

Sara Bock Vieira de Araújo

**UMA GALERIA DIALOGANTE**  
**A PINTURA NA POESIA DE ANTÓNIO OSÓRIO**

Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Universidade do Porto  
Faculdade de Letras

2009

## Agradecimento

Gostaria, em primeiro lugar, de manifestar os meus sinceros agradecimentos ao Poeta e advogado, Senhor Doutor António Osório, que tão simpaticamente me recebeu no seu escritório em Lisboa a fim de esclarecer todas as minhas dúvidas e que sempre se mostrou disponível para me facultar informações, bem como artigos que se revelaram de extrema importância para o desenvolvimento deste trabalho. Quero igualmente agradecer à minha orientadora, a Professora Doutora Rosa Maria Martelo pela excelente orientação consagrada ao longo de todo o trabalho, como também pela disponibilidade e apoio despendidos. Agradeço muito à minha Mãe a força e o apoio que sempre me deu e que se revelaram indispensáveis durante toda a elaboração deste trabalho. Grata, estou também ao Francisco, porque sempre me acompanhou e ouviu. Devo ainda manifestar os meus agradecimentos a todos aqueles que mostraram interesse pelo meu trabalho, em especial, à Gisela, à minha prima Tuxa e à minha cunhada Tété que também sempre me deram muito apoio e ânimo.

*Ao meu Pai.*

# Índice

Introdução	4
1. Um Universo Dialogante	6
1.1 Tradição e Quotidiano	6
1.2 Duas Poéticas: afinidades e correspondências	29
2. Entre Poesia e Pintura	47
2.1 A Galeria de Arte de António Osório	47
2.2 Relações efrásticas e temáticas	53
2.3 Diálogos entre o Poeta e os Pintores: evocações e projecções biográficas	77
Conclusão	99
Bibliografia	101
Anexos	113
Anexo 1	113
Anexo 2	117

## Introdução

Ingressar e mover-se na obra poética de António Osório significa percorrer um vasto universo onde tudo acaba por se relacionar de forma densa e complexa, embora simultaneamente próxima e acessível. Familiares, pintores, poetas e amigos, quer ainda se encontrem neste mundo ou não, são convocados a habitar este maravilhoso espaço. Mas, para além deles, são ainda convidados a fazer parte desta obra poética figuras bíblicas, santos, o padeiro, o engraxador de sapatos ou o calceteiro, bem como inúmeros animais, entre muitas outras personagens, que fazem parte da nossa vivência habitual. Congrega-se e relaciona-se, assim, a tradição e o quotidiano neste amplo espaço, que faz confluir diferentes planos e tempos, numa vontade de celebração e de agradecimento e onde a memória marca constantemente a sua presença.

De facto, este Poeta do sentimento e do retorno àquilo que faz parte da essência humana oferece-nos um universo incrivelmente amplo, do qual fazem parte inúmeros diálogos, e a sua poesia é efectivamente um lugar onde abundam correspondências e relações. Desse modo, esta obra poética incorpora um diálogo rico e complexo entre a poesia e a pintura, ou determinados pintores, especialmente na parte integrante do livro *O Lugar do Amor*, «A Felicidade da Pintura», evocando aí várias pinturas e muitos pintores e atravessando assim diversas épocas da História da Arte.

O presente trabalho centra-se na relação mantida pela poesia de António Osório com a pintura e seus criadores. Portanto, em primeiro lugar, será necessário compreender as formas e o porquê da presença da pintura na obra de António Osório, pois na verdade são várias as formas e múltiplas as razões pelas quais convivem nesta poesia o Poeta, a obra poética, os pintores e as pinturas num ambiente de proximidade e de cumplicidade.

Será depois conveniente abordar a questão do relacionamento entre as artes, sob uma perspectiva teórica, e rever alguns conceitos que se desenvolveram ao longo dos séculos na cultura ocidental relativamente às correspondências entre ambas as artes aqui considerados, tendo em conta, nomeadamente, as incontornáveis sínteses de Horácio e Simónides de Ceos, as fronteiras estabelecidas por Lessing entre a poesia e a pintura e a distinção entre o princípio eufrástico na sua acepção clássica e na sua acepção contemporânea.

Após uma breve exposição relativamente às obras e aos pintores mencionados, dando conta da galeria que integra esta obra poética, poder-se-á explorar os tipos de relação que esta

poesia estabelece com a pintura e pintores, uma vez que tal relação vai muito além da mera descrição.

Portanto, ver-se-á como os poemas, tomando a representação visual como ponto de partida para a criação de relações por vezes implícitas e fragmentárias, outras vezes explícitas e concretas, se tornam um espaço fecundo onde convergem diversas reflexões e interrogações. A partir dessas relações constroem-se novas imagens, embora o ponto de referência esteja igualmente sempre presente. Serão, então, sobretudo explorados os pontos de aproximação entre ambas as artes e, numa articulação com a perspectiva teórica precedente, analisar-se-á a criação de relações ecfrásticas, temáticas e biográficas entre os poemas, as pinturas e os seus pintores, bem como o modo como o poema explora essa relação para construir um espaço de reflexão metapoética.

A relação não conflituosa, mas sim de complementação harmoniosa, estabelecida entre as artes na obra de António Osório permite equacionar várias questões, dando, de algum modo, continuidade àquilo que já foi criado, constituindo simultaneamente um espaço de reinterpretação, reescrita e conseqüentemente de recriação, num movimento de circularidade. Estes poemas são exemplo de como tudo na vida, na arte e, de um modo geral, no mundo, está relacionado entre si, quer explícita, quer implicitamente.

# 1. Um Universo dialogante

## 1.1 Tradição e Quotidiano

Porque há um sentido  
no lírio, incensar-se;  
e no choupo, erguer-se;  
e na urze arborescente,  
ampliar-se;  
e no cobre, primeira cura,  
que dou à vinha,  
procriar-se.

E outro, pressago,  
sentido há na memória,  
explodir-se.

E outro, imensurável,  
no amor, entregar-se.

E outro, definitivo,  
na morte, render-se.

António Osório

Embora o diálogo entre a poesia e as artes plásticas predomine em «A Felicidade da Pintura», parte integrante do terceiro livro de António Osório, *O Lugar do Amor* (2001)<sup>1</sup>, será impossível abordar apenas os poemas que aí se inserem, não só porque em toda a obra existem poemas que se relacionam com a pintura e os pintores, mas também porque toda esta criação poética dialoga entre si num universo simultaneamente harmonioso e desinquietante, apaziguador, mas questionador<sup>2</sup>. Trata-se efectivamente de uma poesia dialogante que está em permanente correspondência com outras artes, ao mesmo tempo que estabelece estreitas relações com o mundo que a circunda, e ainda com outros mundos, já que este diálogo resulta

---

<sup>1</sup> Neste trabalho utilizei a 3ª edição de *O Lugar do Amor* (2001), uma vez que o *corpus* estudado não apresenta alterações significativas relativamente à 1ª edição, de 1981. Há, todavia, uma omissão a assinalar: o poema “Velázquez pintando *As Meninas*” apenas ocorre na edição de 1981, sendo posteriormente retomado em *Casa das Sementes* (2006), na qual volta a estar integrado em «A Felicidade da Pintura». Remeteremos para esta última edição apenas neste caso.

<sup>2</sup> A educação bilingue e bicultural de António Osório, filho de pai português e mãe italiana, é importante, pois reflecte-se em toda a obra poética. Joaquim Manuel Magalhães refere que na obra do Poeta a presença de Itália “ecoa na multiplicidade de referências às suas cidades, rios, pintores, poetas” (Magalhães, 1981: 179).

também da intersecção de planos e tempos passados, presentes e futuros, num espaço em que “todos os fantasmas da Casa são convocados” (Lisboa, 1978: 93). Como refere Eugénio Lisboa:

António Osório revisita o passado e visita o presente com uma meticulosidade de inventário escrupuloso, construindo o seu mundo concreto, real, cheio dos bons e maus cheiros que igualmente acolhe, um mundo bem terreno mas que «a pouco e pouco das nuvens se aproxima».  
(Lisboa, 1983: 80)

Torna-se, então, impossível explorar este universo dialogante, se não se tentar relacionar todos os elementos que constituem a obra. É devido a esta convergência de múltiplas correspondências que o diálogo com a pintura deve ser integrado e compreendido no contexto de uma rede de relações mais ampla, densa e complexa. Nessa vasta rede de relações, cruzam-se e unem-se intrincadamente dois eixos distintos, embora complementares. Por um lado, reflecte-se nesta poesia a experiência individual, imediata, simples e verdadeira de um ser humano em interacção com os outros e com aquilo que o circunda. Por outro, espelha-se a experiência de um leitor e artista que respeita, sem nunca negar, a existência da tradição artística, literária e poética, incorporando-a com perícia na sua própria obra<sup>3</sup>. Assim, ao visitar a tradição e ao fazer coexistir o passado e o presente, cria-se algo novo. Portanto, do cruzamento destes dois eixos resulta, tanto uma permanente intertextualidade, como uma grande variedade de relações extremamente abrangentes, conforme se procurará mostrar.

Na verdade, a origem destes relacionamentos assenta precisamente numa vontade explícita de unir o diverso e de integrar tudo aquilo que não tem ligação aparente. A união, a aproximação e a comunhão entre todas as coisas e seres, animados ou inanimados, distantes ou próximos, é uma particularidade que se manifesta a todo o momento ao longo desta obra poética.

Com efeito, o leitor oscilará entre aquilo que lhe está próximo e o que lhe parece distante, uma vez que os poemas tanto falam da simples experiência do quotidiano e do presente, como assentam na revisitação da tradição e do passado. Nas palavras de Eduardo Pitta, esta é uma poesia que felizmente se afirmou “por nunca ter abdicado dos temas irrenunciáveis do amor e da morte, nem do desembaraçado diálogo com outras artes e

---

<sup>3</sup> A revisitação da tradição deve ser compreendida, não enquanto conceito de conservadorismo ou de recuperação do antigo, mas, sim, enquanto conceito dinâmico ou de “concordância entre o velho e o novo” conforme explica T. S. Eliot no ensaio «A Tradição e o Talento Individual» (cf. Eliot, 1997: 22-23).



tradições”, numa “espécie de canto da criação e do mistério da vida e da morte, do animal e humano” (Pitta, 2006: 10).

Sendo esta também uma poesia da experiência, a vivência e a observação atentas do real são de extrema importância. O regresso ao real, bem como o falar do quotidiano marcam, a par da tradição, a sua constante presença ao longo de toda a obra. Antecipando aquele “voltar ao real, a esse desencanto que deixou de cantar” (Magalhães, 1981: 168), expresso por Joaquim Manuel Magalhães, a poesia de António Osório volta ao real, na medida em que ela procura expressar um real imediato, experimentado e comum a todo o Ser Humano. Trata-se de um real habitual, transmitido através de uma linguagem transparente, uma vez que o leitor facilmente o reconhecerá enquanto seu mundo do quotidiano, como o mundo humano e da natureza. Por conseguinte, o leitor identifica-se e reconhece-se enquanto parte desse real habitual, porque aquilo que está a ser transmitido lhe é próximo ou está contido naquilo que regularmente vê, cheira, ouve, sente e percebe. O poema «Estigmas», embora possa e deva ser lido a dois níveis, dá precisamente conta de uma realidade banal e habitual com a qual o indivíduo se depara, pois trata-se de algo que se vê com frequência no mundo quotidiano e circundante:

Tatuam-se. Serpentes,  
sereias indeléveis,  
rostos: incompreensíveis  
emblemas  
por onde penetram.

E como marinheiros  
os extravagantes  
estigmas exibem.  
(Osório, 2001: 194)

Os seguintes versos que compõem o poema intitulado «A própria voz» dão também conta de uma estranha sensação comum a todos:

Ouvir a própria voz, gravada.  
Alguém que fala, levemente  
desconhecido, do outro lado,  
ainda seu, do mundo.  
(Osório, 2001: 234)

Não sentirão todos o mesmo quando ouvem a sua própria voz registada num qualquer aparelho? De facto é uma sensação comum achar estranho ouvir-se a si mesmo numa gravação e experimentar um desconhecimento de si mesmo. Já o poema «Ofícios fastos» aponta para várias realidades que fazem parte do mundo habitual do leitor:

Vendedor de balões  
perdendo altamente alguns.

Padeiro no elevador com a cesta  
perfumando-o, manhã cedo.

Os descarregadores das caixas  
de leite arrastando-as pela madrugada.

O pintor de paredes repetindo  
flores e aves por um século.

As mulheres da limpeza  
correndo, exaustas, para o autocarro.

Um acrobata. Um ervanário sapiente.  
Um ciclista boletineiro de núpcias.

Um apicultor obsequioso. Um voluntário,  
saltador bombeiro. Mãe amamentando.  
(Osório, 2001: 274)

Desses muitos ofícios lembrados na obra poética de António Osório fazem também parte os tipógrafos, como dá conta o poema «Aos Tipógrafos», ao mesmo tempo que integra uma das características desta poesia, o agradecimento incondicional:

Desejo-lhes,  
reunindo-me  
gota a gota,  
dez mil anos de vida.

As próprias gralhas

merecem – a poesia  
é difícil, caprichosa –  
pelo menos metade.

Não exagere: desejo-lhes  
mais o dobro dessa vida  
quando um dia,  
lendo e compondo,  
me reconstituirão.  
(Osório, 2001: 260)

Como não podia deixar de ser, deste real habitual ou deste mundo do cotidiano, fazem também parte os animais que integram a experiência de qualquer um. O poema «O Coelho» é um magnífico exemplo desse vasto reino animal:

Coelho velho e de casa,  
vindo ao colo, limpo e livre.  
Da morte salvou-o um rapaz,  
no mesmo quarto dormem,  
dois animais compassivos:  
rapaz com intimidade de coelho,  
bicho com encanto de rapaz.  
(Osório, 2003: 117)

Os versos destes poemas, nos quais se associam imagens, percepções e sensações, representam vários acontecimentos, que embora sejam habituais e até pareçam banais, são essenciais para a existência e a experiência de todo o comum vivente. Esta poesia aproxima-se do leitor, na medida em que ele se identifica com aquilo que está a ser expresso e reconhece aquela realidade tematizada como sendo a sua, ou seja, como um real habitual. Deve-se apontar aqui para a abrangente e importante noção de realismo relacionada com a questão da habituação, que Neslon Goodman define do seguinte modo:

Realism is relative, determined by the system of representation standard for a given culture or person at a given time. Newer or older or alien systems are accounted artificial or unskilled. For a Fifth-Dynasty Egyptian the straightforward way of representing something is not the same as for an eighteenth century Japanese; and neither way is the same as for an early twentieth century Englishman... We usually think of paintings as literal or realistic if they are in traditional European style of representation. (*apud* Mitchell, 1987: 72)

Os três poemas anteriormente mencionados aproximam-se deste mundo habitual da Europa ocidental, o que faz com que o leitor se reveja e se identifique a vários níveis com aquilo que está a ser expresso. Há portanto um reconhecimento por parte do leitor daquilo que é representado. Porém, em António Osório esse regresso ao real é feito num movimento que Fernando Pinto do Amaral definiu, e bem, como o “regresso ao humano”<sup>4</sup>. Existe efectivamente um “voltar ao real” que quase nunca desencanta, porque tudo é contemplado, quer nos seus aspectos positivos, quer negativos. Congregam-se opostos numa tentativa de não deixar de acreditar, nem de ter esperança, e, sobretudo, de não deixar de amar. Este particular regresso ao real, acentuadamente humano e sensível, consegue integrar, tanto o lado desolador, como belo das experiências vividas, alcançando assim uma espécie de plenitude ou de reconciliação.

Como menciona ainda Fernando Pinto do Amaral, “[p]ara abordar António Osório, teremos sempre de partir desta relativa conciliação com o mundo e com as percepções humanizadas desse mundo” (Amaral, 1991: 55). Volta-se ao real através de um olhar atento e humano, porque o Poeta “procura restituir a presença viva das coisas e do mundo” (Amaral, 1991: 58), quer essa presença encante ou desencante, quer ela deslumbre ou decepcione. Transparece, em cada poema, a tentativa de alcançar um permanente e contínuo equilíbrio entre aquilo que se opõe, como a tristeza e a felicidade, o sofrimento e a esperança, e ainda o subjectivo e o objectivo, o sensível e o concreto.

Assim, este regressar ao real habitual assenta sempre numa adesão humilde, afectuosa e sensível, e não revoltada, desanimadora ou desinteressada. Relativamente a este retorno ao real, bem como à abertura com a qual tudo é acolhido, e contrapondo esta poesia àquilo que se vinha a praticar na poesia moderna, Eugénio Lisboa afirma:

É esta adesão amorosa ao real, esta persistente necessidade de o ver e o incorporar, na sua totalidade, no corpo poético da obra, que desvia a poesia de António Osório, mesmo nos momentos mais dolorosos e ameaçadores, do tónus trágico que ocasionalmente a espreita. Enquanto quase toda a poesia moderna rompe com o real (fugindo-lhe ou ironicamente o agredindo), assim conjurando o deflagrar da tragédia pendente, a poesia de António Osório defende-se do colapso trágico acolhendo o real em todas as suas componentes, as felizes e as

---

<sup>4</sup> Contrapondo esta poética àquilo que se vinha fazendo na década de 60, Fernando Pinto do Amaral defende o seguinte no ensaio, «António Osório: O humano e humilde labor da poesia»: “Poder-se-á então afirmar que a grande aposta da obra de Osório, o desafio maior da sua escrita foi algo que, de forma simplificadora se definiria como um *regresso ao humano*. Vínhamos de uma década de 60 marcada pela voga de um estruturalismo cujas franjas mais extremas pretendiam enquadrar o pensamento ou as emoções, a arte ou as ideias, em sistemas regulados por leis internas e cada vez mais separadas do *Lebenswelt*” (Amaral, 1991: 55).

dolorosas, as boas e as más, numa espécie de «neutralidade» afectuosa (andaremos longe de Plotino) que despista as soluções extremas. (Lisboa, 1983: 78)

Esta é uma poesia que nos faz reflectir, tentar compreender e olhar para o que há de mais ínfimo - “os poetas / apaixonam-se / (até pela enormidade / de um insecto)” – (Osório, 2001: 213), mas também para o que há de mais grandioso no mundo e na vida, tendo em conta, quer o seu aspecto deslumbrante, quer o seu lado terrível. Possivelmente, esta proposta de observação ou de contemplação acontece, “porque há um sentido” (Osório, 2001: 99) em tudo, que deve ser perscrutado, com o auxílio de algo tão imprescindível como o amor e a atenção relativamente a tudo o que nos rodeia. Conforme Eugénio Lisboa sugere no ensaio «Um inventário escrupuloso»:

Nestes sucessivos livros do amor que constituem toda a obra poética de António Osório, amor e atenção são duas componentes cimeiras e indissolúvelmente ligadas. Poesia eminentemente visual (e também auditiva, e também cheirosa, e com volume, e com peso), dir-se-ia que António Osório, amante confesso dos grandes mestres da pintura italiana, segue escrupulosamente as sugestões da «perspicácia amorosa» que lhe teria (talvez) ensinado esse curioso inesgotável do mundo que foi Leonardo: «Na verdade», observava o autor do *Tratado da Pintura*, «um grande amor não pode brotar senão de um grande conhecimento do objecto amado, e se o conhecermos mal, só poderemos amá-lo pouco ou mesmo nada...» (Lisboa, 1983: 78).

Consequentemente, esta atitude de amor e de atenção, bem como a postura humana de abertura e de despojamento levam, nesta poesia, à celebração da vida, da infância, dos pais, dos mortos, do amor, da natureza e do “milagre da memória”<sup>5</sup>.

É através de uma linguagem comunicativa e não hermética que os poemas de António Osório se aproximam dos leitores, transmitindo-lhes aquilo que poderá ser a experiência de um momento de epifania da vida<sup>6</sup>. É verdade que nesta poesia se manifesta constantemente uma vontade de celebração e de louvor, que não deve ser confundida com uma eloquência desmedida, nem com uma euforia excessiva. Os versos deste Poeta exprimem um sentimento contido, mas verdadeiro e genuíno. Apesar de António Osório se referir ao título do livro

---

<sup>5</sup> António Osório confessa na «Intromissão Crítica do Autor» que o título da obra *Adão, Eva e o Mais* não é dele, mas que se destinava a uma peça de Maria Valupi. E é do seguinte modo que o Poeta explica esse “milagre da memória”: “Maria Valupi nunca escreveu essa peça, tão ambiciosa como desviar de si a emboscada bem urdida, a certa hora. E ele apoderou-se, com certo remorso, do título arrecadado no milagre da memória. Plágio com a atenuante, acaso, de que se quebrou para sempre a razão do segredo” (Osório, 2003: 69).

<sup>6</sup> Rosa Maria Martelo explica no livro *Vidro do mesmo Vidro* a diferença entre a poesia emergente nos anos 60 e aquela que viria a desenvolver-se nos anos 70. A poesia nos anos 60 destaca-se pela “predominância de uma poética que faz coincidir a poesia com o poema, em contraponto à visão romântica, que fazia do poema a cristalização de uma experiência da poesia que se situava na vida, como epifania” (Martelo, 2007: 27-28).

*Aforismos Mágicos* (1998), ao afirmar que pretende “dizer numa jacto a mágica verdade e beleza da vida e, se possível, salvá-la” (in Gastão, 2001: 15), o mesmo desejo se aplicará a toda a obra poética. Ainda neste sentido e de acordo com Joaquim Manuel Magalhães, esta poesia caracteriza-se pela “fuga à sentimentalidade numa poética do sentimento” (Magalhães, 1989: 123), sobressaindo assim aquilo que é autêntico e genuíno.

Partindo das suas experiências pessoais<sup>7</sup>, a mensagem e a voz são repetidamente as da esperança, da afirmação e, acima de tudo do amor<sup>8</sup>, e nunca a da lamentação, do desespero e da renúncia. Como explicita Joaquim Manuel Magalhães:

Embora sob tensão da morte, esta poesia não visa o lamento: antes pretende fixar todos os restos de esperança, como que para concitar por eles a respiração feliz até ao fim inapelável, um trânsito pelo «arco-íris». Dai que, continuamente, o equilíbrio e a rasura vocabular busquem uma espécie de fábula subentendida, uma reaprendizagem de moralidades onde o coração dos homens possa ainda apaziguar-se. (Magalhães, 2001: 143)

Aquilo que é transmitido é a experiência de um olhar e sentir profundos, atentos à existência do ser e àquilo que o rodeia, com respeito e seriedade, sem nunca deixar transparecer um optimismo ingénuo ou até primário.

Quanto à posição de António Osório na cena literária e às suas preferências ou influências a nível formal, quem melhor define este Poeta da sobriedade e do rigor, dos afectos e da humildade é Levi Condinho:

António Osório aparece-nos como um poeta desligado e desinteressado dos jogos da literatura e da «literatice», aparentemente desarraigado de modas e correntes estéticas, avesso ao barroquismo, romântico só em «doses homeopáticas», clássico sem *pose*, sábio de saberes herméticos que não cultiva o hermetismo como linguagem, possuidor de uma simplicidade que é resultado de profundo labor e depuração com afinidades da helénica claridade e da densidade oriental. (Condinho, 1996: 287)

São estes os diversos saberes e intenções, de que se apropria o Poeta, aqueles que tornam a sua poesia extremamente enriquecedora e interessante, simultaneamente simples e erudita,

---

<sup>7</sup> Toda esta poesia emerge de momentos vividos e sentidos pelo poeta. Conforme afirma Eduardo Lourenço “não há um único verso nos versos de *A Ignorância da Morte* (...) que não tenha a ver com sentimentos vividos pelo poeta” (Lourenço, 1984: 22), o que pode ser estendido a toda a obra poética.

<sup>8</sup> Exemplares disso são os seguintes versos: “Fora do amor / que vales? Ínquia / será a tua morte ou justa? / Ousa não temê-la, / repele o esmeril duro / que teus metais aguça. // Ama, ama / como se fosses imperecível / e sofre por ti, por todos” (Osório, 2001: 73).

permitindo-o deste modo alcançar uma extraordinária singularidade. É também assim que o Poeta cria um novo universo dialogante constituído pelo cruzamento de múltiplas e abrangentes correspondências, sempre assente no cruzamento entre a tradição e as experiências pessoais. Por sua vez, o universo dialogante que é esta a obra poética, integra as relações entre a poesia e a pintura, que aqui deverão ser exploradas tendo em conta todas as outras correspondências.

Com efeito, são várias as formas de presença da pintura e diversas as razões pelas quais o leitor poderá encontrar a evocação de um grande número de pintores e de variadíssimos quadros ao longo de toda a criação poética de António Osório<sup>9</sup>.

A pintura marca, desde logo, a sua presença na obra poética de António Osório pelo facto de quase todos os livros editados serem acompanhados de magníficas reproduções de obras plásticas criadas por vários artistas, entre eles, Miguel Ângelo Lupi, Rosso Fiorentino, Theodore Géricault, Caravaggio, Júlio Pomar, Júlio Resende, Pedro Cabrita Reis, Manuel Cargaleiro, Graça Morais e, em especial, por Mário Botas.

São de destacar em particular as admiráveis ilustrações de Manuel Cargaleiro que acompanham a edição original do livro *Adão, Eva e o Mais* (1983), onde a palavra e a imagem se aliam efectivamente num todo, e através das quais, segundo Pedro Mexia, “mais se acentua o pendor da fixação no tempo de momentos irrepetíveis, embora cíclicos” (Osório, 2003:146). De igual modo, deve-se apontar para as pinturas de Júlio de Pomar que acompanham os livros *Ofício dos Touros* (1991) e *Aforismos Mágicos / D. Quixote e os Touros* (1998), pela sua expressividade, movimento e cor<sup>10</sup>. São imagens admiráveis e belíssimas que de facto ali pertencem.

Particulares, e mais especiais ainda, são as aguarelas, que figuram em mais do que um livro, do pintor Mário Botas, a quem António Osório dedica o livro *Planetário do Zoo e dos Homens* (2003) e por quem o Poeta nutriu uma grande amizade e admiração. No ensaio «Mário Botas e a contemplação da nuvem», António Osório afirmou que admirava o pintor “pela fibra moral, gentileza, discrição, bondade, apego à vida; pela inteligência, que não ficava aquém da sensibilidade; pela delicadeza e elevação de espírito, que procurava não acentuar”, realçando ainda que Mário Botas “[e]ra realmente um ser superior” (Osório, 2008: 15). E, é por isto mesmo, que a obra acima referida inicia com o seguinte poema intitulado «Para Mário

---

<sup>9</sup> A título de um brevíssimo exemplo, entre os muitos pintores são evocados Diego Velázquez, Francisco Goya, El Greco, Johannes Vermeer, Vincent van Gogh. Entre os vários compositores, o leitor encontrará nomes como os de Vivaldi, Mozart, Beethoven e, entre os inúmeros poetas, são nomeados Cristovam Pavia, Nazim Hikmet, Camões, entre outros.

<sup>10</sup> Cf. anexo 1, figuras V e VI.

Botas», que constitui de certa forma um retrato do pintor por palavras, bem como simultaneamente um profundo lamento e louvor:

Ele próprio acabou renunciando  
discretamente ao desejo  
de ser cremado: os mais íntimos  
lançariam do alto mar as cinzas pelo mar.  
Útil seria a peixes, a recente matéria.  
De frente veria a terra da Nazaré,  
as mulheres crucificadas de luto,  
a praia onde algas se avizinham,  
incautas, de molestos anzóis.

Arqueólogo de seu rosto,  
a outras dado e recolhido  
como fogo de raízes. Um olhar  
de âmbar (dos felinos) sobre o alvor  
e a escuridão. A abundância  
do grotesco, do sinistro, água  
cancerosa de lodo. Denunciar,  
purificando, isso dele ficou.

Infame, até para um velho, é morrer  
no dia de Natal. Outro, o seu, de Setembro.  
Dói o que deixou de fazer.  
O revés estava no próprio sangue,  
contra o qual lutou, pestiferado,  
com a ajuda de um casal de galgos persas,  
como ele ascéticos e frugais no medo.  
E correndo demasiado rápidos.  
(Osório, 2003, 81)

Mário Botas retratou o rosto de António Osório, pintado de azul, que figura na 2ª edição de *O Lugar do Amor* (1985), mais tarde retomado na capa de *Casa das Sementes* (2006a). A aguarela da capa da 2ª edição de *A Raiz Afectuosa* (1984) faz igualmente parte da obra de Mário Botas. Este pintor criou ainda os desenhos que acompanham a edição conjunta de *O*



*Lugar do Amor e Décima Aurora* (2001), bem como o rosto de Camilo Pessanha, a tinta-da-china e aguarela, para a capa de *O Amor de Camilo Pessanha* (2005)<sup>11</sup>.

A existência destes elementos peritextuais evidencia, desde logo, a grande predileção por parte de António Osório pela pintura, como se esta poesia quisesse dialogar permanentemente com a pintura e vice-versa. Num artigo, cujo título aponta precisamente para o estreito relacionamento entre as artes nesta obra poética, «Osório dilui os limites nas artes», Donald Schüler afirma o seguinte acerca de António Osório:

António Osório é um lírico fascinado pela e pintura e pela poesia épica. Conversa muito mais com Miguel Ângelo, Bosch, El Greco, Goya e Homero do que com os líricos. Miguel Ângelo lhe ensinou que “o poeta é um pintor cego”. O poeta em cujo sangue flui a hibridez da raça dos pintores, misturada à dos épicos, vê as palavras não como canais de mensagens, enfrenta-as como entes que têm volume e cor, reagem como seres vivos e, adquirindo personalidade, apresentam-se constrangidas, desgraçadas, felizes, proibidas, intempestivas e cegas. (Schüler, 1982: 46)

Os vários tipos de relações estabelecidas entre a poesia e a arte pictórica constituem outra forma de presença da pintura nesta poesia. Para além dos elementos peritextuais, anteriormente mencionados, são vários os poemas que dialogam, quer com um ou mais quadros, quer com a própria vida ou experiência do pintor, estabelecendo diferentes formas de relações complexas e subtis entre representação verbal e visual. Entre esses tipos de relações ou correspondências, que serão exploradas mais detalhadamente nos capítulos seguintes, destacam-se as relações efrásticas, ou seja, relações de pendor descritivo, as relações temáticas, as relações biográficas ou ainda a criação de narrativizações ou ficcionalizações.

As razões pelas quais ocorrem as correspondências entre as duas artes são várias e relacionam-se, por sua vez, com toda a temática patente na obra poética. O desejo de universalidade e um tímido sentimento de descontentamento são dois dos motivos pelos quais a poesia de António Osório dialoga constantemente com a pintura e seus pintores.

Conforme sugere a epígrafe que antecede o poema «A mulher de Vermeer» (Osório 2001: 128), - “*De tout temps férocement jaloux des peintres*” (Giono) -, António Osório sente, de certo modo, um ténue desgosto em não ter sido pintor, devido ao carácter universal da linguagem pictórica. A pintura e a música são consideradas pelo Poeta como os meios de comunicação por excelência, uma vez que a linguagem verbal não é necessária para a sua compreensão. Tornam-se, deste modo acessíveis a todos e, por isso, universais. Daí também,

---

<sup>11</sup> Cf. anexo 1, figuras I, II, III e IV.

que António Osório tenha usado como epígrafe uma afirmação atribuída a Leonardo da Vinci, «*La pittura è una poesia che si vede*», pois, conforme afirma numa entrevista ao *Diário de Notícias*, o Poeta partilha essa ideia, que deve a Leonardo da Vinci<sup>12</sup>. Deste modo, explica-se o porquê da “felicidade da pintura” porque, “não precisando de se exprimir através de uma linguagem, a sua é uma «evidência cósmica»” (in Gastão, 2001: 16). Fica então, em parte, igualmente esclarecida a escolha do título «Felicidade da Pintura» para o conjunto de poemas que integra o livro *O Lugar do Amor*<sup>13</sup>.

Na verdade, o Poeta chega mesmo a declarar esse seu desgosto numa entrevista. Como recorda Fernando J. B. Martinho, no prefácio ao livro *Planetário e Zoo dos Homens* (2003), “António Osório confessou, um dia, numa entrevista, que tinha «o desgosto de não ser pintor», e isso porque, em seu entender, o «desejo de comunicação que tem o artista é mais facilmente atingido através da pintura do que da poesia»” (Osório, 2003: 77).

É possivelmente por estes motivos que o poema «Amor de Goya», com que termina «Felicidade da Pintura», finaliza com a revelação no último verso de que “se pudesse trocar de alma, a tua Goya, / escolheria” (Osório, 2001: 133).

No entanto, e apesar de a pintura e a música funcionarem como uma espécie de catarse e terem um carácter purificador, também a poesia tem uma tarefa muito especial. Embora a poesia procure em silêncio e “em vão o absoluto” (Osório, 2003: 80), ela tem a capacidade de aproximar e de reconciliar os homens de todos os tempos, porque ela é um espaço único e de reunião. De acordo com uma afirmação de António Osório exposta na contracapa do livro *Libertação da Peste* (2002), a poesia “liberta da peste do tempo, porque é a palavra que aproxima e purifica os homens, os de ontem, de hoje, de sempre”: ela “não resiste à contrafacção da vida social, é inseparável do sagrado, da dignidade e da esperança” (Osório, 2002: 39). É por isso que o Poeta acredita “na poesia como lugar de excepção e de encontro”, conforme explica Ana Marques Gastão no contexto de uma entrevista feita a António Osório, no *Diário de Notícias*. (in Gastão, 2001:14).

---

<sup>12</sup> A epígrafe atribuída a Leonardo da Vinci acompanha o poema «A cabeça ligada», que é dedicado ao pintor Vincent van Gogh (cf. Osório, 1999: 121).

<sup>13</sup> Relativamente à escolha dos títulos, importa lembrar que, para além de frequentemente funcionarem como estratégia de suspensão e de persuasão, eles são “uma espécie de quinta-essência” arduamente obtida. De acordo com a explicitação de António Osório, os títulos “devem ser extracto, irradiação, âmago liberto”, ou “a concentração mais pura obtida de um corpo”, com o que “os pescadores que crismam bem seus barcos estarão de acordo” (Osório, 2001: 283).

Portanto, a arte poética funciona igualmente, através da palavra, como elemento de purificação e de aproximação. Se por um lado a pintura é uma evidência cósmica, por outro lado, a poesia é a “palavra cósmica”<sup>14</sup> que aproxima e une.

Ainda que António Osório evidencie estas características indispensáveis de universalidade e de purificação da pintura e da música, de igual modo a “poesia pode ser tão urgente como uma prece” (Osório, 2002: 78) e tão indispensável como o oxigénio de que todos necessitamos para viver. O poema «Poesia», que pela sua brevidade remete precisamente para essa imprescindibilidade e urgência, dá conta disso mesmo:

Aqui te chamo  
aqui me chegas  
aqui te escrevo  
e respiro:  
botija de oxigénio.  
(Osório, 2001: 61)

Contudo, esta expressão, ou este forte desejo de universalidade, relaciona-se com toda a linha de pensamento que atravessa esta poesia num exercício constante. Esse fio condutor, já anteriormente mencionado, caracteriza-se pela vontade de unir e de aproximar todos os elementos e fenómenos de que é constituído o mundo. De acordo com Robert Bréchon, António Osório:

[n]ão toma só o partido das coisas, mas de todos os seres, inanimados ou viventes, incluindo os animais e os humanos. E depois não se contenta com indagar, com inventariar, com penetrar o real. Canta-o. Celebra a existência das coisas. Exalta a sua beleza, e também a bondade, a alegria de viver, o amor. Reencontra uma certa essência do lirismo, que tem um aspecto litúrgico.  
(Bréchon, 1999: 282)

Nada é então excluído nesta obra poética, antes pelo contrário, tudo é integrado, tudo é ligado, celebrado, e convive num universo em que tudo é próximo e ao mesmo tempo misterioso. Neste mesmo sentido, Fernando J. B. Martinho explica, ainda no prefácio ao livro

---

<sup>14</sup> António Osório utiliza a expressão «palavra cósmica» nesse contexto de aproximação e de correspondência: “A poesia pode transpor as limitações da língua e da raça, transcender as variações da magia, dos ritos fúnebres, dos estádios culturais, e ser ela própria expressão inspirada de cada homem e de todos – de gerações antiquíssimas, de agora, das que virão. Não só entre Portugueses e Brasileiros há poemas entre si «correspondentes». Esta correspondência é um dado constante, pois a poesia é realmente a «palavra cósmica» (Croce) que foi dada aos homens. (...) [O]s seus correspondentes arcos-íris vão de continente para continente, de fala para fala, de coração para coração” (Osório, 2002: 98).

*Planetário e Zoo dos Homens*, que estamos perante um poeta “para quem não há hierarquias dentro da Criação, para quem, afinal, «tudo» é «próximo»”:

[n]ão surpreende que a «meta» seja encontrar um «ponto [...] de contacto entre a magnificência do Cosmos e a humildade do pirilampo. Tal «ponto» pode ser «inexplicável», «indefinível» e, conseqüentemente, não ser jamais entrevisto, mas ele existe e é o «mistério que toda a «Criação» é que soberanamente o justifica. (Martinho, 2003: 76)

Dada esta vontade de união e de integração, torna-se igualmente claro o facto de o leitor encontrar, entre poemas que estabelecem uma relação com a pintura e seus pintores e poemas que se reportam ao Egipto Antigo em de «A Felicidade da Pintura», um poema dedicado a uma vaca. Neste poema, não é uma qualquer vaca que é evocada, mas sim a Estrela “ontem morta de parto”. Através destes versos, o Poeta recorda a vaca Estrela “com o afecto que um homem deve ter / por aquilo que o transcende em dádiva / irrestrita, em bondade e silêncio” (Osório, 2001: 98), lamentando não mais a poder afagar. Não surpreende que, para além da evocação da vaca Estrela, também sejam lembrados, num poema que reflecte sobre o sentido das palavras e invariavelmente sobre o amor, o Manuel que de França enviou uma “carta pedindo amor” e a Guiomar que “a buscou, no campo leu, / sonhou, carteando, palavras – favos, sorte de terra”, ou então, a “Menina Teresa, costureira / de bibes e contos de fadas” (Osório, 2001: 100, 103). Isto, porque em tudo subjaz uma secreta correspondência ou correlação, e logo não faria sentido a existência de um livro onde apenas se pudesse encontrar um conjunto de poemas relacionados com a pintura e seus pintores.

Influência, gratidão, homenagem, celebração, dedicatória e fascínio são outros motivos pelos quais esta obra poética dialoga e convive com a pintura e seus pintores<sup>15</sup>.

Para além de a música e a pintura, esta enquanto “evidência cósmica”, por analogia à poesia enquanto “palavra cósmica”, se apresentarem, para António Osório, como o meio de comunicação por excelência e de terem uma função purificadora, ambas as artes funcionam de certo modo como inspiração ou influência. No entanto, e baseando-se em Benedetto Croce, o Poeta acaba por confessar na sua entrevista apócrifa que “um poeta é filho de si mesmo” (Osório, 2001: 281). Neste sentido ainda, António Osório explica numa entrevista concedida ao *Diário de Notícias*:

---

<sup>15</sup> Na introdução a *Poets on Painters*, J. D. McClatchy refere que a relação descritiva estabelecida entre a poesia contemporânea e a pintura funciona, entre outras coisas, como uma homenagem, porque “[d]escribing is also a homage; to trace the beloved’s body is a traditional poetic feat, (...)” (McClatchy, 1988: xiii).

Benedetto Croce escreveu (cito de cor) que um poeta é filho de todos os poetas que o precederam, e de nenhum deles em particular, e é, por isso, filho de si próprio. Partilho essa afirmação. Admiro todos esses poetas, e até convivi com os dois últimos, Cesariny foi um dos primeiros grandes poetas que conheci. Mas não devo menos a outros poetas portugueses: Camões, Antero, Pessanha, Cesário, Pessoa, Sophia. E estrangeiros: Dante, Petrarca, Shakespeare, Goethe, Apollinaire, Rilke, Lorca, Jiménez, Guillén, Saba, Ungaretti, Drummond, Akhmátova, Cecília, Borges. (*in* Gastão, 2001: 15)

Sem dúvida que os “muitos pintores” e os “mestres inexcedíveis” (Osório, 2001: 281) influenciaram esta poesia, marcando assim permanentemente a sua presença nela, mas eles serviram, acima de tudo, de “companhia emblemática” (Lopes, 1984: 126). Por isso, a vontade de celebração e de louvor da pintura e dos respectivos pintores, bem como da música e dos respectivos compositores é uma questão fundamental. O Poeta celebra-os e agradece-lhes, porque estes criadores souberam mostrar o “simples valor da existência” e ofereceram a sua arte a toda a posteridade “eternizando o efémero” (Osório: 2006a: 141). Este aspecto prende-se justamente com a intenção de os mencionar e de assim lhes agradecer. Logo, como forma de reconhecimento e de retribuição, António Osório evoca e celebra os pintores e mestres, queridos amigos e companheiros, ao longo de toda a obra. Embora apenas sejam mencionados célebres compositores de várias nacionalidades e épocas no poema «A Dívida», que se encontra no livro *Libertação da Peste* (2002), este ilustra bem o sentimento de gratidão por parte do Poeta, bem como a função purificadora atribuída a esta mesma arte:

Não sei como agradecer o que lhes devo.  
Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven,  
Schubert, Chopin. E ainda Albinoni,  
Cimarosa, Vila-Lobos, Rodrigo.  
Cânticos gregorianos, espirituais  
negros, canções sofridas  
de Lacerda. Certas árias, cantigas  
de amor, os cantos, os coros primordiais.

Íntimos como um poema que retorna,  
intacto, palavra a palavra,  
o coração acompanha-os.

A casa e as paredes de pedra, a mesa,  
os livros, recebem purificação.  
Os infortúnios e as angústias

de quem me antecedeu, e as minhas,  
ficam menos pungentes; e as alegrias,  
são infinitas as alegrias  
da hospitalidade mútua e fraterna.

Aberta a janela ao deus  
acolhedor e convivente, o jardim  
também ouve em surdina, e as árvores,  
os habitantes que voam, as cigarras,  
os pombos, a velha glicínia. A grande  
rata passa, foge e esconde-se, inocente.  
Uma mão amiga limpa e perdoa.  
(Osório, 2002: 67)

Não sabendo aqui como agradecer pela dádiva dos compositores, incerteza que expõe na primeira estrofe, e pelos vários géneros de música que enumera depois, o Poeta evoca-os neste poema, comparando a sua arte, que é íntima, a “um poema que retorna”. Agradece deste modo a purificação que recebem “a casa e as paredes de pedra, a mesa, / os livros”, e também “as alegrias”, que são infinitas.

Esta é a forma de o Poeta, que escreve “[g]ratidão / que nem sabe / a quem deve ser grata” (Osório, 2001:68) , reconhecer e retribuir as grandes dádivas que são a poesia, a pintura e a música: homenagear estes artistas é trazê-los de novo para este mundo através de belíssimos poemas. E não são apenas os poemas que os fazem ressuscitar, mas também a voz dos leitores<sup>16</sup>. À semelhança daquilo que acontecerá com este poema, e certamente com o mesmo intuito, António Osório evoca e celebra todos aqueles pintores e quadros que habitam a sua obra.

Um outro motivo pelo qual se verifica o diálogo permanente com a pintura e outras artes prende-se com os temas do tempo, da memória<sup>17</sup>, da vida e da morte. O homem tem a

---

<sup>16</sup> Ao citar o epitáfio que Santo Agostinho compôs para a pedra do seu túmulo, “«*A tua boca lê estas palavras, mas sou eu que as penso, e a tua voz torna-se agora um pouco a minha voz*»”, António Osório explica que “[o]s poetas esperam regressar assim, «um pouco, mais tarde, pela alma e pela voz de alguém” (Osório, 2002: 92).

<sup>17</sup> A noção de imagem dialéctica de Walter Benjamin, relacionada com uma dimensão memorialista, é interessante e enquadra-se, de certo modo, ao aspecto da memória nesta obra poética. Georges Didi-Huberman explica o seguinte: “Il n’y a donc pas d’image dialectique sans un travail de la mémoire, confrontée a tout ce qui reste comme à l’indice de tout ce qui a été perdu. Walter Benjamin comprenait la mémoire non pas comme la possession du remémoré - un *avoir*, une collection de choses passées -, mais comme une approximation toujours dialectique du apport des choses passées à leur *lieu*, c’est-à-dire comme l’approximation même de leur *avoir-lieu*. Décomposant le mot allemand du souvenir, *Erinnerung*, Benjamin dialectisait alors la particule *er* - marque d’un état naissant ou d’une arrivée au but - avec l’idée de l’*inner*, c’est-à-dire de l’intérieur, du dedans profond. Il en déduisait (de façon fort freudienne, d’ailleurs) une conception de la mémoire comme activité de fouille archéologique, où le lieu des objets découverts nous parle autant que les objets eux-mêmes, et comme l’opération

possibilidade de desafiar a mortalidade através das artes, porque elas não se subjugam às leis do tempo. Como lembra Giovanni Pontiero, é “na história, religião, geografia, natureza, ciência, música e pintura” que António Osório “encontra uma prova conclusiva da capacidade do homem para conquistar o tempo e desafiar a mortalidade” (Pontiero, 1984: 45). Conquista e desafio devem ser compreendidos, aqui, de dois modos. Por um lado, a criação artística permanece para a posteridade, enfrentando assim o tempo. Mas, por outro lado, a própria poesia, e em especial a poesia de António Osório, tem esse dom e poder de conquista e de provocação, porque fixa no tempo presente, acontecimentos e personagens do passado, como se os reanimasse e os trouxesse de volta para este “teatro do mundo” (Osório, 2003: 104) através de um misterioso e superior poder. Esta poesia presentifica todos os artistas que nela habitam, desafiando assim a mortalidade.

Portanto, aquilo que acontece no conjunto de poemas de «Matéria Volátil», que integra o livro *Ignorância da Morte* (1999), sucede também nestes poemas que evocam os pintores e as respectivas obras de arte. De acordo com Fernando J. B. Martinho, existe nesse conjunto de poemas “um eu, atormentado por dúvidas e interrogações,” que “tenta desesperadamente estabelecer uma «ponte» com o *outro lado*, torná-lo *próximo*, dar-lhe um lugar de *presença* ao lado das outras presenças de que a vida se tece” (Martinho, 1980: 74). Ao criar poemas que estabelecem uma ligação com as artes e os seus criadores, António Osório aproxima-os de nós leitores, presentificando-os deste lado terreno, sem nunca esquecer as eternas interrogações que acompanham o comum vivente<sup>18</sup>.

Esta poesia tem efectivamente a capacidade de erguer uma «ponte» que serve de ponto de ligação entre dois mundos supostamente distantes e desligados um do outro. Essa ponte une e aproxima o espaço celeste e o terrestre, o transcendente e o real concreto, através de uma “elegíaca reconstrução da vida passada, dos mortos regressando numa poalha sem tempo, visitantes visitados em lugares de amor e em espaços de palavras de mais magoada fulguração” (Magalhães, 1981: 179-180).

Talvez, do mesmo modo que os pintores eternizam “o efémero” (Osório, 2006:142), ou figuram “vida e morte, / sem descaminho, sem o terrível cheiro dos lobos, / ambas perdurando além de toda a mudança” (Osório, 2001: 92), António Osório eterniza-os a eles, trazendo-os

---

d'exhumer (*asugraben*) quelque chose ou quelqu'un depuis longtemps couché en terre, mis au tombeau (*Grab*)” (Didi-Huberman, 1992: 130,131).

<sup>18</sup> Neste sentido, António Osório responde, numa entrevista: “[q]uando pergunto aos meus mortos: onde estão?, depara-se-me a luta contra a obscuridade. Mas acaso eles me iluminem, talvez me ajudem procurando outra serenidade, e encontrem um modo de purificar-se” (*in* Gastão, 2001: 17).

para este mundo através da memória e da sua nomeação através da palavra. O seguinte poema, intitulado «O Tema Excessivo», comprova essa vontade de presentificação através da palavra:

Os deuses reúnem-se:  
a poesia, escrupuloso testamenteiro,  
vai além de suas últimas vontades.

E continuará rezando  
por intenção de todos os mortos.  
(Osório, 2001: 243)

Embora transpareça uma subtil ironia neste poema, poder-se-á dizer que a poesia, “escrupuloso testamenteiro”, tem e terá essa capacidade de perpetuação e de presentificação, porque “continuará rezando / por intenção de todos os mortos”. Um outro poema que dá precisamente conta deste desejo de perpetuação e de presentificação é aquele dedicado ao poeta e dramaturgo turco Nazim Hikmet. Nos seguintes versos, o sujeito poético manifesta claramente essa vontade:

Teu vizinho, desejo-te, Nazim, longa vida  
dentro de mim e outros, muitos  
que te murmurem as palavras sem vergonha  
de sofrer, como se rezassem «O Meu Funeral».  
(Osório, 2001: 130)

Exemplares ainda são os poemas dedicados ao poeta espanhol Leopoldo Panero e a Mário Quintana, cujos títulos evidenciam essa mesma vontade. Apesar de o poema «Elegia para Mário Quintana, vivo» constituir uma composição consagrada ao luto e à tristeza, há nele, pelo simples facto de ter sido criado e pela tentativa de comunicação com um possível outro lado, essa vontade de perpetuação e de presentificação deste poeta brasileiro falecido. Mário Quintana é presentificado, na medida em que o sujeito poético se dirige desembaraçadamente a ele, perguntando “[d]iga ao menos se conseguiu / encontrar Botticeli, / de quem o senhor descende: entreajudem-se.” É ainda deixada uma sugestão ou um pedido na última estrofe:

E, se a coisa o não embarçar,  
ilumine-nos com a enormidade  
da sapiência divina.



Peça-lhe (é preciso audácia  
com Deus) que assine  
a sua ordem de expulsão  
- e volte, gestante,  
pelo túnel de outra vida.  
(Osório, 1999: 154)

Este poema é um lugar de encontro e de reunião entre vivos e mortos, um exemplo de como a palavra, quando utilizada de determinada forma, tem a capacidade de presentificar uma ausência, tem a habilidade de mostrar o oculto num ambiente, do qual sobressaem simultaneamente o lamento e o louvor. Já o poema «Ressurreição de Leopoldo Panero», apesar de ser igualmente um ponto de encontro, tem uma dimensão menos eufórica, na medida em que o sujeito poético afirma “[n]ão, Panero, não creio / na ressurreição da carne”. Porém, a noção de continuidade e de perpetuação mantém-se, como se pode ler nestes versos da segunda estrofe:

É melhor restituir aos outros  
os nossos quinze anos,  
a esperança de que sejam luminosos  
e sobrevivam como sementes de luzerna,  
e escrever, como tu, versos  
que detinham o fogo e a neve divinas  
e amá-los como se neles  
resplandescessem ainda os teus olhos  
e a fé que os abrasava, limpos de cinza.  
(Osório, 1999: 189)

Devido a este desejo de perpetuação e de presentificação, através da palavra e da memória, uma vez que a “memória incandescente”<sup>19</sup> corresponde à experiência poética, é possível estabelecer um paralelo entre os epigramas gregos e a intenção destes poemas evocatórios. Do mesmo modo que a “clientela era tratada, para a posteridade” nestas inscrições antigas<sup>20</sup>, estes pintores permanecerão num tempo e espaço presentes através da memória e da

---

<sup>19</sup> António Osório explica que a experiência poética “[n]ão é uma diversão linguística, nem um diálogo com a memória (mas a própria memória incandescente), nem tão-pouco um ajuste de contas coma a vida.” (*in* Gastão, 2001: 17).

<sup>20</sup> Num texto intitulado «Epigramas Gregos», que faz parte do livro *Libertação da Peste*, António Osório faz uma excelente e comovente selecção de diversos epitáfios antigos e comenta-os (cf. Osório, 2002: 84 - 92).

poesia, mas não “sem complacência alguma”, antes pelo contrário, com grande admiração e agradecimento (Osório, 2002: 88).

À semelhança do epigrama grego, onde “o lamento alterna com a malícia, a elegia com a observação cáustica”, estes poemas servem de ponto de contacto entre dois mundos, um presente e próximo, outro ausente e distante, o dos vivos e o dos mortos. Neste mesmo sentido, António Osório explica que “o epitáfio antigo era o ponto privilegiado para os mortos dialogarem com os vivos que passavam a seu lado”, e ainda que “o mundo dos mortos fervilha de vida, de nobres ou impiedosos sentimentos, representados sempre de forma directa, concisa” (Osório, 2002: 84). Estes poemas têm efectivamente a capacidade de dialogar com os pintores e outros criadores, através de uma representação directa e concisa, permitindo ainda que o próprio leitor dialogue com eles. Portanto, aproximam-se do epigrama grego, quer pela intenção subjacente, quer pela forma de representação.

É importante mencionar o facto de esta forma de representação objectiva e precisa se relacionar com o princípio poético subjacente a esta poesia. Esse princípio poético consiste, em primeiro lugar, em “limpar as palavras da sujidade, como se faz a uma tela antiga, fazendo-as regressar ao fulgor inicial”, para depois “simplificar sempre, usar poucos adjectivos, e cada adjectivo, podendo, uma só vez”, e por fim, “dizer o inominável de forma brutal, mas sem a desmesura daquele: o máximo de violência num mínimo de retórica, explorando outra”, de modo a obter uma “vulcânica orquestração de pianíssimos” (Osório, 2001: 284, 285). O rigor, a concisão e a sobriedade, são marcas bem claras desta obra poética, o que se prende igualmente com o facto de o Poeta pretender encontrar “a exacta palavra e não a mais aproximadamente exacta” (Guimarães, 1989: 108). Como veremos mais adiante, este princípio estético faz também com que esta poesia se aproxime da pintura, na medida em que ela traz consigo aspectos que poderão ou não coincidir com os da arte de pintar.

Como se poderá então constatar, a forte presença dos temas da vida, da morte e da passagem do tempo nunca acontece de uma forma obsessiva ou perturbadora, antes pelo contrário, ela sucede sempre com base numa relação com a morte e com os mortos distintamente benéfica e superior. Isto porque possivelmente esta poesia se abre “à hipótese de «outra vida»” (Amaral, 1991: 65). Embora, pareça sempre “a ilusão convicta de que se está seguro e a salvo” (Osório, 2001: 285), esta abertura a uma outra possibilidade ou a uma segunda porta impõe-se nesta poesia, como dão conta estes versos do poema intitulado «Amor de si»:

Sede da segunda vida. Oxalá encontre,  
oculto, um caminho de saída.  
Alguém restitua o coração  
e em paz permaneça, real, incessante.  
Possa um deus antigo, não destruído pelo fogo,  
conferir a forma de um lótus  
plenamente aberto e ver-me,  
sob chuva impiedosa, em esplendor de pureza.  
Não, nunca confundir-se com os deuses,  
combatem entre si e perecem  
como ninhos serpenteantes de vespas.  
Nem com o falcão, que nasce  
e se oculta por cima das montanhas.  
Oxalá no ciclo das metamorfoses  
seja, depois de lótus, uma andorinha  
que leve a treva cativa nas suas asas  
e entre em minha casa, na estrebaria  
de Cristo e busque o alimento  
entre a floresta, o céu e as searas dos pósteros.  
Que não tenha eu nome, próximo mistério.

Sede de outra vida. Oxalá a morte  
me sepulte no voo interminável da infância,  
seja eu filho de mim mesmo,  
um recém-nascido órfão e ressuscite meus Pais.  
E cessem de dirigir-me súplicas,  
lavem neste manancial de lágrimas  
o ombro e se ajustem à fúria cortante dos ventos.  
Possa a memória não perder  
a sua purificante laringe, volte, sílaba  
a sílaba, aos primeiros instantes,  
eu imobilize os seus precipícios,  
reviva, ouça, me olhe sem espanto,  
sem procurar alguém que deva ou não absolver,  
a juventude seja o único amuleto  
e todo o mal saia, pela raiz,  
do sarcófago celeste.  
Que não seja um ser rodeado de muralhas,  
um solitário destruído na sua solidão,  
o meu túmulo floresça

e jamais emane iracundo odor.  
Oxalá eu possa tranquilizar os meus vermes.  
(Osório, 2001: 131)

É talvez esta superior relação com aquilo que nos transcende e envolve esta transitória passagem num perpétuo mistério o que permite precisamente tirar partido desta “vida / famintamente amada” (Osório, 2001: 116) e, acima de tudo, conseguir dizer:

Não antecipes a tristeza  
de morrer: não queiras muito  
às lágrimas: consola-te  
bebendo-as. E sê grato ao dia  
em que, vivo, as tragaste.  
(Osório, 2001: 244)

Neste mesmo sentido, Domingos Carvalho da Silva afirma acerca deste Poeta fascinado pela vida e por aquilo que ela oferece:

Mas que ninguém suspeite em António Osório um poeta fúnebre: ele sabe (a despeito da *Ignorância* do título do livro) o que é a morte e não a condena nem festeja: opõe-lhe a vida, com toda a força das coisas que estão nascendo, crescendo e frutificando e que vencem a morte de todos os dias. O poeta celebra comovidamente os mortos, sem ignorar que, sobre a terra que os cobre, crescem as árvores e voam os pássaros. (*apud* Lourenço, 1984: 24)

Sem nunca adoptar um tom de melancolia ou de profunda angústia, estes poemas colocam o leitor perante as essenciais e incessantes questões do conhecimento, as incertezas do homem relativamente à sua presença no mundo, ou seja, perante aquilo que é a complexidade e fragilidade da vida numa permanente reflexão sobre a existência humana.

Apesar deste permanente confronto e desta postura face às importantes, incontornáveis e eternas questões com as quais o indivíduo se confronta ou se deveria confrontar, não se poderá falar aqui numa religiosidade num sentido confessional ou de crença. Como lembra Eduardo Lourenço:

Poucos poetas entre nós terão tão bem falado, não apenas da vivência universal da morte, nele lida no duplo e nunca fechado registo do cristianismo e do paganismo, mas do morrer comum, familiar, íntimo, com nome de gente onde o nosso nada fulgurante enraíza. (Lourenço, 1984: 12)

Trata-se, acima de tudo, de uma relação muito especial e pessoal com tudo aquilo que está para além do homem, mas que ao mesmo tempo parece estar ou está tão próximo dele.

É no âmbito deste universo dialogante que as diversas relações entre a poesia de António Osório e a pintura devem ser exploradas. E é igualmente por esse universo dialogante, que o Poeta nos oferece, que esta poesia merece ser lida e contemplada com toda a atenção e afecto, porque ela indica subtilmente um de vários possíveis caminhos para “[d]ar o melhor de si resistindo/ ao salitre penetrante das vagas,/ ser na solidão e penúria um fruto” (Osório, 1999: 219) . Isto é-lhe devido, não só por aquilo que ela tenta encontrar e perscrutar, mas porque a partir dela o leitor terá a possibilidade de encontrar novos caminhos, de se apaziguar, e acima de tudo, de conhecer e aprender a lidar com as complexidades da vida terrena, o que actualmente, numa altura de extrema descrença e desconfiança relativamente a tudo o que nos circunda, é verdadeiramente essencial.

## 1.2 Duas poéticas: afinidades e correspondências

Everything you can imagine is real  
Pablo Picasso

A questão das relações de parentesco entre as frequentemente designadas artes irmãs, a poesia e a pintura, é tão antiga como a própria arte poética. Já no ano I a.C., o historiador e pensador grego Dionísio de Halicarnasso louvara o estilo de Isócrates, por este lhe fazer lembrar as obras do escultor e arquitecto grego Fídias. Quer a célebre definição do poeta grego Simónides de Ceos, segundo a qual a poesia é uma pintura falante e a pintura, uma poesia muda, quer a conhecida fórmula utilizada por Horácio, *ut pictura poesis* (“como a pintura, é a poesia”) demonstram precisamente que, já nessa altura, a questão da correspondência entre as artes e da representação era debatida e pensada<sup>21</sup>. Aliás, ao longo de todo o desenvolvimento teórico, relativamente à questão das afinidades e diferenças entre ambas as artes, recorreu-se a estas duas fórmulas, ora para mostrar a superioridade de uma, ora a de outra.

Muitos séculos depois, Voltaire pronunciar-se-ia acerca das afinidades entre as artes. Conforme refere Fernando Guimarães, “Voltaire admitira que a criação poética, sobretudo no caso da utilização da metáfora, devia trazer consigo uma imagem, que pudesse ser figurada visualmente pela mão do pintor” (Guimarães, 2003: 32). Diderot associa igualmente ambas as artes, ao caracterizar o trabalho do poeta e o discurso poético, num determinado momento de *Lettre sur les sourds et les muets*:

Passa, então, pelo discurso do poeta um espírito que faz mover e dar vida a todas as sílabas. Que espírito é este? Já algumas vezes lhe senti a presença mas tudo o que sei dele é que faz com que as coisas sejam ditas e representadas em simultâneo: que, ao mesmo tempo que o entendimento as capta, a alma se comove com elas, a imaginação as apercebe e o ouvido as ouve, fazendo com que

---

<sup>21</sup> Quanto à história da relação entre a pintura e a poesia, Mário Praz refere no ensaio «Ut pictura poesis» que “[d]uas formulações centrais, uma de Horácio, a outra de Simónides de Cós, têm desfrutado de uma indiscutível autoridade durante séculos: a expressão *ut pictura poesis*, da *Ars poetica*, que foi interpretada como um preceito, embora o poeta pretendesse dizer apenas que tal como alguns quadros, assim também alguns poemas agradam uma só vez, enquanto outros podem resistir a leituras repetidas e a um detalhado estudo crítico; e existe um comentário atribuído por Plutarco a Simónides de Cós, em que se refere que a pintura é a poesia silenciosa e a poesia um quadro que fala” (Praz, 2007: 116).

o discurso se não restrinja a um encadeamento de termos energéticos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas também a um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros, que o pintam. (*apud* Praz, 2007: 118)

Também Théophile Gautier evidencia o parentesco entre as artes, ao dizer que pretendia “cinzelar os seus versos”, comparando deste modo a sua arte à arte de esculpir<sup>22</sup>.

Ainda neste século, as relações de mútua iluminação ou de correspondência entre as artes continuam a intrigar e a suscitar o interesse de vários teóricos, bem como a favorecer e a estimular a criação poética. A poesia de António Osório é exemplar desse tipo de relação. Trata-se de uma forma de correspondência que assenta num princípio de complementação harmoniosa e de procura de uma qualquer ligação entre as artes, por oposição às incessantes tentativas de descoberta de discontinuidades e conflitos por parte de alguns teóricos e poetas. Relativamente a essa procura ou convicção quanto à correspondência entre as artes, António Osório afirma, num texto cujo título, «O poeta Vivaldi», é desde logo sugestivo:

Uma ligação estreita existe entre todas as artes. Por isso, quando um artista se exprime noutra instrumento, continua afinal a mesma busca, anda em torno de um fulgor, de idêntica perpetuação. Os sonetos de Vivaldi ficam aquém da sua música? Pois ficam. Mas possuem a qualidade íntima, o timbre da pureza, a capacidade de se maravilhar e a propriedade aérea, volátil, dos concertos ou corais. (Osório, 2008: 40)

Existem então afinidades entre as artes e, apesar de os meios de expressão diferirem, o objectivo poderá, de um modo geral, permanecer o mesmo, bem como aquilo que é alcançado. Neste sentido, na parte intitulada «Intromissão Crítica do Autor», que sucede à obra *Adão, Eva e o Mais* (2003), António Osório explica que “[a] poesia não é uma catacumba cujos caminhos se percorrem mesmo nas trevas, tacetando, sentindo ar no rosto” e que a arte poética “[é], ou parece ser, o labirinto inculpável da vida, e por aí contenta-se de andar” (Osório, 2003: 69). O mesmo se poderá talvez fazer corresponder às restantes artes.

Assim, o estabelecimento de uma relação harmoniosa entre a poesia e a pintura nesta obra poética suprime qualquer tipo de tensão que possa existir entre ambas as artes e aquilo que elas implicam, pois aqui a situação é de complementação e não de confronto, como

---

<sup>22</sup> No poema intitulado «L'Art», Théophile Gautier escreve, quanto ao trabalho de criação de uma obra, nas duas últimas estrofes que “[I]es dieux eux-mêmes meurent,/ Mais les vers souverains/ Demeurent/ Plus fort que les airains. // Sculpte, lime, cisèle;/ Que ton rêve flottant/ Se scelle/ Dans le bloc résistant!” (Gautier, 2008).

sugeriam, por exemplo, Leonardo da Vinci<sup>23</sup> e Lessing<sup>24</sup>. Apesar das diferenças entre as duas artes, ambas são multivalentes, no sentido em que o leitor poderá aceder através delas a múltiplos mundos e perspectivas, pois, de acordo com C. Taylor Joshua, “[a]rt serves to kindle into meaning aspects of our perception that would otherwise remain external to our minds” (Joshua, 1980: 31). Também Diderot afirma que “[l’]art du grand poète et du grand peintre est de nous montrer une circonstance fugitive qui nous avait échappé” (*apud* Nancy, 2003 : 129). Ao tentar evidenciar as afinidades entre as duas artes, Howard Nemerov explica igualmente o seguinte, no ensaio «On Poetry and Painting, with a Thought on Music»:

Both poet and painter want to reach the silence behind the language, the silence within the language. Both painter and poet want their work to shine not only in daylight but (by whatever illusionistic magic) from within; maybe even more from within than by daylight, for many of their works in times now past had not the object of being viewed in daylight but went to do their magic in caves, in tombs, among the dead, and maybe as a substitute for daylight. (Nemerov, 1978: 178)

Assim, tanto o objectivo do poeta como o do pintor ultrapassam largamente a simples vontade de captação ou de apreensão da realidade que se lhes apresenta, quer a descrevam ou representem por meio de palavras ou através de cores e formas.

É também deste modo que, no âmbito da criação poética, se abandona o princípio mimético para explorar um outro princípio, o da construção<sup>25</sup>, a partir do qual as palavras adquirem a capacidade de dar a ver uma imagem. Neste mesmo sentido, Joana Matos Frias explica:

---

<sup>23</sup> O seguinte excerto dá conta do confronto ou rivalidade sugeridas por Leonardo da Vinci: “[e]mbora a fala ou a escrita vos permitam talvez fazer uma descrição exacta das formas, o pintor pode representá-las de tal modo que pareçam vivas, com as sombras e as luzes que mostram a expressão de um rosto, coisa que nunca conseguireis realizar com a pena, embora possa ser conseguida pelo pincel” (*apud* Suh, 2007:12).

<sup>24</sup> Com a sua obra *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Lessing estabelece rígidos limites entre a poesia e a pintura ao afirmar que uma é a arte do espaço e a outra a arte do tempo, uma tem a capacidade de mostrar uma acção e a outra apenas um momento e ainda que uma dá a ver o invisível, enquanto a outra somente o visível. Neste sentido, Joana Matos Frias explica que “[p]ara Lessing, portanto, ao contrário do que acontecera no *mainstream* da crítica até então, a diferença entre poesia e pintura, bem mais importante do que a sua semelhança, funda-se num princípio básico: a poesia é uma arte do tempo, representa acções e não corpos; a pintura é uma arte do espaço, representa corpos e não acções. A poesia, quando quer representar corpos, tem que o fazer através das acções, no tempo; a pintura, quando quer representar acções, tem que as representar através dos corpos e das suas imagens, no espaço” (Frias, 2006: 77).

<sup>25</sup> Contrapondo a noção de imitação à de construção, Fernando Guimarães refere o seguinte na obra *Artes Plásticas e Literatura*: “Tentamos perseguir uma estética e uma poética da modernidade através de duas noções fundamentais, a saber: a de imitação, que se exorcisma, e a de construção, que é particularmente valorizada. Isto tanto no campo da literatura como das artes plásticas. Os casos de Fernando Pessoa, Amadeo e Almada parecem ser bons exemplos. E se a modernidade, como se viu, recusa a imitação ou a mimese, logo soube encontrar noutro princípio o da construção, um alicerce seguro para as suas criações” (Guimarães, 2003: 76, 77).



Neste processo que libertou toda a arte, mas antes de mais a literatura, do seu dever mimético, reorientando o seu fim para a *produção* de imagens, em detrimento da sua mera *reprodução*, foram os pensamentos germânico e britânico – e o escocês em particular – que protagonizaram os episódios mais significativos, em virtude da exploração do entendimento do poema como heterocosmos e de uma extensa e aprofundada reflexão sobre os mecanismos de recepção, associação e produção de imagens na mente, que viriam a ser representados como origem da invenção poética. (Frias, 2006: 82)

Portanto, estes poemas, construídos com base numa determinada referência e por meio de associações, pretendem posteriormente mostrar algo que foi visualizado ou percebido de forma objectiva e concreta<sup>26</sup>, mas agora de forma recontextualizada e recriada. Porém, se por um lado se tenta mostrar algo que foi visto, por outro estes poemas em diálogo com a pintura e os pintores também vão muito mais além disso. Vale a pena recordar as palavras de Ida Ferreira Alves num ensaio intitulado «A poesia não é como a pintura ou a ordem das visibilidades»:

Interessa-nos a poesia que nos dá a ver vazios, incompletudes, impossibilidades, o indizível, nomes para o tempo, a existência e a morte. Experiências de diferentes poetas que se deparam com o momento crucial em que a escrita poética rejeita a representação ou a apresentação e se dá como abertura ao não visível, sendo ela própria, a escrita, imagens em movimento, rompida a ideia de fixidez e de registro. (Alves, 2007: 118)

Embora não exista aqui uma rejeição da representação, esta poesia abre-se realmente ao que não se vê, tentando mostrar aos leitores o invisível e o indizível pela força e capacidade referenciadora das palavras.

A poesia, através de mecanismos próprios, produz imagens outras que o leitor ‘verá’ à medida que ouve ou lê o poema, pois, conforme refere W. J. T. Mitchell, “[w]e *listen* to the poem as it moves from beginning to end, but as soon as the whole of it is in our minds at once we ‘see’ what it means” (Mitchell, 1980: 285). Portanto, no decorrer da audição ou da leitura de um poema, o leitor ou ouvinte constrói uma imagem na sua mente. E é por isso mesmo que o poeta poderá ser considerado como um ‘fazedor de imagens’, aquele que constrói ou produz imagens através da palavra. Para alcançar este efeito de visualização, António Osório utiliza

---

<sup>26</sup> Este modo de mostrar objectiva e concretamente opõe-se à poesia romântica, no sentido em que, conforme Harold Bloom explica num ensaio intitulado «The Visionary Cinema of Romantic Poetry» “Blake, Wordsworth, and Shelley meant somewhat different things by vision, and their intentions in this matter were certainly not identical, but they all of them, in their poems, do tend to make the visible a little hard to see” (Bloom, 1964: 18).

determinados processos retóricos, entre os quais a imagem é um dos mais importantes, pois conforme explica Joaquim Manuel Magalhães:

(...) talvez possamos pressentir a imagem como o mecanismo retórico mais próximo dos efeitos conscientes por onde o furor inventivo articula a força das significações e a capacidade evidenciadora da configuração, que se deseja dar aos outros, do próprio mundo interior; bem como das perspectivas sobre o mundo circundante. (Magalhães, 1989: 114)

Ora, uma vez que o recurso discursivo à imagem faz parte dos mecanismos retóricos utilizados por António Osório, e muito embora o seu domínio seja vasto e por vezes bastante minucioso, vale a pena relembrar a definição acerca desta noção que se encontra no *Dicionário de Termos Literários*. Aí, Carlos Ceia explica tratar-se da

[r]epresentação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos literários, quando se faz a associação inconsciente ou indirecta de dois mundos ou realidade separadas no tempo e no espaço. Nesta definição estão contidos os dois usos mais comuns da imagem no espaço literário: a possibilidade de reconstrução mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verosimilhança e a possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes com padrões conhecidos. O termo imagem significava em latim (*imago*) mais uma cópia da realidade do que uma representação artística, portanto, convencional e trabalhada esteticamente. Os sábios gregos antigos falavam antes de ideia ou forma sensível, que dizia mais respeito ao aspecto de um dado objecto se nos representava mentalmente, o que envolvia domínios de abstracção. (Ceia, 2005)

Nesta definição, Carlos Ceia explica ainda:

de um ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Uma imagem, a rigor, é ao mesmo tempo sempre uma metáfora (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma descrição (uma relação linguística entre palavras para revelar uma visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade). (Ceia, 2005)

A utilização destes recursos por parte do Poeta, essencialmente a comparação, a metáfora e a descrição, bem como a capacidade referenciadora e evidenciadora dos poemas, permitem que o leitor tenha uma experiência de visualização de uma ou de várias representações verbais, ou seja, produções criadas através da palavra. E, é por isso mesmo que

se deve lembrar o facto de que o labor com as palavras de António Osório surge muitas vezes associado à arte de pintar, pois da “paleta” deste Poeta fazem parte estas técnicas nas quais se apoia o seu discurso poético. Assim, a cumplicidade entre estas duas poéticas diferentes, mas ao mesmo tempo semelhantes, acontece em parte pela plasticidade e materialidade com a qual também se revestem as imagens criadas através da palavra e pela mão do Poeta, na medida em que o registo discursivo ganha uma tonalidade pictórica. Não admira, então, que Eugénio Lisboa compare o Poeta aos pintores, ao mesmo tempo que remete para uma característica desta obra poética, do seguinte modo:

Munido do seu equipamento de pintor [...] e dos seus utensílios de perscrutação amorosa [...], António Osório revisita o passado e visita o presente com uma meticulosidade de inventário escrupuloso, construindo o seu mundo concreto, real, cheio dos bons e maus cheiros que igualmente acolhe. (*apud* Amaral, 1991: 58)

O Poeta mune-se dos seus utensílios de pintor e pinta ou retrata muito concreta e objectivamente aquilo que viu, ouviu e experienciou, tentando ao mesmo tempo descobrir e, por conseguinte, dar a ver um mundo supostamente oculto, mostrar o invisível, dizer o indizível. Aproximando novamente esta arte poética da arte pictórica, Eugénio Lisboa caracteriza, no prefácio à obra *A Ignorância da Morte*, intitulado «Amada cal das Palavras», o discurso poético de António Osório do seguinte modo:

Há em António Osório, no homem e no poeta, uma qualidade eminente de «sage»: uma obstinada paciência de quem sabe que aguardar é o segredo de inesperados triunfos. Faz-se publicar tarde, como quem se foi depurando – já João Rui de Sousa o notou. E aquilo que publica é um longo e minucioso trajecto inventariante, um percurso amorosamente visual «Ut Pictura Poesis», propunha Horácio como programa, numa teimosa promessa de nada esquecer («A buganvília, não esqueço,/é preciso cortá-la»), uma terapêutica e fecunda revisita ao tempo perdido, à infância, aos mitos (Tróia, Ulisses, Heitor, Homero), à Mãe, ao Pai, aos amigos tutelares, aos velhos servidores, à «dor», ao «prazer de amar», «essa bondade enredante/como toalha, num mar, de sargaços». Para Robert Frost, escrever um poema era sempre uma «voyage of discovery». Frequentemente, uma viagem de regresso. Revendo, vê-se – descobre-se. Regressar é conhecer. Mas não só. (Lisboa, 1978: 91, 92)

Como se poderá então constatar, a poesia de António Osório surge quase sempre associada à pintura, bem como à noção de imagem e de experiência de visão. Uma vez mais, no ensaio «Um inventário escrupuloso», Eugénio Lisboa define esta arte poética como “arte

de porfia, arte pertinaz, arte visual, amorosamente intensa, ela imita ciumenta, a pintura que lhe serve de modelo” (Lisboa, 1983: 78). Já João Rui de Sousa, recorrendo às noções anteriormente mencionadas, afirma, quanto ao livro *A Raiz Afectuosa* (1999), que “[n]o primeiro nível teríamos o predomínio da visualização, dum fixação de quadros (poder-se-ia falar dum pictorismo) onde a natureza e certas figuras humanas são personagens centrais” e ainda que aí se vêem “as cores e as linhas dum paisagismo onde por vezes se insinuam sugestões bucólicas, e os fragmentos dum quotidiano recortado, retratado, em situações de ambiência vária” (Sousa, 1973: 82). Como num quadro, o poema retrata e fixa no seu espaço a natureza e as suas personagens principais. E, Giovanni Pontiero lembra ainda o fenómeno de que “[a]s sugestivas justaposições e proliferações extáticas de Osório derivam também de um subconsciente libertado onde cada imagem cresce espontaneamente de uma outra imagem: «as árvores que são parasitas suspensas de outras árvores» (Pontiero, 1983: 82). É também deste modo que o Poeta dá continuidade a tudo aquilo que existe. Finalmente, este notável tradutor e crítico explica ainda que:

As técnicas exploradas por Osório para abrir os nossos olhos às possibilidades ocultadas por «incompreensíveis emblemas» e «extravagantes estigmas» residem nessa «audácia mágica na simplicidade», nitidamente definida pelo poeta simbolista brasileiro Augusto Meyer – técnicas que se harmonizam com as fantasias surrealistas das pinturas de Chagall e o «concerto interior da natureza» das *Estações* de Vivaldi. (Pontiero, 1983: 48)

Portanto, não é só o facto de ter o domínio da pintura como factor desencadeador ou como ponto de referência para a criação dos seus poemas que aproxima a obra poética de António Osório da arte pictórica ou que torna cúmplices as duas artes, mas também, e sobretudo, a forma e os meios que utiliza para construir essa relação.

Assim, e apesar de todas as diferenças entre poeta e pintor, ou entre poesia e pintura, como que se fundem nesta obra poética todos aqueles conceitos que opõem ambas as artes. Com efeito, o poeta trabalha com as palavras e o pintor com as cores na sua paleta e o pincel. O meio ou os utensílios de trabalho poderão realmente diferir, mas não trabalharão ambos uma matéria em comum com um objectivo idêntico? Não terão ambas as artes, poesia e pintura, a mesma capacidade de despertar sentimentos interiores, bem como de dar a ver um exterior?

Logo, diluem-se, de certo modo, os conceitos de que o poeta se exprime por palavras e o pintor através de cores, o de que uma arte desperta sentimentos interiores e o de que a outra dá

a ver o exterior, o de que uma é a arte de tempo, representando uma acção com uma determinada sequência e a outra representa um único momento. Os aspectos que aparentemente contrapõem poeta e pintor, o facto de a poesia se dirigir à audição, a um leitor ou ouvinte, representando o invisível, enquanto a pintura se dirigiria à visão, a um observador ou espectador, trabalhando com o visível ou então o de que uma arte é marcada por uma ausência e a outra por uma presença, diluem-se neste universo poético em permanente diálogo. Não poderão então ambos, Poeta e pintor, ser considerados produtores de imagens, na medida em que todas estas noções se misturam e confundem nesta obra poética. Recorrendo novamente às palavras de Howard Nemerov, lembraria que este poeta americano explica que “both painter and poet are makers of images, and traditionally there is a connection between the images they make” (Nemerov, 1988: 180).

Deste modo, mais do que as divergências existentes entre um modo de expressão e outro, interessa aqui tentar procurar e descobrir afinidades ou cumplicidades entre modos de expressão de natureza diferente, uma vez que, como já foi mencionado, o próprio Poeta afirma que entre as duas artes existe uma ligação estreita.

Contrariando os rigorosos limites estabelecidos por Lessing, esta poesia funde espaço e tempo, fazendo com que o leitor se transforme ao mesmo tempo em observador. Nesse mesmo sentido, W. J. T. Mitchell afirma:

Instead of Lessing’s strict opposition between literature and the visual arts as pure expressions of temporality and spatiality, we should regard literature and language as the meeting ground of these two modalities the arena in which rhythm, shape and articulacy convert babbling into song and speech, doodling into writing and drawing. (Mitchell, 1980: 297)

Assim, o cruzamento de ambas as artes possibilita a criação de novos sentidos e espaços inscritos e experimentados no tempo, experiência que apenas poderá ser relatada invocando medidas espaciais. As relações entre as artes, de um modo geral, e as correspondências entre a poesia e a pintura, em particular, são questões actuais que merecem uma particular atenção e exploração em todas as suas vertentes, quer pela sua originalidade, quer pela sua forma de criação.

Como poderão, então, ser explicados a originalidade e o sentido dos poemas de António Osório que dialogam com a arte pictórica?

Para responder a esta questão será necessário recorrer aos conceitos de espaço e de tempo porque, por um lado, a noção de espaço implica a experiência dos sentidos, em

particular, a do olhar e, por outro, a noção de tempo relaciona-se com uma dimensão de historicidade e de tradição que se faz sentir ao longo de toda a obra poética de António Osório. Trata-se de uma fusão ou de uma integração simultânea, quer da experiência pessoal, sensorial e perceptiva, quer de toda a tradição. Ter-se-á assim, ao ler esta poesia, a possibilidade de transitar, flutuar e visitar tempos passados e presentes e espaços distantes e próximos.

Estes conceitos, de espaço e de tempo, aparentemente incompatíveis, ora se cruzam, ora se desligam a vários níveis nesta poesia, permitindo deste modo a construção de um universo que acolhe e relaciona todas as manifestações e fenómenos do mundo, pois conforme afirma Fernando Guimarães, o Poeta “defende a ideia de que a poesia não vive desinserida do mundo” (Guimarães: 1989, 107). Com efeito, esta obra poética torna-se num espaço vastíssimo de múltiplos encontros, pois nela estão contidas todas as percepções e as experiências vividas pelo seu criador. Nesse campo onde se cruzam vários tempos, são reunidos e relacionados, por um lado, os familiares, a natureza, os animais, os ofícios, as estações do ano entre muitos outros seres, objectos e manifestações e, por outro lado, as artes, os pintores, os poetas, os compositores e os escultores. Dois lados que, de resto, não podem ser isolados um do outro.

Ora a criação de uma abrangente reunião e de intrincadas relações neste vastíssimo universo poético apoia-se sobretudo na experiência dos sentidos. Portanto, os sentidos, e em particular o olhar ou a faculdade de ver, são extremamente importantes. Os sentidos e a percepção são de facto importantes, porque é através deles que se experimenta e tenta apreender o mundo, bem como aquilo que está para além dele. Como menciona Merleau-Ponty, no livro *O olho e o Espírito*:

O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, sobre a paleta a cor que o quadro espera, e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas estas faltas, e vê os quadros dos outros, as repostas outras a outras faltas. (Merleau-Ponty, 2006: 25)

Embora esta citação se relacione com a arte pictórica, o que nela é mencionado poderá igualmente estender-se à arte de um poeta que pinta com palavras, no sentido em que ele experimenta e vê presença e ausência, tentando dar resposta ou pintando-as através da linguagem.

A experiência da visão ultrapassa aquilo que meramente se encontra diante dos olhos, na medida em que se vê o interior e mais além. Por isso, J. D. McClatchy explica o seguinte, na introdução ao livro *Poets on Painters*:

The “experience” of any artist – painter or poet – consists of what is in, not just in front of, the artist’s eye. Life and ideas about life; ideas about ideas; the intention to work on art; and what Yeats defines as the only masterpieces – “the old images, the old emotions, awakened again to overwhelming life by the belief and passion of some soul: these are what an artist, and in turn an audience, seizes on or is seized by, shapes and is shaped by”. (McClatchy, 1988: xvi)

O artista experimenta o mundo, bem como os seus lugares insondáveis e misteriosos, retendo essa vivência na sua mente para depois a construir ou reconstruir e para depois a tentar mostrar ou desocultar. Quanto à importância da experiência e à sua posterior utilização para a construção de algo ou para a sua inscrição no poema, Wallace Stevens explica, num ensaio intitulado «The Relations between Poetry and Painting»:

The mind retains experience, so that long after the experience, long after the winter clearness of a January morning, long after the limpid vistas of Corot, that faculty within us which I have spoken makes its own constructions out of that experience. (Stevens, 1988: 115)

Vivências, experiências, contemplações, sentimentos, memória e imaginação interligam-se, dando, com o passar do tempo, lugar a uma nova construção, a uma outra criação que se apoia na linguagem ou no poder da palavra. Relembremos então que a forte tendência de celebração e de louvor na obra poética de António Osório é, em grande parte, possibilitada através da apreensão e da experiência do mundo através dos sentidos. Para explicar como os sentidos são um meio de percepção importante para o Poeta, Fernando Pinto do Amaral afirma que:

os *sentidos* são o seu meio predilecto, sobressaindo o «*felino gosto de ver*» (RA, 44), essa atracção imediata por tudo o que se oferece ao olhar, por essa «*luminosa fracção*» (LA, 23) que se desprende das imagens do universo. (Amaral, 1991: 58)

Desse imenso e riquíssimo inventário, outrora experimentado pelos sentidos e agora retido ou inscrito no poema, fazem parte as obras de arte e os pintores. Poder-se-á depreender que provavelmente ocorreu a experiência de visualização dos quadros ou até uma simples experiência de vida que, por sua vez, remeterá para as obras e os pintores. E terá sido então

através desse momento de observação e de contemplação de imagens que o Poeta apreendeu e adquiriu conhecimento, criando posteriormente estes poemas que largamente ultrapassam o âmbito da fixação do visível. Embora Aristóteles defendesse a superioridade da visão relativamente aos outros sentidos, e Hegel, depois dele, a visão pode ser considerada como um ponto de partida num processo de conhecimento que a excede. Conforme refere Joana Matos Frias,

(...) quando Aristóteles confere à visão o grau mais elevado na ordem sensorial, este é já o grau superior em toda a ordem do conhecimento da realidade - «a visão é, de todos os nossos sentidos, o que nos faz adquirir mais conhecimento». (Frias, 2006: 24)

Porém, não é apenas conhecimento que se adquire através da visão, mas também a capacidade de imaginar. Fernando Guimarães afirma que “[p]ara os românticos, o olhar não tem apenas uma função cognitiva: através dele desenvolve-se uma actividade imaginativa”. O poeta e ensaísta sintetiza ainda que “[o]lhar é imaginar” (Guimarães, 2003: 97). Olhar é imaginar, mas também indagar e procurar uma qualquer ausência, apresentando-a e desocultando-a o mais possível. E, por isso mesmo é que W. J Mitchell afirma que “[w]e can never understand a Picture unless we grasp the ways in which it shows what cannot be seen” (Mitchell, 1987: 39). Há que olhar, contemplar, reflectir e relacionar para tentar descobrir e desvendar os possíveis sentidos das representações pictóricas, e importa ter presente esta actividade, para a qual o Romantismo já alertara.

Partindo da relação entre imagem e imaginação, afirma Jean- Luc Nancy:

Le mot *imago* désignait l’effigie des absents, qui sont les morts, et plus précisément les ancêtres : les morts de qui nous venons, les mailles de la lignée dont chacun est un point de crochet. L’*imago* raccroche au tissu. Elle ne répare pas l’accroc de leur mort: elle fait moins plus. Elle tisse, elle image l’absence. Elle ne la représente pas, elle ne l’évoque pas, elle ne la symbolise pas, bien qu’il y ait aussi de tout cela. Mais essentiellement, elle présente l’absence. Les absents ne sont pas là, ne sont pas «en images». Mais ils sont imagés: leur absence est tissée dans notre présence. (Nancy, 2003 : 128)

Portanto, olhar significa tentar compreender e conhecer aquilo que está diante de nós e aquilo que está para além disso, bem como um desenvolver da imaginação. É como que um encadeamento de vários factores ou fenómenos, nomeadamente, a experiência, os sentidos, a percepção, a memória, as imagens, as ideias e as palavras. A palavra tem assim a capacidade



de presentificar a partir de uma ausência. Partindo deste encadeamento múltiplo, constrói-se e cria-se. Quanto a esta sucessão e cruzamento de diversos factores que conduzem à criação, W. J. T Mitchell explica, “[a] word is an image of an idea, and an idea is an image of a thing, a chain of representation that may be depicted by adding another link to the sketch of the empirical model of cognition” (Mitchell, 1987: 22).

No entanto, para além da inclusão da experiência do olhar em toda a obra poética de António Osório, o facto de esta obra dialogar com a pintura e os pintores relaciona-se igualmente com uma dimensão temporal, ou seja, com a vontade de integração da tradição, neste caso, a tradição artística. A tradição não é encarada por António Osório como uma barreira, mas sim como ponto de partida ou um impulso para uma outra construção ou uma reconstrução. Não existe nesta poesia uma ideia de ruptura ou vontade de destruir o passado para criar algo completamente novo; antes pelo contrário, pretende-se edificar a partir dele ou integrando-o. Neste mesmo sentido, vale a pena recordar as palavras de António Pedro, apesar de este se referir à época que vai desde o Romantismo até ao Surrealismo:

Criar é uma função de entender. Em Arte o entendimento vem pelo caminho dos sentidos: entender-se vendo e ouvindo, diz-se entender fazendo ver e ouvir. Há pois entre o entender e o sentir um caminho de vaivém. O Artista moderno é um entendedor sensível. De aí a objectivação do subjectivo ou a subjectivação do objectivo [...]. Chegamos [...] à altura de construir. Nós não precisamos de destruir coisa nenhuma. (*apud* Guimarães, 2003: 88)

Partindo de uma idêntica vontade de entendimento e de construção, talvez implícita, António Osório revisita, recontextualiza e conjuga com o presente imediato um extenso passado histórico, filosófico, literário, artístico, musical, bem como um passado familiar e pessoal.

Consequentemente, o leitor encontrará no conjunto de poemas de «A Felicidade da Pintura» vários poemas que se referem, quer à cultura egípcia, mencionando os seus reis e rainhas, deuses e processos de mumificação, quer a episódios bíblicos. Os poemas «Hieróglifos do Século XX para Nofretari», «Litania ao Sol», «Ramsés II junto de Nofretari», «A moeda corrente», «As múmias» e «Mendigo de olhos» são exemplos dessa inclusão de um passado histórico e cultural (Osório, 2001: 87, 95, 101, 108, 118, 123). Deve-se lembrar que, apesar de estes elementos históricos contidos nos poemas se situarem em tempos longínquos e de parecerem extremamente distantes da experiência quotidiana do leitor, há sempre nestes versos reflexões e aspectos familiares e próximos. Ao mesmo tempo que os

poemas integram o passado e mostram cultura e história, embora não num sentido de ostentação culturalista, realiza-se igualmente uma adaptação à actualidade, o que os torna próximos. Por isso mesmo, Luís Miguel Queirós explica o seguinte num texto intitulado «Uma poesia ecológica», dedicado ao Poeta:

Outra característica que tornava a poesia de António Osório uma quase absoluta singularidade no contexto em que surgiu era a sua linguagem, o modo como a usava, mas também as próprias palavras que escolhia. Desde logo, Osório não se limitava a querer escrever poemas que a maioria das pessoas pudesse perceber. Muitos o quiseram, e alguns até afirmaram querê-lo nos seus próprios poemas. A diferença é que ele o conseguiu. Dispor de certas referências culturais pode ser útil para ler alguns dos seus poemas, designadamente os que dedica a pintores ou escritores, ou os que convocam figuras da antiguidade, ou evocam cidades estrangeiras. Mas o que neles é essencial quase sempre pode ser apreendido mesmo na ignorância desses referentes. (Queirós, 2008: 5, 6)

Efectivamente, as referências culturais proliferam de forma subtil ao longo desta obra poética. Conforme afirma Eduardo Lourenço:

As suas referências – que a sua poesia é das mais silenciosamente cultas nossas conhecidas – são as mais altas e não provêm da fonte de Vaucluse nem do lago lamartiniano. De Dante a Umberto Saba, são os grandes mestres da claridade enigmática, da sobriedade quase ascética que lhe servem, não de guias, mas de companhia emblemática. (Lourenço, 1984: 9)

Apesar da transmissão de cultura e da reunião de tempos passados e presentes, os poemas tendem sempre a manter uma determinada clareza e, sobretudo uma grande proximidade com o mundo do leitor. O poema «Mendigo de Olhos» com a epígrafe inicial “Deuses, olhai, eu sou um escriba. Trazei / a água de Osíris para os meus escritos”, que retoma uma inscrição da terceira porta do túmulo de Nofretari, dá precisamente conta dessa sobreposição e confluência de tempos, do passado e do presente, do distante e do actual:

Deuses, caberá no vosso seio alguém  
que da imortalidade duvide?  
Aceitais um amuleto, algo que do passado  
vos proteja? É certo, o escaravelho  
ressuscita, o pardo escaravelho do deserto,  
mas que fazer da sua bola de excrementos  
tecida à semelhança da seda?  
Será ele o lodo dos humanos? Quantos

deuses me pedem a palavra, desenhe  
neste papiro o seu hieróglifo em oiro  
e minerais de cobre, cobalto, adicionando  
cola ao branco de giz e ao branco de gesso?

Dentro do túmulo de Nofretari, o escriba, dezenas  
de adolescentes liceais vendo a morte, e duas  
guias, uma tímida, outra, de *blue jeans*, esplêndida.  
Tímida, por recear o corpo? Esplêndida, por saber utilizá-lo?  
Qual me daria maior prazer?  
Nenhuma daria o prazer de olhar  
estes jovens dentro de um túmulo,  
estes filhos que renascem dos mortos  
e outros mortos industriam,  
acariciando-se as mãos,  
deixando o talismã de sentirem o fim longe.

Deuses, permiti eu escreva  
como os astronautas quando são ejectados da terra,  
o seu coração bate a cento e vinte pulsações,  
deixam a cauda abrasante de um cometa,  
permiti eu escreva  
como estes pintores mortuários  
que delicadamente alumiam tudo o que sabiam  
do mundo, e eram dentro da rocha mendigos  
de profissão, mendigos de olhos.  
(Osório, 2001: 123)

O poema parte de uma reflexão intemporal, que não deverá ser confundida com questões de carácter religioso, interrogando os Deuses, sobre se acolhem ou não quem não acredite na imortalidade. Sucedem nos próximos versos inquirições que, por sua vez, se relacionam com a cultura egípcia, ou seja, com um tempo aparentemente longínquo, como por exemplo, a referência ao “escaravelho do deserto”. Ora, o “escaravelho do deserto” era um insecto sagrado e adorado pelos antigos egípcios, utilizado nas mumificações para proteger o morto no caminho para o Além, enquanto amuleto relacionado com a vida após a morte e a ressurreição.

Deste modo, flutua-se ou transita-se de um tempo passado para “[d]entro do túmulo de Nofretari, o escriba, dezenas / de adolescentes liceais vendo a morte”, ou seja, para um tempo

presente de uma possível visita ao túmulo sagrado. E, entre estas passagens de um tempo distante para um tempo próximo, ainda são colocadas questões relacionadas com o acto criador, quer na primeira estrofe, quer na terceira e última estrofe. Nelas o sujeito poético pergunta “[q]uantos/ deuses me pedem a palavra”, bem como pede “Deuses permiti eu escreva/ como os astronautas quando são ejectados da terra” ou ainda “como estes pintores mortuários”.

Entrelaça-se então um tempo presente das “adolescentes liceais vendo a morte” perante o túmulo de Nofretari, um tempo passado que são os indícios da cultura egípcia, e finalmente uma reflexão sobre o acto criador comparado ao dos escribas ou ao dos “pintores mortuários / que delicadamente alumiavam tudo o que sabiam / do mundo”. Deste modo, cruzam-se efectivamente vários tempos distintos, mas que ao mesmo tempo são indissociáveis, porque se entrelaçam num todo e com um determinado sentido. Como se verifica, é a partir de intrincados e indissociáveis relacionamentos que o sujeito poético cria, integrando uma dimensão espacial e temporal.

O belíssimo poema «Moeda corrente» tem igualmente a mesma capacidade de fazer confluir tempos e espaços, embora de forma diferente do poema explorado anteriormente:

Quanto amor, quantas formas  
de incinerar-se,  
de não ter medo dos olhos,  
de pedir o seu testemunho.  
De quanta pureza, sonhando, capazes.  
Porque não solta a língua  
o ânimo silenciado  
e não verdecemos como tílias  
na última noite do seu Inverno  
e no afecto não nos unhamos,  
bacelo de outra estirpe?  
Abjecção, porque não é moeda  
corrente a santidade,  
se a desejamos tanto  
como a beleza de um filho,  
e não erigimos na rocha  
um templo à piedade  
e outro pela, na cripta,  
à piedade pela própria morte?  
Qual túmulo da rainha

Nofretari, deveria a alma  
seguir o trajecto do seu corpo.  
E rodear suas paredes  
de claros rostos, animais  
embutidos para a eternidade  
em ocre e cor de fumo,  
limpos pelo sal dos oásis.  
(Osório, 2001: 108)

Assim, parece tratar-se de um encadeamento em que o Poeta aprende com a tradição ao revisitá-la e onde, para além de importar para o presente algo dela, cria também algo novo e muito diferente. O passado e a tradição são importantes, porque fazem efectivamente parte de uma actualidade e, de certo modo, ajudam ou deveriam auxiliar o indivíduo a compreender-se e a constituir-se nesse momento presente. Neste mesmo sentido, Manuel Gusmão explica, relativamente àquele que escreve:

O diálogo é sempre a mais de dois e são várias as tradições que encontramos ou reconstruímos. Trata-se de tradições tendencialmente conflituantes e que entretanto podem contaminar-se. Um poeta ao construir-se pode inventar a sua tradição, reunindo autores que se suporia (que outros suporiam) virem em tradições diferentes. De qualquer forma, tradições, diálogos, apropriações e reconfigurações são de par em par processos e procedimentos, acontecimentos e artefactos **históricos**. (Gusmão, 2001: 203) <sup>27</sup>

Como se poderá ler, o poema «LXII. O tempo não voa», dá, de certo modo, conta dessa confluência de tempos, e por conseguinte de tradições:

Desacerto, o tempo  
não voa – trespassa,  
acomete, traça,  
rapina.  
  
Nem esvoaça  
ou plana,  
volta e revolta  
encadeado, omni-  
parente.  
(Osório, 2001: 256)

---

<sup>27</sup> Negrito do Autor.

Se, por um lado, o tempo “trespassa, / acomete, traça, / rapina”, por outro, ele “volta e revolta / encadeado, omni- / parente”. Esta contraposição de diferentes tempos, exposta numa e noutra estrofe, poderá ser explicada através das definições utilizadas por Manuel Gusmão, pelas quais o poeta e ensaísta distingue um “tempo irreversível, linear e orientado numa direcção” de um “tempo ramificado” ou “tempo constelado” (*in* Silvana e Oliveira, 2003: 298). O “tempo irreversível” é aquele que “trespassa, / acomete, traça, / rapina” ou que decorre, sem que possa ser detido ou suspenso. Este tempo é contrastado com o tempo que “volta e revolta / encadeado, omni- / parente”, possivelmente equivalente ao “tempo ramificado” ou “tempo constelado”. Conforme explica Manuel Gusmão, na mesma entrevista acima citada, compreender a espacialização do tempo é aprender a ver a temporalização do espaço:

Imaginar que diferentes tempos podem não apenas se sobrepor como camadas tectónicas, ou espacializar-se como é o caso do espaço urbano, mas ramificarem-se e então para lá do tronco o que conta é a diversidade e entrelaçamento dos ramos. Reagir contra uma certa tendência contemporânea que é a da espacialização do tempo; usando-a, mas tentando combiná-la com o movimento quase inverso, que é o da temporalização do espaço. E no fundo essa é a experiência que fazemos quando passeamos por uma cidade antiga, que se manteve viva, e apresenta enxertos ou manchas largas de diferentes períodos de construção. Por um lado, o tempo está espacializado, mas ao mesmo tempo essa espacialização dá-nos acesso a uma temporalização que pode oscilar entre o anacronismo e uma espécie de pancronia. (*in* Silva e Oliveira, 2003: 298)

E, é por isto mesmo que se sente a todo o momento nesta poesia um trânsito e uma sobreposição de lugares e tempos simultaneamente longínquos e próximos. Logo, o facto de existir um diálogo com a tradição, e aqui em particular com as obras e os pintores não deverá ser entendido num sentido redutor de influência ou de não-aceitação de novos aspectos e formas, mas sim num sentido de admiração e de vontade de presentificação, bem como de abertura e de recriação a partir do já existente. Não transparece qualquer intenção de conservadorismo nesta poesia, pois, conforme explica Joaquim Manuel Magalhães, “António Osório lembra-nos quanto os seus processos não são os de um conservador, mas tão-só uma via de conservação”. Joaquim Manuel Magalhães afirma ainda que esse caminho de conservação “passa pelo inventário do que pode ser investido de comunidade, pela busca profunda de um agregado movido de sentido além de si, num mundo que sabe ter perdido irremediavelmente a unidade” (Magalhães, 1989: 120, 121).

Já Fernando Pessoa admitia, em defesa do seu amigo Sá-Carneiro, que “[u]ma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência” (*apud* Martins, 2000: 90). Neste mesmo sentido, relembremos que António Osório explica na sua entrevista apócrifa que é impossível confessar todas as influências, apesar de um poeta ser filho de si mesmo, como se poderá ler no seguinte excerto:

Impossível confessar todas, tantas que são. No entanto um poeta é filho de si mesmo, no sentido que Croce lhe dá: «ciascun poeta è figlio di tutti i poeti che l'hanno preceduto e di nessuno di essi in particolari, ed è, dunque, figlio di se stesso». O que não exclui que cada um invente a sua linhagem e escolha com largueza os antepassados. (Osório, 2001: 281)

Existem influências, mas aquilo que efectivamente sobressai é uma grande admiração por todos os criadores e por toda a produção artística anterior, que serve de base ou de incitação para uma produção presente. Consequentemente, deste trânsito de tempos não resulta um fechamento ao passado, mas sim uma infinita abertura que, por um lado significa reinterpretação e integração e, por outro lado, recriação. Efectivamente poder-se-á então talvez falar mais em dívida do que em influência, na medida em que o Poeta dá a seguinte resposta numa entrevista quanto a essa questão: “Muitas. Devo imenso aos pintores, mas também não devo menos à música. Para não falar, claro, nos poetas” (*in* Marques, 2003: 32).

Na realidade, os poemas de António Osório que dialogam com a pintura resultam então de vários factores indissociáveis. Eles têm origem na experiência pessoal e artística, na percepção, na imaginação, na confluência e integração de espaços e tempos, no respeito e admiração pela tradição e, acima de tudo, na vontade de encontrar afinidades ou correspondências aparentemente inexistentes e impensáveis.

## 2. Entre Poesia e Pintura

### 2.1 A Galeria de Arte de António Osório

A chave é olhar...olhar, observar, ver,  
imaginar, inventar, criar.

Le Corbusier

Antecedendo uma análise mais concreta relativamente ao diálogo estabelecido pelos poemas de António Osório com a pintura e os pintores, será conveniente perceber que obras de arte e que artistas são convocados a habitar esta obra poética, na qual o leitor encontrará vários pintores e múltiplos quadros, que se enquadram num vasto eixo temporal que vai desde a Idade Média até à Contemporaneidade, sendo assim que se forma a Galeria de Arte estudada neste trabalho

Apesar da evocação de um enorme número de quadros e de pintores, estes podem ser facilmente identificados pelo leitor. Por um lado, os nomes dos artistas surgem, na maior parte dos poemas, ou nos títulos ou no decorrer do próprio poema. Por outro lado, o modo como é feita a alusão às pinturas permite facilmente o seu reconhecimento por meio de associações. Como já foi referido, os pintores e as suas obras habitam verdadeiramente esta obra poética porque, para além de serem mencionados em alguns poemas que integram «A Felicidade da Pintura», também são referidos de forma dispersa em toda obra.

No poema «Velázquez pintando *As Meninas*» (Osório, 2006: 141), a voz é atribuída ao próprio pintor, ou seja, Diego Velázquez fala na primeira pessoa, assumindo assim uma função central. Por um lado, poder-se-á considerar que o Poeta dá vida ao quadro ou a uma das suas figuras, reanimando-a através da palavra. Por outro lado, o leitor poderá ter a sensação de que possivelmente, Diego Velázquez se encontra perante a sua obra «As Meninas»<sup>28</sup>, enquanto observador, e profere um monólogo através do qual coloca questões de carácter múltiplo, ao mesmo tempo que descreve algumas características dessa pintura. Embora o poema seja constituído por um monólogo, parece que existem dois observadores diante da obra, que tanto poderiam corresponder ao Poeta, quanto à figura do pintor. Este

---

<sup>28</sup> Cf. anexo 2, figura I. O quadro «As Meninas» é também conhecido por «A Família de Filipe IV». (cf. Garcia, 2000: 59).



último, numa espécie de ambiente de confissão, comenta e reflecte sobre a sua própria obra e vida. Apesar de se tratar assumidamente de um monólogo, este poema, bem como todos os outros, vão no sentido da criação de uma relação de cumplicidade e de amizade entre o Poeta e os pintores evocados.

Também no poema «Solilóquio de Greco no Enterro do Conde de Orgaz» (Osório, 2001: 91), cede-se a função de sujeito poético a El Greco. O próprio pintor reflecte sobre a sua obra «O Enterro do Conde de Orgaz»<sup>29</sup>, descrevendo-a simultaneamente. No entanto, este poema não alude apenas à famosa obra que se encontra na Igreja de São Tomé, em Toledo, ao contrário daquilo que acontece no poema anteriormente mencionado, mas refere também outros dois quadros, nomeadamente «Vista de Toledo» e «Senhora com Manto de Pele»<sup>30</sup>. Assim, quer num poema, quer noutra a presentificação dos artistas dá-se pela atribuição da enunciação aos pintores. Daí que nestes dois poemas se confundam permanentemente e unam igualmente vozes, olhares e pensamentos.

Francisco de Goya é lembrado nos poemas «Os Fuzilados» e «Amor de Goya» (Osório, 2001: 125, 133), a partir de outro modo de presentificação, uma vez que não é o próprio pintor que fala. No poema «Os Fuzilados», cujo título coincide claramente com o da obra pictórica<sup>31</sup>, estabelece-se uma relação de carácter temático, ou seja, o sujeito poético reflecte sobre um determinado tema a partir da visualização do quadro ou daquilo que ficou na sua memória sobre a obra. Já no poema «Amor de Goya», que alude a «Maja Desnuda» e «Maja Vestida»<sup>32</sup>, o pintor é interpelado de uma forma amigável pelo sujeito poético. Este grande mestre é, como não podia deixar de ser, várias vezes mencionado no livro *Aforismos Mágicos / D. Quixote e os Touros* (1998), pois aquilo que une o livro e a sua pintura é a temática da tauromaquia<sup>33</sup>. Francisco de Goya é ainda evocado no poema «Carlos Nejar» do livro *Ignorância da Morte* (Osório, 1999: 130).

Ainda no conjunto de poemas de «A Felicidade da Pintura», alude-se ao pintor Lucas Cranach (O Velho) no curto poema «As Mãos de Cranach (O Velho)» (Osório, 2001: 110), partindo claramente da sua célebre obra «Salomé»<sup>34</sup>, que muito provavelmente corresponde à

---

<sup>29</sup> Cf. anexo 2, figura II.

<sup>30</sup> Cf. anexo 2, figuras III e IV.

<sup>31</sup> Cf. anexo 2, figura V.

<sup>32</sup> Cf. anexo 2, figuras VI e VII.

<sup>33</sup> A tourada e o medo sentido na arena fascinaram Goya, o que o levou a criar uma série de gravuras com o motivo da tauromaquia, conforme afirmam Rose-Marie e Rainer Hagen ao dizer que “[e]m 1815 e 1816, enquanto trabalhava em *Os Desastres da Guerra*, gravou a água-forte uma série de 33 placas que publicou sob o título de *Tauromaquia (A Arte de Tourear)*”, e ainda que Goya “[e]sperava um grande volume de vendas, mas não conseguiu atingir esse objectivo, pois o que oferecia ao público era algo muito diferente das composições simples que aqueles estava habituado a ver” (Marie / Hagen, 2003: 84).

<sup>34</sup> Cf. anexo 2, figura VIII.

que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga. Para além da alusão ao quadro e ao pintor, menciona-se e reflecte-se igualmente sobre a trágica história de São João Baptista face à crueldade e prepotência de Salomé. Num outro brevíssimo poema, «A Mulher de Vermeer» (Osório, 2001: 128) é também lembrado o pintor Johannes Vermeer. Aqui, sugerem-se provavelmente as obras pictóricas «Mulher de Azul Lendo uma Carta», «Rapariga Lendo uma Carta à Janela» e possivelmente as pinturas «Senhora Escrevendo uma Carta» e «A Mulher do Colar de Pérolas»<sup>35</sup>.

No âmbito da pintura portuguesa, o leitor poderá encontrar a referência ao pintor do século XIX Miguel Ângelo Lupi, nos poemas «Amor da Adolescência» e «Amor de Miguel Ângelo Lupi» (Osório, 2001: 116, 121) que se reportam respectivamente, quer a um retrato de um rapaz desenhado pelo pintor português<sup>36</sup>, quer à sua mulher, Teresa Júlia. Neste último poema dedicado ao amor entre o artista português e Teresa Júlia, são ainda mencionados os pintores franceses, Renoir e Matisse.

Quanto a obras de arte e pintores relativamente mais próximos, ou seja, do século XX, António Osório nomeia o pintor italiano Amadeo Modigliani e o artista russo Marc Chagall. No poema «Amor de Modigliani» (Osório, 2001: 96), o Poeta interpela o pintor por meio de incessantes perguntas, ao mesmo tempo que remete, quer para várias obras pictóricas<sup>37</sup> ou fases da sua pintura, quer para a vida pessoal deste artista da Toscana. Marc Chagall é apenas levemente mencionado no poema «Amor da Infância» (Osório, 2001: 103), que poderá ou não ser relacionado com duas obras suas<sup>38</sup>.

Estes são os poemas que integram o conjunto de poemas de «A Felicidade da Pintura», nos quais facilmente se reconhecem as diversas correspondências com as pinturas e os pintores. Já dispersos por toda a obra poética de António Osório figuram pintores como Paolo Uccello, Hieronymus Bosch, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Júlio Resende e Mário Botas. Embora os pintores Marc Chagall, Francisco de Goya, Diego Velázquez e Miguel Ângelo Lupi marquem a sua presença no conjunto de poemas de «A Felicidade da Pintura», alude-se novamente a eles noutros momentos da obra poética. Os dois poemas «Bella» e «Valentine» (Osório, 2001: 231, 232), que iniciam a terceira parte o livro *Décima Aurora* (2001) e que agora remetem para a primeira e a segunda mulher de Marc Chagall, estabelecem relações

<sup>35</sup> Cf. anexo 2, figuras IX, X, XI, XII.

<sup>36</sup> Cf. anexo 2, figura XIII. Aproveito para agradecer a amabilidade de António Osório em me ter fornecido este retrato desenhado pelo pintor português Miguel Ângelo Lupi, bem como em me ter autorizado a integrá-lo no meu trabalho. Este rapaz desenhado por Miguel Ângelo Lupi era, de acordo com a explicação de António Osório, um sobrinho do pintor e o seu desenho figura na capa da primeira edição da obra *Ignorância da Morte* (1978).

<sup>37</sup> Cf. anexo 2, figuras XIV, XV, XVI, XVII, XVIII.

<sup>38</sup> Cf. anexo 2, figuras XIX, XX.

mais complexas e densas entre o poema e a pintura ou entre o poema e o pintor. Quanto aos retratos das mulheres do pintor Marc Chagall, que serviram de ponto de partida para os poemas, Giovanni Pontiero menciona que “[a] contemplação dos retratos de Bella e Valentie de Chagall leva o poeta a iniciar a própria «circum-navegação de enigmas» na terceira parte do livro” (Pontiero, 1983: 48). Estes poemas, para além de revelarem alguns aspectos da vida do pintor, evidenciam uma profusão enorme de quadros sugeridos, bem como a referência aos célebres vitrais criados por Marc Chagall<sup>39</sup>.

No livro *Ignorância da Morte*, Miguel Ângelo Lupi é de novo evocado no poema «Salmo à Pasta de Miguel Ângelo Lupi» (Osório, 1999: 145). O pintor holandês Vincent van Gogh figura igualmente neste livro, no poema «A Cabeça ligada» (Osório, 1999: 121), no qual, como adiante veremos, se encontrará, a partir de pequenos indícios, uma concentração de vários quadros, bem como referências à vida do pintor<sup>40</sup>. O fantástico mundo de Hieronymus Bosch aparece através da referência aos seus fabulosos trípticos, nomeadamente «O Jardim das Delícias», «A Tentação de Santo Antão» e «Carro do Feno»<sup>41</sup>. Por analogia à forma de um tríptico, o poema «Bosch, o Início» (Osório, 1999: 176), divide-se também em três partes com os correspondentes subtítulos, constituindo assim uma densa e complexa fusão de tempos, de planos e de relações.

«Uccello» (Osório, 1999: 167) é o título do poema dedicado ao pintor italiano, no qual se alude ao tríptico «A Batalha de São Romano» e à sugestiva obra «São Jorge e o Dragão»<sup>42</sup>.

Finalmente, são ainda lembrados artistas italianos Ghirlandaio, Botticelli, Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo. António Osório refere-se à “famosa *Última Ceia*” do pintor renascentista italiano Domenico Ghirlandaio no texto «O pungente grito» (Osório, 2002: 109 – 112). Nesse mesmo texto é ainda lembrado Sandro Botticelli, sepultado “[a] dois passos do Arno, na igreja d'Ognissanti”. Este artista italiano é ainda mencionado no poema dedicado a Mário Quintana, «Elegia para Mário Quintana, vivo» (Osório, 1999: 154), bem como no livro *Aforismos Mágicos*, na medida em que o Poeta diz, “Botticelli deixou-nos dois diabos exorcizados por São Zenóbio, acabados de sair pela boca de um possesso: exactamente iguais, sobre o pequeno, e tão acanhados como repelentes” (Osório, 1998: 47). Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci surgem no poema «Um jovem casal», no qual o Poeta tenta perceber como estes dois artistas criariam “Maria e João” (Osório, 2001: 129). Porém, Miguel Ângelo é ainda evocado no poema «O poeta é um pintor cego» (Osório, 2001: 270) e Leonardo da

---

<sup>39</sup> Cf. anexo 2, figuras XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII.

<sup>40</sup> Cf. anexo 2, figuras XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI.

<sup>41</sup> Cf. anexo 2, figuras XXXVII, XXXVIII, XXXIX.

<sup>42</sup> Cf. anexo 2, figuras XL, XLI, XLII, XLIII.

Vinci é também lembrado no poema «Como um pombo» (Osório, 1999: 274), bem como no livro *Adão, Eva e o Mais* (Osório, 2003: 48).

Partindo desta panóplia de obras e de pintores, num movimento oscilante, embora sem tensão, de afastamento e de aproximação, estabelece-se um diálogo, assente em diferentes tipos de relações, entre os poemas, os quadros e os pintores.

A expressão *interart traffic*<sup>43</sup>, utilizada por Tamar Yacobi, que pretende dar conta dos vários tipos de correspondência que possam existir entre o objecto de partida e o objecto de chegada, ou seja, entre a pintura e o poema, parece caracterizar muito bem as formas de relacionamento entre a poesia e as artes visuais. Embora Tamar Yacobi identifique quatro<sup>44</sup> formas diferentes de tráfego interartes, nos poemas de António Osório apenas encontramos duas delas. Numa forma, uma pintura dá origem a um poema ou um poema alude a uma só pintura. Na outra forma, um poema é criado a partir de várias pinturas de um determinado artista ou o poema alude a diferentes obras em simultâneo<sup>45</sup>. Neste sentido, o único poema que apenas alude a uma obra de arte é «Velázquez pintando *As Meninas*» (Osório, 2006: 141), por oposição aos restantes poemas, nos quais se pode identificar mais do que uma pintura ou até simplesmente a alusão a uma determinada fase do pintor. A partir destas duas formas de tráfego entre as artes, ora se realiza a personificação dos pintores ou de personagens retratadas, ora os pintores ou aquilo que é retratado se torna objecto de interpelação e interpretação por parte do próprio sujeito poético. Com efeito, os poemas de António Osório dialogam simultaneamente com as obras pictóricas em questão, com os seus criadores, com um tema subjacente ao quadro, ou assunto que tenha decorrido da visualização e contemplação do quadro.

A um outro nível, o diálogo entre ambas as artes assenta essencialmente em três tipos de relações que, na maior parte dos poemas, acontecem em simultâneo, o que significa que o leitor poderá encontrar esses três modos de relacionamento num só poema. Desenvolvem-se então relações de carácter ecrástico, ou seja, relações descritivas, relações temáticas e

---

<sup>43</sup> No ensaio «Pictorial Models and Narrative Ekphrasis», Tamar Yacobi utiliza esta expressão ao fazer a distinção entre as várias possibilidades de relacionamento entre o ponto de partida visual, ou seja, a obra de arte, e o ponto de chegada verbal, ou seja, o poema, mostrando que uma pintura pode estar presente, quer num só poema, quer em mais do que um poema e que várias pinturas podem estar presentes, quer num só poema, quer em mais do que um poema (Yacobi, 1995: 603).

<sup>44</sup> Cf. Yacobi, 1995: 602.

<sup>45</sup> O teórico Gisbert Kranz denominou esta forma de relacionamento entre o poema e as pinturas de “kumulatives Bildgedicht”, conforme explica Tamar Yacobi: “Likewise, Kranz’s (1981: 377ff.) category of “kumulatives Bildgedicht” makes a welcome change from the norm of the unique art source versus its ekphrastic reproduction(s). Rather than an ekphrasis of artistic models, however, his “cumulative” text is one that covers a group (or even the totality) of works produced by some artist, often as an act of homage (Yacobi, 1995: 602).

relações biográficas. Para além destes três tipos de relações, ocorre por vezes, em alguns poemas, uma narrativização ou reflexão acerca de um determinado assunto que tem como ponto de partida a obra ou até a vida do pintor. Todas estas relações se entrelaçam num ambiente extremamente denso e misterioso, real e enigmático.

Tentar-se-á nos próximos capítulos dar conta da forma como se desenvolvem e integram as relações ecrfásticas e temáticas, bem como da criação de narrativizações, para depois explorar as relações de carácter biográfico ou de projecção e evocação biográficas. Embora estes tipos de relações estejam também interligados, eles servem, de certo modo, propósitos diferentes e sugerem caminhos distintos.

Estes diversos cruzamentos tornam os poemas verdadeiramente complexos, ricos e abrangentes, transformando-os numa imagem ou em espaços densos e de encontro, nos quais se misturam a descrição, o conhecimento, a reflexão, o louvor, a admiração, a interpretação e a interpelação. Assim, o Poeta, para além de descrever, interpreta, traduz, recontextualiza e reactiva a pintura, perpetuando as obras e os pintores.

Neste universo poético em permanente diálogo confundem-se continuamente as vozes e os olhares, a realidade e o imaginado, a imagem e a imaginação, o espaço e o tempo, o Poeta e o pintor, o observador e o leitor, o presente e o ausente, os processos de criação, e por fim um mundo bem terreno e um outro mundo ou outros mundos.

## 2.2 Relações efrásticas e temáticas

Image et texte, arc et cible l'un pour l'autre.

Jean-Luc Nancy

O diálogo entre os poemas de António Osório e a pintura é, em parte, feito através de relações efrásticas e temáticas, mas também através da criação de narrativizações ou de ficcionalizações. Logo, partindo da observação dos quadros, bem como de outras experiências pessoais, os poemas relacionam-se com as representações visuais a um nível descritivo, a um nível temático e a um nível reflexivo, a partir do qual se constrói uma narrativização.

Através destas relações, mas principalmente através do poder do princípio efrástico, António Osório não só descreve, quer explícita, quer implicitamente, como também interpreta aquilo que vê, aquilo que está para além do olhar ou aquilo que se encontra escondido no quadro, pois o Poeta recria, recontextualiza, dando a ver uma nova imagem através da palavra. Essa nova imagem construída através da palavra é como que uma espécie de prolongamento, no qual poderá, por vezes, estar contido o antes e o depois da representação visual, na medida em que os poemas ‘falam’ sobre, por e para além da obra de arte<sup>46</sup>. Ao criar estes tipos de relações, o sujeito poético encontra igualmente uma forma de celebrar, homenagear e elogiar todo o trabalho artístico de uma vasta tradição.

Para compreendermos o modo como são estabelecidas estas relações e aquilo que sucede ao integrá-las nos poemas, será necessário explorar e perceber as relações aparentemente dicotómicas entre palavra e imagem, visível e invisível, construção e imitação, espaço e tempo, movimento e imobilidade, que por sua vez se relacionam com as noções de *enargeia* e de *ekphrasis*.

A *ekphrasis* é então um princípio que começa precisamente por dar conta da relação entre a poesia e a pintura, ou seja, entre a representação verbal e a representação visual, embora, hoje, não se limite a esta articulação. Este princípio, utilizado na Antiguidade como um exercício de retórica, desenvolveu-se em vários sentidos, tornando-se num meio

---

<sup>46</sup> No sentido de dar voz ao objecto ou de lhe conferir um determinado prolongamento, James A.W. Heffernan explica que a “Ekphrasis speaks not only *about* Works of art but also *to* and *for* them. In so doing, it stages – within the theatre of language itself – a revolution of the image against the word, particularly the word of Lessing, who decreed that the duty of pictures was to be silent and beautiful (like a women), leaving expression to poetry” (Heffernan, 1993: 7).

predilecto e privilegiado entre os poetas contemporâneos para a sua criação, bem como para dar conta das afinidades entre uma e outra arte. Quanto ao seu significado na Antiguidade, Murray Krieger explica que “[t]he early meaning given “ekphrasis” in Hellenistic rhetoric (mainly in the “second sophistic” of the third and fourth centuries A. D.) was totally unrestricted: it referred most broadly, to a verbal description of something, almost anything in life or art” (Krieger, 1992: 7).

Apesar de este princípio datar de tempos antigos, o recurso a ele na actualidade é muito frequente, pois conforme James A. W. Heffernan constata no seu livro, “[i]n the past forty years, the production of ekphrastic poetry has become nothing less than a boom” (Heffernan, 1993: 135).

A primeira utilização do princípio efrástico na Europa remonta possivelmente a Homero e à sua ilustre descrição do escudo de Aquiles, que serviu de exemplo a muitos poetas até ao século XIX<sup>47</sup>. Mas, como a *ekphrasis* continua a suscitar o interesse de vários teóricos, bem como, a ser a estratégia de criação textual que dá origem à representação verbal de vários autores, o seu sentido foi-se alterando ao longo da história e adquirindo novos contornos, bem como novos significados, conforme se verá.

São inúmeras as definições que encontramos para determinar o princípio efrástico, mas, ao mesmo tempo, algumas delas tornam-se limitadas e simplistas se alargarmos um pouco mais o âmbito do poder da própria *ekphrasis*, uma estratégia extremamente rica, complexa e dinâmica.

Num ensaio intitulado «Frank O’Hara’s Oranges: The Relations between Poetry, Painting, and Painters», Karen Ware chega mesmo ao extremo de afirmar o seguinte acerca da *ekphrasis*:

Two visual artists working together produce a tribute to their friendship or, at the least, to their complicity with one another, in art. An artist and poet working together produce a work of *ekphrasis*: a visual and verbal combination representing the intersection not just of their poetry and painting, but of all poetry and painting. If ekphrasis can include intertextuality in which both the visual and verbal exist as potential texts, then painters and poets creating texts together for simultaneous combination is the ultimate act of ekphrasis. (Ware, 2005: 99)

Entre as várias definições encontra-se, num ensaio dedicado à questão das limitações e da existência de diferentes definições para o princípio efrástico, por exemplo, a denominação

---

<sup>47</sup> Cf. Kranz, 1973: 85.

de Leo Spitzer, segundo a qual a *ekphrasis* é “the poetic description of a pictorial or sculptured work of art”, enquanto John Hollander refere que a *ekphrasis* “addresses a particular visual image” (*apud* Yacobi, 1998: 24). Já James A. W. Heffernan define esta estratégia literária de visualização como “the verbal representation of a visual representation” (*apud* Clüver, 1998: 35), uma formulação que será depois revista por Claus Clüver ao propor tratar-se de “the verbal representation of real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”, alargando assim a dimensão daquilo que poderá ser o objecto de *ekphrasis* (Clüver, 1998: 36).

Ora, estas constantes redefinições do conceito e daquilo que ele implica, mostram que esta estratégia ultrapassa largamente a simples vontade por parte do poeta e observador de descrever uma representação visual. Neste sentido, James A. W. Heffernan explica que a estratégia efrástica praticada no século XIX “never aims simply to reproduce a work of visual art in words, so there is no point in judging ekphrastic poetry by a criterion of fidelity to the work it represents” (Heffernan, 1993: 157).

A distinção atribuída a Michael Davidson ajuda a entender como é que o poder da *ekphrasis* ultrapassa a simples função de descrição, na medida em que ele contrapõe a classificação de “classical painter poem”, um poema sobre uma pintura, destinado a imitar o objecto, à de “contemporary painterly poem” (*apud* Heffernan, 1993: 2), um poema que tem a capacidade de activar estratégias de composição equivalentes, mas não dependentes da pintura, no qual o poeta lê o quadro como texto e não como um objecto estático, activando a pintura ou reactivando permanentemente o seu sentido. Quanto a esta distinção<sup>48</sup>, entre o sentido clássico e contemporâneo do princípio efrástico, e contrariando os pressupostos de Murray Krieger, James A. W. Heffernan explica:

So Krieger’s ekphrastic principle has been shaken. According to Davidson, it has been undermined even by certain kinds of poems about paintings – specifically by the “contemporary painterly poem”. This Davidson contrasts with “the classical painter poem”, a poem written “about” a painting or work of sculpture and designed to imitate the selfsufficiency of the object. A “painterly” poem, says Davidson, “activates strategies of composition equivalent to but not dependent on the painting itself. Instead of pausing at a reflective distance from the work of art, the poet reads the painting as a text, rather than as a static object, or else reads the larger painterly aesthetic generated by the painting. (Heffernan, 1993: 2)

---

<sup>48</sup> Esta distinção atribuída a Davidson veio abalar a designação de Murray Krieger sobre o princípio efrástico, na medida em que este último defendia que a imitação poética do objecto espacial simbolizava “the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature’s turning world to ‘still’ it” (*apud* Heffernan, 1993: 2).



Recordemos que os poemas de António Osório que estabelecem correspondências com as artes visuais se enquadram nesta última classificação, ou seja, a de “contemporary painterly poem”, uma vez que eles não pretendem ser uma imitação fidedigna por palavras do objecto visualizado ou pura e simplesmente uma descrição daquilo que foi visto, mas, sim, uma recriação ou construção de algo novo apoiada naquilo que já existe, o que, por sua vez, se relaciona também com a característica desta obra poética de integrar a revisitação e a tradição. Com efeito, o passado, ou o já existente, não constitui uma barreira à criação poética de António Osório, antes pelo contrário, ele é constantemente revisitado, incluído e utilizado enquanto ponto de partida. Esta é uma característica importante desta obra poética, mas sobretudo extremamente interessante e enriquecedora, uma vez que ela integra o passado, ao mesmo tempo que cria algo original.

Apesar da existência de relacionamentos explícitos entre as artes, os poemas adquirem um estatuto de autonomia face ao seu objecto ou texto de partida. Logo, e por oposição ao sentido clássico do princípio efrástico, que considerava o texto como uma espécie de ornamento ou de elemento decorativo que acompanhava o objecto, o poema não depende inteiramente da representação visual. Num movimento oscilante de afastamento e de aproximação relativamente à representação visual, o texto e a imagem complementam-se nesta poesia de forma amigável, iluminando-se mutuamente, sem comprometer a independência de um e de outro, numa relação harmoniosa e nunca de tensão. Portanto, compreende-se, desde logo, que a intenção do Poeta ultrapassa certamente o desejo da mera descrição pelo facto de existirem outros tipos de relações, para além da descritiva, nestes poemas que dialogam com a pintura.

Neste sentido, deve igualmente ser explicado que as descrições nos poemas de António Osório não são feitas sempre do mesmo modo, pois em certos poemas acedemos efectivamente a momentos que correspondem à representação visual e noutros apenas se encontram fragmentos de descrição em que somente uma palavra remete para uma determinada situação de uma pintura. Alternam-se assim nos vários poemas, momentos descritivos explícitos com descrições implícitas ou fragmentárias. Possivelmente, poder-se-á então dizer que estes indícios descritivos constituem uma espécie de fragmentos efrásticos. Em alguns casos as descrições são suficientemente explícitas, noutros apenas indiciam as obras de arte, não comprometendo, porém, a compreensão do poema, nem a identificação da obra ou do pintor em questão.

Tomemos como exemplo o poema «Velázquez pintando *As Meninas*» para dar conta de um modo de descrição mais preciso e longo, por oposição aos fragmentos de descrição de outros poemas:

Aqui estou, a vós e a mim vendo:  
parte deste cão retraído, ele por certo  
mais altivo, e de dois monstros,  
Maribarbola, lerda, obesa e Nicolasillo,  
jovem (mais trágico) anão italiano:  
o meu tropel e de meu amo, El-Rei.  
As meninas, açafatas, minhas  
duas filhas, diversas em partos e rugas.  
Cinquenta e seis anos: quantos mais?  
Antes ou depois desta criança  
em cujo tempo estou,  
agora mais que seu pai, sofrendo?  
Porque me adentro, olhando, em meu avô,  
melancólico, do Porto expatriado?  
Bobo sou da corte, outro, apenas o mais alto,  
ou torrentoso, no Inverno, um rio?  
O grotesco fascina, de tal pigmento  
não disse tudo, organizo este quarto  
e a vida, com os dentes degradados,  
sem fé, sem esperança. Caridosamente apenas.  
E que fiz, que aguardo ainda destes pincéis  
ou escalpelos? Poucas cores, de preferência  
embutidas na terra e o verde oliva  
e esse designio, o simples valor da existência.  
Um único louco, aqui – eu, falsamente  
sereno e complacente, neste estúdio  
há mais de trinta anos, eternizando o efêmero.  
(Osório, 2006a: 141)

Os primeiros oito versos do poema remetem claramente para a obra-prima «As Meninas», pois descrevem algumas das personagens nela retratados, o próprio pintor, o “cão retraído”, “Maribarbola, lerda, obesa e Nicolasillo, / jovem (mais trágico) anão italiano” e ainda “[a]s meninas açafatas”. Estes elementos ou personagens foram efectivamente retratados por Diego Velázquez nesta obra, que o pintor descreve ao mesmo tempo que

interpreta. A descrição é também feita, na medida em que o pintor diz ali estar e ver “parte deste cão retraído, ele por certo / mais altivo, e de dois monstros, Mariabarbola, lerda, obesa e Nicolasillo, / jovem (mais trágico) anão italiano”. Trata-se de uma das mais célebres obras de Diego Velázquez, na qual ele próprio está contido, uma vez que o pintor é parte dela ou da sua criação. Neste caso em particular, o pintor faz parte da obra, porque ele surge efectivamente representado no quadro, mas ele é igualmente parte da obra, no sentido em que nela podem estar contidas e escondidas as suas preocupações, inquietações e até reflexões.

Numa mistura de planos e de perspectivas, onde se confunde Poeta e pintor, o quadro é tomado como ponto de partida e descrito nos primeiros versos, para nos versos seguintes dar início a novos tipos de relações entre o poema e a pintura, bem como a reflexões de outro carácter, entre elas, a questão da eternização da obra de arte, por oposição à efemeridade das coisas e, acima de tudo, da vida. Numa leitura interpretativa, o leitor, que se transformará simultaneamente em observador do quadro, acederá à obra à qual se alude, ao próprio pintor, bem como a reflexões que lhe são extensíveis.

Por um lado, o pintor poderia ser o observador do seu próprio quadro, pois o primeiro verso, “[a]qui estou, a vós e a mim vendo” não indica claramente onde se encontra Diego Velázquez. Poder-se-ia pensar ou imaginar uma situação em que, tal como o Poeta, o pintor pudesse estar perante o quadro, comentando-o e ao mesmo tempo reflectindo sobre a sua vida e a sua arte. Mas, por outro lado, e como o título indica, através do gerúndio, o leitor encontrará o pintor presentificado no momento do acto criativo, o que significa que se dá voz e vida ao quadro silencioso, ao mesmo tempo que se dá a ver uma outra representação a partir da representação visual. Essa outra representação poderia corresponder a uma situação em que o pintor e o Poeta se encontrariam lado a lado, um no momento da criação da obra pictórica e o outro, enquanto observador e ouvinte. Embora de modo diferente, a complexidade subjacente ao quadro, sobressai também neste poema.

Depois de uma descrição explícita da sua obra e de algumas considerações acerca da sua vida nos primeiros versos, Diego Velázquez confessa que “[o] grotesco fascina, de tal pigmento/ não disse tudo, organizo este quarto/ e a vida, com os dentes degradados,/ sem fé, sem esperança”. Parte-se então do quadro para outro tipo de reflexões que, como veremos mais à frente, poderão corresponder a um eco ou espelhar dos pensamentos do próprio sujeito poético.

Esta atribuição de “voz e vida” à representação relaciona-se com a súplica de Simónides de Ceos, no sentido em que as palavras da “pintura falante”, que é o poema, têm a capacidade de presentificar o objecto em questão, quer este exista efectivamente, quer não. Vê-se e

percepciona-se o quadro, mas também algo mais. Neste mesmo sentido, Luís Adriano Carlos afirma que “[a] “pintura falante” de Simónides reside pois na possibilidade de as palavras evocarem e presentificarem os objectos, independentemente da sua dimensão existencial” (Carlos, 2002: 25). As palavras têm a capacidade não só de evocar e presentificar a obra mencionada, mas também o próprio pintor, Diego Velázquez.

Aqui verifica-se igualmente o poder da *ekphrasis* ou da representação verbal de uma representação visual que tem a capacidade de “dar a ver” através da palavra, pois como refere Murray Krieger:

A éfrase constitui, com efeito, um epigrama sem o objecto acompanhante, na verdade sem qualquer objecto à excepção daquele que cria verbalmente. A imagem visual que a éfrase procura traduzir em palavras perde-se por certo nessa tradução, uma vez que a representação verbal, já sem se apoiar numa outra representação tangível, extra-textual, assume gradualmente o poder de uma entidade autónoma. (Krieger, 2007: 149)

A experiência de visualização de uma ou de mais representações visuais já existentes tem como consequência a criação ou construção através da linguagem de uma nova imagem. O objecto visto, percebido e interiorizado poder-se-á efectivamente ter perdido na tentativa de tradução, mas haverá sempre elementos no poema que ligam o discurso poético, quer à obra, quer ao pintor. Portanto, ocorrerão sempre correspondências entre estas duas formas de expressão diferentes, embora o resultado seja continuamente uma produção original com a capacidade de presentificação e de “dar a ver”.

Essa sensação ou ilusão de presença alcançada poderá ser descrita através do conceito retórico de *enargeia* ou de *evidentia* que, por sua vez, se apoia no princípio efrástico<sup>49</sup>. Como explica Murray Krieger, criar *enargeia* “is to use words to yield so vivid a description that they – dare we say literally? – place the represented object before the reader’s (hearer’s) inner eye” (Krieger, 1992: 14). Trata-se portanto de um discurso tão vívido que tenha a capacidade de colocar o objecto, agora representado verbalmente, perante o olhar interior ou da mente do leitor ou ouvinte. A força e o dinamismo do discurso poético coloca o quadro, bem como algo mais perante os olhos e a mente do leitor.

---

<sup>49</sup> O princípio efrástico pode ser um meio importante para alcançar *enargeia*, pois conforme explica Ingunn Lunde num ensaio intitulado «Rhetorical *enargeia* and linguistic pragmatic : On speech-reporting strategies in East Slavic medieval hagiography and homiletics», “*Ekphrasis*, perhaps best translated as ‘full, exhaustive (ek-) description’ (...), amounts to an intensification of the general enterprise of representing the visual through words and is thus to be seen as an important means of achieving *enargeia*”. (Lunde, 2004: 54)

Neste caso, ou seja, no poema intitulado «Velázquez pintando *As Meninas*», não se trata de colocar o objecto representado perante o olhar do leitor, mas sim da criação de ilusão de presença do pintor Diego Velázquez. O leitor verá, à medida que lê o poema, a obra em questão, mas acima de tudo, o seu criador. Com efeito, e como veremos no capítulo seguinte, na poesia de António Osório, não é apenas o objecto visualizado ou a pintura que é representada por palavras, reanimada e presentificada, mas sobretudo os próprios pintores que, ao contrário do que acontece no poema «Velázquez pintando *As Meninas*», alusivo ao quadro «*As Meninas*», não se encontram representados nos quadros evocados nos outros poemas. Os pintores como que adquirem uma dimensão de presença, passando a fazer parte do universo daqueles que lêem estes poemas. Um leitor atento destes poemas de António Osório, que se relacionam com a pintura, ficará certamente com a sensação de que se atribui maior importância aos próprios pintores, pois aquilo que interessa ao presentificá-los é homenageá-los e lembrá-los, mas também e, acima de tudo, trazê-los de um outro mundo para este, propiciando a presença deles nas nossas vidas enquanto leitores e simples indivíduos, ou seja, proporciona-se o trânsito ou a passagem dos pintores para um tempo presente, que é aquele da escrita e, consequentemente, do momento da leitura.

O poema «Solilóquio de Greco no Enterro do Conde de Orgaz» é igualmente um exemplo de presentificação e de homenagem ao pintor, como se poderá ler:

Quatrocentos anos depois, importa-me  
digam ser a minha  
a arte do desmembramento e ascensão nucleares,  
levítica, alienada? Ou alguém hesite  
pelos séculos entre este finado e as Meninas  
de Velázquez? Quantos apaixonei por mim  
ao unir terra e céu na mesma fraternidade mal-afortunada,  
ao tornar aderente a divindade  
como fruto que conserva parte da sua flor  
e espoliar-me do quinto sigilo,  
dos mortos pela palavra de Deus e por seu testemunho.

Amigos, os sinais fúnebres, Jorge Manuel,  
único filho, com insciência e garbo  
de seus oito anos, e sobre o Anjo recolhendo a alma,  
a Virgem, minha mulher, Jerónima,  
entre Deus e todos os seus Santos.  
Essa que pinte com pele de arminho

e cujo cálido rosto pervive com dureza de lioz,  
igual quando a possuí e sempre  
assumindo a feição de Mãe de Cristo:  
fiel a ambas, fiel a nuvens, mãos aladas.

E olho, miraculado, os visitantes de Toledo,  
turbas passam, tártaros indiferentes  
nesta capela onde sou eu quem dá  
a proporção cósmica da beleza.  
A eles amo por seu bafo  
poluente, mas vivo, e aos que me querem  
na dúvida de crer ou na mortificação da Graça,  
que foi minha. Como desejo ao Tejo  
corra com o meu verde, mais exaltado,  
e que as casas toledanas mantenham  
a cor entre palha e barro, burel de apóstolos,  
comunicada pelo restolho na planura.

A alma é sombra, um sonho.  
Assim figurei vida e morte,  
sem descaminho, sem o terrível cheiro de lobos,  
ambas perdurando além de toda a mudança.  
(Osório, 2001: 91)

Ao contrário daquilo que sucede no poema anteriormente explorado, aqui alude-se a mais do que uma obra deste pintor grego. Contendo igualmente descrições claras, mas também outras menos explícitas, este poema constitui um exemplo de presentificação do pintor, embora este não se encontre representado em nenhum dos três quadros mencionados. Ao falar na primeira pessoa, El Greco, tal como Diego Velázquez no poema anteriormente referido, transforma-se em comentador e observador da sua própria obra e vida, mas também daqueles que se dirigem a Toledo para conhecer esta esplêndida pintura, pois o pintor olha “miraculado, os visitantes de Toledo”, amando-os a eles “por seu bafo / poluente, mas vivo”. Uma vez mais parece que o artista se encontra perante a sua obra pictórica, comentando quer a representação, quer a envolvente do local onde ela se encontra, quer a sua própria vida. Apesar de o título do poema apontar para o facto de estarmos perante um solilóquio, confundem-se uma vez mais tempos, planos e perspectivas, na medida em se lê “[q]uatrocentos anos depois, importa-me / digam ser a minha arte do desmembramento e

ascensão nucleares, levítica, alienada?”. A referência a estes quatrocentos anos passados remetem para que altura efectivamente? Será este o tempo em foi escrito o poema ou a altura em que será lido. Esta marca temporal faz com que El Greco seja, de certo modo, transferido para um momento do presente, para a actualidade. Portanto, e como veremos mais à frente, estas palavras, bem como a afirmação de que o pintor é ou foi muito admirado pelo facto de “unir terra e céu na mesma fraternidade mal-afortunada”, poderiam ser proferidas pelo pintor, mas pelo próprio Poeta.

As duas primeiras estrofes remetem tanto para a obra «O Enterro do Conde de Orgaz» quanto para aquilo que ela representa, no sentido em que a pintura teve, tem e sempre terá um enorme impacto no observador. Esta pintura é, de acordo com Michael Scholz-Hänsel, “um dos pontos-chave de peregrinação para os que viajam até Espanha para ver o El Greco original”, lembrando ainda o mesmo ensaísta o que disse um dos *confrères* de Picasso: “Quantas horas passamos a estudar com admiração *O Enterro do Conde de Orgaz* de El Greco!” (Hänsel, 2005: 51). Sabendo que esta obra é um dos momentos essenciais da criação de El Greco, acede-se à amplitude da afirmação “[q]uantos apaixonei por mim ao unir terra e céu na mesma fraternidade mal afortunada”, o que por sua vez corresponde a uma descrição do enormíssimo quadro, pois conforme Michael Scholz-Hänsel explica:

A pintura do artista está claramente dividida em duas zonas. Na secção de baixo podemos ver um funeral que poderia acontecer em Toledo. Os dois santos – Estêvão está identificado por meio de uma representação cénica do seu apedrejamento na Dalmácia – colocam o conde de Orgaz na sepultura, ao mesmo tempo que uma figura à sua direita, provavelmente o patrono, Andrés Nuñez, lê o requiem. Na secção superior, um anjo dirige a alma de Orgaz para o paraíso, representado como uma criança, através de uma espécie de canal de nuvens, onde é esperado por Cristo Pantocrator, São João e a Virgem como intercessores e vários outros santos. (Hänsel, 2005: 51)

Trata-se nesta pintura de uma vontade de união, por oposição à ideia de divisão, o que, por sua vez, corresponde a uma forte tendência e característica desta obra poética, a de ligar tudo aquilo que aparentemente não pode ser unido. Eis aqui um elemento de aproximação entre características desta arte pictórica e da poética de António Osório. Ambos, Poeta e pintor pretendem, através de meios diferentes, unir o aparentemente irreconciliável, ligar o que é do âmbito celeste ao terrestre e vice-versa.

Na segunda estrofe, acedemos em simultâneo quer à descrição de alguns momentos do quadro quer a elementos da vida do pintor. Nestes versos, El Greco presentificado refere-se a “Jorge Manuel, / único filho, com insciência e garbo / de seus oito anos”, que foi

efectivamente o seu único filho e que provavelmente serviu de modelo para uma das figuras que se encontra na parte inferior do quadro<sup>50</sup>, altura em tinha oito anos, pois conforme Michael Scholz-Hänsel menciona “[é] geralmente aceite que o rapaz em baixo à esquerda representa o seu filho de oito anos, uma vez que El Greco assinou o quadro no lenço que está na mão da criança com a data de 1587, o ano em que nasceu Jorge Manuel” (Hänsel, 2005: 52). Para além de Jorge, é ainda mencionada Jerónima, que possivelmente figura enquanto Virgem na parte superior do quadro, mas que também foi pintada “com pele de arminho” na pintura «Senhora Com Manto de Pele». Quanto a esta senhora, que possivelmente foi a mulher de El Greco e que muito cedo falecera, Marañon explica:

Sabemos quién era esta: doña Jerónima de las Cuevas. Fuera o no su esposa legítima, es probable que la conociera en Toledo, de donde debía de ser (45), pues a los pocos meses de llegar nació su hijo Jorge Manuel, el único que tuvo, en 1578. Dicen los eruditos que nada se sabe de esta señora fuera de su nombre. Pero algo se sabe, y esto muy importante: que fue la única mujer que aparece en la intimidad del Greco. Y cuando esto acaece en un hombre de su complicación y de su genio, es seguro que ella era también una mujer excepcional. (Marañon, 1956: 44-47)

Neste poema acede-se, uma vez mais, não só à descrição da pintura e das figuras dos vários quadros, mas também a uma presentificação do pintor grego, que a cada leitura é reanimado e lembrado, estabelecendo-se assim um convívio entre esta figura, as restantes figuras evocadas no poema, o Poeta e o próprio leitor.

Ao contrário daquilo que acontece nos dois poemas anteriormente analisados, o brevíssimo poema «A Mulher de Vermeer» contém apenas pequenos momentos descritivos, como se poderá ler:

Exposta à janela em Amesterdão  
correu a cortina  
e acendeu a luz vermelha.  
De relance, seminua, a vi.

Temeria eu fosse  
Vermeer e a contemplasse  
com nitidez elegíaca,  
de azul-prateado e cinza-pérola,  
límpida, tangível, quase mãe?  
(Osório, 2001: 128)

---

<sup>50</sup> Cf. Marañon, 1956: 123-125.



Constituído simples e contidamente por duas estrofes, este poema poderá remeter, através de pequenos fragmentos descritivos, essencialmente para duas obras do pintor Johannes Vermeer, nomeadamente «Rapariga Lendo uma Carta à Janela» e «Mulher de Azul Lendo uma Carta». Porém, e tendo conhecimento das várias obras do pintor, alguns fragmentos descritivos poderão indiciar outras obras e estender-se, por exemplo, igualmente à obra «Senhora escrevendo uma Carta» ou «A Mulher do Colar de Pérolas».

Assim, ao ler o poema, ao mesmo tempo que se percorre algumas das obras do pintor holandês, acede-se à criação de uma ficcionalização que assenta no estabelecimento de uma relação da provável visualização das pinturas e de outras possíveis experiências relacionadas com o mundo, de um modo geral, ou com a sociedade do presente. Cruzam-se, numa certa ambiguidade, dois âmbitos distintos, mas ao mesmo tempo indissociáveis.

Por um lado, o primeiro verso, que menciona uma mulher “[e]xposta à janela em Amesterdão”, e a referência a uma “luz vermelha” poderão remeter para o quadro «Rapariga Lendo uma Carta à Janela», uma vez que nele existe efectivamente uma rapariga à janela e que a cor vermelha é um dos elementos que nele predomina. Mas, por outro lado, e voltando a um tempo presente, os versos da primeira estrofe que remetem para uma mulher e para uma luz vermelha, poderão indiciar o quarteirão conhecido por “Red Light District” em Amesterdão, no qual as prostitutas se expõem nas montras, como se de objectos numa loja se tratasse. O leitor poderá assim associar estes primeiros versos ao ambiente desse quarteirão em Amesterdão. Também, e ainda neste sentido, se o poema se relacionasse unicamente com o pintor holandês Johannes Vermeer e com a sua obra, ele remeteria talvez para Delft e não para Amesterdão, uma vez que Delft é a cidade de origem do pintor<sup>51</sup>. Ainda, e ao contrário daquilo que acontece nos outros poemas que se relacionam com a pintura e os pintores, o título deste poema remete para a ‘mulher’ deste pintor holandês, e não para o ‘amor’ do pintor como acontece nos títulos dos restantes poemas que aludem, por exemplo, ao amor de Amadeo Modigliani ou ao amor de Francisco de Goya<sup>52</sup>. Esta alteração no título poderá sugerir uma dimensão de maior despersonalização, dessentimentalização, bem como de algum distanciamento, pois é muito diferente caracterizar uma pessoa, neste caso alguém do sexo

---

<sup>51</sup> Norbert Schneider refere o seguinte relativamente à cidade de Delft: “Vermeer pintou duas vezes aspectos de Delft, a sua cidade natal. Um desses quadros, que está no Rijkmuseum, em Amesterdão, é a pequena pintura conhecida como *Het Straatje (Rua de Delft)*, pág. 17); a outra, consideravelmente maior, é *Vista de Delft* (pág. 19, e está no Maurutshuis, em Haia (Schneider, 2001: 15).

<sup>52</sup> Na esteira das correspondências e relações entre as artes e entre tudo na vida, deve-se ainda mencionar o poema de António Osório intitulado «XXVIII. Amantes» que diz o seguinte: “Andar na vida,/ ofício de mulheres/ e poetas. // Dadivoso/ da sua mísera/ dádiva. // Amantes/ sempre aquém/ do amor”(Osório: 2001: 212).

feminino como amor ou mulher de alguém. É esta modificação que possivelmente permite esse trânsito e conciliação de um tempo passado e um tempo presente. Por um lado, o leitor é transportado e conduzido a visitar as obras do pintor, embora envolvendo-as numa reflexão que poderá ser reportada para a actualidade.

Portanto, e situando-nos sempre a um nível de especulação, o poema mostra algo que se situa para além dos quadros aos quais vagamente alude, ou seja, ele aponta para um possível observador que vagueia naquele quarteirão de Amesterdão anteriormente mencionado, bem como para uma realidade de um tempo presente que corresponde às meninas expostas nas montras. Trata-se então de um observador que se encontra no exterior e que vê uma determinada mulher “exposta à janela”, que “[d]e relance, seminua”, corre uma cortina. O sujeito poético parte dessa experiência de visualização de uma figura à janela, relacionando-a posteriormente com algumas características de pinturas de Johannes Vermeer. Como se o cenário da janela e da mulher “exposta à janela” correspondesse, ele próprio, a uma moldura.

Na segunda estrofe o observador exterior continua a explicar que suspeitava tratar-se de Johannes Vermeer “e a contemplese / com nitidez elegíaca, / de azul-prateado e cinza-pérola, / límpida, tangível, quase mãe”. Aqui, ocorre o confronto da visão, exposto na primeira estrofe, com o olhar e as cores de Johannes Vermeer, na estrofe seguinte. Ora esta descrição pode agora ser associada à obra «Mulher de Azul Lendo uma Carta», quer através das cores, quer através do facto de o observador suspeitar que a mulher é “quase mãe”. De acordo com Norbert Schneider pensa-se que a mulher representada nesta obra está grávida e que é a mulher do pintor, embora esses elementos não concorram para o entendimento do quadro:

Como se pensou que ela estava grávida, a *Mulher de Azul Lendo uma Carta* foi primeiramente identificada como a esposa de Vermeer; sabe-se que ela deu à luz quinze filhos. No entanto, as tentativas, pouco fundamentadas, para descobrir a identidade desta mulher em nada contribuem para a compreensão do significado do quadro. (Schneider, 2001: 7)

No entanto, contida nesta referência à mulher, pode estar uma breve e implícita reflexão sobre a realidade das mulheres que se encontram expostas nas montras nesse quarteirão de Amesterdão, ou seja, uma consideração com implicações sociais. Partindo da representação visual, a representação verbal dá conta de uma situação que pode perfeitamente pertencer à realidade e sociedade actual, ao mesmo tempo que remete para as obras do pintor holandês. Mas, se, por um lado, o poema expõe um ambiente mundano, em que a mulher se mostra à janela, por outro lado, acede-se à imagem da mulher “límpida, tangível, quase mãe”.

Contrapõem-se assim dois aspectos que, apesar de estarem relacionados um com o outro, opõem-se de certo modo. Se, por um lado, o poema remete para uma mulher exposta à janela, ou seja, para o lado mais mundano e muitas vezes triste da sociedade, por outro lado, os últimos versos sugerem a figura de uma mulher “límpida, tangível, quase mãe”, o que independentemente das circunstâncias é uma imagem afortunada do que ela também poderia ter sido.

A representação verbal e a representação visual aproximam-se igualmente pela mesma capacidade de sugestão e de expressão de um ambiente quase tranquilo e como que suspenso. Através do poema, ou mais concretamente através do observador exterior, consegue-se sugerir o mesmo jogo de interior e exterior expresso na pintura «Rapariga lendo uma Carta à janela», embora os três últimos versos anulem essa intenção<sup>53</sup>.

É igualmente interessante mencionar o facto de que o tema da prostituição, embora com outro intuito, foi utilizado por Johannes Vermeer numa determinada fase da sua pintura. Conforme explica Norbert Schneider:

O motivo do bordel mostrou ser fascinante; não é de surpreender, por isso que se tenha desenvolvido rapidamente para um género independente. De um ponto de vista humanista, foi possível combiná-lo com a advertência didáctica que se devia retirar de tais pinturas, tão fácil era alguém ser espoliado nas estalagens. (Schneider, 2001: 24)

Este breve poema é um exemplo de como vários tempos e planos se confundem, bem como da capacidade de estabelecimento de relações ou de como a observação de algo poderá remeter para muitas outras coisas. A possível experiência de passagem no “Red Light District” em Amesterdão e de ver uma mulher “[e]xposta à janela” conduziu o observador a relacionar aquele ambiente com os quadros de Johannes Vermeer.

Com efeito, cruzam-se intrinsecamente e em tão breves versos um ambiente mundano com o artístico. Parece então que o poema parte de uma experiência vivida em Amesterdão, ou seja, do acto de ver uma mulher numa montra, nessa mesma cidade o que, por sua vez, irá convocar a recordação das figuras femininas representadas por Johannes Vermeer. Uma vez mais sobrepõem-se perspectivas e observadores, tempos, espaços, presentes e passados. Conhece-se assim a narrativa ou reflexão implícita de um possível observador real ou

---

<sup>53</sup> Norbert Schneider refere, quanto à alusão entre o interior e o exterior, que “[o] facto de a janela estar aberta serve, superficialmente, claro, para aumentar a quantidade de luz que entra no quarto um tanto escuro, mas representa, noutro sentido, o desejo da mulher de alargar a sua esfera doméstica e de contactar com o mundo exterior, do qual, como dona de casa obrigada a seguir as normas sociais, está extremamente afastada” (Schneider, 2001: 49).

ficcionado, ao mesmo tempo que se identificam e vêm as obras em questão, bem como o pintor presentificado.

Já no poema «A Cabeça ligada», o leitor encontrará inúmeras palavras que, por sua vez remetem para uma vasta série de quadros do pintor holandês Vincent van Gogh, por oposição aos segmentos descritivos mais extensos dos dois poemas explorados no início do capítulo. Como se poderá ver, nos seguintes versos existem fragmentos de descrição que evocam várias pinturas simultaneamente:

Van Gogh queria algo  
tão consolador como a música.

Os campos de trigo e centeio  
com ciprestes, os seus obeliscos,  
e lírios e grandes nuvens,  
a sesta dos camponeses,  
a natureza morta  
de girassóis e anémonas,  
o sereno bivaque de ciganos,  
as árvores com o azul tismado do céu,  
loendros, paveias, roçadores  
de pastagens limão ouro pálido,  
o semeador ferruginoso de ocre,  
enxofre e do tamanho de uma catedral,  
o voo de corvos sobre ramos  
luminosos e ternos  
de amendoeiras em flor.

Depois de cortar a orelha  
retratou-se com os lábios  
pintados de sangue.  
Se o sofrimento fosse mensurável,  
naquela cara de símio  
louco de ser homem  
haveria dores  
de um inteiro campo de concentração.  
(Osório, 1999: 121)

Aquilo que acontece neste poema, através dos vários fragmentos descritivos, é como que uma condensação de muitas obras deste artista, que culmina com a evocação da própria imagem na qual o pintor com “cara de símio” se retratou “depois de cortar a orelha”. Nesse auto-retrato, bem como em toda a vida deste “louco de ser homem”, subjaz um sofrimento imensurável e incalculável, dores que o sujeito poético compara às “de um inteiro campo de concentração”. É interessante o facto de este poema terminar simultaneamente com uma imagem do pintor criada verbalmente e com a evocação da imagem visual criada pelo próprio pintor. É como que uma espécie de sobreposição de dois domínios distintos, o da pintura e o da poesia.

O poema aproxima-se da obra do pintor, mas também da sua vida, o que vai no sentido de atribuir uma maior importância aos próprios pintores, como tenho vindo a defender. Por um lado, o leitor associará a enumeração de “[o]s campos de trigo e centeio”, os “ciprestes, os seus obeliscos”, “a natureza morta / de girassóis e anémons” à vasta obra do pintor, pois todas estas referências remetem para aquilo que é característico na pintura de Vincent van Gogh. Por outro lado, o poema indicia a tristeza e sofrimento sentidos e vividos pelo pintor ao longo de toda a sua vida, o que corresponde à seguinte explicação de Ingo F. Walther:

Realização e solidão, anseio e desespero, amor e desalento, devotamento e renúncia, harmonia e desassossego, proximidade e lonjura, permanência e efemeridade, foi o que o homem e o artista pintou nos quadros. Ele que queria sempre com a sua arte dar consolo – o consolo de que ele mesmo necessitaria, ele que dava ao mundo e à vida o seu amor – e do amor sempre ficou vazio. Sofreu neste mundo e nele se dilacerou – e criou com a sua arte um mundo próprio e novo, colorido e movimentado que contém tudo o que ele sabia da existência. (Walther , 2006: 88, 89)

De facto, este pintor viveu e sentiu fortemente e profundamente durante toda a sua vida os sentimentos mais díspares, como “um louco de ser homem”.

No entanto, para além de o poema se relacionar com o pintor e a sua obra através dos fragmentos de descrição e das referências biográficas, há ainda certas características que relacionam o Poeta e o pintor. Embora através de meios diferentes, ambas as artes exprimem a vontade de celebração de tudo, a atenção amorosa relativamente àquilo que nos rodeia, bem como a tentativa de captação do sentido mais profundo das coisas - [c]om os anos / a pouco e pouco / a raiz afectuosa / penetrou no fundo da / terra / até chegar / ao mais pequeno / e mais antigo / veio de lágrimas” – escreve o Poeta (Osório, 1999: 33). Neste mesmo sentido, Ingo F. Walther afirma, relativamente à forma de ser e estar de Vincent van Gogh:

A atitude em relação a tudo representado na sua pintura é a de um homem apaixonado que toma a realidade como ela é. Com a sua arte queria comunicar com os contemporâneos que entendem as coisas elementares da vida: natureza, objectos, pessoas, dor alegria, o permanente, o efêmero...”. (Walther, 2006: 66)

Esta atitude de maravilhamento por parte do pintor é idêntica à do Poeta, pois a poesia de António Osório, como já foi referido, mostra, reúne e celebra num universo dialogante todas as coisas elementares da vida. Ela louva e nomeia aquilo a que não se dá o devido valor, nem relevância, mas que está perante e ao alcance de todos e que é importante, porque simplesmente faz parte desta vida terrena. Por esta via, encontram-se afinidades entre poema e pintura ou entre dois modos de representação, bem como entre o Poeta e o pintor.

Analogamente ao processo de criação de um artista plástico e àquilo a que Stephen Spender chama “the putting together of minute particulars of observation”, (Spender, 1988: 143), também o poema «A Cabeça ligada» junta múltiplos elementos, criando no final uma só imagem. Ao unir vários aspectos relacionados, quer com a obra, quer com a vida de Vincent van Gogh, o Poeta “pinta por palavras” uma outra representação que corresponde, por um lado, a uma espécie de sùmula da existência do pintor e, por outro lado, à sua presentificação no momento da leitura. A sucessão de representações ou de imagens agora verbalizadas cristaliza-se numa só que, no entanto, se poderá desdobrar novamente em várias. Num ensaio intitulado «Afterword: Poets, Painters, and Portraits» e recorrendo à definição de *ekphrasis* de Valerie Robillard, Helen Wilcox explica o seguinte quanto ao poema «Rembrandt’s Late Self-Portraits»:

In the terms put forward by Valerie Robillard for an intertextual understanding of *ekphrasis*, the poem demonstrates a high sustained degree of ‘referentiality’ to the visual text, maintaining a dialogue with the artist and his works until the very end of the last stanza. Part of the poem’s power may also derive from the fact that it operates simultaneously in both the ‘depictive’ and the ‘associative’ modes of Robillard’s model of pictorial *ekphrasis*. The self-portraits, the lyric’s specified visual source, are kept before our (inner) eyes throughout the poem, and we are reminded even in the last stanza to ‘Look...there’. Meanwhile, however, we are also invited from the first line onwards to engage at a more profound level with the concept of self-portraiture – the process of self-confrontation and ‘self-scrutiny’ – shared by both painter and poet. (Wilcox, 1998: 215)

Aquilo que aqui é mencionado e explicado acontece, de certo modo, também neste poema que remete para o pintor Vincent van Gogh, na medida em se acede às pinturas evocadas, bem como ao retrato do pintor.

De igual modo, os poemas «Bella» e «Valentine», são também constituídos por uma enorme profusão de referências a vários quadros do pintor Marc Chagall, tal como o poema «Amor de Modigliani» relativamente aos quadros deste pintor italiano. Mas, se por um lado nos poemas alusivos a Marc Chagall “[a]penas o amor conta, inverte”, por outro, no poema no qual Amadeo Modigliani é interpelado, o pintor é caracterizado como um “homem pelo amor destruído” (Osório, 2001: 96, 231, 232).

O poema «Amor de Modigliani», todo ele constituído por várias interrogações, remete, através de fragmentos descritivos, para determinadas características da pintura de Amadeo Modigliani, como, por exemplo, para a forma peculiar e muito própria de retratar as pessoas com um “pescoço, não de cisne, / mas distendido membro de cavalo”, bem como, para a sua fase de criação de Nus, na medida em que, de acordo com o sujeito poético, Amadeo Modigliani era um artista “fascinado pela celebração das espáduas e por aquele ninho, / triângulo mágico, pirâmide no deserto”. Na verdade, e apesar de não serem numerosos os nus retratados por este pintor italiano, eles fazem parte de um determinado período de criação do artista. Com esses nus Amadeo Modigliani pretendia celebrar o corpo e mostrar sensualidade. Neste sentido, e conforme explica Werner Schmalenbach:

It was indeed the body that Modigliani celebrated, not all the human being in all her humanity. At the same time, however, the sensuality involved was partly, if not mostly, that of the painting itself. With Modigliani, the painting always wins. The unprecedented closeness of these nudes, their strong presence, their uninhibited self-presentation, may well be called sensual; but the flesh is almost always depicted in a very unsensual way – so much so that one hardly feels like speaking of ‘flesh’ in this context at all. (Schmalenbach, 2005: 48)

Descreve-se, assim, não apenas uma única obra, mas várias; ou então alude-se a uma determinada fase de criação do pintor, bem como se especula ou tenta retratar o pintor por palavras.

Também o poema «Bella» (Osório, 2001: 231) remete através de fragmentos descritivos para várias obras do pintor Marc Chagall. Os primeiros quatro versos – “[o] seu corpo – ícone sobre a terra / onde a luz se abriu, / assente forçosamente nas nuvens, / ambos por fome de voar / levitando um sobre o outro” – poderão indiciar ou corresponderem a uma descrição das obras «Bella com Cabeção Branco» e «O Aniversário»<sup>54</sup>. A primeira mulher do pintor encontra-se na obra «Bella com Cabeção Branco» efectivamente em primeiro plano, como um

---

<sup>54</sup> Cf. anexo 2, figuras XXI e XXII.

“ícone sobre a terra”, assente ou suspenso nas nuvens. Já a obra «O Aniversário» é descrita através dos versos “ambos por fome de voar / levitando um sobre o outro”, pois o pintor e a mulher estão realmente representados um a levitar ou a pairar sobre o outro. Estes versos com que inicia o poema «Bella», para além de descreverem as duas obras de Marc Chagall mencionadas, nas quais Bella se encontra representada, deixam transparecer o amor vivido e sentido pelo pintor ou por ambos. Na sua obra *A minha vida*, o artista russo afirma:

Ela trazia-me de manhã e à tarde ao atelier deliciosos bolos caseiros, peixe assado, leite quente, tecidos coloridos e até tábuas que me serviam de cavalete. Mal eu abria a janela afluía com ela logo de todos os lados um azul celeste, amor e também flores. Vestida toda de branco ou toda de preto, há muito que ela já existia nos meus quadros como um fantasma, como estímulo da minha arte. (*apud* Walther e Metzger, 2004: 42)

Depois da referência, quer aos próprios retratos de Bella, quer ao amor que aos olhos do observador provavelmente deles sobressai, seguem-se, no poema de António Osório, algumas alusões a vários motivos que surgem frequentemente na obra pictórica deste pintor russo, como por exemplo, o “violino”, o “leite saindo da vacaria” ou o “acrobata”. Uma vez mais ocorre a descrição de várias obras, ao mesmo tempo que se encontram correspondências a um nível temático, bem como se tenta mostrar ou desocultar a vida do próprio artista. A aproximação entre Poeta e pintor ou entre temáticas acontece também aqui. Do mesmo modo que António Osório tenta unir o aparentemente irreconciliável na sua poesia, Marc Chagall age de igual modo na sua arte de pintar. Conforme referem Ingo F. Walther e Rainer Metzger:

Chagall, melhor do que nenhum outro artista do século XX, soube harmonizar temas pretensamente incompatíveis. Ele conseguiu vencer as diferenças entre comunidades religiosas, que rivalizaram durante séculos, entre filosofias e, por último, entre ideologias estéticas. Esta força integradora satisfazia a saudade que o público tinha de uma humanidade com uma família harmónica, de um mundo de paz fraternal. Nada menos que Arcádia, Paraíso e Elísio, tudo ao mesmo tempo deveria ser a mensagem deleitável, e o peregrino entre mundos, Marc Chagall, o seu profeta. (Walther / Metzger: 2004: 90)

Portanto, estas novas imagens, agora verbalizadas e recontextualizadas, propõem um novo caminho com um novo propósito ao leitor, bem como outros sentidos. Assim, o poder da *ekphrasis* e a sua utilização enquanto estratégia de visualização assumem várias formas, ultrapassando desse modo a mera função descritiva, conforme explica Tamar Yacobi que a situa:



(...) between the allusion to an artwork and to an art theme, between shorter and longer representational stretches *or* texts, between description and narration, poetry and prose. This demonstrates that *ekphrasis*, the literary evocation of spatial art, is an umbrella-term that subsumes various forms of rendering the visual object into words”. (Yacobi, 1998: 23)

Neste excerto Tamar Yacobi alarga ainda mais o âmbito *ekphrasis*, ao explicar que este conceito pode ser remeter para várias formas de relação, como, por exemplo, a alusão a uma obra de arte ou a um tema, a brevidade ou extensão dos textos, a descrição e a narração e ainda a poesia e a prosa. O conceito de *ekphrasis* deixa então de ser estritamente relacionado com uma função descritiva, passando a abarcar outras formas de relacionamento entre as artes, bem como a adquirir novas capacidades. E a poesia de António Osório é um exemplo deste alargamento do âmbito do conceito efrástico.

O poema «Os Fuzilados» (Osório, 2001: 125, 126) é um exemplo de uma outra forma de evocação do objecto visual através da palavra. Ao contrário dos dois poemas anteriormente mencionados, «Os Fuzilados» não possui qualquer elemento descritivo, nem qualquer referência à vida do pintor. Este poema, cujo título coincide claramente com o título da obra do pintor Francisco de Goya,<sup>55</sup> relaciona-se com o quadro a um nível temático, tomando-o como ponto de partida para a construção de uma narrativa de carácter reflexivo.

Muito embora Giovanni Pontiero dê como exemplo a “anormalidade grotesca do anão”, figura muito recordada nesta obra poética<sup>56</sup>, quando afirma que “[o]s desventurados e oprimidos despertam a curiosidade e a compaixão de Osório” (Pontiero, 1984: 44), o mesmo acontece neste poema, uma vez que ele se relaciona igualmente com a representação de desafortunados e perseguidos. Também aqui, nesta representação visual, os desventurados e oprimidos suscitam a compaixão do sujeito poético. Giovanni Pontiero afirma que “[a] anormalidade grotesca do anão provoca uma interrogação mais profunda sobre esta humanidade desfigurada que leva o estigma de algum inerente” (Pontiero, 1984: 44). Assim, a violência e a injustiça incompreensíveis que vemos nesta obra pictórica são temas que também percorrem toda a obra poética de António Osório, enquanto questionamento do lado

---

<sup>55</sup> O título deste poema é o único, entre todos os poemas que se relacionam com a pintura e os pintores, que coincide com o título da obra pictórica evocada.

<sup>56</sup> Na obra poética de António Osório a figura do anão é várias vezes mencionada e associada às pinturas de Velázquez. No poema «Buxo» (Osório, 1999: 155), este pequeno arbusto é comparado com o bobo de Velázquez – “Rasteiro, importante anão de jardim // Importante como aquele velho / e mínimo bobo de Velázquez.” – e numa curta e triste narrativa intitulada «Os dois amigos», existe efectivamente um anão, cuja “cabeça tinha nobre aspecto, alta testa, como os bobos da sua espécie pintados por Velázquez” (Osório, 2002: 43).

absurdo e brutal do ser humano<sup>57</sup>, muitas vezes ou quase sempre desnecessário. Isto porque, conforme explica Fernando Pinto do Amaral, entre o bem e o mal “esta poesia encontra fértil terreno em toda uma amálgama de intuições especificamente humanas que passam pelo remorso, a bondade, a culpa e, de um modo geral, um sentido de justiça implícito no mundo” (Amaral, 1991: 64).

A obra «Os Fuzilados», também conhecida por «3 de Maio de 1808», criada por Francisco de Goya seis anos após o massacre levado a cabo pelos franceses quando invadiram Espanha, remete para um facto histórico. Conforme explicam Rose-Marie e Rainer Hagen:

A 2 de Maio dá-se um incidente em Madrid. Após um soldado francês ser puxado do seu cavalo e quase linchado, o general Murat anunciou que “tinha sido derramado sangue francês. Haveria vingança!” Qualquer espanhol que fosse encontrado com uma arma nas mãos seria fuzilado – de notar que todos os homens espanhóis andavam com faca. Cerca de 400 cidadãos comuns – pedintes, artesãos, monges e agricultores que tinham vindo vender a sua produção ao mercado – foram presos e executados na manhã de 3 de Maio. (Marie / Hagen, 2003: 55)

Porém, aquilo que Francisco de Goya representou, o medo na expressão de uns e a prepotência manifestada por outros, poderá ser estendido a acontecimentos idênticos em situações semelhantes e alargado até a momentos da actualidade, evidenciando assim a sua intemporalidade e universalidade. Daí que António Osório inicie o poema com o verso “não apenas os de Goya”, quase como resposta ao título «Os Fuzilados». Esse medo e subjugação por parte de uns, e a vontade de domínio e maldade por parte de outros, como mostra o quadro, continua a existir.

A obra pictórica representa a crueldade, a maldade e a frieza daqueles que matam ou do “fanático homicida”, por oposição ao desamparo e sentimento de medo extremo perante a execução daqueles que “de olhos vendados / a morte, pela última vez contemplam”. Ao tomar este cenário horroroso e terrífico como referência, o poema contrapõe às interrogações deixadas em aberto na primeira estrofe, uma reflexão sobre aqueles que matam, bem como sobre “[q]ue castigo, pronta, pronta felina justiça / mereceria o fanático homicida, o mandante” na última estrofe.

---

<sup>57</sup> António Osório explica o seguinte, que se estende quer a estes desafortunados da obra de Francisco de Goya quer a muitos outros: “Se escrevi muitas elegias, a pessoas e poetas queridos, a animais, a árvores, ao que é perecível, a «Felicidade da Pintura» (e não só da pintura, também do amor, da amizade), constitui um dos pólos do que faço. E sinto-me justificado defendendo os humildes e o nosso planeta, vítimas das barbáries económica e poluidora, as duas aliás «em contente união», como os cisnes de Hölderlin...” (in Gastão, 2001: 16).

A imagem criada por palavras que possivelmente corresponde ao castigo merecido do “fanático homicida, o mandante” e que o leitor, por sua vez, construirá e verá na sua mente consegue ser ainda mais violenta do que a própria representação de Francisco de Goya. Assim se sente o poder da palavra e daquilo que ela poderá representar ou daquilo que ela terá a capacidade mostrar. Para além da expressão de um vazio extremo, há ainda um indício de algo completamente destituído de existência e quase que decomposto, como se poderá ler nos seguintes versos:

A deslembança, ser para si um cego,  
nada lhe dizer a alma  
sequer da casa onde nasceu  
como se o sal a tivesse arrasado  
e destruído as mais fundas raízes,  
um cego que todavia reconhecesse sua mãe  
e perdesse a língua, os lábios, o soluço,  
um cego em cujos olhos, lambidos  
por moscas impiedosas,  
os próprios filhos vomitassem.  
(Osório, 2001: 125)

Assim, ao ler este poema, tanto se acede a momentos da representação pictórica como a uma nova imagem criada através das palavras, com a qual termina o poema.

Estas novas imagens, construídas a partir do estabelecimento de relacionamentos e de confluências de lugares e tempos, correspondem a um domínio, que é o da linguagem, inscrito num tempo presente, que poderá ser tanto o da escrita, como o da leitura. Neste sentido Murray Krieger explica que “[a] maneira mais óbvia como cada descrição verbal ultrapassa o seu objecto vem a ser a abertura que proporciona, no âmbito do que é presumivelmente uma criação espacial, para a entrada no reino temporal humano” (Krieger, 2007: 150).

Será interessante, mesmo que de forma breve, contrastar o poema «Os Fuzilados», de António Osório, com o poema «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya» de Jorge de Sena, uma vez que ambos os poetas se referem à mesma representação visual. À semelhança daquilo que sucede com o poema de António Osório, também Jorge de Sena tomou como ponto de partida a pintura «Os Fuzilados» para o extenso poema «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya». Aqui são igualmente expostas, a partir do episódio apresentado por Francisco de Goya, questões de carácter intemporal, bem como interrogações

deixadas em aberto. Porém, o sujeito poético, ao contrário daquilo que acontece no poema «Os Fuzilados», remete nos seguintes versos, tanto para a personalidade do pintor, como para alguns factores históricos relacionados com aquele acontecimento:

Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,  
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha  
há mais de um século e que por violenta e injusta  
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,  
que tinha um coração muito grande, cheio de fúria  
e de amor. Mas isto nada é, meus filhos.  
apenas um episódio breve,  
nesta cadeia de que sois um elo (ou não sereis)  
de ferro e de suor e sangue e algum sémen  
a caminho do mundo que vos sonho.

Neste poema está também patente uma reflexão sobre a injustiça, a crueldade e falta de amor no mundo. No entanto, aquilo que é deixado no final do poema não é uma imagem de certo modo violenta que reflecte uma alguma fúria e tristeza, mas, sim, uma mensagem que alerta para um modo de estar e de ser digno e respeitoso:

E, por isso, o mesmo mundo que criemos  
nos cumpre tê-lo com cuidado, como coisa  
que não é só nossa, que nos é cedida  
para a guardarmos respeitosamente  
em memória do sangue que nos corre nas veias,  
da nossa carne que foi outra, do amor que  
outros não amaram porque lho roubaram.  
(Sena, 1999: 108-110)

É francamente interessante o modo como estes poemas abarcam todas estas diferentes formas de relacionamento, bem como a capacidade que têm de dar a ver o objecto visual em questão e ainda uma outra imagem criada a partir daquilo que foi visualizado.

Através de afastamentos e aproximações das representações visuais o leitor acede a um novo universo que, embora se distancie da representação da qual partiu, não a abandona completamente. À medida que os poemas se distanciam das representações visuais, acercam-se da construção da imagem do seu próprio artista, perpetuada através do impacto e da força da palavra, do poema. É aqui que se encontra a dinâmica e complexidade das relações entre as

artes, porque elas são um conjunto de movimentos diversos e fecundos. As correspondências entre as artes dão lugar a um novo espaço de múltiplas e infinitas representações, que, à semelhança das famosas ‘bonecas russas’, permite uma abertura permanente e infindável a novos horizontes, a outras visões e a universos diferentes e surpreendentes ainda por explorar.

## 2.3 Diálogos entre o Poeta e os pintores: evocações e projecções biográficas

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias desdobrando o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes entre significações mudas.

Merleau-Ponty

O diálogo entre o Poeta e os pintores decorre muitas vezes do tipo de relação biográfica que transparece em quase todos os poemas anteriormente mencionados. Portanto, aquilo que suscitou interesse e que impulsionou a escrita do poema não foi apenas a representação do quadro, mas também aquilo que nele poderá estar escondido, como, por exemplo, aspectos da vida do criador, o próprio processo de criação, bem como as suas intenções, e também as experiências vividas pelo Poeta enquanto observador. Na verdade, muitas vezes parece que a vida dos artistas evocados e o acto criador são mais importantes e têm maior significado do que as pinturas em si<sup>58</sup>. Estas, embora sejam descritas, servem de ponto de partida para outras reflexões e questões, muitas vezes deixadas em aberto. Mas, para além das interrogações que surgem a partir das obras, evocar elementos da vida dos artistas significa também, de certo modo, conhecê-los, recordá-los, perpetuá-los, louvá-los, bem como criar a ilusão da sua presença.

Aparentemente, existe um aspecto que o Poeta tenta, a todo momento, perscrutar e descobrir a partir da visualização, contemplação ou relembração dos quadros, que é de acordo com Teixeira-Gomes,

[o] mistério da alma do artista (ou do modelo), das suas penas e amarguras íntimas, das suas ambições, dos seus vícios, dos seus remorsos, que podem subtilmente transparecer na sua obra imprimindo-lhe um significado muitas vezes equívoco ou ambíguo. (*apud* Guimarães, 2003: 69)

Parece que a representação visual é o meio através do qual mais facilmente se acede ao seu criador, aos seus medos, aos seus anseios e pensamentos. De certa maneira, o quadro

---

<sup>58</sup> Se se ampliar o conceito do princípio efrástico, como foi anteriormente referido, a focalização no artista e o revivê-lo, bem como reanimá-lo é, de acordo com James Heffernan, uma característica da poesia moderna (cf. Heffernan, 1993: 154, 155).

como que funciona como um ponto de ligação ou um meio de comunicação entre o sujeito poético e a imagem do artista projectada pela obra. Portanto, a experiência de visualização não significa apenas tentar perscrutar e procurar dizer o antes e o depois da representação visual, ou simplesmente descrevê-la através da palavra. Trata-se igualmente de uma experiência de conhecimento e de comunicação com o artista ou uma tentativa de compreender o mistério da sua alma porque o artista é indissociável da sua obra, deixando nela marcas implícitas. É também desse modo que se estabelecem comparações relacionadas com os dois modos de criação artística.

Desta procura ou desta experiência de intersubjectividade entre um ‘eu’ e um ‘outro’ resulta como que uma espécie de amizade e de cumplicidade entre o Poeta e aqueles que são evocados nos seus poemas. Porém, esta experiência de intersubjectividade ou de procura de comunicação não se realiza apenas entre o Poeta e os pintores, mas sim entre o Poeta e todos os seres, animais e coisas que normalmente nos rodeiam e que fazem parte do nosso quotidiano, muitas vezes esquecidos e desprezados. Portanto, e como já foi anteriormente mencionado, entre pintores, poetas e músicos, são igualmente evocados e lembrados dispersamente e com diversos propósitos ao longo desta obra poética os tipógrafos, os engraxadores de sapatos, os calceteiros, os mendigos, o beduíno entre muitos outros. Apenas como pequeno exemplo, do reino animal são também mencionados os chacais, os cães, os coelhos, a águia. Embora se reporte à obra *Ignorância da Morte*, Eugénio Lisboa sublinha quanto a este vastíssimo registo de experiência com o mundo, bem como quanto ao “alargamento do território lavrável”:

O que importa é, portanto, re-editar o percurso, partir do nascimento, voltar ao tempo em que, Mãe, «tinhas a minha idade», refazer as estações da vida, lembrar com fanatismo minuciosamente totalitário os seres, os objectos, as situações passadas, dar aos olhos da memória um vigor de desespero, nada esquecer tratando como matéria poetizável mesmo o que, em princípio, não-poético. (Lisboa, 1999: 94)

Ora, a inclusão minuciosa, atenta e apaixonada de todas as experiências e observações permitiu precisamente essa ampliação de “território lavrável”. E isto acontece porque o indivíduo só aprende, compreende, conhece e cresce ou enriquece quando se abre aos outros e quando se dispõe à interacção com os outros e com aquilo que o rodeia. Toda a vivência é importante e fundamental, e daí também passível de ser poetizável. Neste mesmo sentido e

para poder constatar o quão abrangente é o universo poético que António Osório oferece aos seus leitores, Giovanni Pontiero explica:

Os mitos de Roma e Grécia antigas são re-examinados lado a lado com significativas passagens do Antigo Testamento, e ambos os cultos revelam contradições fundamentais nos assuntos humanos. O mesmo se pode dizer do mundo contemporâneo e, depois de realçar o papel do geólogo, do vedor, do pintor, do vendedor ambulante e da peixeira, o poeta está convencido de que mesmo o papel mais humilde na vida revela ambiguidades e reservas secretas que facilmente podem passar despercebidas. A natureza, os homens, as máquinas, vale a pena analisá-los todos atentamente, a fim de perscrutar as suas correlações. (Pontiero, 1984: 46)

Portanto, os poemas tornam-se num espaço enorme e acolhedor, cujo ambiente é familiar e quase íntimo, de convívio e de interacção, porque todos os versos constituem uma conversa com os pintores e, acima de tudo, com o mundo, tentando procurar as infinitas correlações. Esta poesia mostra, de forma muito subtil, o quão importante e enriquecedor é a experiência e vivência a todos os níveis. Conforme Eduardo Lourenço explica, “António Osório sabe como poucos poetas passear-nos ou levar-nos pela mão através das mais imprevisíveis visões, digamos, de recorte «metafísico», de fundo pensamento, embora sempre mediadas pela referência à experiência mais comum e obscura” (Lourenço, 1984: 14).

Com efeito, nesta obra poética destaca-se verdadeiramente uma intensa experiência de intersubjectividade e uma grande noção de alteridade, tornando-a nesse sentido verdadeiramente singular e exemplar. Ao explicar a posição de António Osório na cena literária, Fernando Guimarães refere-se precisamente a essa dimensão de alteridade do seguinte modo:

No citado estudo que publicou no primeiro número de *Anteu*, António Osório referia-se a dois programas estéticos que se recusam entre si e que ele mesmo, por sua vez, recusava: «ou há um mundo que se esquece da consciência (caso do neo-realismo português), ou este se esquece que leva dentro de si a tremenda gravidade de um mundo (posição psicologista)». Com efeito, algumas marcas que, na sua poesia, parecem apontar para esta última posição são elididas pelo que seria um complementar sentido de alteridade: o encontro com os outros, com os lugares, com a terra arterial a que não raro se refere. Daí a atenção às circunstâncias da vida, aos seus acontecimentos, a constantes vivências ligadas ao espaço e ao tempo concretos, embora a própria descoberta de aspectos ou momentos como estes não deixe de assumir um prolongamento mítico que tantas vezes se faz sentir nos poemas de António Osório. (Guimarães, 1989: 110)



Os poemas dão então conta dessas vivências, e é também nesse sentido que, analogamente à pintura, a linguagem ou a palavra tem a capacidade de dar a ver, de dar forma e existência àquilo que não se poderá ver materialmente ou fisicamente. Neste sentido, António Ramos Rosa afirma que “[a] poesia não nos proporciona apenas um prazer estético, ela abala o nosso ser, abre-nos ao mundo, propicia a presença das coisas, faz-nos participar no mistério vivo do real (Rosa, 1992: 17). Essa abertura e possibilidade de presença das coisas sucede precisamente através do poder da palavra poética. Não será também por acaso que no poema, «XI. Se não estudas as odes, serás incapaz de usar as palavras (Confúcio)», António Osório nos revela que:

As palavras  
possuem  
enxames  
de símbolos:  
amálgama  
de pólen,  
estralejar  
de labaredas,  
estilhaços  
imensos.  
(Osório, 2001: 195)

Nesse espaço acolhedor e de convívio, no mistério em que o poema se envolve e do qual o leitor participa, confundem-se efectivamente essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, uma vez que as palavras, contendo “amálgama/de pólen,/ estralejar/de labaredas,/ estilhaços/ imensos”, têm a capacidade de criar uma presença a partir de uma ausência, o perceptível a partir do oculto.

Relativamente à relação estabelecida com os pintores, a dimensão de presença e de criação de cumplicidade resulta então do tipo de relação biográfica, de estratégias discursivas, bem como do singular modo como António Osório se dirige a estes artistas evocados.

A poesia, e em especial a poesia de António Osório, é o lugar de encontro, de humanização, de diálogo, de conversação, de entusiasmo, de maravilhamento e de união daquilo que normalmente não parece ter qualquer possibilidade de correspondência. É verdadeiramente uma *Casa* que reúne e une, da qual emanam simultaneamente os

sentimentos mais atemorizadores, bem como os mais nobres. Neste sentido, Eduardo Lourenço afirma:

A poesia como espaço onde a contradição, sem se resolver, se transcende e apazigua, ponte efémera e eterna entre vivos e mortos, é nesse ofício que António Osório a emprega e envolve como sendo a do seu natural destino. (Lourenço, 1984: 16)

O poema é o espaço onde convivem passado e presente, mortos e vivos, a experiência artística e biográfica, o memorialismo e a vivência imediata. No entanto, e apesar da celebração e do maravilhamento, esta poesia é igualmente um lugar de interrogações e de confrontações. Com efeito, a sensação de presença decorre, em grande parte, das relações biográficas estabelecidas, pois através da sua integração parece que o Poeta tem um grande conhecimento sobre a vida dos pintores, como se fossem amigos de há muitos anos ou como se tivessem convivido desde sempre, o que de certo modo é justificável, uma vez que os pintores e os quadros fazem parte de uma experiência vivida pelo Poeta. Os elementos biográficos ultrapassam largamente aquelas referências factuais e objectivas que poderão ser encontradas em livros de História de Arte ou biografias, o que acentua ainda mais o pendor de diálogo, de cumplicidade, de amizade e de convívio. Mais do que meras informações históricas, interessam sobretudo questões relacionadas com o acto de criação, com a evocação, com sentimentos e, acima de tudo, questões de carácter existencial.

É assim que as vozes e as perspectivas dos pintores se confundem muitas vezes com a do Poeta, pois, por exemplo, aquilo que o pintor presentificado exprime encontra o seu eco noutros poemas da obra poética de António Osório. Trata-se de uma projecção ou de um espelhar do sujeito poético no poema a partir daquilo que viu. Neste mesmo sentido, e ao explicar uma característica da poesia figurativa de determinados poetas espanhóis, José Luís Garcia Martin afirma:

Esse personaje pude ser una contrafigura del propio autor – ocurre ello con especial frecuencia en Panero y en Salvago – o un personaje autónomo que le permite al poeta objectivar mejor sus preocupaciones o tratar de ver el mundo desde otro punto de vista. (Martin, 1992: 215)

Os pintores poderão então ser essa contrafigura do próprio autor, a partir da qual o Poeta exprime e partilha possivelmente os seus próprios pensamentos e a sua visão do mundo. É também neste sentido que Joaquim Manuel Magalhães lembra que “[a] contemplação e meditação em torno de uma pessoa conduz a afirmações da humanidade e a distribuições do

sentimento que jogam no campo misto de fulgor pessoal e de distância objectivante que António Osório escolheu para solo das suas palavras” (Magalhães, 1981: 177).

Ao tomar o quadro como ponto de partida, o Poeta, para além de celebrar a arte, homenagear os pintores, encontra igualmente uma forma de expor muitas das suas questões e interrogações. É também neste sentido que J. D. McClatchy afirma o seguinte:

Even before they write about – and brings its own set of pressures and reliefs to their writing – the poets have sensed the emblematic value of a picture. First, it represents a portrait of the artist’s mind, an image for states of feeling and planes of thought, an embodied temperament. Second, by praising or analyzing the painters, these poets have found a sure way (their objectified correlative, let’s say) to describe themselves, or, more generally, to describe the creative process itself. (McClatchy, 1988: xv)

Para dar conta daquilo que resulta do tipo de relação biográfica, do modo como se estabelece uma relação de cumplicidade, bem como da forma como o Poeta expressa as suas questões através da evocação destas personagens, lembremos, em primeiro lugar, alguns versos do poema «Velázquez pintando *As Meninas*» (Osório, 2006a: 141). Tal como é referido no poema, Diego Velázquez teve efectivamente duas filhas, como também tinha aproximadamente 56 anos quando pintou esta célebre obra. Mas, as questões que coloca, não poderão corresponder a interrogações que o Poeta coloca a si mesmo? Não será possível encontrar no poema, que remete para a vida e pintura do artista, ecos de outros versos da obra poética de António Osório?

Num poema dedicado à sua filha Gabriela o Poeta afirma, “[f]ilha, os teus dezoito anos / são uma dor lancinante” (Osório, 2001: 78) e, do mesmo modo, Diego Velázquez, a quem o Poeta atribuiu a voz, refere-se às suas “[d]uas filhas, diversas em partos e rugas”, expressando angústia ao dizer “[a]gora mais que seu pai, sofrendo?”. Não se trata aqui de um profundo lamento de tristeza ou de uma revolta contra o passar do tempo, mas sim e acima de tudo, de uma constatação e aceitação daquilo que afinal corresponde ao “simples valor da existência”. É a condição de fragilidade e de elementaridade da existência – “[c]inquenta e seis anos: quantos mais?” -, por oposição ao poder da arte que, quer pela palavra, quer pelo pincel, eterniza o efémero, perpétua o transitório. Aparentemente são muitos os poetas e pintores que acreditam no poder da eternização através da arte, pois conforme explica James A. W. Heffernan “poet and painter clearly share the belief that visual art has the power to perpetuate a moment, to raise it above time, change and contingency” (Heffernan, 1993: 93).

Com efeito, a questão da eternização daquilo que é efêmero através da arte, é expressa em quase todos os poemas que dialogam com a pintura e os pintores. Diego Velázquez diz, neste poema que se encontra naquele estúdio “há mais de trinta anos, eternizando o efêmero”, e El Greco afirma, quanto à sua mulher Jerónima, no poema «Solilóquio de Greco no enterro do Conde de Orgaz» (Osório, 2001: 91), “[e]ssa que pinte com pele de arminho / e cujo cálido rosto pervive com dureza de lioz”, bem como “[a]ssim figurei vida e morte, / sem descaminho, sem o terrível cheiro de lobos, ambas perdurando além de toda a mudança”. A obra de arte surge assim como meio de captação do transitório, de desafio do e contra o tempo, de perpetuação do fugaz. Também Bella, mulher de Marc Chagall, permanecerá “para sempre à janela”, como se pode ler no poema «Bella» (Osório, 2001: 231). De igual modo, no poema «As mãos de Cranach (o Velho)» (Osório, 2001: 110), “ainda visíveis”, retrataram Salomé e o “santo degolado” numa pintura, cujas “cores, encarnes, sobrevivências chamejantes” perduram, desafiando assim o terrível passar do tempo e a incontornável mortalidade. E, finalmente, a referência às duas célebres Majas retratadas por Francisco de Goya que vivem ou perduram conforme dão conta os seguintes versos do poema «Amor de Goya» (Osório, 2001: 133) “eis vivo, duplo, evidência cósmica, o que amaste e tu dentro delas, sangue, carnação, a luz distante, orgulhosa, dolorida de seus olhos”.

Ora, do mesmo modo que os pintores souberam e conseguiram eternizar o perecível através da sua arte, também os poetas, e António Osório em especial, têm a capacidade de perpetuar aquilo que é transitório através do poder da palavra. Neste mesmo sentido, e quanto à arte do poeta, Fernando J. B. Martinho afirma que “[q]uanto aos poetas, o seu é um ofício luminoso – transformar a opacidade e a espessura da maldição que os marca na transparência e na limpidez de uma doação total” (Martinho, 1980: 74). Ainda na esteira da comparação entre o ofício do poeta e do pintor, Fernando J. B. Martinho explica que “[o]s pintores estão empenhados em idêntico processo de transformação alquímica do sofrimento, obscuro peso, na leve limpidez, intentando, assim metamorfosear, ‘eternizar’ o que é perecível, «efêmero»” (Martinho, 1980: 74). Portanto, ambos, Poeta e pintor, procuram o mesmo, apesar da utilização de meios diferentes. Ora, toda a arte tem então a capacidade de fixar um instante fugidio, uma existência fugaz num momento presente, de eternizar o perecível.

Porém, esta questão da eternização daquilo que é efêmero relaciona-se igualmente com a própria perspectiva ou consciência da vida e da morte já anteriormente mencionada no Poeta. Neste mesmo sentido e embora se reporte ao livro *Ignorância da Morte*, António Hohlfeldt afirma o seguinte:

No poeta vibra constante a vida, e sua poesia, em verdadeiro ritual, é capaz de dar sentido a tudo o que fixa em seu poema, ultrapassando, na fixação do verso, o próprio valor que antes tivera. Assim, «Ignorância da Morte» não é um «ignorar» no sentido tradicional, comum, de desconhecer puro e simples, mas sim como uma decisão, uma consciência, um programa de vida que é desafio e ultrapassamento, de quem vê na morte apenas uma etapa de um ciclo mais amplo, que é a Vida como tal. (*apud* Lourenço, 1984: 25)

É provavelmente por considerar a morte como parte de um ciclo maior, que corresponde à Vida, que esta poesia tenta unir o terrestre e o celeste, ou seja, trazer para o lado “de cá”, e através do poder da palavra, pintores, músicos, poetas, entre muitos outros. É importante mencioná-los, lembrá-los e evocá-los, pois apesar de não ser possível vê-los fisicamente, eles fazem também parte da nossa experiência de vida, na medida em que nós somos observadores, leitores, ouvintes ou até mesmo enquanto simples viventes. Por detrás das obras que emocionaram, António Osório projecta a dimensão humana do seu criador. É deste modo que se dissolvem e se fundem todas as questões e interrogações que atravessam esta obra poética e que, por sua vez, estão intimamente relacionadas, como dá conta o poema intitulado «Cada palavra»:

Figuras jacentes  
sobre o túmulo, arcaz de granito,  
lendo nas mãos desde o século XII  
a Bíblia – estes versos de amor.

Poder dizê-los sílaba a sílaba,  
nada perdendo, nem um som,  
para destilar  
as ervas da memória,  
abençoar uma a uma cada palavra  
na sua indiscernível nobreza,  
oferecer-lhes sândalo venerando os seus mortos.

E chamá-los pelo nome,  
amar até à consumação dos séculos  
para atingir o ponto extremo do amor,  
desfibrá-lo, tecê-lo, cunhá-lo em oiro,  
moedas ainda fulgurantes de Atenas.  
(Osório, 2001: 115)

Este poema articula uma linha temática estruturante da obra poética de António Osório. Nele está explícita a importância e o significado da palavra e da memória, através das quais se evoca e chama os mortos. Está igualmente patente a necessidade e a relevância do amor. É preciso amar-se a si próprio e ao próximo, e é indispensável não esquecer quem fez e continua a fazer parte das nossas experiências de vida, pessoais, culturais e até profissionais.

Retomando o poema anteriormente mencionado, «Velázquez pintando *As Meninas*», bem como a questão de que o pintor poderá funcionar enquanto contrafigura do poeta, não poderá a interrogação proferida por Diego Velázquez – “[e] que fiz, que aguardo ainda destes pincéis ou escalpelos?” – corresponder a um pensamento de António Osório? Analogamente a esta questão que Diego Velázquez coloca a si próprio, num poema intitulado «Inquirição» o sujeito poético pergunta “porque escrevo / versos, que crueldade / ou insânia comigo tenho / e lego, envergonhado / por má, depuradora acção”, bem como “porque escrevo / com um chicote versos, tão frágeis / e humildes, escravizados, / e instilo numa só gota / a criação da chuva e a morte das sementes” (Osório, 2001: 218). Não haverá entre estes versos alguns pontos de confluência?

A referência quanto à predileção da utilização das cores – “poucas cores, de preferência / embutidas na terra e o verde oliva” – poderá de certa forma corresponder ao próprio processo de escrita do Poeta, na medida em que as palavras são escolhidas com precisão e rigor. Efectivamente, Fernando Guimarães explica, ao mesmo tempo que cita António Osório, que o Poeta,

[a]o referir-se ao «ser / caduco, aromático» dos arbustos, à sua múltipla presença - «afanosamente ubíquos» - está a emprestar à linguagem de alguns poemas seus aquela possibilidade de usar «a exacta palavra e não a mais aproximadamente exacta» que os poetas imagistas americanos ou ingleses tanto preceituavam. (Guimarães, 1989: 108)

O pintor utiliza preferencialmente poucas cores, do mesmo modo que o Poeta usa “a exacta palavra”, porque é uma determinada coisa que está a ser expressa e é com concretude e objectividade que tal terá de surgir na mente e aos olhos do leitor. Neste sentido, o Poeta mostra o mundo através do trabalho com a linguagem. É também por isso que Giovanni Pontiero caracteriza o modo de utilização ou o trabalho com a linguagem por parte do Poeta como uma “longa batalha com as palavras a fim de que elas possam transmitir as suas descobertas com uma certa medida de precisão e verdade” (Pontiero, 1984: 47).

Existem ainda outros poemas, que ao remeter para a obra pictórica, se relacionam simultaneamente com a temática da obra poética, bem como com o acto criador artístico e poético. Também neles se confundem e confluem, uma vez mais, Poeta e pintor, tempos e espaços presentes e passados.

Tomemos como exemplo o poema «Bosch, o Início», do livro *A Ignorância da Morte*, (1999), que se divide em três partes, cada qual com um subtítulo:

## I

### TRÍPTICO DAS DELÍCIAS

Enquanto Adão, Eva e o mais  
eram criados, um gato abocava  
o primeiro rato.  
Iniludível a prepotência  
do felino. Adão soerguido  
Eva desejava, nudez sua. E Deus  
abençoava os seus viventes  
consagrando o bem e o mal que lhes fizera.

## II

### AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO

A tentação maior,  
a tua, irremediável para o Santo,  
era o demónio cavalgante da morte.  
Inferno é ter um corpo,  
o nosso e dos seres que conosco  
se confundem em monstros vorazes  
e voam como peixes, escadas, insectos  
que fossem anjos – não esse fogo  
iluminante da escuridão,  
essa lividez  
que a semente do girassol em si reveste,  
essa proliferação  
do lobo temporal, dragões, serpentes  
que circundam um cego de nascença.

### III

#### O CARRO DE FENO

Esta raiva  
para que serve, contra quem  
desapiedado se dirige?

A quem pode pedir contas  
a alma de um bobo  
ou vesgo ou anão ostentando  
a disforme cabeça?

Que mal impenetrável  
fez o homem ao homem, quem corrompeu  
Deus em Deus, quem responderá  
por tudo e por todos no juízo final?  
(Osório, 1999: 176, 177)

Ao tomar estes três trípticos de Hieronymus Bosch, António Osório expõe-nos através de fragmentos descritivos e relaciona-os com a sua própria experiência e visão pessoal, muito embora e como não podia deixar de ser, esta seja diametralmente oposta à do pintor, porque se deve ter em conta o espaço temporal que separa o pintor e o Poeta.

Em toda a obra de Hieronymus Bosch, que em grande parte representa a criação do Mundo de acordo com a história da Bíblia, subjaz uma visão pessimista e aterradora da existência e essência humana. Conforme Walter Bosing afirma:

[p]ara Bosch, o pecado e a tolice eram as condições universais da existência humana e o destino normal do homem. Este conceito profundamente pessimista da natureza humana foi desenvolvido por Bosch em dois outros trípticos, o *Carro do Feno* e o *Jardim da Delícias*. Os dois quadros foram provavelmente pintados mais tarde do que o *Juízo Final*, mas apresentam um formato parecido. (Bosing, 2001: 45).



Grande parte das suas obras consistem na representação do Homem que facilmente se deixa corromper e que rapidamente sucumbe às tentações terrenas. Por oposição a esta visão pessimista, transparece do universo dialogante e afectuoso que é a poesia de António Osório, apesar de certas hesitações e interrogações, uma esperança e crença na bondade do homem. Essas hesitações e interrogações que transparecem ao longo da obra poética correspondem a um lado sombrio, feio, mas bem real do nosso quotidiano. Luís Miguel Queirós sublinha:

O poeta, claro, não vive no paraíso original, ainda que dele nos tenha dado uma extraordinária visão no livro *Adão, Eva e o Mais*, onde o primeiro homem e a primeira mulher adormecem como “bichos felizes” ouvindo o Verão na música de Vivaldi. Bastante pelo contrário, vive, como todos nós, num mundo de horrores quotidianos, entre os quais os menores não serão a indiferença e a resignação. (Queirós, 2008: 4)

Porém a esperança e o acreditar no Homem e na natureza conseguem, por muito difícil que seja, sobrepor-se a esses “horrores quotidianos”. Neste mesmo sentido, Pedro Mexia refere quanto à obra *Adão, Eva e o Mais* que “[a] natureza é benigna” e que “o homem (pode ser) o ponto mais benigno da natureza” (Mexia, 2003: 144). Portanto, é precisamente nisto que vale a pena acreditar, na bondade da natureza e do Homem, tentando daí subtrair a sua grandeza. É também esta a perspectiva de Giovanni Pontiero:

Meditando sobre as desventuras dos párias do mundo – o eunuco, o anão, o pedinte aleijado - o poeta avalia o estado empobrecido do qual o homem precisa de ser salvo. Um encontro com todas estas malfadadas criaturas não provoca uma revolta contra a indiferença de Deus, mas antes uma calma decisão de reconstituir a vida a partir das riquezas pouco prometedoras que estão à nossa disposição. (Pontiero, 1983: 47)

Retomando o poema «Bosch, o Início», apesar de a primeira parte do poema apenas se referir ao volante esquerdo do tríptico conhecido por «O Jardim das Delícias», o subtítulo desta estrofe «Tríptico das Delícias», que joga com o título do quadro, remete para a obra na sua totalidade. A obra «O Jardim das Delícias», que “descreve o prazer dos sentidos e, em especial, o pecado mortal da Luxúria” (Bosing, 2001: 52), é realmente um tríptico das delícias, magnífico e abundante com o qual o observador se pode na verdade encantar e deleitar infinitamente. Já quanto à obra «Tentações de Santo Antão», José Luís Porfírio afirma que “[n]o seu conjunto esta é uma obra que nunca se acaba de ver provocando

constantemente novas interrogações e múltiplas descobertas no público” (Porfírio, 2005: 93). Ora o mesmo sucede a cada nova leitura do poema.

A primeira parte do poema descreve efectivamente determinadas situações do volante esquerdo de «O Jardim das delícias», ao mesmo tempo que o interpreta, como por exemplo, o gato que “abocava / o primeiro rato”, “Adão soerguido” e Deus que “abençoava os seus viventes / consagrando o bem o mal que lhes fizera”. Porém, os primeiros versos, tanto podem ser relacionados com a representação visual, como com o momento de escrita ou de criação poética da obra *Adão, Eva e o Mais* de António Osório, confundindo e cruzando assim perspectivas, tempos e espaços e criadores. Poder-se-ia pensar que no momento da escrita ou da criação desta obra poética acima referida, o sujeito poético presencia um acontecimento em que “um gato abocava / o primeiro rato”.

Na segunda parte do poema que alude ao tríptico «Tentações de Santo Antão»<sup>59</sup>, o Poeta dirige-se ao pintor, utilizando a segunda pessoa do singular e afirmando que a sua tentação fora “irremediável para o Santo”. Mais uma vez entrelaçam-se aqui breves descrições da “fauna infernal”<sup>60</sup> representada no quadro com questões características e tematizadas ao longo de toda a obra poética que se relacionam com a nossa condição existencial - “[i]nferno é ter um corpo”- (Osório, 1999: 176).

Já a terceira parte contém várias interrogações deixadas em aberto que tanto podem dirigir-se ao próprio pintor, como ao leitor do poema. Por um lado, pergunta-se o porquê daquela fúria expressa no quadro. Por outro lado, ao mesmo tempo que se remete para as figuras aterradoras representadas por Hieronymus Bosch, também se alude ao aspecto desumano e grotesco pertencente a uma realidade intemporal que, como já foi referido anteriormente é uma temática constante nesta poesia. Assim, parece que o quadro serve de ponto de contacto entre o Poeta e o pintor ou até entre Poeta, pintor e leitores.

---

<sup>59</sup> José Luís Porfírio explica o seguinte acerca deste tríptico: “Este é um objecto em que o esplendor formal e imaginário se completam, a força da cor e uma inventada unidade do espaço, unem as múltiplas cenas que ocupam o painel central e os volantes laterais, independentemente das variadas narrativas que neles se contêm. Essa impressão geral de unidade é contrastada pela provocação do formigar de seres e episódios que desafiam o nosso olhar e a nossa interpretação e ocupam literalmente os quatro elementos do universo: céu, terra, água ou gelo, e fogo. No seu conjunto trata-se de uma visão do Mundo, na totalidade dos seus componentes, invadidos pelo mal, representado este por uma legião de seres demoníacos aparentemente fantásticos, seres que também significam o tributo de Bosch a uma longa tradição demonológica medieval, tradição essa que o pintor terá certamente aprendido no seio da sua família de miniaturistas e iluminadores de manuscritos” (Porfírio, 2005: 91).

<sup>60</sup> Walter Bosing descreve a pintura de Hieronymus Bosch como uma “fauna infernal mais ou menos convencional com espécies novas e assustadoras, cujas formas complexas ultrapassavam qualquer imaginação. Muitas delas eram combinações bizarras de anatomia humana e de animais irracionais, por vezes de objectos inanimados” (Bosing, 2001: 35).

Na verdade, o tratamento por tu<sup>61</sup>, a utilização de diminutivos, as interpelações indiciam o conhecimento e a amizade, bem como reforçam a noção de presentificação e, por conseguinte, de perpetuação. Este modo de se dirigir aos pintores propicia a sensação desse ambiente familiar e de cumplicidade, dissolvendo assim possíveis distâncias e barreiras.

Francisco de Goya, como se pode ler, é igualmente tratado por tu no poema «Amor de Goya», que alude às pinturas «A Maja Desnuda» e «A Maja Vestida»:

Qual das duas, a nua ou a vestida,  
contém a sua alma? Seguramente  
ambas percorreu poro a poro,  
afundou-se no seu peito, na suave  
cratera do ventre, na fenda  
gomosa que nenhum filho lhe deu  
e no bosquete, no acre perfume das axilas;  
beijou em ambas os olhos tremendamente inexplicáveis,  
ponto equidistante dos lábios e sua delicada união,  
tocou-lhes na anca, nessa parte  
que nem a garupa do mais esbelto dos seus cavalos  
excedeu alguma vez  
e acariciou-lhes os joelhos,  
implorando, sem palavras, morrer entre eles.

Se pudesse trocar de alma, a tua, Goya,  
escolheria. Felicidade da pintura:  
eis vivo, duplo, evidência cósmica, o que amaste  
e tu dentro delas, sangue carnação, a luz  
distante, orgulhosa, dolorida de seus olhos.  
(Osório, 2001: 133)

Especula-se que o modelo para estes dois quadros, encomendados pelo poderoso e temido ministro Manuel Godoy, tenha sido a Duquesa de Alba, pois conforme explicam Rose-Marie e Rainer Hagen:

---

<sup>61</sup> Embora se refira a Lucrécio e Copérnico, Maria Teresa Arsénio Nunes explica, quanto ao tratamento habitual por tu destas importantes figuras na obra do Poeta, que “António Osório trata Lucrécio e Copérnico por tu, como quem deles é íntimo – no que também se pode reconhecer a forte componente religiosa do conjunto da obra do autor. Astrónomos ou filósofos, em qualquer caso fatores do mundo, trata-os por tu como outros tratam os deuses por tu, numa espécie de religiosidade de tom panteísta, mais da ordem do sensível – a que realmente interessa à poesia – que da ordem do ideológico”. (Nunes, 1992: 280)

Depois da versão nua, Godoy encomendou também uma maja vestida; provavelmente, mostrava aos seus convidados uma versão ou outra, dependendo de quem se tratava. A sugestão de que a duquesa de Alba foi o modelo para os dois quadros é pura especulação. (Marie / Hagen, 2003: 49)

Mas, esta mulher que serviu de modelo, provavelmente a Duquesa de Alba, não poderá ter sido o grande amor do pintor? António Osório trabalha mais com a representação do pintor projectada pela obra do que com dados históricos. O que lhe importa é essa imagem de criador, inferida a partir da sua relação com uma determinada obra.

O poema que inicia com uma interrogação, que tanto poderá ser dirigida a Francisco de Goya, como ao leitor, prossegue com a afirmação do amor, da “[f]elicidade da pintura”, bem como da imortalização através da arte do pintor e daquela que ele retratou, “nua ou vestida”.

O facto de se responder à interrogação inicial – “Qual das duas, a nua ou a vestida, / contém a sua alma?” – com o advérbio de afirmação “seguramente”, indicia cumplicidade entre o Poeta e o pintor, como se fossem amigos de há muito tempo. É como se o quadro respondesse a esta questão, não a biografia do seu autor. Este advérbio, que sugere certeza e convicção, é um elemento que aproxima ambos os artistas, embora todo o poema se situe no domínio da especulação. A contemplação destas duas obras impeliu o sujeito poético a tecer determinadas considerações acerca do amor entre o pintor e a sua Maja. Os versos reconstituem, não uma única cena de paixão, mas sim o amor de Francisco de Goya por esta mulher. Os quadros e o poema são a revelação deste amor entre Francisco de Goya e esta Maja. Já não é tanto a representação que importa, mas sim aquilo que dela transparece ou aquilo que nela está contido ou gravado. Assim, os quadros são a expressão viva, quer do pintor, quer do seu modelo, mas acima de tudo do amor entre ambos, como constata os versos “eis vivo, duplo, evidência cósmica, o que amaste / e tu dentro delas, sangue carnação, a luz distante, orgulhosa, dolorida de seus olhos”. Os quadros evidenciam e revelam esse amor, como se deles transparecesse esse sentimento. Um amor eternizado através da pintura, mas também através das palavras que constituem este poema.

O amor, embora não apenas entre mulher e homem, mas sim enquanto sentimento genuíno de amizade e de afecto relativamente a tudo aquilo que nos rodeia, é uma consciência suprema e constantemente mencionada nesta poesia. Como refere Eduardo Lourenço: “[t]odo o amor é para António Osório este «leite puro», veículo de ressurreição, até de Deus, e em abundância o derrama, franciscanamente, pelas humildes criaturas que cúmplices o rodeiam” (Lourenço, 1984: 18). É nesse contexto que António Osório nos fala, como se poderá depreender pelos títulos dos poemas, dos amores dos pintores ou das suas

histórias de amor. Por um lado, também a evocação dos amores dos pintores indicia a relação de confiança e de cumplicidade entre o Poeta e os pintores. Por outro lado, esta invocação poderá remeter para o amor como motor de criação ou simplesmente para a essencialidade e necessidade desse nobre e humano sentimento, ou seja, de amar e de ser amado, porque “[a]mar não deve ser desfortuna” (Osório, 2001: 82), e porque uma das mensagens nesta obra poética é a seguinte: “Ama, ama / como se fosses imperecível / e sofre por ti, por todos” (Osório, 2001: 73).

O poema «Amor de Miguel Ângelo Lupi», constituído por quatro estrofes, dá conta desse amor, apesar da tristeza ou tragicidade subjacente, como se poderá verificar ao ler estes versos:

Teresa Júlia a sua fortaleza de amar,  
derradeiro modelo, ele com cabelos brancos,  
ela dardejando a integração primaveril,  
o deslumbramento tocado no seu corpo,  
agora por mim querido, só por mim,  
que tudo guardo desse espólio de Penélope  
tecido para vencer o mais cruel pretendente.

Teresa Júlia não foi apenas o seu rosto,  
a janela mais aberta  
– tão aberta quanto as de Matisse –  
cortina condescendente e ao vento amável,  
trança sedosamente acariciada,  
gata que se acolheu a seus pés,  
damasco, a protecção mais sanguínea.

Teresa Júlia há um século: a luz de Lisboa  
e a luz de Génova confluíam, em ti pulsavam.  
Renoir não te viu, mas trasladou-te  
depois para o mais íntimo, carnosas  
mulheres, acima da criação perempta.

Teresa Júlia depois da morte dele  
enlouqueceu: vivia num sótão, cacarejando.  
Assim o acolhias sob as tuas asas  
e choravas, ele que estava em paz  
porque te pintara excedendo-se,

gritando serenamente de amor.

(Osório, 2001: 121, 122)

Num texto intitulado «Cecília Meireles, Maria Valupi e a fidelidade do sentimento» publicado no livro *Vozes Íntimas* (2008), António Osório explica que Teresa Júlia, figura evocada no início de cada estrofe do poema, era o modelo que Miguel Ângelo Lupi “pintou e desenhou vezes sem conta, e do qual existe uma obra cimeira da nossa pintura, *Contraluz*”<sup>62</sup> (Osório, 2008: 177). Nesse mesmo texto, dedicado a Maria Valupi, única neta do pintor, o Poeta refere ainda:

Miguel Ângelo Lupi faleceu com 57 anos, a companheira Teresa Júlia sobreviveu-lhe muitos anos. Um amigo de Maria Valupi contou-me que a avó enlouquecera. Vivia acompanhada pela filha, pelo genro e pela única neta Maria Dulce. Confinando-se ao sótão, aí cacarejava. (Osório, 2008: 177)

Portanto, o poema terá provavelmente como ponto de partida a obra «Contraluz», para depois testemunhar aquilo que aconteceu a Teresa Júlia, mulher do pintor português Miguel Ângelo Lupi, depois da morte dele. O poema espelha e interliga a contemplação da obra, o conhecimento e a experiência do Poeta, bem como a vontade de homenagear o pintor e a sua amada e, acima de tudo, a intenção de celebrar o amor.

Trata-se do sofrimento e da dor crescentes pela separação e perda daquele que se ama, pois conforme testemunham os últimos versos “Teresa Júlia depois da morte dele / enlouqueceu: vivia num sótão, cacarejando”. Tal como Penélope, Teresa Júlia também esperou mas, em vez de reencontrar o seu amor, enlouqueceu. No entanto, Miguel Ângelo Lupi “estava em paz”, porque a “pintara excedendo-se, gritando serenamente de amor”.

Estes versos revelam conhecimento por parte do Poeta relativamente ao pintor e à sua vida, quer pessoal, quer enquanto artista. Ao evocá-los, ao pintor e à sua amada, António Osório não só celebra o amor, como também presentifica e perpetua o pintor português e o seu amor através da linguagem, estabelecendo deste modo uma ponte entre mundos distantes.

---

<sup>62</sup> No *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Fernando de Pamplona explica, relativamente a Miguel Ângelo Lupi, que “[n]a Exposição Universal de Paris, de 1878, apresentou uma paisagem bastante convencional, «Lavadeiras do Mondego», e uma composição dramática alusiva à maternidade «Salvai-mo!», que obtiveram êxito, foram louvados pela crítica parisiense e se venderam, a primeira delas por uma quantia avultada para o tempo – 4000 francos -, perdendo-se-lhes o rasto. Só as conhecemos hoje através de fotografias e estampas. Do mesmo ano é a sua maravilhosa «Contraluz» (Col. Dr. António Osório de Castro), em que há extremos de subtileza e perfeição no tratamento da figura feminina e audácia e mestria no surpreendente jogo de luz e sombra, digno de um Renoir” (Pamplona, 1988: 255).

No poema «Amor de Modigliani» (Osório, 2001: 96), que remete igualmente para o amor, evoca-se Amadeo Modigliani, pintor marcado pelo cubismo e pela arte africana. À semelhança daquilo que acontece no poema «A Cabeça Ligada», no qual se evoca o pintor Vincent van Gogh, e evidenciando a característica das relações ou correspondências desta poesia, também aqui se podem encontrar afinidades entre o Poeta e o pintor, na medida em que Amadeo Modigliani, tal como António Osório, não recusava a tradição. Como afirma Francis Alexander:

Três fontes alimentaram o incomparável poder visionário do artista: sem negar a sua herança italiana e clássica, ele compreendia igualmente a sensibilidade e o estilo francês, particularmente o ambiente artístico denso que reinava em Paris no final do século XIX. Além disso, ele destacava-se por uma lucidez intelectual influenciado pela tradução judaica. (Alexander, 2006: 5)

De facto, e contrariando a tendência da sua época, Amadeo Modigliani não negou a tradição, sentindo-se sempre ligado aos valores e estéticas tradicionais<sup>63</sup>. A ligação a Itália, o interesse pelo humano em todas as suas vertentes, bem como a sua celebração são características que igualmente aproximam o Poeta e o pintor.

Neste poema, António Osório dirige-se ao pintor Amadeo Modigliani utilizando no início de cada estrofe o diminutivo ou o cognome de “Modi”. Apesar de um certo tom provocatório e das fortes e constantes interpelações, o emprego do diminutivo atenua esse ambiente quase que intimidatório, aproximando assim o Poeta e o pintor. O poema, não contém respostas, apenas indagações, interrogações e a presentificação do pintor. Porém, e apesar das questões deixadas em aberto, o facto de o Poeta colocar estas incessantes interrogações, faz com que o pintor seja presentificado, como se de uma espécie de conversação entre ambos se tratasse. Mais uma vez, é através dos quadros contemplados que se estabelece a relação entre o observador e o pintor.

Ora, se relacionarmos o poema com a vida do pintor, as interrogações deixadas em aberto, poder-se-ão talvez prender com uma vontade por parte do Poeta em tentar perceber a vida desregrada, caótica e trágica de Amadeo Modigliani que muito cedo o conduziu à

---

<sup>63</sup> Werner Schmalenbach explica acerca de Amadeo Modigliani: “[e]verything he stood for, as a person and as a painter, was the absolute negation of the Futurist programme: his love of the old masters, his attachment to traditional values, his belief in beauty and harmony, and – not least – his habit of painting the nude, a subject execrated by the Futurists” (Schmalenbach, 2005: 36, 37).

morte<sup>64</sup> ou então contrariar essa imagem transmitida por alguns historiadores de arte. Werner Schmalenbach refere o seguinte quanto à vida do pintor italiano:

the principal image of Modigliani in people's minds is that of a dazzling bohemian figure in pré-1920s Paris. (...) They love to see – at a distance – a painter who appears to embody all the freedom that is beyond their own grasp, along with such appropriate trappings as women, drugs and alcohol excess: a man who is radiant and tragic at one and the same time; a life that is lived to the full; a life that lurches towards a fated early death, followed two days later by the suicide of the woman who is carrying the artist's child. All this seems as beautiful and as terrible as stereotypical artistic life is supposed to be. It has very little to do with reality. (Schmalenbach, 2005: 9)

Provoca-se o pintor, na primeira estrofe, ao dizer “Modi adormeço com a tua amante, / Jeanne, nua sobre a minha cama”, bem como provavelmente se alude aos últimos dias de vida de Amadeo Modigliani através dos versos “o abandono, a serenidade impossível / de um corpo entregue / na sua carnação seminal / e entre quatro paredes / desafiante, perfidiosa, materna”.

Depois de se caracterizar o pintor enquanto “homem pelo amor destruído”, seguem-se os versos que possivelmente remetem para as infinitas pinturas de Jeanne Hébuterne, o último amor de Amadeo Modigliani. De facto, Jeanne Hébuterne foi inúmeras vezes retratada pelo artista italiano e Bernhard Borchert descreve estas obras do seguinte modo:

All the pictures of Jeanne convey an excess of harmonious tenderness. The eyes are more sightless than ever and the fatally sick artist outdoes himself in distorting the pose by winding curves and an abnormal length of all the limbs. The burning glowing flesh tint has become a pale ochre, the blouse in an almost black French blue forms an elegant contrast to the warm red of the skirt. The curves have a grace such as only a lover who hates academic imitation of reality could invent and then proceed to exaggerate. Imagining that he had found his style of painting he is in reality only painting his love. In his personal life at this last stage he is almost unbearable in his moods. It needed the gentle adoration and long suffering love of Jeanne Hébuterne to support this man who was so hopelessly destroying himself and to endure the roughness with which he repeatedly used her, - the woman whom he deeply loved. (Borchert, 1960: 22)

Nos versos que remetem para o último amor de Amadeo Modigliani, o Poeta pergunta “porquê esse pescoço, não de cisne, / mas distendido membro de cavalo”. Ora esta interrogação feita através de uma comparação que contrapõe o pescoço de cisne, algo belo e

---

<sup>64</sup> Segundo Francis Alexander “Amadeo Modigliani nasceu em Livorno (Itália) em 1884 e faleceu com a idade de 35 anos em Paris” (Alexander, 2006: 5).



elegante, ao “distendido membro de cavalo”, algo mais pesado e até amorfo, poderá indiciar uma certa melancolia e despersonalização que transparece destes retratos. Se Jeanne Hébuterne era de facto o amor de Modigliani, porque é que os seus retratos expressam esse sentimento? E, desta alusão a Jeanne Hébuterne, prossegue-se para a sugestão dos quadros correspondentes à fase do nu feminino.

Ao mesmo tempo que se afirma algo sobre o pintor no início de cada estrofe, como por exemplo, “Modi, homem pelo amor destruído” ou “Modi, fascinado pela celebração das espáduas e por aquele ninho, triângulo mágico, pirâmide no deserto”, tanto se alude a uma série de obras através de pequenos fragmentos descritivos, como se interroga ou interpela o artista. Essas interpelações atingem a sua expressão máxima no final do poema, contrapondo manifestações opostas – “[d]esepero ou amor? Colinas / ou acesa noite? / Que desejavas possuir, pintando-a? / E possuindo-a, por quem lutavas dentro? / Por ela, contra, um deus maligno ou piedoso?” - .

Assim, apesar de aparentemente existirem determinadas certezas relativamente à vida de Amadeo Modigliani, subsistem ainda dúvidas que o Poeta tenta, em vão ou não, clarificar através da observação das pinturas, do poema e da palavra. O poema constitui deste modo o veículo de comunicação entre ambos os artistas, transformando-se num espaço de incessantes interrogações, de procura e de conversação.

Estes elementos ou relações estabelecidas fazem com que os pintores adquiram uma dimensão quase existencial, como se o poema se tornasse num espaço de conversação entre o Poeta e os pintores, e por conseguinte entre o Poeta, os pintores e o leitor que experienciará essa ilusão de presença. Neste sentido, e voltando ao conceito de *enargeia*, recordo que Joana Matos Frias salienta:

[j]á a *enargeia* dos oradores, implicando ainda visão, implica-a no regime do *como se*: é a «visão como ficção» que passa a estar em causa, e o acto de colocar perante os olhos passa a ser o acto de construir o visível «dando a ilusão da presença». (Frias, 2006: 50)

Também Graf aponta para a centralidade do conceito de *enargeia*, na medida em que este tem a capacidade ou o poder de tornar o ouvinte ou leitor em observador conforme se poderá ler:

For according to Graf the rhetorical categories for ekphrastic occasions listed in the handbooks do not even include the description of visual images. But he also reinforces the centrality of *enargeia*, which distinguishes the description from a mere report. Latin translations are *perspicuitas*,

*illustration, evidentia* – terms that privilege the visual, and Graf therefore conclude that ‘*enargeia* is the power of the text to create visual images, to turn the listener ... into an observer’ (a phrase that was also used in the handbooks). (*apud* Clüver, 1998: 37)

A construção de imagens através da linguagem, ou seja, o pintar por palavras, é precisamente esse “acto de construir o visível” que dará a “ilusão da presença”. Constrói-se o visível a partir do invisível, uma presença a partir da ausência. Logo, encontramos-nos sempre e em simultâneo no domínio do real e do ficcionado, do concreto e do imaginado, do visível e do invisível.

Portanto, o discurso poético adquire uma determinada materialidade, ou seja, algo que se lê e que ao mesmo tempo proporciona a ilusão de se poder ver, bem como de se poder perceber. Ao ler estes poemas e ao decifrar o tipo de relações que neles são estabelecidas, o leitor terá certamente em mente ou visualizará mentalmente as obras descritas ou às quais se faz alusão. Mas, aquilo que é verdadeiramente interessante é o facto de que, ao descobrir e interligar essas relações, das quais se destacam as descritivas, as temáticas e as biográficas, aquilo que efectivamente sobressai é a imagem ou o retrato dos pintores evocados. O discurso poético centra-se maioritariamente nos pintores do que nas respectivas obras, passando obviamente pela alusão a determinadas obras. Da reunião de todas estas referências resulta a figura dos próprios artistas, ou seja, eles como que adquirem uma presença através da força da palavra. Neste mesmo sentido, e opondo o poder da imagem ao poder da palavra, Murray Krieger explica que “as palavras, quando bem escolhidas, têm uma força tão grande em si mesmas, que uma descrição, frequentemente, dá-nos ideias mais vívidas do que a visão das próprias coisas” (*apud* Frias, 2008: 119). Constrói-se assim uma presença a partir de uma ausência, na medida em que a imagem é imaginada, surgindo na mente do leitor. Jean-Luc Nancy refere o seguinte quanto à faculdade da imaginação:

L’image doit être imaginée: c’est-à-dire qu’elle doit extraire de son absence l’unité de force que la chose simplement posée là ne présente pas. L’imagination n’est pas la faculté de représenter quelque chose en son absence : c’est la force de tirer de l’absence la forme de la pré-sence, c’est-à-dire la force du «se présenter». (Nancy, 2003: 48)

Os pintores apresentam-se e adquirem uma dimensão quase existencial ao habitar esta obra poética, passando assim a fazer parte da experiência dos leitores. Este universo de descobertas que António Osório nos oferece para ler, deambular, sentir e ver, que faz confluir essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, tempos e espaços é, de certo modo,

alcançado e construído por meio de mecanismos que fazem com que os seus poemas, ora se aproximem da arte pictórica, ora se afastem dela, ora criem relações de cumplicidade, ora formem pontos divergentes.

## Conclusão

Entre pequenas divergências e algumas afinidades, António Osório faz com que a sua arte, a poesia, dialogue intensamente com a arte de pintar de um modo que por vezes poderá parecer extremamente complexo, mas que ao mesmo tempo e através de um olhar atento e cuidadoso se revelará evidente. Estes poemas que remetem para arte pictórica dialogam a vários níveis com a pintura, deixando assim transparecer vários tipos de relações, bem como diferentes questões.

Estabelecem-se então relações de carácter descritivo, algumas vezes explicitamente outras vezes implicitamente, relações temáticas e ainda relações que se situam a um nível de projecção e de evocação biográfica dos criadores. É sem dúvida extraordinária e especial a forma como os poemas congregam em si elementos sobre as obras em questão, ou seja, sobre aquelas representações que constituem o objecto de observação, sobre a vida dos pintores evocados, bem como outras questões e interrogações. É espantoso como num só poema, que por vezes até poderá ser breve, se entrelaçam todas estas relações. O leitor oscilará então constantemente entre o próximo e algo longínquo, ou seja, entre toda a tradição e incertezas, sentimentos e acontecimentos que fazem parte do quotidiano habitual. É como que um deambular e descobrir estas personagens, a arte, a história as palavras, sentimentos e acontecimentos habituais, mas também reconhecer determinadas imagens.

Portanto, e não pretendendo apenas descrever a representação visual que possivelmente viu, o Poeta toma a pintura como ponto de partida para daí equacionar várias reflexões. Trata-se então da exploração do efeito de observação ou do olhar do sujeito sobre o quadro, pois os sentidos e, acima de tudo, a visão revelam-se como um excelente e importante meio de captação e de conhecimento. É pelos sentidos que o Poeta descobre e abarca tudo aquilo que o circunda, integrando-o no espaço que é o poema. Através do quadro e do diálogo que com ele é estabelecido, António Osório encontra um meio de expor algumas das suas reflexões pessoais, os seus sentimentos e, acima de tudo, a sua visão do mundo – “[a] quem pode pedir contas / a alma de um bobo / ou vesgo ou anão ostentado / a disforme cabeça?” – (Osório, 1999: 176). Sentimentos como o amor, a admiração, as incertezas diárias, bem como o valor do humanismo e da justiça são constantemente realçados, pois a poesia de António Osório volta a prestar atenção à natureza e às eternas interrogações que acompanham o indivíduo e aquilo que o circunda, sem no entanto cair num domínio da emoção e do sentimento exacerbados. Na verdade, é este equilíbrio e esta capacidade de conjugar tempos passados e

presentes, bem como uma simplicidade e um humanismo subjacentes que tornam esta poesia muito especial e singular.

É igualmente deste modo, ao estabelecer uma relação entre artista e pintor, que o Poeta desenvolve considerações acerca da questão da criação, ao afirmar, por exemplo que “[a] pintura não tem a cor das lágrimas / nem do exílio ou desaparecimento, // e à poesia falta a palavra que sobreleve o abismo” (Osório, 1999: 145). Não pretendendo ser pintor, é no entanto através da pintura e dos pintores que António Osório expõe as suas reflexões relativamente à criação artística. Ao fazer confluir vozes, espaços, tempos e planos e ao aliar vivências pessoais com a experiência artística, António Osório oferece-nos um universo em eterno diálogo, simultaneamente inquietante e apaziguador, misterioso e tranquilizador.

Aquilo que igualmente sobressai através destas correspondências ou relacionamentos estabelecidos entre as artes, assentes num princípio de complementação harmoniosa, é igualmente a vontade de homenagear e de celebrar estes pintores e as suas obras, de evidenciar a grande admiração que o Poeta tem por estes “companheiros emblemáticos” (Lourenço, 1984: 9) e de mostrar a importância da memória, bem como da rememoração. Ao convocá-los e ao reunir vários elementos relacionados com os artistas em cada poema, António Osório presentifica-os, deixando transparecer “cores, encarnes, sobrevivências chamejantes” (Osório, 2001: 110). É como se os retratasse, de tal modo em que, pela força da palavra e a cada leitura, seja criada uma dimensão de presença a partir de uma ausência, revela-se o indizível, o invisível. Por consequência, cada poema poderá ser considerado como um espaço de convívio e de conversação entre Poeta, pintores e leitores num ambiente de descoberta, de cumplicidade e amizade, um lugar quase impensável e aparentemente impossível.

É interessante ver como, sem abandonar o objecto de partida, ou seja, a representação visual, o poema se abre a novas imagens e múltiplas reflexões. Cria-se então algo novo ou original a partir do já existente, deixando-o porém sempre transparecer, pois neste espaço criado ou recriado o novo e antigo coexistem.

Esta galeria dialogante ou em eterno convívio é um exemplo de como tudo na vida, na arte e de um modo geral, no mundo está relacionado entre si, quer explicitamente, quer implicitamente. Assim, estas relações e diálogos dão, de algum modo, continuidade ao que já se fez, mas são simultaneamente um espaço de reinterpretação, recontextualização, reescrita e consequentemente de recriação num movimento de perpétua circularidade.

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

OSÓRIO, António (1983) - *Adão, Eva e o mais*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

OSÓRIO, António (1991) – *Ofício dos Touros*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

OSÓRIO, António (1997a) – *Crónica da Fortuna*. Lisboa: Quetzal Editores.

OSÓRIO, António (1997b) – *Bestiário*. Mafra: Edições Elo.

OSÓRIO, António (1998) – *Aforismos Mágicos* [1ª ed., 1985] / *D. Quixote e os Touros*. 2.ª edição, Mafra: Edições Elo.

OSÓRIO, António (1999) - *A raiz afectuosa* [1ª ed., 1972] / *A ignorância da morte* [1ª ed. 1978]. Lisboa: Quetzal.

OSÓRIO, António (2001) – *O Lugar do Amor* [1ª ed., 1981] e *Décima Aurora* [1ª ed., 1982]. Lisboa: Gótica

OSÓRIO, António (2002) – *Libertação da Peste*. Lisboa: Gótica.

OSÓRIO, António (2003) – *Adão, Eva e o Mais e Planetário e Zoo dos Homens, Obra Poética III*. Lisboa: Gótica.

OSÓRIO, António (2005) – *O Amor de Camilo Pessanha*. Lisboa: Elo Edições.

OSÓRIO, António (2006a) – *Casa das Sementes, Poesia escolhida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

OSÓRIO, António (2006b) - «Reparição de Maria Valupi», in *Foro das Letras*. Coimbra: Associação Portuguesa de Escritores - Juristas, nº. 13/14 (pp. 115-119).

OSÓRIO, António (2008) – *Vozes Íntimas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AMARAL, Fernando Pinto do (1991) - «António Osório: O humano e humilde labor da poesia», *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim (pp. 55 – 66).

AMARAL, Fernando Pinto do (1994) - «A antologia poética de António Osório: Uma hipótese de salvação», *Público*, 23 de Abril (p. 10).

ARNAUT, António (2006) – «Homenagem ao Poeta António Osório», *Foro das Letras*. Coimbra: Associação Portuguesa de Escritores - Juristas, n.º 13/14, Junho (pp. 19-23).

BRÉCHON, Robert (1999) - «Uma poética da inocência», in António Osório, *A Raiz Afectuosa e A Ignorância da Morte*. Lisboa: Quetzal Editores (pp. 281-284).

CONDINHO, Levi (1996) - «António Osório – antologia poética», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 140/141, Abril (pp. 286-287).

GASTÃO, Ana Marques (2001) - «A palavra justa», *Diário de Notícias*, n.º 225, 24 de Março (pp. 11-17).

GUIMARÃES, Fernando (1981) - «António Osório – O lugar do amor», *Jornal de Notícias*, “Crítica Literária”, 26 de Maio.

GUIMARÃES, Fernando (1983) – «António Osório: *Décima Aurora*, prefácio de Joaquim Manuel Magalhães», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 76, Novembro (pp. 73-74).

GUIMARÃES, Fernando (1989) - «A poesia de António Osório: realidade e significado», *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho (pp. 107-110).

LISBOA, Eugénio [1978] - «Amada cal das palavras», [Prefácio] in António Osório (1999) - *A Raiz Afectuosa e A Ignorância da Morte*. Lisboa: Quetzal Editores (pp. 91-96).

LISBOA, Eugénio (1983) - «Um inventário escrupuloso» [sobre a poesia de António Osório, a propósito da publicação de *O Lugar do Amor*], *Revista Colóquio/Letras*, n.º 72, Março (pp. 77-81).

LOPES, Silvina Rodrigues (1986) - «António Osório, por Eduardo Lourenço», *Colóquio/Letras*, n.º 94, Novembro (pp. 126-127).

LOURENÇO, Eduardo (1984) – *António Osório por Eduardo Lourenço*. Lisboa: Editorial Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – «António Osório», *Os dois Crepúsculos - Sobre Poesia Portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: Edições A Regra do Jogo (pp. 165-181).

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989) - «António Osório», *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Editorial Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (2001) - «Arte Mendicante» [Prefácio], in António Osório (2001), *O Lugar do Amor e Décima Aurora*. Lisboa: Gótica (pp. 139 – 147).

MARQUES, Carlos Vaz (2003) - «António Osório», *Ler*. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores, n.º 58 (pp. 20-33).

MARTINHO, Fernando J. B. (1980) - «António Osório – *A Ignorância da Morte*», *Colóquio/Letras*, n.º 56, Julho (pp. 72-75).

MARTINHO, Fernando J. B. [1990] – [Prefácio] in António Osório (2003) - *Planetário e Zoo dos Homens*. Lisboa: Gótica, (pp. 75-80).

MEXIA, Pedro (2003) - «Vistas ao Paraíso», [Posfácio] in António Osório (2003) - *Planetário e Zoo dos Homens*. Lisboa: Gótica (pp. 143-148).

NEJAR, Carlos (1981) – «Antônio Osório, Emigrante do Paraíso», *Emigrante do Paraíso*. Santos Marcondes: Massao Ohno – Roswiyha Kempf / Editores.



NUNES, Maria Teresa Arsénio (1986) - «António Osório: Aforismos Mágicos», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 94, Novembro (pp. 121-122).

NUNES, Maria Teresa Arsénio (1992) - «António Osório: *Planetário e Zoo dos Homens*, de António Osório», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Julho (pp. 279-280).

PITTA, Eduardo (2006) - «António Osório: A Casa dos Ofícios», [Versão electrónica], *Público Mil Folhas*, Novembro, acessado a 17 de Setembro de 2007 em: <http://daliteratura.blogspot.com/2006/11/antnio-osrio.html>.

PONTIERO, Giovanni (1984) - «A circum-navegação de enigmas na *Décima Aurora* de António Osório», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 82, Novembro (pp. 43-50).

QUEIRÓS, Luís Miguel (2008) - «Uma poesia ecológica», *Revista de Santo Tirso: Informação Municipal*. Câmara Municipal de Santo Tirso, Março (pp. 4-6).

RUBIM, Gustavo (1999) – «António Osório», in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 3º Vol., (pp. 1308-1309).

SCHÜLER, Donald (1982) - «Osório dilui os limites nas artes», *O Estado de S. Paulo*. 7 de Março (p. 46).

SOUSA, João Rui de (1973) - «António Osório: *A Raiz Afectuosa*», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 13, Maio (pp. 82-83).

VASCONCELOS, José Manuel de (2006) – «A Árvore dos Afectos: Sobre a poesia de António Osório», *Foro das Letras*. Coimbra: Associação Portuguesa de Escritores -Juristas, n.º. 13/14, Junho (pp. 25-43).

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2007) – «Modernidade, espaço, tempo», *Cadernos de Literatura Comparada 17 - Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Edições Afrontamento (pp. 93-110).

ALVES, Ida Ferreira (2007) - «A poesia não é como a pintura ou a ordem das visibilidades», *Cadernos de Literatura Comparada 17 - Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Edições Afrontamento (pp. 111 - 128).

AUMONT, Jacques (2001) – *L'Image*. 2.<sup>a</sup> ed., Paris: Nathan Université.

AVELAR, Mário (2006) – *Ekphrasis: O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edições Cosmos.

BECKER, Andrew Sprague (1995) – *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

BLOOM, Harold (1964) - «The Visionary Cinema of Romantic Poetry», in Alvin H. Rosenfeld, Ernest D. Costa et al. (ed.), *Essays for S. Foster Damon*. Providence: Brown UP (pp. 18-35).

BUESCU, Helena Carvalhão (1986) - «Pinceladas. A propósito de Cesário Verde», *Revista Colóquio/ Letras*, n.º 93, Setembro (pp. 69-73).

CARLOS, Luís Adriano (2002) – *O Arco-Íris da Poesia: Ekphrasis em Albano Martins*. Porto: Campo das Letras Editores.

CEIA, Carlos (2005) – «Imagem», *Dicionário de Termos Literários*. [Versão electrónica] acedido a 19 Out. 2008 em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/imagem.htm>.

CLÜVER, Klaus (1998) - «Quotation, Enargeia, and the function of Ekphrasis», in Valerie Robillard e Els Jongeneel - *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: University Press (pp. 35 – 49).

CLÜVER, Klaus (2001) – «Estudos Interartes: Introdução Crítica», in Helena Buescu *et alii* (Org.) - *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote (pp. 333-359).

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992) – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit.

ELIOT, T.S. (1997) – *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editora.

FOZZA, Jean-Claude (2002) – *Petite fabrique de l’image: Parcours théorique & thématique 180 exercices*. Paris: Magnard.

FRIAS, Joana Matos (2006) - *Retórica da imagem e poética imagista na poesia de Ruy Cinatti*. Dissertação para Doutoramento (policopiada), vol. I, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

GAUTIER, Théophile - «L’Art», *Emaux et camées*. [Versão electrónica] acessado a 4 de Novembro de 2008 em <http://poesie.webnet.fr/poemes/France/gautier/11.html>.

GENETTE, Gérard (2007) – «A obra de arte – imanência e transcendência», in Kelly Basílio *et alii* (Org.) - *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras (pp. 15 – 37).

GOLDSTEIN, Laurence (1995) – «“The Audience Vanishes”: Frank O’Hara and the Mythos of Decline», in *The American Poet at the Movies: A Critical History*. USA: The University of Michigan Press (pp. 151-174).

GOODMAN, Nelson (1968) – *Languages of Art: An approach to a theory of symbols*. USA: The Bobbs-Merrill Company, Inc..

GUIMARÃES, Fernando (1999) – *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto: Lello Editores.

GUIMARÃES, Fernando (2003) – *Artes plásticas e Literatura, do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras.

GUSMÃO, Manuel – (2001) - «Da Literatura Enquanto Construção Histórica», in Helena Buescu *et alii* (Org.) - *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, (pp. 181- 224)

HEFFERNAN, James A.W. (1993) – *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. London: The University of Chicago Press.

JAY, Martin (1994) – *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*. USA: University of California Press.

KRANZ, Gisbert (1973) – *Das Bildgedicht in Europa : Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

KRIEGER, Murray (1988) – *Words about Words about Words: Theory, Criticism, and the Literary Text*. USA: The Johns Hopkins University Press.

KRIEGER, Murray (1992) – *Ekphrasis: The illusion of the Natural Sign*. USA: The John Hopkins University Press.

KRIEGER, Murray (2007) - «Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto», in Kelly Basílio *et alli* (Org.) - *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras (pp. 133- 163).

LESSING, Gotthold Ephraim (1887) - *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*. 4<sup>a</sup>. ed., Paris : Librairie Hachette, trad. A. Courtin.

LESSING, Gotthold Ephraim (2003) – *Laokoon*. Stuttgart : Philipp Reclam jun. GmbH & Co..

LUNDE, Ingunn (2004) – «Rhetorical enargeia and linguistic pragmatic : On speech-reporting strategies in East Slavic medieval hagiography and homiletics», *Journal of Historical Pragmatics*, Norway: John Benjamins Publishing Company. [Versão electrónica] acessido a 11 de Jun. de 2008 em: [www.benjamins.com/jbp/series/JHP/5-1/art/0003a.pdf](http://www.benjamins.com/jbp/series/JHP/5-1/art/0003a.pdf).

MALRAUX, André (1965) – *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.

MARTELO, Rosa Maria (2004) – *Em Parte Incerta: Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2005) - «Relendo “O sentimento dum ocidental”», in Cesário Verde, *O sentimento dum Ocidental*. Porto: Campo das Letras (pp. 37 – 67).

MARTELO, Rosa Maria (2007) – *Vidro do mesmo Vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.

MARTIN, José Luís Garcia (1992) – *La Poesia Figurativa: Crónica parcial de quince años de poesia española*. Sevilha: Renacimiento.

MARTINS, Fernando Cabral (2000) – *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon publicações Lda..

MCCLATCHY, J.D. (1988) - *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-century poets*. USA: University of California Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) – *O Olho e o Espírito*. 6ª. ed., Almeirim: Veja Passagens.

MITCHELL, W. J. T. (1980) – «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory», in MITCHELL, W. J. T. (Org.), *The Language of Images*. USA: The University of Chicago Press (pp. 271 – 299).

MITCHELL, W. J. T. (1987) – *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University Chicago Press.

MORA, Carlos Miguel (2004) – «Os limites de uma comparação: ut pictura poesis», *Ágora. Estudo Clássicos em Debate* 6, (pp. 7-26), [Versão electrónica] accedido a 17 de Set. 2007 em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/pictura.pdf> .

MORIER, Henri (1961) – *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 1<sup>ère</sup> Édition, Paris : Presses Universitaires de France.

NANCY, Jean-Luc (2003) – *Au fond des images*. Paris : Éditions Galilée.

NEMEROV, Howard [1978]- «On Poetry and Painting, with a Thought on Music», in J.D. McClatchy (1988) - *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-century Poets*. USA: University of California Press (pp. 177-184).

PRAZ, Mario (2007) - «Ut pictura poesis», in Kelly Basílio et alii (Org.) - *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras (pp. 115 – 132).

ROSA, António Ramos (1992) - *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*. Lisboa: Edições Caminho.

SARAIVA, António José (1993) – *Ser ou não ser Arte*. Lisboa: Gradiva Publicações.

SENA, Jorge de (1999) - *Antologia Poética*. Porto: Asa Editores II.

SILVA E OLIVEIRA, Rogério Barbosa da e Silvana Maria Pessoa de (2003) – «Entrevista: Manuel Gusmão», *Scripta*. Belo Horizonte, v. 6, n. 12 (pp. 294 - 306).

SOURIAU, Étienne (1969) – *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion.

SPENDER, Stephen [1962] - «Painters as Writers», in J.D. McClatchy (1988) - *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-century Poets*. USA: University of California Press (pp. 139- 151).

STEVENS, Wallace [1951] - «The Relations between Poetry and Painting», in J.D. McClatchy (1988) - *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-century Poets*. USA: University of California Press (pp. 109-124).

SUH, H. Anna (2007) – *Os Apontamentos de Leonardo*. UK: Parragon Books Ltd..

TAYLOR, Joshua C. (1980) – «Two Visual Excursions», in W. J. T. Mitchell - *The Language of Images*. USA: The University of Chicago Press, (pp. 25 – 36).

WAGNER, Peter (1996) – *European Cultures: Studies in Literature and the Arts: Icons – Texts – Icontexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Germany: de Gruyter.

WARE, Karen (2005) – Frank O’Hara’s Oranges: «The Relations between Poetry, Painting, and Painters», in Leslie Bold-Irons *et alii* - *Images and Imagery: Frames, Borders, Limits – Interdisciplinary Perspectives*. NY: Peter Lang Publishing Inc., (pp. 93- 103).

WEISSTEIN, Ulrich (1975) – *Introducción a la Literatura Comparada*. España: Editorial Planeta.

WILCOX, Helen (1998) – «Afterword: Poets, Painters, and Portraits», in Valerie Robillard e Els Jongeneel - *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: University Press (pp. 213 – 217).

YACOBI, Tamar (1995) - «Pictorial Models and Narrative Ekphrasis», in *Poetics Today*. Vol. 16, nº 4 (pp. 599-649) [Versão electrónica] acedido a 22 de Abr. de 2008 em <http://www.jstor.org/stable/1773367>.

YACOBI, Tamar (1998) – «The Ekphrasis Model: Forms and Functions», in Valerie Robillard e Els Jongeneel - *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: University Press (pp. 21 - 33).

## BIBLIOGRAFIA SOBRE OS PINTORES

ALEXANDER, Francis (2006) – *Amadeo Modigliani*. Lisboa: Lisma – Edição e Distribuição.

ASTURIAS, Miguel Angel (2006) – *Velázquez*. N.Y.: Rizzoli International Publications Inc..

BOCKEMÜHL, Michael (2001) – *Rembrandt: O mistério da aparição*. Germany: Taschen GmbH.

BORSCHER, Bernhard (1960) - *Modigliani: 1884 - 1920*. London: Faber and Faber.

BOSING, Walter (2001) – *A Obra de Pintura: Bosch*. Germany: Taschen GmbH.

BURICCHI, Susana (2008) – *Grandes Museus do Mundo: Galleria degli Uffizi*. Firenze: Education.it S.p.A..

CANTÓN, Francisco Javier Sánchez (1943) – *Velázquez: Las Meninas y sus Personajes*. Barcelona: Editorial Juventud.

DEIMLING, BARBARA (2001) – *Botticelli*. Germany: Taschen GmbH.

DESCARQUES, Pierre (1959) – *Lucas Cranach Le Vieux*. Paris : Editions Aimery Somogy.

FARIA, Almeida (2002) – «Mário Botas (1952 - 1983)», *Mário Botas: O Pintor e o Mito*. Lisboa: Edições Sá da Costa.

FRANÇA, José Augusto (1973) – «Miguel Ângelo Lupi», in *Dicionário da Pintura Universal*. Lisboa: Editorial Estúdio Cor, vol. III (pp. 215-216).

GARCÍA, Wifredo Rincón (2000) – *Velázquez*. Editorial Estampa.

HÄNSEL, Michael Scholz- (2005) – *El Greco*. Germany: Taschen Verlag, trad. Madalena Paiva.



MANNINI, Lúcia (2008) – *Grandes Museus do Mundo: Museu do Prado*. Firenze: Education.it S.p.A..

MARAÑÓN, Gregório (1956) – *El Greco y Toledo*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.

MARIE / HAGEN, Rose, Rainer (2003) – *Goya*. Germany : Taschen GmbH.

NÉRET, Gilles ( 2004) – *Matisse*. Köln: Taschen GmbH.

PAMPLONA, Fernando de (1988) – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Barcelos: Livraria Civilização Editora, vol. III, 2ª edição.

PANTORBA, Bernardino de (1946) – *El Greco*. Madrid: Editor António Carmona.

PORFÍRIO, José Luís (2005) – *Pintura Europeia: Roteiro Museu Nacional de Arte Antiga*. Instituto Português de Museus.

SCHMALENBACH, Werner (2005) – *Modigliani*. Munich: Prestel Verlag.

SCHNEIDER, Norbert (2001) – *Vermeer: A obra completa*. Germany: Taschen GmbH, trad. Carlos Sousa de Almeida.

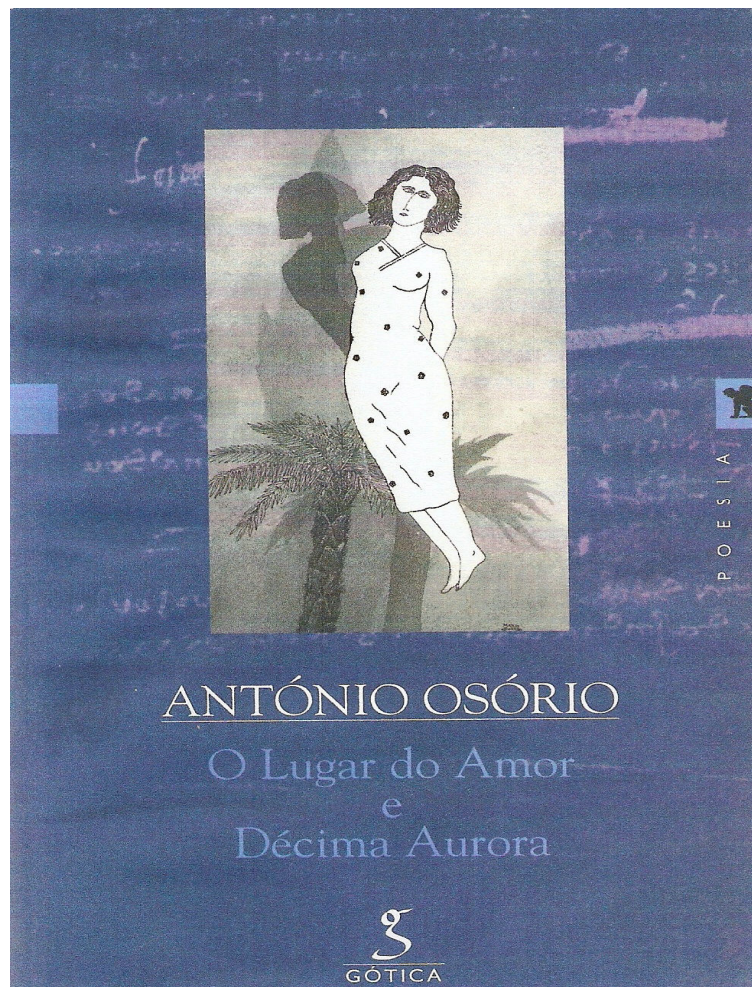
WALTHER E METZGER, Ingo F. e Rainer (2004) – *Chagall: Poesia em Quadros*. Germany: Taschen GmbH.

WALTHER, Ingo F. (2006) – *Van Gogh*. Germany: Taschen GmbH.

ZÖLLNER, Frank (2006) – *Leonardo*. Germany: Taschen GmbH.

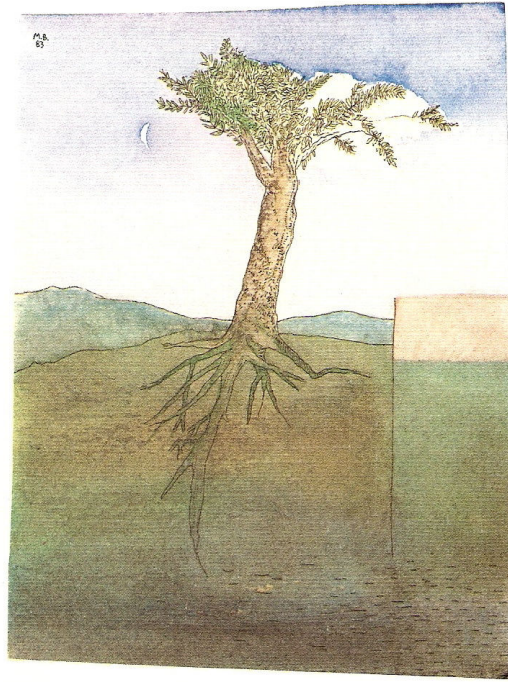
Anexos

Anexo 1



**I. Desenho de Mário Botas que figura na capa de *O Lugar do Amor e Décima Aurora* (2001)**

António Osório



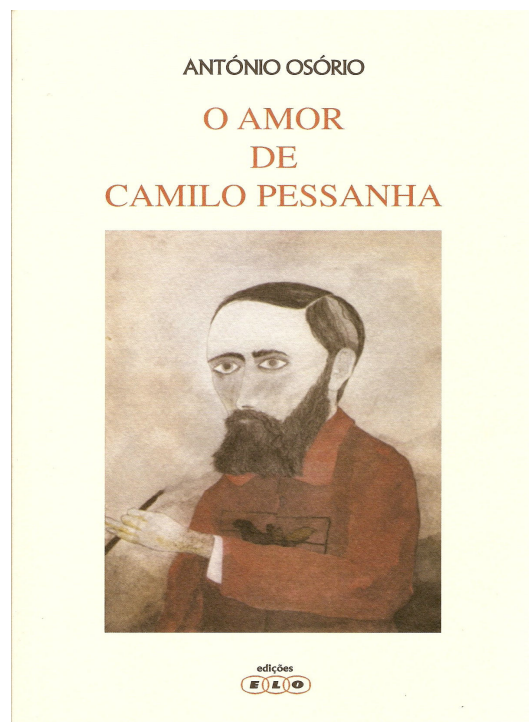
## A RAIZ AFECTUOSA

Gota de Água

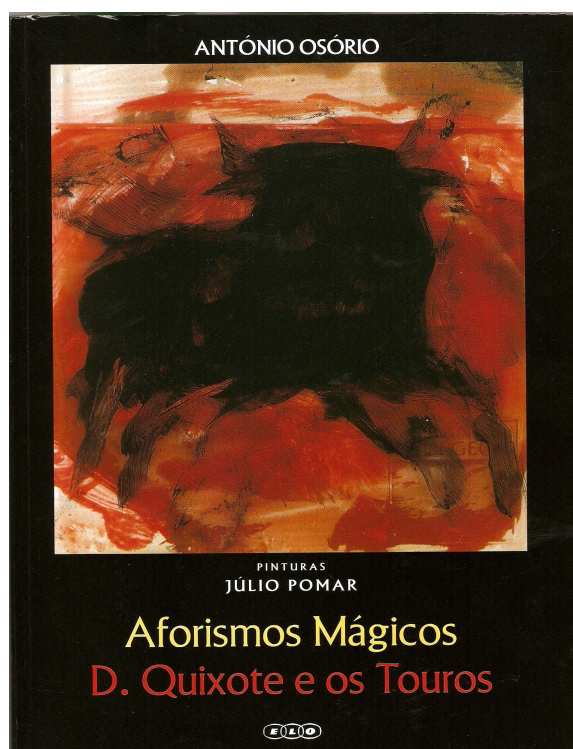
**II. Aguarela de Mário Botas que figura na capa  
de *A Raiz Afectuosa* (1984)**



III. Retrato de António Osório “hors-texte” *O Lugar do Amor* (1985) desenhado por Mário Botas, depois retomado na capa de *A Casa das Sementes* (2006)



IV. Retrato de Camilo Pessanha desenhado por Mário Botas que figura na capa de *O amor de Camilo Pessanha* (2005)



V. Capa do livro *Aforismos Mágicos / D. Quixote e os Touros* (1998)  
com pintura de Júlio Pomar



VI. Pintura de Júlio Pomar que introduz a parte  
intitulada «Medo do Touro» do livro  
*Aforismos Mágicos / D. Quixote e os Touros* (1998)

Anexo 2



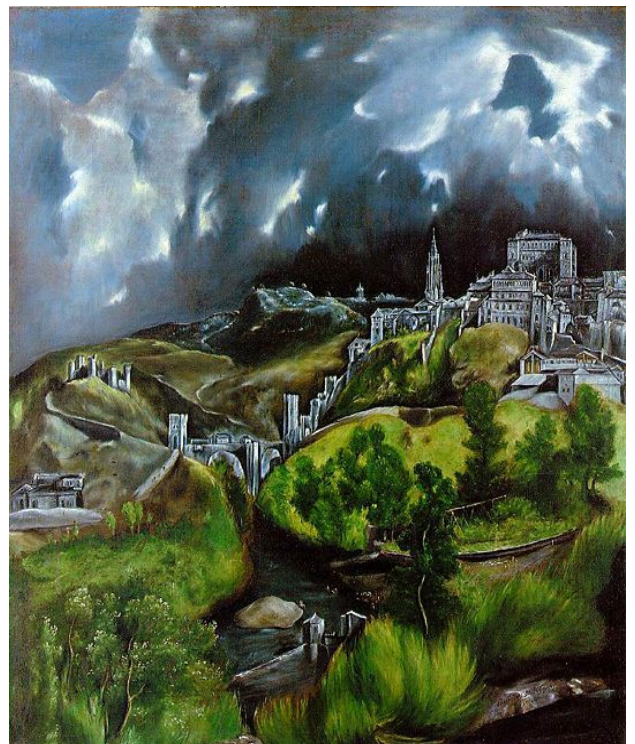
I. Diego Velázquez, *As Meninas* ou *A Família de Filipe IV*  
1656, Madrid, Museu do Prado



II. El Greco, *O Enterro do Conde de Orgaz*,  
1586-1588, Toledo, Igreja de S. Tomé



**III. El Greco, *Senhora Com Manto de Pele*,  
1570, Glasgow Museum, Kelvingrove Art Gallery and  
Museum, Coleção Stirling - Maxwell, Pollock House**



**IV. El Greco, *Vista de Toledo*,  
1597-1599, Nova Iorque,  
The Metropolitan Museum of Art**





V. Francisco Goya, *O Três de Maio de 1808* ou *Os Fuzilados*,  
1814, Madrid, Museu do Prado



**VI. Francisco Goya, *A Maja Desnuda*,  
1797-1800, Madrid, Museu do Prado**



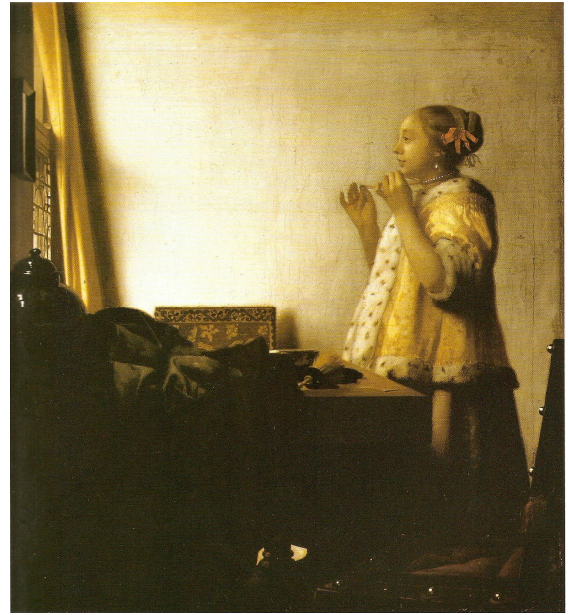
**VII. Francisco Goya, *Maja Vestida*,  
1800-1805 Madrid, Museu do Prado**



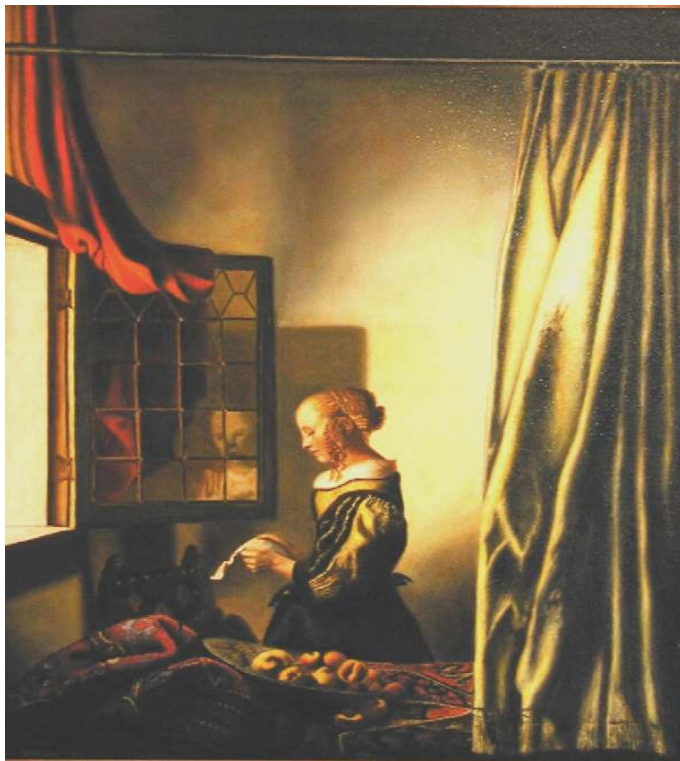
VIII. Lucas Cranach (o Velho), *Salomé*,  
séc. XVI, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga



IX. Johannes Vermeer, *Mulher de Azul Lendo uma Carta*, ca. 1662-64, Amsterdão, Rijkmuseum



X. Johannes Vermeer, *A Mulher do Colar de Pérolas*, ca. 1664, Berlim, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



XI. Johannes Vermeer, *Rapariga Lendo uma Carta à Janela*, ca. 1657, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister – Staatliche Kunstsammlung



XII. Johannes Vermeer, *Senhora Escrevendo uma Carta*, ca. 1665 – 70, Washington, National Gallery of Art



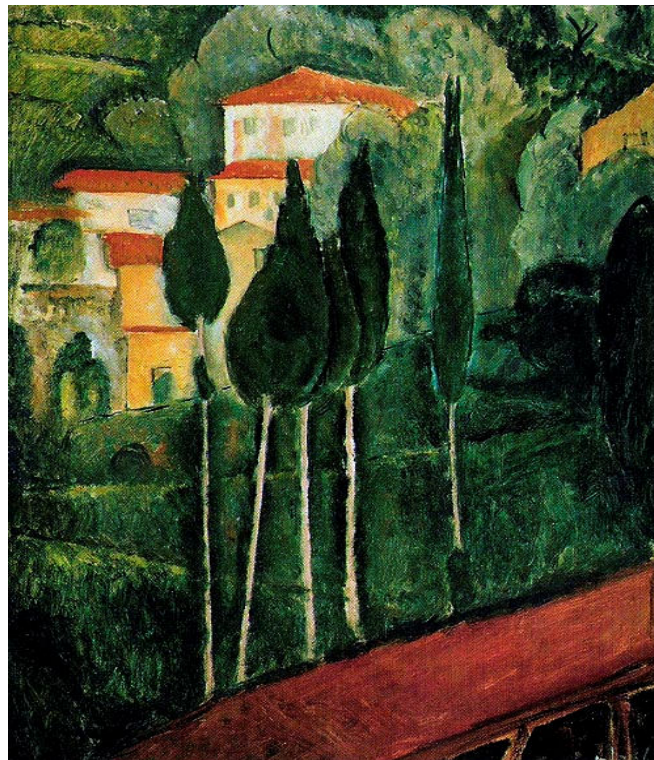
**XIII. Miguel Ângelo Lupi, sobrinho do pintor que figura na capa da 1ª edição de *A Ignorância da Morte* (1978)**



XIV. Amadeo Modigliani, *Retrato de Jeanne Hébuterne*,  
cerca de 1918, Coleção particular, Zurique



XV. Amadeo Modigliani,  
*Retrato de Jeanne Hébuterne*,  
1918, California, Norton Simon Art Foundation



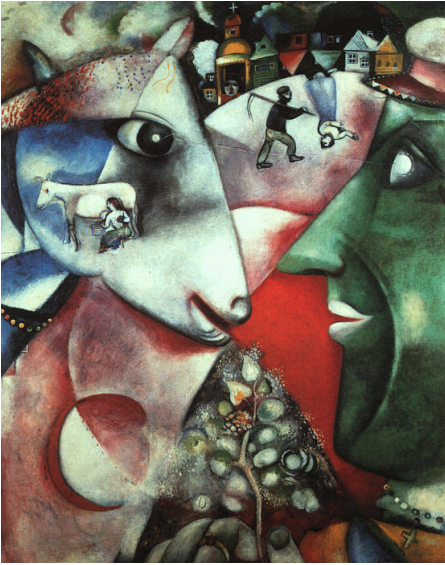
XVI. Amadeo Modigliani, *Paisagem no Midi*,  
1919, Coleção Particular



**XVII. Amadeo Modigliani, *Nu deitado com braços abertos (Nu vermelho)*, 1917, Coleção Gianni Mattioli**



**XVIII. Amadeo Modigliani, *Nu com colar*, 1917, Nova Iorque, Solomon R. Guggenheim Museum**



**XIX. Marc Chagall, *Eu e a Aldeia*,  
1911, Nova Iorque, The Museum of Modern Art**



**XX. Marc Chagall, *O Negociante de Gado*,  
1912, Basileia, Kunstmuseum**



**XXI. Marc Chagall, *Bella com Cabeção Branco*,  
1917, Propriedade dos herdeiros do artista**



**XXII. Marc Chagall, *O Aniversário*,  
1915, Nova Iorque, The Museum of Modern Art**





**XXIII. Marc Chagall, *O Violinista Verde*,  
1923-24, Nova Iorque,  
Solomon R. Guggenheim Museum**



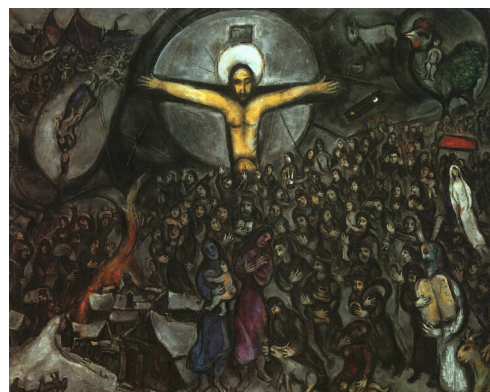
**XXIV. Marc Chagall, *O Violinista*,  
1912-13, Amesterdão, Stedelijk Museum**



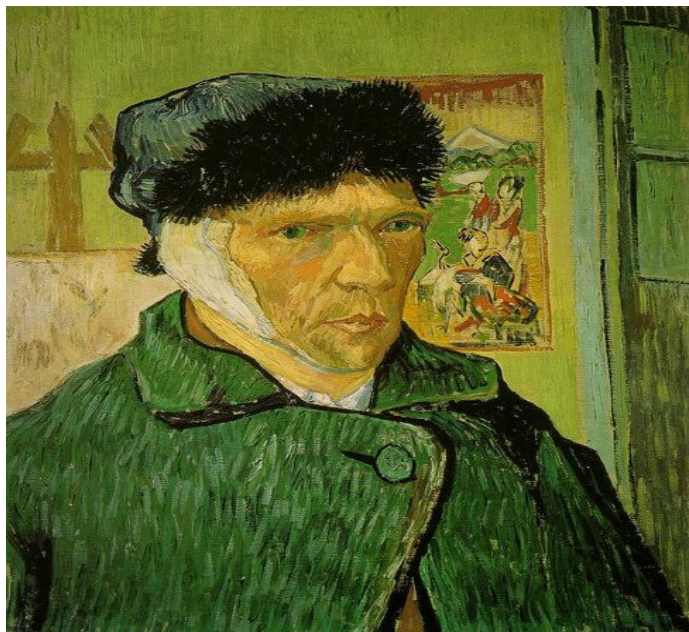
**XXV. Marc Chagall, *Os Três Acrobatas*,  
1926, coleção particular**



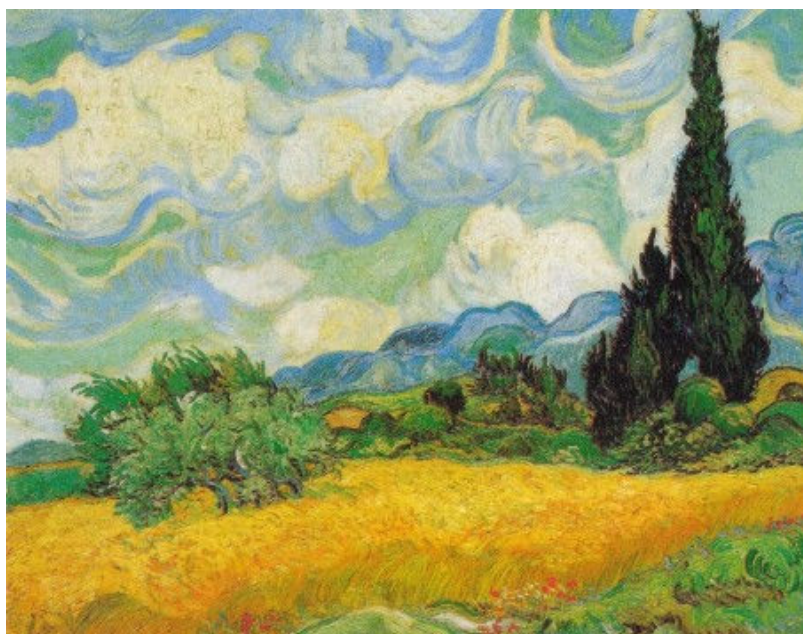
**XXVI. Marc Chagall, *Retrato de Vava*,  
1966, propriedade dos herdeiros do artista**



**XXVII. Marc Chagal, *Êxodo*,  
1952-66, propriedade dos herdeiros do artista**



**XXVIII. Vincent van Gogh, *Auto-retrato com orelha ligada*, 1898, Londres, Courtauld - Institute Galleries**



**XXIX. Vincent van Gogh, *Seara com ciprestes*, 1889, Londres, National Gallery**



**XXX. Vincent van Gogh, *Ciprestes*, 1899, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art**



**XXXI.** Vincent van Gogh, *Lírios*, 1889, Portland (Maine), Joan Whitney Payson Gallery of Art, Westbrook College



**XXXII.** Vincent van Gogh, *A sesta*, 1890, Paris, Musée d'Orsay



**XXXIII.** Vincent van Gogh, *Doze girassóis numa jarra*, 1888, Munique, Neue Pinakothek



**XXXIV.** Vincent van Gogh, *Jarra com margaridas e anêmonas*, 1887, Rijksmuseum Kröller-Müller

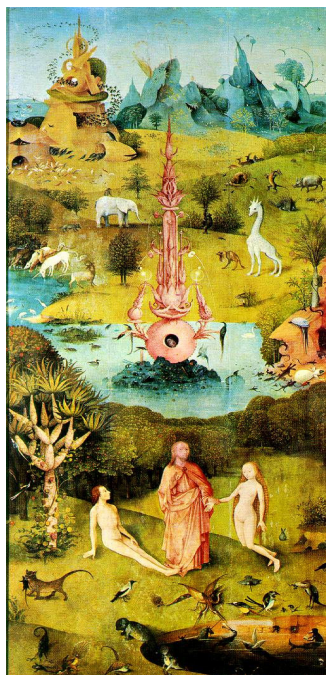


**XXXV. Vincent van Gogh, *Campo de trigo com corvos*,  
1890, Amesterdão, Rijksmuseum**

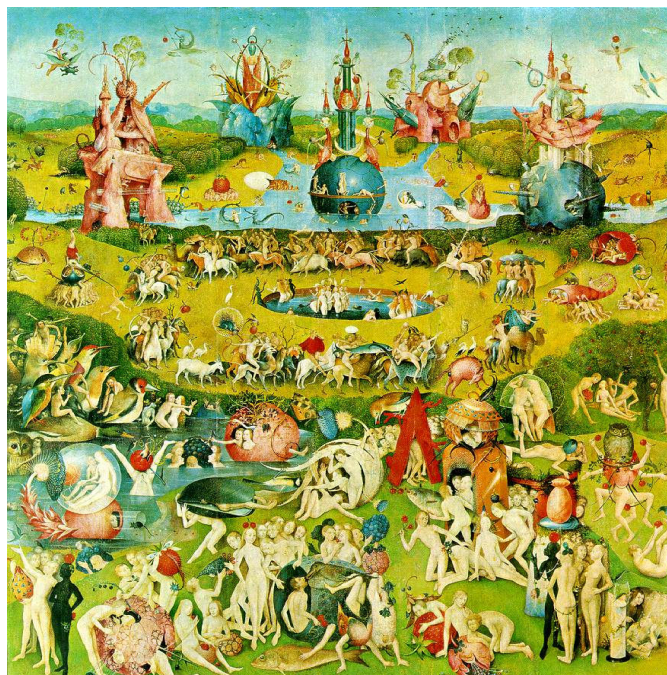


**XXXVI. Vincent van Gogh, *Amendoeira em flor*,  
1890, Amesterdão, Rijksmuseum**

**Tríptico *O Jardim das Delícias***



***O Paraíso Terreno,*  
(Jardim das Delícias,  
painel esquerdo)**



**XXXVII. Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias* (painel central), Madrid, Museu do Prado**



***O Inferno,*  
(Jardim das Delícias, painel direito)**

**Tríptico *A Tentação de Santo Antão***



***Tentação de Santo Antão*  
(painel esquerdo)**

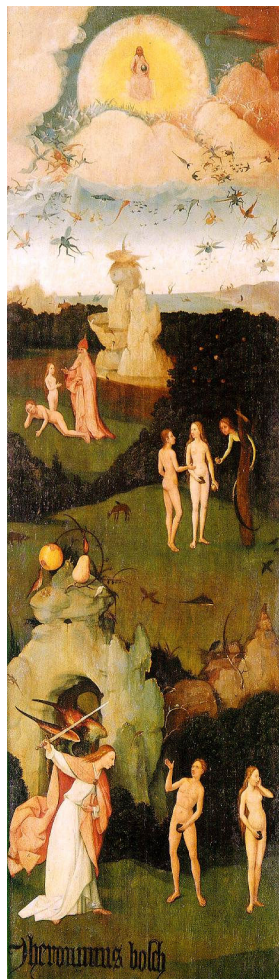


**XXXVIII. Hieronymus Bosch, *Tentação de Santo Antão* (painel central), Lisboa, Museu de Arte Antiga**



***Tentação de Santo Antão*  
(painel direito)**

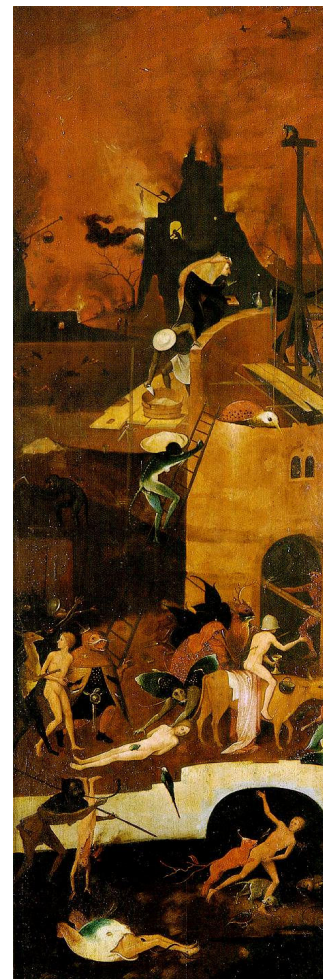
*Tríptico Carro do Feno*



*Queda do Anjo, Criação de Eva, Pecado Original e Expulsão, (painel esquerdo)*



*XXXIX. Hieronymus Bosch, O Cortejo Triunfal do Carro do Feno, (painel central), Madrid, Museu do Prado*



*O Inferno, (painel direito)*



**XL. Paolo Uccello, *A Batalha de São Romano*,  
ca. 1438-1440, 'Niccoló da Tolentino alla testa dei fiorentini', Londres, National Gallery**



**XLI. Paolo Uccello, *A Batalha de São Romano*,  
ca. 1438, 'Disarcionamento di Bernardino de la Ciarda', Florença, Galleria degli Uffizi**



**XLII. Paolo Uccello, *A Batalha de São Romano*,  
ca. 1438, 'Intervento di Micheletto da Cotignole', Paris, Museu do Louvre**





**XLIII. Paolo Uccello, *São Jorge e o Dragão*,  
1439-40, Paris, Museu Jacquemart -André**



**XLIV. Paolo Uccello, *São Jorge e o Dragão*,  
1470, Londres, National Gallery**