement*, é o poema sem título da página 65. O transporte, ao dar ênfase ao pronome pessoal *eu*, salienta a alegria que representa a sua própria morte. Este sentimento, por sua vez, opõe-se ao pesar dos outros, nomeadamente, da mãe: «Na noite da minha morte / Ninguém sentirá o encanto antigo / Que voltou e anda no ar como um perfume... / Há-de haver velas pela casa / E chales negros e um silêncio que eu / Poderia entender // Mãe: Talvez os teus olhos cansados de chorar / Vejam subitamente... / Talvez os teus ouvidos, só eles ouçam, no silêncio da casa velando, / Uma voz de infância tão clara e tão longínqua...».

Cristovam Pavia também recorre ao *enjambement* não só em versos irregulares, como são exemplos os dois casos anteriores que, no entender de Celso Cunha, «altera substancialmente o ritmo e modifica a figura tonal do poema»⁵⁰³, mas também em versos regulares, sublinhando a emotividade do poeta, como se infere desta passagem do poema sem título da página 66: «Numa espécie de morte mais terrível / Ser de mim todo despojado, ser / Abandonado aos pés como um vestido». Assim, o *enjambement*, nestes versos regulares, permite observar, citando Celso Cunha, «uma mudança rítmica essencial, ou seja a quebra da própria regularidade»⁵⁰⁴. Num plano ritmo-emocional, o *enjambement* parece ainda favorecer a expressividade do *abandono* de quem deseja o despojamento total, à imagem de um vestido abandonado aos pés.

Muitos outros exemplos poderiam ser focados. Contudo, importa realçar que Cristovam Pavia soube, no seu melhor, utilizar o *enjambement*. Dir-se-ia que o uso do transporte, «quando organização rítmica e organização sintáctico-sintagmática [...] não [coincidem]»⁵⁰⁵, resulta na forma adequada para exprimir o ritmo da sua voz. A verificação, com o uso do transporte, da quebra da regularidade do ritmo em poemas regulares e da alteração do ritmo em poemas em verso livre, permite inferir que este recurso estilístico dá um cunho natural à poesia de Pavia.

⁵⁰³ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *op. cit.*, p.675.

⁵⁰⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰⁵ Cf. TAVANI, Guiseppe, *op. cit.*, p.67.

Escreve M.S. Lourenço que «a articulação das palavras pela sintaxe é ainda um meio de que o poeta dispõe para estruturar o poema»⁵⁰⁶. Note-se que o recurso aos efeitos sintácticos são uma ocorrência rara, mas revelam-se, quando usados, de manifesta qualidade. No dizer do mesmo crítico, isso acontece, «não porque Cristovam Pavia não soubesse usá-los mas porque se inclinava para escrever um género de poesia que os dispensa quase por completo»⁵⁰⁷, não deixando de sublinhar que «vale a pena no entanto reparar que, quando ele os usa, obtém o melhor que eles podem dar»⁵⁰⁸.

Do ponto de vista de M.S. Lourenço, o poema «Meu São Sebastião de Grünewald» (p.49) baseia-se essencialmente na sintaxe, onde é possível vislumbrar «uma bem calculada ambiguidade na pontuação do último verso da primeira estância»⁵⁰⁹, em torno da imagem do santo: «E o perfume a cravos quentes dessas feridas». Como se pode ver, a ambiguidade existe pela ausência de pontuação, que segundo o crítico dá aso a uma dupla interpretação, que passamos a citar: (i) – o perfume a cravos, quentes dessas feridas e ii) – o perfume a cravos quentes, dessas feridas»⁵¹⁰.

O poema «O Sótão» (p.51) é um outro exemplo que ilustra ambiguidades despoletadas pela pontuação, como se infere neste passo do poema: «Nestas tardes de Verão / Enquanto lá fora sobe devagar a frescura das flores regadas / E paira, adormecida, / Esperando a noite, / No sótão fechado e escuro não se respira». Por causa da pontuação, é manifestamente difícil saber qual é o sujeito de «paira»⁵¹¹.

O mesmo sucede em «Bucólica Futura» (p.53). Na evocação da infância, em que o amor pela amada se conjuga com o amor pela terra, é difícil descortinar, também pela inexistência de pontuação, se é o «pó» ou o «ar» que está «calmo», em «O tempo agora é um mistério claro... / Vem comigo, vem ver chegar o gado, / Vem ao passado, sem saudade, agora.../ Olha o pó que ficou no ar tão calmo...»⁵¹².

Gastão Cruz, em *A Poesia Portuguesa Hoje*, ao tratar dos vários poetas, que se destacaram entre o período correspondente ao último número da revista *Árvore*, em 1953, e o aparecimento de *Poesia 61*, esclarece que:

a linha da grande poesia discursiva portuguesa [...] reaparece, em plenitude, com Herberto Helder e Ruy Belo, mais moderadamente com Fernando Guimarães, Pedro

⁵⁰⁶ LOURENÇO, M.S., «35 Poemas de Cristovam Pavia», art. cit., p. 1009.

⁵⁰⁷ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰⁸ *Id.*, *ibid.*

⁵⁰⁹ *Id.*, *ibid.*, p.1010.

⁵¹⁰ *Id.*, *ibid.*

⁵¹¹ Cf. *Id.*, *ibid.*

⁵¹² Cf. *Id.*, *ibid.*

Tamen, Maria Alberta Menéres, João Rui de Sousa ou algum Cristovam Pavia, ao lado de tendências antidiscursivas, como em Echevarria, Melo e Castro e, de certo modo, Jorge de Amorim⁵¹³.

Acrescenta ainda que «Cristovam Pavia [...] só em alguns poemas se revela um poeta discursivo. E é visível, nesses poemas, a valorização de cada palavra em si, que corresponde, de algum modo, à rigorosa condensação da linguagem de outros»⁵¹⁴.

Fernando Guimarães, a propósito do comentário do autor de *As Aves*, referente aos poetas supracitados, advoga que:

o que caracteriza a obra desses poetas será uma tentativa para uma certa harmonia entre a contensão – a procura da palavra, a exigente selecção de imagens, mesmo quando se punha em risco a própria imaginação – e a abertura para uma equilibrada derivação discursiva do poema, que era, no entanto, capaz não só de reabilitar essa imaginação ameaçada, mas também de se libertar de todo o peso de uma estrutura sintáctica tradicional, mais ou menos comprometida por muitos e maus anos de poesia descritiva ou narrativa⁵¹⁵.

Do ponto de vista de Gastão Cruz, é visível um «especial parentesco entre o poema *Intervalo de Vida* de Ruy Belo e o poema «Fim de Dia» (p.34) de Pavia»⁵¹⁶. Veja-se um excerto de um e outro poema, respectivamente: «E eu vou por esta chuva acima até à minha infância / debaixo dos meus pés o chão é outra vez o mesmo / a erva cresce. Entre gestos polidos páginas / de livros no meio desta vida exacta e medida / nesta cidade assim mesmo tal e qual / a erva cresce e tem aroma e leva-me / por esse aroma até à erva vou de erva para erva[...]» [Ruy Belo]; «E é agora, com a mudança da hora e os candeeiros de petróleo acendidos logo depois do lanche... / E a paisagem da azeitona / E as mãos encarnadas e dormentes, / No anoitecer cinzento, / Que me sinto mais perto da infância // E é esta grande indefinível tristeza, / É o desejo de voltar àquelas horas passadas, / Em lusco-fuscas estranhos, quando eu ainda não fazia versos...» [Cristovam Pavia].

Contudo o autor de *As Aves* não deixa de sublinhar as diferenças entre os textos:

Já nesta passagem, como noutras [...] de Ruy Belo é assinalável um processo a que não é estranha a lição surrealista: [...] o conflito entre a estrutura sintáctica tradicional do discurso e a frequente mudança de zona temática, a súbita derivação dos assuntos, os imprevistos acidentes do leito da narração ou da descrição. Isto mesmo o distingue de um Cristovam Pavia, por exemplo, com quem as afinidades são visíveis mas cuja linearidade narrativa (nos poemas desse teor) não sofre sobressaltos⁵¹⁷.

⁵¹³ CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, ed. ut., pp.173-174. Cf. Bibliografia Passiva.

⁵¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p.179.

⁵¹⁵ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1982], p. 126.

⁵¹⁶ Cf. CRUZ, Gastão, *op. cit.*, p.175.

⁵¹⁷ *Id.*, *ibid.* Parênteses do autor.

O passo, retirado de «Fim de Dia» de Pavia, propõe enumerações que, apresentadas de forma anafórica, nos desvelam as vivências do mundo da infância do poeta, procurando, assim, atingir o estado de inocência e a paz interior do seu paraíso perdido.

Atentos à observação de Gastão Cruz, o poema sem título da página 44 aparenta também ter vestígios de algum discursivismo, na medida em que a imagem da infância aproxima várias coisas, como, por exemplo: vivências, aromas e sensações do mundo rural e o sono, através de um certo automatismo associativo, característico da poesia discursiva, como podemos observar na transcrição do poema sem título da página 44: «A tarde em meio mas num milésimo / De segundo depois do lanche ao rito claro / (Um cheiro a leite e a ervas) nem brisa foi / (Adolescendo só a ervas) nem fria náusea / Mexeu a luz, dentro do sono / Leve, impossível».

A afirmação de Gastão Cruz, sobre a tendência discursiva de «algum Cristovam Pavia», foi referida neste trabalho, para sublinhar que esta tendência não é um traço da sua poesia, mas, sim, um caso pontual e que, quando usado, é sobretudo uma tendência «vigiada [e] controlada», para usarmos uma expressão utilizada por Fernando J.B. Martinho⁵¹⁸, na medida em que não se verifica uma hostilidade à frase e à sintaxe, como acontece na poesia discursiva.

No fundo, o que Pavia faz é metamorfosear o real, que o faz padecer e sofrer, procurando nas imagens a pureza e a inocência de outros tempos. Aliás, a este propósito Fernando Cabral Martins entende que «transformar as imagens que temos do mundo[...] é o primeiro passo para mudarmos os modos de prazer e os conteúdos da esperança»⁵¹⁹.

Maria Aliete Galhoz, ao definir a poesia de Cristovam Pavia, ao contrário de Gastão Cruz, não vê nenhum discursivismo:

A sua arte, por exemplo, é extremamente discreta, o exercício dela dir-se-ia que ausente. Obra, para mais, de pouca extensão, nada ambiciosa nas suas aparências, jogando com poucos artifícios de composição, sóbria, voluntária ou necessariamente rarefeita de abundância – nenhum discursivismo, nenhuma opulência, nenhum brinco. Nem sequer o gosto de qualquer novidade de construção e menos ainda a maestria da rima ou da regularidade métricas tradicionais. Nesta poesia não existe formalismo, a forma é uma estreita adequação à sua necessidade expressiva, seguindo a linha natural do seu movimento interior – o ritmo de uma voz, para a disposição e metro dos versos, a depuração e a pobreza, como disciplina realizada⁵²⁰.

⁵¹⁸ MARTINHO, Fernando, J.B., *op. cit.*, p.221. Expressão utilizada a propósito da poesia de José Bento.

⁵¹⁹ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, p.240.

⁵²⁰ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixe-te só à hora de morrer», *art. cit.*, p.4.

Na verdade, na poesia de Cristovam Pavia, a imagem, do domínio da semântica, é apoiada por recursos estilísticos, a nível fónico e sintáctico, apontando para uma relação dialéctica entre forma e conteúdo. A forma prossegue a “linha natural” da sua voz; daí os «ritmos naturais e simples da linguagem vulgar»⁵²¹ que são adaptados ao poema, pois o que está, aqui, em causa não são textos prosaicos, mas poéticos. A este respeito, valerá a pena recordar as palavras de Giuseppe Tavani:

O conjunto forma-conteúdo da expressão linguístico-literária será, pois, caracterizado por uma mais intensa capacidade de significar, por uma mais forte pressão interna do significado sobre o significante, por uma polivalência e uma espessura alheias a um conjunto homólogo mas pertinente ao uso comum do sistema linguístico. Daí a polissemia – pluralidade de valores semânticos – de tal conjunto, ou signo, no plano da expressão linguístico-literária⁵²².

Com efeito, a polissemia é um factor a ter em conta, em *35 Poemas*, de que, aliás, já demos exemplos e continuaremos a fazê-lo, sempre que se nos apresentar oportuno, pois estamos perante o uso literário do sistema linguístico, ainda que com «ritmos naturais e simples da linguagem vulgar».

Do exposto, dir-se-ia que emana naturalidade e simplicidade da poesia de Cristovam Pavia, porque a forma segue a fluidez natural dos sentidos representados. Assim, o mundo da infância, que é o tema central dos *35 Poemas*, é apoiado por um conjunto de recursos estilísticos de natureza fónico-linguística e sintáctico-semântica, entre os quais se cria uma perfeita harmonia.

Em síntese, parece estarmos, como assevera Joaquim Manuel Magalhães, perante «um caso exemplar de condenado inapelável ao ostracismo moderno»⁵²³. Segundo o mesmo autor, a poesia de Pavia é «o mais fundamente, anti-moderna. Ignora o rocambole da experimentação sintáctica, do desregramento imaginístico, do baloiço *intermedia* e, pior do que tudo para quem quiser andar na boca das montras, ignora a estafada fórmula do linear compromisso social»⁵²⁴. Com efeito, a singularidade e a simplicidade parecem ser a imagem de marca que rotulam os *35 Poemas* e que tornam Pavia uma *avis rara*.

Convém, não esquecer que Cristovam Pavia, apesar da singularidade da sua voz, comparece em muitos aspectos como um poeta dos anos 50, designadamente pela recorrência de imagens que são comuns aos poetas da sua geração: a imagem do anjo⁵²⁵

⁵²¹ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de cristovam Pavia», art. cit., p.1003.

⁵²² TAVANI, Giuseppe, *op. cit.*, p. 65.

⁵²³ MAGALHÃES, Joaquim Manuel, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.140.

⁵²⁴ *Id.*, *ibid.*, p.139.

⁵²⁵ Cf. MARINHO, Maria de Fátima, *op. cit.*, p.100.

(cf. «As nuvens de fogo sujo / Com anjos e pesadelos», p.36); a imagem da Virgem⁵²⁶ (cf. «Aonde está pousado o teu altar: / Doce mãe Maria», p.35; «Mais Uma Poesia A Nossa Senhora», p.37); e a imagem de flores, nomeadamente, glicínias e rosas⁵²⁷ (cf. poemas das páginas 37, 42, 47, 51, 52, 53, 58). Há ainda a presença de sentimentos que traduzem um mal-estar existencial, como a angústia⁵²⁸ (cf. «E é esta grande indefinível tristeza», p.34) e a desesperança⁵²⁹, os quais se agudizam na imagem final da obra: «Só há saída pelo fundo» (p.67).

No contexto da poesia dos anos 50, os 35 *Poemas* de Cristovam Pavia surgem como uma obra singular. As composições que integram a colectânea, dado o seu subtil lirismo, dão a José Régio: «a impressão de flores orvalhadas»⁵³⁰. Na verdade, este livro de poemas tem o raro dom de poder ser lido «repetidas vezes sem cansaço»⁵³¹, como faz notar Fernando J.B. Martinho.

Acreditamos, por isso, que Cristovam Pavia irá vencer as barreiras do tempo, pois encontramos em 35 *Poemas* as qualidades que fazem deles, no seu conjunto, uma pequena obra-prima. Fazendo nossas as palavras de Fernando J.B. Martinho, cabe perguntar se: «Não é, ao fim e ao cabo, isto o que se deve exigir da boa poesia? Que seja generosa, e nunca nos negue o que nela procuramos: a confirmação da perenidade do espírito humano?»⁵³².

⁵²⁶ Cf. *Id., ibid.*, p.104.

⁵²⁷ Cf. *Id., ibid.*, p.106.

⁵²⁸ Cf. MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.453.

⁵²⁹ Cf. *Id., ibid.*

⁵³⁰ Cf. Carta de José Régio a Cristovam Pavia, datada de 11/01/1951, reproduzida no artigo de João Filipe Bugalho, intitulado «Como José Régio Conheceu Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

⁵³¹ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

⁵³² *Id., ibid.*

CAPÍTULO III

Poesia crepuscular

[...]

*Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi lit comme un ostensor!*

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*⁵³³

[...]

*La mélancolie
Berce de doux chants
Mon coeur qui s'oublie
Aux soleils couchants.*

*Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,*

*Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchant sur les grèves.*

Verlaine, *Poèmes Saturniens*⁵³⁴

*Gardénias fechadas,
Perfume dormente...
No fundo das flores,
Na sombra da noite,
Abrem-se as janelas
Para os meus crepúsculos.
[...]*

Cristovam Pavia, *Poesia*⁵³⁵

Num dado passo do seu artigo, intitulado «Novos Poetas. Cristovam Pavia», Fernando J.B. Martinho observa que a poesia do autor de *35 Poemas* está «imersa numa atmosfera suave e fresca de fim de tarde»⁵³⁶. De facto, o crepúsculo é uma constante na obra, uma tônica dominante, que se revela o momento de eleição na poética de Pavia. Este reparo é de tal forma importante, que terá de ser tomado em devida conta para uma melhor compreensão da sua poesia.

⁵³³ Apud, LAGARDE, André et MICHARD, Laurent, *XX^e Siècle. Les Grands Auteurs Français du Programme Anthologie et Histoire Littéraire*, «Harmonie du Soir» in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Bordas, 1985, p. 439.

⁵³⁴ *Id.*, *ibid.*, «Soleils Couchants», p.506.

⁵³⁵ PAVIA, Cristovam, «Chave Perdida», in *Poesia*, op. cit., p. 168.

⁵³⁶ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.1.

Alexandre Pinheiro Torres, no ensaio que já tivemos a ocasião de referir em vários momentos do nosso estudo, mostra de forma convincente, a existência do «culto dos crepúsculos»⁵³⁷ na sua poesia. O autor de *A Flor Evaporada* considera que:

nos poemas de Pavia, na sua cosmovisão angustiada, a *terra* e *água* celebram os seus esponsais à luz do crepúsculo. Esta herança de Baudelaire e Verlaine não pode ele evitá-la. Ao lermos os poemas “Le Crépuscule au soir” do primeiro ou “Crépuscule du soir mystique” do último não podemos deixar de pensar que essas poesias também são *dele* no mesmo sentido que Régio disse só poder ser influenciado por aquilo que também verdadeiramente lhe pertencia. E é, do mesmo modo, a essa hora privilegiada que a poesia lhe surge⁵³⁸.

Importa desta passagem sublinhar dois pontos. O primeiro, referente ao momento de predilecção do poeta – o crepúsculo – e o segundo, relativo a uma possível herança, vinda de um romântico e de um simbolista franceses.

Na verdade, a presença do crepúsculo não constitui novidade neste volume, na medida em que há vestígios dele, como nos frisa Alexandre Pinheiro Torres, num Baudelaire ou num Verlaine, de que servem de exemplo as epígrafes supracitadas em início de capítulo.

Cristovam Pavia, com efeito, poderá ter sofrido o influxo do Simbolismo, na medida em que o poeta recupera e prolonga a estética crepuscular, aliás muito grata ao Simbolismo, tal como nos adverte Alexandre Pinheiro Torres, «a poesia de alguns simbolistas (a quem Pavia tanto deve) gira mesmo em torno da realidade solar»⁵³⁹.

De facto, a antologia, apresentada por Fernando Cabral Martins em *Poesia Simbolista Portuguesa*, constitui a mais cabal demonstração de que o pôr-do-sol é uma característica recorrente entre os simbolistas⁵⁴⁰. Aliás, no dizer de Alberto de Oliveira, «a arte deste século é um crepúsculo, um pôr-de-sol, uma longa e perturbante agonia de luz»⁵⁴¹.

Com efeito, em 35 *Poemas* é possível vislumbrar temas e imagens tão ao gosto dos simbolistas, que se prendem com os motivos do Outono, como indiciam estes versos: «Na tarde de fim de Outono...» (poema sem título p.36); «Na encruzilhada / Do outono e da névoa» («Pequena Canção» p.39) e com os motivos do pôr-do-sol, daí títulos, como: «Fim de Dia» e «Anoitecer». É neste prisma que surgem *nuances* e sugestões cromáticas inerentes ao crepúsculo e ao Outono, como, por exemplo: «Ó

⁵³⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.251.

⁵³⁸ *Id.*, *ibid.*, p.252. Itálico do autor.

⁵³⁹ *Id.*, *ibid.*, p.248. Parênteses do autor.

⁵⁴⁰ Cf. MARTINS, Fernando Cabral, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, pp.37-217.

⁵⁴¹ OLIVEIRA, Alberto de, «Argumento» de «Pores-de-Sol», in *op. supra. cit.*, p.183.

Poesia que vens beijar-me / Com a lua aparecida no céu Pálido» (cf. «Fim de Dia» p.34); «Na tarde de fim de Outono... / As nuvens de fogo sujo [...] E as folhas amarelas» (cf. poema sem título da pg. 36); «As folhas doiradas / Perdem-se na névoa...» (cf. «Pequena Canção» p.39); «Com que magoada doçura a luz doira o horizonte / Como o doirava há tanto...» (cf. poema sem título da pg. 40); «Detrás das tuas pálpebras a tarde / Beija e doira as folhas dos sobreiros» (cf. «Poema» p.43); «Abelhas do sol / Dilatado e roxo» (cf. «Donzela» p.58).

Vejam-se ainda fragmentos alusivos ao crepúsculo: «No anoitecer cinzento», «em lusco-fuscas», «depois do lanche», «no escurecer» (cf. «Fim de Dia» p.34); «A tarde declina» (cf. «Réquiem» p.41); «Foge sem fim a tarde» (cf. poema sem título pg. 42); «A tarde em meio» (cf. poema sem título da pg. 44); «O dia termina» (cf. «Anoitecer» p.46); «Que a paisagem que passava / Outonal crepuscular» (cf. *Passeio de Automóvel* p.55). A julgar pelos exemplos, torna-se lícito sublinhar que o poeta privilegia, de facto, o fim de dia. O crepúsculo é, na verdade, individualizador da sua poesia. Alexandre Pinheiro Torres, sensível a este assunto, entende mesmo que «o Poeta move-se sempre dentro de um plano que desliza do esplendor solar para a exiguidade da luz»⁵⁴², de que, aliás, dão conta as transcrições supracitadas.

Na verdade, o crepúsculo e o Outono, tema que lhe é correlato, já apareciam na poesia de poetas simbolistas, como, por exemplo, António Nobre e Camilo Pessanha⁵⁴³, por sinal, poetas da preferência de Cristovam Pavia⁵⁴⁴. Veja-se, por exemplo, este excerto do poema «Monólogo d'Outubro» de António Nobre: «Outono, meu Outono, ah! não te vás embora! / Às minhas, eu comparo as tuas estranhezas. / Ah! nos teus dias não há Julhos nem aurora, / E só crepúsculos... Crepúsculos são tristezas![...]»⁵⁴⁵.

Na poesia finissecular, existe uma poética do vago e da sugestão bem característica do Simbolismo, como nos adverte Fernando Cabral Martins: «o Simbolismo assenta numa técnica especial, que é ao mesmo tempo a afirmação de um valor estético: a sugestão. [...] não é o nomear, mas o sugerir o que é próprio da poesia simbolista»⁵⁴⁶. Fernando Guimarães, na esteira de Fernando Martins, prolonga essa mesma opinião: «Folheando [...] alguns dos poemas dos autores simbolistas,

⁵⁴² TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.254.

⁵⁴³ Cf. GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p.38.

⁵⁴⁴ Cf. Carta de Pavia a José Régio, datada de 15 de Outubro de 1949; epistolário depositado no Centro de Estudos Regianos.

⁵⁴⁵ Cf. NOBRE, António, «Monólogo d'Outubro», in *op. cit.*, p.382.

⁵⁴⁶ MARTINS, Fernando Cabral, *op. cit.*, [1990], p.21.

poderíamos encontrar uma expressão [...] [que] é a que nos é dada pelas palavras *vago*, *alusão*, *sugestão*», acrescentando que «para os simbolistas, há no termo *vago* a abertura para dois caminhos: um especialmente voltado para o lado significativo da palavra poética [...] outro para o lado significante, o qual privilegiaria o que poderíamos designar por simbolismo textual»⁵⁴⁷.

Na verdade, a estética do *vago* e da *sugestão*, de contornos imprecisos, grata ao Simbolismo, podemos-la também encontrar, em abundância, em Pavia. Vejam-se os passos que se seguem, com recorrência a lexemas e expressões verbais de sensações imprecisas, que destacaremos sob a forma de sublinhado: «No jardim passado, em tardes encantadas...» («Havia Grandes Tílias...» p.33); «Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida, / Uma antiga tristeza cheia de mistério... [...] E é esta grande indefinível tristeza, / É o desejo de voltar àquelas horas passadas, / Em lusco-fuscos estranhos, quando eu ainda não fazia versos...» («Fim de Dia» p.34); «Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam / Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste!» (poema sem título da pg. 40); «O estrume da égua morta quando eu tinha seis anos / Gira transparente nesta brisa fria...» («Réquiem» p.41); «(Um cheiro a leite e a ervas) nem brisa foi / (Adolescendo só as ervas) nem fria náusea / Mexeu a luz, dentro do sono / Leve, impossível» (poema sem título da pg. 44); «Os candeeiros flutuam, líricos, na névoa» (poema sem título da pg. 45); «Enquanto lá fora sobe devagar a frescura das flores regadas / E paira, adormecida, / Esperando a noite, / No sótão não se respira.» (p.51); «O tempo é agora um mistério claro...» («Bucólica Futura» p.53); «Porque, sei, não estás longe (nem da minha vida!) meu mistério fiel» (poema sem título da pg. 57); Ninguém sentirá o encanto antigo / Que voltou e anda no ar como um perfume...» (poema sem título da pg. 65). Estes excertos, de facto, atestam bem o gosto do *vago*, de que são cúmplices as reticências, que, de certa forma, abundam na generalidade do *corpus* poético de Pavia, testemunhando a ideia de uma certa simpatia pela estética do *não-dito*, da *sugestão* e do *vago* do Simbolismo.

A avaliar ainda pelos exemplos supracitados, importará referir que o ambiente de *mistério* e de *indefinição*, próprio da estética da *sugestão*, verificado à hora crepuscular, resulta do «passado [estar] tão presente...» (poema sem título da pg. 36). De facto, do cruzamento de tempos tão díspares, como são o passado e o presente, só poderiam brotar sensações imprecisas. Assim, o poeta, na continuidade de uma poética simbolista,

⁵⁴⁷ Cf. GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1990], p.21.

regressa ao passado com o intuito, no dizer de Clara Rocha, da «busca, tipicamente simbolista, dum “paraíso perdido” que foi o tempo da infância ou da adolescência»⁵⁴⁸.

A herança simbolista pode ser explicada à luz do contexto da geração de poetas da década de 50. Aliás, a este propósito, Fernando Guimarães, ao estabelecer a distinção entre Modernismo e Vanguarda, refere-se àquele, advogando: «toda uma orientação literária que vem do Romantismo, do Simbolismo, ou do Decadentismo»⁵⁴⁹. Assim, Cristovam Pavia, ao retomar a hora crepuscular, herda um motivo do passado e da tradição, embora com um carácter renovador e singular, pelo uso de «ritmos naturais e simples da linguagem vulgar»⁵⁵⁰, a que já nos referimos no capítulo anterior.

⁵⁴⁸ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p.258.

⁵⁴⁹ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1989], p.152.

⁵⁵⁰ Cf. LOURENÇO, M.S, «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1003.

1. O crepúsculo como lenitivo

Como já vimos, existe, no volume, uma manifesta recorrência a sintagmas e vocábulos alusivos à passagem do dia para a noite. No entanto, urge sabermos qual o motivo que move o poeta a aguardar, tão fervorosamente, a hora do crepúsculo.

Desde já importa lembrar que os 35 *Poemas* são a expressão nostálgica de uma infância perdida. O sofrimento, a mágoa e a dor, que transparecem na poesia de Pavia, são a consequência directa da irrecuperabilidade do mundo da infância. O mundo da infância, ainda que lembrado ou imaginado, não apaga a dor, pelo contrário consciencializa o poeta da perda irremediável da sua infância.

No entanto, urge minimizar a dor. Uma forma de o conseguir é sentir de novo a frescura do mundo da infância, através do crepúsculo. De facto, a poesia de Pavia tem uma forte impressão de frescura, apesar de, por um lado, a infância estar morta e, por outro, de estar enquadrada num ambiente abrasador como é a planície alentejana; daí que Alexandre Pinheiro Torres nos fale dos *reinos da terra e da água*⁵⁵¹ na poética de Pavia e José Régio nos refira que: «a impressão de frescura que, mesmos nostálgicos, nos deixam os mais desses poemas, tem, porém, contraponto na de abrasado ou ardência»⁵⁵².

Com efeito, nos poemas de estética crepuscular é exibida a frescura, decorrente do «Fim de Dia» (p.34), que o poeta procura, para lenir a sua dor. Assim, é recorrente, na sua poesia crepuscular, o uso de sinestésias que despoletam uma impressão e uma sugestão de frescura, que, por sua vez, apaziguam a dor do poeta.

Se passarmos em revista esses poemas, podemos observar que o entardecer despoleta sensações físicas de frescura, nomeadamente, tátil, auditiva, olfactiva e visual. Estas sugestões sinestésicas funcionam como lenitivo da dor do poeta, porque a frescura do crepúsculo transporta o poeta para a sua infância, por sinal também fresca. A título de exemplo, vejam-se os seguintes excertos: «Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida [...] No anoitecer cinzento, / Que me sinto mais perto da infância» («Fim de Dia» p.34); «A brisa na tarde fria, / Na tarde de fim de Outono.../ [...] o passado tão presente...» (poema sem título da pg. 36); «A tarde declina com uma luz ténue. / [...] Os ventos rodam, rodam, gemem e cantam / E voltam. São os mesmos: / Como os conheço desde a infância! / E a terra húmida das tapadas da quinta... / O estrume da égua morta

⁵⁵¹ Cf. TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op.cit.*, pp.239-250.

⁵⁵² RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 *Poemas*», art. cit., p.8.

quando eu tinha seis anos / Gira nesta brisa fria.../ (Nas gotas de orvalho sumiam-se sob as folhas das erva...) [...] E foi engano julgar-te morto e tão só nas tapadas em silêncio... / [...] Já me confundo contigo» («Réquiem» p.41); «Detrás das tuas pálpebras a tarde / Beija e doira as folhas dos sobreiros. // E quase me esqueço / deste puro fogo, / P'ra te dar frescura» («Poema» p.43); «Nas gotas de orvalho / Dentro da neblina... / Um balido, ao longe, / Vem na brisa fria... / O dia termina...» («Anoitecer» p.46).

Na verdade, o sujeito poético privilegia a hora do crepúsculo, porque nele encontra uma sensação física de frescura que o leva até ao mundo da infância. O crepúsculo, perspectivado num sentido emocional, tem a propriedade de lenir, suavizar o seu sofrimento, a dor de ter perdido o paraíso da infância.

É por isso que nos poemas crepusculares, ainda que o poeta volte à infância e que, por momentos, sinta que «Já me não vem a vaga tristeza» («Réquiem» p.41), o certo é que a mágoa persiste. O poeta não deixa de sentir «uma antiga tristeza» («Fim de Dia» p.34), a «grande indefinível tristeza» (*ibid*), que, no dizer de Alexandre Pinheiro Torres, «invade e transborda de toda a lírica de Pavia»⁵⁵³; por isso resta-lhe o conforto da frescura do crepúsculo, apaziguador da dor, porque lhe permite, de forma fugaz, cumprir «o desejo de voltar àquelas horas passadas» (*ibid*).

Contudo, o crepúsculo, como lenitivo, não pode ser visto apenas à luz da frescura física que proporciona, mas também, como nos adverte o autor de *A Flor Evaporada*, por «outros tipos de refrigérios, já não físicos, mas psicológicos, a *solidão*, o *silêncio*, alvos últimos que assinala como consolação, apaziguamento, alívio, calma, repouso, desopressão (e por que não?), um acentuado contentamento»⁵⁵⁴.

De facto, o crepúsculo aponta, para além da frescura, para o silêncio, para a solidão, também eles fonte de plenitude e por isso lenitivo da dor. A este respeito, Maria Aliete Galhoz, no seu artigo «Deixei-te só à hora de morrer», deixa entrever este ponto de vista: «Nem admira, portanto, que um dos significantes de maior força, nesta poesia, venha a ser [...] o silêncio como uma das faces nomeáveis da plenitude, e, por fim, como um desejo de rigor essencial»⁵⁵⁵.

Assim, o crepúsculo proporciona estados de calma, de lenimimento a nível psicológico, porque a solidão e o silêncio, gratos ao poeta, imperam ao fim do dia, proporcionando o ambiente necessário para ser transportado até à infância. Vejam-se os

⁵⁵³ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.252.

⁵⁵⁴ *Id.*, *ibid*. Parênteses e itálicos do autor.

⁵⁵⁵ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer», art. cit. p.4

seguintes exemplos que atestam momentos de paz interior, em consequência do efeito lenitivo do entardecer: «A tarde declina com uma luz ténue. / Estou grave e calmo. / E não preciso de ninguém [...] Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio...» («Réquiem» p.41) ou em: «Canção do silêncio / Nas gotas de orvalho[...] O dia termina...» («Anoitecer» p.46) ou ainda em: «Já mais nada lhe queria, / Só que fosse indo embalada / Na paisagem que passava... / Enquanto a noite deserta / Silenciosa, chegava» («Passeio de Automóvel» p.55).

Frise-se, no entanto, que Alexandre Pinheiro Torres considera que:

a *mudança* na natureza circundante (uma certa hora, o fim do dia) desencadeia, simultaneamente, uma metamorfose no seu corpo/espírito, mas é-nos difícil dizer (Pavia deixa tudo magistralmente no reino da ambiguidade) se este estado *crepuscular* não é já a tonalidade dominante da sua psique, de tal forma em diapásão ou sintonia com a Natureza que com ela se confunde⁵⁵⁶.

De facto, a poesia crepuscular de Pavia testemunha uma imagística de fusão com a natureza, como ilustra esta passagem: «Foge sem fim a tarde, / Nas minhas veias corre... / Eu não busquei e sinto-a / E não a mereci... / A resposta serena, / Regresso sem saudade...» (poema sem título da pg. 42). O efeito lenitivo do crepúsculo é bem visível no adjectivo «serena», pois o sujeito poético *regressa* à infância.

É de salientar que os poemas de atmosfera crepuscular, em Pavia, têm uma dimensão melancólica, dado que são observáveis estados de alma, pautados por sentimentos díspares como a tristeza e o contentamento. Estes sentimentos decorrem da ausência, no presente do sujeito lírico, do paraíso da infância, tema que atravessa, como é sabido, toda a obra. Dessa melancolia constituem bom testemunho versos como: «Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam / Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste!» (poema sem título da pg. 40). Este singular jogo de antíteses instaura uma dimensão melancólica, vigente em muitos poemas, que do ponto de vista de Raymond Klibansky é:

un sentiment à deux faces, qui de soi-même se nourrit perpétuellement, dans lequel l'âme jouit de sa solitude, mais à travers cette jouissance même éprouve plus intensément le sentiment de sa solitude, une sorte de "joie dans la peine"[...] Cette humeur mélancolique moderne correspond essentiellement à une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine⁵⁵⁷.

De facto, esta posição pode ser comprovada nos poemas de Pavia que patenteiam, por um lado, a tristeza, a dor, decorrentes da consciência da irrecuperabilidade do tempo

⁵⁵⁶ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.253. Parênteses do autor.

⁵⁵⁷ KLIBANSKY, Raymond, *Saturne et La Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p.374.

passado, em que foi feliz. Por outro lado, temos a alegria, na sequência de um fugaz regresso a esse mesmo paraíso da infância perdida, como se o sujeito, num passo de mágica, por meio do crepúsculo, pusesse, momentaneamente, uma certa ordem na sua vida destituída de sentido.

Assim, ao crepúsculo, a mágoa, a tristeza, a dor preenchem a vida do sujeito poético. No entanto, é ainda, ao crepúsculo, que o poeta procura um ambiente de solidão, de silêncio, de serenidade e de paz interior, para lenir a sua dor, aliviando a sua mágoa, ainda que por momentos: «[...] Mas eu não sou o mesmo e perco-me nesse mundo / Tão íntimo!, como se já não fosse meu... / Atrai-me... e depois sinto-me estranho... // Com que sorriso magoado, como mãe que consola, / As esquinas dos prédios e as árvores me dizem: / “És o mesmo...” / Com que magoada doçura a luz doira o horizonte / Como o doirava há tanto...[...]

» (poema sem título da pg. 40).

Na poesia crepuscular de Cristovam Pavia respira-se, na verdade, uma atmosfera de melancolia a que Fernando Pinto do Amaral faz referência:

poder-se-á mesmo afirmar com alguma segurança que o pendor melancólico da nossa lírica se reforçou ao longo das últimas décadas. De Afonso Duarte ou Irene Lisboa a Ruy Belo ou Joaquim Manuel Magalhães – passando por Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Raul de Carvalho, Cristovam Pavia, entre muitos outros –, a bilis negra não tem deixado de contaminar certas vozes poéticas mais singulares⁵⁵⁸.

Com efeito, os poemas crepusculares de Pavia estão impregnados de *spleen*, deixando transparecer na sua obra poética o selo da melancolia. A este respeito, e na esteira de Fernando Pinto do Amaral, chamá-riamos a atenção para a seguinte observação de Fernando J.B. Martinho: «uma nota de inquietação, de “mágoa”[...] vem perturbar, num livro, aliás, de predominante tonalidade elegíaca – percurso de um sujeito insanavelmente ferido de “indefinível tristeza” [...] – a serenidade, a paz interior que se procura atingir»⁵⁵⁹.

O que parece estar em causa, em Pavia, é a melancolia, enquanto estado de alma, observável num ambiente crepuscular, e com manifestações de sentimentos contrários. A melancolia poderá despertar uma profunda e «antiga tristeza» («Fim de Dia» p.34) ou estados de serenidade e de paz interior, ficando o sujeito poético «grave» e «calmo»

⁵⁵⁸ AMARAL, Fernando Pinto do, *Na órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena Editora, 1992, p.145. O autor salienta que, a partir do ponto de vista dos médicos e filósofos antigos, melancolia significava etimologicamente bilis negra. Assim, a bilis negra era considerada, passamos a citar: «fria e seca, acreditava-se provir do baço e definia o temperamento *melancólico*» (itálico do autor). Cf. *Id., ibid.*, pp. 118-119.

⁵⁵⁹ MARTINHO, Fernando J.B., *op. cit.*, [1996], p.253.

(«Réquiem» p.41) e libertando-se, fugazmente, daquela «vaga tristeza»: «Já me não vem a vaga tristeza do teu chamamento longínquo» (*ibid*).

Assim, do exposto, importará reter que a frescura, a solidão, o silêncio, que acompanham o crepúsculo, parecem constituir um paliativo da mágoa, da dor do Poeta de ter perdido a infância, na medida em que regressa a essa mesma infância; daí o contentamento, ao visualizar Véspero, a estrela da tarde, que se avista à chegada do crepúsculo: «Bonne étoile Vesper silencieuse, / Bonheur / Suaire calme de mes veines» («Petit Poème» p.64).

2. Ambivalência significativa do crepúsculo

Fernando J. B. Martinho, no seu ensaio, intitulado: «Novos Poetas. Cristovam Pavia», escreve o seguinte:

O mundo que o poeta conheceu, e em que ele era “menino / de pálpebras tombadas”, já então meditando, entregue a uma “tristeza cheia de mistério”, desvaneceu-se. “Uma aragem fria, um cheiro a terra húmida” podem transportá-lo ao passado; o poeta pode evocar o tempo em que ia de “...sobretudo e mãos geladas, / ver a pesagem da azeitona”, e com essa recordação oferecer-nos a limpidez e a transparência das vivências da infância⁵⁶⁰.

Esta passagem, ao recorrer a versos do poema «Fim de Dia», sublinha como a frescura do crepúsculo pode transportar o poeta até sua infância. Assim, a infância parece ser um dos significados possíveis do crepúsculo na poesia de Pavia. Na verdade, o sujeito poético, isento de serenidade interior, perante o presente, como ele próprio diz, «incerto» (poema sem título da pg. 36) e o futuro «obsuro» (*ibid*), vê, no passado, uma forma possível de evasão. Uma simples «aragem fria» («Fim de Dia» p.34), vinda do entardecer, parece, de facto, ser o suficiente para estimular a imaginação do sujeito poético e, como sublinha Fernando J.B. Martinho, «transportá-lo ao passado»⁵⁶¹.

A tónica na frescura do fim de dia, como meio para aceder ao passado, é um factor incontornável de uma poética de *rêverie*, também destacado por José Régio, quando alega que a «interminável planície [onde se enquadra a infância perdida] lhe chega nos ventos»⁵⁶². Na verdade, como sublinhou Alexandre Pinheiro Torres, «o crepúsculo como porta para a infância»⁵⁶³ resulta da imaginação, dos estados de sonho do sujeito poético.

A este propósito, importará recordar Sigmund Freud no que toca aos *rêves éveillés*. Segundo o autor, caracterizam-se por não terem «aucun rapport avec l'état de sommeil [...] il ne s'agit dans ces productions ni d'événements, ni d'hallucinations, mais bien plutôt de représentations: on sait qu'on imagine, qu'on ne voit pas, mais qu'on pense»⁵⁶⁴. É por isso que na poesia de Pavia os estados de sonho, potenciados pela imaginação, permitem momentos ideais de criação poética, pois, no dizer de Freud: «les rêves éveillés sont [...] la matière brute de la production poétique»⁵⁶⁵.

⁵⁶⁰ *Id.*, «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

⁵⁶¹ *Id.*, *ibid*.

⁵⁶² RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 Poemas», art. cit., p. 8. Parênteses nossos.

⁵⁶³ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.257.

⁵⁶⁴ FREUD, Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p.84.

⁵⁶⁵ *Id.*, *ibid.*, p.85.

De facto, a poesia crepuscular de Pavia testemunha sonhos conscientes, proporcionados pelo crepúsculo, que não são mais do que uma forma de concretizar o «desejo de voltar àquelas horas passadas» («Fim de Dia» p.34), como, aliás, advoga Sigmund Freud: «[les] rêves éveillés ne sont autres choses que des accomplissements de désirs»⁵⁶⁶. Vejam-se estes versos que atestam isso mesmo: «E é agora, com a mudança da hora e os candeeiros de petróleo acendidos logo depois do lanche... / [...] No anoitecer cinzento, / Que me sinto mais perto da infância» (*ibid*).

Cristovam Pavia não escolhe o dia para regressar ao seu paraíso perdido, mas fá-lo, sim, ao crepúsculo, porque com o fim de dia aproxima-se a noite. A este respeito, escreve Sigmund Freud o seguinte:

pendant le jour les désirs sont soumis à une rigoureuse censure qui leur interdit en général toute manifestation extérieure. Mais pendant la nuit cette censure, comme beaucoup d'autres intérêts de la vie psychique, se trouve supprimée ou tout au moins considérablement diminuée, au profit du seul désir du rêve. C'est à cette diminution de la censure pendant la nuit que les désirs défendus doivent la possibilité de se manifester⁵⁶⁷.

O sujeito poético valoriza o crepúsculo, pois, por ser próximo da noite, estimula a imaginação, o sonho e realiza o desejo de regressar à infância perdida. De facto, a proximidade do crepúsculo com a noite pode despoletar, à semelhança da noite, como sublinha Gérard Genette, «le sens de profondeur intime, d'intériorité physique ou psychique»⁵⁶⁸, que podemos sentir, por exemplo, nestes versos de «Passeio de Automóvel»: «Tão infantil e tão meiga / Do breve sono velado, / Que a paisagem que passava / Outonal, crepuscular, [...] Já mais nada lhe queria, / Só que fosse indo embalada / Na paisagem que passava... / Enquanto a noite deserta / Silenciosa, chegava.» (p.55). A julgar pelo fragmento, tem todo o sentido inferir que Cristovam Pavia, ao abraçar o crepúsculo, fazendo nossas as palavras de Gaston Bachelard, poderá «devant[...] l'immensité de la nuit, [...] indiquer les voies de la profondeur intime»⁵⁶⁹. Dir-se-ia que o lado tenebroso da noite, que se avizinha com o crepúsculo, desaparece para dar lugar a uma noite que se adivinha bem feitora, que desvela a intimidade do ser do poeta, num claro regresso ao mundo da sua infância.

Com efeito, na poética crepuscular de Pavia, existe uma aspiração, um desejo de atingir o paraíso da infância perdida e com ele a paz interior, que poderá ser recuperado com a ajuda do fim de dia. O crepúsculo, por um lado, tal como advoga Fernando J.B.

⁵⁶⁶ *Id.*, *ibid.*, p.115.

⁵⁶⁷ *Id.*, *ibid.*, p.203.

⁵⁶⁸ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, [1969], p.109.

Martinho, por estar «associado ao exercício melancólico da meditação e da contemplação, convida ao recolhimento interior»⁵⁷⁰. Por outro lado, por proporcionar o sonho com o passado, o sujeito poético pode obter serenidade interior. Assim, o crepúsculo torna-se uma fonte íntima de memórias passadas, que eufemiza a mágoa da infância morta. O sujeito poético, por meio do crepúsculo, acede a uma certa paz interior.

O declinar da tarde, na poesia de Cristovam Pavia, traz *rêveries* de cariz repousante, como é o caso do regresso à infância. Se não vejamos. A presença do elemento água, no seu estado líquido ou gasoso, no paraíso da infância perdida, pode ter um efeito tranquilizador⁵⁷¹. Por outro lado, o regresso à infância, para uma alma religiosa, como apontam as poesias que se aproximam da oração, de que já demos conta no primeiro capítulo, pode sugerir a inocência incarnada⁵⁷² e, por isso mesmo, conotar também tranquilidade e paz interior.

Veja-se este exemplo, em «Réquiem», que evidencia estados de sonhos tranquilizadores que descrevem a infância num ritmo calmo em torno do tema do crepúsculo, onde se vislumbra uma forte intervenção da consciência e da componente imaginativa: «A tarde declina com uma luz ténue. / Estou grave e calmo. / E não preciso de ninguém [...] E a terra húmida das tapadas da quinta... / O estrume da égua morta quando eu tinha seis anos [...] Oh, não há solidão nas neblinas de inverno / Pela erva planície...» (p.41).

A avaliar pelo exemplo, estamos no direito de dizer que podemos estar perante uma poética de *rêverie* sobre a infância de cariz repousante, desencadeada pela hora crepuscular, pois, como adverte Gaston Bachelard:

la poétique de la rêverie n'a plus qu'à déterminer les intérêts d'une rêverie qui maintiennent le rêveur dans une conscience de tranquillité. [...] En tous cas, la rêverie vers l'enfance connaît un grand bienfait de repos si elle s'approfondit en suivant la rêverie d'un poète. [...] La rêverie vers l'enfance, la plus adoucie de nos rêveries, doit nous donner la paix⁵⁷³.

Assim, Cristovam Pavia, à hora crepuscular, no dizer de Alexandre Pinheiro Torres, «[...] regressa ao mais íntimo de si»⁵⁷⁴. Contudo, convém reter que, derivado ao

⁵⁶⁹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1970], p.173.

⁵⁷⁰ MARTINHO, Fernando J.B., «“Réquiem (ao menino morto, eu próprio)”Cristovam Pavia», in *Século de Ouro, Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Novus Editora e Edições Cotovia, 2002, p.295.

⁵⁷¹ Cf. BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, [1965], p.111.

⁵⁷² Cf. *Id., ibid.*, p.113.

⁵⁷³ *Id., ibid.*, pp. 111 e 113.

⁵⁷⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op.cit.*, p.258.

facto do «mais íntimo de si encontra[r]-se já longe na sua infância»⁵⁷⁵, o poeta, como sublinha João Gaspar Simões, «contenta-se com a atmosfera que ele próprio recria e onde volta a ver-se esse “menino morto, eu próprio”»⁵⁷⁶. Daí a importância do sonho consciente, para satisfazer o desejo de regressar ao tempo paradisíaco: «Do breve sono velado / Que a paisagem que passava / Outonal, crepuscular, / Apenas continuava / O sonho do teu olhar...» (p.55).

Note-se, contudo, que o momento mais alto do regresso à infância é o concretizar da sua maior aspiração, isto é, o reencontro com o «menino morto» («Réquiem» p.41), subentendido nestes versos: «Agora sei que vives mais / Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio... [...] Já me confundo contigo» (*ibid*).

Se nos ativermos à poesia crepuscular em *35 Poemas*, afigura-se-nos que não podemos ficar apenas pela leitura do entardecer como regresso ao paraíso da infância perdida. Com efeito, o crepúsculo parece também convidar à ideia de morte. A referência ao fim de dia e ao Outono, este último, muitas vezes, intimamente ligado ao primeiro, deixa entrever o tópico da morte, por se tratar da morte do dia, no primeiro, e da morte do Verão, no segundo. Se não vejamos. Atentemos no valor semântico dos verbos que indiciam a aproximação do fim, num caso e no outro: «A tarde declina» («Réquiem» p.41); «foge sem fim a tarde» (poema sem título da pg. 42); «O dia termina...» («Anoitecer» p.46); «Na tarde de fim de Outono...[...] E as folhas amareladas tremendo, débeis[...]» (poema sem título da pg. 36).

A figuração da morte aparece também pela referência a elementos que fazem parte do cenário crepuscular, tais como: o frio, observável no primeiro verso do poema sem título da página 36: «A brisa na tarde fria»; a matéria morta, patente em «Réquiem» (p.41): «O estrume da égua morta»; e o pó, perceptível no poema «O Sótão» (p.51): «Numa espécie de poeira que sufoca, desprendida com esforço da poeira mais velha...». Daí que Alexandre Pinheiro Torres afirme que: «a *tarde* de Cristovam Pavia participa ainda da emoção romântico-simbolista, cuja ênfase principal se encontra na premonição da morte»⁵⁷⁷.

De facto, o crepúsculo, em *35 Poemas*, ao significar a morte, torna-se um elo que prende Pavia ao Simbolismo, dado que a morte é um dos significados do pôr-do-sol na poesia finissecular, como nos adverte Clara Rocha: «A hora crepuscular, que vimos ser

⁵⁷⁵ *Id., ibid.*

⁵⁷⁶ SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia *35 Poemas*», in *op. cit.*, pp. 427-428.

⁵⁷⁷ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.254.

um cenário redundante na poesia epigonal dos começos do nosso século, significa angústia do tempo e antevisão da morte»⁵⁷⁸.

Afigura-se, assim, que o crepúsculo detenha um carácter ambivalente, dado que aproxima o poeta da morte como o afasta dela. Com efeito, por um lado, o crepúsculo é, como já o evidenciámos, o motor para o regresso ao paraíso da infância perdida que ainda vive intensamente no *id*⁵⁷⁹ do sujeito poético. O retorno ao «jardim passado» («Havia Grandes Tílias...» p.33) é a forma encontrada para viver de novo momentos em que foi feliz, é dar sentido à vida: «Oh, não há solidão nas neblinas de inverno / Pela erva planície...» («Réquiem» p.41).

Por outro lado, o crepúsculo pode ter o significado da morte, porque acolhe a noite que, por sua vez, desencadeia o sono que, como é sabido, é o estado mais próximo da morte, enquanto a vida pulsar; daí o desejo de dormir em «Poema Vespéral» (1949), de forma a obter o esquecimento do sono: «Estou muito cansado. // Só interessa ir para a cama / E dormir... // Dormir bem...»⁵⁸⁰. Esta vontade de dormir persiste em 35 *Poemas*, mas, como nos faz notar Fernando J.B. Martinho, numa «voz discreta, recatada, melancolicamente serena»⁵⁸¹, observável nestes versos do poema sem título da página 44: «Mexeu a luz, dentro do sono / Leve, impossível».

A propósito do crepúsculo como ideia de morte, Alexandre Pinheiro Torres entende que: «o fim do dia, o crepúsculo, anunciarão, portanto, o momento em que a Natureza (como o Poeta) poderão cerrar as pálpebras. [...] Um desejo de morte, uma vontade inabalável de só chegar ao “crepúsculo” de cada dia para com ele viver a delícia do “dormir” para sempre [...]»⁵⁸².

O crepúsculo detém, assim, uma pluralidade significativa, que, em Pavia, indicia ter duas linhas interpretativas, como entreviu Alexandre Pinheiro Torres «o crepúsculo como porta para a infância ou para a morte»⁵⁸³, de que é testemunho este poema sem título da página 36: «A brisa na tarde fria, / Na tarde de fim de Outono... / As nuvens de fogo sujo / Com anjos e pesadelos... / O passado tão presente... / O presente tão

⁵⁷⁸ ROCHA, Clara, *op. cit.*, p.255.

⁵⁷⁹ Segundo a enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia, *Logos*, Vol.4, Lisboa, Editorial Verbo, 1992, p.486, o *id* constitui, passamos a citar: «o conjunto das pulsões primárias submetidas ao princípio do prazer».

⁵⁸⁰ PAVIA, Cristovam, «Poema Vespéral», em *Poemas Esparsos*, in *Poesia*, pp. 100-101.

⁵⁸¹ MARTINHO, Fernando, J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p.64.

⁵⁸² TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, pp. 255-256. Parênteses do autor.

⁵⁸³ *Id.*, *ibid.*, p.257.

incerto... / E o futuro tão obscuro... / A brisa na tarde fria... / E as folhas amareladas / Tremendo débeis, tão débeis...».

Neste poema, o crepúsculo, com as suas sensações tátil, visual, climática, não deve ser visto apenas à luz de uma descrição de um momento do dia, mas antes como uma evocação do estado de alma do poeta; por isso os valores significativos aí presentes são de ordem emotiva. O contexto conduz-nos a ver o crepúsculo para além do seu sentido denotativo, ou seja, já no plano conotativo, que poderá significar o retorno à infância perdida pela referência a «anjos» e «pesadelos»; e, pelo oxímoro, «o passado tão presente...». Assim, o fim do dia indicia a nostalgia da infância para que o espírito tende e que é, tragicamente, impossível de alcançar, a não ser sob a forma de sonho, pois, como adverte Fernando J.B. Martinho, «o paraíso é um paraíso perdido e apenas fugazmente recuperado»⁵⁸⁴.

No entanto, o entardecer, ainda no mesmo poema, poderá ligar-se à pulsão da morte, sugerida pela cor *amarelada* das folhas *débeis* e pela atmosfera de uma «tarde fria de fim de Outono». Estamos, assim, perante uma plurissignificação literária que, na óptica de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «se constitui sobre os valores literais e denotativos dos sinais linguísticos, isto é, o texto literário conserva e transcende simultaneamente a literalidade das palavras»⁵⁸⁵.

Se o crepúsculo, na poesia de Pavia, é portador de uma ambivalência significativa que remete para a infância e para a morte, é legítimo pensarmos que infância e morte não se opõem, mas, como sublinha José Bento, «sobrepõem-se»⁵⁸⁶, porque a morte é a única solução para recuperar a inocência da infância. Assim o refere o mesmo autor: «Nesse complexo núcleo em que se encontra o ponto fulcral da sua poesia, a infância e a morte sobrepõem-se: aquela, morta; esta, a única *saída pelo fundo* para recuperar a pureza perdida que só aquela possuía»⁵⁸⁷.

A propósito da sobreposição da infância e da morte é curioso observar, nos poemas manuscritos que foram enviados a Alberto Serpa, que existe uma sequência de três poemas, ligados à infância morta, que constam nos *35 Poemas*. Assim, pelas anotações que acompanham os poemas: 1) «Réquiem» (p.41) é o «1º pela infância morta»; 2) «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino» (p.40) é o «2º pela

⁵⁸⁴ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas. Cristovam Pavia», art. cit., p.1.

⁵⁸⁵ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *op. cit.*, p.659.

⁵⁸⁶ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, *op. cit.*, p.26.

⁵⁸⁷ *Id. ibid.*

infância morta»; 3) «Na noite da minha morte» (p.65) é o «3º pela infância morta»⁵⁸⁸. Estas anotações reforçam a ideia de que a morte é o caminho para o reencontro efectivo com a infância, pelo que nos vamos debruçar sobre esses três poemas.

Veja-se o poema «Réquiem (ao menino morto, eu próprio)» (p.41): «A tarde declina com uma luz ténue. [...] Os ventos rodam, rodam, gemem e cantam / E voltam. São os mesmos: Como os conheço desde a infância! [...] E foi engano julgar-te morto e tão só nas tapadas em silêncio... / Agora sei que vives mais / Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio... / Já me não vem a vaga tristeza do teu chamamento longínquo. / Já me confundo contigo». A conotação trágica, ligada à morte, anunciada pelo título do poema «Réquiem», é, aqui, diluída, passando a ser, do ponto de vista de Fernando J.B. Martinho, uma «celebração de um renascimento, que parte da verificação e superação de um erro»⁵⁸⁹. Ainda segundo o mesmo autor, o texto dá conta de «um percurso de aprendizagem que o poeta realiza entre o momento epifânico inicial, o acolhimento dispensado aos estímulos sensoriais de que a infância se serve para afirmar a sua sobrevivência e a paradoxal proclamação de uma fusão que a perturbante legenda da epígrafe parecia não consentir»⁵⁹⁰.

No dizer de José Bento:

Réquiem dos 35 Poemas é o testemunho do encontro do *menino morto* com o adulto que ocasionou a sua morte e da reconciliação de ambos: o menino não morreu (*foi engano julgar-te morto*) porque continua a crescer no homem que o encerra [...]. O menino já morto e o homem que caminha para a morte reconhecem-se, inevitavelmente na *erma planície*: são um mesmo⁵⁹¹.

Em «Réquiem», o menino e o poeta são um só, como deixa antever a epígrafe entre parênteses, cuja preposição dá a indicação de tratar-se de uma dedicatória «(ao menino morto, eu próprio)». «Réquiem» é ainda a prova cabal de que a morte, aos olhos do sujeito enunciador, é o elo unificador entre ele e o sujeito enunciado; por isso, a morte é antes motivo de comemoração, pois em lugar de se opor à infância sobrepõe-se-lhe.

No tocante à ideia de morte, como factor de aproximação à infância, somos impelidos a afirmar que, em Pavia, o valor negativo atribuído à morte é convertido num valor positivo, pois a morte reconduz o sujeito poético à infância. E não poderia ser de outra forma, dado que o «menino [está] morto». É como se a morte fosse a vida e a

⁵⁸⁸ Cf. *Anexo* pp. 72-73 e 81.

⁵⁸⁹ MARTINHO, Fernando, J.B., «“Réquiem (ao menino morto, eu próprio)” Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.296.

⁵⁹⁰ *Id. ibid.*

verdadeira vida estivesse na morte. Aliás, a este respeito, Gilbert Durand sublinha que: «la psychanalyse a génialement mis en évidence que [...] Thanatos se conjugue à Éros»⁵⁹².

Assim, o conceito de morte como retorno à infância torna-se compreensível à luz da explicação que Gilbert Durand faz e que vamos passar a transcrever:

Cette image d'un rebroussement de la vie et de l'assimilation de la mort à une seconde enfance se retrouve [...] dans l'expression populaire "retomber en enfance"[...]. C'est cette inversion du sens naturel de la mort qui permet l'isomorphisme "sépulcre-berceau" [...]. La terre devient berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos⁵⁹³.

É, pois, legítimo pensarmos que Cristovam Pavia anteveja na *noite da sua morte* o reencontro efectivo com o «menino morto» (p.41), como exemplifica o poema sem título da página 65: «Na noite da minha morte / Tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo... / E os campos libertos enfim da sua mágoa / Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer [...]».

Neste poema, o timbre católico, associado à morte, dá uma nota de esperança e de serenidade aos *35 Poemas*. A morte é em tudo igual à recuperação do paraíso da infância perdida, dado que ambas têm em comum o conceito de renascer para uma nova vida, de voltar à inocência, à pureza e também, porque ambas permitem a libertação das agruras dolorosas do mundo concreto, conferindo a tão desejada paz interior, o silêncio. Alexandre Pinheiro Torres vislumbra, no mesmo poema, um «poder regenerador, [...], porque na noite da sua morte ele sabe ou antevê que o “encanto antigo” há-de voltar e, com esse “encanto”, “uma voz serena de infância” que será, evidentemente, a sua própria»⁵⁹⁴.

Assim, a morte tornar-se-á geradora de vida, ao proporcionar o reencontro com o «menino morto» (p.41). A «mágoa» (p.40) que atormenta o sujeito poético poderá ser extinta com a sua própria morte. A morte, poderá, aos olhos do sujeito poético, constituir um meio para se encontrar com a infância morta e, finalmente, tornarem-se num só para a eternidade.

Convirá, sublinhar, ainda a propósito deste poema, que o conceito de terra como mãe, de que dá conta a poesia de Cristovam Pavia – e por nós tratada no ponto 2 do segundo capítulo –, poderá levar-nos a interpretar a interpelação feita à «mãe» como se

⁵⁹¹ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, op. cit., p.26.

⁵⁹² DURAND, Gilbert, op. cit., [1992], p.220.

⁵⁹³ Id. *ibid.*, pp.269-270.

⁵⁹⁴ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in op. cit., p.286.

o sujeito lírico se dirigisse a terra como mãe: «Mãe: talvez os teus olhos cansados de chorar / Vejam subitamente... / Talvez os teus ouvidos, só eles ouçam, no silêncio da casa velando, / Uma voz serena de infância, tão clara e tão longínqua...».

Apesar das dúvidas, dada a reiteração do advérbio «talvez», o poeta deixa ainda entrever que, *no dia da sua morte*, quando a terra se fundir com o seu corpo, irá regressar ao útero terreno, ao seio da terra como mãe, e juntar-se ao «menino morto». Assim, a morte surge-nos como libertadora não só da mágoa dos «campos», mas também da do poeta, porque estão fundidos num só: «E os campos libertos enfim da sua mágoa / Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer».

Desde já chamamos à atenção para o valor sugestivo do adjectivo «surdos», que só vem dar consistência à mensagem final do volume de que «Só há saída pelo fundo» («Poema» p.67), visto que «surdos» aponta para o silêncio, que, como sabemos, é a forma eufemística de dizer morte. Assim, a *surdez* dos «campos» e do «menino» (o poeta) poderá remeter para a ideia de morte, como solução última para o reencontro do sujeito poético com o menino. Aliás, do ponto de vista de Alexandre Pinheiro Torres, «[...] “campos” (ou ele, o Poeta) [...] terão atingido, na sua cumplicidade, a dois, a máxima ambição possível: o silêncio. A morte tornar-se-á, deste modo, como para Camilo Pessanha, uma receita para “não ouvir nem ver”»⁵⁹⁵. A morte equivale à libertação dos liames que prende o corpo do poeta à terra, permitindo a tão desejada fusão com o «menino morto».

Nesta perspectiva, torna-se lícito afirmar que a ideia de «menino morto» constitui o centro nevralgico de toda a obra, o cordão umbilical do qual o sujeito poético não consegue separar-se. Por conseguinte, são muitos os momentos no volume em que o poeta regressa ao mundo da infância, como é o caso do poema sem título da página 40: «E apesar de tudo volto à minha ternura de menino / E a luz e os sons vêm como há muito não vinham! / Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam / Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste [...]».

De facto, para além do «menino morto [ser] *ele* próprio» (p.41), «o tempo parou» (p.45) para o sujeito poético; por isso, na óptica do autor de *A Flor Evaporada*, «ele permanecerá o “menino morto”, retratar-se-á amplamente como tal ao longo de toda a sua poesia. Viverá, pois, o resto da sua vida “velando”, de certa forma, essa Morte ou essa atmosfera de Morte»⁵⁹⁶; daí o ambiente melancólico, triste e de mágoa que

⁵⁹⁵ *Id. ibid.*, p.287. Parênteses do autor.

⁵⁹⁶ *Id. ibid.*, p.265.

perpassa todo o volume e que vem turvar a paz interior que o sujeito poético procura atingir: «Com que magoada doçura a luz doira o horizonte / Como o doirava há tanto... // Só é de agora a mágoa» (poema sem título da pg. 40).

No tocante à morte, escreve Fernando J.B. Martinho no seu ensaio intitulado, «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», o seguinte:

[...] a pulsão da morte [...] aparece claramente sublimada, nos *35 Poemas*, em repouso, em abandono nas mãos acolhedoras de Deus, em imersão num real regenerador para lá do real falso, aparente, inerte, em perda, em apagamento do ser, não já sob um impulso doentio de autodestruição, mas de elevação a um transcendente que tudo incluía sem a memória dos “cansaços humanos”, da “angústia”, e também da “alegria”, da imperfeita alegria dos homens, ou ainda na descoberta de uma absurda “saída” para o esmagamento, a opressão da existência inimiga – uma paradoxal e trágica “saída pelo fundo”⁵⁹⁷.

Com efeito, a pulsão da morte constitui um dos mais salientes veios temáticos do volume de Cristovam Pavia. Aliás, em *35 Poemas*, como na sua poética em geral, alguns títulos apontam para a ideia de morte ou são alusivos a ela, como «Réquiem» (p.41), «Fim de Dia» (p.34), «Anoitecer» (p.46), «Regresso ao Paraíso» (p.47), «Libertação» (p.60), «Epígrafe» (p.71), «Melancolia» (p.109), «Elegia» (p.111), «Canção da Morte» (p.114), «Epitáfio» (p.150), «Adágio Cantabile» (p.154).

Importará reter, e na sequência do que temos visto, como é fundamental a presença da pulsão da morte nos poemas de estética crepuscular assim como na criação poética, em geral, de Cristovam Pavia que leva, inevitavelmente, ao estado de melancolia. Note-se ainda que em *35 Poemas*, a morte é encarada como libertadora, anulando, desta forma, o seu aspecto macabro. Com efeito, Cristovam Pavia antevê a morte como descanso, como deixa antever o poeta em «Regresso ao Paraíso» (p.47): «Quando o meu sangue correr / Nas ribeiras frescas do mundo, / Descansado o vermelho em água transparente, / Perdida a febre em débeis flores submersas...». A morte surge, assim, como uma vida noutra dimensão, unindo, definitivamente, o «menino morto» (p.41) ao sujeito lírico «*ele próprio*» (*ibid*).

Assim, a obsessão pela morte em Cristovam Pavia, também visível em muitos poetas, de que podemos dar alguns exemplos: Rainer Maria Rilke, António Nobre, Mário de Sá-Carneiro e José Régio, é entendida pelo autor de *35 Poemas* como a esperança de encontrar um caminho de saída que lhe possa restituir de novo a tranquilidade e a serenidade da sua infância perdida; por isso nos diz o poeta «Só há saída pelo fundo» («Poema» p.67). Subjaz, aqui, um conceito de morte que é um

⁵⁹⁷ MARTINHO, Fernando, J.B., «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», art. cit., p. 73.

denominador comum a filósofos, como Nietzsche ou Sartre, na esteira dos quais Edgar Morin em, *L'Homme et la Mort*, assegura que: «la mort [...] comme la vie, elle est solennelle et sacrée. La même exaltation porte la vie et la mort. La mort n'a donc pas à être téatologiquement détachée de la vie. [...] Car la mort nie la mort. C'est l'éternel secret de mort-renaissance»⁵⁹⁸ e mais adiante acrescenta: «C'est parce que la mort nous est justement à ce point étrangère qu'elle nous libère entièrement de sa prétendue contrainte. C'est parce que la finitude est disjointe de la mort que la liberté est possible»⁵⁹⁹.

Para esse caminho nos leva este excerto do poema sem título da página 65: «Na noite da minha morte / Tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo... [...] Na noite da minha morte / Ninguém sentirá o encanto antigo / Que voltou e anda no ar como um perfume...». Deste modo, estamos plenamente de acordo com Maria Aliete Galhoz, quando sublinha que «a morte é na poesia de Cristovam a palavra final (ou a primeira novamente?) – a dissolução do eu próprio na unidade total sem mais nomes»⁶⁰⁰.

O desejo de partir ao encontro da morte, que os versos de *35 Poemas* murmuram, aponta para o mal-estar presente que impregna todo o volume. Porém, enquanto a morte não chega, o sujeito poético refugia-se na hora do crepúsculo, em que tudo o que o constrange se vai diluindo, mas que nunca se dissipa; por isso há como que um *pathos* ligado ao crepúsculo, levando a que o espectro da morte se desenhe com maior fulgor ao longo da obra.

Podemos concluir do exposto que o tema da morte, que atravessa os *35 Poemas*, e o da infância, que lhe é correlato, definem as duas linhas temáticas fundamentais de *35 Poemas*. A temática crepuscular, que se lhes associa e convida à melancolia, pode proporcionar sonhos evasivos até ao mundo da infância. Esse passado feliz, ao estar «tão presente» (poema sem título da pg. 36), faz com que o sujeito poético se desinteresse do presente. Assim, o crepúsculo poderá sugerir o declinar prematuro da sua vida, ou seja, a sua própria morte. Esta acaba por se impor como uma reconfortante promessa de descanso e de silêncio. Temos, assim, uma visão positiva da morte, como porta para a libertação do sujeito. Com a morte «tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo...» (poema sem título da pg. 65) e o reencontro com «menino morto»

⁵⁹⁸ MORIN, Edgar, *L'Homme et la Mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 313.

⁵⁹⁹ *Id. ibid.*, p. 317.

⁶⁰⁰ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer », art. cit., p.4. Parênteses da autora.

(«Réquiem» p.41) será marcado pelo regresso da paz e da tranquilidade, a que o sujeito poético aspira.

CONCLUSÃO

A poesia de Cristovam Pavia situa-se, como vimos, na década de 50 e inscreve-se numa tradição de modernidade⁶⁰¹. De facto, estamos perante um poeta notável, autêntico e inconfundível, daí que a sua poesia seja singular no contexto da segunda metade do século XX.

Cristovam Pavia, como já sublinhámos, revelou-se de uma extrema exigência ao eleger apenas 35 poemas para a que seria a única obra publicada antes da sua morte. Na verdade, António Manuel Couto Viana, em *Coração Arquivista*, revela-nos que Cristovam Pavia teve a promessa de publicação de um livro, que se chamaria *Deslumbramento*, na colecção de poesia da *Távola Redonda*, sob a direcção de Daniel Filipe e orientação artística de António Vaz Pereira. Esta publicação não se concretizou, porque os volumes das Edições da *Távola Redonda* eram pagos pelos próprios autores. Cristovam Pavia, pouco provido de dinheiro, porque jovem, teve que esperar por melhores tempos⁶⁰².

Por conseguinte, só em 1959 pôde ver o seu livro publicado. É curioso observar que, do abandonado *Deslumbramento*, com 23 composições, apenas cinco transitaram para *35 Poemas*, evidenciando-se, assim, o rigor a que Cristovam Pavia submetia os seus poemas⁶⁰³.

Um outro aspecto relevante, que salientámos ao longo do trabalho, é o facto de a poesia de Cristovam Pavia ter ecos presencistas. De facto, a poesia de Cristovam Pavia está nos antípodas da poesia social. Exalta-se, sim, o «eu» individual, reivindicando a sua singularidade, longe das doutrinas e escolas literárias.

Nessa medida, dir-se-ia que Cristovam Pavia trilha de novo os caminhos da *Presença*, na medida em que a sua poética lembra de certa forma a dos presencistas, como podemos ver pela descrição que Eugénio Lisboa faz do solo «comum entre os poetas» da *Presença*:

Há, [...]um solo comum entre os presencistas [...]: um amor genuíno à arte como arte, um gosto da independência e da liberdade interior, a convicção inabalável de que a arte é obra individual, o horror ao dirigismo crítico, ao dogmatismo doutrinário, a tónica posta nos valores intemporais. [...] E, sobretudo, uma inabalável capacidade de defender o objecto artístico contra a tentativa de invasão

⁶⁰¹ Segundo Fernando J.B. Martinho, o aproveitamento de toda a tradição é representativa da geração de 50. Cf *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* do mesmo autor, p.461.

⁶⁰² Cf. VIANA, António Manuel Couto, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.120.

⁶⁰³ Segundo o autor supracitado, as poesias que transitaram para *35 Poemas* são: *Havia Grandes Tílias*, *A Nossa Senhora*, *Mais Um Poema A Nossa Senhora*, *Deslumbramento*, *Pequena Canção*. As outras 18 composições estão recolhidas nos *Poemas Esparsos*, in *Poesia*, que passamos a citar: *Breve Epígrafe A Nossa Senhora*; *Segredo I*; *Vislumbre*; *Apontamento I*; *Êxtase I*; *A Meu Cão Fixe*; *Êxtase II*; *Apassionata*; *Apontamento II*; *Poesia*; *Oração Silenciosa*; *Êxtase Vespéral*; *Poesia*; *Imagem*; *Melancolia*; *Alheamento*; *Elegia e Poema*.

de pelouros que o não respeitam e que tendem a subvertê-lo. E também um genuíno horror a “modas” que se propõem como fórmulas definitivas e exclusivas⁶⁰⁴.

A colaboração de Cristovam Pavia na *Távola Redonda*, prende-se, como vimos, com o facto de existir uma proximidade entre esta revista literária e a *Presença*. Esforçámo-nos por salientar que, em muitos aspectos, a *Presença* serviu de referência aos poetas da *Távola Redonda*, com a proclamação do individualismo, a aversão à chamada “Arte Social” e a defesa do lirismo tradicional. Foram essas afinidades entre as duas revistas que levaram Cristovam Pavia a depositar confiança na *Távola Redonda*, como ilustra esta passagem de uma carta dirigida a Couto Viana, um dos directores da revista:

Creio que simpatizo muito consigo.

Ainda mais: é bom haver uma pessoa com as mesmas ideias exactamente que eu (parece-me que em tudo). Deu-me ânimo e boa disposição. Às vezes naquele ambiente do liceu puxam para o lado social (e a horrível e impossível “Arte Social”), chegava a admirar que houvesse um grupo de pessoas com talento, e que se lhes opusesse⁶⁰⁵.

Esta simpatia pela *Távola Redonda* permitiu-nos situá-lo na tendência poética que mais se aproxima da *Presença*, nomeadamente, pela valorização do lirismo tradicional.

É ainda sob o eclectismo da *Árvore* que surge a poesia de Cristovam Pavia. A reivindicação da «singularidade», da «diferença» e da «originalidade» congregou diferentes poetas à volta da revista. A defesa do critério da «autenticidade», que fundamentava a sua posição de isenção face à poesia, aproxima-a, de certa forma, do conceito de «Literatura Viva» da *Presença*, dado que, nesta revista, também se defendia a «sinceridade», a «individualidade», a «originalidade» e a «autenticidade».

Por ser a autenticidade um traço definidor da poesia de Pavia, foi possível aproximar o poeta desta outra tendência poética que se aproxima da *Presença*.

Tentámos ainda demonstrar de que forma alguns dos principais temas, gratos à *Presença*, se reflectem na poesia de Pavia, nomeadamente, o *eu* incompreendido, o mundo da infância e a aceitação da dor, em poemas de dimensão religiosa. Este trabalho foi realizado no sentido de evidenciar que, em termos de produção literária, existe, de facto, o espírito da *Presença* na poesia de Cristovam Pavia.

⁶⁰⁴LISBOA, Eugénio, *O Segundo Modernismo em Portugal*, 9ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp.68-69.

⁶⁰⁵ Passagem retirada de uma Carta a Couto Viana sem data, que foi transcrita em VIANA, António Manuel Couto, «Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.110.

Insistimos também na ideia de que Cristovam Pavia, no propósito de alcançar uma poesia natural e simples, recorreu, maioritariamente, nos seus poemas ao verso livre e à reiteração; daí a importância que demos à anafora e ao paralelismo. A forma, na poesia de Pavia, está estreitamente ligada ao conteúdo. O plano da forma da expressão, embora cuidado, é simples, seguindo uma linha natural, porque está em equilíbrio com os temas. Aliás, Cristovam Pavia não pode ser mais claro nesta matéria, quando escreve a António Manuel Couto Viana: «há uma coisa de que eu gosto muito: é a sinceridade, e as palavras claras. E você têm-as. Gosto de dizer o que penso e sem rodeios; tenho um culto por isso»⁶⁰⁶.

Com efeito, Cristovam Pavia, enquanto poeta dos anos 50, não deixa de dar maior ênfase à linguagem, que é, no dizer de Fernando Guimarães, «o grande eixo ao longo do qual se desenvolve a poesia da década de 50»⁶⁰⁷. Não esqueçamos que Pavia, enquanto colaborador da *Távola Redonda*, parece dar provas de uma busca do aperfeiçoamento técnico, de acordo com o que é preceituado por David Mourão-Ferreira no artigo intitulado: «Lirismo ou haverá outro caminho?», divulgado no primeiro número das folhas de poesia: «as grandes épocas do lirismo [...] são aquelas em que se consegue o equilíbrio, coerência ou proporção, entre os motivos e a técnica, entre temas e as formas; são aquelas em que se atinge, entre diversos elementos, uma correspondência harmoniosa»⁶⁰⁸. Esta ideia de uma forma inseparável do conteúdo encontrámo-la, na verdade, na poesia de Cristovam Pavia.

A busca de uma poesia natural explica ainda a razão de os ritmos em Pavia serem, como vimos, «naturais e simples da linguagem vulgar»⁶⁰⁹, daí resultando um andamento prosaico pela constatação que fizemos da irregularidade do verso. Foi ainda nesta linha de uma poesia «natural» que destacámos uma sintaxe sóbria que não sofre grandes atropelos na sua estrutura sintáctica. A brevidade expressiva foi outro traço da sua poesia que sublinhámos como factor contributivo para uma poesia simples e natural.

Uma leitura de *35 Poemas* chama à atenção para o processo de interiorização do mundo exterior, através da reiteração de um vocabulário que remete para o mundo da infância: *passado, menino, árvores, infância, terra, flores, glicínias*; daí a reiteração do lexema *silêncio*, que traduz a plenitude que representa o regresso ao paraíso perdido.

⁶⁰⁶ Fragmento de um Carta a Couto Viana, que foi reproduzida em VIANA, Manuel Couto, «Cristovam Pavia», in *op.cit.*, p.110.

⁶⁰⁷ GUIMARÃES, Fernando, *op. cit.*, [1999], p.110.

⁶⁰⁸ FERREIRA, David Mourão, «Lirismo ou haverá outro caminho?», in *Távola Redonda*, Fascículo 1, de 15 de Janeiro de 1950.

Não menos pertinente é a repetição de vocábulos «frescos», que vem reforçar a ideia da paz interior que o poeta procura: *neblina, brisa, orvalho, água*. O vocabulário inerente às coisas concretas é uma prova de que a sua poesia não está voltada de costas para o exterior, pelo contrário, como sublinha Maria Aliete Galhoz: «Não nos enganemos, todavia, pensando-a uma poesia subjectiva fechada, não o é, todo o exterior é nela também uma presença»⁶¹⁰.

Destacámos, ao longo do trabalho, que o paraíso é um paraíso perdido e apenas recuperado pela imaginação, por conseguinte, paira no volume um sentimento elegíaco que vem perturbar a paz que se procura alcançar; daí a reiteração de lexemas como: *tristeza, sangue, lágrima, noite*.

Tentámos que ficasse claro que o mundo que é próprio de os *35 Poemas* é o da infância. Uma vez perdido este paraíso, o poeta procura de diversas formas a paz interior que outrora possuía; daí a presença de imagens religiosas, além das do pai, do sótão, da planície. Os símbolos da água, do fogo, do ar e da terra também concorrem para transmitir a ideia de totalidade e de pureza a que o poeta aspira.

Vincámos ainda que a imagística da amada corresponde a um ideal da inocência e da pureza próprio da infância. O amor é, pois, uma forma de recuperar o estado de inocência. A este respeito Fernando J.B. Martinho sublinha que «caminhar ao seu lado é voltar ao passado, recuperar a inocência»⁶¹¹. A amada é também, como vimos, um elo de ligação ao transcendente e a salvação. Daí que o poeta aguarde o amor «tão cheio de paz» e «em estado de graça...» («Pequena Canção» p.39).

As imagens da fusão do poeta com a natureza também surgem no sentido de reaver a serenidade e a paz perdidas. No entanto, o «Regresso ao Paraíso» será apenas real «Quando o meu sangue correr / Nas ribeiras frescas do mundo, / Descansado o vermelho em água transparente, / Perdida a febre em débeis flores submersas...» (p.47). A morte parece ser a solução definitiva para se dar o reencontro com o «menino morto».

A poesia crepuscular, ao salientar o carácter ambivalente do crepúsculo, que pode significar ora a infância, ora a morte, põe em evidência que o menino morto não se opõe à morte, mas sobrepõe-se-lhe, pois a morte concretiza o reencontro do sujeito evocador no presente com o sujeito evocado no passado.

⁶⁰⁹ LOURENÇO, M.S., «“35 Poemas” de Cristovam Pavia», art. cit., p.1003.

⁶¹⁰ GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer», art. cit., p.4.

⁶¹¹ MARTINHO, Fernando J.B., «Novos Poetas, Cristovam Pavia», art. cit., p.2.

Cristovam Pavia, apesar de nos ter deixado apenas um livro de poesia publicado e uma quantidade considerável de *Poemas Esparsos* e *Inéditos*, reunidos em *Poesia*, é efectivamente um poeta incontornável na cena literária portuguesa, pois, como adverte Luís Amaro, em 1970, no *Diário de Notícias*: «A sua “voz” [...] é, no coral da jovem poesia portuguesa, uma das mais puras e mais poéticas (no sentido em que a poesia transcende a pesquisa meramente cerebral de engenhosas formas verbais, para ser a transfiguração, através da palavra escrita de sentimentos, ideias, emoções, experiências – de toda a humanidade do poeta, em suma)»⁶¹².

No entanto, perpassa nos seus versos uma mágoa que dilacera o sujeito poético. A inquietação espiritual leva-o a admitir que «Só há saída pelo fundo». A mensagem final do volume acaba por ser uma premunição da morte de Cristovam Pavia que não soube resistir ao seu apelo. A sua felicidade é, em suma, a de todos nós – a de um dia termos sido meninos e hoje sermos, apenas, o «menino morto». Alexandre Pinheiro Torres entende que «o poeta terá, assim, criado, talvez sem consciência disso, um expressão simbólica profundamente radicada na biografia de cada vivente»⁶¹³.

Podemos, por tudo isto, terminar com as palavras de José Bento: «o homem que ele era quis consubstanciar-se com a criança morta que trazia em si e isso não o podia fazer sem caminhar definitivamente na morte até a encontrar e serem um só, na unidade derradeira e total»⁶¹⁴.

⁶¹² AMARO, Luís, «Poesia Portuguesa e Brasileira de Ontem e de Hoje. Breve Antologia, não Cronológica dos Séculos XIX e XX», in Suplemento “artes e letras” do *Diário de Notícias*, Ano XV – 818, de 8 de Outubro de 1970.

⁶¹³ TORRES, Alexandre Pinheiro, «A poesia de Cristovam Pavia», in *op. cit.*, p.265.

⁶¹⁴ BENTO, José, «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia, op. cit.*, p.27.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia activa

A – Obras editadas de Cristovam Pavia.

-35 *Poemas*, Círculo de Poesia, Lisboa, Livraria Moraes Editora, Col. «Círculo de Poesia», 1959.

-*Poesia*, Lisboa, Livraria Moraes Editores, Col. «Círculo de Poesia», 1982. Introdução, Colaboração e notas de António Luís Moita, António Osório, João Filipe Bugalho, José Bento e Pedro Tamen. Um ensaio de José Bento «Sobre a poesia de Cristovam Pavia».

B – Presença em antologias.

-AMARO, Luís, «Poesia Portuguesa e Brasileira de Ontem e de Hoje. Breve Antologia não cronológica dos Séculos XIX e XX – 20. Cristovam Pavia (1933-1968)», *Diário de Notícias*, «Artes e Letras», Ano XV, n.º 818, 8 de Outubro de 1970.

-CAMEIRÃO, Lurdes da Conceição Preto, *Antologia Epistológica de Autores dos Secs. XIX-XX*, Bragança, Edição do Instituto Politécnico de Bragança, 1999.

-COSTA, João Bénard da, *Os Dias do Senhor, (Les Jours du Seigneurs)*, Livraria Moraes Editora, 1962.

-*Diário Popular*, «Antologia de Revelações», de 15 de Setembro de 1948.

-MÃE, Valter Hugo, *Antologia de Poesia Portuguesa, O Futuro em Anos-Luz*, Porto, Edições Quasi, 2001, p.104.

-MENÉRES, Maria Alberta e Castro, E.M. de Melo, *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Círculo de Poesia, Livraria Moraes Editora, 1961, pp.95-96.

-Idem, *Antologia da Poesia Portuguesa (1940-1977)*, Volume I, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1979,⁶¹⁵ pp.248-249.

-NEVES, Orlando e Ferreira, Serafim, *800 Anos de Poesia Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1973, pp.451- 452.

-ROSA, António Ramos, *líricas Portuguesas*, 4ª Série, Lisboa, Antologias Universais, Portugália Editora, 1969, pp.91-96.

⁶¹⁵ Por lapso, nesta antologia e na citada anteriormente dos mesmos autores, é atribuído a Cristovam Pavia um poema de Matilde Rosa Araújo, intitulado *visita* que foi publicado em *Távola Redonda*, fascículo 3, de 15 de Fevereiro de 1950.

-SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro, *Século de Ouro, Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Editora e Edições Cotovia, 2002, p.294.

-SIMÕES, João Gaspar, *História da Poesia Portuguesa do Sec. XX, Acompanhada de uma Antologia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959. Cap. «Tendências actuais da Poesia (1940-1958)», pp.762-779.

-Idem (org.), *Antologia do Prémio Almeida Garrett*, Porto, Ateneu Comercial do Porto, 1957.

-TAMEN, Pedro, *20 Anos da Colecção Círculo de Poesia Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1977, pp.83-84.

-VENTURA, Ruy, *Poetas e Escritores da Serra de S. Mamede (Castelo de Vide, Marvão e Portalegre)*, Amores Perfeitos, 2002, pp.146-149.

C – Colaboração em Revistas.

-*Angulo* (Distrito de Portalegre)

-*Anteu, Cadernos de Cultura*, n.º1, Fevereiro de 1954.

-*Árvore, Folhas de Poesia*, n.º 1, Outubro de 1951, pp. 17-18.

-*Árvore, Folhas de Poesia*, n.º 4, 1953, p. 28.

-*Encontro* (Órgão da juventude universitária católica), n.º1 de 1956.

-*Kwy*, n.º 4, Maio de 1959.

-*O Tempo e o Modo, Revista de Pensamento e Acção*, n.º42, (1ª Série), Outubro de 1966, p. 949.

-*Planície*.

-*Rivages*, Junho de 1954, pp. 14-15.

-*Seara Nova*, apresentou textos de Cristovam Pavia, durante a 5ª fase (1974-1984).

-*Serões, Revista Ilustrada*, n.º 6, Outubro de 1950.

-*Serões, Revista Ilustrada*, n.º 8, Primavera de 1951, pp. 316-318.

-*Távola Redonda, Folhas de Poesia*, Fascículo 3, 15 de Fevereiro de 1950.

-*Távola Redonda, Folhas de Poesia*, Fascículo7, 1 de Julho de 1950.

-*Távola Redonda, Folhas de Poesia*, Fascículo 8, 1 de Novembro de 1950.

-*Távola Redonda, Folhas de Poesia*, Fascículo 16-17, 30 de Abril de 1953.

-*Tentativa*, (S. Paulo), Agosto de 1950.

-*Tentativa*, (S. Paulo), Dezembro de 1950.

-*Vértice* publicou textos de Cristovam Pavia na 1ª série (1942-1986).

D – Correspondência de Cristovam Pavia a :

Alberto Serpa⁶¹⁶

Ano de 1952:

- CARTA (1), datada de Castelo de Vide de 13 de Outubro.
- POEMAS MANUSCRITOS (num total de 25): «Mistério», datado da Castelo de Vide de 13 de Outubro; «Poema» de 5 de Dezembro; «Poema» de 7 de Dezembro; «Simples Apontamento», datado de Castelo de Vide de 5 de Agosto; «2 Poesias A Nossa Senhora. 1-Breve Epígrafe; 2- Bálsamo»; «Havia Grandes Tílias Aromáticas»; «Oração Silenciosa»; «Canção»; «Mais Uma Poesia A Nossa Senhora»; «Deslumbramento»; «Pequena Canção»; «Poema»; «Réquiem»; «Poema»; «Poema»; «Anoitecer»; «Poesia»; «Poema»; «Encontro»; «Pequena Oração»; «Momento»; «Bucólica Futura»; «Consolação Para O Tempo Incerto»; «Apontamento»; «Entre os astros, no sangue fresco e fundo», datados de Lisboa de 9 Julho.

Ano de 1966:

- CARTA (1).
- POEMAS DACTILOGRAFADOS (num total de 3): «Livre Lenga-Lenga A Um Poeta Invocação»; «Avariação»; «Outra Festiva E Avariada Avariação».

Sem Data:

- POEMAS MANUSCRITOS (num total 15): «Poema»; «Anoitecer»; «Mãos»; «Entre os astros, no sangue fresco e fundo»; «Poema»; «Momento»; «Poesia»; «Mistério»; «Poema»; «Poema»; «Encontro»; «Pequena Oração»; «Apontamento»; «Consolação Para O Tempo Incerto»; «Passeio de Automóvel».

Anne Perrier⁶¹⁷

⁶¹⁶ Cartas do Espólio de Alberto Serpa, na Biblioteca Municipal do Porto.

⁶¹⁷ Cartas, in Revista *Colóquio/ Letras*, Número 12, Março de 1973, pp. 4246.

Ano de 1966:

- CARTAS (2), datadas de Lisboa de 15 de Junho e de 6 de Julho.

Ano de 1968:

- CARTAS (4), duas datadas de Castelo de Vide de Junho e de 20 de Agosto e outras duas, datadas de Lisboa de 9 de Maio e de 19 de Setembro.

António Luís Moita⁶¹⁸

Ano de 1952:

- CARTAS (4), (2) datadas de Lisboa do 12 de Março e 15 de Dezembro e (1) de Castelo de Vide, de 28 de Agosto.
- POEMAS TRANSCRITOS: “Súbitos Mergulhadores descendo nas águas inimigas”, numa carta-poema com data de 7 de Dezembro de 1952 e “Se fizer um esforço levanto-me e caminho no ar”, situado no término da já referida carta, datada de 15 de Dezembro.

José Régio⁶¹⁹

Ano de 1949:

- CARTAS (2), datadas de Lisboa de 15 de Outubro e de 14 de Dezembro.
- HISTÓRIA-CURTA (1): «História de Natal», datada de 14 de Dezembro.
- POESIAS MANUSCRITAS (35): «Epígrafe»; «Lenda da Bela-Adormecida»; «Canção da Morte»; «Vislumbre»; «Madrigal Indeciso»; «Tudonada»; «Momento»; «Sonolência»; «Aspiração»; «Era bom...»; «6 Fragmentos do meu Martírio: I – Demoro aqui; II – Os carros-eléctricos passam; III – Para mim não há alegria; IV – Eu preciso que deus me dê o descanso do Vácuo; V – Deêm-me murros; VI – Para quê mais um passo»; «1ª Berceuse na Chuva»; «Conquista»; «Segredo»; «2ª Berceuse na Chuva»; «Poesia»; «Vespéral»; «Écloga»; «Concertina»; «2 Poesias a Nossa Senhora: I – Breve Epígrafe II – Bálsamo»; «A um passarinho (Apontamento)»; «Poesia em Prosa», datadas de 15 de Outubro; «Abertura do Diário Lírico»; «Poema da Peninha»; «Alheamento»; «Momento»; «Canção da Manhã Fria»; «Melancólica»; «Poema», datadas de 14 de Dezembro.

Ano de 1950:

- CARTA: (1), de 1 de Julho.

⁶¹⁸ Cartas, in *A Cidade Revista Cultural de Portalegre*, N.º 9 (Nova Série), 1994, p.139-143.

⁶¹⁹ Epistolário de José Régio no Centro de Estudos Regianos, em Vila do Conde.

- POESIAS MANUSCRITAS (num total de 11): «Êxtase I»; «Havia Grandes Tílias Aromáticas...»; «Oração Silenciosa»; «Êxtase II»; «Canção»; «Mais Uma Poesia A Nossa Senhora», datadas de 20 de Janeiro; «Incompreensível ou Deslumbramento»; «Apassionata»; «Poema»; «Pequena Canção»; «Ao Meu Cão Fixe», datadas de 19 de Dezembro;

Ano de 1951:

- CARTAS (8), Seis, datadas de Lisboa de 19 e 26 de Fevereiro, de 14 e 29 de Março, de 10 de Maio, de 25 de Julho e duas, datadas de Castelo de Vide de 14 de Setembro e 31 de Dezembro.
- POESIAS MANUSCRITAS: (num total de 23) «Poema»; «Poesia»; «Poesia»; «Poesia»; «Poesia»; «Cantiga», datadas de Lisboa de 19 de Fevereiro; «Cilício», datada de 4 de Março; «Canção», datada de Março; «No meio do mar há uma ilha»; «Estou morto, posso viver como quem vê»; «Alto»; «Menino esquecido a olhar as pequenas folhas de Baxo», datadas de Março; «Momento», datada de Lisboa de 29 de Março; «Nocturno»; «Pequena Oração», datadas de Abril; «Apontamento»; «Poesia», datadas de Lisboa de 23 de Maio; «Quinta»; «Chave Perdida»; «Regresso ao Paraíso», datadas de Maio; «Festa», datada de 15 de Setembro; «Canção Qualquer», datada de Castelo de Vide de 24 Setembro; «Quadra», datada de Dezembro.

Ano de 1952:

- CARTA (1), datada de Castelo de Vide de 16 de Abril.
- POEMA DACTILOGRAFADO: «Mãos», de 17 de Abril.

Ano de 1953:

- CARTA (1), datada de Lisboa de 17 de Outubro.
- POEMAS MANUSCRITOS (num total de 20): «Simples Apontamento»; «Mãos»; «Passeio de Automóvel»; «Entre os astros, no sangue fresco e fundo»; «Prelúdio»; «Mistério»; «Improviso aos Poetas (Flôr de Retórica)»; «Rimancinho»; «Apontamento»; «Donzela»; «Apontamento»; «Poesia»; «Apontamento»; «Poema»; «O Sótão»; «Petit Poème de Madame Noiret»; «Velada»; «Poema»; «Libertação»; «Poema», datados de Outubro.

Ano de 1954:

- CARTAS (2), datadas de Castelo de Vide de 15 de Maio e de Lisboa de 26 de Março.
- POEMAS MANUSCRITOS (num total de 2): Poema»; «Poema», datados de Lisboa de Março.

Ano de 1959:

- POSTAL (1), datado de Lisboa de 3 de Dezembro.

Ano de 1960:

- CARTA (1), datada de Lisboa de 18 de Janeiro

Ano de 1961:

- CARTA (1), datada de Castelo de Vide de 3 de Novembro.

Ano de 1962:

- POSTAIS (4), datados de Heidelberg de 3, 8 e 13 de Fevereiro e um de 28 de Julho.
- CARTAS (4), duas, datadas de Heidelberg de 24 de Fevereiro e 22 de Junho, uma de Castelo de Vide de 23 de Setembro e uma de Lisboa de 28 de Setembro.

Ano de 1968:

- CARTAS (28), três, datadas de Heidelberg de 15, 18 e 21 de Março, quinze, datadas de Lisboa de 21 e 23 de Maio, de 27 de Junho, de 2, 4, 5, de 8 para 9, 11, 12, 13, 14, 22, 23, 27 e 29 de Julho, oito, datadas de Castelo de Vide, de 31 de Julho, de 2 e 3, 7, 8, 14/15, 15, 18 e 30 de Agosto e duas, datadas de Lisboa de 7 e 22 de Setembro.
- POSTAL (1), datado de Castelo de Vide de Janeiro.

Maria Aliete Galhoz⁶²⁰

Ano de 1968:

- CARTA (1), datada de Lisboa de 28 de Junho.

Teixeira de Pascoaes⁶²¹

Ano de 1951:

- CARTA (1), datada de 28 de Fevereiro, com nove poemas transcritos: «Pequena Canção»; «Poema»; «Mais uma Poesia a Nossa Senhora»; «Poesia»; «Poema»; «Lá vêm os ventos cantantes»; «Berceuse»; «Poema»; «Cantiga».

⁶²⁰ Carta, in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), 1994, p. 29.

⁶²¹ Cartas, in *Cameirão*, Lurdes da Conceição Preto, *Antologia epistolográfica de Autores dos Secs. XIX-XX*, Bragança, Edição do Instituto Politécnico de Bragança, 1999, pp. 255-259.

2. Bibliografia passiva

A – Poemas e uma obra que lhe são dedicados.

-AMARO, Luís, «Província A Cristovam Pavia», in *A Capital*, Supl. «Literatura e Arte», Lisboa, 20 de Novembro de 1968, p.4.

-BELO, Ruy, «In Memoriam», *Homem de Palavra[s]* in *Todos os Poemas*, Braga, Assírio e Alvim, 2000, pp.223-224.

-MOITA, António Luís, «Reencontro: 13/10/68, À memória de Cristovam Pavia e de seu pai Francisco Bugalho – meus amigos», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 61 de Maio de 1981, pp.47-48.

-MONTEIRO, Adolfo Casais, «Chama Fria, à memória de Francisco Bugalho, Ao Cristovam Pavia», in *Poesias Completas, Noite aberta aos quatro ventos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p. 159.

-OSÓRIO, António, «Requiem para Cristovam Pavia, A Pedro Tamen seu Amigo», in *O Lugar do Amor*, Porto, Gota de Água, 1981, pp. 124-125.

-PERRIER, Anne, «Lettres Perdues» (à Cristovam Pavia au poète et à l'ami mort à Lisbonne le 13 octobre 1968); em epígrafe o poema «Não fugir. Suster o peso da hora», in *Poésie 1960-1968*, Montreux, L'Age d'Homme, 1986, pp.87-88.

-SILVA, Alberto Vaz da, «Memória», in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1968, p.998.

-TAMEN, Pedro, «Três Fragmentos», in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Outubro-Dezembro de 1968, p. 999.

B – Artigos e ensaios sobre o poeta em revistas e periódicos.

-BERRINI, Beatriz, «A importância de ser *Távola Redonda*» in *Colóquio / Letras*, Lisboa, n.º 87, Setembro de 1985, p.10.

-BUGALHO, João Filipe Flores, «Como José Régio Conheceu Cristovam Pavia», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, (Número Especial), «Presença de José Régio em Portalegre», Portalegre, Outubro de 1984, pp.100-101; Reprod. in *O Distrito de Portalegre* « Fanal n.º12 », ano 117, n.º 6719, Portalegre, 27 de Abril de 2001, pp.1-2.

-BRAGANÇA, Nuno de, «Carta aberta ao menino vivo, ele próprio», in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1968, pp.995-996.

-COCHOFEL, João José, «Leituras do Mês, Crónica de Poesia» (35 poemas), in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Ano X, 2ª Série, n.ºs 112-113, Lisboa, Julho-Agosto de 1960, p.107-108. Reeditado em: *Críticas e Crónicas*, «Crónica de Poesia

IV», Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp.178-184.

-Colóquio/Letras, «Prémio de ensaio sobre Cristovam Pavia», n.º 76 de Novembro de 1983, p.111.

-COSTA, João Bénard da, «In memoriam» in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1968, p. 997.

-*Diário de Notícias*, «35 Poemas – de Cristovam Pavia», 14 de Janeiro de 1963, p. 7.

-FERNANDES, Rogério, «Cristovam Pavia – Recordação de um poeta», in *A Capital*, Supl. «Literatura e Arte», Lisboa, 20 de Novembro de 1968, p.4.

-Idem, «Cristovam Pavia», *ibid.*, 2 de Abril de 1969, p.5.

-GALHOZ, Maria Aliete, «Deixei-te só à hora de morrer», in *A Capital*, Supl. «Literatura e Arte», Lisboa, de 20 de Novembro de 1968, p.4.

-Idem, «Nota sobre a poesia de Francisco Bugalho», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), 1994, pp. 23-32.

-GARÇÃO, João, «O Castelo dos Destinos Cruzados – O encontro de três poetas no Alentejo (Castelo de Vide): Francisco Bugalho, Cristovam Pavia e António Luís Moita», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), 1994, pp.125-144.

-JÚDICE, Nuno, «Uma Voz Fechada», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano II, n.º 44, de 26 de Outubro a 8 de Novembro de 1982, p.28.

-LOURENÇO, M. S., «35 Poemas de Cristovam Pavia», in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1968, pp.1000-1012.

-MARTINHO, Fernando J.B., «A Poesia de Cristovam Pavia», in *Colóquio/ Letras*, Lisboa, n.º 75, Setembro de 1983, pp. 75-80.

-Idem, «Novos poetas. Cristovam Pavia», in *Jornal de Letras e Artes*, Ano V, n.º 235, Lisboa, 30 de Março de 1966, pp. 1-2. Reeditado em: «A Poesia de Cristovam Pavia», in *Estudos de Castelo Branco, Revista de História e Cultura*, Castelo Branco, n.º 20, 1 de Abril de 1966, pp. 158-161.

-Idem, «Breves Considerações a propósito da Poesia de Francisco Bugalho e de Cristovam Pavia», in *Boletim Especial do Amicitia – Grupo Cultural de Portalegre*, Portalegre, 1961, pp.47-50.

-Idem, «Cristovam Pavia», in *Rabeca*, «Poesia Nova», Portalegre, 3 de Maio de 1961, p. 6.

-Idem, «Cristovam Pavia: 35 poemas, 35 anos de vida», in *A Cidade, Revista Cultural de Portalegre*, n.º 9, (Nova Série), Portalegre, 1994, pp.117-123. Reprod.

in: *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp.250-253.

-Idem, «Leituras na poesia de Cristovam Pavia», in *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 3 (5ª Série), Lisboa, Editorial – Estudo, 1985, pp. 63-79.

-Idem, «Na morte de Cristovam Pavia», in *Diário de Lisboa*, Lisboa, Suplemento Literário, n.º 539, de 28 de Novembro de 1968, p. 5.

-MIRANDA, Vasco, «A propósito dos 35 poemas de Cristovam Pavia», in *Gazeta Literária*, 2ª Série, n.ºs 10-11, Porto, Abril – Maio de 1960, pp. 5-6.

-MOITA, António Luís, «Evocação de Cristovam Pavia», in *O Distrito de Portalegre*, «Fanal n.º 12», Ano 117, n.º 6719, Portalegre, 27 de Abril 2001, p.1 e 4; Esta evocação foi publicada anteriormente na revista *Silex* (n.º 8, Julho de 1983) e ainda no jornal *O Pregão* (15 de Novembro de 1989).

-PERRIER, Anne, «Cartas inéditas de Cristovam Pavia», in *Colóquio/letras*, Lisboa, n.º 12 de Março de 1973, pp. 41-46.

-RÉGIO, José, «Cristovam Pavia e os 35 Poemas», in *O Primeiro de Janeiro*, «Das Artes, das Letras», Porto, 29 de Janeiro de 1969, p.8.

-SERPA, Alberto de, SILVA, Alberto Vaz da, «Poemas inéditos de Cristovam Pavia», *ibid.*

-SERRA, Carlos Marques, «De Nuno Bragança a Cristovam Pavia», in *O Distrito de Portalegre* «Fanal n.º 12», Ano 117, n.º 6719, Portalegre, 27 de Abril de 2001, p.2 e 4.

-SIMÕES, João Gaspar, «Crítica Literária, 35 Poemas por Cristovam Pavia», in *Diário de Notícias*, 10 de Março de 1960, pp.13-15. Reprod. in «Cristovam Pavia 35 Poemas», *Crítica II, Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, pp.426-429.

-*O Tempo e o Modo*, «Cristovam Pavia», (nota sobre a sua morte), n.º 62-63, Julho-Agosto de 1968, p. 999.

-*Terra Alta*, «Francisco António Flores Bugalho», Ano XII, n.º 572, Castelo de Vide, 27 de Outubro de 1968, p.2. (Notícia da morte do Poeta).

-*Ibid*, «Agradecimento», Ano XII, n.º 574, 24 de Novembro de 1968, p.1. (Agradecimento da família).

C – Ensaaios e referências breves ao poeta em obras.

-AMARAL, Fernando Pinto do, *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena Editora, 1992, p.145.

-Idem, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991, p.46, 55, 56.

-BENTO, José «Sobre a Poesia de Cristovam Pavia», in *Poesia*, Lisboa, livraria Moraes Editora, Col. «Círculo de poesia», 1982, pp.13-27.

-BUGALHO, Francisco, *Poesia*, Lisboa, Editora LG, 1998. Prefácio de Joana Varela e organização de Luís Manuel Gaspar, João Filipe Bugalho, Maria Jorge, Luís Amaro e Diana Pimentel. Inclui uma bibliografia e uma tábua biográfica onde constam dados sobre Cristovam Pavia.

-COCHOFEL, João José, «Crónica de Poesia III e IV», in *Críticas e Crónicas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p.172-184.

-COELHO, Jacinto do Prado, *Dicionário de Literatura*, 5º Volume, Porto, Mário Figueirinhas Editora, 1994, p.72 e p.1059.

-CRUZ, Gastão, «A Poesia de 60», in *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, pp. 169-198. Reeditado em: *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

-GUIMARÃES, Fernando, «Um tempo de transição na poesia de Albano Martins, Cristovam Pavia, Helder Macedo e Liberto Cruz», in *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, p.63-70; Reeditado em: *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.ª Edição, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002, pp.41-50.

-Idem, «Alguns caminhos da moderna poesia portuguesa», in *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, p. 187.

-Idem, «Do Neo-Realismo aos anos 50», in *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999, p. 110.

-Idem, «Aspectos da Poesia Portuguesa Actual», in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982, p.126.

-MACHADO, Álvaro Manuel, verbete sobre Cristovam Pavia in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p.367.

-MAGALHÃES, Joaquim Manuel, «Cristovam Pavia (1933-1963)», in *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, Regra do Jogo, 1981, pp.139-143.

-MARTINHO, Fernando J.B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p.121, 123,136, 183, 222-223, 249-254, 408-411 e 418.

-Idem, «“Requiem (ao menino morto, eu próprio)” Cristovam Pavia» in *Século de Ouro, Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Editora e Edições Cotovia, 2002, pp.295-296. (Organização de Silvestre, Osvaldo Manuel e Serra Pedro).

-MONTEIRO, Adolfo Casais, «Cristovam Pavia», in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977, pp. 313-316.

-PIRES, Daniel *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do sec XX*, Volume II, Lisboa, Grifo- Editores e Livreiros, 1º tomo de 1999, 2º tomo de 2000, p.49,61,63,166,205,216,282,410,423,508,535,550,567,576,619.

-Idem, *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, Contexto, 1986, p.65, 71-73, 290-294.

-ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p.486.

-ROSA, António Ramos, «Cristovam Pavia», in *líricas Portuguesas*, 4ª Série, Lisboa, Antologias Universais, Portugália Editora, 1969, p.91.

-SARAIVA, José António e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 13ª edição, Porto, Porto Editora, 1985, p.1112.

-SIMÕES, João Gaspar, «Cristovam Pavia 35 Poemas», *Crítica II, Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, pp.426-429.

- Idem, Cap. «Tendências actuais da Poesia (1940-1958)» in *História da Poesia Portuguesa do Sec. XX, Acompanhada de uma Antologia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, p.777. Reeditado em: «Tendências Actuais da Poesia (1940-1975)», in *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa, (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Porto, Brasília Editora, 1976, p.402.

-Idem, «Décimo Quinto Itinerário: A Poesia dos Últimos Vinte Anos (1940-1964)», in *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editora Arcádia, 1964, p.383.

-Idem, «Francisco Bugalho», in *Retratos De Poetas Que Conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 240-241.

-TAMEN, Pedro, «Nota introdutória», in *20 Anos da Colecção Círculo de Poesia Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1977, pp.11-15.

-TORRES, Alexandre Pinheiro, «A Poesia de Cristovam Pavia», in *Ensaio Escolhidos II, Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, SA, 1990, pp.227-298.

-VIANA, António Manuel Couto, «Cristovam Pavia», in *Coração Arquivista*, Lisboa, Edições Verbo, 1977, p.107-137.

3. Bibliografia geral

- AMARAL, Fernando Pinto do, *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena Editora, 1992.
- Idem, *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1991.
- ÁRVORE, *Folhas de Poesia*, Edição fac-similada com introdução e índices de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de L'Espace*, Vendômes, Presses Universitaires de France, 1970.
- Idem, *La Poétique de la Rêverie*, Troisième Édition, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1965.
- Idem, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1993.
- BARTHES, Roland, *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- BENTO, José, *Antologia da Poesia Espanhola das Origens ao Século XX*, Lisboa Assírio & Alvim, 2001.
- BERRINI, Beatriz, «A importância de ser *Távola Redonda*», in *Colóquio / Letras*, Lisboa, n.º 87, Setembro de 1985, pp. 5 –19.
- BIENVENISTE, Émile, *O Homem na Linguagem*, Lisboa, Vega Universidade, SD.
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência, uma teoria da poesia*, (tradução de Miguel Tamen), Lisboa, Edições Cotovia, 1991.
- BUGALHO, Francisco, *Margens*, Coimbra, Edições Presença, 1931.
- Idem, *Canções de Entre Céu e Terra*, Coimbra, Edições Presença, 1940.
- Idem, *Paisagem*, Lisboa, Edições Presença, 1947.
- CARVALHO, Amorim de, *Tratado de Versificação Portuguesa*, 6ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1991.
- Idem, *Problemas da Versificação*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1981.
- CHEVALIER, Jean, GUEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982.
- CHORÃO, João Bigotte, *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Volumes 3,4 e 5, Lisboa, Editorial Verbo, 1999.
- Idem, *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, Vol.3, Lisboa, Editorial Verbo, 1999.

- CINTRA, Luís Filipe Lindley, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- COELHO, Eduardo Prado, *Tudo o que não escrevi: Diário I (1991-1992)*, Lisboa, Edições Asa, 1992.
- Idem, *Tudo o que não escrevi: Diário II (1992)*, Lisboa, edições Asa, 1994.
- Idem, *O Cálculo das Sombras*, Porto, Edições Asa, 1997.
- Idem, *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979.
- COHEN, Jean, *Structures du Langage Poétique*, Paris, Flammarion Éditeur, 1966.
- CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973. Reeditado em CRUZ, Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 4ª edição, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1987.
- CUNHA, Celso, «Sobre o decassílabo de Camilo Pessanha», in *Língua e Verso*, 3ª edição, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1984, pp.143-155.
- DEMOUGIN, Jacques, *Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères*, Paris Larousse, 1992, pp.752-753.
- DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- Idem, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, 11^e Édition, Paris, Dunod, 1992.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la Poésie Moderne*, Paris Denoël/Gonthier, 1976.
- GALHOZ, Maria Aliete, Fernando Pessoa, Lisboa, Editorial Presença, 1985.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Idem, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Idem, *Introdução ao Arquitexto*, Lisboa, Vega Univerdidade, SD.
- Idem, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris Éditions du Seuil, 1982.

- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989. Reeditado em: *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.^a Edição, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002.
- Idem, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, 2.^a Edição (revista), Brasília Editora, 1981.
- Idem, *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972.
- Idem, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999.
- Idem, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.
- Idem, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- Idem, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios Literários Sobre Mística Española*, 2.^a Edição, (Corrigida e aumentada), Madrid, Editorial Gredos, S. A, 1968.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- JONES, Peter, *Imagist Poetry*, London, Penguin Books, 1972.
- JONES, Peter, HULME, Cheadle, «L'imagisme Anglo-Saxon», in *Les Avant-Gardes Littéraires au XX^e Siècle*, Vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, pp. 263-275.
- JOUBERT, Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1988.
- KLIBANSKY, Raymond, *Saturne Et La Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent, *XIX^e Siècle Les Grands Auteurs Français du Programme. Anthologie et Histoire Littéraire*, Paris, Bordas, 1985.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Elementos de Retórica Literária*, 2.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp.230-231.
- LEFEBVE, Maurice-Jean, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1980.
- LIMIAR, *Revista de Poesia «O apelo das Imagens»*, 11, Porto, 1999.
- LISBOA, Eugénio, *O Segundo Modernismo em Portugal*, 9.^a edição, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003.

- Idem, *O Canto do Signo: existência e literatura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996.
- MARINHO, Maria de Fátima, *A Poesia Portuguesa Nos Meados Do Século XX, Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- Idem, «Variantes», in *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, pp.459-472.
- MARTINHO, Fernando J.B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996.
- MARTINS, Fernando Cabral, *O trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon Publicações, 2000.
- Idem, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990.
- MASSAUD, Moisés, *As Estéticas Literárias em Portugal*, Vol.III Século XX, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.
- MENÉRES, Maria Alberta e Castro, E.M. de Melo, «Introdução», in *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa, Círculo de Poesia, Livraria Moraes Editora, 1961, pp.13-39.
- Idem, «Introdução», in *Antologia da Poesia Portuguesa (1940-1977)*, Volume I, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, 1979, pp.11-52.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- MORIN, Edgar, «La crise contemporaine et la “crise de la mort”», in *L’Homme Et La Mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, pp.299-324.
- NEVES, Orlando e FERREIRA, Serafim, «Introdução», in *800 Anos de Poesia Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1973, pp.7-12.
- NIETZSCHE, Frederico, *Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1972.
- NOBRE, António, *Poesia Completa 1867-1900*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, (Obra póstuma, com toda a colaboração de José Régio na «Presença»), Porto, Brasília Editora, 1977.
- Idem, *Obra Completa Poesia I / II*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, 3.ª Edição, Livraria Almedina, 1981.

- Idem, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2.^a Edição, Coimbra, Livraria Almedina, 2001.
- RELÂMPAGO, *Revista de Poesia*, n.º 2, «O lugar da Poesia», 4, 1998.
- Ibid, n.º 6, «Como falar de Poesia», 4, 2000.
- REYNAUD, Maria João, *Fernando Echevarría: Enigma e Transparência*, Porto, Edições Caxotim, 2001.
- Idem, *Metamorfoses da Escrita. Húmus, de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- Idem, «Enigma e Transparência Sobre *Uso de Penumbra*, de Fernando Echevarría» in *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XV, 1998, pp. 57-103.
- Idem, «Raul Brandão e o Expressionismo Literário», in *ibid*, XVI, 1999, p. 111-123.
- Idem, «Retórica da Dor (Notas sobre a poesia de José Régio)», in *ibid*, II Série, Volume XIX, 2002, pp.387-393.
- ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- SARAIVA, José António e Lopes, Óscar, «Correntes Literárias Contemporâneas», in *História da Literatura Portuguesa* 13.^a edição, Porto, Porto Editora, 1985.
- SEABRA, José Augusto, «José Régio, um poeta em estado místico», in *José Régio Obra Completa Poesia I / II*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, pp.9-42.
- SENA, Jorge de, *Poesia III*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp.997-1170.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8.^a Edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1988.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA Pedro, «Introdução», in *Século de Ouro, Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Angelus Editora e Edições Cotovia, 2002, pp.15-65.
- SIMÕES, João Gaspar, Cap. «Tendências actuais da Poesia (1940-1958)» in *História da Poesia Portuguesa do Sec. XX, Acompanhada de uma Antologia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1959, pp.762-779. Reeditado em: «Tendências Actuais da Poesia (1940-1975)», in *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa, (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Porto, Brasília Editora, 1976, p.381-406.

- Idem, «Décimo Quinto Itinerário: A Poesia dos Últimos Vinte Anos (1940-1964)», in *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editora Arcádia, 1964, p.368-386.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Vendômes, Presses Universitaires de France, 1990, pp.1048-1049.
- TAVANI, Giuseppe, *Poesia e Ritmo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1983.
- TÁVOLA REDONDA*, Edição Facsimilada, Lisboa, Contexto, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- TORRE, Guillermo de, «Imaginismo», in *História das Literaturas de Vanguarda*, Vol. III, Lisboa, Editorial Presença, 1972, pp.181-251.
- TROUBETZKOY, N.S., *Principes de Phonologie*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970.
- WEISGERBER, Jean, «L'image Poétique», in *Les Avant-Gardes Littéraires au XX^e Siècle*, Vol. II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, pp.738-740.