

2º CICLO DE ESTUDOS
ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

Transversalidades:
A propósito de *Invisíveis Correntes*
de João Miguel Fernandes Jorge

João Vítor Teves Botelho

M

2022



João Vítor Teves Botelho

**Transversalidades:
A propósito de *Invisíveis Correntes*
de João Miguel Fernandes Jorge**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Fátima Outeirinho e pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

João Vítor Teves Botelho

Transversalidades: A propósito de *Invisíveis Correntes* de João Miguel Fernandes Jorge

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Fátima Outeirinho e pela Professora Doutora Rosa Maria Martelo

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

a Irondina Teves

Índice

Declaração de honra.....	7
Agradecimentos.....	8
Resumo	9
Abstract	10
Índice de Figuras.....	11
Introdução.....	13
1. Capítulo I. <i>(In)visíveis Correntes</i> na Escrita de João Miguel Fernandes Jorge	19
1.1.O Conceito de <i>Invisível Corrente</i>	19
1.2.Transversalidade Temática	28
1.3.Transversalidade Espaço-temporal e Circunstancialidade.....	36
1.4.Transversalidade, Hibridez e Fragmentação	43
2. Capítulo II. Fluxos Visíveis: A Relação entre <i>Invisíveis Correntes</i> , <i>O Próximo Outono</i> e “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte”	60
2.1.Fluxos Internos e Externos	60
2.1.1. Fluxos Internos: A Relação (In)visível entre Poemas em <i>Invisíveis Correntes</i> .	63
2.1.2. Fluxos Externos: A Relação entre <i>Invisíveis Correntes</i> e <i>O Próximo Outono</i> ...	84
2.2. Relações Interartísticas em <i>O Próximo Outono</i> : Texto e Imagem.....	93
2.3. O Texto “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte”	103
Considerações Finais	112
Bibliografia.....	117
Anexos	126

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Ribeira Grande, 29 de Junho de 2022

João Vítor Teves Botelho

Agradecimentos

Pretendo agradecer, em primeiro lugar, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, me ajudaram neste longo percurso, que, só por si, é moeda de luta e resistência. Foram eles: Rui Galvão, Dona Anita, Rui Pedro, José António e Tiago Sá. Sem esquecer também o incentivo último de Carlos Bessa, Urbano Bettencourt e Duarte Melo.

Agradeço muito em especial ao meu companheiro Daniel Soares e a toda a minha família, em particular aos meus pais: Irondina e José. Aproveito também para aqui lembrar: Maria Olinda da Silva Lamarinho, Dorvalina Teves e José Teves.

Agradeço também toda a disponibilidade e paciência das minhas orientadoras: a Prof. Doutora Maria de Fátima Outeirinho e a Prof. Doutora Rosa Maria Martelo. A esta última, excelente professora, ensaísta e mulher poeta, quero agradecer toda a paciência e atenção; a ela entrego algumas das palavras do primeiro conto de *A Legião Estrangeira*, de Lispector: “– Vou contar uma história, disse ele, e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio”.

Um agradecimento último a João Miguel Fernandes Jorge pela sua obra e pela sua delicadeza.

Resumo

O presente trabalho analisa diferentes formas de diálogo cruzado dentro da obra do poeta João Miguel Fernandes Jorge e, num outro nível, tem em conta o diálogo desta obra poética com a obra plástica de Pedro Calapez. Aquilo que aqui nos interessa é exemplificar o funcionamento de grandes linhas – temas, lugares, tempos e problemáticas estéticas – dentro da obra de João Miguel Fernandes Jorge. São tidas em conta questões que podem ser encontradas em toda esta obra híbrida e diversificada, na qual encontramos uma densa rede de ligações internas e externas. Entendemos como ligações internas aquelas que se estabelecem dentro de uma única obra, e como ligações externas as que se estabelecem entre diversas obras, e também com outros autores e artistas.

A partir do livro *Invisíveis Correntes* (2004) desenvolveu-se, em consonância com as ideias do poeta, o conceito transversal de *invisível corrente*, espécie de fio condutor que oscila entre a invisibilidade e a visibilidade, num complexo entrecruzar entre diversos livros. Com o conceito de *invisível corrente* procura-se chamar a atenção para a importância de vermos a totalidade da obra como uma densa malha textual, conforme já apontara o poeta no seu diário *O Próximo Outono*, escrito entre 2003 e 2004. Neste trabalho pretendo exemplificar a subtil rede de relações, temáticas e outras, que se entretece entre os diferentes textos de João Miguel Fernandes Jorge.

Palavras-chave: João Miguel Fernandes Jorge, Pedro Calapez, *invisíveis correntes*, transversalidade, vertigem.

Abstract

The present work analyzes different forms of crossed dialogue within the work of the poet João Miguel Fernandes Jorge and, on another level, considers the dialogue of this poetic work with the plastic work of Pedro Calapez. What interests us here is to exemplify the functioning of broad lines – themes, places, times and aesthetic problems – within the work of João Miguel Fernandes Jorge. Issues that can be found throughout his hybrid and diversified work are considered, in which we find a dense network of internal and external connection. We understand internal links as those established within a single work, and external links as those established between different works, and with other authors and artists.

From the book *Invisíveis Correntes* (2004) the transversal concept of *invisible current* was developed, in line with the poet's ideas, a kind of guiding thread that oscillates between invisibility and visibility, in a complex intertwining between several books. With the concept of *invisible current*, we seek to draw attention to the importance of seeing the entirety of the work as a dense textual mesh, as the poet had already pointed out in this diary, *O Próximo Outono*, written between 2003 and 2004. In this work I intend to exemplify the subtle network of relationships, themes and others, that intertwine between the different texts by João Miguel Fernandes Jorge.

Keywords: João Miguel Fernandes Jorge, Pedro Calapez, *invisible currents*, transversality, vertigo.

Índice de Figuras

Figura 1 – Taça Warren, entre 15 a.C. e 15 d.C. (datação mais recente), Museu Britânico, Londres.....	33
Figura 2 - Fotografia de autor anónimo. João Miguel Fernandes Jorge e Rui Chafes aquando da inauguração da exposição de Chafes na Academia das Artes, 2004.....	39
Figura 3 – Richard Diebenkorn – “Ocean Park nº 92”, 1976.....	45
Figura 4 - Govert Flinck – “Retrato de Cornelius Bicker”, 1652. Rijksmuseum.....	49
Figura 5 - Nicolas Maes – “Velha dando graças” ou “A oração sem fim”, 1656. Rijksmuseum..	50
Figura 6 - Hendrik Ter Brugghen – “Demócrito”, 1628. Rijksmuseum.....	51
Figura 7 - Rembrandt – “Dois velhos discutindo”, 1628. Rijksmuseum.....	52
Figura 8 - Quentin Massys – “Cobreadores de impostos”, 1520. Metropolitan Museum.....	53
Figura 9 - Julian Schnabel – “Accatone”, 1978.....	56
Figura 10 - Julian Schnabel – “The patient and the Doctors”, 1978.....	57
Figura 11 – Escher – “Poça”, 1952, Xilogravura.....	61
Figura 12 – Nicolas Poussin – “Et in Arcadia ego” (1637-1638), Louvre.....	70
Figura 13 – Túmulo de Ezra Pound (1885-1972) na ilha de San Michele, Veneza.....	74
Figura 14 – Frente de um bloco de calcário de um monumento funerário. Metropolitan Museum.....	76
Figura 15 - Dan Flavin – “Monumento a Vladimir Tatlin”, 1964, MoMA (à esquerda) e Vladimir Tatlin – “Monumento à Terceira Internacional”, fotografia de maquete de 1920 (à direita)....	78
Figura 16 – Escultura de sátiro recostado sobre uma pele de pantera. Museu de Évora.....	84
Figura 17 - Ticiano – “O Bravo”, c. 1515-20, Kunsthistorisches Museum, Viena.....	90
Figura 18 - Desenho sem título de Pedro Calapez. Desenho de capa de <i>O Próximo Outono</i> (2012).....	96
Figura 19 – Capa da revista <i>Telhados de Vidro</i> , nº 4, Maio de 2005.....	96
Figura 20 - Desenhos de Calapez em <i>O Próximo Outono</i> , páginas 131 (esquerda) e 145 (direita).....	101
Figura 21 - Pedro Calapez – “Contentor Paisagem”, 2004. Museu de Arte Contemporânea de Elvas.....	102
Figura 22 – Pedro Calapez – “Tenho no quintal um limoeiro, 03”, 2020. Galeria Fernando Nabinho.....	107

*Mantinha-se calmo suspenso por
invisíveis correntes à beira de
um abismo.*

João Miguel Fernandes Jorge

Invisível, como todos os saberes intuitivos (...)

João Miguel Fernandes Jorge

*O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que
descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando,
arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara
o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado,
voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha
o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal;
tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender
que terminara ficando muito rico.*

Clarice Lispector

Um grau sagaz aquilino íntegro grassa no suão.

Joaquim Manuel Magalhães

Introdução

A leitura da obra de João Miguel Fernandes Jorge coloca-nos repetidamente perante ideias de visibilidade e invisibilidade, de oscilação, fragmento e, claro, vertigem. Embora o presente trabalho se centre na obra de João Miguel Fernandes Jorge, daremos atenção à obra de Pedro Calapez e ao seu papel para a criação dos textos do poeta no livro *O Próximo Outono*, publicado em 2012 mas redigido entre 2003 e 2004. A ligação entre esses dois autores não só é intensa — fruto de fortes laços de amizade e reconhecimento mútuo — como simultaneamente estimulante, melhor dizendo, a influência que se processa vai nos dois sentidos: da pintura para o texto e do texto para a pintura, numa troca de ensinamentos e descobertas poéticas, representativas e visuais.

João Miguel Fernandes Jorge nasceu em 1943 e começou a publicar em 1971 com *Sob Sobre Voz*, livro que trazia então um prefácio de um dos maiores poetas da segunda metade do século XX: Ruy Belo. De 1971 a 2022 o poeta publicou trinta e oito livros de poemas, onze livros de crítica de arte, nove de prosa e várias antologias poéticas. Não obstante a importância individual, enquanto poeta e crítico de arte, participou no volume coletivo que ficaria conhecido por *Cartucho*, de 1976, juntamente com os poetas Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre e Helder Moura Pereira. No período pós-revolução do 25 de Abril, em plena turbulência social, o gesto de amarrar poemas e inseri-los num cartucho banal de mercearia, a par de uma maior narratividade nos poemas, permitiu romper com as práticas vigentes da poesia de então e trazer uma nova expressividade, mais próxima de autores de expressão inglesa como T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Duncan, Philip Larkin e Geoffrey Hill; sem esquecer, como é evidente, a própria tradição da poesia portuguesa, nomeadamente autores como Camilo Pessanha, Cesário Verde, Vitorino Nemésio, Eugénio de Andrade, Ruy Cinatti, Mário Cesariny, entre outros.

O trabalho de João Miguel Fernandes Jorge como poeta, e o seu importantíssimo trabalho de crítico de arte, colocam-no num patamar de extrema importância para a

literatura portuguesa, o que levou já Manuel de Freitas a anunciar (*Revista Electra* nº 11, 2021) que João Miguel Fernandes Jorge é um poeta, juntamente com António Franco Alexandre, que sucede em linha de importância e pertinência a Herberto Helder: “Daqui a cinquenta anos, se ainda houver planeta (dúvida que dificilmente se colocaria em 1920), talvez a grandeza da poesia de Herberto Helder não pareça tão inequivocamente superior à de autores como António Franco Alexandre ou João Miguel Fernandes Jorge” (FREITAS 2021: 64).

A extensa obra de Fernandes Jorge não só é complexa na sua dimensão global, como também nos diversos corpos individuais, isto é, livro a livro. O primeiro livro publicado, o referido *Sob Sobre Voz* (1971), apontava já para dois elementos essenciais de toda a obra: por um lado, a oscilação da linguagem com “Sob” seguido de “Sobre”, ou seja, sugerindo uma falácia da linguagem, como se o “Sobre” viesse corrigir o “Sob”; por outro lado, a “Voz” é já em si um elemento do quotidiano coberto por um véu “Sob” e “Sobre”. Por outras palavras, essa voz encontra-se entre dois véus de importância oposta, um sob e um sobre. A ideia de véu/manto é desenvolvida pelo poeta no prefácio do livro *O Manto* de Agustina Bessa-Luís, no qual podemos ler:

E, todavia, «não é talhado nem no céu nem na terra — o manto. Ele é, no entanto, de matéria reconhecível, ninguém pode dizer que não sabe a que se destina, e também ninguém pode afirmar que ele se destina a outra coisa que não seja ser transportado e cedido» (...) Os seus mantos, quer sejam dos pobres quer sejam dos ricos, são mantos de grande beleza. Visíveis e Invisíveis. Os mantos flutuam ao redor dos corpos; e eles são, de verdade, a pequena casa da alma. Depois, em *O Manto*, tudo termina como no *Fédon*: a alma vai, parte. O romance acaba. Ficou a pequena casa, o manto permanece, refeito de rasgões, de nódoas, dos buracos das traças. (JORGE 2022: 68-69)

De igual modo, uma obra extensa no tempo, cobrindo cinquenta anos, não poderia deixar de estar sujeita a alterações e mutações internas, ainda não devidamente estudadas. Assim, encontramos três momentos na extensa carreira de João Miguel Fernandes Jorge: a) o primeiro momento vai do livro *Sob Sobre Voz* (1971) até *Pelo fim da tarde* (1989) (ou se preferirmos até às antologias da Presença – *Obra poética 1 a 6* (1987-2000); b) o segundo momento corresponde à criação da jornada – *a jornada de cristóvão de távora*, nas suas três partes (1986-1990); e, finalmente, o c) o terceiro

momento de *Terra Nostra* (1992) a *Ervas* (2022). É nesse terceiro momento, caracterizado sobretudo pela extensa produção em vários domínios (ficção, poesia, ensaio) que encontramos o livro que está na base desta dissertação: *Invisíveis Correntes* (2004), um dos mais bonitos e pertinentes livros de João Miguel Fernandes Jorge, publicado quando o autor já contava sessenta e um anos.

É a partir desse livro que desenvolvemos um conceito transversal para toda a sua obra — o de *(in)visíveis correntes* — o ponto central para toda a constelação que aqui se apresenta: *Invisíveis Correntes* (2004) – *O Próximo Outono* (2012) – Pedro Calapez. *Obras escolhidas 1992- 2004* (2004) - *Processo em Arte* (2008). A discrepância cronológica entre estas publicações, malgrado as relações que mantêm entre si, aponta para a ideia de lentidão entre a produção e a sua publicação, ideia que está em consonância com o que defende o poeta: o pensamento e a poesia em resistência à mera mercantilização. Aqui importa explicar que o livro *Invisíveis Correntes* foi publicado em Junho de 2004 e *O Próximo Outono* em 2012, no entanto, todo este último trabalho foi escrito entre 2003 e 2004. Podemos encontrar neste último livro a seguinte nota introdutória: “*O Próximo Outono* é um diário escrito entre Outubro de 2003 e Outubro de 2004. Iniciei-o no dia em que, com Maria Helena de Freitas, começámos os trabalhos relativos à exposição Pedro Calapez, Obras Escolhidas 1992/1994, na Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão. Terminei-o no dia da inauguração” (JORGE e CALAPEZ 2012: 7).

Foi a partir desta nota e da leitura dos dois livros centrais neste trabalho que se encontraram diversos pontos de ligação entre *Invisíveis Correntes* e *O Próximo Outono*, sobretudo na primeira parte do diário, aquela que vai, sensivelmente, até Junho de 2004. Contudo, não deixa de ser curiosa a ausência no diário de qualquer referência à publicação de *Invisíveis Correntes* (que ocorre em Junho de 2004); o que aponta para a ideia de que o autor deliberadamente excluiu qualquer referência direta ao novo livro de poemas no diário. Apesar disso, de certo modo, a expressão *invisíveis correntes* encontra-se plasmada no diário. Na entrada do dia 6 de Novembro podemos ler: “E a ordem cronológica dos trabalhos sucede-se com *BD*, *RAM* [obras de Pedro Calapez] e as **correntes invisíveis** que se estabeleceram entre *Submerso* e *Narrativas* [obras de Pedro

Calapez], ao longo de 2001” (JORGE 2012: 29). A presença desta expressão — ou *invisíveis correntes* — não é exclusiva do diário *O Próximo Outono*, basta recordarmos, a título de exemplo, o poema “Pedro V” do livro *O Regresso dos Remadores* (1982): “Mantinha-se calmo suspenso por / invisíveis correntes à beira de / um abismo.” (JORGE 1982: 109) De igual modo, foram encontradas diversas notas no diário que apontam para livros posteriores a *Invisíveis Correntes*, nomeadamente para *Castelos I a XXXV* (2004), *Termo de Óbidos* (2006) e *Lagoeiros* (2011). O diário publicado em 2012 aponta, assim, para livros anteriormente publicados de 2004 a 2011 e apresenta-se como “matéria” (primária e/ou ficcional) para esses mesmos livros. O poeta, em última instância, apresenta-se como aquele que manipula o Tempo. A sua obra apresenta sempre uma mistura entre realidade e ficção, sem que possamos firmemente distingui-las.

Por sua vez, Pedro Calapez nasceu em 1953 e é um dos mais importantes pintores portugueses depois dos anos 80. A sua pesquisa centra-se nas questões da representatividade da pintura num panorama mais alargado, melhor dizendo, na ligação estreita entre representação plana e tridimensionalidade espacial. Calapez faz parte da geração de artistas que nos anos 80 começaram a reequacionar a importância e tradição da pintura numa estreita ligação com a escultura e com a espacialidade. O seu trabalho recupera ideias oriundas da ilusão visual renascentista — perspectiva, anamorfoses, etc. — e contrabalança-as com lições da modernidade plástica, uma herança vinda de autores como Donald Judd ou Gerhard Richter, sem, contudo, deixar de apresentar, obviamente, o seu cunho estritamente pessoal e inconfundível no panorama da pintura.

Os dois autores — João Miguel Fernandes Jorge e Pedro Calapez — mantiveram uma colaboração muito relevante ao longo de décadas. Há entre os dois trocas de ideias e problemáticas, é o que encontramos no diário *O Próximo Outono* (2012), objeto que aqui nos interessa particularmente por nele encontrarmos o processo de construção do texto para o catálogo de uma das exposições de Pedro Calapez (aquela que se realizou no Centro de Arte Moderna Fernando Azevedo Perdigão — Fundação Calouste Gulbenkian em 2004) e por ele incluir uma série de desenhos de Pedro Calapez, sendo que a maioria são trabalhos manipulados em computador.

Esta dissertação divide-se em dois capítulos: o primeiro centra-se no livro de poemas *Invisíveis Correntes* (2004), de João Miguel Fernandes Jorge, e através dele desenvolve o conceito de *invisível corrente* que se define, grosso modo, por ligações, por vezes quase impercetíveis, entre os diversos poemas do livro *Invisíveis Correntes*, e entre esses poemas e o diário e outras obras do autor. É a partir de reflexões sobre o tempo feitas pelo autor, muito próximas das de Santo Agostinho, que se estabelecem, ao longo do primeiro capítulo, diversas transversalidades da obra de João Miguel Fernandes Jorge. A partir do conceito de *invisível corrente* são enumerados os temas de eleição, os diversos e repetidos espaços e tempos por onde o poeta desenrola a sua obra, as diversas circunstancialidades do quotidiano, assim como a recorrente hibridez e fragmentação de muitas das suas obras. Para todas estas transversalidades são apresentados diversos poemas e exemplos que tanto se encontram em *Invisíveis Correntes* (2004) como noutros livros do autor.

O segundo capítulo, por sua vez, centra-se sobretudo nos fluxos internos do livro *Invisíveis Correntes* e nos fluxos externos deste relativo ao diário *O Próximo Outono*, e deste com outros livros. Procura-se, numa primeira parte identificar indícios de uma *invisível corrente* dentro do livro de poemas, sobretudo através da análise do conjunto de poemas “Arcádia” (I – VII) e “Cremaster Cycle” (I a III). Por sua vez, numa segunda secção deste segundo capítulo procuramos analisar o diário à luz da ideia de vertigem na linha de Ezra Pound, e analisar o modo como os desenhos de Calapez contribuem para aumentar o grau de vertigem no leitor. É analisando atentamente o diário que verificamos que o poeta utiliza parte desses textos para reescrever o texto do catálogo para a exposição de Pedro Calapez. De igual modo, verificamos pontos de contacto entre o diário e os livros *Castelos I a XXXV* (2004), *Termo de Óbidos* (2006) e *Lagoeiros* (2011).

Procura-se, com este trabalho, apontar linhas centrais na obra de João Miguel Fernandes Jorge, demonstrando em primeiro plano alguns dos processos de criação poética, nomeadamente, processos de assimilação, montagem, aproveitamento e reescrita de textos. O poeta parece, a todo o momento, brincar com o tempo, ora por colocar lado a lado tempos diferentes, ora por deslocar a criação para fora de uma cronologia linear fixa. Para fazermos uso de um dos títulos do autor, convém dizer que

o poeta está num constante exercício de “mentir”. Neste trabalho, o tempo e a ação ficcional estão lado a lado, assim como a oscilação constante entre visibilidade e invisibilidade.

1. Capítulo I. *(In)visíveis Correntes* na escrita de João Miguel Fernandes Jorge

1.1. O Conceito de Invisível Corrente

Em 2004, mais precisamente em junho desse ano, João Miguel Fernandes Jorge publica *Invisíveis Correntes*, um dos seus mais complexos e entusiasmantes livros de poesia. Este título, um tanto ou quanto estranho à primeira vista, torna-se após uma leitura atenta numa verdadeira revelação, uma vez que acaba por convocar toda a obra anterior e toda a obra que viria a ser publicada a seguir pelo autor.

De igual modo, o diário redigido entre 2003 e 2004, *O Próximo Outono*, torna-se, no contexto da obra do autor, uma peça fundamental para percebermos a generalidade da obra. Escrito no contexto da preparação de uma exposição retrospectiva de Pedro Calapez para o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (Fundação Gulbenkian), este diário aponta o pensamento que foi desenvolvido ao longo de um ano para a projeção futura de um conjunto de obras. Entre os livros *Invisíveis Correntes* e *O Próximo Outono* existe um intervalo de oito anos, já que o primeiro é publicado em 2004 e o segundo em 2012. No entanto, este último reporta-se a um período compreendido entre 2003 e 2004, e é no cruzamento das duas obras que encontramos algumas chaves para o entendimento de *Invisíveis Correntes*, bem como de outras obras do autor, publicadas entre 2004 e 2012, como *Castelos I a XXXV* (2004), *Termo de Óbidos* (2006) e *Lagoeiros* (2011).

No início de *Invisíveis Correntes*, mesmo à entrada do livro, o leitor é confrontado com uma nota onde pode ler: “*Um Invisível Corrente: formulário explicativo de determinada operação cambial não fundamentada em documentos*” (JORGE 2004a: 7). Atente-se em primeiro lugar no tom irónico desta nota, ou seja, na explicação do que é “*Um Invisível Corrente*”: esta passa por um “*formulário*” de uma “*operação cambial*”, mas sem documentos que possam comprovar a sua fundamentação.

Esta nota reveste-se de extrema importância, quer pelo carácter irónico, quer pela indicação, logo à partida, de que o leitor não se encontra num terreno estável, mas sim, pelo contrário, num terreno movediço. Um terreno onde, por mais que se tente, não encontraremos os documentos palpáveis que possam justificar e criar uma certeza absoluta sobre que sentido dar aos poemas. Assim, temos nesta pequena nota, muito ao de leve, uma identificação de uma característica de toda a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, a incerteza. Esta assalta-nos muitas vezes ao longo deste livro, e de muitos outros livros. A pergunta mais simples que podemos fazer sobre um poema de João Miguel Fernandes Jorge é a seguinte: “De que fala este poema?” Pergunta para a qual ficamos muitas vezes sem resposta definitiva.

Essa ausência de um sentido fixo é uma das contradições da poesia de João Miguel Fernandes Jorge, uma poesia que utiliza uma linguagem muito simples, palavras retiradas do quotidiano mais banal, mas remontando toda a sua lógica interna no verso, de tal forma que o poema provoca no leitor perplexidade e, ao mesmo tempo, gera dúvida quanto ao sentido exato a atribuir-lhe. Com efeito, a simplicidade não exclui a exploração dos limites da linguagem, questão sintetizada em dois versos de um poema da primeira parte de *a jornada de cristovão de távora* (1986), onde o poeta nos diz sem rodeios: “Ninguém pode tomar estes versos nos seus dedos / e dar-lhe forma acabada” (JORGE 1986: 59).

Este mesmo princípio, de oscilação de sentido na poesia de João Miguel Fernando Jorge, pode ser verificado num poema de *Invisíveis Correntes* – “*Naufrágio que Le Prince Charmant sofreu ao tempo do livro de navegações de São Brandão*” (JORGE 2004a: 41) – quando o autor, pela repetição da forma verbal “Procura”, parece brincar com o leitor. Ao dizer-lhe para procurar aquele que está destinado a não encontrar, João Miguel Fernandes Jorge aponta para as falhas da construção de um sentido totalizador por parte do autor. Assim, neste poema, compreende-se o sentido do título – “*Naufrágio*”: o leitor da poesia deste autor está condenado a afogar-se (metaforicamente), e num duplo sentido: em primeiro lugar, pela redução das chaves interpretativas mais diretas (um objeto, uma imagem), e em segundo lugar, pela vastidão de referências e interesses

do poeta, que vão da pintura até ao cinema, passando pela escultura, pelo desenho, música, fotografia, cerâmica, ópera e cultura popular.

Ao mesmo tempo, esse carácter de incerteza é contrabalançado por outros que são muito claros e relativamente identificáveis ao fim de alguma pesquisa: uma pequena imagem, um episódio específico da História, uma obra de arte, etc. É uma poesia do enigma e, sem qualquer dúvida, das sombras e da luz, uma poesia que se esconde e se revela, sempre num jogo de presença dinâmico. A poesia de João Miguel Fernandes Jorge está, constantemente, à semelhança da de outros poetas da sua geração, por exemplo de António Franco Alexandre, a explorar os limites da nossa percepção da linguagem, uma lição recolhida sobretudo nas leituras de Wittgenstein, autor que João Miguel Fernandes Jorge cita em várias das suas obras. Ao mesmo tempo, a poesia deste poeta está muitas vezes próxima de autores como T.S. Eliot e Ezra Pound, entre outros, poetas que exploraram, através de diversas técnicas (a colagem, por exemplo), as ideias de vertigem e de vórtice. Aqui convém recordar o desenho do vórtice de Pedro Calapez feito para a capa do diário *O Próximo Outono* (2012). Mais à frente voltaremos a essa ideia fundamental.

O livro *Invisíveis Correntes* abre, como vimos, com uma nota introdutória: “Um Invisível Corrente: formulário explicativo de determinada operação cambial não fundamentada em documentos”. O artigo “um” desaparece no título; e, por sua vez, as correntes multiplicam-se no plural: *Invisíveis Correntes*. A escolha de “Um” em vez de “Uma”, implica que a corrente que o poeta procura explorar, e evocar, é uma corrente imaterial, que foge a toda a matéria. Mas o que são, efetivamente, essas *invisíveis correntes*? Nada melhor que o próprio autor para nos explicar em que consiste esta ideia, como acontece em várias passagens de *O Próximo Outono*. Vejamos um caso:

Num mundo em que se elimina cada vez mais um estado de tensão que pratica como critério de verdade o estado de desejar. E desejar não passa de um **transporte**. De um domínio que leva do âmbito da **tensão da vida** e do trabalho artístico a uma obra, a uma coisa, a um objecto criado e que é autónomo, no instante em que é lançado ao olhar do outro. Nessa presentificação objectual, a propriedade da causa, de ter tido uma causa, de ter sido causado (por um criador), faz com que tenham desaparecido as manifestações de transporte. As quais guardam sempre, nesse percurso de deslocação,

manifestações psicológicas, imediata natureza do mundo, vontade, memória e sofrimento (que quase sempre ultrapassa o que no autor é psicológico ou o que é redução a um pensamento). **O transporte do desejo.** Do desejo continuado a fazer arte. Numa arte está sempre latente **uma imprecisão**: esperar o que vai chegar. E a essa espera tudo é susceptível de a poder desencadear: a imagem que foi vista há anos, a obra deste ou daquele outro artista, o brilho de uma macieira em flor, a satisfação ou o seu inverso da linguagem que foi ou está a ser função do prazer físico, que é sempre poderosa intervenção do físico.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 84, negritos e sublinhados meus)

O poeta começa por fazer uma crítica, ao de leve, ao apagamento das tensões contemporâneas, à uniformização, e defende uma exploração das tensões entre opostos. É o que acontece em todo o seu diário, uma exploração constante dos elementos de tensão, como veremos mais adiante. O conceito de *invisível corrente* está, assim, próximo da ideia de transporte de um objeto a outro: por vezes é uma imagem que leva a outra imagem, por vezes uma recordação, ou a observação de apenas uma flor. Noutra passagem João Miguel Fernandes Jorge diz-nos o seguinte:

Têm [as formas dos falos Dolon] consigo **um mistério que se repercute de umas para as outras**, dentro e fora dos seus volumes, na proporção da sua altura e na volumetria; e também nos desenhos lineares que, num tom mais escuro de terra, percorrem a esfericidade. (...) Mas há neles, ainda, **qualquer força escondida** e por mim incompreendida.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 99, negritos meus)

O conceito de *invisível corrente* acaba por estar associado a outras duas ideias desenvolvidas em duas exposições, das quais o poeta foi curador/comissário: “Linhas de Sombra” (1999) e “Largo Tempo” (2014). A primeira exposição ocorreu no Museu Gulbenkian, num trabalho em parceria com Maria Helena Freitas (nome que aparece em *O Próximo Outono*) e tem por fundo três acontecimentos: uma conversa à volta da obra de Conrad – *A Linha de Sombra* – depois de ambos terem visto a exposição “Sombras” de Gombrich, na National Gallery, e a exposição “Desenhando a linha” de Michael Craig-Martin. Vejamos o que nos é dito no início do catálogo dessa exposição:

“Um dia em que conversávamos sobre Conrad detivemo-nos quase em pormenor, até onde a memória nos consentia, em *A Linha de Sombra*. Falámos daquele jovem comandante que, de repente, se viu com a responsabilidade do comando de um barco amaldiçoado pelo seu antecessor. **Não havia vento e o mar estava quieto com a calma. Parecia-se com uma mortal chapa de aço polido**; e o barco com toda a sua tripulação doente não conseguia abandonar essa densidade quente e húmida do Pacífico.”

(JORGE e FREITAS 1999: 9, negritos meus)

Podemos pegar nesta passagem fértil do texto do catálogo e estendê-la por alguns fios condutores. Mas antes de avançarmos neste sentido, convém colocar quem lê este trabalho ao corrente do sentido primeiro da exposição organizada em 1999 no Museu Gulbenkian. A exposição consistia numa escolha, por parte dos dois comissários, de diversos objetos artísticos (pinturas, esculturas, fotografias, desenhos, páginas de livros de várias épocas) e outros objetos de carácter religioso e etnográfico (dálmatas, máscaras africanas, colheres e outros objetos de diferentes épocas) numa interação uniforme e pensada. A heterogeneidade da exposição apontava para um extenso espectro temporal, como se o próprio tempo tivesse estagnado. É esta a ideia que é evocada acima, quando os autores nos dizem, referindo-se a Conrad: *“Não havia vento e o mar estava quieto com a calma”*. Esta sensação de estagnação e, ao mesmo tempo, a presença de uma imensidão de objetos tão diferentes entre si, é reforçada pela imagem do Mar, essa “chapa de aço polido”, uma referência, julgo eu, ao “largo tempo”, de Santo Agostinho. Vejamos uma das várias reflexões sobre o Tempo em Santo Agostinho:

Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde estão. Mas se isso ainda não me é possível, sei, todavia, que onde quer que estejam, aí não são futuras nem passadas, mas presentes. Na verdade, se também aí são futuras, ainda lá não estão, e se também aí são passadas, já lá não estão. Por conseguinte, onde quer que estejam e quaisquer que sejam, não existem senão como presentes. Ainda que se narrem, como verdadeiras coisas passadas, o que se vai buscar à memória não são as próprias coisas que já passaram, mas as palavras concebidas a partir de imagens de tais coisas, que, ao passarem pelos sentidos, gravaram na alma como que uma espécie de pegadas.

(SANTO AGOSTINHO 2000: 575)

Este entendimento de Santo Agostinho aponta para que seja o tempo presente o verdadeiro tempo, o tempo que permite criar o passado e, simultaneamente, aquele que aponta o futuro. Ou seja, ao colocar no mesmo espaço objetos de diferentes tempos e de diferentes espaços os comissários da exposição “Linhas da Sombra” permitiram aos espectadores a liberdade de ver no espaço do Museu o “Largo tempo”. O trabalho dos comissários consistiu em ver os diversos pontos de contacto entre os objetos: através do presente podiam ver linhas de força e oposição entre os diversos objetos.

Por outro lado, é a partir da conceção de tempo de Santo Agostinho que o poeta vai desenvolver, em 2014, a exposição “Largo Tempo” no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada. No catálogo explica:

Acaso têm porta os muros ao largo tempo que nos rodeia? O largo tempo de uma exposição como a que decorre desde maio de 2014 no Museu Carlos Machado vive ou pode viver ou deve **viver de um entrecruzar de linhas**, nem sempre segmentos de recta, que na verdade não são mais do que **linhas de uma canção do tempo**.

(JORGE 2014: 10, negritos meus)

É este entrecruzar de linhas que podemos encontrar em toda a obra do poeta. Aqui convém recordar a ideia apresentada por João Miguel Fernandes Jorge em *O Próximo Outono*: “Não podemos explicar uma só obra de um artista senão à luz de toda a sua atividade” (JORGE 2012: 46). Esta criação de linhas que se entrecruzam cria toda uma constelação, e é o próprio poeta que o diz no catálogo de *Largo tempo* (2014):

As obras fazem parte de uma constelação de sentidos. Imagens, gestos – apesar de nos faltar aqui o movimento do filme ou do vídeo – metáforas (ou o que possamos chamar assim) **que resultam da proximidade de uma obra ou de umas obras próximo de outras, como se, num dado instante, surgissem umas das outras**, mas que um olhar mais atento logo as **sobrepeça** com a sua plena antiguidade.

(JORGE 2014: 10, negritos meus)

O mesmo entrecruzar de ideias, observações, recordações pessoais, sensações vem expressa no início de *O Próximo Outono*:

Por vezes fixo uma data, talvez até ao fim da minha vida. E quando chegar um dia antes desse dia, posso lembrar-me sempre de um facto que se lhe prende. Não importa que seja um aniversário. Pode não passar de **um gesto**, de **um rosto** que para sempre ficou

perdido na distância não só do tempo como de **uma rua**, de **uma sala de museu**, de **uma loja**. Durou segundos, mas traz o traço, a sombra, a luminosidade capaz de se prender pelo que houver de longo na minha vida. Irrompe no exacto dia do aniversário da sua **aparição**, ou andará próximo desse **instante**. Nem sempre é **um rosto, um corpo, ou um melro morto à beira de um passeio**. Um objecto pode ser o senhor desse domínio festivo. Mesmo a morte de um melro ou de alguém amado transporta consigo um sentido de festa, de coisa que se comemora no mais secreto. Nesse dia assalta-me sempre **o tapete de Samarcanda**. Como se descesse no meu pátio vindo dos céus do Uzbequistão.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 13, negritos e sublinhados meus)

Como podemos observar, este excerto é claro para ajudar no entendimento do que é uma *invisível corrente*. Um gesto, um rosto, um corpo pode num instante despoletar uma memória, uma recordação, uma imagem, e automaticamente o poeta é transposto para os diversos tempos. A referência ao “tapete de Samarcanda” é um indício de liberdade, o poeta é livre de vaguear por toda a sua memória, tempos passados e objetos rememorados. É essa liberdade que lhe permite dizer: “Durou segundos, mas traz o traço, a sombra, a luminosidade capaz de se prender pelo que houver de longo na minha vida”. Frase que ecoa no fim de *O Próximo Outono*:

Abri as Confissões, livro XI, de Santo Agostinho e ele pergunta: «Poderá ser que Deus, a quem pertence a eternidade, veja no tempo o que no tempo acontece?». **Um diário levou-me a procurar um sentido para o «tempo largo» e para o «tempo curto» de que igualmente nos fala Agostinho, e para a questão do seu reflexo na minha vida**. Aqui, nestas páginas, nestes dias a cumprirem o seu fim do que tem sido o tempo da sua alma e das suas circunstâncias, muito pouco me vai chegar do futuro (coloquei como limite o dia 14 deste mês). **O tempo é quase já todo ele passado**. Se se mantivesse num plano de existência presente, nunca teria sido presente, mas um qualquer acidente a espelhar um arremedo **de eternidade**, de onde me poria a olhar o fim do mundo deste diário, que será o registo do dia que determinei para o seu término.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 198, negritos meus)

É a partir desta compreensão do tempo, herdada de Santo Agostinho, que João Miguel Fernandes Jorge vai desenvolver toda a sua obra poética e ensaística. A sua facilidade de se movimentar entre imagens, espaços e tempos é o que lhe permite trazer todo um novo contributo para o pensamento, observação e sensibilidade. Assim, vamos

encontrar em toda a sua poesia movimentações e “misturas” que muitas vezes nos parecem deslocadas, estranhas, mas que, com atenção e sensibilidade, verificaremos (com o tempo, o nosso próprio tempo) serem observações extremamente rigorosas, fruto de uma enorme sensibilidade e de apurado trabalho. A título de exemplo convém referir o texto ensaístico de título “Carpaccio, Friedrich e Mondrian no Museu Thyssen”, do livro de ensaios *Longe do pintor da linha rubra* (2017), um livro que, só por si, evoca um Livro de Horas, ou seja, um livro que aponta para a necessidade de alargar o tempo. Nesse texto ensaístico podemos ler:

No que diz respeito às obras do Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid **nada está vedado**. Nenhuma escolha, nenhum percurso entre os três pisos do museu partindo desta para aquela obra chegará até nós carregado de invalidade. Não há lugar para o esquecimento se instalar como se fosse ténue ou cerrado nevoeiro. Estão sempre ligadas à palavra «novo». E **sempre que as visitamos as vemos com mais agudeza, lançando-nos os trilhos de um caminho distinto**. Pois **o novo não está guardado para a última obra da nossa contemporaneidade; o novo habita a validade de qualquer obra passada** e do mais remoto tempo ressoa, repercute e reclama uma e outra vez a novidade da sua arte.

(JORGE 2017: 563, negritos e sublinhados meus)

A ideia apresentada acima, de que nada está vedado e toda a nossa observação, quando usamos de agudeza, nos permite encontrar novos trilhos, novos caminhos, é do mais correto possível. Perante uma obra de arte, seja ela qual for, todos nós já tivemos a sensação de que algo nos escapou de cada vez que a observámos, e de que estamos, outra vez, face a novos indícios, a uma nova obra. Esta ideia de que “nada está vedado” já ocorria numa outra frase evocada atrás: “Acaso têm porta os muros do largo tempo que nos rodeia?” (JORGE 2014: 10). Essa convicção, que partilho, pode explicar alguma da animosidade que o autor sente por certos historiadores de arte, sobretudo aqueles que espelham uma enorme resistência a observações “fluidas do tempo”. É o que podemos encontrar, em apontamento, em *O Bosque* (2015) e também em *O Próximo Outono* (2012). Esta capacidade de livre circulação no tempo tem outra expressão em *O*

Próximo Outono, quando João Miguel Fernandes Jorge nos fala das obras de Pedro Calapez. Vejamos um exemplo entre vários:

“As obras escolhidas dos anos 90 e dos primeiros quatro anos de 2000 (...) **deslizam de umas para as outras** (...). Seguem o caminho do seu saber. (...) «Vivem» de um lugar presente e de uma entidade actual, dos quais **resulta um espírito e um saber que é simultaneamente acordo e equilíbrio de um tempo que delineará a processão de uma harmonia futura**, pois ela será continuada.

«Lugar presente» e «harmonia futura» fundamentam o passar de uma a outra pintura, de um a outro desenho, de uma a outra peça de raiz escultórica. (...) Mas esse **fio condutor é um torcer, um passar ondulatório** de um trabalho anterior, que só ele poderá nomear como fonte primeira.”

(JORGE e CALAPEZ 2012: 100, negritos e sublinhados meus)

Como podemos ver a propósito da obra de Calapez, João Miguel Fernandes Jorge explica a ideia de *invisível corrente* como “um deslizar de umas [obras] para as outras”. Essas linhas e esse entrecruzar de linhas podemos encontrá-las ao longo do diário. Há o texto do poeta/crítico João Miguel Fernandes Jorge e há o trabalho visual de Pedro Calapez, e ambos, em alternância, exploram as diversas possibilidades das linhas invisíveis. Analisaremos mais adiante o papel da obra de Calapez no diário, mas importa desde já apontar para uma ideia fundamental transcrita na última citação: a ideia de vórtice que atravessa todo o diário. Nesta passagem, o poeta aponta para a natureza dessas *invisíveis correntes*: não se trata de meras linhas retas, indo de um ponto A a um ponto B (lembramos o uso da palavra segmento já utilizada num parágrafo citado), mas, sim, de um torcer ondulatório: “Mas esse fio condutor é um torcer, um passar ondulatório” (JORGE e CALAPEZ 2012: 100).

Essa ideia de vórtice está muito associada à ideia de vertigem, que vem expressa visualmente na capa do livro – num desenho que também é o primeiro desenho do livro. Esse desenho, essa anamorfose de Calapez, sintetiza logo à partida o carácter denso do diário de João Miguel Fernandes Jorge. Nele, as estratégias de desestabilizar o leitor são imensas (delas falaremos mais à frente). O leitor deste diário é, assim, arrastado para

uma vertigem. O poeta obriga o leitor a abrandar o ritmo de leitura, a alongar o seu tempo, para que o leitor tenha consciência da duração do tempo.

Compreendido o conceito de *invisível corrente*, é tempo de, dentro da obra do autor, procurar as diferentes aplicações que dele são feitas.

1.2. Transversalidade Temática

Na vasta poesia de João Miguel Fernandes Jorge, existem temas que podemos reencontrar de livro para livro. Mesmo se não se trata aqui de fazer um inventário exaustivo dessas temáticas, importa referir as principais linhas desta poesia. De resto, ainda está por fazer o estudo rigoroso de como evoluem as diferentes temáticas da obra. Há temas que vão perdendo espaço ao longo do tempo, e outros que vão ganhando cada vez maior dimensão. A título de exemplo dessas alterações no tempo, podemos referir as questões metapoéticas que vão perdendo relevo, ao passo que, na passagem da década de 80 para a de 90, verificamos a entrada de novos temas, como os relacionados com as ilhas portuguesas, Madeira e Açores.

Há, contudo, temas que atravessam toda a obra, e o tema da morte é um deles. Desde o primeiro poema do primeiro livro (*Sob Sobre Voz*, de 1971), que inclui o verso “Como se morre aqui?”, até ao livro *Fuck The Polis*, de 2018. No poema “Agôn”, deste último livro, podemos ler: “Descaem cinzelados cabelos; os olhos/ - / de quem não tinha mortos a chorar” (JORGE 2018: 45). Ou ainda a mais recente epígrafe de *Estelas* (2021): “Porquê Estelas? Porque também a arte é o desejo de perdurar sobre o sonho e a morte” (JORGE 2021: 7).

Outro dos temas recorrentes é a natureza da escrita, em poemas que falam do próprio ato da escrita como jogo ou tessitura, o que se encontra, sobretudo, no primeiro livro – *Sob sobre Voz*. Vejamos os seguintes versos:

Uma palavra é o centro do ser. Uma palavra

(JORGE 1987: 33)

A palavra parte do inquietante, do caminho por
que me perco, sentido que é dito e não tomamos

(JORGE 1987: 86)

Nos versos escolhidos, detetamos a importância da palavra, como “o centro do ser” e, ao mesmo tempo, o “inquietante” surge na origem da palavra poética. Na segunda citação, a palavra “caminho” aponta já para a escrita como um caminho a trilhar, a seguir e, ao mesmo tempo, sugere um caminho difícil, um caminho que de algum modo levará o seu autor a perder-se. Importa aqui evocar um outro poema do autor, ao qual voltaremos mais adiante, um poema de *Invisíveis Correntes* (2004): “A floresta não tem estrada praticável” (JORGE 2004a: 60), ou seja, a escrita é uma floresta e vários são os seus caminhos de entrada. Além da palavra, o “texto” é também, nos primeiros livros do autor, a ter em conta. Vejamos os seguintes exemplos:

Esse texto que ele trazia consigo um animal
diante da porta da casa
(...)
espécie de disponibilidade instável corrupta frágil
mortal

(JORGE 1987: 53)

terra com técnica combinada labirinto

texto visual carta ou lacuna

(JORGE 1987: 89, negritos meus)

Nestes dois excertos vemos dois sentidos para a palavra “texto”: por um lado o texto parece associar-se a um animal feroz, um tanto ou quanto selvagem, que persegue o autor “diante da porta da casa”, de natureza “instável” e “mortal”. No segundo excerto, o uso da palavra texto vem associado à visão – “texto visual” – o que aponta, já em 1971, para o carácter visual de muita da poesia de Fernandes Jorge. Como se processa essa

visualidade? Através de processos de apropriação – ver o poema “Auto de sequestro de bens” (JORGE 2019: 81) –, de jogos de simetria – ver “Castelo Choson” (JORGE 2004b:14) ou “Arcádia I” (JORGE 2004a: 14) –, ou ainda através do uso disperso de siglas (“Veneza, 13 de junho de 2003” (JORGE 2004a: 66). Além do uso da expressão “texto visual”, observamos neste excerto outros recursos que serão aplicados pelo autor em toda a sua obra futura: a “técnica combinada” remete para a ideia de colagem, assimilação de expressões do quotidiano; a ideia de “labirinto” (uma malha extensa de ligações) e, por último, a ideia de “carta ou lacuna” (o registo do tempo, o quotidiano, a fragmentação).

Vejamos o que nos dizem Joaquim Manuel Magalhães e Margarida Gil dos Reis sobre as questões acima apontadas. O primeiro, no seu livro *Os dois crepúsculos – sobre poesia portuguesa atual e outras crónicas* (1981), diz-nos o seguinte:

A acumulação das referências, a **simultaneidade dos tempos** aniquilando o tempo histórico, conjugam a tentativa da linguagem do poeta **para promover um discurso “errado”**, em abismo, atravessado de **contradições**. O seu discurso **cruzado de história** e cruzando-se nela é **um labirinto de referências num caos ampliador**, numa manobra de falsificação acabando por ser a mais vincante maneira de afirmar sem afirmar que **um poema é uma explosão de globalidades**, uma **enumeração de logros** e que é por **um direito absoluto do poeta em mentir** em cada texto acaba sendo uma imprevisível verdade acreditável, **a infinda verdade em contínua alteração de um falsário** (Direito de Mentir se vai chamar, talvez por isso, o próximo livro de João Miguel).

(MAGALHÃES 1981: 231, negritos meus)

Neste comentário a *Crónica* (1977), Joaquim Manuel Magalhães aponta para uma das características mais frequentes na obra de Fernandes Jorge: a sobreposição de tempos e a criação de uma teia labiríntica de referências que coexistem (muitas vezes) em oposição entre si, um uso da liberdade criadora, aquela que permite fazer de um “falsário” um verdadeiro criador, em último caso, aquele que é capaz de alterar a realidade.

Por seu turno, Margarida Gil dos Reis destaca a recorrente fragmentação na poesia de João Miguel Fernandes Jorge como “matéria-prima” para o poema. Vejamos a seguinte citação:

Entendendo o poema como a reunião de elementos plurais, João Miguel Fernandes Jorge reflete nos seus versos **uma gramática do fragmento** que é também a do próprio corpo (“Tenho muitos fragmentos para reunir”; 1999, 113). Coexistem, nesta afirmação, dois tipos de polissemia: se pode ser paradoxal afirmar a necessidade de **reunião de fragmentos**, por outro lado admite-se o **fragmento como a matéria-prima do poema**.

(REIS 2014: 69, negritos meus)

No âmbito da importância da “Palavra” e do “Texto”, verificamos que os jogos linguísticos existem muitas vezes na obra de João Miguel Fernandes Jorge:

sucesso ou insucesso com que digo árvore
árvore dentro de uma árvore árvore da ideia
dentro da árvore da madeira.

(JORGE 1987: 71)

Esse tratamento da linguagem, em diferentes perspectivas do conceito de árvore, remete logo à partida para questões de filosofia da linguagem, sobretudo através de leituras de Wittgenstein. Estamos no excerto perante quantas árvores? A árvore de madeira, a ideia de árvore e a palavra árvore. Essa ramificação de palavras, conceitos, ideias bem pode ser um símbolo do que é toda a obra de João Miguel Fernandes Jorge. Interessa-nos aqui procurar entender os diversos ramos dessa árvore, dessas *invisíveis correntes*, uma rede de “fios” e, ao mesmo tempo, uma série de reflexos e jogos de espelhos.

A ideia de tessitura, de manto, percorre toda a obra do poeta, assim como a ideia de palimpsesto. É com “Castelos” que João Miguel Fernandes Jorge encontra uma forma de explorar as potencialidades da sua memória e dos seus interesses. Os poemas designados por “Castelo” não se reduzem a serem poemas sobre um castelo ou fortaleza militar; “Castelo”, em meu entender, pode significar também “poema construído”, em que cada palavra é ela própria um “tijolo”, visual e construtivo. Ou seja, esses castelos

são construções feitas com palavras. Há, creio, a ideia de poema enquanto memória e liberdade; e, ao mesmo tempo, uma percepção sensorial da palavra enquanto peça de um *puzzle*. São as palavras que constroem o “castelo” que é o poema, numa total liberdade”. Na *Antologia dos Poemas* de João Miguel Fernandes Jorge, que organizou em 2019, Joaquim Manuel Magalhães diz-nos o seguinte, a propósito desta noção de “Castelo”:

«Castelos», uma titulação, iniciada neste livro, que virá a ter **múltiplos desenvolvimentos** ao longo da obra do autor. Castelo tanto pode ser um envio a um castelo particular, acrescentado da **fantasia da escrita**, como a um qualquer momento alto na sua própria **memória ou imaginação**. Talvez a mais ampla forma de interpretar o que é «castelo» na sua obra se possa afirmar: uma alta impressão pessoal que **segura em palavras**.

(MAGALHÃES in JORGE 2019a: 174, negritos meus)

Os “Castelos”, esses poemas múltiplos, têm por base a “fantasia da escrita” e a mistura de “memória e imaginação”; são construções assentes na palavra. Um desses exemplos é “Castelo de Urbino”. O título parece remeter para um castelo real da cidade italiana de Urbino, mas quando lido com atenção, verificamos que é um poema ecrástico de teor homossexual. O poema descreve e evoca a taça Warren, uma “taça de prata./ Romana (c. 50.a.C.)”, um objeto que também entra num texto de *A Gravata Ensanguentada* (2006) (JORGE 2006b: 144). Em relevo, uma cena de/ amor entre dois homens” (ver Figura 1). Um excerto:

(...)

De louros coroados, uma lira na cabeceira da

cama a um deles dá o atributo da sedução – a

música, a poesia, a fluidez da **arte de amar** –

está reclinado

sobre a roupa. A cabeça encosta-a às

espáduas do outro, **bem mais novo, sentado no seu**

corpo. Recebe-lhe o sexo dentro de si. Do
travejamento do quarto cai uma fita, em
arco; as mãos procuram

perdem-se num jogo de carícia,
o rapaz – dele pode dizer-se
rapaz – **segura, com a mão que tem livre, o aro de**
cabedal suspenso
e balanceia, leve, e logo com acrescido vigor, o seu

corpo sobre o corpo amado. Têm a câmara a porta
entre-aberta, alguém os espreita.
(...)

(JORGE 2004b: 50, negritos meus)



Figura 1 – Taça Warren, entre 15 a.C. e 15 d.C. (datação mais recente), Museu Britânico, Londres.

Neste excerto de “Castelo de Urbino”, verificamos que há uma referência à *Arte de Amar* de Ovídio, autor contemporâneo da taça de prata a que o poema se reporta. O poema descreve um dos lados da taça (Figura 1): “(...) bem mais novo. Sentado no seu/

corpo. Recebe-lhe o sexo dentro de si” e “segura, com a mão que tem livre o aro de /cabedal suspenso/ e balanceia, leve, e logo com acrescido vigor (...)”. O poema, como podemos ver, põe a nu um ato sexual entre dois homens, um homem mais maduro e outro mais jovem. O homoerotismo é uma constante na poesia de Fernandes Jorge, encontros de cariz homossexual a dois ou a três povoam a sua poesia, mas descritos sempre com uma enorme subtilidade.

Outro exemplo de tematização do homoerotismo é o poema “S. Sebastião” de *a jornada de cristovão de távora primeira parte* (1986), que começa com os seguintes versos: “Maricas, mas do sexo deste não tereis/ coragem. Assim anotou o meu amigo Gilberto/ as reflexões sobre a morte de Mishima” (JORGE 1986: 80). Este poema justapõe a imagem tradicional de S. Sebastião, símbolo homoerótico pelo seu tronco nu cravado de setas (símbolo da penetração), com a imagem de Mishima, escritor japonês (1925-1970), que se fez retratar na pele de S. Sebastião, e que se suicidou em prol dos seus ideais.

Muitas vezes o poeta recorre, nos seus poemas homoeróticos, ao uso do calão. Assim, aparecem palavras como “painheiro” – ver poema “Câmara de Reflexos” (JORGE 2004a: 29) – “maricas”, etc. Há nessa utilização um propósito claro: quebrar com um purismo exacerbado na poesia, potenciar o choque e o dessacralizar da poesia e, ao mesmo tempo, apresentar palavras retiradas do quotidiano com para denunciar a homofobia existente no tecido do país, ainda que indiretamente. Esta vertente da poesia homoerótica, em Fernandes Jorge, é tão recorrente como extensa, interessa-nos aqui apenas convocá-la e lembrar que ela percorre toda a obra.

Devemos também referir outras nuances constantes na obra do poeta: a ironia (até mesmo algum sarcasmo) e algumas reflexões sobre a natureza da Poesia, esta última muito mais rara. Sobre a primeira, e a título de exemplo, vejamos a descrição do historiador de arte que aparece em *O Próximo Outono*: “Está a chegar o professor de Coimbra encarregado das obras de restauro. Vem com um grupo de historiadores de arte, cada um mais cabotino do que o outro” (JORGE e CALAPEZ 2012: 54). É, parece-me, notório o desprezo votado a muitos historiadores de arte, talvez por se restringirem demasiado aos parâmetros temporais e formais, coisa a que o poeta se opõe, pois

interessa-lhe a visão que cobre o largo tempo e não restringir os objetos a uma catalogação fixa, a gavetas imóveis. Daí a frontalidade: “cada um mais cabotino do que o outro”. O mesmo se encontra, a certa altura, em passagens de *O Bosque* (2015).

Por último, as reflexões sobre a natureza da poesia. Se excetuarmos as notas aos volumes de poesia reunida, editados pela Presença, as reflexões críticas sobre a poesia, pela mão deste poeta, reduzem-se a pequeníssimas observações. As suas reflexões devem ser lidas nos próprios poemas. O poeta, parece-me, está mais preocupado em pensar a arte do que em tematizar o seu ofício de poeta. As ideias sobre poesia devem ser encontradas em algumas entrevistas, nas notas aos livros e em alguns metapoemas. Uma das raras reflexões sobre a poesia encontra-se em *O Próximo Outono*. Observemos a seguinte transcrição:

Na poesia é tudo mais pobre, mas **idênticas mafias** deslocam-se, estabelecem os seus estratégias, avançam com um nome para logo de seguida o deixarem cair no comércio do esquecimento. Os que vão chegando de novo prestam-se por demais; confiam num rápido sucesso (tal como na arte), **mas não passam de nomes**, dos quais só um ou dois tem a capacidade de escapar por entre os interstícios do constante cataclismo que é a contemporaneidade. Por entre massacres e epidemias sai ileso o hipotético vencedor? **Mas da sombria torre do poder, ergue-se o signo da frialdade, ergue-se o que será, o que trabalhou para ser o grande poeta do seu tempo, o grande artista**. Esperou que a paixão de todos os seus contemporâneos se esgotasse, que se aniquilassem uns aos outros, sob as instruções que foi dando. É agora o vencedor, mas já não existem vencidos que o reconhecem, nem tão-pouco o que é a sua obra encontra nos outros sentidos a seduzir.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 130 negritos e sublinhados meus)

Mais do que apresentar uma visão pessoal sobre a Poesia, o poeta parece falar sobre o ambiente cultural que a envolve. A poesia, podemos entender pelo que nos é dito nesta passagem, é para o autor um trabalho que tem de ser feito em resistência contra o seu tempo e os seus contemporâneos. Só aqueles que conseguem trabalhar e aqueles que insistem, durante longo tempo, é que podem ter a ambição de se tornarem num grande poeta ou artista.

Todos esses temas e práticas discursivas, e aqui apresentam-se apenas alguns casos, transitam de livro para livro e de gênero para gênero, quer isso dizer, quer isso dizer que estão presentes nos diários, em alguma crítica de arte, na ficção e, claro, na poesia. Esse trânsito de temas entre as obras é uma constante, uma multiplicidade de invisíveis correntes que percorrem a totalidade da obra de João Miguel Fernandes Jorge.

1.3. Transversalidade Espaço-temporal e Circunstancialidade

Além da problemática da língua, e de outros temas que já vimos, devemos, para sintetizar, referir as questões de Tempo e as questões de Espaço. No contexto de entendermos a relação entre espaço e tempo tal como ocorre em João Miguel Fernandes Jorge, uma lição apreendida de Vitorino Nemésio (“a geografia, para nós, vale outro tanto como a história” (*apud* ALMEIDA 2011: 34), um dos poetas preferidos do autor. Vejamos o seguinte poema de *Lagoeiros* (2011):

O INDEPENDENTISTA

Não demorou muito a nossa conversa.

O tempo útil da viagem entre **Ponta**

Delgada e a **Ribeira Grande**. Aceitei os

argumentos. Não percebi para quê a

independência

se já o eram desde 1143.

Serem os mais portugueses de Portugal

talvez fosse a única razão. Por

último falei-lhe na monarquia. «Isso

resolvia tudo.» Foi a sua resposta.

Uma vida não pede cenário algum
muito menos a corrupção – não
se compara à mais perda das paixões,
é somente a terra que pisamos e
onde temos **o fio do passado**.

Abri a porta de casa. Um país vive sempre
entre a luz e as trevas
fragor de rio caudaloso (chovera muito e
ouvia-se a ribeira sob a ponte) água
que se despenha das alturas
e se não for desde modo
não há destino
apenas seguimos atrás uns dos outros num
enterro, até ao último dia.

Geografia e história de um povo
esvaziam-se de destino quando a sua
paisagem cresceu demais, além da bruma, além da noite.

(JORGE 2011: 56, negritos meus)

Este poema é construído a partir de um diálogo com um “independentista açoriano”, ou seja, alguém que defende da libertação total dos Açores em relação a Portugal Continental, ao longo do caminho entre duas localidades específicas – Ponta Delgada e Ribeira Grande, duas cidades de S. Miguel. É impossível falar da disputa entre independentistas açorianos – e sabemos que o diálogo tem lugar nos Açores pela presença específica das duas cidades no poema – sem falar de História. Este é um poema político, no qual o autor divulga as suas preferências pela Monarquia, em desfavor da

República. Esse confronto entre República e Monarquia é uma constante na obra de João Miguel Fernandes Jorge. Em diversas passagens da sua obra, o seu desprezo pela República é bem assumido. Este poema - “O independentista” - embora apareça publicado em *Lagoeiros*, de 2011, remonta, ao que tudo indica, a 2004, a acontecimentos que estão relatados em *O Próximo Outono*. Ou seja, o poema surge em 2011, mas remete para um acontecimento ocorrido em 2004. Atente-se na seguinte passagem de *O Próximo Outono*:

Chegámos de manhã a **São Miguel**. B. [Parece tratar-se da escritora Maria de Fátima Borges (1943-2020), que vivia na Ribeira Grande] estava à nossa espera. Ao fim da tarde voltámos a Ponta Delgada, para a inauguração da exposição do Rui C. [parece tratar-se de Rui Chafes]. Não conhecia o espaço. Uma igreja perto do Hotel São Pedro [a antiga Academia das Artes de Ponta Delgada], já sem culto. Não se prestava muito à montagem. Meia dúzia de pessoas. **Regresso com muita chuva à Ribeira Grande**. Trouxe-me o A. J. A. Lembro-me do pai. **Durante a viagem falámos sobre as razões e não razões da independência dos Açores. Às tantas perguntei-lhe: «E se tivéssemos monarquia?» Estava o problema resolvido.» Respondeu-me.**

(JORGE e CALAPEZ 2012: 134, negritos e parênteses retos meus)

Curioso, é também encontrar material visual que aponta para a veracidade do texto acima e para a exposição ocorrida, em 2004, de Rui Chafes: uma fotografia anónima no livro de Leonor Sampaio da Silva – *Um pacto com as Artes* (2010) – na qual encontramos o poeta (primeiro à esquerda) com o artista Rui Chafes (segundo na fotografia), ambos na, então, Academia das Artes:



Figura 2 - Fotografia de autor anónimo. João Miguel Fernandes Jorge e Rui Chafes aquando da inauguração da exposição de Chafes na Academia das Artes, 2004.

Como podemos facilmente reconhecer, o poema inspira-se no acontecimento ocorrido e registado a 17 de junho de 2004 na ilha de S. Miguel. Uma conversa entre duas pessoas entre as duas cidades, num dia de grande chuva; um dado que encontramos no poema “fragor de rio caudaloso (chovera muito e/ ouvia-se a ribeira sob a ponte) água/ que se despenha das alturas”. Dois dias depois, no diário, João Miguel Fernandes Jorge escreve: “Até li o Açoriano Oriental, mais manso desta vez na sua fúria independentista” (JORGE e CALAPEZ 2012: 135). Este apontamento reveste-se de grande importância porque aponta para o carácter histórico do Movimento Independentista Açoriano (mesmo consagrada a Autonomia dos Açores, a 22 de Abril de 1976, o tema da independência perdurou, nas ilhas, até finais dos anos 90).

A já referida ligação entre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge e a de Vitorino Nemésio transparece na última estrofe do último poema citado, sobretudo quando João Miguel Fernandes Jorge escreve: “Geografia e história de um povo/ esvaziam-se de destino quando a sua/ paisagem cresceu demais, além da bruma, além da noite.” Essa união/visão entre a importância da História e da Geografia é uma visão herdeira de Nemésio, embora, aqui, na referida citação, haja, da parte de João Miguel Fernandes Jorge, um ligeiro pessimismo crítico. A aproximação à poesia de Nemésio, é uma das características da poesia de Fernandes Jorge, proximidade essa já apontada por Joaquim Manuel Magalhães em *Rima Pobre* (1999), num ensaio sobre o impacto da obra de Nemésio sobre as gerações mais novas, no caso, sobre os poetas da década de 70 do século XX. Vejamos o que nos diz:

O último nome que gostaria de referir é o de João Miguel Fernandes Jorge. (Relembre-se o seu poema intitulado «Vitorino Nemésio» de *O Roubador de Água*, em 1981; agora incluído em *Obra Poética*, vol. 4. É um significativo resumo de temas preferenciais na obra de Nemésio para o poeta mais novo e um enunciado breve, mas incisivo, de modos de relacionamento entre as duas poéticas. Um dos sinais de intencionalidades que findam por ser afins, dentro da multiplicidade de interesses que podem e devem distanciá-los, é a obsessiva vocação do real que existe na poesia de ambos, sem que esse real se distancie da materialidade da existência para se inscrever na idealidade da ideologia. (...) Ora esta imersão hiper-real na banalidade e no concreto do quotidiano é uma linha motora (talvez pela sua estreita ligação com a representação pictórica) da obra de Fernandes Jorge logo desde os seus livros iniciais.

(MAGALHÃES 1999: 37, negritos meus)

No mesmo ensaio, Magalhães, convocando também António Nobre, sintetiza desta forma a ligação entre o nosso poeta e os seus precursores:

A **ligação à terra** pessoal, **as memórias** do passado vivido, a **complexidade metonímica das imagens**, a associação do **mito pessoal ao mito colectivo**, o urdir de uma discursividade carregada de pequenas **sequências quer emocionadas** quer comprometidas quer **auto-irónicas** configuram aquilo a que se poderia chamar a reinvenção da lição de Nobre. (...) Muito mais haveria a dizer se aquilo que estas palavras procurassem tivesse sido a análise da obra poética de Nemésio.

(MAGALHÃES 1999: 39, negritos meus)

Magalhães sintetiza neste último parágrafo as ligações entre Fernandes Jorge e Nemésio. A par do que nos é dito por Magalhães, convém referir a presença dos Açores na obra de João Miguel Fernandes Jorge, sendo o último poema aqui transcrito um bom exemplo do uso da realidade das ilhas na sua poesia.

Ainda sobre a História, é preciso referir que ela é parte integrante e importante na obra do nosso poeta. A História aparece em inúmeros poemas, em diferentes narrativas: quer através da evocação ou reescrita de episódios específicos da nossa História – Pedro e Inês – em *Crónica* (1977), uma reescrita pós-moderna da *Crónica de D. Pedro I*, escrita por Fernão Lopes; quer pelo registo e reação ao seu tempo histórico, ou seja, em resposta a alterações políticas do seu tempo: os três volumes de *a jornada de cristovão de távora* (1986-1990), essa epopeia pós-moderna. Esta preocupação com o tempo e com a narrativa acaba por se expressar em toda a poesia de João Miguel Fernandes Jorge através da reactualização, ou reescrita, de diferentes episódios que vão da Grécia Antiga ao passado mais recente. O Tempo transita por toda a obra do autor de *Lagoeiros*, não só porque a História de Portugal percorre e habita a obra, como também porque há uma continuada reflexão sobre o tempo em vários poemas e obras.

O registo do tempo pode ser encontrado nos diários já publicados: *O Próximo Outono* (2012) e *O Bosque* (2015), mas também em inúmeros poemas cujo título é exatamente a indicação de uma data específica, à maneira das telas de On Kawara. Assim, vamos encontrar em vários livros diferentes datas. Vejamos os seguintes exemplos: “12 de

Novembro de 2004” (*Termo de Óbidos*, 2006); “Primeiro de Dezembro de 1972” (*Invisíveis Correntes*, 2004); “17 de Novembro de 1994, 5ª feira” (*Bellis Azorica*, 1999); “10 de junho de 1880/10 de junho de 1980” (*O Roubador de Água*, 1982); “Junho 2, 1979” (*Actus Tragicus*, 1979); entre outros.

Só os exemplos recolhidos acima convocam cinco livros onde a preocupação do registo do tempo é uma constante. Do mesmo modo, determinadas festividades adquirem importância temporal na obra do poeta, e são disso exemplos os diversos Natais, vejamos alguns exemplos: “Natal de 1980” (*O Regresso dos Remadores*, 1982) e o “Natal de 2003” (*Termo de Óbidos*, 2006). A este propósito devemos lembrar a antologia de Natal de João Miguel Fernandes Jorge com o título: *Versos e Prosas em Forma de Natal*, de 2010, onde verificamos que a época de Natal é uma presença constante na obra deste autor; e dizê-lo é o mesmo que afirmar que as figuras do presépio e os próprios presépios abundam na obra do poeta. Recorde-se, a título de exemplo, “Presépio animado da Ribeira Grande” (JORGE 1999: 54).

Este último poema, um dos mais bonitos do autor, tem um título enganador e joga com uma realidade local. A Ribeira Grande, em S. Miguel, no norte da ilha, é conhecida pelo seu presépio tradicional e animado, mecânico; nessa cidade, a tradição dos presépios sempre se manteve e, dada a proximidade de contactos que o autor mantém com a cidade, a contaminação não é inocente. Esse poema regista, sim, um Natal nessa cidade, um Natal em que o poeta teria em mãos uma gata atropelada; o tema e a contradição do título serve de reflexão sobre a morte e a fragilidade da vida. Vejamos apenas as últimas três estrofes:

(...) . As lágrimas de nada servem, nem
por uma gata branca a que chamei Princesa,
durante uma escassa hora, a debater-se
com a **morte. O sangue, a urina**

o cheiro da gangrena. Este é o inferno
dos mortais, a sua beleza e fragilidade. A
morte é uma coisa e a vida, a mesma

coisa. A face da morte é o reflexo da

vida quando se debruça sobre a superfície
da ilha. Luze em todos os natais, suave,
esbatida de traços – palavra de traição
que rodeia o medo, o abandono.

(JORGE 1999: 55, negritos meus)

“O Sangue, a urina/ o cheiro da gangrena. Este é o inferno/ dos mortais, a sua beleza e fragilidade. A morte” – estes versos podem sintetizar a visão do poema sobre a morte, presença, como já foi dito, constante na obra de João Miguel Fernandes Jorge. Importa reforçar a não separação dos temas nos diversos poemas do autor. Muitas vezes um poema apresenta múltiplos temas.

A longa obra de João Miguel Fernandes Jorge apresenta determinados espaços de eleição: Açores (*Terra Nostra* (1992); *Bellis Azorica* (1999); *Lagoeiros* (2011); Madeira (*Lagoeiros* (2011)); Óbidos (*Termo de Óbidos* (2006)); Porto Batel (*Porto Batel* (1972)); Grécia, em *O Barco Vazio* (1994) e *Fuck The Polis* (2018). Esses diversos locais que encontramos na poesia de Fernandes Jorge apresentam-se como que misturados com notas sentimentais, observações de viagem, a descrição de espaços e histórias locais, assim como a indicação de tradições locais. A importância do lugar pode ser encontrada nos diversos poemas sobre paisagens, muitas vezes poemas com apenas o título de “Paisagem”. Ou através da descrição de alguma paisagem. Nesse registo da paisagem, a praia adquire uma enorme importância: a praia, o mar, o verão. A título de exemplo vejamos um poema de *À Beira do Mar de Junho* (1982/2019):

Quantas **praias** quando a luz

e o teu nome são o **verão**

uma árvore o **barco** sobre a pedra

é o que tenho se de dia o vento

aumenta as **margens** o regresso.

(JORGE 2019b: 20, negritos meus)

O tom claro com que os versos aludem a paisagens marítimas lembra alguns dos poemas de Sophia à volta do mar, assim como alguns de Kavafis. Há neles um registo cuidado da captação de luz de um dia de verão. *À Beira do Mar de Junho* (1982) é talvez um dos mais graciosos livros de João Miguel Fernandes Jorge, onde o pormenor, o detalhe, o aforismo, o fragmento, o instante estão minuciosamente trabalhados numa subtil atenção.

1.4. Transversalidade, Híbridez e Fragmentação

A poesia de Fernandes Jorge é uma das mais ricas em relações intermediais. Por vezes, num único poema coexistem referências a diferentes artes, o que torna difícil identificar, numa primeira leitura, todos os elementos convocados. A poesia de João Miguel Fernandes Jorge exige que a leitura seja um ato dinâmico por parte do leitor. Vejamos, então, o poema “O cinema Azul de Catania” (JORGE 1982: 127):

O CINEMA AZUL DE CATANIA

Em frente fica o nº 92 de *Ocean*

Park. É uma garagem.

Na plateia sentam-se namorados saídos

do liceu, mecânicos de automóveis

dispostos para *Les mamelles de Tirésias*

e pr’a sessão da noite de *L’enfant et*

les sortilèges.

Na geral ficam marinheiros. Mexem-se

uns nos outros, tal **como os russos em S.**

Petersburgo, sob o azul vulcânico dos

camarotes e do balcão.

Da poeira do **Etna** o silêncio do filme,

as mãos de **Jack la Motta** ficam mais

pequenas.

Banda sonora: o canto azul do **rouxinol**.

(JORGE 1982: 127, negritos e sublinhados meus)

A expressão “azul vulcânico” (verso 10) é precedida pela preposição “Sob”. Esta preposição, assim como “Sobre”, são uma presença constante em João Miguel Fernandes Jorge e remetem para a ideia de ocultação, véu e manto. Este “azul vulcânico” além de evocar a escuridão da sala de cinema na cidade de Catania, evoca a realidade de uma ilha, uma vez que Catania se situa na ilha da Sicília, onde, por sua vez, se encontra o vulcão Etna, ao qual Empédocles se teria atirado. Empedócles, assim como outros pré-socráticos, é uma constante presença nesta poesia. O “azul vulcânico” é uma metáfora que mistura as entranhas da terra (o fogo) com o azul do mar.

Neste poema, o poeta mistura cinema, pintura, literatura e música. Vejamos: “n. 92 de Ocean/ Park” é uma pintura de Richard Diebenkorn (1922-1993), uma das muitas pinturas que Diebenkorn pintou para a sua série Ocean Park. Esta é a número 92:



Figura 3 – Richard Diebenkorn – “Ocean Park nº 92”, 1976.

Como podemos verificar, o poeta utiliza o título da pintura de Diebenkorn na construção do seu poema, mas não faz qualquer referência ao seu nome e tampouco dá indicação de que se trata de uma pintura. Neste caso, a pintura surge “camuflada”, a pintura dentro do poema só surge quando o leitor vai à procura dos pequenos rastros e indicações (o que acontece neste caso), ou quando o leitor conhece a descrição do quadro – o que se verificará mais adiante em *O Décimo Castelo de Holanda*.

O “azul vulcânico” ganha com o quadro de Diebenkorn nova camada de sentido, não só porque é o escuro da sala e o mar ao redor da Sicília, mas também a representação simplificada do mar numa tela (um simples retângulo de Diebenkorn, uma lição apreendida de Mondrian - simplificação progressiva e encontro com formas universais). Ao mesmo tempo, este “azul” aponta para a ideia de cinema figurado numa paisagem de um certo lugar e nos seus frequentadores. Ou tão somente a imagem alargada e figurada de toda a ideia de “Cinema”. Neste poema uma e várias imagens coexistem sobrepostas.

Ao lermos o título somos imediatamente levados a pensar num cinema, num espaço físico onde são projetados filmes; e é isso que nos é transmitido em parte pela narrativa do poema. Mas, dado estranho, o cinema projetado neste poema: “Les mamelles de Tirésias” e “L’enfant et/ les sortilèges”. Ou seja, aquilo que numa primeira leitura parece ser a projeção de filmes específicos, corresponde na realidade a duas óperas: *Les*

mamelles de Tirésias é uma ópera cómica de Poulenc, com libreto de Apollinaire, de 1947; e *L'enfant et les sortilèges* é uma ópera cómica de Maurice Ravel, com libreto de Colette, de 1925. A unir as duas óperas está o seu carácter cómico e o tema da homossexualidade.

Neste poema o cinema aparece indiretamente, ou seja, é através de referências indiretas que chegamos aos filmes presentes no poema: “Na geral ficam marinheiros. Mexem-se/ uns nos outros, tal como os russos em S./ Petersburgo” – uma referência ao final de *O Couraçado Potemkin* de Serguei Eisenstein (1898-1948) –, e os versos “as mãos de Jack la Motta ficam mais/ pequenas” remetem para *O Touro enraivecido* (1980) de Martin Scorsese (n. 1942). Dois grandes cineastas da técnica da montagem no cinema, a mesma técnica aqui utilizada na construção deste poema. Fernandes Jorge desdobra imagens e cria espelhos dentro dos poemas; este poema é um desses casos.

No mesmo poema, podemos reconhecer, embora indiretamente, os seguintes nomes da literatura: Apollinaire, Colette e Hans Christian Andersen, se pensarmos no conto “O Rouxinol e o Imperador da China” (1843): “Banda sonora: o canto azul de Rouxinol”. Não há neste verso nenhuma referência direta ao conto de Andersen, mas o “canto azul” evoca um canto noturno, um canto na escuridão na noite, talvez o mesmo canto do rouxinol que visita o imperador moribundo e acaba por afastar a sua morte. Salvo o imperador, o rouxinol impõe o direito à liberdade. Este rouxinol do poema de João Miguel Fernandes Jorge pode bem representar o mesmo que o rouxinol de Andersen: a liberdade, a liberdade do poeta em criar o seu poema, tal como o “Tapete de Samarcanda”, do início de *O Próximo Outono*, aquilo que permite, ao poeta viajar por diferentes espaços e tempos.

O último verso do poema, além de ecoar a simbologia do rouxinol na literatura, convoca, claramente, a banda sonora do filme *O Touro enraivecido*, de Scorsese, no qual o *Intermezzo* da ópera *Cavalleria Rusticana* (1889), de Pietro Mascagni, é uma peça fundamental.

Além dessa espécie de palimpsesto que observámos no poema acima, podemos encontrar outros poemas em que a fragmentação e a hibridez funcionam de forma diferente. É o caso de “Segundo Castelo de Holanda”:

SEGUNDO CASTELO DE HOLANDA

O capitão Cornelius Bicker pediu à
mulher velha que rezasse. Ela tinha
grande prática na oração. A mulher
rezava mas o gato – há sempre um gato
em todas as histórias – está interessado
na rosada posta de salmão e estende a
garra à barra da toalha. O peixe
o pão, a reza p’los lábios murmurados
o queijo, a cerveja, tudo corre perigo.
Um perigo holandês como o que sofreu S. Tomé
Angola o Brasil a Ásia portuguesa.

O espelho do mar. Antes, muito antes,
pôs a Demócrito um boné castanho e
cravejou-lhe uma moeda de ouro
servindo de timbre. Um braço descansa
sobre o mundo
onde se gravaram as **constelações**. Dizem
que pelo fim dos anos vem a sabedoria.
Por isso os velhos fazem a leitura da Bíblia
e ao acaso deixam prender um dedo à
exacta letra e interpretam. Um rio
podre de asneira. Mas os velhos

todos os velhos são regentes de leprosaria.

Nisso se tornaram. Contam moedas

planeiam chagas

o mendicante futuro.

(JORGE 1994: 157, negritos meus)

Este último poema, transcrito na sua totalidade para facilitar a sua observação geral, pode ser entendido como uma colagem sucessiva de pequenos fragmentos que se reportam a diferentes pinturas. Numa leitura inocente, ficamos com a impressão de que se trata apenas de uma narrativa construída à volta de uma figura – o capitão Cornelius Bicker. Mas antes de o descodificarmos, ponto por ponto, convém ter em conta que este poema faz parte de uma série de poemas intitulados “Castelos de Holanda”, que correspondem a uma secção de *Barco Vazio* (1994). O paralelo com *Sapateia Açoriana, Andamento Holandês e outros poemas* (1976), de Vitorino Nemésio, torna-se óbvio quando percebemos que os poemas não só andam à volta da Holanda como são poemas, na sua maioria, direccionados para a pintura, um diálogo direto com Nemésio e com a pintura holandesa.

Ao referir no título dos poemas “Castelos de Holanda”, o poeta não só está a dar uma indicação que remete para a obra de Nemésio como está, ao mesmo tempo, a chamar a atenção do leitor para o ponto por onde deve começar a procurar; o poema traz em si um indício do que temos à nossa frente. Na segunda estrofe, encontramos o seguinte verso: “onde se gravam constelações. Dizem”. Esse verso reveste-se de importância para a compreensão do poema, pela simples razão de este poema ser, todo ele, uma construção feita através de sucessivos fragmentos. Convém, aqui, recordar o significado de “Castelo”, essas construções livres que partem da memória do poeta, bem como a livre capacidade de criar constelações entre imagens, objetos e narrativas. Neste caso, trata-se do recurso a diferentes descrições de quadros que se vão sucedendo, que se vão acoplando.

A primeira pintura é fácil de ser identificada, pois o poeta aponta para o nome do capitão, esse Cornelius Bicker, e através dessa nota conseguimos facilmente perceber que o Capitão é um dos quadros de Govert Flinck, ou, talvez, de um outro de outro pintor que tenha pintado Cornelius Bicker. O autor do retrato não entra no poema, não é identificado, mas eis o capitão Cornelius Bicker:



Figura 4 - Govert Flinck – “Retrato de Cornelius Bicker”, 1652. Rijksmuseum.

A referência a esse capitão e ao seu retrato inicia-se no primeiro verso e ali acaba: “O capitão Cornelius Bicker pediu à”. Partindo do retrato de Bicker, o poeta faz o salto para outro quadro, para um quadro de Nicolas Maes no qual observamos uma mulher dando graças, de 1656. Vejamos o quadro:



Figura 5 - Nicolas Maes – “Velha dando graças” ou “A oração sem fim”, 1656. Rijksmuseum.

A descrição que é feita, do segundo ao nono verso da primeira estrofe, corresponde ao quadro de Maes. Vejamos os versos: “A mulher/ rezava mas o gato (...) está interessado/ na rosada posta de salmão e estende a/ garra à barra da toalha.” E continua na descrição do quadro de Maes: “O peixe/ o pão, a reza p’los lábios murmurados/ o queijo, a cerveja, tudo corre perigo”.

Após unir o retrato de Cornelius Bicker à mulher velha a rezar de Maes, João Miguel Fernandes Jorge introduz um dado histórico que remete para a História de Portugal, o conflito entre Portugal e a Holanda no século XVII: “Um perigo holandês como o que sofreu S. Tomé/ Angola o Brasil a Ásia Portuguesa”. Nesses dois versos, o poeta utiliza a figura do gato para o associar ao antigo império marítimo holandês que andou a rondar e a assaltar as colónias portuguesas. Temos assim o salto da observação da pintura para a temática política. Esse conflito do século XVII aponta, em si, para o tempo da pintura, o século dourado da pintura holandesa. Encontramos, assim, nessa primeira estrofe duas pinturas e uma evocação política da História de Portugal.

De igual modo, a segunda estrofe conhece a colagem e a constelação de imagens. Assim, nos primeiros sete versos da segunda estrofe, encontramos um famoso quadro de Hendrik Ter Brugghen, o seu “Demócrito”, de 1628:



Figura 6 - Hendrik Ter Brugghen – “Demócrito”, 1628. Rijksmuseum.

Da mesma forma que o poeta soube saltar do retrato de Cornelius Bicker para a velha que reza de Maes, também, aqui, o poeta salta do mar dos últimos versos da primeira estrofe para “O espelho do mar” da segunda estrofe. Embora não use a palavra “mar” nos últimos versos da primeira estrofe, ele está implícito, na medida em que evoca o império marítimo português e a frota holandesa do século XVII. É inevitável pensar que esse “espelho do mar” tanto remete para Fernando Pessoa (“Deus ao mar o perigo e o abismo deu, mas nele espelhou o céu”) quanto para Cesariny (no poema “O Navio de espelhos”), ou ainda para Nemésio quando compara o mar ao zinco. Esse excerto do verso – “O espelho do mar” – parece evocar o império marítimo português porque logo a seguir é dito: “Antes, muito antes...” ou seja, muito antes do império português havia o tempo de Demócrito, melhor dizendo, o dos gregos. É nessa passagem que encontramos a pintura de Hendrik Ter Brugghen. Vejamos o que nos diz no poema: “Antes, muito antes, / pôs a Demócrito um boné castanho e/ cravejou-lhe uma moeda de ouro/ servindo de timbre. Um braço descansa/ sobre o mundo/ onde se gravam as constelações.” E desse fragmento, num corte, o poeta salta para outro quadro, desta vez para um quadro de Rembrandt:



Figura 7 - Rembrandt – “Dois velhos discutindo”, 1628. Rijksmuseum.

Dele é-nos descrito o seguinte: “Dizem/ que pelo fim dos anos vem a sabedoria./ Por isso os velhos fazem a leitura da Bíblia / e ao acaso deixam prender um dedo à/ exata letra e interpretam. Um rio podre de asneira”. A descrição do poema corresponde ao quadro de Rembrandt chamado “Dois velhos discutindo” e, ao mesmo tempo, parece apontar para uma crítica indireta a todos os homens de letras que se debruçam na discussão de uma “mera palavra”, que para João Miguel Fernandes Jorge não é mais do que “[u]m rio podre de asneira”.

Como podemos verificar, o poema vai sendo escrito a partir de diferentes colagens de fragmentos descritivos de vários quadros. Convém afirmar, para que fique clara a união, aquilo que os une: os quatro quadros já referidos, e que vão aparecendo no poema, são obras do Rijksmuseum, o mais importante museu de pintura nacional da Holanda. Um Museu a que o poeta visitou várias vezes, algo que se depreende das suas obras. Há inclusive uma viagem à Holanda, em 2004, descrita n’ *O Próximo Outono* (2012).

A seguir a esta famosa obra de Rembrandt, o poeta evoca de memória uma outra obra, desta vez uma pintura de Quentin Massys, cuja versão mais famosa se encontra

no Metropolitan Museum, em Nova Iorque. Identifica-se como sendo uma referência a Massys a seguinte descrição: “Mas os velhos/ todos os velhos são regentes de leprosaria./ Nisso se tornaram. Contam moedas/ planeiam chagas /o mendicante futuro.” A descrição dos velhos de Rembrandt era, apesar de tudo, uma descrição mais suave. A partir de “Mas os velhos...” o tom intensifica-se, torna-se mais “agressivo” o que está de acordo com o que é representado no quadro de Massys.



Figura 8 - Quentin Massys – “Cobreadores de impostos”, 1520. Metropolitan Museum.

A juntar-se à visão descrita acima, vemos a referência às moedas sobre a mesa (“Contam moedas”). E os últimos dois versos: “planeiam chagas/ o mendicante futuro”, uma crítica à usura dos tempos modernos. Embora esse quadro não entre nas coleções do Rijksmuseum é, contudo, um quadro fácil de se encontrar em qualquer catálogo de pintura holandesa. E não há dúvidas de que o poeta se tenha já deparado com esse quadro algures, sendo ele um apreciador de arte holandesa.

Como tivemos a oportunidade de conferir, a pintura surge muitas vezes na poesia de Fernandes Jorge sem que haja uma referência explícita quer ao quadro, quer ao artista. Na sua obra multiplicam-se casos semelhantes, um desses muitos casos, é um curioso poema de *a jornada de cristovão de távora primeira parte* (1986) – mais concretamente o poema “Schnabel de Agrigento”:

Vestiam-se de estranhos vestidos de carne.

Corriam sob o combate tumultuoso onde a
morte fere e o ódio e os bandos de kères
fatais invadem o sanguíneo rei; o verde,
o roxo, a motherfucker. Que luta nos conduz
ao nascer do lobo, aos olhos subterrâneos da
harmonia?

Estava entre eles um homem de raro saber
e conciliava as piedosas ofertas,
as estátuas, as imagens pintadas e
distinguia o que se estendia sob dez vidas.
Reinava através do ar,

cobria de velho rosa fragmentos de cerâmica.

Indiferente coração. À tarde, quando envelhece
o dia, segue na direcção do fogo. **Prende**
na superfície do barro vidros de Mégara, uma
sandália de bronze, estilhas de ânfora onde
se lêem versos da 84 olimpíada. E a tudo isto
acresce, em homeric style, o olhar de jovens
escravos, subtis perfumes.

(JORGE 1986: 32, negritos e sublinhados meus)

Este poema é todo ele uma construção feita de diferentes “peças” e “fragmentos”. Ao contrário do anterior, que apresentava uma clara sucessão de fragmentos que se iam sucedendo uns após outros, numa certa linearidade, aqui temos o oposto, melhor dizendo, o “caos”, muito próximo de “O cinema azul de Catania”. Há nesse poema a fusão de elementos díspares, o que torna a sua leitura instável, movível e, até certo ponto, admite um certo grau de erro. Mas, apesar dessa consciência, é necessário propor uma interpretação, ainda que incompleta.

O poema é retirado da primeira parte da *jornada*, publicada em 1986. Essa primeira parte e as futuras duas partes subsequentes (1988, 1999) constituem, dentro da obra

global de João Miguel Fernandes Jorge, a obra mais complexa, onde episódios da vida pessoal se misturam com ficção, História de Portugal, diferentes artes e muitas outras referências. É a mais completa e difícil obra do poeta, aquela em que a vertigem e a instabilidade são permanentes. Esse conjunto de três livros publicados de 1986 a 1990 constitui, talvez, o melhor exemplo da exploração da epopeia pós-moderna, uma obra riquíssima sobre a qual não conseguimos debruçar-nos intensamente neste trabalho.

Quanto a este poema, retirado, como já foi dito, da primeira parte da *Jornada*, apresenta logo à partida um título um tanto ou quanto “estranho” – “Schnabel de Agrigento”. Após uma leitura e pesquisa mais atentas verificamos que se trata de uma fusão entre o pintor norte-americano Julian Schnabel (n.1951) e o filósofo pré-socrático Empédocles (495 a.C. – 430 a. C.) nascido, exatamente, na cidade de Agrigento. Ao encontrar-se essa fusão, o poema torna-se, em parte, mais claro, mas há dúvidas que persistem.

A data de publicação ganha importância para a análise do poema. Isso porque o poema, publicado em 1986, permite indicar que a atenção à obra de Julian Schnabel tem de acontecer até 1986, o que reduz o corpo de obras. Ora, é precisamente nos finais dos anos 70 e, sobretudo, nos inícios da década de 80 que a obra de Schnabel conhece o reconhecimento internacional. Convém lembrar que Schnabel é um dos principais representantes da revitalização da pintura dos anos 80, nomeadamente do Neo-expressionismo.

Depois de uma observação cuidada das obras de Schnabel desse período, verificamos que o primeiro verso do poema de João Miguel Fernandes Jorge, “Vestiam-se de estranhos vestidos de carne”, parece remeter para pinturas de Schnabel como a seguinte:



Figura 9 - Julian Schnabel – “Accatone”, 1978.

Esta pintura é apenas um exemplo, mas encaixa no verso e no carácter “clássico” do poema. Nesta pintura, de paleta monocromática rosa intenso e quase a chegar ao vermelho, vemos um torso sobre uma coluna; e a forma como o torso está pintado sugere um corpo despido de pele. Nas palavras do poeta: “vestido de carne”. Aqui convém referir algo curioso: há uma enorme semelhança, em termos de paleta de cores e de traço, entre algumas das primeiras obras de Pedro Calapez e as de Schnabel. Não se trata de fazer um paralelo direto, mas sim de apontar semelhanças temporais e formais entre os dois artistas. Não podemos esquecer que, quer João Miguel Fernandes Jorge, quer Calapez, são duas pessoas atentas aos desenvolvimentos da pintura; o primeiro enquanto crítico de arte atento e o segundo na qualidade de pintor. Basta ver algumas das obras de Calapez presentes no catálogo da Europália de 1991; uma colaboração a quatro mãos entre João Miguel Fernandes Jorge e Pedro Calapez, obras de paleta reduzida e próxima dos tons rosados/ térreos de Schnabel.

A referência a Schnabel não se fica pelo primeiro verso. A negrito, destacaram-se os versos que, de algum modo, parecem remeter para outras obras de Schnabel, de um período mais avançado em relação à última pintura aqui apresentada. O verso: “cobria de velho rosa fragmentos de cerâmica” não é mais do que a descrição, precisa, de algumas obras que Schnabel fez. Nos anos 80, o artista começa a utilizar cacos de cerâmica nas suas telas, sobre os quais pinta, muitas vezes, em tons rosa térreos. É essa

utilização da cerâmica, dos cacos, parece-me, que faz o poeta aproximá-lo de Empédocles, quer isso dizer, da força do fogo, do fogo que permite criar a peça de barro que depois Schnabel usa nas suas telas. Vejamos um exemplo dessas pinturas dos anos 80:



Figura 10 - Julian Schnabel – “The patient and the Doctors”, 1978.

São utilizadas diversas peças de cerâmica partidas e fixadas no quadro de Schnabel, uma influência da sua estadia em Barcelona e uma influência do arquiteto Gaudí. É a essa técnica que o poeta parece aludir na seguinte passagem: “prende na superfície do barro”, e ainda no mesmo verso acrescenta: “vidros de Mégara”. Há com essa introdução dos vidros de Mégara um desviar da contemporaneidade para a Antiguidade, ao mesmo tempo que se aponta para o carácter fragmentário da materialidade da herança artística grega.

Como podemos ver, as referências a Schnabel não são, à exceção do título, diretas; nem há obras específicas apontadas ou ainda uma linearidade na exposição das mesmas, como no poema anterior. Esses fragmentos do poema são dispostos ao longo do texto como cacos, tal como os cacos espalhados pela superfície das pinturas de Schnabel. Antes de avançarmos e analisarmos os fragmentos que evocam Empédocles, convém lembrar algumas palavras de Schnabel datadas de 1983 sobre a sua arte. Vejamos:

“Too see what is there takes real interest on the part of the viewer. (...) Layer upon layer, obscuring a direct relationship with the object. (...) This brings us to the problem of

incongruity. I no longer expect people to understand me. I no longer expect my work to be understood as I understand it.”

(*Apud* STILES 1996: 267)

Esta passagem reveste-se de importância porque João Miguel Fernandes Jorge parece querer fazer o mesmo no seu poema. Ele não está preocupado em apresentar uma imagem clara ao leitor, pelo contrário, exige um leitor ativo; e, à semelhança de Schnabel, sobrepõe camada atrás de camada, dispersa os dados pelo poema. Numa entrevista concedida ao *Expresso*, conduzida por António Guerreiro, João Miguel Fernandes Jorge diz isso mesmo, que uma das suas técnicas é escrever e depois “misturar tudo” (cito de cor). Em Schnabel as camadas são feitas de pintura, massas e cacos de cerâmica e porcelana, e em Fernandes Jorge as camadas são feitas com palavras e com diferentes tempos, uma construção em perfeito palimpsesto. Velatura atrás de velatura.

Ainda no mesmo poema, verificamos que as referências a Empédocles se desmontam ao longo do poema. Empédocles ficou conhecido, muito sinteticamente, por identificar os quatro elementos primordiais da Natureza: ar, fogo, água e terra. Esses quatro elementos são dispersos ao longo do poema. As palavras “ar” e “fogo” surgem diretamente no poema, ao passo que água surge através da referência à “ânfora” (utilizada para guardar o vinho e a água) e a terra pela presença da palavra “barro”.

É sobretudo nas últimas estrofes que se condensa a referência a Empédocles, precisamente nos seguintes versos: “uma/ sandália de bronze, estilhas de ânfora onde/ se lêem versos da 84 olimpíada. E a tudo isto/ acresce, em homeric style, o olhar de jovens/ escravos, subtis perfumes.” Ora, o que encontramos aqui é a referência a um episódio muito conhecido, o da morte de Empédocles, quando ele salta para o vulcão do Etna e deixa, como prova do seu salto, as suas sandálias, um episódio que será séculos depois retomado por Hölderlin em *A Morte de Empédocles*. É para as sandálias deixadas que remete a expressão “sandália de bronze”; e no mesmo contexto compreende-se o significado dos últimos versos: “E tudo isto/ acresce, em homeric style, o olhar de jovens /escravos, subtis perfumes”. Ou seja, teriam sido os discípulos que teriam, num estilo grandioso, feito propaganda do salto de Empédocles, um gesto que

aponta para “a evaporação” e para o contacto divino que teria Empédocles. A esse propósito devemos relembrar o verso: “Estava entre eles um homem de raro saber”.

A referência final ao “*homeric style*”, não só aponta para a grandiosidade de propagação e divulgação do mito da morte de Empédocles, como se relaciona com os primeiros versos da primeira estrofe, a referências às Kéres, esses espíritos femininos da morte violenta, gerados pelo Caos. Elas são as responsáveis, quer pela morte violenta de Empédocles, quer pelos corpos em carne pintados por Schnabel, quer, ainda, pelo caos que se instala no poema. Ao mesmo tempo não é inocente a evocação de Homero (“*homeric style*”) num trabalho como *a jornada de cristovão de távora*, a evocação do género que se procura reescrever: a epopeia, agora com uma liberdade construtiva pós-moderna.

Este poema retirado do primeiro volume da *jornada* é um extraordinário exemplo da transposição da técnica e preocupações de pintura para o poema. Lembra-nos, outro exemplo, do poema que João Miguel Fernandes Jorge dedica a Hieronymus Bosch (c. 1450 – 1516) no livro *Museu das Janelas Verdes* (JORGE 2002: 66-67), um texto denso que corresponde à natureza do quadro de Bosch. O mesmo acontece neste poema: há uma transposição “direta” da pintura para o poema, pela dispersão de fragmentos e mistura.

2. Capítulo II. Fluxos Visíveis: A Relação entre *Invisíveis Correntes*, *O Próximo Outono* e “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte”

2.1. Fluxos Internos e Externos

Compreendido o conceito de *invisíveis correntes*, passamos, agora, para os nossos principais objetos de estudo: *Invisíveis Correntes*, livro de poesia de 2004, *O Próximo Outono*, diário de 2012, e ainda o texto “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte”, que integrou sob o título “Obras escolhidas” o catálogo da exposição de Pedro Calapez em 2004, *Obras escolhidas 1992/2004*. Este último texto é mais tarde incluído no livro de ensaios e crítica de arte *Processo em Arte* (2008) com o título “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte”. Entre os três objetos há pontos que se cruzam. O objetivo, aqui, é identificar os pontos de contacto que permitem associar estes livros, e demonstrar também que dentro de *Invisíveis Correntes* existem pontos de contacto entre diferentes poemas.

Na obra de poesia de João Miguel Fernandes Jorge, *Invisíveis Correntes* (2004) adquire, pela sua natureza, um lugar de destaque. O poeta publica este livro de poemas em junho de 2004, quando já conta sessenta e um anos, e depois de três importantes livros de poesia: *Bellis Azorica* (1999), *Museu das Janelas Verdes* (2002) e *Jardim das Amoreiras* (2003). São livros que de algum modo apontam para uma viragem, aquela que marca a primeira década do século XXI, a década de mais intensa produção do poeta. Nesse percurso já de si longo, *Invisíveis Correntes* reúne todos os temas e preocupações da poesia anterior de João Miguel Fernandes Jorge e, ao mesmo tempo, aponta para muitos livros posteriores. É, por vários motivos, um momento alto da obra.

Importa, antes de tudo, ver o objeto como ele é, como se apresenta aos nossos olhos. Na sobrecapa carmim, *Invisíveis Correntes* apresenta uma pequena imagem tingida da mesma cor. A imagem que aqui nos interessa passa despercebida numa primeira observação. Vemo-la primeiro como um mero adereço, mas quando olhamos

atentamente, ou quando, simplesmente, retiramos ao livro a sobrecapa carmim, verificamos que há uma imagem muito curiosa de Escher na capa. Ela é uma peça fundamental para a compreensão do livro. Vejamos essa imagem:



Figura 11 – Escher – “Poça”, 1952, Xilogravura.

Nesta xilogravura de Escher, vemos uma poça que serve de espelho ao céu. Nela conseguimos identificar duas perspectivas ao mesmo tempo: a areia pisada por pegadas em dois sentidos opostos e as marcas de pneus, algumas delas de bicicletas; ao mesmo tempo, o céu crepuscular de uma floresta reflete-se na água — “crepúsculo sem luz abandonado por deus”, poema “Monticula Solitarius” (JORGE 2004a: 62). Nesta imagem, está condensado tudo aquilo que o livro é: perspectivas opostas, linhas que vão de um sentido para outro, espelhos que se multiplicam, marcas e fragmentos recuperados, a ausência, o reflexo, o crepúsculo, “A floresta sem estrada praticável” (JORGE 2004a: 60). Podemos ver, na xilogravura de Escher, uma imagem do que encontraremos no livro de João Miguel Fernandes Jorge.

As marcas na areia lembram-nos que a “primeira função possível da representação baseada na sombra é o apoio mnemónico: “a imagem torna o ausente presente” (STOICHITA 2016: 15). Elas apontam já para a ausência do corpo ou a sua representação. De igual modo, as marcas da bicicleta também podem evocar a memória de Marcel Duchamp (basta pensar em “Roda de bicicleta”), a sua importância para o século de

Escher e para João Miguel Fernandes Jorge, que chama a Duchamp “Mestre de Blainville”. A imagem de Escher é, assim, um perfeito convite à leitura do livro e não mero acessório decorativo; ela é parte integrante do livro e aponta para esse grande rizoma que é *Invisíveis Correntes*.

Uma vez dentro do livro, é preciso reconhecer três camadas de leitura: a primeira é a leitura linear, um poema atrás de outro poema, como em todos os livros; a segunda, mais complexa, tem em conta os poemas que se articulam com outros poemas, ou seja, os poemas que remetem, como se fossem espelhos, para outro poema; e, finalmente, pretende-se compreender que o próprio livro extravasa do livro e vai ao encontro de outros livros do autor. Verificamos, assim, que há três grandes *invisíveis correntes*: uma linear; uma ritmada e interna, e uma outra de relação externa. De igual modo, dentro do livro existem pequenos saltos, reflexos, *invisíveis correntes* de poema para poema. É o próprio autor que, através do título e conceito do livro, nos convida a encontrar essas diversas correntes invisíveis. Trata-se, pois, de um rizoma/constelação interna e externa que cabe ao leitor “decifrar” e “recompor”. Vejamos, agora, essas três modalidades de *invisíveis correntes*.

Numa leitura linear, primária, encontramos neste livro todos os temas de Fernandes Jorge: a reescrita e interesse pela **antiguidade clássica** (“Arcádia I” a VII; “Ave Imperator Morituri Saluti”; “Let me look at you again”, “Amadas imagens de Atenas”); a presença da **pintura** (“Natura morta com pane e limone”; “O bravo”; “Estudo de um cão”; “A virgem da árvore seca”; “A cela de são jerónimo”) e da **escultura** (“Estátua de um jovem cavaleiro”); a presença da **arte contemporânea** (“Cremaster Cycle I”, “II”, “III” e “Wolfgang Tillmans”, “Veneza, 13 de junho de 2003”); a **Monarquia** (“Tempo Giusto”; “Arcádia III”; “Primeiro de dezembro”); a importância da **música** (“BWV 988, 1 Atendendo um pedido”; “Schumann, uma fantasia”, “O vos omnes” (Carlo Gesualdo)); o **homoerotismo** (“Cremaster Cycle I” a “III”; “Wolfgang Tillmans”; “Arcádia III”); o tema da **morte** (“Suceda o que suceder”, “Wolfgang Tillmans”, “Arcádia II” e III, “Veneza, 13 de Junho de 2003”, “A infância de Cristo”, “Câmara de reflexos”, “Estátua de jovem cavaleiro”); a homenagem aos **seus poetas**, em “Eugénio de Andrade ao descer de Belmonte”; “Câmara de reflexos” (Cesariny); “Veneza, 13 de junho de 2003” (Ezra

Pound); o **amor** (“A dor alcança o meu coração”; “O pavão do Palácio Pimenta”); o **quotidiano** (“E puxou o papel higiênico”; “Aos que gostam de futebol”; “Tempo Giusto”, “Tap pequeno almoço, 2000”); a presença de **poetas e artistas** seus contemporâneos e amigos (artistas: José Loureiro, Pedro Gomes, Fernando Calhau, João Cruz Rosa; poetas: Manuel de Freitas, Diego Doncel); a presença do **lugar (Genius Loci)** (“Arcádia III”, “Primeiro de Dezembro”); o **Natal** (“A infância de Cristo”); a **macaronésia** – Madeira (“BWV 988”, “Atendendo um pedido”) – e Açores (“Naufrágio que le prince Charmant sofreu ao tempo do livro de navegações de São Brandão”); a **honra (ética)** (“Suceda o que suceder”, “Arcádia VII”); o **humor** (“Arcádia III”, “Câmara de reflexos”), a **História** (“Naufrágio que Le Prince Charmant sofreu ao tempo do livro de navegações de São Brandão”, “Ave Imperator Morituri Salutant”), a **pátria** (“Fachada colonial portuguesa de azulejos”, “A infância de Cristo”, “Tempo Giusto”); a **paisagem** (“A árvore dos diospiros”); a **reflexão filosófica** (“A floresta não tem estrada praticável”, “Canção para nenhum caminho”); a importância do **fragmento**, da **ruína** e da **memória** (“Arcádia I”, “O pavão do Palácio Pimenta”, “Arcádia III”, “Arcádia IV”), e, finalmente, a presença de diferentes **filósofos** (“Arcádia I” — Kant, Wittgenstein —, “Arcádia V” — Nietzsche —, “A floresta não tem estrada praticável” — Heidegger —).

2.1.1. Fluxos Internos: A Relação (In)visível entre Poemas em *Invisíveis Correntes*

Como podemos facilmente constatar, após um mero passar de olhos, este livro de poemas está repleto de múltiplas referências, o que também é uma característica distintiva da poesia de João Miguel Fernandes Jorge. Apesar de o poeta usar apenas “palavras que todos usam” – poema “Cremaster Cycle II” (JORGE 2004a: 49) –, a leitura dos poemas não é linear. O leitor é, em *Invisíveis Correntes*, arrastado para um vórtice de referências que vão da História à literatura, em particular à poesia, passando pela pintura, a escultura, etc. Essa característica parece plasmada em muitas obras de Fernandes Jorge, incluindo o diário *O Próximo Outono*. Antes de avançarmos, convém

referir as estratégias utilizadas pelo poeta para fazer do seu livro um objeto dinâmico e com a capacidade de provocar vertigem no leitor. A poesia de Fernandes Jorge dilata pela sua densidade o tempo de duração da leitura, pois exige dedicação.

Num sentido muito prático, o poeta “espalha” os seus poemas pelo livro, quer isso dizer que há poemas com numeração romana que não seguem a linearidade clássica, como é o caso da série de poemas com o título “Arcádia” e “Cremaster Cycle”. Do primeiro grupo existem sete poemas que, em vez serem apresentados em sequência, como seria espectável, “misturam-se” com os outros poemas do livro. O poeta alterna, propositadamente, essa linearidade com os restantes poemas. O mesmo é feito com a série de poemas “Cremaster Cycle”. Há, assim, uma deliberada e construída “desordem” e a criação de um ritmo que se desenrola entrecortado.

Estão em sequência “Arcádia I”, “Arcádia II” e “Arcádia III”, seguem-se outros doze poemas, para aparecerem “Arcádia IV” e “Arcádia V”, e depois mais três poemas diferentes. A seguir surge “Arcádia VI” e, depois deste último, seguem-se outros vinte e quatro poemas diferentes, para, finalmente, aparecer “Arcádia VII”, aquele que fecha o ciclo das diversas Arcádias.

O mesmo acontece com a série “Cremaster Cycle”. O primeiro e o segundo poemas surgem juntos, mas o terceiro poema da série só aparece após onze outros. Entre a primeira série de Arcádias e esta segunda série de Cremaster, há um dado curioso: a presença do número sete na primeira série – “Arcádia I” a “VII” – e a presença do número três em “Cremaster Cycle I” a “III”. Esse uso do sete e do três não pode ser entendido como mero acaso, pelo contrário, são números que apontam, respetivamente, para os dias da criação e para a ideia de perfeição.

Além dessa estratégia, de desordenar a linearidade dos poemas, temos de reconhecer que muitos poemas, em determinadas passagens, apontam para as ideias de movimento e deslocação. Em muitos poemas, as ideias de linha, de cordão, de corda, de espiral e de vento que arrasta objetos são uma constante; aqui e ali, há versos e fragmentos, em diversos poemas, que apontam para essa exploração da ideia de corrente. Ou seja, estamos aqui num segundo patamar de leitura, mais profundo, dos

poemas: eles estabelecem contactos entre si, no entanto, isso não implica que a narrativa de um continue no outro, em seguimento; o que aqui se procura demonstrar é que, de poema para poema, há pequenos pontos de luz que se combinam entre si, uma verdadeira “Câmara de reflexos”, para usarmos o título de um poema que parece evocar “O Navio de espelhos” de Cesariny, a começar pelo próprio título: uma “câmara” - o metropolitano - responsável pelo transporte de pessoas que permite multiplicar os reflexos e luminosidades da cidade. O livro é “uma/ sala assim carregada de espelhos” — “Arcádia II” (JORGE 2004a: 15). Esta comparação dá-se sobretudo ao nível do título e não ao nível do conteúdo dos poemas, parte da referência a Cesariny, no poema, em ligação com o título deste mesmo poema: “câmara de reflexos”. João Miguel Fernandes Jorge transpõe a ideia de transporte do barco (o “navio de espelhos”) para o elétrico que espelha a cidade.

Um dos poemas mais importantes do livro é exatamente “Arcádia I”. Vejamos a passagem que aqui nos interessa: “Em/ toda e qualquer arte, *ela* [a criatura] é apenas/ cordão entretecido de/ rostos que deslizam” (JORGE 2004a:14). E assim é porque toda a arte é reflexo da arte de um tempo anterior. Estes versos ecoam *O Próximo Outono*, em passagens como esta: “pois a harmonia, sempre tão presente e compassadamente ritmada, dá-lhe a evidência de uma outra voz, que é a do entrelaçamento de um sereno tempo largo que me fez percorrer toda a exposição” (JORGE e CALAPEZ 2012: 202). A ideia de espiral está presente desde o início do livro com a referência à escultura *Monumento à Terceira Internacional* de Vladimir Tatlin (“À semelhança do aço em movimento./ (...)/ o sepulcro — Vladimir Tatlin” (“Arcádia I”). Em “Arcádia IV”, lemos: “(...) Ligava-os// extensa corda vegetal ao longo de um odor estendido por/ valados e montes”; e, nesse mesmo poema, a ideia de teia está presente entre todas as linhas: “Breve/ arrepio cinzento provocado pela teia de aranha em dia de/ chuva outonal”, um eco da grande teia que é o próprio livro. A mesma ideia de espiral surge, no poema “BES Agência de São Paulo”, associada aos estorninhos nos céus de Lisboa: “formou-se no céu a negra espiral em voo dos/ estorninhos” (JORGE 2004a: 44).

De igual modo, o vento e as árvores têm importância no livro. O vento arrasta e faz deslizar as coisas: “o vento/ levava pelo chão a sorte de uma vida” (“Natureza morta

com pane e limone” (JORGE 2004a: 22), “O vento arrastava a sombria casa” (“Arcádia II” (JORGE 2004a: 15), “prendia-se um coração exposto ao vento/ movia rostos vazios” — “Eugénio de Andrade ao descer de Belmonte” (JORGE 2004a:15) — e “remam contra o vento/ na estreita enseada. Quase tocam o cais, varrido de/ tempestade que se desfaz em dissoluto ouro” — “Schumann, uma fantasia” (JORGE 2004a: 47). De modo semelhante, a presença de várias árvores, muitas vezes próximas da imagem do Outono ou do crepúsculo, estão, no livro, em dupla função: trazer a paisagem ao poema e a beleza do outono; e fazer “refletir” sobre a ideia de árvore de pensamento, um corpo com múltiplas linhas, ou seja, várias *invisíveis correntes*. Segundo Robert Dumas, no seu *Tratado da árvore*, “a árvore simboliza o movimento cíclico do tempo: tudo se transforma, tudo passa, só a árvore permanece. A árvore tem o poder de dialetizar a temporalidade e a eternidade, a mobilidade e o estático, o velho e o novo, a morte e o nascimento” (DUMAS 2007: 37). Não podemos aqui deixar de referir que essa presença da árvore, em muitos poemas, como por exemplo no poema “A virgem da árvore seca” (JORGE 2004a: 67) ou em “A árvore dos dióspiros” (JORGE 2004a: 34), implica a presença, em si mesma, da ideia de paisagem. Em “Arcádia II” (JORGE 2004a: 15) encontramos o verso que, de alguma forma, sintetiza esta ideia: “um/ ramo de árvore ritmava nos vidros” (JORGE 2004a: 15); podemos dizer que este livro é, em si, uma enorme árvore com diversos ramos. Ou, se preferirmos: *invisíveis correntes* em ritmo interno.

Encontramos ainda alguns casos em que os poemas se apresentam, em determinados pontos, próximos de outros. Vejamos, a título de exemplo, três casos. Caso a) o primeiro poema, “Suceda o que suceder” (JORGE 2004a: 9), traz em versos finais a seguinte passagem: “Honra?/ Atroz tortura, a disciplinada noite” (JORGE 2004a: 9), o que se relaciona com a epígrafe que se encontra em “Arcádia VII” (JORGE 2004a: 78) – *Malo mori quam foedari*, que é retomada muito livremente e repetida no fim do mesmo poema: “antes morrer que contaminar-se” (JORGE 2004a: 78). Temos entre os dois o tema da honra e a questão ética dos valores morais. Caso b) a presença de Bach em “BWV 988, 1 Atendendo um pedido” (JORGE 2004a: 32) e em “Cremaster Cycle I” (JORGE 2004a: 48). Caso c) a presença da éfrase a partir de Ticiano, tanto em “Cremaster Cycle

I" (JORGE 2004a: 48), o retrato de Ranuccio Farnese, como em "O Bravo" (JORGE 2004a: 72), poema que diz respeito ao quadro homónimo.

Verificamos, depois de apontadas algumas linhas gerais, que estamos perante um objeto literário complexo, denso (escrito com palavras que todos usam, e no entanto...), e simultaneamente um objeto de desordem que nos pode levar à vertigem. Mas como o poeta escreveu em "Arcádia IV": "O que seria a vida sem essa/ fuga pelo elemento de desordem da natureza? **Ligava-os // extensa corda vegetal** ao longo de um odor estendido por/ valados e montes" (JORGE 2004a: 37). O poeta está consciente de que o seu livro é denso e "desorganizado", é por isso que, ironicamente, diz ao leitor para procurar as chaves da interpretação do poema, naquele poema que começa por "naufrágio". Aquele que lê o poema é já alguém que naufraga, aquele que se afoga em inúmeras linhas que se cruzam, numa verdadeira "teia de aranha" ("Arcádia IV" (JORGE 2004a: 37). Também podemos ler essa passagem como um diálogo do sujeito poético consigo mesmo, pois sabe que à sua infância, ao seu passado, jamais poderá regressar. Referimo-nos ao seguinte poema:

NAUFRÁGIO QUE **LE PRINCE CHARMANT** SOFREU
AO TEMPO DO LIVRO DE NAVEGAÇÕES DE **SÃO BRANDÃO**

Procura, ainda, a vida que podes viver
quando os teus passos reflectem, da floresta
a húmida sombria folha que

no primeiro capítulo do naufrágio
foi perdida. **Procura**
a proporção da fugidia penumbra em que escreveste,
sem cuidado, memória vária

ao redor
a maré sobe e logo desce dentro e fora da
casa. Traz consigo o cheiro intenso do primeiro
encontro; leva depois a lágrima anoitecida

de repetida luz igual. No seu rasto

o corpo, tábua de sal, existe e falece dia a
dia – em incansável piedade. **Procura**
o vibrar da vaga na despedida e

na cavidade medida da terra
desce, dos teus passos, o mais profundo golpe.

(JORGE 2004a: 41, negritos meus)

Este poema é, à semelhança de “Schnabel de Agrigento” (JORGE 1986: 32), uma fusão entre *O príncipe Encantado* (que parece ser um nome de barco e que remete para Charles Perrault e os Irmãos Grimm) e as *Navegações de São Brandão*, mais exatamente para a lenda do monge irlandês, do século V/VI d.C., a quem se atribuiu a descoberta de uma décima ilha próxima dos Açores, aquela que seria conhecida pela ilha de São Brandão, segundo muitos mapas medievais. Ou segundo algumas lendas: a “Ilha de São Brandão que, peregrina como era, se contava que de vez em quando aparecia no extremo sul de S. Miguel...” (BORGES in JORGE 2011: 9).

Este poema funciona como um espelho e um “naufrágio”: há o manuscrito que se perde e o perder-se (automático) do leitor por entre um “turbilhão” de referências e imagens. Ao mesmo tempo, é um poema que remete para a perda da memória da infância, a “memória vária” que recupera a “fugidia penumbra”. Ademais, há que recordar a “floresta húmida”, “a maré”, “o cheiro intenso”, que bem podem ser evocações de uma recordação das ilhas dos Açores. Ao mesmo tempo, convida, ironicamente, o leitor a procurar aquilo que se perdeu irremediavelmente, aquilo que é impossível reconstruir.

É nesse sentido que a palavra “**Procura**”, uma ordem repetida três vezes e destacada ao longo do texto, adquire relevância. Por mais que se procure, não encontraremos nem o perdido “primeiro capítulo” (e esse é já o nosso naufrágio), nem as memórias perdidas de uma infância, “o mais profundo golpe” do final do poema. O poeta chama, assim, a atenção para a nossa incapacidade de reconstruir todos os dados do passado; e, ao mesmo tempo, demonstra que tudo não passa de ruínas, uma “casa em ruínas” como a que aparece em “O bravo” (JORGE 2004a: 72).

“A diferença entre os conceitos de “Saber” e de “estar seguro” não é de grande importância, exceto quando “Eu sei” deve significar: *não posso errar*” (WITTGENSTEIN 2012: 107). Este aforismo retirado de *Da Certeza*, de Wittgenstein, é aqui evocado por duas razões: a primeira, para revelar que as “certezas objetivas” dão espaço ao erro e à dúvida; a segunda, para evocar Wittgenstein como uma referência na obra de João Miguel Fernandes Jorge. Basta recordar a epígrafe de *O Bosque* (2015): “Ich glaube manchmal...” [“Acho que às vezes ...”] (JORGE 2015: 7), isto é, o entender a poesia como espaço inevitável da dúvida e como aquela que é capaz de mover todas as “grandes certezas”. Posto isto, convém reconhecer o que une todos os poemas de “Arcádia I” (JORGE 2004a: 14) a “Arcádia VII” (JORGE 2004a: 78): a morte. A morte é o grande tema que une todos os poemas da série “Arcádia”, e, como já foi dito, é um dos grandes temas da poesia de Fernandes Jorge.

Como atrás foi referido, os poemas de “Arcádia” são numerados de I a VII e vão surgindo ao longo no livro, numa *invisível corrente*. Nesse grupo, contínuo e descontínuo ao mesmo tempo, convém ter em conta dois registos: um mais condensado, de difícil descodificação (“Arcádia I”, “Arcádia VI” e “Arcádia VII”) e um outro mais fluido e narrativo (“Arcádia II”, “Arcádia III”, “Arcádia IV” e “Arcádia V”). O ritmo, como se pode ver, não só se divide em três (1- I; 2- II, III, IV, V; 3- VI, VII) [Condensado /fluido], como também é cíclico (VI e VII vão ao encontro do poema inicial, I).

A temática de *Arcádia* suscita uma série de dúvidas e outras questões que convém sintetizar para melhor compreender os poemas. Logo à partida, convém entender o duplo significado da palavra “Arcádia”: **a)** lugar específico da Grécia Antiga de que nos fala Pausânias em *Descrição da Grécia* (obra muito evocada na produção de Fernandes Jorge, ver por exemplo a epígrafe a *Fuck the Polis* (2018) e **b)** um lugar imaginário onde poetas e artistas se encontram em perfeita harmonia com a natureza. O tema da Arcádia, na poesia, inicia-se, sobretudo, com Virgílio. A ideia de simplicidade, representada pela figura do pastor, em contacto direto com a paz idílica da natureza, simboliza a idade de ouro da humanidade e evoca a ideia de perfeição enquanto utopia a atingir. Um exemplo disto é a bucólica número dois de Virgílio, da qual transcrevemos o início:

Pelo formoso Aleixo, tão querido
de seu senhor, **ardia o pastor Córidon**.
Mas nenhuma esperança; até por isso
vinha ele tanta vez lá onde as faias
para dar sombra abriam larga copa.
Sozinho ali, **sem artifício algum**,
isso soltava para **montes, bosques**,
lhe sendo vão o seu forte empenho:
«Cruel Aleixo, não te importa nada
este meu canto que te não dá pena
e assim me levas a por ti morrer?
(...)

(VIRGÍLIO 1999: 13, negritos meus)

Nesta bucólica de Virgílio, vemos o pastor e poeta a cantar os seus desamores. Sem esperança, sozinho e, rodeado de “montes”, “bosques”, o pastor deseja morrer porque o amor pelo “formoso Aleixo” não é correspondido. Natureza, amor não correspondido, morte e o acentuado cariz homoerótico, todos estes pontos podem ser reencontrados e associados aos poemas do grupo da “Arcádia” de João Miguel Fernandes Jorge.

O vasto conhecimento do poeta, permite-nos associar os poemas com o quadro de Poussin “Et in Arcadia Ego”, de 1637/38 (Figura 11), que se encontra no Louvre:



Figura 12 – Nicolas Poussin – “Et in Arcadia Ego” (1637-1638), Louvre.

Neste famoso quadro de Poussin, vemos quatro figuras que rodeiam uma sepultura. Estas quatro figuras, que muitos interpretam como pastores, mas também são

entendidas como poetas e musa, gravitam à volta do centro que é o epigrama no túmulo, ou seja, a palavra. Vejamos o que nos diz Walter Friedlaender sobre este quadro:

Il ne s'agit plus de vulgaires bergers escortés d'une belle fille, mais de jeunes **hommes pensifs** qui lisent **l'inscription** et d'une femme qui ressemble à une prêtresse classique. (...) Les personnages occupent l'espace d'un bas-relief et l'équilibre en est parfait. Très claire, **l'inscription constitue le centre de la composition**. Elle présente sa morale avec la clarté d'une **épigramme**, aux personnages subtilement dessinés – et tous spécialement la jeune femme – aux couleurs claires et **translucides**. (...) L'intention de Poussin est de rendre l'épigramme plus distincte. (...) ce tableau d'une conception classique reflète un sentiment **philosophique**.

(FRIEDLAENDER 1965: 146)

Friedlaender não só remete a inscrição – o epigrama – para o centro da composição do quadro, como reveste essa inscrição, e todo o quadro, de um sentimento filosófico, isto é, remete-nos para uma reflexão filosófica sobre a natureza humana, em última instância para a transitoriedade da vida. Antes de nos debruçarmos sobre a natureza da inscrição, do epigrama, convém reconhecer a importância de Poussin para entendermos o significado dos poemas de “Arcádia”, de João Miguel Fernandes Jorge.

Poussin é um pintor que interessa a João Miguel Fernandes Jorge. Basta recordarmos o poema que lhe é dedicado em *Museu das Janelas Verdes* (2002):

ESTUDO DE CABEÇA

Por fim obtive licença para trazer de Roma
quatro cabeças de **mármore**. Digo-te
 não há ponto visível sem **luz**
nem rosto que perdure sem meio **transparente**
de um extremo ao outro extremo
a cor
torna **visível** a serpente da idade onde a distância é
instrumento sobre a matéria do **corpo**.
Mas tudo isto não se aprende, são talentos do pintor –
 e o poeta canta com mais doçura quando dele a **morte**.

(JORGE 2002: 125, negritos meus)

O título deste poema é até certo ponto enganador. À primeira vista parece, pelo uso da palavra “estudo”, convocar um desenho específico de uma cabeça, um poema écfrástico, mas a leitura do poema aponta antes para o carácter reflexivo de toda a pintura de Poussin. Assim se compreende que, no poema, seja a voz do pintor a expor as suas reflexões: “não há ponto visível sem luz/ nem rosto que perdures sem meio transparente”. A forma como o poema é escrito evoca as famosas *Cartas* de Poussin, nas quais o pintor explica a sua compreensão sobre a luz e a cor. Esse carácter reflexivo de toda a obra de Poussin é algo que podemos também encontrar na obra de João Miguel Fernandes Jorge. Importa aqui atendermos ao vocabulário do poema: “mármore”, “luz”, “transparente”, “visível”, “corpo” e “morte”. Palavras que vamos encontrar ao longo da série “Arcádia”, em *Invisíveis Correntes*.

Louis Marin, num texto intitulado “Panofsky e Poussin na Arcádia”, após comparar dois textos de Panofsky sobre “Et in Arcadia Ego” de Poussin, conclui que, do texto de 1936 para o texto de 1955, Panofsky altera, por completo, a sua visão do quadro. A expressão “Et in Arcadia Ego”, que se encontra no quadro de Poussin, é traduzida no primeiro texto por “Também tu viveste na Arcádia” ou “Também eu vivi na Arcádia”; e passa, no segundo texto, de 1955, para: “Eu, morte, estou presente, mesmo na Arcádia” e, ao mesmo tempo, mantém o “Também vivi na Arcádia”. A alteração abre um novo sentido para a expressão do quadro: Eu, o morto ou, Eu, a morte. Como diz Marin:

Trata-se de uma mudança de interpretação – agora no sentido filosófico e não no sentido filológico – «cuja importância foi absolutamente considerável para a literatura moderna» e, em relação à qual se tratará de «tentar determinar quem foi o primeiro responsável», no caso, «não um homem de letras mas um grande pintor» (...) Essas palavras evocam a visão retrospectiva de **uma felicidade inultrapassável, outrora saboreada e nunca mais encontrada, mas eternamente viva na memória: uma felicidade passada a que a morte pôs termo.**

(MARIN in BUESCU 2001: 509, negritos meus)

Temos, assim, referência à alteração da interpretação da inscrição do quadro de Poussin e respetivas implicações na alteração de sentido. Marin sintetiza todo o sentido do quadro quando sobrepõe felicidade, memória e morte. É também uma reflexão sobre

o tempo, sobre a morte das coisas que não voltarão. Essa inscrição no quadro de Poussin é, como já vimos com Friedlaender, o centro de todo o enigma do quadro. Esse carácter enigmático transparece por toda a obra de Poussin e, de forma semelhante, é uma das características de *Invisíveis correntes*. A questão de Friedlander, de interpretar a inscrição ou epigrama no centro do quadro, é muito curiosa e levanta-nos uma questão importante: Se no quadro de Poussin o epigrama é *Et in Arcadia Ego*, em *Invisíveis correntes* qual é a inscrição-chave? A esse propósito há duas inscrições que reclamam atenção. Ou, para sermos mais precisos: um epitáfio e uma epígrafe. O primeiro caso é o seguinte poema:

ENEZA, 13 de junho de 2003

Heras cobriam a pedra na ilusão da morte

a margem amarela ao redor do verde

sulcos de humidade feriam. Calcário brando.

Pousou a mão

sobre a ruga infligida.

Os dedos seguiam o contorno das letras E

Z R A murmurou uma a uma

no vagar de nenhum nome,

somente a grandeza, o seu sinal **E**

Z R A

ficou esquecido na feroz saudade do verso

E tudo isto tem um fim/ E nunca mais volta a acontecer

(JORGE 2004: 66, negritos meus)

Este poema reveste-se da maior importância, e há nele algo que nos lembra o quadro de Poussin. Numa primeira leitura, o leitor é confrontado com um poema que apresenta no seu corpo letras em maiúsculas (aqui destacadas a negrito) separadas entre si e divididas entre dois versos. Nessa primeira leitura, o leitor fica “perdido”, mas logo verifica que se trata do nome de Ezra (E / Z R A) Pound. E tudo fica um pouco mais

claro. O poema tem por título: “Veneza, 13 de junho de 2003”, a data da abertura da 50ª Bienal de Veneza. E Veneza é a cidade onde se encontra sepultado Ezra Pound. Com esse uso de letras maiúsculas, dispersas e em sequência no poema, o poeta transforma o seu poema no epitáfio de uma sepultura. Convém dizer que a ideia de túmulo, como monumento e sepultura, percorre todo o livro *Invisíveis correntes*. Vejamos uma foto da sepultura de Ezra Pound em Veneza:



Figura 13 – Túmulo de Ezra Pound (1885-1972) na ilha de San Michele, Veneza.

Vendo a imagem da sepultura, os primeiros versos de Fernandes Jorge tornam-se claros: “Heras cobriam a pedra na ilusão da morte (...) calcário brando” (JORGE 2004a: 66). E é sobre essa pedra que o poeta percorre, com os dedos, esses sinais: “Os dedos seguiam o contorno das letras E/ Z R A” (JORGE 2004a: 66). Importa aqui chamar a atenção para que, na transposição da lápide funerária para o poema, o poeta também transporta a visualidade dessa mesma lápide, ou seja, o poeta obriga o leitor a seguir, já não com os dedos, mas com os olhos da mente, os sinais (letras) presentes no poema. Neste sentido, existe no poema a sobreposição entre o texto poético e a visualidade da imagem que é transposta para o poema, ou seja, este é um poema com carácter ecfrástico.

João Miguel Fernandes Jorge sobrepõe, assim, os dois planos da poesia: a materialidade textual da poesia (visibilidade gráfica) e a mensagem. O mesmo acontece em poemas como “Arcádia I”, ao utilizar-se a palavra “simetria” no centro simétrico de todo o poema. Ou, ainda, em poemas mais antigos, como é o caso do poema 2 da série

intitulada “Olcott Hotel, seguido de Uma exposição” (JORGE 1982: 16) do livro *O Regresso dos Remadores* (1982). Vejamos o excerto final desse poema:

(...)

dois rapazes começaram a passar sobre o
castanho do chão uma folha apodrecia

pelo outono da **morte de Chairedemos, seu pai,**
Amphicares,
mandou construir este monumento à memória de
um bom filho. Foi Phaidimos quem o ergueu.
Tinha os olhos feridos.

(JORGE 1982: 16, negritos meus)

Pois bem, o poema acima, foi escrito a propósito de uma estátua grega arcaica, um Kouros, uma estátua que “tinha os olhos feridos”, feita por Phaidimos, um dos poucos nomes registados numa placa de calcário do período arcaico. João Miguel Fernandes Jorge introduz no seu poema esse texto do bloco de calcário, esse epitáfio de um monumento funerário. Vejamos a imagem:

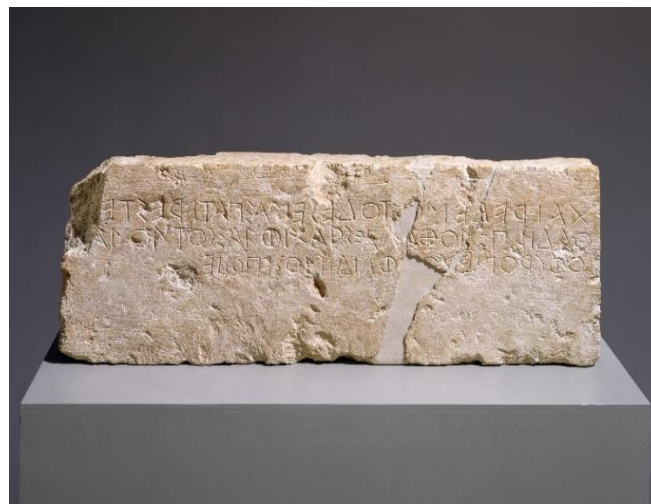


Figura 14 – Frente de um bloco de calcário de um monumento funerário. Metropolitan Museum.

No bloco da imagem, hoje no Metropolitan Museum, está gravado o texto que Fernandes Jorge utilizará no seu poema: “**com a morte de Chairedemos, seu pai,/**

Amphicares/, mandou construir este monumento à memória de/ um bom filho. Foi Phaidimos quem o ergueu". À semelhança do poema sobre o túmulo de Ezra Pound, de *Invisíveis Correntes*, o poeta inspira-se e apropria-se do texto do epitáfio antigo, introduzindo-o no seu poema.

No final do poema dedicado a Ezra Pound, podemos relembrar, nos últimos dois versos, a evocação da expressão "Et in Arcadia Ego", através da apropriação e junção de dois versos num único verso (em itálico): "ficou esquecido na feroz saudade do verso/ *E tudo isto tem um fim / E nunca mais volta a acontecer*". Este verso final retoma dois versos de Ezra Pound: "And all this come to an end/ And is not again to be met with" do seu poema "Exile's letter", inserido no livro *Cathay* (1915).

Se atribuirmos importância à inscrição/epitáfio, como fez Walter Friedlaender com Poussin, verificamos que "tudo" gira (palavra que evoca vertigem), em *Invisíveis Correntes*, à volta de Ezra Pound, o que não deixa de trazer alguma importância e verdade, tendo em conta que estamos perante uma obra de várias camadas, uma entranhada "teia de aranha" — "Arcádia IV" (JORGE 2004a: 37) — que produz no leitor uma vertigem; ou para usarmos uma linguagem próxima de Ezra Pound, que produz um vórtice: o passado é o futuro e o futuro é o passado. Há, aqui, que relembrar que Ezra Pound é um poeta muito presente na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, basta-nos recordar, e daqui criar uma *invisível corrente* externa, os poemas "Ezra Pound" de *O Regresso dos Remadores* (1982) (JORGE 1982: 106) e "Pound, XXX" de *Bellis Azorica* (1999) (JORGE 1999: 110). Porquê o canto XXX? Porque é nele que Pound introduz o amor de Pedro e Inês, tema caro a Fernandes Jorge desde *Sob Sobre Voz* (1971).

De igual modo, a epígrafe presente em "Arcádia VII" - *Malo mori quam foedari* - reveste-se de enorme importância, e é à sua volta que gravita toda a poesia de João Miguel Fernandes Jorge. Esta epígrafe é traduzida de forma muito livre no final do mesmo poema: "antes morrer que contaminar-se", com pausa prolongada. Honra e ética misturam-se na poesia deste poeta, basta lembrar a primeira epígrafe em *Sob Sobre Voz* (1971), uma frase retirada do capítulo VIII de *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles: "Aliás, nós colocamos na própria alma a atividade criadora e os atos"; ou seja, a não separação entre Criação e Ética.

Apresentadas essas questões de ordem geral, analisaremos dois poemas da série “Arcádia”, um com forte cariz metafórico – “Arcádia I” (JORGE 2004a: 14) – e outro de maior fluidez narrativa — “Arcádia V” (JORGE 2004a: 39) —, poemas que remetem, respetivamente, para Kant e para Nietzsche. O primeiro poema, “Arcádia I”, é um texto denso, com várias camadas, e são necessárias sucessivas leituras para chegarmos a uma leitura consistente. À semelhança de muitos outros poemas de Fernandes Jorge, há sempre um certo grau de incerteza.

A primeira impressão com que ficamos ao ler “Arcádia I” é a de que o poema mistura dois monumentos: o *Monumento a Vladimir Tatlin*, de Dan Flavin (Figura 14), obra luminosa pertencente ao Museum of Modern Art de Nova Iorque; e o “inexistente” *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tatlin (Figura 14). E termina com a ideia abstrata, universal de pirâmide: “mármore branco/ da pirâmide”.



Figura 15 - Dan Flavin – “Monumento a Vladimir Tatlin”, 1964, MoMA (à esquerda) e Vladimir Tatlin – “Monumento à Terceira Internacional”, fotografia de maquete de 1920 (à direita).

Vejamos, antes de avançarmos na análise, o poema:

ARCÁDIA I

para Maria Nobre Franco

No **limite**: branca pirâmide.

Ouvem: amar a criatura. Em

toda e qualquer arte, ela é apenas
cordão entretecido de

rostos que deslizam.

À semelhança do aço em movimento.

Em fuga, permanece o contacto de um ponto

a **simetria.**

Podemos ver por demasiado tempo
no mármore branco da
pirâmide, letra de oiro

o sepulcro – Vladimir Tatlin

Dan Flavin o ergueu sob os lugares
do manto mais sombrio.

(JORGE 2004: 14, negritos e sublinhados meus)

Este poema “refaz” o antigo poema “Dan Flavin” de *O Regresso dos remadores* (1982). O poeta retira o verso “Sob os lugares do manto” do poema “Dan Flavin”, e introduz um acrescento: “Dan Flavin o ergueu *sob os lugares / do manto* mais sombrio” (JORGE 1982:121). Há assim um exercício de “reescrita”, reaproveitamento, palimpsesto, entre poemas mais antigos e poemas mais recentes. A reescrita em João Miguel Fernandes Jorge acontece, pontualmente, na passagem das primeiras edições para os volumes de poesia reunida da *Obra poética* publicada pela Editorial Presença, e em determinados livros específicos, como é o caso de *À Beira do Mar de Junho*, na reedição de 2018.

Depois de apresentado o poema “Arcádia I”, tentaremos sintetizar as ideias-chaves e (tentar) chegar a uma leitura do poema. A negrito foram aqui destacadas as palavras limite, simetria e sepulcro. E foram sublinhadas as expressões “amar a criatura”, “rostos que deslizam”, “aço em movimento” e “mármore (...) oiro”. A ideia de limite apresentada logo no início do poema (“No limite: branca pirâmide”), associada a um polígono (pirâmide), remete-nos para dois filósofos: por um lado, Kant; por outro,

Platão. Kant, porque é o filósofo que procurou, como nenhum outro, entender os limites da razão e da percepção humanas; nas palavras de Peter Sloterdijk: “uma das palavras fundamentais do pensamento de Kant é: limite”, e Maria Filomena Molder reafirma esta ideia:

Entre os modernos, **nenhum pensador considerou do modo mais vasto e constante o conceito de limite do que Kant**. A partir do seu “despertar dogmático”, passou o resto da vida a tentar encontrar passagens, pontes (...) entre aquilo que entretanto se esforçara tão arduamente por separar, a fim de desenvolver as exigências do exercício crítico.

(MOLDER 2014: 16, negritos e sublinhados meus)

A mesma ideia de separação é descrita por João Miguel Fernandes Jorge em *O Próximo Outono* (2012): “Difícil é separar de um fogo único as partículas de cinza que respondem de um modo impuro no momento em que se depositam sobre o coração das coisas” (JORGE 2012: 48). Esta linguagem encontra-se próxima da linguagem filosófica de Kant, o filósofo que mais procurou entender a pureza e os limites da razão humana. Não nos podemos esquecer, que pela altura da escrita de *Invisíveis correntes*, o poeta estava a ler *The last days of Immanuel Kant* de De Quincey (cf. início de *O Próximo Outono*), e devemos ainda recordar a sua formação académica: a Filosofia.

Quanto a Platão, convém recordar uma passagem do *Crátilo* na qual associa os diversos elementos da natureza a um polígono específico. A pirâmide, nomeadamente o tetraedro, é, para Platão, a representação do fogo. A ideia de “fogo branco” parece, então, plasmada nesta “branca pirâmide”; ao mesmo tempo, essa ideia é reforçada pelo poema “Um lume branco à esquerda” (JORGE 2004a: 55). A branca pirâmide tumular parece plasmar e simbolizar em último caso a própria morte, o limite da vida.

O uso da palavra “simetria” no centro do poema reveste-se de curioso significado pois marca a divisão entre dois grupos de três estrofes. Este isolamento de “a simetria” — um único verso no centro do poema —, aponta para a necessidade de observarmos a própria construção textual do poema, ou seja, o poeta ao isolar “a simetria” aponta para a própria construção simétrica do poema (3 estrofes antes e 3 estrofes depois). Curioso é encontrar uma correspondência entre o número de estrofes deste poema com e a primeira versão de *Homenagem a Tatlin* de Dan Flavin, a que se encontra no Museum

of Modern Art, em Nova Iorque. Há uma correspondência entre o número de lâmpadas brancas e luminosas, de Dan Flavin, e o número de estrofes do poema de Fernandes Jorge (ver Figura 14). Estamos perante uma quase correspondência entre a estrutura do poema e a obra de Dan Flavin: no poema a palavra “simetria” apresenta-se no ponto mais alto da luminosa peça de Dan Flavin. A écfrase, em Fernandes Jorge, vai muito para além da mera descrição dos objetos artísticos; e através dela são exploradas diversas soluções como a apropriação de frases, textos antigos, slogans da banda desenhada ou até mesmo soluções visuais que procuram aproximar o texto do objeto.

Esta palavra “simetria”, juntamente com as palavras “mármore” e “oiro”, não só evocam o mito da Idade do Ouro, como também evocam um classicismo que já se encontra morto. João Miguel Fernandes Jorge é um poeta que reativa, na viragem do século XX para o século XXI, o classicismo, basta pensarmos em livros como *Barco Vazio* (1994) ou em *Fuck The Polis* (2018), nos quais a revisitação do classicismo se mistura com o seu tempo e a contemporaneidade. Num nível semelhante, e a título de exemplo, encontramos o mesmo processo em Cy Twombly, um pintor contemporâneo e clássico ao mesmo tempo; curioso é encontrar-se nos dois o mesmo fascínio pelos epitáfios e pela poesia clássica.

A morte é apresentada no poema “Arcádia I”, pela palavra “sepulcro”, o que remete para a obra inacabada e atualmente inexistente de Tatlin, uma obra que não passou do projeto; ao mesmo tempo, evoca a própria ideia de morte, assim como todas as referências a túmulos, monumentos e epitáfios ao longo de *Invisíveis correntes*. Neste poema, há três tempos que se sobrepõem: a época romana clássica; o modernismo do Construtivismo Russo; o Minimalismo norte-americano dos anos 60 e 70, o que está muito ligado ao desejo da depuração do poeta. A sobreposição dos três tempos no poema permite pensar na hipótese de desmaterialização progressiva dentro do poema.

Outra questão importante é a da cor, o “branco” que transparece em todo o livro. Por um lado, vai ao encontro da ideia de morte, a cor pálida dos rostos que desvanecem, e, por outro lado, pode ser associada ao enorme potencial expressivo do branco, tão revalorizado, sobretudo após a II Guerra Mundial, em autores como Dan Flavin, Robert Ryman e tantos outros. Esta estetização do branco é, no livro de Fernandes Jorge, um

dado interessantíssimo, e aparece de várias formas, através de elementos como “lua”, “sal”, “Arminho” (“Arcádia VII” (JORGE 2004a: 78), e também através de expressões como “lume branco”. Há um verso que sintetiza essa ideia: “a lua se levanta/ e risca tudo de branco” (JORGE 2004a: 16). Importante é verificar que o ato de riscar, implica “rasura” e também a criação de “uma linha”, ou várias linhas.

Podemos tentar propor um sentido para o poema “Arcádia I”. No limite da nossa compreensão racional está a arte constituída por diversos “rostos” que deslizam na História, ou seja, a história plástica ou outra qualquer história é sempre a construção de uma variedade de indivíduos, diferentes artistas. E essa Arte não é mais do que um “fogo criativo que a um só tempo constrói e destrói” (JORGE e CALAPEZ 2012: 48), ou seja, um vórtice que refaz e destrói ao mesmo tempo. UM SÓ TEMPO em que o leitor constrói e destrói com a sua imaginação, o fogo criativo que tem o poder de ultrapassar as barreiras do visível e do racional.

Afirma Fernandes Jorge, no poema “Schumann, uma fantasia” (JORGE 2004a: 47): “Amo aquele que pede o impossível/ quando sente a casa a desmoronar tijolo/ a tijolo” (JORGE 2004a: 47). Quer isso dizer que perante a “desordem” e “desconexão” do objeto literário, o leitor que lhe interessa é aquele que é capaz de dar sentido nesta desordem. E, assim, o resultado daquele que tenta dar um sentido só pode ser um: “no último instante/ muito lento, /silvam as chamas do desamparo, caducidade /duração” (JORGE 2004a: 47). Ou seja, entre os tijolos que se desmoronam e a criação do impossível, o construtor, ainda que falhado, é aquele que estende a duração. Este livro está acima de uma compreensão simples, racional e unitária, é esse o seu limite, o da pura da racionalidade.

Por sua vez, o poema “Arcádia V” (JORGE 2004a: 39), dedicado a Joaquim Oliveira Caetano, é um poema ecfrástico inspirado numa estátua que se encontra no Museu de Évora. Vejamos o poema:

Arcádia V

Para Joaquim Oliveira Caetano

O sileno adormeceu. Cansou-o a corrida de um corpo

possuído atrás de outro corpo por gozar, ainda.
A sua voz, doce quase feminina prendia
irremediavelmente; era
figura de homem
coberto de pêlo, aspecto já solene de
patriarca; era
o jovem de voz triste e tão suave – sereno
golfo de mar varanda sobre o
campo da primavera. Por fim adormeceu. A paisagem,
corpo sobre corpos, **passou a irreal**, coisa de maravilha
longínquo horizonte. Preferia paredes brancas e nuas,
celas de sono, ao obsessivo, acessível corpo nu.

Adormecido sileno. Pedra do sonho em pedra de sono
se transforma.

No claustro do Museu de Évora. O sexo, pleno dia
guarda-o a luz trémula de uma vela. O prepúcio – ele é
romano
e não judeu – cobre a glande; e as orelhas pontiagudas
assemelham-se ao alongado pénis. O cabelo da fronte
traçado o fogo. Os braços, fortes
para apertar. Entre a pedra e o corpo,
pele de leão dá-lhe repouso. Cruzam as pernas, em descuido.
Sustenta um braço, a cabeça. Os músculos quase rebentam à
superfície da pele.
Eleva-se no ventre delineado umbigo.

De noite, quando a gente do museu –
guardas, conservadores, visitas desaparecem nos
degraus da **íngreme escada da cripta** o atleta,
mais se assemelha a um efebo, musculado bronze, procura-o.
Desce sobre o seu corpo. Os lábios
tentam despertar o adormecido pénis e
querem devolver a rosa pleno
da escondida glande.

Seguem-no dois filhos da Sardenha, que não têm
registo de entrada em nenhuma ficha do museu. Cabelo negros,

olhos ligeiramente oblíquos – a irresistível atracção
dos vesgos – rosto cor de azeitona, figuras
bizantinas em moldura de
prata, passam as suas mãos pelas fontes do sileno e com um dedo
descrevem as espessas sobrancelhas.

(JORGE 2004a: 39, negritos meus)

O poema fala de um sátiro lúbrico e adormecido, um velho sátiro que se cansou das “futilidades” da vida e se dedica ao sonho e ao sono. Este poema é um pretexto para evocar Évora e o seu museu. É um poema ecfrástico que cria toda uma narrativa à volta da estátua do Museu de Évora:



Figura 16 – Escultura de sátiro recostado sobre uma pele de pantera. Museu de Évora.

Neste poema, coabitam dois temas habituais em João Miguel Fernandes Jorge: a écfrase a partir de objetos de museu e o homoerotismo; isto porque, ao fechar o museu, um jovem atleta efebo procura o sileno para com os seus lábios tentar “despertar o adormecido pénis. O poeta humaniza e dinamiza a figura adormecida, algo que se aproxima do que o poeta já fizera em poemas de *Museu das Janelas Verdes* (2002) e em *Mirleos* (2015). À volta da estátua é criada toda uma narrativa e evocada outra estátua, de um efebo. Quase no fim, o poema introduz um dado curioso: “seguem-no dois filhos da Sardenha, que não têm/ registo de entrada em nenhuma ficha do museu” (JORGE 2004a: 40). Esses versos apontam para a criação do poeta, aqui, esses “dois filhos da Sardenha”, parecem vir de um outro museu (talvez mesmo da Sardenha) ou, apenas, da

memória e imaginação do poeta. O poema parte da estátua, descreve-a e, depois, dá um salto para o “irreal”, como nos diz o poeta, para esse dinamismo noturno e erótico entre as estátuas do Museu de Évora.

Como podemos ver, neste último poema, a compreensão é mais clara, mas impressiona pela exploração do inesperado. Trata-se de um claro exercício ecfrástico a partir de uma escultura do século II d. C. No mesmo livro, encontra-se outro poema ecfrástico dedicado a uma estátua clássica: o poema “Estátua de jovem cavaleiro” (JORGE 2004a: 25), sobre uma peça que se encontra no vestíbulo do British Museum, em Londres.

Os poemas apresentados nesta sessão relacionam-se muitas vezes com o ambiente clássico, nomeadamente com a Roma Antiga. Com estes exemplos procuramos encontrar pontos de contacto entre diferentes poemas do livro *Invisíveis Correntes*. Há, aqui, uma preocupação em demonstrar elos, fios, correntes quase impercetíveis que relacionam poemas uns com os outros e que podem, numa primeira leitura, passar despercebidas ao leitor. Essa característica também parece ser um ponto importante no livro: a questão da invisibilidade. Ou seja, a invisibilidade inicial vai-se perdendo à medida que vamos relendo os poemas do livro, à medida que vamos encontrando elos de ligação entre os poemas. Assim, o convite à lentidão e à atenção é fundamental neste livro (como em outros) de João Miguel Fernandes Jorge: aqui há um propositado e elevado grau de invisibilidade. Convém a esse propósito recordar o que disse o poeta sobre invisibilidade: “invisível, como todos os saberes intuitivos” (JORGE 2015: 19). Ou para recordamos a nota introdutória do livro *Invisíveis Correntes*: “uma operação não fundamentada em documentos” (JORGE 2004a: 7).

2.1.2. Fluxos Externos: A Relação entre *Invisíveis Correntes* e *O Próximo Outono*

Como já referimos, o livro *Invisíveis Correntes* foi publicado em 2004. Bastante mais tarde, em 2012, foi publicado o diário *O Próximo Outono*. Embora oito anos separem a

publicação das duas obras, elas mantêm, como já foi dito, uma clara ligação. Numa leitura dos dois objetos literários, foram observados inúmeros pontos de contacto, várias *invisíveis correntes* entre os dois livros. Interessa, aqui, explorar algumas dessas relações.

No dia 16 de maio de 2004, no diário, é-nos dito, a certa altura:

Fomos ouvir a **Alcobaça**, ao mosteiro, **Pierre Hantaï**. Tocou **Bach** e *La reine des cœurs* de **Couperin**. Ao entrar na Sala do Capítulo teve o cuidado de não pisar a figura jazente do abade na pedra tumular. E sempre que saiu e entrou no redobrar das plantas, esse seu cuidado parecia que se prolongava pelo Claustro do Silêncio (só eu sei onde fica). Ouvi-o pela terceira vez e agora entre os anjos músicos de Alcobaça. A luz descia da grande janela sobre os seus dedos e o vermelho magoado do cravo tinha consigo a sonoridade das primeiras cerejas de maio, a asa veloz do seu sabor redesenhava a pedra rendada das arcas dos infantes, a pedra do anjo sem cabeça, a pedra do anjo músico de longo panejamento. Por essa altura, bem próximo do final do concerto, **um morcego rodou, pelas alturas da sala**, o voo em grito. Em saque sobre a alegria rubra, desmoronada, de **Carlos Seixas**.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 121, negritos meus)

Esta passagem do diário fala-nos de um concerto ocorrido em Alcobaça, pela altura da comemoração dos 300 anos do nascimento de Carlos Seixas. As mesmas circunstâncias reportadas nesta passagem do diário estão presentes em *Invisíveis correntes* (2004), o poema “Cremaster Cycle I” (JORGE 2004a: 48); e num outro poema, “Sala do Capítulo”, em *Termo de Óbidos* (2006) (JORGE 2006a: 49). Vejamos excertos dos dois:

CREMASTER CYCLE I

Voltei a vê-lo — e a ouvi-lo — ao fim de muitos anos. Já não era o jovem cravista a oferecer, no outubro do Senhor da Pedra,
les tendres sentiments, seguidos de uma *allemande* de Monsieur **Rameau**. Desta vez, a tarde de fevereiro acabara de
descer e as **Variações Goldberg** foram
doce derrota sob as suas mãos.

Dois painéis — *aria* e *aria da capo* e *fine* — rodeiam
trinta variações. Nomes de profetas e sibilas envolvem o emblema
de um diálogo central.
A extremidade sonora de

uma câmara de duplo fundo
abre para uma janela sobre a cidade — Leipzig ou Parma —
quando **Pierre Hantai** escolhe, de **Ticiano**, o retrato de Ranuccio
Farnese. (Vejam como se parecem.) Os olhos, de sua mãe. Maria, infanta de
[Portugal.
(...)

(JORGE 2004a: 48, negritos meus)

A SALA DO CAPÍTULO

Domingo, 16 de maio de 2004, pelo fim do
dia. Ao entrar **teve o cuidado de não pisar a**
figura jazente do abade
na pedra tumular; e sempre que saiu e
entrou no redobrar das plantas esse
o seu cuidado confundia-se no claustro do

silêncio, para depois trocar a Suite Inglesa nº2
por ***La reine des cœurs* de Couperin**

pela terceira vez o ouvia
e agora, entre **os anjos músicos de Alcobaça**.

A luz descia da grande janela
sobre os seus dedos e o vermelho magoado do
cravo trazia o sopro da primeira cereja
de maio, a asa veloz do seu sabor
porque ficou iluminada para nós, dentro do calcário

brando do Capítulo

os dedos seguiam a
pedra rendada das arcas dos infantes
e tão próximo o som o anjo sem cabeça
o anjo de longo panejamento tocava emudecida
viola – por ninguém

ouvida.

Fio branco nos cabelos **e o morcego rodou o voo**
em grito, em saque
sobre a alegria rubra, desmoronada.

(JORGE 2006a: 49, negritos meus)

Como podemos facilmente conferir, há um fluxo entre o diário e os dois poemas que se encontram em outros dois livros. A primeira versão dá grande relevo às Variações Goldberg, de Bach, quase toda a segunda estrofe. Já o poema de *Termo de Óbidos* (2006) apresenta uma maior sintonia com o vocabulário e narração do texto do diário. Sobre o mesmo concerto, é interessante referir, embora sem desenvolver muito, que Manuel de Freitas tem também um poema que lhe é dedicado: “Pierre Hantaï, 2004” (FREITAS 2015: 92). Neste caso, podemos pensar em correntes de contacto e influências entre João Miguel Fernandes Jorge e Manuel de Freitas. A reforçar esse fluxo e proximidade, basta ler *Juros de Demora*, de Manuel de Freitas, uma espécie de homenagem a João Miguel Fernandes Jorge.

Acerca das múltiplas linhas que se cruzam, convém evocar mais alguns casos. No diário é-nos dito o seguinte:

O mundo, tal como a pintura, não passa de uma veloz saudação. De um encontro descrito por Giotto em legendário ouro e azul. Ou esse brevíssimo encontro em trevas de que nos fala, pintando-o, **Ticiano**. Quando alguém carregado de dor pousa uma das

suas mãos sobre o ombro daquele a quem chamou «**O Bravo**». E porque não suportava mais o seu poder de transluzir, num estado de embriaguez erótica, lhe ajustou à face da pele a perfeição irradiante de que era capaz, a lâmina de acerado punhal. **Matthew Barney** tem razão quando nos fala tanto desse **músculo dos testículos**, espécie de eterno renascimento florentino tão conforme à obscura matéria que é a temperatura da arte.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 36, negritos meus)

Com este pequeno excerto, temos duas questões importantes. Por um lado, a referência a Ticiano e ao seu quadro “O Bravo”, e, por outro lado, a referência explícita a Matthew Barney (n. 1967) e a uma das suas principais obras artísticas do final do século XX, a série de filmes “Cremaster Cycle”, através da presença do “músculo dos testículos”, que é uma referência ao “músculo cremaster”, um músculo que reveste os testículos. A referência a Ticiano e ao quadro «O Bravo», permitiu chegar à conclusão de que o poema “O Bravo” (JORGE 2004a: 72) de *Invisíveis correntes* é, todo ele, um exercício ecfrástico a partir de um quadro de Ticiano. Vejamos, de seguida, um excerto do poema e o quadro.

O BRAVO

Para Maria Teresa Guerreiro

(...)

Um homem em armadura – ninguém lhe vê o rosto –
traz a espada sob a tensão do braço coberto por
drapejado escarlate. Prende pelo ombro um outro homem,
dá-lhe no rosto a intensa luz do deus. **Dionísios o corou com**

as sagradas folhas de videira. O homem armado encobre-lhe o corpo
ainda se percebe o traço de um manto azul. Que é Penteu o atacante,
sob a forma da luxúria de Valério Máximo
que tenta, violento, a rendição do belo Trebónio

(...)

os seus olhos – o mel, o leite, o vinho – fixavam, serenos, o

atacante. Sem qualquer palavra de saudação
os dois homens olhavam-se em silêncio
e em noite.

(JORGE 2004a: 72, negritos meus)

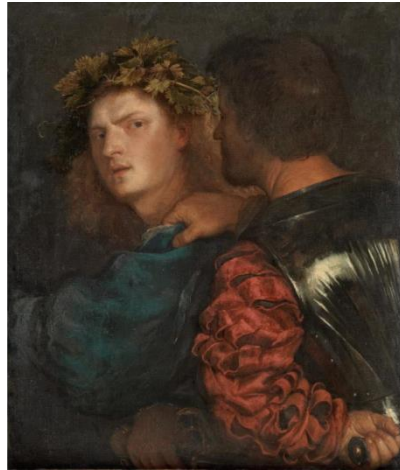


Figura 17 - Ticiano – “O Bravo”, c. 1515-20, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Como podemos ver, o poema “O bravo” parte do quadro em que, segundo alguns, Ticiano representa Penteu, enviado para matar Baco. Por outro lado, a referência a Matthew Barney, transcrita acima, assim como a referência direta ao músculo cremaster pela expressão “músculo dos testículos”, permite fazer outra ligação direta entre as *Invisíveis Correntes* (2004) e *O Próximo Outono* (2012). Em *Invisíveis Correntes*, à semelhança da série de poemas “Arcádia I -VII”, a série de poemas “Cremaster Cycle” (I – III), reveste-se de enorme importância para a compreensão da natureza deste livro de poesia. Antes de progredirmos devemos tentar perceber de que se trata essa série de filmes de Barney, que aponta para a ideia de arte total, a “*gesamtkunstwerk*” de Wagner, e recupera a unidade apolínea e dionisíaca da tragédia grega. David Santos no seu livro de recolha de crítica de arte, *A Palavra Imperfeita* (2018), diz-nos o seguinte a propósito do ciclo de Barney:

[Barney é] o responsável pela elaboração de uma *mise-en-scène* (imagens e encenações) que viria a **cruzar complexas sugestões visuais e narrativas** ao convocar, de **modo vertiginoso**, alegorias mitológicas, artísticas (desde o universo popular ao mais erudito) e científicas, manietando uma plêiade de registos sobre a natureza dos instintos humanos e animais. (...) Talvez não estejamos ainda totalmente preparados para uma

rutura cultural desta natureza, mesmo que a **hibridez do sentido**, a **ausência de uma linearidade narrativa** e a pujança formal das imagens fiquem por muito tempo gravadas na memória dos que ousam abraçar a sua recetividade. (...) *Cremaster* uma totalidade quase **inclassificável** (...). Não significa isto, porém que os filmes de Matthew Barney sejam destituídos de sentido ou **coerência interna**. (...) Inaudito e bizarro, este programa visual explora ao máximo um amplo **conceito de fluidez**, enquanto paradigma da **transitoriedade e da transformação** constante de todos os estados **(in)formais** (...). Assim, em Barney, passa-se rapidamente, como que por **magia circular**, do **feminino para o masculino**, do sólido ao líquido, do orgânico ao imaterial (...).

(SANTOS 2018: 580-584, negritos meus)

Este excerto de David Santos, a propósito de “Cremaster Cycle” de Barney, pode ser lido, em última instância, como uma síntese de tudo aquilo que acontece em *Invisíveis correntes*. Ao abrirmos o livro, somos confrontados, “de modo vertiginoso”, com um objeto com múltiplas referências que se entrecruzam sem qualquer “linearidade narrativa”. Através dos poemas deslizam múltiplas referências e fragmentos articulados ao longo dos poemas. É essa multiplicidade de referências que permite estender a vertigem ao leitor: “a casa a desmoronar tijolo/ a tijolo/ com a leveza de uma pena liberta pleno /voo” (JORGE 2004a: 47). As palavras de ordem em *Invisíveis Correntes*, assim como em toda a obra de João Miguel Fernandes Jorge, podem ser: hibridez, fluidez, instabilidade, oscilação, vertigem, entrecruzamento de fluxos, espelhos dentro de espelhos, e reflexos. Uma poética dinâmica e do voo — lembremo-nos do tapete de Samarcanda no início de *O Próximo Outono* (JORGE 2012: 13) —, sem contudo deixar de estar sujeita à coerência de sentido. A título de exemplo, basta ver o poema “Cremaster Cycle I” (JORGE 2004a: 48) onde Rameau, Bach e Ticiano se relacionam na figura de Pierre Hantaï, o cravista. Ao escrever os poemas do “Cremaster cycle” o poeta está a convocar todo o universo híbrido de Matthew Barney, com as suas múltiplas camadas e múltiplas referências. De alguma forma, o poeta ao falar do artista procura reforçar aquilo que também lhe interessa, ou seja, a hibridez e, de algum modo, o lado erótico/sexual de toda a criação. Esses poemas de “Cremaster Cycle” I a III funcionam, à semelhança dos diversos poemas de “Arcádia” I a VII, como *invisíveis correntes* dentro do livro e apontam para aspetos essenciais do livro: a criação e a morte.

Invisíveis Correntes (2004) não se fecha num único sentido, é antes um objeto literário em constante dinamismo. João Miguel Fernandes Jorge “estende” o “músculo

cremaster” por todo o livro, através de várias referências aos “músculos dos testículos” (JORGE 2004a: 48) ou ao sexo masculino. Alguns exemplos de uma *invisível corrente* ao longo de todo o livro:

O traje setecentista desenhava-lhe o corpo, oiro e/ verde revelavam **o menor músculo**.

(JORGE 2004a: 12, negritos meus)

Sapato castanho, bem polido. Assinala/ o peito do pé aquela espécie de laço que termina com dois/ **colhõezinhos pendentes**.

(JORGE 2004a: 17, negritos meus)

o sexo, em abandono, sobre o pelame dourado/ do cavalo; **os pêlos púbicos** enleiam-se no dorso.

(JORGE 2004a: 25, negritos meus)

o sexo, pleno dia/ guarda-o a luz trémula de uma vela. O prepúcio – ele é/ romano/ e não judeu – cobre a glande; e as orelhas pontiagudas/ assemelham-se ao **alongado pénis**.

(JORGE 2004a: 39, negritos meus)

E os **músculos dos testículos**/ dentro do seu invólucro/ sob o vestido rubro (...)

(JORGE 2004a: 48, negritos meus)

«**Os músculos dos colhões** têm ainda a/ necessária força para acender gasómetros aos pescadores no alto mar»

(JORGE 2004a: 49, negritos meus)

e aprendi primeiras palavras/ ao redor do **sexo «cona pelada»** chamavam os de mais Bairro/ Alto ao professor de desenho

(JORGE 2004a: 69-70, negritos meus)

Esta utilização da imagem dos testículos, ao longo do livro, permite criar uma *invisível corrente* entre diferentes poemas. Há nessa utilização a ideia de elasticidade e de homoerotismo, assim como alguma crítica à virilidade assumida de muita poesia. De igual modo, podemos pensar na ideia de cobertura, na medida em que o “músculo” reveste o testículo, que, tal como os ovários, têm uma forma ovalada e são os responsáveis pela criação de vida. Convém aqui lembrar o que diz João Miguel Fernandes Jorge em *O Próximo Outono*, a propósito da obra de Barney: “Matthew Barney tem razão quando nos fala tanto desse músculo dos testículos, espécie de eterno renascimento florentino tão conforme à obscura matéria que é a temperatura da arte.” (JORGE e CALAPEZ 2012: 36).

Como podemos verificar, o poeta associa a ideia de músculo dos testículos à ideia de retorno à arte florentina, o mesmo é dizer, muito sinteticamente, a uma arte onde a figuração, a perspetiva e a reflexão estão interligadas. Assim se entende a constante presença e referência a obras do renascimento italiano por parte de João Miguel Fernandes Jorge. Esse fascínio pela arte florentina é um dado que é partilhado com Pedro Calapez, na medida em que o artista se interessa pela representação do espaço da cidade, e da natureza, na linha de Alberti e de Piero della Francesca.

Além dos exemplos apresentados de contacto entre diferentes livros, existem inúmeros outros que podemos referir. Há poemas que remetem diretamente para outros livros como é o caso do poema “Natura morta com pane e limone” (JORGE 2004a:21), que remete para um livro então já escrito e publicado, *Jardim das Amoreiras* (2003). O mesmo podemos encontrar em *O Bosque* (2015), onde nos é apresentado um livro futuro, o livro *Longe do Pintor da linha Rubra* (2017) e, “indiretamente”, *Fuck the Polis* (2018). A constatação dessas recorrências temáticas entre os diversos livros, já publicados no período em estudo, ou ainda por publicar, relembra a ideia apresentada em *O Próximo Outono*: só podemos compreender uma obra de um autor em função de toda a sua obra; nesse sentido, a obra de João Miguel Fernandes Jorge está longe de ser entendida na sua totalidade. Pelos indícios que fomos encontrando ao longo deste

trabalho é necessário pensar na obra deste poeta como um enorme rizoma, onde a malha do texto tem reais consequências para o entendimento global da obra.

2.2. Relações Interartísticas em *O Próximo Outono*: Texto e Imagem

O diário escrito pelo poeta João Miguel Fernandes Jorge – *O Próximo Outono* – traduz uma atividade em parceria com Pedro Calapez, e só assim pode ser visto e entendido. Desde o início, o leitor é confrontado com um diálogo interartístico entre a Palavra e a Imagem. Dizer isto não é dizer que a linguagem está ao serviço dos desenhos de Pedro Calapez, nem que esses desenhos de Calapez estão em ligação direta com o texto. Contudo, há pontos importantes de diálogo entre as linguagens de cada um. Interessamos, aqui, apresentar alguns desses pontos de ligação.

O livro *O Próximo Outono* desenvolve-se entre a prática do diário, a reflexão estética sobre pintura e a experimentação em torno da própria ideia de ficção literária. Ao longo do livro não só vamos encontrar uma série de notas e apontamentos sobre o dia-a-dia do poeta, mas também assistir à progressiva construção de pequenas narrativas dentro do diário. O leitor acompanhará a metamorfose da criação e pensamento à volta da obra de Pedro Calapez, bem como a constante metamorfose das pequenas narrativas. É o que se passa com a progressiva história do “frade da Porta dos Mortos” (JORGE e CALAPEZ 2012: 37).

Este processo de construção, de metamorfose, está também muito próximo da ideia de procura de uma linguagem exata e capaz de pensar a pintura, um longo exercício de observação e reflexão sobre a pintura de Calapez. Este diário de João Miguel Fernandes Jorge apresenta enormes semelhanças com objetos como aquele que fará T. S. Clark anos mais tarde, nomeadamente com *The Sight of Death*, de 2008, um livro onde o historiador de arte e poeta, da mesma geração de João Miguel Fernandes Jorge, procura compreender, num longo espaço de tempo, duas pinturas de Nicolas Poussin. João Miguel Fernandes Jorge antecipa com este diário a metodologia empregue por T. S.

Clark. Nesse objeto literário de T.S. Clark encontramos o mesmo grau de fluidez construtiva e hibridez literária – comentários, notas sobre pintura e poesia.

Mas, antes de avançarmos um pouco mais a fundo no diário, convém debruçarmos um pouco sobre o artista plástico Pedro Calapez, a fim de apreendermos algumas das linhas que possam existir em comum entre o poeta e o pintor. Pedro Calapez nasceu em 1953, em Lisboa, e faz parte da geração que em Portugal restabelece a pesquisa no âmbito da pintura nos anos 80, o chamado “regresso à pintura”. Dessa geração, a que Pedro Calapez pertence, também fazem parte artistas como Paulo Rego, Pedro Cabrita Reis e Ana Jotta, entre outros.

Entre as preocupações plásticas de Calapez, destaca-se a preocupação por recuperar soluções herdeiras da perspectiva linear da pintura renascentista e a exploração de novos materiais e tecnologias, como o uso do 3D e do computador. João Pinharanda numa monografia sobre o pintor diz-nos o seguinte:

Calapez trabalha os **artifícios da representação tridimensional do mundo**. Alcança-a através de «instalações», operações no próprio espaço do real – solução que explora tanto em início de carreira como em fases recentes. Essas trabalham **ilusões do/no plano**, acentuam modelações de luz e sombra, desconstroem volumes isolados, criam sugestões de espaço teatral ou aproximações ao valor imaterial das imagens emanadas dos ecrãs vídeo. Em paralelo, Calapez utiliza **a fragilidade** do papel de madeira, **a modernidade dos acrílicos e resinas**, **o equilíbrio clássico da tela e do óleo**, **a fragmentação** espacial do plano, **a exploração de suportes metálicos tridimensionais esvaziados**, o recurso ao **desenho por computador** e a **impressão** de jacto de tinta. (...) E, balançando entre **uma pesada opacidade e uma fragmentação e aplat**, de **texturização e de desvanecimento**, de afirmação no plano e de projecção virtual do espaço.

(PINHARANDA 2005: 6, negritos meus)

Neste parágrafo, Pinharanda chama a atenção para determinadas características que podemos encontrar também na obra de João Miguel Fernandes Jorge: a fragmentação, a oscilação entre “opacidade” (textual no poeta) e o “desvanecimento” de um sentido claro ou objetivo nos poemas. Esses são alguns dos pontos que interessam a ambos, sendo ainda de realçar o fascínio comum pela pintura renascentista.

De todas as imagens do livro, a mais importante é a que é reproduzida na capa do diário e que constitui a primeira imagem do livro: a imagem de um vórtice. Vejamos essa imagem:



Figura 18- Desenho sem título de Pedro Calapez. Desenho de capa de *O Próximo Outono* (2012).

À semelhança de todos os desenhos apresentados no diário este é um desenho criado com linhas negras e fabricado com a ajuda do computador. Este desenho está em consonância com outras anamorfoses criadas por Calapez para outros objetos literários, como por exemplo aquele que é reproduzido na capa do quarto número da revista *Telhados de Vidro*, em 2005:

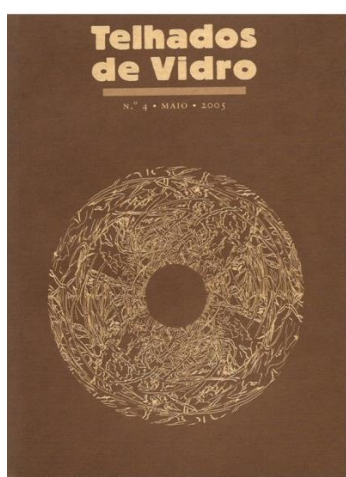


Figura 19 – Capa da revista *Telhados de Vidro*, nº 4, Maio de 2005.

Ao mesmo tempo, ao ser evocada a imagem de um vórtice na capa de *O Próximo Outono*, e estando este diário estritamente ligado ao livro de poemas *Invisíveis*

Correntes, é impensável não evocarmos a ideia de vórtice desenvolvida por Ezra Pound e por Wyndham Lewis, responsáveis pela dinamização da revista *Blast* 1, a principal revista do Vorticismo, movimento artístico inglês desenvolvido entre 1913 e 1918. Aqui convém lembrar que, como vimos, existe em *Invisíveis Correntes* um poema dedicado a Pound, o poema “Veneza, 13 de Junho de 2003” (JORGE 2004a: 66). Vejamos, a esse propósito, algumas das ideias desenvolvidas por Wyndham Lewis sobre o vórtice ou vortex:

Desejamos **o passado e o futuro connosco**, o passado para absorver a nossa melancolia, o futuro para absorver o nosso otimismo problemático. A par do nosso vortex o presente é o único elemento ativo. A vida é o passado e o futuro. O presente é a Arte. (...) O vorticista está no seu **ponto máximo de energia quando está mais imóvel**. O vorticista não é o Escravo da confusão, mas o seu Mestre. O vorticista não bajula a vida. Faz saber à vida o lugar que esta ocupa no Universo Vorticista! (...) O nosso **vortex deseja o ritmo imóvel a sua rapidez**. O nosso vortex corre como um cão zangado **perante o alarido impressionista**. O nosso vortex é branco e abstracto com a sua rapidez vermelho-vivo.”

(LEWIS 2014: 51, negritos meus)

Estes excertos e sublinhados apontam para ideias similares dentro do diário e, ao mesmo tempo, para o carácter “imóvel” da natureza de *Invisíveis Correntes* (2004). Sobre a ativação do tempo passado no futuro podemos ler a seguinte passagem no diário que aqui nos interessa:

Por vezes fixo uma data, talvez até ao fim da minha vida. E quando chegar um dia antes desse dia, posso lembrar-me sempre de um facto que se lhe prende. Não importa que seja um aniversário. Pode não passar de um gesto, de um rosto que para sempre **ficou perdido na distância** não só do tempo como de uma rua, de uma sala de museu, de uma loja. Durou segundos, mas **traz o traço**, a sombra, a luminosidade capaz de se prender pelo que houver de longo na minha vida. **Irrompe no exacto dia** do aniversário da sua **aparição, ou andar** **próximo desse instante**. Nem sempre é um rosto, um corpo, ou um melro morto à beira de um passeio. Um objecto pode ser o senhor desse **domínio festivo**. Mesmo a morte de um melro ou de alguém amado **transporta** consigo um sentido de festa, de coisa que se comemora no mais secreto. Neste dia assalta-me sempre **o tapete de Samarcanda**. Como se descesse no meu pátio vindo dos céus do Uzbequistão.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 13, sublinhados meus)

Esta passagem, que inicia o diário, aponta já para três ideias claras: a) a intrusão do passado, que irrompe num tempo futuro; b) a ideia de traço, de linha e a sua profusão de “objetos” – aquilo que despoleta a memória futura; c) o tapete de Samarcanda que remete para a possibilidade de fluir entre tempos e espaços. Sem esquecer o “domínio

festivo” aquilo que podemos ler como “vida”, a vida que não se fecha dentro dos limites impostos de uma ordem pré-estabelecida.

O diário desenvolve-se em cento e catorze entradas e apresenta treze novos poemas que podemos reunir em três grupos temáticos: a paisagem; a importância do lugar — o *genius loci* — e a écfrase. A título de exemplo veja-se, respectivamente, os casos “Paisagem” (JORGE 2012: 146); “Herengracht 255” (JORGE 2012: 161) e “A noite sobre o canal em Haarlem” (JORGE 2012: 156). Além desta mistura entre entradas em prosa e poemas, existe no diário uma proliferação de inúmeras e diversificadas referências. Eis alguns exemplos:

- a) **Artistas de importância internacional:** Franciabigio; Maria Sibylla Merian; Rembrandt; Piero della Francesca; Zurbaran; Giotto; Ticiano; Monet; Vermeer; Bronzino; Domenico Ghirlandaio; Masaccio; Jacob van Ruysdael; Memling; Rafael; Van Dyck; Batoni;
- b) **Artistas contemporâneos portugueses:** Bárbara Assis Pacheco; Rui Chafes; Jorge Molder; João Tengarrinha; Eduardo Batarda; José Loureiro; José Pedro Croft; Nuno Ramalho;
- c) **Artistas contemporâneos estrangeiros:** Katharina Fritsch; Thomas Ruff; Matthew Barney; Blinky Palermo; Brancusi; Donald Judd; Tim Noble & Sue Webster; Gerhard Richter; Bill Viola; Juan Munõz; Ellsworth Kelly; Barnett Newman; David Smith; Damien Hirst; Kawamata; Robert Morris; Tim Riemenschneider;
- d) **Escritores:** De Quincey; Ferreira de Castro; Virginia Woolf; Ezra Pound; Camilo Pessanha; Henry James; T.S. Eliot; Al-Mutamid; Bocage;
- e) **Filósofos:** Bergson; Santo Agostinho; Rousseau; Heidegger; Espinosa; Nietzsche; Schopenhauer; Wittgenstein; Leibniz; Descartes;
- f) **Compositores:** Vivaldi; Scarlatti; Heinrich Schütz; Gubaidulina; Bach; Schoenberg; Cage; Mozart; Haydn; Rameau; Marin Marais;
- g) **Cineastas:** Sokurov; João Trabuço;
- h) **Amigos do poeta:** José Miguel Silva; Nikos Pratsinis; Jorge Molder; Pedro Calapez; José Loureiro; Gilberto: D. Zélia; Rosarinho; Ruy Cinatti; Fernando Assis

Pacheco; António Palolo; João Botelho; Manuel de Freitas; Joaquim Manuel Magalhães;

- i) **Monarcas Portugueses:** D. Sebastião; D. Manuel I; D. João III; D. Pedro V;
- j) **Lugares:** Porto; Lisboa; Monaghan; Vila Viçosa; Salzedas; São João de Tarouca; Marvão; Coimbra; Óbidos; Beja; Odemira; Lagos; Boavista dos Pinheiros, Silves; Santarém; Angra do Heroísmo; Ribeira Grande; Funchal; Arraiolos; Condeixa; Caminha; Bruxelas; Antuérpia; Haarlem; Messejana; Tomar; Leiria;

Essas referências, só por si, podem provocar no leitor desprevenido vertigem. De igual modo, os desenhos a preto e branco de Pedro Calapez contribuem para efeitos de **ritmo** e **vertigem** ao longo do livro:

1) Entre texto e imagem, ou seja, entre o aparecimento do texto e o aparecimento/desaparecimento da imagem. (Esta alternância rítmica é bastante óbvia e faz parte da natureza híbrida do livro).

2) Efeitos de vertigem plástica:

a) Efeitos de **proximidade** e de **afastamento** – a alternância entre desenhos que cobrem a totalidade da página e desenhos que se encontram no centro da página, sendo que na sua maioria predomina a forma retangular (cf. a ideia de janela, quadrado/cubo, fragmento/puzzle). (Ver Tabela 1, em anexo).

b) Efeitos de **zoom out** e de **zoom in** – desenhos que são pormenores de outros desenhos; desenhos que ora se amplificam ora se reduzem. (Ver Tabela 2 em anexo).

A tensão que se estabelece entre o texto de João Miguel Fernandes Jorge e os desenhos de Pedro Calapez – na sua maioria pormenores de jardins, espaços da cidade, janelas que se abrem – encontra em *O Próximo Outono* alguns pontos de contacto chave. Vejamos, a título de exemplo, dois pormenores dessa ligação. O primeiro ocorre num detalhe interessante dado pelo poeta. Vejamos essa passagem:

Do outro lado da rua está uma pensão. **A janela ficou aberta** e não correram as cortinas. **O quarto** está iluminado. Em cima da cama um homem e uma mulher. Muito novos. Já

lá estão desde ontem de manhã. Nunca fecharam as portadas da janela, nunca correram as cortinas. Estão deitados na cama, completamente vestidos. Ela pousou a cabeça sobre o peito dele. Foi então que o ouvi regressar. Entrou no **quarto** e olhou pela **janela**, encostado à mesa. Depois um pouco dobrado sobre o meu corpo, como para ver melhor **o quarto** daqueles dois. Em silêncio, ficou durante um instante. O homem e a mulher apagaram a luz. Não era difícil supor os seus gestos. «As pessoas, acredita? Amam o amor.» Vamos ver se dormimos. Senti que se mexia na cama. Demasiado. Depois ainda o ouvi voltar as páginas do livro: ***O quarto de Jacob***.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 79, negritos meus)

Aquilo que aqui nos interessa não é a ideia de voyeurismo que o pormenor apresenta ou a ligação amorosa em espelho (exterior-interior), mas, sim, a ideia de janela, a abertura sobre a cidade a partir de um quarto, e, ao mesmo tempo, a referência explícita ao livro *O Quarto de Jacob*, de Virginia Woolf, de 1922. Convém, para aquilo que aqui nos interessa, lembrar o *incipit* do livro de Woolf:

“Então, claro”, escreveu Betty Flanders, enterrando ainda mais fundo os calcanhares na areia, “a única coisa a fazer era ir-se embora.”

Irrompendo lentamente da ponta do aparo de ouro, a tinta azul-clara esborratou o ponto final; fora aí que a caneta de Mrs. Flanders se detivera; os **seus olhos** fixaram-se e começaram lentamente **a encher-se de lágrimas**. A baía inteira **estremeceu**; **o farol oscilou**; **e pareceu-lhe que o mastro do pequeno veleiro de Mr. Connor se dobrava como uma vela de cera ao sol**. Mrs. Flanders piscou os olhos. **Os acidentes eram coisas terríveis**. Piscou os olhos outra vez. O mastro estava direito; as ondas estavam calmas; o farol estava direito; mas o borrão tinha-se espalhado.

(WOOLF 2022: 7, negritos meus)

O texto de João Miguel Fernandes Jorge – as referências à janela e ao quarto (espaço fechado de interior) – bem como o excerto do livro de Virginia Woolf - a oscilação dos objetos observados por Mr Betty Flanders – estão em sintonia com alguns dos desenhos apresentados por Pedro Calapez:



Figura 20 - Desenhos de Pedro Calapez incluídos em *O Próximo Outono*, páginas 131 (esquerda) e 145 (direita).

No desenho da direita reconhecemos facilmente a imagem de uma janela que se abre para o exterior, e, ainda que o exterior seja pouco perceptível, podemos imaginar neste exterior um lago onde a imagem superior da vegetação é refletida na parte inferior. Por sua vez, o desenho da direita sugere um espaço quadrangular com uma abertura ao fundo, também ela quadrangular, e todo o desenho deste interior “treme”, à semelhança do que acontece na descrição/imagem criada por Virginia Woolf no seu livro *O quarto de Jacob*. A vertigem que se encontra intimamente ligada à ideia de vórtice, introduzida desde logo na capa de *O Próximo Outono*, repete-se quer ao longo do texto do poeta, quer nos desenhos de Pedro Calapez. Ou seja, quer o texto (os diversos textos em prosa ou poemas), quer os diversos desenhos apontam para a ideia de multiplicidade das potencialidades da representação e, ao mesmo tempo, para a ideia de vertigem, vórtice. E aqui convém recorrermos a um segundo pormenor que nos traz o texto:

Montagem dos **cubos**. Há **um cubo vorticista**. **A paisagem devora a paisagem**. Incendeia-a. E na cor da face do fundo, ardem também as casas, o tecido urbano que as paredes interiores sustêm. Mas suponho que já tudo isto se passa num segundo ou mesmo terceiro cubo. Tudo o que possa vir a dizer deste trabalho de Pedro C. não vai passar de notas sobre um precipício.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 105, negritos e sublinhados meus)

João Miguel Fernandes Jorge está nesta passagem a evocar uma das obras mais interessantes de Pedro Calapez: a pintura-escultura em forma de cubo que possui no

seu interior pormenores de uma paisagem citadina. Antes de vermos a imagem, convém determo-nos nas palavras utilizadas pelo poeta: “cubo vorticista”, o que vai ao encontro da ideia de vórtice e de vertigem presente em todo o diário. A escultura que se segue tem o título de “Contentor de Paisagem”, data de 2004, e é um dos exemplares deste “cubo vorticista” de que nos fala o poeta:



Figura 21 - Pedro Calapez – “Contentor Paisagem”, 2004. Museu de Arte Contemporânea de Elvas.

Ao longo de todo o diário são-nos fornecidas imagens, fragmentos, pormenores que remetem para ideias de vórtice, vertigem, instabilidade e remoinho. Vejamos algumas dessas passagens:

São os **estorninhos**. Com o cair da tarde acorrem a um grifo e voo comuns, para **em negra espiral descenderem em vertigem** sobre as árvores de um **jardim** de São Paulo.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 33, negritos meus)

Um espaço intermédio neutro. É esse espaço que permite a existência da realidade «pintura»: **um campo de forças de irradiações turbulentas**.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 36, negritos meus)

(...) quem sabe se **esfarelados fragmentos** de ossadas que o endemoninhado **vento erguia**, sob um modo de eternidade, à frente do compassado pisar das suas sandálias.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 38, negritos meus)

O monge ficou a chorar, um choro mansinho, que muitas vezes se apagava no **redemoinhar do vento** e nesse quebrar de folhas secas que erguia contra as pedras para depois, no cair da chuva, ficar em escura lama.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 45, negritos meus)

Também na arte não pode haver lugar para qualquer justificação moral. Ela é como é, um fogo criativo que a um só tempo **constrói e destrói**. Que traz consigo os princípios da sua própria justiça, um jogo intencional que corre da obra realizada e a realizar ao seu autor e, deste, como quem governa e reconhece **o acordo e o desacordo** de um magoado **processo**, a **uma harmonia que se estabelece sobre a discordância**, sobre os veios por onde corre a tinta ou os vincos que se acentuam após a passagem de colorida mancha.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 48, negritos meus)

Talvez se possa alguma coisa do guarda do mosteiro, mas se fores a Salzedas ele vai falar-te de uma porta entaipada, de **uma escada em caracol** fixada numa coluna de um modo único na arquitetura medieval.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 50, negritos meus)

(...) segredo vindo da lonjura do século XII. (Parece que foi um pouco depois que situei lá atrás a existência do monge guardador da porta dos mortos, mas que importância tem, para os afectos que se desprendem de uma história, **o século XII ou o XIV?**)

(JORGE e CALAPEZ 2012: 53, negritos meus)

O ruivo pegou no tabuleiro – era um tabuleiro de madeira pintado de verde – e desceu **a escada de caracol**. Passou a sala. Entrou no quarto.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 68, negritos meus)

Espécie de universalidade, que quando um rosto o transporta é como um prodígio de categorias, que a muitos **dá vertigem** só de pensar nelas.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 74, negritos meus)

Talvez por isso, porque me deixo seguir na **rede do desenho** – um risco branco, um dobrado risco de cor, um enovelado negro que se desfaz no branco ou que parte do branco para o mais dentro do negro, uma chama quase além; um **entretecido vegetal** que se vai enobrecer por um leve correr de água, pela ruína de **uma torre** – eu vejo Filippino Lippi, Botticelli, Mantegna, Perugino, Domenico Ghirlandaio (...) todos eles passam além, como quem abre a cancela de **um jardim** ou como quem percorre sempre em erro **o labirinto** de buxo.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 77, negritos meus)

Primeiro uma nuvem negra: **os estorninhos negros** juntam-se e a nuvem que formaram cai em voo. **Uma espiral negra**, veloz, com um grito alto de ave do céu e parece vir

esmagar-se de encontro ao vidro do telhado. Não, os estorninhos descem para as árvores próximas. Assemelham-se a **um tornado** que se vai desfazer sobre esta casa.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 78, negritos meus)

Mas esse **fio condutor é um torcer**, um passar **ondulatório** de um trabalho anterior, que só ele poderá nomear como fonte primeira, que traz, a um tempo, como destinatário o trabalho seguinte e todos os que o antecederam até um lugar primeiro.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 100, negritos meus)

Na pluralidade dos exemplos citados acima encontramos palavras que remetem para a ideia visual de vórtice: “estorninhos”, “escada em caracol”, “espiral negra”, “tornado”, “torcer” e “redemoinhar”. Ao mesmo tempo, abundam os opostos em expressões como: “constrói e destrói”, “harmonia” e “discordância”, “acordo e o desacordo”; sem esquecer as imagens que remetem para a ideia de fios “entretecidos”: “rede”, “labirinto”.

Além desses elementos de desestabilização, contraste, é preciso destacar o processo de oscilação como prática recorrente em todo o diário: desde pequenas expressões que introduzem a dúvida (a título de exemplo: “século XII ou século XIV?”), até à metamorfose constante de toda a micronarrativa do monge de Salzedas.

2.3. O Texto “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte

Aquilo que procuramos mostrar ao longo deste trabalho é o papel do fluxo interno e externo na obra de João Miguel Fernandes Jorge. Como já anteriormente dissemos, há uma clara ligação entre os três objetos em análise e estes constituem apenas um mero exemplo dentro da obra deste poeta.

Em *O Próximo Outono* (2012) acompanhamos a progressiva construção da escrita do texto que constará do catálogo da então futura exposição de Pedro Calapez. O próprio autor nos fala da evolução do trabalho em diversos momentos do diário. Vejamos a seguinte passagem:

4º feira, 14 de Abril

(...)

“Decidi começar o texto sobre Pedro C. com o título de uma série de apontamentos seus: «notas sobre um precipício».

(JORGE e CALAPEZ 2012: 99, sublinhados meus)

Esta pequena informação dada pelo próprio autor – de que o texto que está a escrever se inspira diretamente em notas do próprio Calapez – permite facilmente compreender o grau de citação que encontramos no texto; ou seja, João Miguel Fernandes Jorge começa o texto com o título de um conjunto de textos de Pedro Calapez e, ao mesmo tempo, estamos aqui perante notas (*O Próximo Outono*) que darão origem a um outro texto – o do catálogo com o título “Obras Escolhidas”, e que passará ao título “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte” já no livro *O Processo em Arte* (2008). A indicação acima transcrita permite facilmente perceber que a epígrafe do texto “Onda, terra verde, amarelo de Marte” é uma recuperação dessas mesmas notas de Calapez. Convém, antes de analisarmos esta epígrafe, dizer que este texto tanto aparece no catálogo de Pedro Calapez – *Pedro Calapez Obras Escolhidas (Centro de Arte Moderna, Lisboa, 2004-2005)* [com título modificado] - como depois no livro de ensaios sobre arte *O Processo em Arte* (2008). Vejamos então essa epígrafe do texto:

Não tenho preferência por cores ou espessura de linhas ou tintas; tudo me serve. Se coloco um azul e depois um vermelho, o primeiro com muita tinta, de escorrer lento e texturado, o segundo como uma onda rebentando no mar, logo em seguida surge uma terra verde ou um amarelo de Marte, muito liso, quase sem espessura; se sugiro um espaço com uma parede ao fundo logo depois esta se desloca e parece não mais fazer sentido, confundindo-se o chão com o tecto, o longe com o perto, o escuro com o claro.

Pedro Calapez, textos, 2002.

(JORGE 2008: 179, sublinhados meus)

As palavras do texto acima são referidas apenas por “textos” (com um sublinhado), deixando o título “notas sobre o precipício” (da citação anterior, da autoria de Calapez) para a primeira secção do texto de João Miguel. Esta epígrafe do texto que aqui nos interessa – “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte” – tanto figura como epígrafe desse mesmo texto quanto figura na introdução do livro *A Gravata Ensanguentada* (2006), de João Miguel Fernandes Jorge, e neste caso encontramos uma nova *corrente invisível*. Vejamos:

A Gravata Ensanguentada prolonga o sentido que pretendi dar a *A Flor Da Rosa* (2000). Também aqui pequenas ficções andam a par com a pintura, a escultura, o filme, a fotografia ou o vídeo. Gostaria de justificar a sua existência através de uma passagem de «Plenitude» de Pedro Calapez (Pedro Calapez, textos, 2002), guardando-lhe igualmente, neste livro, o lugar de uma epígrafe:

Não tenho preferência por cores ou espessura de linhas ou tintas; tudo me serve.

Se coloco um azul e depois um vermelho, o primeiro com muita tinta, de escorrer lento e texturado, o segundo como uma onda rebentando no mar, logo em seguida surge uma terra verde ou um amarelo de Marte, muito lisos, quase sem espessura; se sugiro um espaço com uma parede ao fundo logo depois esta se desloca e parece não mais fazer sentido, confundindo-se o chão com o tecto, o longe com o perto, o escuro com o claro.

(JORGE 2006b: 7, negritos e sublinhados meus)

Esta epígrafe permite no imediato esclarecer dois pontos essenciais: a ideia de que tudo serve como matéria de criação em Pedro Calapez e em João Miguel Fernandes Jorge (há que relembrar a ideia do tapete de Samarcanda no início do diário). Esse “tudo me serve” é obviamente diferente em termos de materiais: em Calapez, a asserção “tudo me serve” refere-se à variedade de tintas, formas, espessuras, linhas, etc; em João Miguel Fernandes Jorge o “tudo me serve” poderá ser a pluralidade temática, de tempos, espaços, autores, memórias, etc. Por outro lado, verificamos que o título do texto de João Miguel Fernandes Jorge parte da construção do pequeno texto que foi objeto de apropriação: “onda (...) terra verde (...) amarelo de Marte”. O poeta reescreve e unifica estes três elementos. Aquilo que porventura lhe terá interessado é a ideia de onda sugerida por Pedro Calapez e, ao mesmo tempo, opostos e imagens contrárias sobre as cores: “terra verde” (ou seja, castanho e verde) e “amarelo de Marte” (ou seja, amarelo e vermelho). Tendo em conta a obra plástica de Pedro Calapez, os contrastes de cores e diferentes superfícies são uma constante. Basta, para termos um exemplo, a seguinte pintura:



Figura 22– Pedro Calapez – “Tenho no quintal um limoeiro, 03”, 2020. Galeria Fernando Nabinho.

Por outro lado, esta pequena epígrafe permite provar a existência de uma teia ou um fluxo entre quatro obras: *O Próximo Outono* (2012) (“notas sobre o precipício”); o texto do catálogo; o livro *O Processo em Arte* (2008) e *A Gravata Ensanguentada* (2006). Aqui convém relembrar a ideia já apresentada e desenvolvida por João Miguel Fernandes Jorge: só se pode entender a obra de um artista na sua totalidade.

Ainda sobre a ligação entre o diário e o texto do catálogo, vejamos os seguintes exemplos. No diário *O Próximo Outono* podemos ler:

As obras escolhidas dos anos 90 e dos primeiros quatro anos de 2000 (...) deslizam de umas para as outras (bem longe dos mistérios Dogon) **seguem o caminho** do seu saber. Pedro C., sendo o autor, é também o intérprete do sentido, do desejo e do próprio conhecimento que essas peças (muitas vezes quase só cor, muitas vezes quase somente desenho) possuem. Ao existirem, precisam-se. **«Vivem» de um lugar presente e de uma entidade actual, dos quais resulta um espírito e um saber que é simultaneamente acordo e equilíbrio de um tempo que delineará a processão de uma harmonia futura, pois ela será continuada. «Lugar presente» e «harmonia futura» fundamentam o passar de uma a outra pintura, de um a outro desenho, de uma a outra peça de raiz escultórica.** A identidade dos trabalhos repousa na experiência corrente da feitura e do seu conseguimento e também da vida quotidiana que Pedro C. «lança» na execução de toda a sua arte. Refunde e repara o passo contido entre a peça de hoje e a que terá edificação amanhã. Mas esse **fio condutor é um torcer, um passar ondulatório de um trabalho anterior, que só ele poderá nomear como fonte primeira**, que traz, a um tempo, como destinatário o trabalho seguinte e todos os que o antecederam até um lugar primeiro.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 100, negritos meus)

E em “Onda, Terra Verde, Amarelo de Marte” podemos ler:

As obras escolhidas dos anos noventa e dos primeiros quatro anos de 2000 (1992-2004) deslizam de umas para outras seguindo um caminho que podemos precisar como o de uma assimilação prática. **Vivem de um lugar presente e de uma entidade actual** de que resulta um acordo, uma harmonia futura.

As duas noções «**lugar presente**» e «**harmonia futura**» são o fundamento do deslizar de uma a outra pintura, **de um a outro desenho, de uma a outra peça de raiz escultórica.**

(JORGE 2008: 179, negritos meus)

É comparando estes dois exemplos, e muitos outros haveria, que chegamos à constatação de que o autor reescreve e reutiliza parte do seu diário para a criação do texto do catálogo da exposição de Pedro Calapez. Por outras palavras, há entre os dois textos ligações óbvias, o que faz do diário *O Próximo Outono* (2012) uma das obras de João Miguel Fernandes Jorge mais importantes para o entendimento do processo criativo do escritor.

Um outro exemplo de reescrita entre o diário e o texto do catálogo pode ser encontrado nas passagens analisadas a seguir.

No diário podemos ler:

Paisagem, pormenores distantes, nitidez confundida. Uma cor por detrás de outra cor leva-nos a uma paisagem, a pormenores distantes que se perdem e que repentinamente se tornam absolutos. Regem o processo inteiro. São muitos os que nos levam pelo calmo (sempre ilusório) movimento da natureza: Corot, Vuillard, Hubert Robert, Fragonard, mas também Richter, Monet, Jacob van Ruysdael. Natureza que logo se confunde com o erotismo dos quadros vivos de Boucher. No final do próximo Outono hei-de ir ver a sexualidade dos seus querubins femininos na retrospectiva da Wallace Collection.

Todos eles são bem-vindos àquele que se passeia na natureza e que deixa esta estender-se, prolongar os seus ramos, os seus elos botânicos, aquáticos e geológicos no domínio do humano; no lugar exacto em que o humano se transforma e transporta em si próprio a paisagem, o mais longínquo pormenor de uma nuvem que desce em ameaça de chuva, de uma tecida nebulosidade que repentinamente surge de modo a confundir toda e qualquer precisão do olhar. E então um ramo de árvore que tomba sobre um ribeiro, o grito de um cisne num lago ao lançar um trôpego voo, o rastejar de um réptil, todo esse corpo vivo de elementos simples se fantasmagoriza. Trata-se do descer em pormenor da pintura na «instituição» (quero e posso qualificá-la assim) na paisagem.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 105, negritos meus)

Por sua vez, no texto de *Processo em Arte* (2008) a primeira frase torna-se título de uma secção do texto e podemos ler assim:

Paisagem, pormenores distantes, nitidez confundida.

Uma cor por detrás de outra cor leva-nos a uma paisagem, a pormenores distantes que se perdem e que repentinamente se tornam absolutos e regem o processo inteiro da presentificação. Corot, Vuillard, Hubert Robert, Fragonard, mas também Richter, Monet, Jacob Van Ruysdael levam-nos pelo calmo movimento da natureza. Igualmente são bem-vindos àquele que se passeia na natureza e que deixa esta estender-se, prolongar os seus ramos, os seus elos botânicos, aquáticos e geológicos no domínio do humano; no lugar exacto em que o humano se transforma e transporta em si próprio a paisagem, o mais longínquo pormenor de uma nuvem que desce em ameaça de chuva, de uma tecida nebulosidade que repentinamente surge de modo a confundir toda e qualquer precisão do olhar. E então um ramo de árvore que tomba sobre um ribeiro, o grito de um cisne num lago [ao lançar um trôpego voo], o rastejar de um réptil, todo esse corpo vivo de elementos simples se fantasmagoriza. Trata-se do descer em pormenor da pintura na «instituição» (quero e posso qualificá-la assim) na paisagem.

(JORGE 2008: 181, negritos e sublinhados meus)

Numa cuidada leitura dos dois textos encontramos pequenas alterações e modificações (a criação de um título, passagens entre parênteses), mas o grosso de todo texto é transferido do diário para o texto do catálogo da exposição de Pedro Calapez, posteriormente publicado no livro *Processo em Arte* (2008). Detetamos assim uma *invisível corrente* entre os três objetos textuais: *O Próximo Outono* (2012), *Pedro Calapez – Obras escolhidas, 1992-2004* (2004) e *Processo em Arte* (2008).

Entre as duas citações perdem-se as referências à exposição de Boucher na Wallace Collection e uma das frases que aponta para o próprio título do diário: “No final do próximo Outono hei-de vir ver a sexualidade dos seus querubins femininos na retrospectiva de Wallace Collection”. Nesta passagem do texto do diário para o texto do catálogo, assim como em outras segmentos do diário, podemos encontrar a referência constante a um “próximo Outono”. Sobre essa questão da origem do título – *O Próximo Outono* – convém fazer referência à mais curta entrada do dia 21 de Dezembro de 2003, aquela que se reduz apenas a um verso de Pessanha: “Passou o Outono já, já torna o frio...” Camilo Pessanha.» (JORGE e CALAPEZ 2012: 57). Esta passagem com uma referência direta a Pessanha reveste-se da maior importância quer para a compreensão da natureza deste objeto em ligação com as artes, quer pela importância que Pessanha exerce sobre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, sobretudo no trabalhar com as imagens e com o tempo, basta a título de exemplo recordarmos o poema “Entre Pessanha e Pavia” de *O Roubador de Água* (JORGE 1981: 86-87).

Outros exemplos deste diário permitem estabelecer claros contactos com outros livros, nomeadamente com estes: *Invisíveis Correntes* (2004); *Castelos I a XXV* (2004); *A Gravata Ensanguentada* (2006); *Termo de Óbidos* (2006); *Processo em Arte* (2008) e *Lagoeiros* (2010). Não nos compete aqui estabelecer e desenvolver todas essas ligações, mas, a título de exemplo, demonstraremos apenas mais um caso, desta vez estabelecendo ligação entre *O Próximo Outono* (2012) e *Castelos I – XXV* (2004). Vejamos a seguinte passagem do diário:

Em **Silves**. O poema em que Al-Mutamid evoca a cidade permaneceu comigo durante toda a visita ao museu (...) Além do poema de Al-Mutamid, durante a visita, como que levei nas mãos instrumentos cirúrgicos da Alta Idade Média. Com os quais me senti **a abrir um cadáver insepulto, encontrado sobre o pavimento de uma casa almóada do castelo**. Dizia a resenha tratar-se de um jovem do sexo masculino e de raça branca, atingido no coração por virote de besta. Tudo se terá passado ao tempo da Reconquista. Que o agressor terá penetrado pela **porta da traição** e disparado do adarve. Um bocal de **cisterna, octogonal**, trouxe-me a imagem dos «cubos» de Pedro C. (...) Mas os «cubos» trazem em si não um simples bordejar botânico. (Inesperadamente, as pedras da cisterna do Museu de Silves vêm carregadas por **uma estrela de David**. O que não nos pode admirar pois trata-se de paredes de uma cisterna erguida no século XIII (...)) A estrela de seis pontas traz no centro **uma anelada serpente**: o veneno muçulmano aí estaria contido, aprisionado no âmago da estrela.

(JORGE e CALAPEZ 2012: 91, negritos meus)

Agora vejamos o poema do livro *Castelos – I a XXV* (2004), publicado pela editora Averno. Convém lembrar aqui que “castelo” em João Miguel Fernandes Jorge vai além da ideia tradicional de um castelo, os castelos apontam para “construções” a vários níveis (Imagem, Palavras, Tempos). Vejamos este “Castelo de Sines”:

Castelo de **Sines**

Saudou o deus quando tomou a volta pelo
passeio de ronda
inclinou a cabeça ao ouvir o almuedine à hora
última da oração
apesar de trazer no mármore da **cisterna do pátio**
a estrela de David

(alguém, encoberto pela noite, de um golpe

gravou no centro da sua luz

anelada serpente)

(...)

quando o corpo no outro corpo é o nome do amor e se

funde no perfume e na súplica que suspende a madrugada

(alguém, que serve entrada pela **Porta da Traição**)

(...)

e já cadáver o ergueu do rubro chão e o levou, adormecido, quase

menino – insepulto – na açoteia da casa

que trazia a estrela de seis pontas

numa das faces da octogonal cisterna. O vinho de Junho, a areia da alma.

(JORGE 2004b: 55, negritos meus)

Quando lemos atentamente a passagem do diário – uma visita a Sines e o encontro com a cisterna do Museu de Sines – e o poema de *Castelos I – XXXV* (livro que se relaciona, só por si, com *A Draft of XXX Cantos* de Ezra Pound) verificamos que as semelhanças são inevitáveis: o espaço da cisterna, o corpo do insepulto (“alguém, encoberto pela noite, de um golpe/ gravou no centro da sua luz/ anelada serpente” (JORGE 2004b:55), as diversas expressões: “estrela de David”; “Porta da traição” e “octogonal cisterna”.

Resta-nos, para terminar, falarmos da importância dos diversos textos de João Miguel Fernandes Jorge sobre a obra de Pedro Calapez e sublinhar que há entre os dois autores uma estreita colaboração. Além da obra de João Miguel Fernandes Jorge em colaboração com Pedro Calapez, além de *O Próximo Outono*, existem os livros de carácter colaborativo: *Sobre o mar a casa* (1991) e *A gravata ensanguentada* (2006). Ao mesmo tempo, podemos encontrar textos de João Miguel Fernandes Jorge nos catálogos de Pedro Calapez, o já referido *Pedro Calapez. Obras escolhidas, 1992-2004* (2004) e o catálogo *O segredo da sombra. Obras sobre papel* (2016). Além disso, encontramos outros textos do poeta sobre o artista Pedro Calapez, nomeadamente em *Sombras* (2001), em *Processo em Arte* (2008), em *Longe do Pintor da linha rubra* (2017) e *Estelas* (2021). Aquilo que pode ser apenas uma mera curiosidade, reveste-se da maior

importância, na medida em que aponta para algo que é essencial na obra deste poeta: o exercício contínuo da reflexão sobre arte.

Para terminar este capítulo, evoquemos um excerto de um texto presente na contracapa do livro *Longe do Pintor da Linha Rubra*:

A linha rubra desce e multiplica-se em vórtice, tal como as outras linhas sobre si mesmas se dobram ou perdem ou atenuam. De uma forma aparente sugerem uma velocidade de abismo e mesmo um lugar de resíduo. Do resíduo pictórico, que é, no âmbito das pequenas pinturas, uma espécie de génese da percepção dos dados sensíveis e das cores e dos nomes do mundo.

(JORGE 2017: 277)

Considerações finais

O trabalho desenvolvido nesta dissertação partiu da observação de diferentes tipos de ligações entre o livro de poemas *Invisíveis correntes*, publicado em 2004, e o diário *O Próximo Outono*, redigido entre 2003 e 2004 embora publicado em 2012, este último com desenhos de Pedro Calapez. Foi no cruzamento destas duas obras principais que encontramos indícios que nos permitiram entender melhor o processo criativo do poeta João Miguel Fernandes Jorge e, ao mesmo tempo, compreender, a um nível mais profundo, o livro de poemas *Invisíveis Correntes*. De igual modo, e enquanto se desenvolveu o trabalho de pesquisa, foi necessário estabelecer, pelas questões inerentes ao processo criativo do poeta, ligações com outras obras do autor, sobretudo com as publicadas entre 2004 e 2012, nomeadamente com *Castelos I a XXXV* (2004), *Termo de Óbidos* (2006), *Lagoeiros* (2011).

A partir dos conceitos e ideias apresentadas pelo autor, foi analisado e explicitado o conceito de *invisível corrente*, que, pela sua natureza, tanto procura apontar para questões de fácil visibilidade material quanto para questões de invisibilidade, correntes imateriais, que pela sua natureza são em si “invisíveis”. Com este termo, muito devedor da conceção de tempo de Santo Agostinho, que foram estabelecidas, ao longo de todo o trabalho, diferentes ligações e transportes entre diferentes objetos literários dentro da obra do autor. O conceito de *invisível corrente* está muito próximo da ideia de transporte de um objeto a outro, de uma imagem que leva a uma outra imagem, uma recordação ou uma mera observação em ligação a uma palavra ou texto. Falando sobre as obras de Pedro Calapez o poeta diz-nos: “O deslizar de uma série para nova série, que por vezes se interrompia para regressar aos trabalhos anteriores, entrecruzando-se e dando lugar a uma duplicidade de olhar e de feitura processual. E uma e outra série não se deixavam contaminar, seguiam, límpidas, a sua «carreira» seriada” (JORGE e CALAPEZ 2012: 29).

Foi ao analisar o livro *Invisíveis Correntes* que chegamos a uma das mais importantes conclusões sobre a obra de João Miguel Fernandes Jorge: a constante exposição que

leva a cabo da falácia da linguagem e a sua oscilação entre a transparência e a opacidade, ou, se preferirmos, a palavra apresentada como um terreno movediço, um terreno perfeito para a dúvida, a oscilação e a incerteza. Perante a obra de João Miguel Fernandes Jorge, o leitor confronta-se muitas vezes com a dúvida sobre o sentido exato do poema e encontra-se sempre, para usarmos um título de Frederico Pedreira, perante “um virar de costas sedutor” (2022); o poema exclui e, simultaneamente, prende a atenção do leitor.

Ao longo deste trabalho sobre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge destacámos uma série de mecanismos utilizados pelo poeta que levam o leitor a um ponto de vertigem, quer, grosso modo, pelo excesso de referências de toda a ordem — da filosofia à arte contemporânea —, quer através de mecanismos de “desestabilizar” a linguagem, nomeadamente através de exercícios de sobreposição de tempos históricos; da oscilação de palavras; da metamorfose de personagens em pequenas narrativas que se vão construindo; do uso de técnicas de montagem, apropriação e palimpsesto; a omissão de referências biográficas; a exploração calculada de uma certa ambiguidade, assim como da exploração subtil da mancha gráfica em alguns poemas.

No livro de poemas *Invisíveis Correntes* o leitor é chamado desde o início para um terreno movediço e assalta-o muitas vezes a pergunta: “De que fala exatamente este poema?” Embora usando uma linguagem do quotidiano, e por vezes um registo muito coloquial, os poemas não deixam de possuir uma enorme complexidade, o que destrói, muitas vezes, a possibilidade de o leitor se fixar num sentido unitário e linear. João Miguel Fernandes Jorge não tem interesse na construção de um sentido totalizador na sua obra, o que faz com que a sua poesia seja da ordem, muitas vezes, do enigma, do jogo entre as sombras e a luz, um jogo constante entre velar e revelar, de jogos intermitentes entre a claridade e a obscuridade, um demonstrar e, ao mesmo tempo, um esconder.

Para a formulação do conceito de *invisível corrente* proposta neste trabalho, tiveram um enorme peso os textos de crítica de arte do autor e duas exposições que comissariou: “Linhas de Sombra” (1999) e “Largo Tempo” (2014). O carácter heterogéneo das exposições — na linha do pensamento de historiadores de arte como Aby Warburg,

Ernst Gömbrich e Didi-Huberman — apontavam já para um extenso espectro temporal, para um congelar do tempo que permitia aos observadores criarem linhas de contacto entre diversos objetos/ tempos. As *invisíveis correntes* seriam essas forças, esses fios não lineares, essas diversas potencialidades entre os objetos, ou seja, ao colocar no mesmo espaço objetos de diferentes tempos e de diferentes espaços, os comissários da exposição de “Linhas da Sombra” e de “Largo Tempo” permitiram aos espectadores a liberdade de ver, no espaço do museu, todo um “largo tempo”, no qual os observadores eram livres de deambular e de descobrir as obras que lhes interessavam. O poeta aponta para esse “passar de uma a outra pintura, de um a outro desenho” (JORGE e CALAPEZ 2012: 100), para esse “entrecruzar de linhas” (JORGE e CALAPEZ 2012: 100) em diferentes obras ensaísticas. É esse movimentar entre imagens, espaços e tempos aquilo que lhe permite dar um novo contributo para o pensamento; através da observação e sensibilidade o poeta encontra entre diferentes objetos novos significados e interpretações.

Assim, partindo do conceito de *invisível corrente* foram apontadas todas as linhas-mestras dentro da obra de João Miguel Fernandes Jorge, as quais foram apresentadas em três grupos: as questões temáticas recorrentes; a presença constante de determinados espaços e tempos; e, não menos importante, o carácter híbrido da obra em ligação constante com as diversas artes. Ao longo deste trabalho analisamos poemas que demonstram os diversos processos construtivos do poeta: a apropriação, por exemplo, de catálogos de leiloeiras — “Auto de sequestro de bens” (JORGE 2019: 81) — e epitáfios; os jogos simétricos de construção — “Arcádia I” (JORGE 2004a: 14) —, a montagem e a dispersão de siglas e atomização de palavras — “Veneza, 13 de junho de 2003” (JORGE 2004a: 66). Valorizamos também a acumulação de referências; a simultaneidade dos tempos; o discurso “errado”, atravessado sempre de contradições; a lição das histórias dentro da grande História (episódio de Pedro e Inês em *Crónica* (1977); os reflexos e os jogos de espelhos entre poemas ou entre livros; o uso da gramática do fragmento e a defesa do “direito de mentir” por parte do poeta, a sua liberdade de diversificar os processos de criação. A noção de construção em João Miguel Fernandes Jorge está presente, sobretudo, na ideia de “castelo”, termo que designa

poemas onde a palavra e a imaginação do poeta se misturam livremente de forma a criar composições como o “Castelo de Urbino”, um poema efrástico de teor homossexual (JORGE 2004b: 50-51).

Demonstramos ao longo deste trabalho que o livro *Invisíveis Correntes* (2004) pode ser lido de diferentes maneiras: uma mais linear, percorrendo todo o livro; outra mais complexa, que exige um leitor mais atento a múltiplas conexões. As leituras das séries de poemas *Arcádia* (I –VII) e *Cremaster Cycle* (I-III) demonstram a importância quer do tema da morte, quer do tema do impulso criador; ao mesmo tempo que a numerologia ganha importância pois sete e três são ambos números ligados à criação e à perfeição. A leitura de *Invisíveis Correntes* (2004) em sintonia com *O Próximo Outono* (2012) permitiu esclarecer algumas das suas passagens. A título de exemplo, o poema “O Bravo” (JORGE 2004a: 72-73) só é inteiramente compreendido quando, cruzando-o com o diário, encontramos a referência explícita ao título de um quadro de Ticiano. Aquilo que era obscuro e difícil de entender no livro de poemas, pois nele “Ticiano” não está presente, torna-se claro quando surge no diário “O Bravo” associado a Ticiano numa passagem que o refere: “esse brevíssimo encontro em trevas de que nos fala, pintando-o, Ticiano. Quando alguém carregado de dor pousa uma das mãos sobre o ombro daquele a quem chamou «O Bravo»” (JORGE e CALAPEZ 2012: 36). Assim, pelo cruzamento do livro de poemas com o diário, um poema “obscuro” de *Invisíveis Correntes* torna-se imediatamente “claro” quando surge a referência a Ticiano (JORGE e CALAPEZ 2012: 36). Este exemplo permite compreender um dos processos do poeta: a dispersão de fragmentos, em diferentes obras, que se relacionam; o poeta está constantemente a dar “pistas” para a compreensão da sua obra em toda a sua obra. É neste sentido que se entende a lição do poeta: “Não podemos explicar uma só obra de um artista senão à luz de toda a sua atividade” (JORGE e CALAPEZ 2012: 46). Também por este motivo, procurámos enquadrar o *corpus* deste trabalho numa leitura mais ampla da obra de João Miguel Fernandes Jorge.

O diário *O Próximo Outono* (2012) desenvolve um processo subtil de vertigem, quer ao nível estritamente verbal, quer a nível visual, com os desenhos de Pedro Calapez — desenhos que se desenrolam ao longo do livro em processos de *zoom in* e de *zoom out*,

processos que amplificam as impressões e vertigens do texto. Esses processos de vertigem apresentados por Pedro Calapez são prenunciados já na capa do livro, onde encontramos um vórtice feito por computador. A colaboração desses dois nomes — João Miguel Fernandes Jorge e Pedro Calapez — tem produzido interessantes objetos visuais e artísticos e *O Próximo Outono* (2012) é disso um bom exemplo. Nesse diário, são visíveis notas e impressões que mais tarde serão reutilizadas e aproveitadas para os textos de crítica de arte, e é nesse contexto que se compreende a ligação entre o diário *O Próximo Outono* (2012) e o texto do catálogo da exposição *Pedro Calapez: Obras escolhidas (1994-2004)*, texto este que depois se encontra no livro de ensaios reunidos *Processo em Arte* (2018) com o título “Onda, Terra Verde, Amarelo Marte”.

O diário e o livro de poemas apontam para dois temas principais: o tema da morte e a importância do tempo. Em João Miguel Fernandes Jorge, o tempo é, talvez, juntamente com a morte, o tema transversal de toda a obra; pensar num exige, necessariamente, considerar o outro. É só compreendendo esta importância do Tempo e da Morte que podemos perceber a epígrafe que João Miguel Fernandes Jorge deixou no livro *Estelas* (2021): “Porquê Estelas? Porque também a arte é o desejo de perdurar sobre o sonho e a morte” (JORGE 2021: 7). Isto significa que a ambição máxima de todo e qualquer artista é prevalecer sobre a sua própria *Morte*.

Para finalizarmos, e porque este trabalho é um trabalho datado, e já em si incompleto, pois a obra continua o seu curso, convém recordar nova passagem do poeta: “O erro dos dogmáticos é o mais duradouro e perigoso de todos os erros” (JORGE 2015: 63). Assim sendo, e numa época em que verdade e mentira se misturam no tecido social, sem que o bom senso prevaleça, é preciso reclamarmos e lembrarmos-nos das principais tarefas, já muito esquecidas, das Letras: Estudo, Tolerância, Sensibilidade e Pensamento. Que as Letras, nos seus diferentes estilos e tempos, sejam lugares de preservação daquilo que nos caracteriza enquanto *Seres Humanos*.

Bibliografia

1. De João Miguel Fernandes Jorge

JORGE, João Miguel Fernandes (1977), *Crónica*, Lisboa, Moraes Editores.

-- (1981), *O Roubador de Água*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1982), *O Regresso dos Remadores*, Lisboa, Editorial Presença.

-- (1986), *a jornada de cristovão de távora primeira parte*, Lisboa, Editorial Presença.

--(1987), *Obra Poética*, volume 1 [inclui *Sob Sobre Voz* e *Porto Batel*], Lisboa, Editorial Presença.

-- (1994), *O Barco Vazio*, Lisboa, Editorial Presença.

-- (1999), *Bellis Azorica*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2003), *O Jardim das Amoreiras*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2004a), *Invisíveis Correntes*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2004b), *Castelos de I a XXXV*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2006a), *Termo de Óbidos*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2006b), *A Gravata Ensanguentada*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2008), *Processo em Arte*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2010), *Versos e Prosas em Forma de Natal*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2011), *Lagoeiros*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2014), *Largo Tempo*, Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

-- (2015), *O Bosque*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2016), *Pedro Calapez: O Segredo da Sombra, Obras sobre Papel*, Lisboa, Documenta.

-- (2017), *Longe do Pintor da Linha Rubra*, Santo Tirso, Patavina.

-- (2018), *Fuck The Polis*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2019a), *Antologia dos Poemas*, seleção, organização e informações de Joaquim Manuel Magalhães, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2019b), *À Beira do Mar de Junho* [1982], 2ª edição, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2021), *Estelas*, Lisboa, Bestiário.

-- (2022), "O Manto, a pequena casa da Alma", in AA.VV., *Livro dos Prefácios à Obra de Agustina Bessa-Luís* (introdução Mónica Baldaque), Lisboa, Relógio D' Água.

Em Colaboração

JORGE, João Miguel Fernandes Jorge e Helena de Freitas (1999), *Linhas de Sombra* [Catálogo de Exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- (2004), *Pedro Calapez. Obras Escolhidas, 1992-2004* [Catálogo de Exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JORGE, João Miguel Fernandes Jorge e Pedro Calapez (2012), *O Próximo Outono*, Lisboa, Relógio D' Água.

2. Sobre a Obra de João Miguel Fernandes Jorge

AMARAL, Fernando Pinto do (1991), "Das paisagens do acaso à «alegria de um destino» em João Miguel Fernandes Jorge", *O Mosaico Fluido, Modernidade e Pósmodernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.

BORGES, Maria de Fátima (2011), "Nota breve", *Antologia Açoriana*, Ponta Delgada, Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.

BUESCU, Helena Carvalhão (1984), recensão a *À Beira do Mar de Junho*, *Revista Colóquio / Letras*, nº 77, Jan., pp. 90-91.

CORTEZ, António Carlos (2007), *Saudades do Futuro*, recensão a *Termo de Óbidos*, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 953, 11-24 de Abril.

DUARTE, João Oliveira (2019), *João Miguel Fernandes Jorge. A Grécia que sobra*, *Jornal i*, 29 de janeiro (último acesso 17.06.22: https://ionline.sapo.pt/artigo/644274/joao-miguel-fernandes-jorge-a-grecia-que-sobra?seccao=Mais_i)

FREITAS, Manuel de (2015), “Incipit #8: João Miguel Fernandes Jorge”, *Incipit*, Lisboa, Averno.

GUERREIRO, António (1987), Recensão a *A Jornada de Cristóvão de Távora Primeira Parte*, *Revista Colóquio/Letras*, nº 100, Nov./ Dez, 1987, pp. 154-155.

GUIMARÃES, Fernando (1989), “Da imagem ao sinal: a poesia de João Miguel Fernandes Jorge”, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981), “João Miguel Fernandes Jorge”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo.

-- (1989), “João Miguel Fernandes Jorge”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença.

-- (1999), “João Miguel Fernandes Jorge”, *Rima Pobre*, Lisboa, Presença.

MEXIA, Pedro (2010), *Vencidos da História*, recensão a *Sobre Mármore*, *Jornal Público*, caderno *Ípsilon*, 24 de Dezembro de 2010.

MIRANDA, Jorge Gomes (1998), “Indeléveis círculos”, recensão a *Não é Certo Este Dizer*, *Relâmpago*, nº 2, Abril, pp. 86-88.

MORÃO, Paula (1981), “Da Luz. Das Sombras. Dos Corpos”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano 1 nº 1, 3 de Março.

NAVA, Luís Miguel (2004), “A Exploração da Transparência” e “Um passo diante da água”, *Ensaio Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.

PEREIRA, Edgard (1999), recensão a *Não é Certo Este Dizer*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 153/154, Jul., pp. 312-313.

PITTA, Eduardo (1991), recensão a *Pelo Fim da Tarde*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 121-122, Jul., pp. 243-244.

-- (2010), "João Miguel Fernandes Jorge", *Aula de Poesia*, Lisboa, Quetzal Editores.

-- (2013), *Um Rapaz a Arder. Memórias 1975-2001*, Lisboa, Quetzal Editores.

REIS, Margarida Gil dos (2014), *Corpos em Crise. O Fragmento nas Poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*, Vila Nova de Famalicão, Húmus.

REYNAUD, Maria João (2022), recensão a *Rodeado de Ilha*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 210, Maio, pp. 254-257.

ROSA, António Ramos (1991), "João Miguel Fernandes Jorge ou a disseminação da falha", *A Parede Azul*, Lisboa, Caminho.

SANTOS, Hugo Pinto (2010), recensão a *Pickpocket*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 174, Maio, pp. 192-194.

-- (2010), recensão a *A Mãe-do-Fogo*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 175, Set., pp. 164-167.

-- (2013), recensão a *O Próximo Outono*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 184, Set., pp. 258-261.

-- (2021), recensão a *Antologia dos Poemas*, Revista *Colóquio/ Letras*, nº 206, Jan., pp. 250-254.

-- (2022), *João Miguel Fernandes Jorge. Empenhamentos de todos os instantes*, *Jornal Público*, caderno *ípsilon*, 21 de Jan., pp.27-28.

TEVES, João Vítor (2021), *O Regresso aos Açores, de João Miguel Fernandes Jorge*, *Jornal Atlântico Expresso*, 15 de novembro, pp. 14.

3. Bibliografia Geral

AA. VV. (1988), *A Phala – Um século de Poesia Portuguesa: 1888- 1988*, Lisboa, Assírio & Alvim.

AA. VV. (2009), *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Século XIII ao Século XXI* (selecção, organização, introdução e notas de Jorge Reis-Sá e Rui Lage), Porto, Porto Editora.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2011), *Açores, Açorianos, Açorianidade. Um espaço Cultural*, 2ª edição, revista e ampliada, Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura.

AVELAR, Mário (2018), *Poesia e Artes Visuais. Confessionalismo e Écfrase*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BARRENTO, João (2016), *A Chama e as Cinzas*, Lisboa, Bertrand Editora.

BUESCU, Helena; João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org) (2001), *A Floresta Encantada*, Lisboa, Dom Quixote.

BASÍLIO, Kelly (Org.) (2007), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras.

BAUDELAIRE, Charles (2020), *As Flores do Mal* [1857] (Tradução de João Moita e Prefácio de Paul Valéry), Lisboa, Relógio D' Água.

CALAPEZ, Pedro e João Pinharanda (2022), *Perto da Margem. Close To The Edge*, Lisboa, Documenta.

CESARINY, Mário (2017), *Poesia*, Edição, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado, Lisboa, Assírio & Alvim.

CLARK, Timothy James (2008), *The Sight of Death: An experiment in Art Writing*, Londres, Yale University Press.

CONRAD, Joseph (2004), *A Linha de Sombra*, Lisboa, RBS Publicações.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013), *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM.

DUMAS, Robert (2002), *Tratado da Árvore. Ensaio de uma Filosofia Ocidental*, Lisboa, Assírio & Alvim.

EIRAS, Pedro (2013), *Constelações. Ensaios Comparatistas*, Porto, Edições Afrontamento.

FREITAS, Manuel (2007), *Juros de Demora*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2015), *Sunny Bar* [antologia org. por Rui Pires Cabral], Lisboa, Alambique.

-- (2022), «Às vezes, quando penso nos homens célebres...» in Revista *Electra*, nº 11, Dezembro de 2020 a Março de 2021, Fundação EDP, pp. 64.

FRIEDLAENDER, Walter (1965), *Poussin*, Paris, Éditions Cercle d'Art.

GOMBRICH, Ernst Hans (2014), *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, New Haven and London, Yale University Press.

GUSMÃO, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da Poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

HEFFERNAN, James A. W. (1993), *Museum of Words. The Poetics Of Ekphrasis From Homer To Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press.

LEWIS, Wyndham (2014), *Manifestos Vorticistas – BLAST 1*, Apresentação Manuela Veloso, Porto, Deriva, (Pulsar 8).

MARTELO, Rosa Maria (2010), *A Forma Informe. Leituras de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2022), *Devagar, a Poesia*, Lisboa, Documenta.

MOLDER, Maria Filomena (2014), *As Nuvens e o Vaso Sagrado*, Lisboa, Relógio D' Água.

-- (2017), *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*, Lisboa, Relógio D' Água.

NEMÉSIO, Vitorino (1976), *Sapateia Açoriana, Andamento Holandês e outros poemas*, Lisboa, Editora Arcádia.

OVÍDIO (2006), *Arte de Amar*, Lisboa, Cotovia.

PEDREIRA, Frederico (2022), *Um Virar de Costas Sedutor*, Lisboa, Relógio D' Água.

PENEDOS, Álvaro J. dos (1984), *Introdução aos Pré-Socráticos*, Porto, Rés-Editora, Lda.

PESSANHA, Camilo (1987), *Clepsidra* [1920], (posfácio e fixação do texto António Barahona), Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1986), *Mensagem e outros textos afins*, (Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros), Lisboa, Livros de Bolso Europa-América.

PINHARANDA, João (2007), *Pedro Calapez*, Lisboa, Editorial Caminho.

POUND, Ezra (2005), *OS Cantos* (Tradução e Introdução de José Lino Grünewald, Lisboa, Assírio e Alvim.

ROSENBERG, Jakob, Seymour Slive e E.H. Ter Kuile (1994), *Arte y Arquitectura en Holanda 1600-1800*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.

SANTO AGOSTINHO (2000), *Confissões*, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SANTOS, David (2018), *A Palavra Imperfeita*, Lisboa, Documenta.

STEINER, George (2012), *A Poesia do Pensamento. Do Helenismo a Celan*, Lisboa, Relógio D'Água.

SILVA, Leonor Sampaio (2010), *Um Pacto com as Artes*, Ponta Delgada, Academia das Artes dos Açores.

SLOTERDIJK, Peter (2018), *Temperamentos Filosóficos – Um Breviário de Platão a Foucault*, Lisboa, Edições 70.

STILES, Kristine e Peter Selz (1996), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press.

STOICHITA, Victor (2016), *Breve História da Sombra*, Lisboa, KKYM.

VERDE, Cesário (1995), *O Livro de Cesário Verde*, (introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira), Lisboa, Editora Ulisseia.

VIDAL, Carlos (2021), *As Quatro Invisibilidades*, Lisboa, Edições Saguão.

VIRGILIO (1999), *Obras de Virgílio. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, (tradução de Agostinho da Silva, 2ª edição), Lisboa, Temas e Debates.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2012), *Da Certeza*, Lisboa, Edições 70.

WOOLF, Virginia (2022), *O Quarto de Jacob*, Lisboa, Relógio D' Água.

Anexos

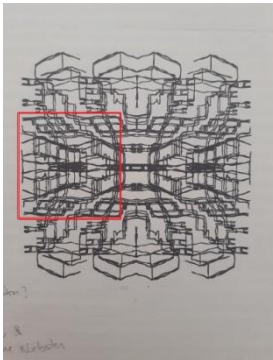
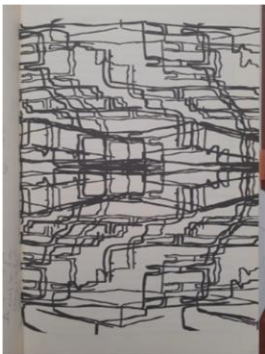
MOVIMENTO PLÁSTICO– DESENHOS DE PEDRO CALAPEZ
EM O Próximo Outono (2012)

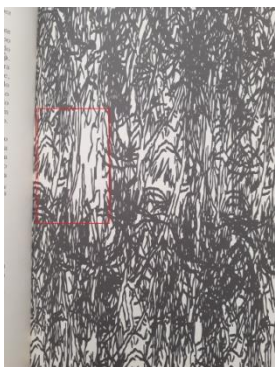
TABELA 1 – Ritmo entre desenhos que cobrem a totalidade da página e desenhos que se encontram no centro da página

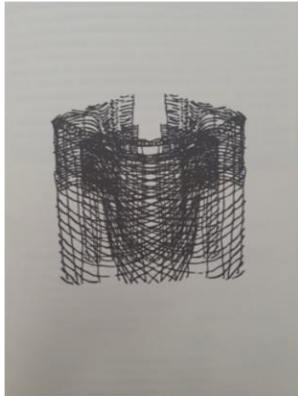
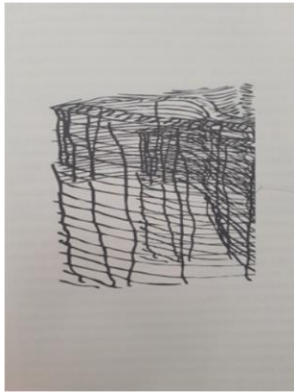
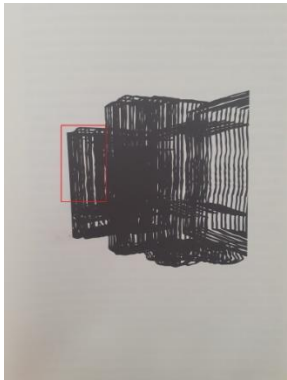
Pág. 14	Centro – vórtice
Pág. 18	Totalidade da página
Pág. 25	Totalidade da página
Pág. 31	Centro - esfera
Pág. 39	Centro – quadrado 1
Pág. 47	Centro - desenho livre
Pág. 55	Totalidade da página
Pág. 63	Totalidade da página
Pág. 69	Centro – quadrado 2
Pág. 75	Totalidade da página
Pág. 81	Centro – quadrado 3
Pág. 87	Totalidade da página
Pág. 95	Totalidade da página
Pág. 101	Totalidade da página
Pág. 109	Centro – pormenor
Pág. 117	Totalidade da página
Pág. 123	Totalidade da página
Pág. 131	Totalidade da página
Pág. 137	Totalidade da página

Pág. 145	Centro – quadrado 4
Pág. 153	Totalidade da página
Pág. 159	Centro – quadrado 5
Pág. 165	Totalidade da página
Pág. 171	Centro – “quadrado” 6
Pág. 175	Centro – “quadrado” 7
Pág. 181	Totalidade da página
Pág. 189	Totalidade da página
Pág. 193	Centro – “quadrado” 8
Pág. 199	Totalidade da página
Pág. 203	Totalidade da página

TABELA 2 – Movimentos de *zoom out* e *zoom in* em alguns desenhos de Pedro Calapez
no livro *O Próximo Outono*

ZOOM OUT	
PÁG. 55	PÁG. 68
	 Detalhe em vermelho
ZOOM IN	
PÁG. 81	PÁG. 117
	

Detalhe em vermelho	
ZOOM OUT	
PÁG. 123	PÁG. 130
	
PÁG. 153	PÁG. 165
	 Detalhe a vermelho
ZOOM IN COM DISTORÇÃO	

PÁG. 159	PÁG. 171
	
ZOOM IN	
 Detalhe a vermelho	

