

MESTRADO  
ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

A imagem da Casa na poesia de  
Fernando Guimarães: um diálogo  
possível entre a Literatura e a Filosofia

Inês de Carvalho Eusébio

**M**

2016



**Inês de Carvalho Eusébio**

**A imagem da Casa na poesia de Fernando Guimarães:  
um diálogo possível entre a Literatura e a Filosofia**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2016



# A imagem da Casa na poesia de Fernando Guimarães: um diálogo possível entre a Literatura e a Filosofia

Inês de Carvalho Eusébio

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato

## Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho dos Santos  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borrvalho Ferreira da Cunha  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Celeste Lopes Natário Alves dos Santos  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

*À Maria, também ela apaixonada por Casas*



## **Sumário**

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	8
Abstract.....	9
Nota Prévia .....	10
Introdução .....	13
Capítulo 1. – Casa-corpo .....	24
Capítulo 2. – Casa-habitação .....	42
Capítulo 3. – Casa-árvore .....	66
Capítulo 4. – Casa-túmulo.....	94
Considerações finais .....	120
Referências Bibliográficas .....	123
Anexos .....	136
Anexo 1 .....	137
Anexo 2.....	139

## Agradecimentos

Ao Doutor Fernando Guimarães e à Doutora Maria de Lourdes Guimarães, por me abrirem as portas da sua *Casa-habitação*, e pela amizade que espero saber retribuir.

À minha família e ao Nuno, pela partilha diária – e, não raro, extenuante – de preocupações e alegrias, erudições e afetos.

À Professora Doutora Maria Luísa Malato, pelo seu ensino verdadeiramente Humanista, e ainda por me ter ensinado a *Retórica da Sensibilidade* e a importância de uma *razão poética* do homem.

«O que faz a grandeza do educador [...] é o poder de moldar as almas segundo uma concepção íntima do Homem. [...] Não é o professor de disciplinas, o assimilador de compêndios de didáctica, o intelectual cujas ideias são incolores e descarnadas que poderá ensinar às crianças a beleza e a poesia das coisas – mas sim o homem amplamente humano, que enriqueceu e formou a sua alma ao contacto com a vida, e que a viveu em poesia, na sua totalidade misteriosa e complexa.»

Jacinto do Prado Coelho, *A Educação do Sentimento Poético*

## Resumo

O tema central desta dissertação é a imagem da casa na poesia de Fernando Guimarães, e o modo como ela justifica uma retórica literária capaz de sublinhar um eixo de reflexão que nos parece essencial na obra do poeta: o diálogo entre Literatura e Filosofia. Para tal, privilegiámos a obra poética do autor situada entre 1956 e 2008. Nesta poesia, a casa é uma imagem obsessiva, surgindo em todos os volumes publicados. Declinada em quatro variantes (casa-corpo, casa-habitação, casa-árvore e casa-túmulo) – a imagem da casa representa estados iniciáticos do sujeito, num processo de auto e hétero conhecimento: o nascimento, o crescimento, a reprodução e a morte numa indelével união entre corpo e *psyché*, forma e conteúdo. A casa, como o conhecimento filosófico-literário, revela-se sob múltiplas variantes, e no dizer de Fernando Guimarães, como “projeto imaginário”.

**Palavras-chave:** Fernando Guimarães, Literatura, Casa-símbolo, Filosofia, Retórica.

## Abstract

The central theme of this dissertation is the image of the house, in the poetry of Fernando Guimarães, and the way it justifies a literary rhetoric able to underline the axis of reflexion that would seem essential in the work of the poet: the dialogue between Literature and Philosophy. To do so, we privileged the poetic work of the author published from 1956 to 2008. In this, the image of the house is one of obsession, emerging in every single volume. Partitioned between four variants (house-body, house-habitation, house-tree, and house-tomb) – the image of the house represents initiatory states in a process of self and hetero learning: the birth, the growth, the reproduction, and the death in a indelible union between body and *psyché*, form and content. The house, as the philosophical and literary knowledge, reveals itself through multiple variants, and as Fernando Guimarães says, as an “imaginary project”.

**Keywords:** Fernando Guimarães, Literature, House-symbol, Philosophy, Rhetoric.

## Nota Prévia

A obra de Fernando Guimarães pode ser apontada como uma das mais poliédricas da literatura portuguesa contemporânea, pelo modo coerente e sistematizador com que o autor se tem dedicado à poesia, ao ensaio, à narrativa, ao teatro, e ainda à tradução. Nos planos poético e ensaístico, tem sido agraciado com alguns dos mais prestigiados prémios, dos quais se destacam, a título de exemplo, o Prémio Teixeira de Pascoaes, pelo livro *Limites para uma Árvore*, o Prémio Fundação Luís Miguel Nava, pela publicação de *Lições de Trevas*, ou o Prémio Jacinto do Prado Coelho, atribuído ao ensaio *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, em 2007. O seu profundo conhecimento do contexto cultural português e europeu do século XX culmina num notável exercício crítico mantido durante décadas em importantes periódicos literários, tais como o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e as revistas *Colóquio/Letras* e *Relâmpago*.

Creemos que é útil, e nunca suficientemente sublinhada na obra de Fernando Guimarães, a razão da sua dispersão ou prolixidade. Com efeito, estamos face a uma obra poliédrica, não porque o autor Fernando Guimarães se dedique a vários géneros literários e não literários, mas porque essa “dispersão” é coerente e una. Entendemos aqui a filosofia como uma reflexão sobre o estado criativo da intimidade, que ganha vigor através de uma intensa linguagem poética, por meio da qual a imagem da “casa” desempenha um papel retórico determinante. A incidência destes *tropos* da casa – lugar íntimo de conhecimento do mundo – constitui o objeto do nosso trabalho, ao longo do qual tentaremos evidenciar os complexos processos retóricos a que se dedica o poeta, tendo em vista a construção de uma poesia do enigma e da intimidade e o esboço de uma *mitocrítica* da habitação. Entende-se aqui a literatura como lugar de confluência de elementos filosóficos e retóricos. Entende-se aqui a retórica como processo de persuasão estético que em muito ultrapassa a conceção decorativa dos *tropos*, ou o efeito de real da *ekfrasis*, conhecida na retórica antiga como *descriptio* de lugares, paisagens, personagens e objetos. Ainda que a reflexão sobre as “equivalências” da linguagem poética e plástica, de quadros, esculturas e monumentos, seja um processo a que o poeta se dedica em inúmeros volumes de poesia, e ainda que a reflexão sobre o símbolo se inscreva sempre no âmbito da retórica, uma vez que este «expresso literariamente, vai sempre assentar

numa teoria dos *tropos* retóricos» (Guimarães, 2007: 54), o que visamos neste símbolo da casa é o diálogo “íntimo” entre a Filosofia e a Literatura.

Este eixo comum, assente em imagens profundamente simbólicas no que concerne à ideia de intimidade, lembra-nos que «o gesto do poeta é o gesto de unir, de recolher, de acolher, por ínfimos que sejam, os últimos vestígios de uma presença para além da memória», conforme sugeriu António Ramos Rosa, em 1987. Por isso nos pareceu lícito destacar a centralidade da palavra “casa”, declinada nas suas múltiplas variantes, durante os sessenta anos de produção literária do autor, como alavanca para este breve estudo sobre a unidade perdida, ou esquecida, entre Literatura e Filosofia.

Tal análise, ainda que situada no âmbito disciplinar da retórica, exige desde logo uma leitura interdisciplinar entre os filósofos e os críticos literários. Mas sempre num sentido lato, não descurando nunca os contributos de disciplinas como a Antropologia, a Psicologia ou até a Arquitetura. Ainda que pretendamos demonstrar, em primeiro lugar, a existência de uma retórica da imagem da habitação na poesia de Fernando Guimarães, queremos, em segunda instância, colocar em destaque a unidade poliédrica a que o autor se presta. Por isso dividimos este estudo em quatro capítulos, quatro variantes da imagem da casa: casa-corpo, casa-habitação, casa-árvore e casa-túmulo. Correspondem elas a quatro perspetivas ou momentos iniciáticos: o nascimento, o crescimento, a reprodução e a morte, que não podem ser entendidos aqui como meros momentos biológicos. Constituem uma tópica, um lugar da memória (*topos*)<sup>1</sup>, onde se agrupam argumentos semelhantes.

O presente trabalho visa ainda prestar homenagem a um autor que – não obstante o reconhecimento da crítica – tem permanecido pouco estudado nas academias portuguesas. É certo que não é fácil falar de um poeta que habita entre nós. Todavia, cabe-nos prestar-lhe a devida atenção enquanto usufruímos do privilégio da sua presença. Recordamos ainda que a produção poética de Fernando Guimarães comemora seis décadas justamente este ano, já que *A Face Junto ao Vento* – o seu primeiro livro de poesia – foi dado pela primeira vez à estampa em 1956. Assinalado esse marco,

---

<sup>1</sup> Sobre esta matéria cf. J. A. Segurado e CAMPOS; “Introdução”, In: Aristóteles, *Tópicos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, p. 197-210.

gostaríamos que esta breve leitura constituísse um pequeno tributo a um poeta que tem contribuído para o exercício de uma literatura pensante e empenhada, merecedora do nosso reconhecimento.

Nesta leitura, optámos por privilegiar como *corpus* de análise a produção poética de Fernando Guimarães situada entre 1956 e 2008, decisão que resulta de o autor ter reunido a sua poesia num volume intitulado *Algumas das Palavras (Poesia Reunida 1956-2008)*<sup>2</sup>. Desta seleção levada a cabo pelo poeta, resultou a omissão de alguns textos, devido à repetição de temáticas e palavras que o próprio considerou excessiva, aquando de uma entrevista informal, a 4 de setembro de 2015. Assim, entendemos ir ao encontro da vontade do autor, dando primazia às composições que o mesmo julgou mais relevantes, tendo em conta o supracitado período temporal.

Ao longo desta abordagem, todos os poemas de Fernando Guimarães são citados a partir do volume de poesia *Algumas das Palavras (Poesia Reunida 1956-2008)*, cuja seleção (e supressão de textos) é da autoria do próprio poeta, conforme acima mencionámos.

---

<sup>2</sup> Fernando Guimarães; *Algumas das Palavras (Poesia Reunida 1956-2008)*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2008.

## Introdução

No premiado ensaio *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Fernando Guimarães defende o diálogo entre a Literatura e a Filosofia, postulando que «[...] certas categorias da experiência estética podem ser encontradas no domínio filosófico: verdade, significado de alcance ontológico, referencialidade, mundanidade, etc.» (Guimarães, 2007: 8). Como o próprio autor salienta, «há muito que começaram os filósofos a fazer um apelo aos poetas e a ver nas suas vozes fugitivas um possível acesso às questões que os preocupam» (Guimarães, 1992: 37). O “pensar reflexivo” já não se opõe ao “pensar poético”, uma vez que é por via da experiência estética que se torna viável a relação de conhecimento<sup>3</sup>. No fundo, o mesmo que defende Teixeira de Pascoaes, n’*O Homem Universal*, ao referir que «a inteligência, além de dedutiva e indutiva (científica) é intuitiva (poética)» (Pascoaes, 1993: 20).

Mas em que consiste, afinal, esta poesia do enigma e da intimidade? A altíssima problematicidade<sup>4</sup> da linguagem de Fernando Guimarães assenta no facto de a palavra se afastar da sua literalidade para, ao invés, responder a um enigma que há-de ser construído com o auxílio da imaginação do leitor<sup>5</sup>. Afastando-se da *mimesis* e aproximando-se da semiótica, o texto codifica-se e as figuras retóricas da linguagem – casa do ser – distanciam-se da nossa ideia vulgar associada à palavra, para constituírem novas imagens, até então, inexistentes, e só possíveis na medida em que a linguagem os inaugura: a casa-corpo, a casa-habitação, a casa-árvore e, por fim, a casa-túmulo. A abordagem à imagem da casa instaura um debate que não é somente do âmbito retórico-literário, mas também

---

<sup>3</sup> Cf. Paula Cristina Pereira; *Do Sentir e do Pensar*, Porto, Edições Afrontamento, 2007, p. 204-205.

<sup>4</sup> Segundo Michel Meyer, a “problematicidade” é central em contexto retórico, e «manifesta-se através de uma figuratividade ou figuralidade acrescida» (AA. VV., 2002a: 291). Adiante, o autor refere ainda: «A textualidade institui-se através de metáforas [...], através de questões explícitas que se referem a um problema mais global, ainda que não estipulado como tal, através de rimas ou de outros dispositivos estilísticos distintos das *formas quotidianas* da linguagem, tudo isto com o objectivo de acentuar a problematicidade» (AA. VV., 2002a: 294).

<sup>5</sup> A “problematicidade” da poesia de Fernando Guimarães converge para a construção de um *ethos* poderoso: «Pensar não é tornar transparente, ou seja, dissolver os pontos de vista e a problematicidade. Isto seria a degeneração do pensar, o pensamento sem *ethos*» (Pereira, 2007: 204).

do domínio da filosofia, pelas conhecidas (e assumidas) afiliações da obra de Fernando Guimarães ao pensamento de Heidegger – para quem a linguagem é a *casa* do ser e a obra é símbolo<sup>6</sup> – bem como pelo tratamento do binómio espaço-tempo. Assim, esta poesia reduz os valores referenciais do discurso, oferecendo à linguagem configurações totalmente inéditas, íntimas e enigmáticas, apelando ao leitor para que acione a sua cooperação textual. Nessa medida, esta é uma escrita que «deixa ao leitor tudo o que ele pode fazer sozinho» (Wittgenstein, 1996: 114), desviando-se dessa forma da literatura mercantilizada a que, infelizmente, temos vindo a assistir nas últimas décadas. Encontramo-nos face a uma poesia que assume um “papel de descoberta”, isto é, um papel ativo na experiência. Por meio da relação estabelecida entre autor e leitor, constrói-se um trabalho mutuamente criativo, que tende para a decifração de um enigma. Ora, esse enigma vai sendo desvendado – se é que, em última análise, pode sê-lo – através de uma atividade «permutacional ou combinatória» (Guimarães, 2007: 36). Não obstante o empenho do leitor, é comum verificar que os enigmas construídos pelo sujeito poético conduzem a uma espécie de suspensão do sentido, até porque grande parte deles assenta numa linguagem metareflexiva: «Com palavras é possível construir enigmas; esses enigmas podem sê-lo acerca das palavras» (Guimarães, 2008: 142).

Contudo, e regressando à questão da interioridade, é fundamental que não se confunda poesia da intimidade e excesso de sentimentalidade! Convém sublinhar que nos reportamos a uma poesia pensante e a um trabalho poético empenhado em evidenciar a sua “dimensão mental”<sup>7</sup>. Afinal, como o próprio poeta clarifica, «a poesia não é só sentimentalidade» (Guimarães, 2007: 38). O seu ofício é sobretudo o de intelectualizar a emoção – esse processo imortalizado no poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa... O sujeito lírico não se ocupa da transmissão de sentimentos, mas antes da sugestão dos mesmos. De facto, como relembra Teixeira de Pascoaes, «a dor melhor se converte em

---

<sup>6</sup> Cf. Fernando Guimarães; *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992, p. 55.

<sup>7</sup> O próprio autor evidencia este aspeto: «Da mesma maneira que o sensível não é apenas o que é vivido subjectivamente também a imagem não é um produto meramente aleatório da fantasia. Ambos têm que aceder à nossa consciência.» (Guimarães, 2007: 19).

palavras do que em lágrimas» (Pascoaes, 1993: 15), pois dessa forma encontra a sua origem – *in principio erat Verbum*.

É, por isso, necessário e indispensável que exista na expressão literária (e, sobretudo, poética) uma disponibilidade simbólica, capaz de diversificar a multiplicidade de sentidos, ao invés de os fornecer de modo óbvio ao leitor. Respeitada essa multiplicidade, abrem-se as portas para uma *linguagem da alma*. Com efeito, a linguagem poética de Fernando Guimarães assenta na construção daquilo a que o próprio autor chamou «possibilidades de metamorfose» (Guimarães, 1972: 38) – ou seja, um processo cognitivo a que pertencem os níveis semântico e estilístico, do qual resulta uma “tensão”, que diz respeito às potencialidades significativas da palavra num contexto. Seria impensável que, em poesia, as palavras designassem meramente conceitos ou objetos conforme a lógica os concebe. Assim, os enigmas de que falávamos anteriormente resultam de um distanciamento das palavras face aos «limites que convencionalmente lhes foram impostos» (Guimarães, 1972: 38). A comunicação entre o sujeito lírico e o leitor passa a residir no desvendar de *novos símbolos* que o poeta invoca e, aqui, especialmente nos símbolos da casa.

Interessa-nos averiguar de que forma é que a razão e a emoção se encontram na palavra e no discurso, porque é justamente aí que reside o interesse da Retórica, no diálogo existente entre Poesia e Filosofia, que se verifica para além do género da “poesia filosófica”. Ora, se «provocar emoções é também uma das funções dos signos» (Eco, 1976: 79), então o signo literário deve ser lido tendo em conta a sua associação aos símbolos e arquétipos, no sentido em que, assim, se procede à construção de uma hierarquia sentimental. As palavras organizam-se em função das imagens gerais (arquétipos) e das paixões que as mesmas despertam<sup>8</sup>. Fernando Guimarães acabaria por

---

<sup>8</sup> Sobre este aspeto (e reportando-se a Gilbert Durand), Fernando Guimarães refere o seguinte: «Aceitando o semantismo das imagens – isto é, o facto de estas não serem meros signos, por conterem materialmente o seu sentido –, Durand procurou descobrir as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos elementares de psiquismo humano, aproximando-se das concepções de Jung, segundo o qual todo o pensamento imaginário não passava de uma tomada de consciência de arquétipos ancestrais. Seria em função dessas imagens gerais que o sentido das palavras se organizaria [...]. As palavras, quanto ao seu significado, ligar-se-iam neste caso a constelações simbólicas mais ou menos constantes e que se

destacar esta questão, referindo que «se é certo que as palavras se podem apresentar como signos, não podemos esquecer que eles acabam por alcançar uma ressonância expressiva mediante a revelação de outros sentidos» (Guimarães, 2007: 52). É certo que, quando falamos do símbolo, a sua estrutura é divergente da do signo. Nele apenas consideramos dois termos, numa relação binária entre simbolizante e simbolizado, entre os quais se verifica uma analogia. Todavia, a sua ocorrência em contexto literário – e, sobretudo, poético – contribui para que haja uma comum “flutuação de sentidos”, que resulta, por último, na polivalência e na construção do enigma que temos vindo a referir. Deste modo, o signo literário e o símbolo encontram-se, tendo em vista uma poética enigmática e íntima, por via da qual não raro o sentido se torna indecifrável. Desse ponto de vista, a poesia de Fernando Guimarães é realmente esclarecedora, já que revela um fortíssimo pendor metalinguístico, que nos permite aceder mais facilmente ao seu processo retórico: «Podemos admitir que um símbolo acaba por se transformar noutra símbolo e este, por sua vez, deixa de o ser enquanto tal para passar a exprimir o próprio sentido que há em todo o processo em que ocorre essa transformação» (Guimarães, 2008: 142).

O que se verifica é que o signo literário, associado ao símbolo, predispõe-se emotivamente para determinada interpretação, como sugere Umberto Eco. O remetente (sujeito poético) articula-o de modo codificado, mas sempre promovendo um certo tipo de interpretação (a qual pode, logicamente, diferir da do leitor). Sendo assim, signo literário e símbolo são artifícios retóricos que não funcionam apenas no âmbito da linguagem verbal/ escrita; eles são também «estímulos pré-significantes» (Eco, 1976: 80), já que são empregados pelo remetente, tendo em vista essa codificação e, claro, a estimulação de determinados sentimentos<sup>9</sup>. Como diria Neumann, «as imagens simbólicas do inconsciente são a fonte criativa do espírito humano», pois «não são só a

---

apresentavam estruturadas por um certo isomorfismo de símbolos convergentes, pois estes, de acordo com Durand, consistem numa variação sobre um arquétipo ou imagem primordial» (Guimarães, 1972: 66-67).

<sup>9</sup> Ainda sobre a estrutura do símbolo, Fernando Guimarães destaca o seguinte: «No símbolo poético não há uma origem. Mas pode haver uma essencial originalidade, e esta decorre da circunstância de se tornar imprevisível a ocorrência de sentidos que o símbolo concita em relação a si mesmo e a todo o contexto em que se insere» (Guimarães, 2007: 55).

consciência e os conceitos referentes à sua compreensão filosófica do mundo que têm a sua origem no símbolo» (Neumann, 2001: 29).

Também para Fernando Guimarães o símbolo é mais que uma figura, pois representa uma função relacionada com a atividade imaginativa<sup>10</sup>. Partindo de que o símbolo é uma função, seria no contexto literário que o mesmo acabaria por adquirir vigor, por via dos *tropos* ou figuras assentes em imagens e sentidos constantemente transpostos<sup>11</sup>.

A pertinência dos estudos retóricos no âmbito desta análise justifica-se, ainda, na medida em que a metáfora e os restantes “dispositivos estilísticos” (não obstante serem referidos na *Poética* aristotélica<sup>12</sup>) são elementos persuasivos e encontram na *Retórica* o seu desenvolvimento teórico<sup>13</sup>. Aristóteles remete da *Poética* para a *Retórica* as considerações mais alargadas sobre a elocução e os *tropos*. Esforçar-nos-emos, então, por refletir acerca das vertentes do *ethos* (credibilidade), *pathos* (sentimentos) e *logos* (razão) presentes nesta poesia, equacionando não só a forma como as ideias chegam ao sujeito, mas também as estratégias retóricas levadas a cabo pelo autor, bem como as paixões por estas desencadeadas ou visadas. De resto, ainda que raramente o facto seja salientado, a Retórica desempenha um papel relevante na produção ensaística do poeta, conforme se verifica em *Linguagem e Ideologia* (nomeadamente nos capítulos *Uma Retórica da Imitação e da Criação* e *A Metáfora ou uma Linguagem Fugitiva*), bem como no ensaio

---

<sup>10</sup> «Existe neles [símbolos], pois, uma capacidade de figuração, o que faz com que, para além de uma mais directa disposição significativa considerada em relação à palavra ou palavras que se apresentam como sendo o respectivo simbolizante, se desenvolvam múltiplas potencialidades ou virtualidades imaginativas. Por isso, diríamos que o símbolo é mais que uma figura; representa uma função, a qual está relacionada com essa actividade imaginativa» (Guimarães, 2007: 55).

<sup>11</sup> «O símbolo indica, sugere e estimula. Dessa maneira, ele põe a consciência em movimento levando, com isso, ao emprego de todas as suas funções para uma assimilação do símbolo pois, com efeito, uma elaboração meramente conceitual do mesmo mostra-se totalmente ineficiente. O sentimento, a intuição e a sensação são igualmente envolvidos, de maneira mais ou menos intensa» (Neumann, 2001: 29).

<sup>12</sup> Cf. Aristóteles; *Poética*, trad. Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 83.

<sup>13</sup> O Livro III da *Retórica* trata largamente a metáfora. Cf. Aristóteles; *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Júnior, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, p. 265.

*A Obra de Arte e o Seu Mundo*, ao longo do qual Fernando Guimarães reflete sobre a relação entre a Memória, a Retórica e a Expressão Artística<sup>14</sup>. É de realçar que entre os três elementos – a Memória, a Retórica e a Expressão – nasce todo o fenómeno linguístico.

Na verdade, a enunciação do espaço e do tempo convida o leitor a ingressar numa jornada à primitividade da existência, pela exigência de conotações de individualidade, isolamento e unidade, apenas possíveis após uma busca àquele tempo que já não tem tempo e fica, para sempre, guardado na memória. É por via dessa mediação entre sujeito poético e leitor que os referidos espaços de intimidade se vão construindo, transitando «de uma alma para outra» (Bachelard, 1989: 8), e apoiando-se nos resquícios da memória de cada um. Nesta medida, as imagens produzidas pela imaginação unem-se às fornecidas pelos sentidos, alojando-se ambas na memória, em níveis mais ou menos conscientes. O ofício do poeta passa pela busca desses vestígios, ainda que longínquos, permitindo um entrecruzar de tempos e espaços e, sobretudo, uma associação entre uma linha temporal concreta e um tempo abstrato que é o da lembrança. O espaço sistematiza e ajuda a reter o tempo de forma comprimida. Se a memória não regista a duração real dos eventos, é através do lugar que se torna possível medir a espessura do tempo. O espaço permite, em última análise, esquematizar<sup>15</sup>.

Conforme o próprio Fernando Guimarães sublinha, «a linguagem poética recorre sempre a um trabalho que deriva da imaginação e que com ela ganha densidade. Através da criação artística, essa imaginação irá dar corpo a uma figuração que é a dos símbolos, das metáforas ou das imagens» (Guimarães, 2007: 8-9). É desta forma que a imaginação se esforça por “dar um nome às coisas”, transmutando-se em imagem e, conseqüentemente, em figura do mundo. É também desta forma que o conhecimento se

---

<sup>14</sup> Cf. Fernando Guimarães; *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2007, p. 44.

<sup>15</sup> «Não há espaço em si, e toda a verdadeira espacialidade é simultaneamente ‘psicológica’ e ‘física’. Relações vividas implicam sempre um modo de espacialidade. (Ledrut, 1998: 57). Mais adiante, o autor acrescenta ainda: «O espaço permite ‘esquematizar’; e a espacialização é um procedimento por meio do qual os homens – os indivíduos e os grupos – compreendem o mundo [...]» (Ledrut, 1998: 71).

adquire por via da experiência poética, uma vez que «o encontro que ocorre na poesia quanto ao sensível, à imaginação e à linguagem vem conferir-lhe essa possibilidade. E ela é, afinal, a do conhecimento» (Guimarães, 2007: 20). Em *Conhecimento e Poesia* – ensaio publicado pela primeira vez em 1992, Fernando Guimarães reflete largamente sobre as múltiplas relações entre a poesia e o conhecimento, reagindo às dicotomias de algumas teses epistemológicas:

«É possível, para além da razão, privilegiar outras formas de conhecer. A poesia seria uma delas. O uso, por exemplo, de formas de expressão simbólica que tantas vezes ocorre na linguagem poética tornaria disponível tal linguagem a uma atitude interpretativa ou hermenêutica que não deixa de corresponder, como é óbvio, a uma *posição* de conhecimento.» (Guimarães, 1992: 29)

O ponto de vista poético como “posição de conhecimento” não podia deixar de estar presente na obra poética de Fernando Guimarães. Está traçado o caminho para uma poesia da interioridade que não é, contudo, desbordante. Profundamente metódica (conforme o próprio a descreve)<sup>16</sup>, a sua poesia aproxima-se muito mais da contenção e da economia da palavra, demonstrando um intensivo labor e ensimesmamento, e principalmente uma influência direta da filosofia – área de formação do poeta – sobretudo no que respeita ao pensamento de Heidegger. As estruturas de expressão metafórica ligadas à “casa” demonstram justamente essa convergência: se, por um lado merecem o estudo atento da Retórica, por outro reivindicam uma abordagem filosófica de cariz existencialista com laivos fenomenológicos<sup>17</sup>. À semelhança do postulado por Heidegger,

---

<sup>16</sup> Remetemos para conversa informal com o autor, a 4 de setembro de 2015, durante a qual o mesmo caracterizou a sua obra como uma «poesia contida, economicista, tendo em vista um sentido de economia da palavra».

<sup>17</sup> Em *Ser e Tempo*, Heidegger dedica um dos capítulos à questão do ser-no-mundo como constituição fundamental da presença: «A expressão composta ‘ser-no-mundo’, já na sua cunhagem, mostra que pretende referir-se a um fenómeno de unidade» (Heidegger, 2002a: 90). Adiante, o filósofo refere ainda: «A pre-sença nunca é ‘primeiro’ um ente, por assim dizer, livre de ser-em que, algumas vezes, tem gana de assumir uma ‘relação’ com o mundo. Esse assumir relações com o mundo só é possível *porque* a pre-sença, sendo-no-mundo, é como é» (Heidegger, 2002a: 96).

nesta poesia o espaço não se opõe ao homem. Quer isto dizer que o espaço não existe *além* do indivíduo, posto que habitar é uma característica inerente ao ser e, por isso, essencial à sua *pre-sença*. Do mesmo modo, o tempo deve ser entendido de forma oposta àquela que o relógio nos mostra. Os estádios temporais, demonstrados pelo relógio de modo cíclico e com igual duração, partem do pressuposto de que o tempo não sofre alterações influenciadas pelo exterior. Assim, o que ele representa não é a duração do fluxo temporal, mas antes a «fixação do agora» (Heidegger, 2003: 29). Todavia, a duração dos acontecimentos depende intrinsecamente do sujeito, principalmente quando equacionada em função da memória, porque «o ser-aí não é *no* tempo, ele é *mesmo o tempo*» (Heidegger, 2003: 51).

A evocação da palavra “casa”, evidente na poesia de Fernando Guimarães e muito presente na filosofia de Heidegger, permite-nos refletir acerca de duas categorias que são – antes de mais – empiristas e fenomenológicas: o espaço e o tempo. Através da enunciação da “casa”, o sujeito *desenha*<sup>18</sup> imagens da intimidade, imagens essas que se afirmam enquanto “casas do ser”, na medida em que dão guarida quer à alma, quer ao corpo, elementos que, conforme veremos, não existem de modo dissociável. Estas “casas do ser” encontram-se em permanente dialogismo com as referências espaciais e temporais fornecidas pelo sujeito poético. Conforme sugere Fernando Guimarães, se tivermos em consideração a tradição filosófica, a noção de memória – tendendo a centrar-se no sujeito – relaciona-se com a noção de interioridade. Deste modo, a memória e a intimidade tendem a anexar-se ao espaço, designadamente à casa. Talvez para isso tenham contribuído os ensinamentos de Santo Agostinho, autor que não sendo empirista ou fenomenológico não deixará de ser um filósofo atento aos “campos da memória”, conforme nos relembra o ensaísta:

---

<sup>18</sup> O emprego do verbo “desenhar” denuncia a tendência do poeta para a inserção das artes plásticas na poesia e o gosto pela *ekfrasis* sublinhada inúmeras vezes pela crítica ao longo das últimas décadas. Tal tendência verifica-se em poemas como, por exemplo, *Mural de Joan Miró*, *Klimt*, *Acerca das Pinturas da Quinta Del Sordo*, *O Grito*, *Panera Del Pa* (Salvador Dali), etc.

«Quando Santo Agostinho se referiu aos campos da memória estava a considerar a sua própria extensão, isto é, a capacidade relacionada com a evocação dessas imagens [articulação topológica das imagens] [...]. A extensão do campo acabava talvez por se converter na complexidade de um edifício que – na sequência da metáfora utilizada por Santo Agostinho – vinha revelar novos espaços, quartos, corredores, grandes salas, escadarias. Poder-se-ia, então, falar não só nos campos, mas também na casa ou, como ocorre em alguns tratados, no palácio da memória.» (Guimarães, 2007: 40)

É justamente a evocação dessa “casa” ou “palácio da memória” feita por alguns tratados [de retórica] que parece basear a articulação entre filosofia e literatura, sobre a qual incidimos. Tentar-se-á demonstrar de que modo surgem as metáforas, as imagens e os símbolos da casa na poesia de Fernando Guimarães, e de que forma é que os mesmos constituem uma retórica da habitação, já que se apresentam enquanto «mitos pessoais», convergindo para a noção de “psicocrítica”, introduzida por Charles Mauron<sup>19</sup>. Esta ideia de «mito pessoal» (à moda de Bachelard e Charles Mauron), distanciando-se de uma análise neurótica, assenta na conjugação de informação psicanalítica com elementos de carácter estético, conduzindo à definição e descrição de um inconsciente simultaneamente individual e coletivo<sup>20</sup>. Visamos ainda demonstrar que as metáforas da casa, em Fernando Guimarães, não constituem uma mera «extensão ou prolongamento do sentido relativamente ao sentido literal» (Pereira, 2007: 199), mas antes conduzem à inovação semântica, explicitada nomeadamente por Paul Ricoeur<sup>21</sup>. A casa-corpo, a casa-

---

<sup>19</sup> Cf. Charles Mauron; *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1962, p. 32-34.

<sup>20</sup> Remetemos para as investigações psicanalíticas de C.G. Jung, defensor maior deste «inconsciente coletivo» de que temos vindo a falar.

<sup>21</sup> «Se, portanto, a teoria da metáfora-substituição apresenta alguma afinidade com a ‘superação’ do sensível no inteligível, a teoria da tensão retira a esta última todo e qualquer privilégio. [...] Não é, portanto, a metáfora que suporta o edifício da metafísica platonizante; é este, pelo contrário, que se apropria do processo metafórico para o fazer trabalhar em seu benefício. As metáforas do sol e da residência não reinam senão enquanto o discurso filosófico as elege. O campo metafórico está no seu conjunto aberto a todas as figuras que jogam nas relações do semelhante e do dissemelhante em qualquer região do pensável» (Ricoeur, 1983: 446-447).

habitação, a casa-árvore e a casa-túmulo surgem como objetos inéditos, originados pela cedência de qualidades de um objeto a outro preexistente<sup>22</sup>. A metáfora presta-se, assim, a uma redescoberta do mundo<sup>23</sup>. Afinal, tal como já apontara Aristóteles, «as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento»<sup>24</sup>.

No célebre texto *A Educação do Sentimento Poético* (cujo prefácio é – cremos que significativamente – da autoria de Fernando Guimarães), Jacinto do Prado Coelho insurgia-se contra um «mundo parcelado em disciplinas» (Coelho, 1999: 311). É precisamente ao encontro dessa visão poliédrica do conhecimento que a presente leitura pretende dirigir-se, valorizando uma interpretação interdisciplinar. Porque o conhecimento deve aspirar à unidade e, no ato de conhecer, «todas as forças psíquicas colaboram; as ideias sentem-se, os sentimentos pensam-se» (Coelho, 1999: 316). Reencontramos nesta citação, a averiguação sobre a forma como a razão e a emoção se encontram no discurso poético e filosófico. Curiosamente, em 2007, no premiado ensaio

---

<sup>22</sup> «A história da metáfora comporta alguns pressupostos que a restringem ao seu ‘uso’ e a colocam como figura de discurso ligada à denominação, representando uma extensão ou prolongamento do sentido relativamente ao sentido literal e, por consequência, como tradução, não revelando qualquer inovação semântica. Paul Ricoeur rejeita precisamente estes pressupostos e sustenta a sua fundamentação numa teoria da interacção (e tensão) por oposição à da substituição. [...] A metáfora pode indicar a manutenção do visível com o invisível, do pensável com o impensável, pode ser transposição, trânsito do sensível para o inteligível e para o conceito [...] ou residir numa inovação semântica formando, mesmo, um novo objecto ou dar novas qualidades ao objecto visual e físico [...]» (Pereira, 2007: 199).

<sup>23</sup> Em *Linguagem e Ideologia*, Fernando Guimarães trata esta questão, referindo o seguinte: «[...] a sucessão imagística e metafórica [...] não pode aparecer isolada de um desenvolvimento linear que integra uma determinada potencialidade associativa e permite estabelecer, nas palavras, grupos de oposição e determinação novos. Por isso, não é adequado dar às palavras uma determinação semântica única e constante que se apresente como anterior a tais grupos e a eles se sobrepusesse. Se se verificasse tal facto, ignoraríamos o valor expressivo que deriva da sua instalação numa área contextual [...]» (Guimarães, 1972: 68).

<sup>24</sup> «Que seja o seguinte o nosso pressuposto: uma aprendizagem fácil é, por natureza, agradável a todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido ‘apropriado’; mas é sobretudo a metáfora que provoca tal» (Aristóteles, 2010b: 265).

*A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Fernando Guimarães corrobora a perspectiva de Jacinto do Prado Coelho, ao afirmar que «o sujeito não se situa no puro pensamento; está situado numa realidade que o inclui e ultrapassa. Ele tem espontaneamente o sentimento dessa situação. Ele sente-se no mundo» (Guimarães, 2007: 8).

## Capítulo 1. – Casa-corpo

*Mais sereno o espaço; procura no teu corpo  
o que faz com que as colinas tenham nome.*

Fernando Guimarães

Se partirmos da intuição de que «somos criaturas arrumadas» (Manguel, 2000: 129) desconfiando, em princípio, do caos, entendemos também a nossa necessidade de arrumar as experiências do quotidiano «em arquivos, em compartimentos, em secções distintas» (Manguel, 2000: 129). Dos numerosos espaços por nós criados para classificar, rotular e distribuir<sup>25</sup>, a casa reveste-se de um enorme interesse do ponto de vista das imagens da memória<sup>26</sup>. Sobretudo porque, conforme demonstra Neumann, a vida humana é, em grande medida, percebida através do inconsciente:

«[...] a vida humana é determinada num grau muito maior pelo inconsciente do que pelo consciente. É regida antes por imagens arquetípicas do que por conceitos, pelos instintos mais do que pelas decisões voluntárias do ego. O homem é, a princípio, mais uma parte do grupo a que pertence do que um indivíduo particular.» (Neumann, 2001: 28)

Nos arquétipos, encontramos um significado coerente e unificador que nos permite alcançar uma consciência mais ou menos coletiva. Em Fernando Guimarães, o interesse da imagem da casa prende-se, desde logo, com a sua coincidência com o espaço de aprendizagem da linguagem pela criança (cf. Bachelard, 1989: 4), capaz de nos conduzir

---

<sup>25</sup> «É com ansiedade que arrumamos tudo em arquivos, em compartimentos, em secções distintas; é com efervescência que distribuímos, classificamos, rotulamos. Sabemos que esta coisa a que chamamos mundo não tem um início significante nem um fim compreensível, nem um propósito discernível, nem um método na sua loucura. Mas insistimos: tem de fazer sentido, tem de significar alguma coisa» (Manguel, 2000: 129).

<sup>26</sup> Como sublinha Teixeira de Pascoaes: «O tempo adere à memória, transformando em imagens que ela fixa e dispõe numa espécie de sucessão ou obedecendo a um princípio coordenador. É a sua faculdade construtiva, lógica, celular. Não trabalha sem edificar. E quando traça a primeira linha dum desenho, esta linha já inclui a derradeira» (Pascoaes, 1993: 61).

à origem do ser falante e aos seus devaneios mais íntimos<sup>27</sup>. Pela carga simbólica associada ao sonho, ao paraíso e à utopia, a casa constitui-se *topos* privilegiado para o estudo dos valores de intimidade. Pensá-la apenas na sua qualidade de referente é subtrair-lhe todas as componentes íntimas e simbólicas. Como bem atenta *o poeta do Marão*, Teixeira de Pascoaes, «o remoto da nossa intimidade esfuma-se no além donde surgimos à luz da vida, pois toda a criação é um movimento de dentro para fora, um sujeito a objectivar-se, um negativo imaterial a afirmar-se materialmente» (Pascoaes, 1993: 12).

A poesia reflexiva de Fernando Guimarães encontra no tema da casa um modo privilegiado de expressar o pensamento e sugerir a emoção, partindo da intimidade. Neste contexto, a memória é equacionada pelo autor sob o ponto de vista da sistematização<sup>28</sup>, sempre associada ao espaço. Se [a memória] «interioriza os nossos conhecimentos» (Guimarães; 2007: 39), então é a impulsionadora, por excelência, da imagem e, nesse sentido, é também uma potência da alma – a *psyché* – no sentido aristotélico do termo<sup>29</sup>. Mais do que mera substituição da realidade sensível, a imagem poética instaura, no real, um novo espaço “virtual”, móvel, potenciando a impressão: «A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima» (Chklovski, 1987: 78). A alma é realmente um enorme espelho onde se refletem as nossas imagens do passado, tal como poetiza Teixeira de Pascoaes, no livro *O Bailado*: «Na superfície da minha alma [...] todas as cousas projectam a sua imagem; é como um grande espelho numa sala de baile, reproduzindo os vultos que passam a dançar» (Pascoaes, 2005: 167).

---

<sup>27</sup> No livro *Verbo Escuro*, Teixeira de Pascoaes destaca a importância primordial da infância no que respeita à inspiração do poeta e aos seus devaneios: «A infância vive sempre connosco. A inspiração do Poeta é ainda a sua infância sobrevivendo... O que, nos grandes Poemas, me domina, é o conhecimento instintivo do mundo, que lhes desvenda novas formas; a emoção directa, inocente, que se apega; o espanto infantil de quem vê, pela primeira vez; a sensibilidade violadora do Mistério...» (Pascoaes, 1999: 130).

<sup>28</sup> Uma vez mais, gostaríamos de citar, a este propósito, o pensamento de Teixeira de Pascoaes, segundo o qual a sistematização e a síntese fazem parte do ser humano: «Sendo o homem uma síntese ou definição [...] a sua tendência é sintetizar e definir, ordenar, ver em panorama [...]» (Pascoaes, 1993: 15).

<sup>29</sup> Em *Termos Filosóficos Gregos*, podemos encontrar a seguinte explicação do termo aristotélico *psyché*: «[...] a alma como o princípio do movimento (*kinesis*) e da percepção (*aisthesis*)» (Peters, 1983: 199).

É pela relação direta e privilegiada com a alma – *psyché* – que a imagem poética da casa se torna determinante para uma análise à poesia de Fernando Guimarães, sobretudo no que respeita à memória e à intimidade. Aliás, a experiência poética aspira sempre à unidade – dramática e amorosa – constituindo uma mediação entre o universal e o concreto<sup>30</sup>; ela nunca separa entre o sentir e o pensar. Através da experiência estética, a imagem da casa torna-se mais densa do que o seu conceito, e a razão pura<sup>31</sup> perde todo o interesse. Afinal, a racionalidade «diz também respeito à compreensão dos próprios limites da razão» (Pereira, 2007: 196).

O caráter sintetizador da alma, referido por Teixeira de Pascoaes, permite-nos abordar a imagem da casa em Fernando Guimarães, já que é a *psyché* que nos possibilita ordenar o caos da Natureza. Apreendendo o real, a alma tenta sintetizá-lo. Porém, a tarefa não passa somente pela memorização das imagens, já que o poder da memória transcende a fixação, para se afirmar artisticamente:

«A memória não se limita ao seu papel económico de fixar imagens, sinais, conceitos, etc. Não é só extática, mas também dinâmica ou artística. Sendo a visão interior de formas exteriores, combina-as e faz um quadro panorâmico, uma definição. Mas, ver em panorama, é ver, de longe. A distância, diminuindo o espaço que separa as coisas, reúne-as e mete-as dentro dum caixilho. O espaço, como o tempo, a si mesmo se destrói. [...] A minha infância, a mais de meio século de mim, é uma pintura acabada ou abrangida por um círculo montanhoso. [...] A memória apreende o tempo, capta-o, imobiliza-o nas malhas da sua rede;

---

<sup>30</sup> Sobre esta matéria, transcrevem-se as palavras de Paula Cristina Pereira, em *Do Sentir e do Pensar*: «A experiência poética, porque não separa a terra do céu, é a experiência da unidade dramática e amorosa, aquela que procura ser no acordo das palavras e dos gestos e no convívio do universal e do concreto. [...] O juízo de realidade, o das profundezas da alma, não pode separar para reflectir, sob pena de não se abismar no mundo para se aventurar na verdade» (Pereira, 2007: 195).

<sup>31</sup> Essa “ideia pura” é também rejeitada por Teixeira de Pascoaes, ao sublinhar que a experiência sentimental de cada um resulta numa determinada concepção do mundo: «Qualquer verdade aparece envolta em nuvens, que se dissipam, mas não de todo. A ideia pura, sem liga emotiva, se existe, é no vidro dos óculos científicos, não nos miolos dum sábio, por mais industrializados ou racionalizados. A ideia pura não existe, nem existe pureza de casta alguma. [...] Da minha experiência sentimental resultou determinada concepção das coisas, esparsa em névoa poética e mal definida [...]» (Pascoaes, 1993: 68-69).

e dele se alimenta, sempre a tecer, a lançar fios, no éter, que se orvalha de estrelas, durante a noite.» (Pascoaes, 1993: 60)

Para Fernando Guimarães, o corpo (indissociável, pois, da memória e da alma) é uma morada e, mais do que simples morada, é a *nossa* morada no mundo, o nosso casulo, a nossa concha, a nossa armadura: «O velino da casa, onde colhemos/ o que foi para nós toda a brancura/ capaz de se tornar a margem simples/ do regresso» (Guimarães, 2008: 79). A enunciação da palavra “brancura”, bem como a sua conotação com ideias de inocência e puerilidade, indicia nestes versos um desejo de voltar ao «país da infância imóvel» (Bachelard, 1989: 25), algo que seria corroborado pelo modo como o sujeito se serve do substantivo “regresso” para expressar uma evidente ânsia de retorno. Ambas as palavras surgem como artifício retórico de um *pathos* que é simultaneamente “experiência” e “emoção”<sup>32</sup>, alicerçado numa angústia que se justifica pelo reconforto experimentado ao reviver lembranças associadas a ideias de proteção.

Sublinhe-se também o emprego do vocábulo “velino” – pele de carneiro ou vitelo, conhecida pela sua fineza e lisura, preparada para receber os manuscritos mais preciosos – permitindo-nos corroborar a tese de uma linguagem-casa-do-ser. O “velino da casa” (ou a pele da casa) funciona como a pele do corpo – esse órgão onde se abriga tudo o que em nós existe, sendo por isso, a nossa morada, a nossa concha no mundo<sup>33</sup>. José Gil é um dos vários autores a realçar a importância da relação entre a comunicação e o corpo:

---

<sup>32</sup> Uma vez mais em *Termos Filosóficos Gregos*, vemos esclarecida a definição de *pathos*: «A história da palavra *pathos* está obscurecida por uma multiplicidade de conotações. [...] A especulação filosófica bifurca-se [...] em dois sentidos diferentes, investigando o *pathos* tanto como ‘o que acontece aos corpos’ como ‘o que acontece às almas’, o primeiro sob a rubrica geral de qualidade, o segundo sob a de emoções. A ponte é fornecida pelas teorias materialistas da sensação que reduzem o conhecimento sensorial a um *pathos* dos sentidos que, por sua vez, é capaz de disparar os *pathe* da alma» (Peters, 1983: 183).

<sup>33</sup> Em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, este aspeto é referido por Gonçalo M. Tavares: «Se olharmos, de facto, atentamente para uma casa, para a sua constituição, poderemos quase ver o corpo para o qual foi construída. Como se em vez de estarmos a olhar para uma casa estivéssemos a olhar para um mapa da anatomia humana» (Tavares, 2013: 219).

«Se na própria base da comunicação humana está a ‘identificação’, que consiste na apreensão global dos homens e dos animais como seres sensíveis, a qual precede a consciência das oposições, uma teoria da identificação não poderá prescindir do papel que nela desempenha o corpo. [...] Quando se fala de ‘comunicar’ com a natureza, [...] estamos perante um tipo de comunicação diferente da linguagem articulada e de qualquer outro código explícito. Qual é então o meio utilizado? O corpo, enquanto recolhe e atravessa todos os corpos singulares; é um corpo que contém em si a herança dos mortos e a marca social dos ritos.» (Gil, 1995: 222)

A intimidade protegida e patenteada nesta poesia de Fernando Guimarães é mais do que uma mera componente do sujeito; ela é o lugar habitado. Através da lembrança de todas as casas por ele ocupadas, o eu aprende progressivamente a morar nele mesmo, construindo os seus próprios aposentos, os arrumos da sua intimidade: «[...] neste espaço/ talvez outro segredo, agora unido// à casa, que nos olhos se igualava/ à mesma superfície, para ser/ o que se torna em nós centro e distância» (Guimarães, 2008: 79).

O “segredo” ou “mistério” de que frequentemente nos fala o sujeito é essa recordação alojada no corpo, na alma, no espírito, e trazido à tona pela palavra, para se unir, depois, à imagem imemorial da casa. A sua enunciação permite mediar o «centro e distância», o passado e o presente. Neste espaço-tempo da casa, encontramos-nos perante um sentimento que se faz pensamento, isto é, o sujeito descreve a casa mas partindo da emoção, transmutando-a em descrição. São esses «ímpetos emotivos», dos quais falava Teixeira de Pascoaes, que nos permitem iluminar a consciência e desvendar os seus «recantos obscuros»<sup>34</sup>.

Encontramos neste texto o eco de uma «casa natal» (Bachelard, 1990a: 75), isto é, uma casa povoada de lembranças, constantemente em confronto com a casa material ou, se preferirmos, a casa-habitação. Face a tal reminiscência, o real anula-se, dando lugar a uma «casa de intimidade absoluta» (Bachelard, 1990a: 75), ou seja, a própria alma do sujeito. Não obstante a permanente evocação desta casa imemorial, o eu poético está

---

<sup>34</sup> Teixeira de Pascoaes – o poeta para quem «conhecer é ser» - refere o seguinte: «O sentimento faz-se pensamento, a emoção é a mesma substância da consciência, a argila do seu perfil. E é por ímpetos emotivos que a consciência se ilumina e desvenda, asi mesma, novos recantos obscuros» (Pascoaes, 1993: 19).

consciente da impossibilidade de voltar a habitá-la. Ela é o sonho perdido para sempre, através do qual o sujeito procura o conforto: «Flores pacientes, imersas, a serenidade/límpida de uma casa. As mãos cansadas/ acolhem o limiar, a aberta simetria das paredes,/ a sua força calma, transparente... E dizes: as ruínas» (Guimarães, 2008: 68-69).

Atente-se na adjetivação de conotação positiva associada à casa que se ergue enquanto espaço de «serenidade». Em primeiro lugar, o adjetivo «límpida» que reforça a serenidade, a «aberta» simetria das paredes, e, por último, a energia simultaneamente «calma» e «transparente» da casa, culminando numa sugestiva antítese. Essa casa natal, ainda que recordada pelo sujeito, não passa, todavia, de «ruínas». Será legítimo, portanto, afirmar que o poeta habita uma imagem, à semelhança do que postula Bachelard: «Quando o sonho se apodera assim de nós, temos a impressão de habitar uma imagem» (Bachelard, 1990a: 76). O sonho é o espelho de uma realidade que há muito se distanciou e, por isso, se adensa em mistério<sup>35</sup>. Recordem-se alguns versos de um poema do livro *Casa: o Seu Desenho*: «Era à nossa impaciência que elas ficaram unidas, e oscilavam devagar/ quando recebiam apenas um novo segredo, o dos sonhos...» (Guimarães, 2008: 81).

Esse tempo (sem tempo)<sup>36</sup>, a que remonta o sujeito, encontra paralelismo com a infância e toda a simbologia a ela inerente: o maravilhoso, o fantástico, o milagroso<sup>37</sup>, mas também – e é crucial que não se esqueça – a já referida «serenidade», condição

---

<sup>35</sup> «O que sonhamos, neste meio planetário, é um reflexo de distantes e misteriosas realidades. Sonhando, atingimos o mais remoto do espaço ou do passado. [...] Se, adormecido, ando por lá; acordado, estou aqui, solicitado por todas as proximidades materiais. Mas, durante os sonhos, esquecemos o próximo em proveito do remoto. Fugimos para os extremos infindos do nosso ser. Quando a fuga se torna desmedida, dá-se a ruptura completa com o existente – a morte, o sono ou o sonho absoluto» (Pascoaes, 1993: 84).

<sup>36</sup> «Esta é a mensagem fundamental da poesia: ultrapassar o seu tempo por dentro e levá-lo para um estado outro, o poético, o das profundezas do ser, necessário à procura de uma humanidade indispensável à configuração das suas esperanças e dos seus sonhos, pela aproximação entre o mundo das coisas e dos homens» (Pereira, 2007: 205).

<sup>37</sup> Veja-se a seguinte passagem de Manguel, a propósito da simbologia da infância, quando cita Chesterton: «'O que a infância tinha de maravilhoso', escreveu Chesterton na sua *Autobiografia*, 'é que tudo nela era uma maravilha. Não era apenas um mundo cheio de milagres; era um mundo miraculoso.'» (Manguel, 2000: 170).

profundamente necessária para que se proceda à recordação. É imperioso que exista um «silêncio» propiciador do pensamento e, sobretudo, em harmonia com o ensimesmamento de que esta poesia é feita. Veja-se o texto intitulado, precisamente, *Silêncio*: «Dás alguns passos em frente e depois encontras/ a distância que se confunde com a tua casa. É aí que vais permanecer/ durante a vida toda? A resposta que escutas será o meu silêncio» (Guimarães, 2008: 212).

Nesta poesia, a categoria do tempo parece-nos ser entendida à luz das investigações de Heidegger<sup>38</sup>, na medida em que «a pergunta ‘o que é o tempo?’ transformou-se na pergunta ‘quem é o tempo?’» (Heidegger, 2003: 71). Este emparelhamento espaço-tempo é determinante – o tempo é um espaço onde o sujeito irremediavelmente regressa, vendo-se condenado a viver da memória<sup>39</sup>. E dizemos “condenado”, porque, justamente, parece existir um esforço para fugir da lembrança: «Dás alguns passos em frente e depois encontras/ a distância que se confunde com a tua casa» (Guimarães, 2008: 212). Todavia, confrontado com a impossibilidade de regressar ao *tempo perdido*, o sujeito aceita habitar a «distância» existente entre o agora e a casa, entre o presente e o passado, numa presença que se afirma oscilante como uma espécie de limbo. Em todo o caso, a alienação face ao presente não se afigura problemática, na medida em que o conforto da alma-corpo salva o sujeito do isolamento total:

«[...] Não fica só quem se encontra consigo.» (Guimarães, 2008: 266)

A casa é o lugar para onde *viaja* o poeta e, simultaneamente, o catalisador dessa mesma recordação. Cria-se, assim, uma dinâmica natural da lembrança, permitida (a par da “serenidade”) pela função crucial da sombra, constantemente enunciada enquanto

---

<sup>38</sup> Acerca do conceito de tempo, Heidegger refere o seguinte: «Resumindo, diria: o tempo é ser-aí. [...] O ser-aí não é o tempo mas a temporalidade. [...] Na medida em que o tempo é em cada caso meu, tempos há muitos. O tempo é sem sentido; o tempo é temporal» (Heidegger, 2003: 69).

<sup>39</sup> «O homem é o espaço e o tempo [...] Somos estátuas de tempo ocupando um certo espaço. Um corpo cria espaço ou limita-se a ocupá-lo? O espaço corporiza-se a fim de captar o tempo, originando o ser humanizado, esse local da natureza em que ela se espiritualiza e a si mesma se conhece, e responde às chamadas misteriosas, vindas do Além» (Pascoaes, 1993: 99).

qualidade fundamental para o devaneio: «[...] a sombra reflectida das paredes/ tão altas, porque encontram essa imagem/ de um voo mais secreto que recebe// aquilo que era nosso» (Guimarães, 2008: 89).

A casa-corpo a que se refere o sujeito não encontra, porém, paralelismo com a casa-habitação de outros textos. Esta é uma casa da interioridade, aquela que o espírito habita e que se encontra fragmentada no próprio ser:

«[...] Disseram-nos como/ no instante em que nascemos a noite se confundia com o nosso corpo. Víamos/ que maiores se tornaram estas paredes, agora presas/ ao rosto materno./ A sombra de uma criança acabaria aí por encontrar/ as suas primeiras imagens. Trata-se de saber se existe qualquer herança mais sombria ou se podemos/ recordar uma canção que nos pertence há muito, como se fosse o seu destino/ diferente. Os olhos não têm pressa; viam ainda essas recordações que se tornaram no primeiro/ dos nossos segredos.» (Guimarães, 2008: 135)

Não falamos, por conseguinte, de uma construção material, mas antes de uma fundação do ser. A sua força reside no próprio sujeito e na predisposição para habitar tal imagem. Porque, à semelhança do que postula Teixeira de Pascoaes, o homem é muito mais do que ele próprio e esse “mais” é justamente o «silêncio profundo da sua alma»<sup>40</sup>. É a partir desta imagem da casa-corpo que o eu lírico parte para o plano do onírico, da recordação, do segredo. Quanto mais desce nos aposentos da intimidade, mais profunda é também a lembrança: «O escritor nos ajuda a descer em nossas próprias profundezas; uma vez transpostos os terrores do corredor, gostamos todos, nós também, de sonhar no ‘quarto do fundo’» (Bachelard, 1990a: 80).

A casa-corpo, em Fernando Guimarães, é o espaço privilegiado para viver os «devaneios de intimidade em toda a sua variedade» (Bachelard, 1990a: 81). Não estamos diante de uma casa-habitação na qual se reúne a família ou os amigos; esta é uma casa para viver só, para recordar:

---

<sup>40</sup> «O homem é mais do que ele próprio. E esse mais é o silêncio profundo da sua alma, que sabe tudo e não diz nada: um silêncio igual ao das montanhas [...]» (Pascoaes, 1993: 70).

«Devagar caminhas para a casa/ de que, sozinho, eras o limiar.» (Guimarães, 2008: 147)

A casa vive no sujeito, tanto quanto o sujeito nela reside. Assim, o eu é o princípio, a entrada e o começo da sua própria morada: «sozinho», ele é o «limiar» da casa. Justamente porque essa morada é uma morada da alma<sup>41</sup>, as entradas e saídas são única e exclusivamente da responsabilidade do sujeito. Num ritmo frequentemente lento, que se coaduna com o processo de sistematização da memória<sup>42</sup>, o eu revisita as profundezas da intimidade, imaginando um tu, que torna o sujeito um objeto: «Devagar caminhas para a casa» (Guimarães, 2008: 147).

Dessa tensão frequente entre espaço interior e exterior, resulta a oscilação do eu poético. Confrontado com a necessidade de optar entre o «dentro» e o «fora», o eu acaba por mergulhar, uma vez mais, numa espécie de limbo, que é também ponto de interseção entre passado e presente, entre corpo e alma, entre homem e natureza:

«O dentro e o fora. E não sabes qual deles/ há-de ser teu. Procuras nesse espaço/ a mesma sombra que se estreitaria/ um pouco mais até que se tornasse// na imagem simples, límpida da casa/ que habitaremos ambos sem saber/ se estamos nela ou não.» (Guimarães, 2008: 368)

Questão que poderíamos colocar em diálogo com a obra ensaística de Fernando Guimarães, nomeadamente com uma passagem presente no livro *A Obra de Arte e o Seu*

---

<sup>41</sup> «A nossa alma é outro mundo e este mundo, feitos num ser volátil, borboleta ávida de luz. Mas voa dentro da lei ou da gaiola. Obedece aos ditames da razão, quando é boa esposa do corpo, dedicada ao trabalho útil e à útil economia. Mas, amante do poeta, força as grades da cadeia, quer penetrar no Infinito, onde é possível tudo, anjos, deuses e demónios e outras entidades imaginadas. Imaginar é pressentir ou entrever, isto é, tocar de longe» (Pascoaes, 1993: 84).

<sup>42</sup> Em *O Homem Universal*, Teixeira de Pascoaes sugere essa sistematização, afirmando o seguinte: «A nossa visão do mundo é o próprio mundo assimilado por nós, mas não desnaturado. Ele e o nosso espírito são idênticos ou a mesma energia em vários modos de actividade» (Pascoaes, 1993: 25).

*Mundo*, no qual o autor cita Leonardo Coimbra, a propósito dos binómios interior-exterior, memória-alma e espírito-matéria<sup>43</sup>:

«Cria-se aquilo a que Leonardo Coimbra designa por ‘perfeito equilíbrio entre a descrição do exterior e do interior’ ou ‘descrição espectral da natureza em termos de memória e alma’. Por outras palavras ainda: «é a ‘dualidade espírito-matéria’, a qual se desdobra em outras dualidades do tipo homem-Natureza, alma-corpo, desejo-dor, amor-amado, amor-amante, etc.» (Guimarães, 2007: 68)

Porque tratamos aqui da imagem da casa, é curioso reencontrarmos binómios semelhantes numa obra sobre arquitetura, em que a mesma dualidade surge problematizada pelo “Pritzker”, Peter Zumthor:

«Há qualquer coisa de especial na arquitectura que me fascina e de que gosto muito. A tensão entre interior e exterior. Na arquitectura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico. E isto implica outras coisas igualmente fantásticas: soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre interior e exterior, uma sensibilidade incrível para o lugar; uma sensibilidade incrível para a concentração repentina, quando este invólucro está de repente à nossa volta e nos reúne e segura, quer sejamos muitos ou apenas uma pessoa. Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. É com isto que a arquitectura trabalha.» (Zumthor, 2006: 47)

Fruto de tal confronto, na obra de Fernando Guimarães, o sujeito poético habita a imagem «simples, límpida» da casa, não obstante ter a certeza de nela não mais residir. De resto, o emprego recorrente do adjetivo “límpida” (neste e noutros textos) permite-nos compreender a evidente associação entre a imagem da casa e as conotações de simplicidade e transparência, também associadas à ideia de maternidade, colocando em

---

<sup>43</sup> Sobre esta questão cf. Martha Nussbaum; *Love's Knowledge – Essays on Philosophy and Literature*, York, Oxford University Press, p. 3-53.

relação estreita a casa e o berço, lugares onde nos permitimos sonhar com o regresso ao «aceno materno» (Guimarães, 2008: 81) e ao calor primordial:

«[...] Devagar, como acontece com as crianças/ adormecidas, percebemos que alguém se debruça e há um afago/ sobre as nossas cabeças, talvez o aceno/ materno, agora transparente. [...] Aprendemos depois a ocultar a intimidade/ simples de uma casa, o que permanecia cerrado como as pálpebras/ deste lugar. Nenhum desejo poderia atravessar as suas paredes/ vazias [...].» (Guimarães, 2008: 80-81)

A problematização da memória é representada por esta casa-berço, mediação entre «a presença e a fuga», a «existência e a perda», a ação e a passividade do sujeito que adquire conhecimento:

«[...] porque existia/ um lugar mais secreto, dividido// entre a presença e a fuga, a existência/ e a perda só daquilo que descobres/ mais próximo de ti onde verias// como depois nos era dado tudo/ o que foi nosso porque já se encontra/ no pensamento. E ali ficamos juntos.» (Guimarães, 2008: 369)

Este “nós” final afirma-se através de um espaço de lembrança, lugar-comum onde «ficamos juntos», onde nos reunimos para recordar<sup>44</sup>. A mutação poética da expressão retórica de “lugar-comum” é significativa: remete para a argumentação básica, aquela de que todos podemos partir porque não exige conhecimento técnico específico (“lugar-próprio”).

A poesia de Fernando Guimarães é povoada por um sujeito lírico frequentemente nostálgico, que busca de modo incessante os resquícios de um «calor pressentido», de «um lugar que se torna antigo» e que se tenta, a custo, recuperar. Estamos diante de um sujeito «submetido à lei do tempo» (Reynaud, 2005: 437). A tensão entre os binómios presente-real e passado-imagem culmina num irresolúvel conflito interior, ao qual a casa-corpo acaba por dar guarida. Sobretudo porque as coisas no espaço – e, no fundo, o

---

<sup>44</sup> Conforme referiu Teixeira de Pascoas: «O espaço é tempo parado e o tempo é a substância da memória; e esta, a substância do nosso ser [...]» (Pascoas, 1993: 61).

próprio espaço – constituem sempre uma re-presentação: já não falamos de algo que está presente, mas antes de uma ausência que se torna viva através da linguagem. A imaginação, entre a “descoberta” do que já existe e a “invenção” do que é só nosso, é um lugar indeterminado. Talvez por isso Raymond Ledrut tenha referido que «imaginar é uma operação paradoxal» (Ledrut, 1998: 73), na medida em que é sempre a concretização de uma ausência e a realização do irreal<sup>45</sup>.

Como também afirma Edgar Morin, a nossa percepção do mundo exterior nunca é direta, isto é, surge de uma mediação sensorial que é traduzida em código. De um ponto de vista biológico, a articulação entre os sentidos e o cérebro constitui a nossa ideia não-material da realidade:

«[...] o cérebro é um órgão encerrado numa caixa negra: a mensagem que lhe chega dos sentidos não é nunca directa, é sempre codificada, traduzida, e o cérebro interpreta estas mensagens traduzidas para reconstituir, à sua maneira, a imagem do original. Não há nenhum critério intrínseco que permita diferenciar uma alucinação de uma percepção, o que prova bem que nada nos diz, de uma forma infalível e certa, que o que cremos ver é verdadeiramente visto, é verdadeiramente real.» (Morin, *s/d*: 25)

É também acerca desta tensão entre interior-exterior, espírito-cérebro e alma-corpo, elencada acima por Edgar Morin, que a presente análise pretende tratar. Uma vez mais nos parece útil sublinhar que a relação corpo-alma, tal como Fernando Guimarães a concebe, parece aproximar-se da noção aristotélica de *psyché*. Para ambos, corpo e alma são indissociáveis<sup>46</sup>, funcionando numa lógica de coabitação: «[...] o corpo não é o acto

---

<sup>45</sup> Nas suas reflexões sobre o homem e o espaço, Raymond Ledrut refere o seguinte: «Imaginar é uma operação paradoxal: é, com efeito, concretizar uma ausência, é realizar o irreal – no sentido em que o real é o sensível. [...] no nível psicológico, individual, a imaginação é simbolização. [...] É fazer evocar o não sensível (ou significado) num sensível (ou significante), é exprimir em sons, formas ou cores aquilo que não é da ordem dos sons, das formas e das cores...» (Ledrut, 1998: 73).

<sup>46</sup> «Mas, como o olho é a pupila e a visão, assim também o animal é a alma e o corpo. Que a alma não é separável do corpo, ou pelo menos certas partes dela não são – se é que a alma por natureza é divisível em partes –, isso não levanta dúvidas, pois o acto de algumas <partes da alma> é o acto das partes mesmas <do corpo>» (Aristóteles, 2010a: 63).

da alma; ela é que é, antes, o acto de certo corpo [...] a alma nem existe sem o corpo, nem é ela mesma um corpo. Não é, de facto, um corpo: é algo do corpo.» (Aristóteles, 2010a: 67). Perspetiva em muito idêntica à de Fernando Guimarães:

«É importante que se encontre o sítio onde se possa morrer; por isso venho ensinar-te um. Perguntas onde ele fica? [...] Exíguo, igual ao teu tamanho, extremamente simples. É necessário que tudo ali seja calmo, envolto pelo maior silêncio, quase oculto. [...] Será o lugar onde te hás-de sentir sozinho, de certo modo abandonado. E compreenderás então que já o conheces. Porque ele é o teu corpo.» (Guimarães, 2008: 343-344)

Corpo e alma são, portanto, dois elementos inseparáveis de uma mesma estrutura – a casa do ser – ideia que encontra paralelismo com a convocação frequente da imagem da semente e a sua estreitíssima relação com o fruto. Em Fernando Guimarães, a alma é sempre pensada em função de um corpo, na medida em que as alterações da mesma são projetadas na matéria física: «Cada estrela abandona no teu corpo/ a mesma luz onde sempre regressas» (Guimarães, 2008: 24). Poema que não pode deixar de convocar na nossa memória as palavras de Teixeira de Pascoaes: «A realidade material é um desdobramento, para fora, da realidade espiritual, uma subida à superfície, um aflorar na luz» (Pascoaes, 1993: 32). No fundo, o mesmo que o poeta amarantino refere no livro *Verbo Escuro*: «A alma é o próprio corpo, imortalizado, transcendente» (Pascoaes, 1999: 133). Uma questão que, de resto, encontramos presente ao longo da produção ensaística de Fernando Guimarães, equacionada sob o ponto de vista da sua relação com a memória. Veja-se, a título de exemplo, a seguinte passagem d’*A Obra de Arte e o Seu Mundo*:

«Fale-se em homem interior, em identidade humana ou, mesmo, em alma. A alma, na filosofia medieval, tende a conduzir essa noção de interioridade à de espiritualidade, o que está de acordo com uma conjunção entre o corpo e a alma. Graças a ela dá-se o conhecimento, cujo ponto de partida estaria na captação pelos órgãos dos sentidos da realidade, dos objectos percebidos ou sensorizados. A memória seria, então, uma potência da alma. [...] A memória interioriza os nossos conhecimentos.» (Guimarães, 2007: 39)

Também em *Conhecimento e Poesia*, é possível verificar que os binómios alma-corpo/ interior-exterior são estruturais no pensamento de Fernando Guimarães: «Este desígnio de pôr um termo à cisão entre o interior e o exterior, a inteligência e a natureza, a alma e o corpo, a liberdade e a necessidade torna-se possível, ao resolver-se tal cisão – que o era, afinal, entre sujeito e objecto [...]» (Guimarães, 1992: 39).

Se atentarmos uma vez mais no pensamento de Teixeira de Pascoaes (com o qual a poesia de Fernando Guimarães encontra evidentes afinidades), compreendemos que existe uma relação de complementaridade entre a imaginação e os sentidos, que se concretiza na medida em que a primeira potencia os últimos: «[...] a imaginação prolonga-nos os sentidos, através da sombra que se ilumina e do silêncio que se faz música» (Pascoaes, 1993: 24). Talvez, por isso, possamos dizer que a concepção de alma-corpo em Fernando Guimarães se aproxima da visão de Teixeira de Pascoaes, para quem «a realidade não é um conceito abstracto, ideia pura, imagem linear», mas antes «concepção essencial, imagem hipostasiada, possuída em alma e corpo, nupcialmente, dramaticamente» (Pascoaes, 1993: 7).

A imagem da casa-corpo representa a relação indissociável entre corpo e alma, e resulta, portanto, numa postura ensimesmada do sujeito, articulando-se com um movimento regressivo, uma posição fetal, própria de quem se recolhe ou quer dormir<sup>47</sup>. Assim, o corpo é a morada à qual se regressa irremediavelmente, pois todo o sonhador «tem necessidade de retornar à sua célula» (Bachelard, 1990a: 81), consolidando, desta forma, devaneios íntimos: «Procura conhecer sempre o que existe à tua volta. Depois adormece, para que possas permanecer atento» (Guimarães, 2008: 345). A tensão entre interior e exterior torna-se, novamente, evidente através do binómio estado-onírico e estado-de-vigília. O emprego do imperativo “adormece” dá conta de uma tendência para

---

<sup>47</sup> A articulação do binómio corpo-alma – potenciador do par interior-exterior – encontra afinidades com a imagem da casa, desde logo nas palavras de Raymond Ledrut: «Nada nos diz que esse ‘arquétipo’ [casa] e a suas componentes são, de alguma forma, ‘naturais’, eternas e consubstanciais ao Homem. Mas podemos reconhecer que esse modelo é de longa duração. As suas componentes são: o ‘dentro’ (ou o interior), a verticalidade interior (primeira e dupla relação do ‘dentro’ com o ‘fora’) e a concentração (que é implicada por uma segunda relação do ‘dentro’ com o ‘fora’, do interior com o exterior)» (Ledrut, 1998: 76).

a interioridade. A intimidade constitui um universo sagrado, por meio do qual o sujeito procura uma maneira própria de gerir o que o rodeia. Deste modo, o conselho do eu poético é indubitável: adormecer é condição indispensável para permanecer atento; ensimesmar-se é, por isso, tão determinante quanto estar desperto face ao mundo. Tanto a “vida fechada”, como a “vida exuberante” «são ambas necessidades psíquicas» (Bachelard, 1990a: 86-87) e, em Fernando Guimarães, esse dualismo encontra-se frequentemente representado:

«Coloquemos um lenço sobre o rosto. Não para o ocultar/ mas para que fique mais nítido o que vemos. Essa/ há-de ser a margem das nossas feições, a sua mais próxima/ brancura. A respiração nem o toca sequer. Outra brisa/ começava a atravessar o peito. Ela vem agora ao nosso encontro/ sem qualquer ruído, como se as folhas estivessem/ ausentes. Sabemos há muito que é assim. Depois o silêncio/ chega, porque foi sempre a ele que estas vozes pertenceram.» (Guimarães, 2008: 244)

Será legítimo afirmar que, nestes versos, há uma vocação para a intimidade ou, se preferirmos, para aquilo que é oculto, bem como um consecutivo apelo a um desligamento face ao real, para que, finalmente, aquilo que é do domínio da alma possa revelar-se. Provam-no, sobretudo, os dois primeiros versos e o emprego do imperativo de um verbo de ação – “coloquemos”. Há uma necessidade vigente de tornar «mais nítido o que vemos», não através da visão tal como a conhecemos, mas por meio de um ensimesmamento, de uma viagem ao íntimo, de forma a resgatar a «brancura» pura e original das «feições» enunciadas pelo sujeito.

Já na composição poética *A Morada*, se verifica a convergência entre duas das variantes da imagem da casa: a casa-corpo e a casa-habitação. O poema em questão começa por colocar em evidência a tensão entre corpo e alma, já que a «morada» enunciada pelo sujeito é, simultaneamente, imagem e matéria. Em primeiro lugar, o sujeito aborda a imagem da casa-corpo: uma casa habitada pelo eu, nas profundezas da alma, naquilo que nele existe de mais íntimo. É uma imagem devolvida ao presente por via da recordação.

Mas de que modo é que essa imagem retorna ao tempo presente? As imagens que correspondem a objetos que percebemos por via dos órgãos sensoriais chegam-nos à memória através de uma interiorização mental. Assim, transmutando-se em signos, estruturam-se e ocupam os devidos “lugares mentais”. É deste modo que se organiza e estrutura a “memória artificial”, composta por imagens e lugares – aquilo a que poderíamos chamar uma articulação topológica das imagens<sup>48</sup>. À semelhança do que Fernando Guimarães patenteia ao longo da sua obra ensaística, a memória é apresentada «como o cofre, o tesouro das ideias fornecidas pela *inventio*, sendo esta uma das fases do processo retórico» (Guimarães, 2007: 41). A *inventio* concretiza-se na medida em que as palavras estão associadas a imagens. Assim, a memória artificial oscila entre a memória das palavras e a dos objetos representados por imagens, acabando por auxiliar a memória natural e multiplicando as suas possibilidades<sup>49</sup>. No fundo, aquilo a que António Feliciano de Castilho chamou os “óculos multiplicadores”.

Regressando agora ao poema *A Morada*, vejamos como se materializam as questões acima referidas:

«Era talvez o espaço que procura/ um sulco mais perfeito e que se estenda/ na mesma  
direcção, sujeito ao brilho/ que há-de ficar inscrito nesse aceno// que das chamas se eleva  
para termos/ o calor pressentido onde se encontre/ um lugar que se torna mais antigo/ ao  
ser agora nosso, e assim confira// a tudo este desígnio que pudesse/ conter o que equivale

---

<sup>48</sup> Fernando Guimarães aborda esta questão ao longo do ensaio *A Obra de Arte e o Seu Mundo*: «[...] as imagens correspondem a ‘objectos que outrora sensoríamos’ e que passam a apresentar-se, devido a uma interiorização mental, sob a forma de signos que se estruturam, que ocupam lugares mentais. E é, aqui, que surgem duas noções fundamentais que presidem à constituição da memória artificial: a de lugar e a de imagem» (Guimarães, 2007: 40).

<sup>49</sup> O poeta – aqui, no papel de ensaísta – refere ainda mais adiante: «As palavras encontram-se, assim, referidas a imagens. A memória artificial, ao oscilar entre a memória das palavras e a das coisas representadas por imagens, acaba por ajudar a memória natural, ajustando-se a ela e aumentando as suas potencialidades. [...] Estabelece-se, deste modo, uma ordem estrutural que aproxima a memória artificial de um trabalho de natureza semiótica. Os signos, agora, não são as palavras, as quais acabam por estar ausentes» (Guimarães, 2007: 41-42).

ao mesmo afago/ da pedra ou à textura que se afunda/ de novo para o centro.» (Guimarães, 2008: 96)

Composto por três quadras e um dístico, o poema sugere dois diferentes momentos. A passagem para a última estrofe não se faz bruscamente. Ao invés, há uma progressiva introdução de um segundo momento, através da enunciação de dois vocábulos do âmbito material: “pedra” e “textura”. O sujeito procura «o que equivale ao mesmo afago/ da pedra ou à textura que se afunda/ de novo para o centro» (Guimarães, 2008: 96). Versos que nos esclarecem também acerca da presença de fortes sinestésias horizontais entre o tato e a visão<sup>50</sup>.

Parece relevante acentuar a importância do sentido do tato, nos presentes versos, apresentado como sensação primordial, ao longo de quase toda a obra poética de Fernando Guimarães. A comprová-lo temos o emprego habitual de lexemas como “mãos”; “tacto”; “lábios”; “corpo”; “músculo”; “tocar”; “peso”; “pés”; “brisa”; “braços”; “beijar”; “dor”; “ferida”; “dedos”; “ferir”; “espinhos”; “dolorosa”; “cicatriz”; “acariciar”; “seios”; “húmido”; “sentir”; “leve”; “aquecido”; “dureza”; “superfície”, entre outros. A mesma relevância lhe é atribuída em diversos tratados de topofilia: «A natureza fundamental do sentido do tato nos é demonstrada quando refletimos que uma pessoa sem a visão pode ainda atuar no mundo com bastante eficiência, mas sem o sentido do tato é duvidoso que possa sobreviver. [...] Ver não é ainda acreditar.» (Tuan, 2012: 24).

É, então, a partir da última estrofe que um novo momento se instaura e o poema dá lugar a uma casa que se torna material, isto é, do domínio da casa-habitação.

«[...] apenas a certeza, o sonho exacto;/ – e a casa construída era esse acto.» (Guimarães, 2008: 97)

O paradoxo presente em «sonho exacto» elucidá-nos acerca da postura dicotômica adotada pelo sujeito face à imagem da casa. Os termos “sonho” e “exatidão”, sustentados

---

<sup>50</sup> A propósito das sinestésias horizontais entre o tato e a visão, gostaríamos de mencionar as palavras de Teixeira de Pascoaes, que nos remetem justamente para esse drama amoroso presente em ambos os sentidos: «Ver é ver amorosamente» (Pascoaes, 1993: 5).

pelo dístico acima transcrito, evidenciam, conforme já sublinhámos, uma clara oposição. Todavia, é essa mesma afirmação paradoxal que resume a imagem da casa: por um lado, o sonho, a dimensão onírica e o devaneio; por outro, a materialidade, a certeza e a exatidão da habitação. A «casa construída» apresentada pelo poeta é, no fundo, esse «sonho exacto», oximoro que designa o local onde o devaneio e a matéria convergem:

«Assim, uma casa onírica é uma imagem que, na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. [...] O ‘ato de habitar’ reveste-se de valores inconscientes, valores inconscientes que o inconsciente não esquece.» (Bachelard, 1990a: 92)

Percebe-se agora melhor a sobreposição da construção e das suas ruínas. A «casa construída» pode afirmar-se como uma verdadeira tensão entre “sonho” e “exatidão”, entre proximidade e distância<sup>51</sup>. Desta tensão deverá resultar um equilíbrio ou confluência temporal, para que a casa surja na sua máxima potencialidade, enquanto lugar que apoia e cuida do homem:

«Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é. A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.» (Zumthor, 2006: 13)

Com efeito, a *psyché* é a morada por excelência, na medida em que se retoma a representação do “palácio da memória”, imaginado nos tratados de retórica, repleto de lugares-comuns e lugares-próprios: quartos, escadarias, salas e corredores que se apresentam como diagramas mnemónicos. Será por via destes compartimentos da casa – privilegiados no respeito à memória – que tentaremos abordar a imagem poética da casa-habitação, no sentido em que «o homem é ele e o seu *habitat*» (Pascoaes, 1993: 63).

---

<sup>51</sup> «O homem, sonhando, transborda de si mesmo, amplia o mundo, porque ilumina as suas dimensões desconhecidas. O sonho é alta temperatura, um estado térmico da alma, a sua incandescência» (Pascoaes, 1993: 61).

## Capítulo 2. – Casa-habitação

*Quem encontra as ruínas pode construir a casa.*

Fernando Guimarães

Se há uma tendência do indivíduo para «diferenciar o seu espaço etnocentricamente» (Tuan, 2012: 34), ela manifesta-se sobretudo e, desde logo, no espaço da casa. O presente capítulo visa compreender o modo como a imagem da casa-habitação surge na poesia de Fernando Guimarães, enquanto espaço simbólico destinado a albergar o sujeito e o seu conhecimento, não só do mundo que o rodeia, mas também dos que com ele se relacionam. Não trataremos, portanto, de uma casa-corpo, orientada para o ensimesmamento, mas antes de um lugar onde o eu poético convive, quer com a estrutura habitacional, quer com os seus semelhantes. Esta breve análise pretende ainda relacionar a imagem da casa-habitação com a questão da memória, transversal a todo o exercício poético do autor, e particularmente interessante no que respeita ao presente capítulo, posto que habitar, como conhecer é, também, «uma questão de tempo» (Besse, 2013: 39).

A casa-habitação, mais do que a casa-corpo, em primeira instância, sugere uma reunião do sujeito com o outro, mas também com o espaço circundante. Se analisarmos a imagem da casa-habitação, verificamos que a estrutura habitacional é uma extensão da casa-corpo, situando transversalmente o sujeito cognoscente:

«Fica mais larga a casa, se adormeces./ Outro segredo existe no seu centro./ Que força traz o sonho, se corcéis/ chegaram já e pastam no teu peito.// As sombras (na corola desta casa)/ eram o vestígio apenas do silêncio,/ a relva que desponta, o sal, a água/ nas arestas da terra, em teus joelhos.» (Guimarães, 2008: 54)

A casa habitada transcende obviamente a estrutura física. O espaço geométrico, coloca em evidência «uma qualidade emocional, uma substancialidade afectiva» (Besse, 2013: 36) da “casa vivida”. Aliás, conforme sugere Ledrut, a casa é sempre fruto de uma experiência empírica e imaginária entre o céu a terra: «Nessa polarização, ela é já um microcosmos, um universo singular; é-o mais ainda pelo seu carácter de concha» (Ledrut, 1998: 76). A casa-habitação evoca um passado nostálgico, permitindo a “revelação” de

um segredo. O seu desvendamento ocorre somente na medida em que o sujeito possui um espaço onde é livre para sonhar, para proceder aos seus devaneios mais íntimos: «Que força traz o sonho» (Guimarães, 2008: 54). Adormecer é, portanto, “alargar” a casa, é torná-la do tamanho dos nossos sonhos mais profundos e é permitir-lhe ainda a revelação do mistério que «existe no seu centro».

Para Fernando Guimarães, a casa-habitação é o local impulsionador da dimensão onírica do sujeito, como de resto já sublinhámos. Por um lado, porque conserva normalmente valores de “ninho”, associados à preservação da intimidade; por outro, porque se instaura como barreira protetora relativamente à agressividade do exterior, constituindo-se, por isso, enquanto microcosmos, um lugar de segurança<sup>52</sup>. No conforto da casa, o sujeito dá aso à sua própria loucura, sem contudo ser obrigado a enfrentar os julgamentos do exterior. Nesse sentido, a habitação é um refúgio e, claro está, um abrigo primordial, estimulando o sujeito ao sonho. Vejamo-lo no poema *Acerca das Casas*:

«Sabemos que em algumas casas principia uma respiração súbita,/ as confidências há muito repetidas. Seria mais perto que nos encontrávamos/ da luz;/ esperamos uma nova despedida, a flor que mergulha sozinha/ num vaso, talvez o sorriso um pouco adormecido. E também os sonhos. Sentimo-los/ chegar a cada instante: era como se recolhêssemos quaisquer pétalas/ difíceis, agora libertadas.» (Guimarães, 2008: 118)

O excerto supracitado coloca em evidência o caráter onírico da casa-habitação, do mesmo modo que confere aos “sonhos” uma carga altamente positiva, através da enunciação do vocábulo “luz”. Sabemos que das oposições binárias e dos motivos retóricos existentes, talvez a dicotomia luz-escuridão seja um dos conjuntos mais relevantes. Conhecer é, desde logo, ver, saber ver. Relembre-se que quase todas as

---

<sup>52</sup> A propósito de um tema substancialmente distinto do que aqui apresentamos, mas ainda referindo-se aos valores de intimidade da casa-habitação, Kacem Basfao observa, em *Arquitectura e Civilização – Tradição e Modernidade no Magrebe*, o seguinte: «A casa é um regaço materno que cinge, protege e sustenta: o interior é desprovido de tensão, é um lugar que proporciona um sentimento de continuidade existencial, nomeadamente porque é regido por regras ‘naturais’ estritas que julgam os sentimentos e porque assegura a subsistência de todos. Estas paredes previnem contra a angústia do anonimato (o exterior é um lugar de passagem, do parecer, em suma, do não-ser) [...]» (AA. VV., 1991: 222).

metáforas associadas ao conhecimento têm raízes no pressuposto da luz e de tudo aquilo que é claro. Ora, a casa, em Fernando Guimarães, é uma clara aproximação da luz e do positivo: «[...] Seria mais perto que nos encontrávamos/ da luz [...]» (Guimarães, 2008: 118). A habitação – espaço de luz – permite-nos refletir com clareza e, quiçá, aproximamos da razão. Não é em vão que nela se “descansa sobre o assunto” ou que se “dorme sobre o assunto”: a casa é um espaço privilegiado de reflexão.

O edifício, conforme é trabalhado nesta poesia, surge como «projeção de um arquétipo provindo do subconsciente humano para o mundo exterior» (Tuan, 2012: 37). Assim, a casa torna-se fronteira de identidade, a que decorre da nossa máscara: como queremos ver-nos e como queremos ser vistos:

«O interior traz consigo o testemunho da vida, da história que acontece, dos gostos, dos habitantes, etc. Sabemos bem que há dois registos que se sobrepõem na palavra ‘interior’, pelo menos na época moderna: um registo, digamos, decorativo e um registo psicológico. O interior é, ao mesmo tempo, eu e as coisas. Aí envolvemos dimensões de identidade, de estilo (de vida), de gostos e de valores. Há uma densidade quase imaterial do espaço habitado.» (Besse, 2013: 38)

Na casa, os aposentos e os seus constituintes (portas, janelas, armários, etc.) representam locais bem definidos no que respeita à fronteira da intimidade do sujeito. Falamos de uma comunhão entre estrutura edificada e eu lírico, também quando o percurso iniciático do sujeito é representado por lugares de transição, como os corredores ou as escadas:

«Que últimos passos deixam nas escadas/ a medida do corpo? Viste apenas/ como se esquece a fuga, quando o sono/ recolhe os mesmos gestos, a penumbra// agora escrita, junto a novos livros/ acesos, que dispensam ao limite/ circular de outras vozes o que fosse/ nos lábios o percurso que seguias// de memória» (Guimarães, 2008: 97).

Zumthor falava mesmo nos «degraus da intimidade» (Zumthor, 2006: 51), expressão que se adequa perfeitamente ao poema acima transcrito. As escadas funcionam como medida de proximidade e distância, a partir da qual o sujeito equaciona o presente

e o passado. O lance de escadas, aqui enunciado, parece operar como rampa de lançamento para a recordação, para o sono e, conseqüente, plano onírico. Os degraus servem, quiçá, de apoio para a problematização dos vários estágios da memória:

«[...] nos lábios o percurso que seguias// de memória. Encontre a superfície/ onde se oculta a página esquecida/ para assim ser mais nossa, e repetiste/ a leitura anterior, adivinhada// nos degraus que conduzem para o cimo/ da casa que desfolha como um livro.» (Guimarães, 2008: 97)

Subindo os degraus, o sujeito está mais próximo da recordação, ou seja, de um “percurso” que seguia «de memória» (Guimarães, 2008: 97). Essa escada leva-o «para o cimo», à “casa” que desfolha «como um livro», à casa natal, à habitação que sempre conhecera. A «casa natal», que Bachelard analisa com certo pormenor, é a responsável por gravar no indivíduo a hierarquia dos gestos, ensinando-o, por conseguinte, a habitar. As casas que surgem posteriormente são apenas variações da casa natal presente na memória: «[...] existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro» (Bachelard, 1989: 34).

À mesma ideia regressamos, aquando da leitura deste excerto, presente em *Uma Mulher Muito Idosa Fala acerca de Si Mesma*:

«A casa era maior porque estávamos juntos. Atravessava/ o seu espaço qualquer desígnio que não reconhecíamos,/ mas que se sabia pertencer a todos, porque nos vinha/ unir. Havia certos acenos. A infância não ficava/ longe. Cada novo instante chegava ali depressa, mas não era/ sequer o tempo que passava.» (Guimarães, 2008: 255)

Na poesia de Fernando Guimarães, a casa revela frequentemente um outro poder transcendental: o de unir os que nela se reúnem. O espaço tem um carácter unificador que aproxima os indivíduos e que, ao ser habitado, contraria as leis da espacialidade: ao contrário do que seria expectável, ao invés de diminuir, o espaço aumenta de tamanho em função do número de habitantes: «A casa era maior porque estávamos juntos. [...]». Assim, o tamanho real do objeto é completamente ultrapassado pela perceção afetiva do indivíduo.

Regressamos ainda à questão da memória através da enunciação da infância: «A infância não ficava/ longe. Cada novo instante chegava ali depressa, mas não era/ sequer o tempo que passava. [...]». A duração dos acontecimentos enunciados também não corresponde à duração concreta dos factos. O tempo adquire um carácter abstrato, típico do domínio da memória, e potencializado pelo espaço: [os factos] «tiveram o valor que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade» (Bachelard, 1989: 72).

Afigura-se pertinente enquadrar esta questão no âmbito da ritmanálise<sup>53</sup>. Segundo tal perspectiva, seria necessário romper os quadros sociais, fenoménicos e vitais da duração. Posto isto, o tempo dos outros não é o meu tempo, o tempo das coisas também não é o meu tempo e o tempo próprio ao tempo da vida não é ainda o meu tempo. O tempo da poesia caminha contra uma ideia monótona, uniforme e contínua relativa à duração dos acontecimentos, encontrando, assim, afinidades com o pensamento ritmanalítico:

«Quando era criança o tempo passava sem me tocar. Mas depois/ aproximou-se, como se nele existisse uma estranha curiosidade, e senti/ que ia descer finalmente sobre o meu peito. Aí nasceram/ duas palavras circulares, aquecidas, redondas. Sinto o seu estranho/ poder, a escuridão que as habita. O meu receio, que julgava/ ter desaparecido, aumentou. Há-de essa escuridão pertencer/ a alguém. Talvez tenha chegado a minha hora. [...]» (Guimarães, 2008: 250)

A questão do ritmo, enquadrada na problemática da habitação, revela também pertinência para Jean-Marc Besse, corroborando, de certo modo, a proposta por nós apresentada:

---

<sup>53</sup> «Na versão ritmanalítica, a noção de ritmo, integrando a de actividade relacional, congloba efectivamente um novo modelo alargado de conhecimento, já que o ritmo é aí considerado como a própria energia de existência e desse modo o princípio unificador da física, da biologia e da psicologia. [...] À ideia monotonal de um tempo uniforme, contínuo e abstracto, dado de uma vez para sempre como tal, contrapõe, ou melhor, sobrepõe a ritmanálise a ideia da pluralidade dos tempos concretos e da vibração multiforme, escancarando horizontes à inventiva da renovação cintilante, manifestando-se precisamente nas possibilidades imensas das formas rítmicas» (Sobral, 2012: 18-19).

«Tudo isto remete, portanto, para uma certa actividade, para um conjunto de actividades e de práticas, rotineiras ou não, habituais ou não, mas que definem qualquer coisa como uma disposição para fazer ou para estar de uma certa maneira e não de outra. É como uma maneira de ser. Habitar é uma maneira de estar no mundo, na vida, é estruturar o tempo e o espaço de uma certa maneira, imprimindo-lhes objectos e direcções, ritmos e escalas, dando-lhes uma memória e um futuro. Habitar é fazer um local e organizar um tempo.» (Besse, 2013: 39)

Com efeito, na poesia de Fernando Guimarães, a questão da habitação é sempre uma problemática indissociável do tempo, mas sobretudo do ritmo. A repetição de determinados hábitos, gestos e rotinas é também uma forma de habitar, na medida em que se constitui como uma «organização do espaço e do tempo que os transforma em história» (Besse, 2013: 39).

Entendemos, por isso, que a poesia de Fernando Guimarães dialoga facilmente com as investigações de Bergson, na medida em que «a nossa duração não é um instante que substitui outro instante» (Bergson, 2006: 47). A noção de duração deriva de um contínuo desenvolvimento do tempo passado que (ao contrário do que possamos admitir) não se acumula de modo perfeitamente organizado, ainda que tenhamos uma obsessão pela sua eventual organização. Bergson postula uma relação íntima entre duração/ tempo e sentimento:

«[...] ele [o passado] nos segue a todo o instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. [...] É certo que pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação.» (Bergson, 2006: 48)

Ora, Bergson defende ainda que o passado não tem capacidade para ser capturado, a menos que o sujeito adote a imagem que dele resulta<sup>54</sup>. No caso da poesia de Fernando

---

<sup>54</sup> «Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria o seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a

Guimarães, esse postulado fica, quer-nos parecer, bastante evidente. O conjunto de textos *Considerações de Ovídio acerca do Seu Desterro* é um dos mais belos exemplos da problematização da memória e da absorção do tempo pelo espaço:

«Não é pela minha casa que caminho agora, mas através da imagem/ que tenho dela. As distâncias são maiores. Sempre que chego/ ao fim dos seus corredores sinto-me cansado. Por isso, ando/ lentamente. Por vezes abro uma porta e o que vejo/ é apenas aquilo que imagino: um espaço que existe/ no meu espírito. Tudo nele é exacto, tranquilo. [...] Detenho-me/ nesse lugar como se esperasse por alguém. As paredes/ são brancas, levemente inclinadas. É assim que sinto/ como depressa vem o tempo ao meu encontro, mas nada/ acontece [...].»  
(Guimarães, 2008: 289)

Poderá dizer-se, com alguma legitimidade que, na poesia de Fernando Guimarães, o espaço sobrepõe-se ao tempo e o ritmo sobrepõe-se à duração real dos acontecimentos. A imagem da casa que o sujeito conserva está simultaneamente muito próxima e demasiado longe. Ela existe no indivíduo, mas «as distâncias são maiores»; por conseguinte, percorrer os seus “corredores” torna-se extenuante. O espaço existe, sem dúvida, no espírito do sujeito, independentemente da sua factualidade e, nesse aspeto, aproximamo-nos aqui da noção de casa-corpo. Regressamos ao pensamento de Bachelard, defensor de que sonhar é «habitar uma imagem» (Bachelard, 1990a: 76), já que o sujeito vê apenas aquilo que imagina ou que deseja. Em boa verdade, a comparação que se segue acaba por corroborá-lo: «Detenho-me/ nesse lugar como se esperasse por alguém».

Ressalta ainda deste poema uma outra questão extremamente relevante: o simbolismo de espaços intermédios como os corredores. Este espaço, que serve para comunicar mas que também possibilita a separação, tem, a nosso ver, um precioso contributo para a leitura simbólica da casa em Fernando Guimarães. O corredor enaltece, como vimos já, a descrição iniciática da casa, tornando-a mais problemática. Carlos M.

---

obscuridade na luz. [...] *Imaginar não é lembrar*. Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é a verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz» (Bergson, 2006: 49).

Teixeira refere que o corredor é o «pesadelo dos arquitetos»<sup>55</sup>, e facilmente se compreendem os motivos. Em primeiro lugar, se um corredor é comprido, escuro e deserto cria-se um *horror vacui*, tendendo para uma ideia de claustrofobia que pode tornar-se, não raras vezes, “desconcertante”. Mas a sua comum inclusão na arquitetura, por volta do século XVII, permitiu conferir conforto e privacidade à casa.

Conforme aponta Robin Evans<sup>56</sup>, o corredor é o lugar privilegiado dos eventos sem importância, já que a maioria dos indivíduos não recorda com facilidade o tempo lá vivido. Fernando Guimarães chama-lhes, frequentemente, «corredores perdidos» (Guimarães, 2008: 80), sob a forma de uma sugestiva hipálage. Na verdade, poucos são os que se sentem confortáveis nesse espaço tão peculiar. Este desconforto reside, na perspectiva de Carlos M. Teixeira, num «paradoxo onde a ausência de eventos, a falta de coisas e o excesso de perspectiva geram um horror ao vazio»<sup>57</sup>.

Assim sendo, entende-se melhor que a enunciação do corredor seja uma característica determinante ao longo da poesia de Fernando Guimarães. Particularmente, no texto *Considerações de Ovídio acerca do Seu Desterro*, este lexema tem a potencialidade de nos transportar para uma certa obscuridade do sentido, para um espaço de vazio indesejado. Em simultâneo, remete-nos para o movimento a ele inerente, a circulação, que pode ser também deambulação do pensamento (típica de reminiscências), favorecendo a convocação das memórias do sujeito, à semelhança do que veríamos em *Acerca de Um Estúdio I*: «[...] Os últimos passos em qualquer corredor acabam por ficar distantes, quase/ esquecidos. De que se ocupa a noite quando adormecemos?» (Guimarães, 2008: 137). Ou, como verificamos em *Lições de Trevas*: «Tudo se mantém tranquilo nesta casa. Os passos/ são mais lentos pelos corredores» (Guimarães, 2008: 265).

---

<sup>55</sup> Cf. Carlos M. Teixeira: *História do Corredor*, s/d; disponível online e consultado a 27 de junho de 2016.

<sup>56</sup> Cf. Robin Evans; *Diseños (figuras), puertas y corredores*, s/d; disponível online e consultado a 27 de junho de 2016.

<sup>57</sup> Cf. Carlos M. Teixeira: *História do Corredor*, s/d; disponível online e consultado a 27 de junho de 2016.

Repare-se na presença do adjetivo “brancas” que ressurge para qualificar, uma vez mais, as paredes, à semelhança do vimos já noutros textos. A casa é o positivo e a esperança do reencontro com o que fomos outrora:

«[...] Olho com mais atenção... Ao lado, distingue-se uma mesa/ vazia. As janelas conservam-se fechadas. Outrora podia/ ver a partir daí algumas árvores e escutar o seu rumor;/ [...] Reparo com mais atenção nas outras salas, que continuam/ abandonadas e sei que todas são iguais umas às outras. Nada podia/ perturbar a disposição que sempre tiveram, o equilíbrio último/ desta casa. Admito ter encontrado o seu centro, um lugar/ que todos julgavam não existir. Está nos meus olhos.» (Guimarães, 2008: 289)

Num segundo momento do excerto, o leitor é confrontado com adjetivos de conotação negativa – “vazia”, “fechadas”, “abandonadas” –, dando conta de uma profunda nostalgia devida a esse tempo ao qual o sujeito não mais pode regressar, senão através da memória. Verifica-se ainda um terceiro momento – um momento que poderíamos apelidar de redenção e aceitação –, já que a memória salva o eu lírico da perda irremediável: «Admito ter encontrado o seu centro, um lugar/ que todos julgavam não existir. Está nos meus olhos». A casa-habitação é uma imagem que só encontra sentido na comunhão entre sujeito e espaço, em grande medida pelo facto de possibilitar a recordação. A leitura da poesia de Fernando Guimarães relembra as palavras de Luis Martinez Santa-Maria, para quem a casa é uma «experiência compilatória» (Santa-Maria, 2004: 9).

Parece-nos importante sublinhar novamente no excerto a enunciação das “janelas fechadas”, catalisadora da já referida tensão fronteira entre interior e exterior<sup>58</sup>. Mas a questão da janela desperta-nos ainda para uma reflexão: a casa enquanto ponto de

---

<sup>58</sup> «The ‘in’ paired with ‘out’ in dwelling cannot be reduced to the here/ there, which Bachelard considers ‘the unfortunate adverbs of place’. Where the here closes in tightly – for example, to the locus of the body as an absolute ‘null-point’ (Husserl) – the ‘in’ ingredient in inhabitation is a fluid focus, one that is in constant communication with the ‘out’: for instance, by means of doors and windows, whereby the outside world becomes part of the being of within (and vice versa: *through* these apertures in the house we are in continual contact with the surrounding world). [...] Contributing to the continuity between inside and outsider is the comparative lack of limit that inhabitation brings with it» (Casey, 1997: 293).

observação/ torre de vigia. Se a habitação é o nosso microcosmos, se nos permite comportamentos de privacidade jamais experimentados noutros locais, então é também o sítio privilegiado para observarmos o universo lá fora. Peter Zumthor sublinha essa dualidade, uma vez mais, em *Atmosferas*:

«Tenho um castelo, vivo neste castelo e perante o exterior mostro esta fachada. A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queiram dizer o dono de obra e o arquitecto em conjunto. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão lá dentro e não vos dizem respeito. É assim com o castelo, mas é também assim num apartamento dentro da cidade. Marcamos posição. Observamos.» (Zumthor, 2006: 47-49)

Em Fernando Guimarães, a casa como miradouro ou vigia é uma das vertentes da casa-habitação. Janelas e portas consubstanciam essa dupla possibilidade: o aberto e o fechado. Bachelard atribuíam-lhes, (especialmente à porta)<sup>59</sup>, valores de tentação, hesitação, desejo, segurança e acolhimento. Vejamos, então, como se materializam tais valores num poema de Fernando Guimarães:

«Podemos encontrar junto de nós uma janela para que se vejam finalmente as árvores/ e a noite que nelas existe. Pode também haver um vestígio menos nítido/ que parecia ali estremecer como se fosse um gesto qualquer. Por isso, os ramos erguem-se/ e são depois percorridos por um reflexo súbito que principia a afastar-se/ de tudo. [...] Existe/ finalmente outro olhar que só procura o nosso, e é a imagem/ de ambos que se encontra agora numa única, delicada retina.» (Guimarães, 2008: 179)

---

<sup>59</sup> «Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objecto, quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narraríamos toda nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechámos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir. [...] Tal lenda, na pena de um poeta, não é naturalmente uma simples referência. Ela ajuda o poeta a sensibilizar o mundo próximo, a aguçar os símbolos da vida corrente. Essa velha lenda torna-se inteiramente nova. O poeta toma-a para si» (Bachelard, 1989: 226-227).

Repare-se como a palavra “janela” aparece associada a dois outros importantes vocábulos: “finalmente” e “árvores”: a janela é o que permite ao sujeito observar o exterior, e o advérbio de modo “finalmente” dá-nos a impressão de uma vontade que, a muito custo, acaba por ser cumprida, neste caso, a vontade maior de observar as árvores, extensão natural do eu poético. Aqui, as janelas possuem o poder defendido por Peter Zumthor; um poder que «não é voyeurismo, pelo contrário, tem tudo a ver com a atmosfera» (Zumthor, 2006: 49). A janela permite-nos simultaneamente mostrar e esconder, tornar público e privado, revelar e dissimular, podendo nós aqui aproximar também o trabalho do poeta e o do arquiteto, ambos “imaginativos”.

«Lembrem-se de *Janela Indiscreta* de Alfred Hitchcock. Um clássico. Aparece à janela iluminada aquela mulher no seu vestido vermelho, e não se sabe o que faz. No entanto: algo se vê! Ou o contrário: o quadro *Early Sunday Morning* de Edward Hopper. A mulher que está sentada dentro da sala e olha a cidade pela janela. Orgulha-me o facto de nós os arquitectos podermos fazer coisas como estas. Imagino esta situação em cada edifício: o que é que nós, que o utilizamos, queremos ver, quando estamos lá dentro? O que é que eu quero revelar? E qual é a referência que com o meu edifício levo até ao público? Pois este comunica sempre com a rua ou a praça.» (Zumthor, 2006: 49)

Compreenderemos com maior facilidade esta questão se relembrarmos que a janela permite o contacto entre o próximo e o distanciado, e com o *ar livre* – o ar onde estão, por exemplo, as árvores e os pássaros. Esse é um devaneio frequente nesta e noutras

poesias, povoadas pelo «sonho de voo»<sup>60</sup> ou, se preferirmos, pelo «voo mágico»<sup>61</sup>: «Um voo principia e reconheces/ como fica alta a imobilidade.» (Guimarães, 2008: 149), ou se preferirmos: «Agora uma ave nasce para que despertem as asas;/ antes era apenas o voo que de novo principia» (Guimarães, 2008: 322).

Talvez a janela seja um dos componentes da casa que mais inquieta Fernando Guimarães, devido à obsessão pelo «sonho de voo» predominante na sua poesia: «Junto a cada janela existe a transparência/ do que mais tarde nela se principia a ver.» (Guimarães, 2008: 149). Este último dístico, presente na série de fragmentos intitulada *O*

---

<sup>60</sup> Bachelard refere: «A valorização vertical é tão essencial, tão segura, sua supremacia é tão indiscutível, que o espírito não pode esquivar-se a ela depois de tê-la reconhecido uma vez em seu sentido imediato e direto. Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. Quando tivermos compreendido melhor a importância de uma física da poesia e de uma física da moral, chegaremos a esta convicção: toda valorização é verticalização» (Bachelard, 1990b: 11). Em boa verdade, o conjunto binário alto-baixo permite-nos classificar uma série de comportamentos e objetos, na sua aceção de positivo e negativo. Todavia, a questão do voo a que se refere o autor, encontra-se explorada adiante: «Se há um sonho suscetível de mostrar o caráter *vetorial* do psiquismo, é sem dúvida o *sonho de voo*. E isso não tanto por seu movimento imaginado como por seu caráter substancial íntimo. Por sua *substância*, com efeito, o sonho de voo está submetido à dialética da leveza e do peso. Só por esse fato, o sonho de voo recebe duas espécies bastante diferentes: existem voos leves e voos pesados. [...] essa experiência onírica especial que é o sonho de voo pode deixar marcas profundas na vida acordada. Assim, ele é muito comum no devaneio, muito comum nos poemas. No devaneio acordado, o sonho de voo aparece sob a dependência das imagens visuais. Todas as imagens dos seres voantes vêm então recobrir o simbolismo uniforme retido pela psicanálise» (Bachelard, 1990b: 22).

<sup>61</sup> Sobre a questão do «voo mágico», vejamos as investigações de Mircea Eliade: «[...] o motivo do ‘voo’ e da ascensão celeste está presente em todos os níveis das culturas arcaicas, tanto nos rituais e nas mitologias dos xamãs e dos extáticos, como nas mitologias e nos folclores dos outros membros da sociedade, que não pretendem distinguir-se pela intensidade da sua experiência religiosa. Dito de outro modo, a ascensão e o ‘voo’ fazem parte de uma experiência comum de toda a humanidade primitiva. Que esta experiência constitui uma dimensão profunda da espiritualidade, demonstra-o a história ulterior do simbolismo da ascensão. Recordemos a importância assumida pelos símbolos da alma-pássaro, das ‘asas da alma’, etc., e as imagens que exprimem a vida espiritual como uma ‘elevação’, a experiência mística como uma ascensão, etc. [...] O ‘voo’ traduz a inteligência, a compreensão das coisas secretas ou das verdades metafísicas» (Eliade, 1990: 105-106).

*Anel Débil*, remete-nos para um mundo ainda interior: «a acolhida da casa é tão total que o que se vê da janela pertence à casa» (Bachelard, 1989: 79).

Não obstante, a janela é a entrada da luz e, nesse sentido, merece ser interpretada como um elo positivo entre o sujeito e o espaço. Conhecemos de antemão o fascínio do sujeito perante as enunciações da luz e da sombra ao longo de toda a obra poética: «Ao conheceres um rosto/ vêes a hesitação da luz» (Guimarães, 2008: 148); ou, ainda: «Deixaremos assim inclinado o nosso corpo/ para que se veja nele a sombra do teu repouso» (Guimarães, 2008: 150). Face a tal deslumbramento, o sujeito manifesta forte atração pela simbologia da janela, uma vez que esta possibilita diversas *nuances* entre a luminosidade e a escuridão: «As paredes esperam a luz. Era delas que ficavam próximas/ outras vozes, as confidências trazidas pela noite ou as feições/ inquietas do ar» (Guimarães, 2008: 135). A relação mantida entre as janelas e a paredes (por conseguinte a relação entre a luz e a sombra) torna-se central na poesia de Fernando Guimarães: «Maior se torna a pressa de entrarmos nesta sala/ vazia para que se alterem as suas dimensões, a transparência que existe/ junto das paredes ou a simplicidade da luz ao principiar a entregar-nos/ o nome de alguém» (Guimarães, 2008: 137).

C. G. Jung trata a questão da sombra, colocando-a num patamar de igualdade com a *anima* e o *animus*, enquanto «arquétipos que mais frequente e intensamente influenciam ou perturbam o eu» (Jung, 1982: 6). Refere o autor que a sombra é um problema de cariz moral, intimamente relacionado com a personalidade do sujeito, uma vez que se reporta aos aspetos “obscuros” do eu. A perspetiva adotada por Jung, centrada no debate sobre o autoconhecimento (si-mesmo), defende a sombra como representação do inconsciente e dos traços negativos ou perturbadores do indivíduo. No poema *Acerca das Casas*, esta interpretação de Jung, baseada no carácter negativo da sombra, parece algo evidente: «Seremos aqueles que adivinham/ como nas sombras que atravessavam o sono nada mais existe/ que uma espécie de medo, – vestígio deixado agora pelo sofrimento de uma criança/ no centro do seu corpo» (Guimarães, 2008: 118).

As linhas ténues entre luz e sombra, fascinantes para Fernando Guimarães, são tidas como uma das matrizes do pensamento arquetónico, segundo Zumthor:

«Quando fiz estes apontamentos há uns meses atrás, estava sentado na minha sala e perguntei-me: o que é que ainda te falta? Já está tudo? São estes os teus temas? E então vi-o de repente. Foi relativamente fácil. A luz sobre as coisas. Observei então durante cinco minutos, como as coisas estão verdadeiramente na minha sala. Como é a luz. É fantástico! Provavelmente na vossa casa é o mesmo. Onde está a luz e de que forma. Onde existem sombras. E como as superfícies estão baças ou brilhantes ou ressaltam da profundidade. [...]» (Zumthor, 2006: 59-63)

O relevo do binómio luz/ sombra não se faz sentir somente no domínio da teorização arquitetónica; também para Tanizaki e Burke<sup>62</sup>, a luminosidade e a escuridão são dicotomias maiores, até na medida em que influenciam enormemente as paixões, marcando fortemente a memória:

«Os pálidos reflexos do papel, como se fossem importantes para atravessar as trevas espessas do *toko no ma*, resvalam de certa maneira para essas trevas, revelando um universo ambíguo onde luz e sombra se confundem. Os leitores nunca experimentaram, no momento de penetrar numa dessas salas, o sentimento de que a claridade que flutua, difusa, na divisão, não é uma claridade vulgar, que possui uma qualidade rara, um peso especial? Nunca experimentaram essa espécie de apreensão que é a que sentimos face à eternidade, como se permanecer nesse espaço nos fizesse perder a noção do tempo, como se os anos decorressem sem nos apercebermos, a ponto de acreditarmos no momento de partir que nos transformámos subitamente nuns velhos encanecidos?» (Tanizaki, 2016: 37)

A analogia entre a dicotomia luz-sombra e a memorização afigura-se pertinente na poesia de Fernando Guimarães, na medida em que os jogos entre o claro e o escuro nos relembram a problemática do passado e do presente: «Uniram-se as sombras de vários corpos e entre elas ficou um pouco/ de luz, como se fosse uma cicatriz maior [...]» (Guimarães, 2008: 304). Aqui, a “cicatriz” evoca um passado gravado na pele, ao qual o sujeito não pode deixar de regressar. Com uma idêntica funcionalidade de diálogo entre o interior e o exterior, também a porta é o limiar da casa. Fernando Guimarães dela se ocupa demoradamente:

---

<sup>62</sup> Cf. Edmund Burke; *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, Lisboa, Edições 70, 2013, p. 79-81.

«Algumas portas abrem-se para nenhum sítio. São as mais leves,/ as que foram ignoradas há muito tempo, percorridas/ pela névoa que chega, unidas à mesma resina que existe/ no seu interior. Pelos olhos, nem as nossas lágrimas/ podem descer. Ficaram esquecidas. Por isso, é inútil continuarmos/ em frente dessas portas. Mas uma fenda pode ficar entreaberta,/ criar um intervalo de luz que venha iluminar o que julgámos ser/ o nada, e encontramos novas formas que surgem, atravessadas/ por outras cores, revelando os seus contornos mais límpidos. Agora/ não pertencem a ninguém, mas estão à nossa frente. A claridade/ veio ao seu encontro e afasta-se depois. Olhamo-las e compreendemos/ como de novo são possíveis as lágrimas que não desceram.» (Guimarães, 2008: 307)

Uma vez mais, luz e sombra servem de mote para a reminiscência, isto é, para a evocação de algo que veio ao nosso «encontro e afasta-se depois». Atentemos na simbologia elementar da porta, assente em ideias como, por exemplo, o esquecimento de determinado acontecimento. Não raras vezes, “fechar uma porta” é uma expressão idiomática utilizada, quer para nos referirmos ao ato de esquecer, quer para uma simbologia oposta, na medida em que permite equacionar “novos começos”; poderíamos talvez falar numa porta que se volta a abrir. Os “recomeços” proporcionados pela reabertura da porta conduzem naturalmente ao passado. De certa forma, parece esse o trajeto do sujeito poético: abrir uma porta que não leva a «nenhum sítio», mas que conserva o poder de nos conduzir a um tempo íntimo. Deduzimo-lo, porventura, devido à enunciação da palavra “resina” – material viscoso, de que são feitas as portas aqui mencionadas – permitindo colar, quiçá, o ontem e o hoje, sendo a cola um material interno, “sanguíneo”. Somos novamente confrontados com uma evidente nostalgia ou, se preferirmos, com aquilo a que Fernando Martinho<sup>63</sup> apelida «doloroso exercício de

---

<sup>63</sup> Fernando J. B. Martinho refere-se, no entanto, à obra *As Mãos Inteiras* (1971). Não obstante, os seus comentários encontram paralelismo com a restante obra poética do autor, pelo que nos parece pertinente citá-lo a propósito do poema acima transcrito, presente na obra *Na Voz de Um Nome* (2006): «A meditação que o poeta intenta, pela linguagem, redimir, libertar e, ao mesmo tempo, fixar incide sobre a fluidez do real, o inexorável passar dos gestos, o brando rumor do tempo. É um doloroso exercício de perseguição de uma ausência, de alguma coisa que para sempre se perdeu e a que pode chamar-se ‘esplendor da alegria’. É uma confissão sem gritos inúteis, sem fúrias estéreis, da impossibilidade de uma adolescência eterna, do

perseguição de uma ausência, de alguma coisa que para sempre se perdeu» (Martinho, 1972: 84). A melancolia difusa no texto manifesta-se por meio de vocábulos como “tempo”, “lágrimas”, “esquecidas”, “entreaberta” ou “continuarmos”. Em boa verdade, falamos de uma melancolia, porque esta é uma tristeza «sem gritos inúteis, sem fúrias estéreis» (Martinho, 1972: 84). Assim, a porta é impulsionadora de uma “fenda” que possibilita a recordação. Por isso dirá Bachelard que, à semelhança da porta, «o homem é o ser entreaberto» (Bachelard, 1989: 225). Mas também Neumann destaca a importância da porta e do portão, sobretudo no contexto da casa e da cabana, referindo que estas constituem «o acesso ao útero do vaso materno» (Neumann, 2001: 51). Questão que vemos refletida, por exemplo, na escolha da epígrafe (da autoria de Jean Baudrillard), para um dos poemas do livro *Casa: o Seu Desenho*: «La maison maternelle classique, dessinée par les enfants, avec ses portes et ses fenêtres, symbolise à la fois eux-mêmes – visage humain – et le corps de la mère» (Guimarães, 2008: 80).

Talvez o texto onde melhor se entende a importância da porta, na poesia de Fernando Guimarães, seja o poema *Espaço – II*, ao longo do qual a intimidade do sujeito e os compartimentos separados através das portas parecem encontrar um maior paralelismo:

«A porta estava aberta para fora/ até ficar mais perto outra distância/ propícia ao que seria agora a fuga/ que mal iniciada foi suspensa// num limiar que o era de outra porta/ que está sempre fechada e tornaria/ interior aquilo que antes vimos/ entre as duas. Sabemos como fica// nesta disposição o que cabia/ no que se convertesse na mais íntima/ presença que se encontra nos limites// de um espaço intermédio e igual à perda/ das coisas que entre as portas procuravam/ o que para além delas existia.» (Guimarães, 2008: 366)

Significativamente o poema insere-se na obra denominada *Paixão e Geometria*. Há uma associação que poderemos considerar mais ou menos clara entre aquilo a que o próprio autor chama “formas” e aquilo que é do âmbito das “paixões”, defendendo portanto um dialogismo entre as configurações geométricas e o sentimento. Algo que

---

perene deslumbramento perante as coisas oferecidas aos olhos culpados do homem» (Martinho, 1972: 84-85).

certifica, de certo modo, as associações que temos feito com a obra de Zumthor e, mais latamente, o propósito desta tese: alertar para o diálogo existente entre a imagem geométrica da casa e o íntimo do sujeito, que Bachelard designaria como o «drama da geometria íntima» (Bachelard, 1989: 221), pelo que nele existe de imaterial e matéria.

Acrescentemos que, no que se refere à casa-habitação, o quarto é um dos espaços mais relevantes da poesia de Fernando Guimarães. Não será por acaso que as referências a este compartimento nos são apresentadas enquanto «diagramas da psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade» (Bachelard, 1989: 55). É no seio do quarto que os devaneios se tornam ainda mais densos e o sujeito usufrui de uma liberdade incomparável. Pelo seu caráter de abrigo, este aposento figura como um dos mais privilegiados no que à representação da memória diz respeito. Assim o vemos refletido no poema intitulado, justamente, *Quarto*:

«Encaminhamo-nos lentamente nessa direcção. Era o último/ quarto. E julgávamos que as suas paredes eram mais frágeis,/ um pouco inclinadas para poderem guardar melhor/ tudo o que nele se encontrava. Queríamos conhecê-lo agora,/ reparar nalgumas das imagens aí perdidas. Há um odor que principia/ a envolver-nos. Talvez viesse dos móveis entreabertos, das resinas/ ainda frescas, dos tecidos que foram atravessados pela luz. Era/ semelhante a uma palavra acolhedora, a um aceno. Sabíamos/ que também nos pertencia. De novo chegavam outros rumores,/ a voz de alguém que se aproximava só para repetir as perguntas/ que não tinham resposta.» (Guimarães, 2008: 204-205)

Ousamos afirmar que o poema funciona enquanto força aglutinadora de tudo o que anteriormente foi dito acerca da casa-habitação. Senão repare-se na evocação dos vários compostos da casa, aqui compilados. Do quarto, como cenário geral, o sujeito vai partindo para o particular. Inicialmente aborda as “paredes”, das quais passa para os “móveis” (e, novamente, as “resinas” de que são feitos), dirigindo-se depois para a contemplação da “luz” e dos “tecidos” por ela atravessados. Por fim, demora-se ainda na constatação da “porta” «que se fecha», bem como no facto de o quarto ter aumentado de tamanho: «Há uma porta que se fecha. O quarto/ torna-se maior e sentimos como à nossa volta tudo parece ser/ mais tranquilo. Veremos então um corpo. Sabemos que permanece/

adormecido. Apenas no interior dele mesmo é que este quarto existe» (Guimarães, 2008: 205).

Mais uma vez, o poema coloca em evidência a problemática da memória. O sujeito refere-se às paredes do quarto «um pouco inclinadas para poderem guardar melhor/ tudo o que nele se encontrava», confirmando a noção de que o espaço é efetivamente compilatório e nunca *reto* e linear, como por vezes o entendemos. Aliás, vai mais longe, afirmando que no interior do quarto residem «imagens perdidas», conduzindo-nos à ideia matriz da absorção do tempo pelo espaço, ou seja, de uma possibilidade de observar o tempo passado através da relação do sujeito com o lugar. De facto, o eu lírico desmente a existência física do quarto por ele descrito, acrescentando que o mesmo existe apenas na dimensão da lembrança: «Veremos então um corpo. Sabemos que permanece/ adormecido. Apenas no interior dele mesmo é que este quarto existe» (Guimarães, 2008: 205). Em boa verdade, o quarto existe somente na medida em que corpo e lembrança se unem, isto é, na medida em que os sentidos inscrevem no corpo o poder da memória<sup>64</sup>.

Corpo e alma constituem, tal como já assinalámos, uma só estrutura, através da qual se faz a compreensão do mundo. A poesia de Fernando Guimarães é nesse aspeto realmente esclarecedora, enaltecendo a importância dos órgãos sensoriais, quer por via da exaltação da visão, como das sensações olfativas mas, sobretudo, através da invocação

---

<sup>64</sup> Gostaríamos de mencionar as palavras de Paula Cristina Pereira: «[...] a experiência da união pressupõe a memória, não apenas numa dimensão sensível (no sentido em que pode ser reduzida à empiricidade), mas re-presentativa, uma memória afectada, corpo-sujeito da paixão que vai ‘aprendendo’, ‘mediando’ entre o homem e a natureza, entre o que se conhece e o que se não conhece, o que se sabe e o que não se sabe. A paixão é, pois, memória do ‘outro’ que se inscreve na razão como condição e liberdade. Sem esta inscrição da diferença, a consciência, afinal, ficaria impedida de ser em reflexividade. A memória é, pela paixão, não apenas marca da ideia, do inatismo, mas, sobretudo, marca e vestígio da singularidade que a razão não pode deixar de comportar para se cumprir como tarefa e devir» (Pereira, 2007: 131). Acrescentaríamos, ainda, o seguinte: «Ainda que a memória sensível não seja produzida pela consciência intelectual, ela abre, pensamos, a possibilidade a uma consciência empírica e marca uma inultrapassável mistura, união do corpo e da alma. A complexidade da paixão reside, precisamente, na sua dependência do corpo e da representação, comportando, pois, o paradoxo do sentir: é a marca do mecanismo do corpo no coração do pensamento. A paixão, como momento por excelência da sensibilidade que reaparece mesmo face à clareza e distinção, é a própria resistência do real ao sistema de certezas, ao pensamento sistemático» (Pereira, 2007: 130).

do sentido do tato. Regressamos, portanto, à concepção aristotélica de corpo e alma, já explorada no capítulo casa-corpo. Para Fernando Guimarães, esta «mescla de espírito e corpo», usando nós a expressão de Merleau-Ponty<sup>65</sup>, afigura-se particularmente relevante, na medida em que o objeto é um «sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos e reunidas por um acto de síntese intelectual»<sup>66</sup>. Uma vez mais, as sinestésias constituem parte determinante da retórica desta obra poética. A dinâmica corporal torna-se fundamental para a percepção do espaço e, mais especificamente, para a percepção do espaço do quarto, uma vez que «as coisas não são [...] diante de nós simples *objectos* neutros» (Merleau-Ponty: 2002: 35). Ao invés, incitam reações positivas ou negativas, passíveis de se verificarem ao nível dos órgãos sensoriais. Recordemos as palavras de Fernando Guimarães, no ensaio *A Obra de Arte e o Seu Mundo*: «Percepção, imagem, ser – eis a sequência que importa ter em conta» (Guimarães, 2007: 17).

Também os objetos presentes na esfera do quarto e poetizados por Fernando Guimarães não são percecionados pelos sentidos isoladamente; pelo contrário, adquirem uma «significação afectiva» (Merleau-Ponty: 2002: 33), proporcionada pela correspondência entre as várias sensações. Aproximamo-nos, uma vez mais, do pensamento aristotélico, em que a imaginação não pode operar sem a percepção

---

<sup>65</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty; *Palestras*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2002, p. 32.

<sup>66</sup> Recordem-se as reflexões de Merleau-Ponty acerca da *Exploração do Mundo Percebido* e, concretamente, do espaço: «Na psicologia e na geometria, à ideia de um espaço homogéneo oferecido inteirinho a uma inteligência sem corpo substitui-se a ideia de um espaço heterogéneo, com direcções privilegiadas, que estão em relação com as nossas particularidades corporais e com a nossa situação de seres arrojados ao mundo. Reencontramos aqui, pela primeira vez, a ideia de que o homem não é um espírito e um corpo, mas um espírito *com* um corpo, e que só acede à verdade das coisas porque o seu corpo está como que nelas implantado. [...] em geral, todo o ser exterior só nos é acessível mediante o nosso corpo, e revestido de atributos humanos que fazem dele também uma mescla de espírito e corpo» (Merleau-Ponty, 2002: 32).

sensorial<sup>67</sup>. Também para Fernando Guimarães, a imaginação é a combinação entre a opinião e a sensação<sup>68</sup>.

Regressando à imagem do quarto como impulsionadora da recordação, atentemos num outro texto, anteriormente mencionado a propósito da casa-corpo:

«Encontras estes quartos, alguns corredores, as janelas/ entreabertas por onde se vêem as árvores, um caminho, as pessoas/ que o atravessam sozinhas. Reparas nas cortinas que oscilam/ com o vento. Um candeeiro ficou há muito aceso, mas a luz/ nunca poderá existir à sua volta. Também ali não se consegue ouvir/ qualquer ruído, a não ser uma melodia secreta, trazida/ por uns lábios que ao adivinharem-na se fecham. A noite/ nunca se confunde com ela [...].» (Guimarães, 2008: 212)

Repetem-se as referências constantes aos “corredores”, às “janelas”, às “cortinas”, à “luz” e às “árvores”, símbolos *obsessivos* na poesia de Fernando Guimarães. Mas o quarto é, mais uma vez, um espaço aglutinador, na sua capacidade para juntar os objetos que inquietam o sujeito. Vemo-lo, por exemplo, na evocação de um «candeeiro que ficou há muito aceso», remetendo-nos para um tempo antiquíssimo e sem regresso, uma vez que «a luz/ nunca poderá existir à sua volta». Estamos face a uma «pré-memória» (Bachelard, 1989: 72), um tempo longínquo que precede a lembrança, movimentando-se, ao invés, no domínio dos sonhos.

O tom confessional e descritivo, patente na maioria dos textos poéticos de Fernando Guimarães, dá-nos conta dessa viagem ao passado, tendo frequentemente como ponto de partida a casa-habituação. Em *Uma Mulher Muito Idosa Fala Acerca de Si Mesma*,

---

<sup>67</sup> «Para Aristóteles a imaginação (*phantasia*) é um intermediário entre o perceber (*aisthesis*) e o pensar (*noesis*). [...] É um movimento da alma causado pela sensação, um processo que apresenta uma imagem que pode persistir mesmo depois de desaparecer o processo da percepção» (Peters, 1983: 187).

<sup>68</sup> No capítulo dedicado à relação entre a imaginação e a sensação, Aristóteles refere: «Quero dizer, pois, que a imaginação será a combinação da opinião do branco e da sensação do branco [...] Imaginar será, com efeito, formar opiniões a respeito do que se percebe, e não por acidente.» (Aristóteles, 2010b: 112). Mais adiante, reforça: «[...] a imaginação será um movimento gerado pela acção da percepção sensorial em actividade.» (Aristóteles, 2010b: 113).

encontramos justamente esse relato de uma expedição ao passado, através da contemplação e evocação da casa:

«A minha casa está vazia. Outrora, quem vinha visitar-me/ atravessava estes corredores e encontrava as portas dos quartos/ abertas. Era talvez um apelo para que entrasse. Fazíamos/ companhia uns aos outros, trocávamos confidências e as nossas vozes/ ficavam mais perto. Hoje é diferente. As coisas deixaram de ser/ as mesmas. É como se me despedisse. Mas de quem? [...] Nunca tive/ qualquer pressa. À minha volta já quase nada existe. O silêncio/ tornou-se maior. O sono acabou por chegar e, sem receio, sinto/ como se aproximam finalmente de mim as raízes. Agora estou aqui.» (Guimarães, 2008: 258)

O poema atesta uma vez mais a importância retórica da sinestesia, aqui concretizada pela relação entre a visão, o tato e a audição, através de lexemas como “fito”, “noite”, “frio”, “vento” e “silêncio”. O eu lírico traça um paralelismo entre as sensações visuais associadas à “noite” e as sensações táteis e auditivas proporcionadas pelo vazio do lugar e pela *ausência de som*<sup>69</sup>, uma vez que o silêncio é parte constitutiva do ritmo e da melodia: «O silêncio é a narrativa que se torna maior» (Guimarães, 2008: 298). Como já sublinhámos, para Fernando Guimarães, os órgãos sensoriais não operam de modo isolado e estes versos corroboram-no: «A noite/ entra apenas por uma janela, a maior»; «Mas estou/ cansada, e o frio chega como se fosse um pressentimento, a última/ resposta quase abandonada junto dos meus lábios»; «Também os outros acabam por envelhecer/ tocados pelo vento» e, por último, «O silêncio/ tornou-se maior».

A existência de um “sexto sentido” sinestésico, ou “sentido comum”<sup>70</sup>, tal como lhe chamava Aristóteles, parece desempenhar nesta poesia um papel de relevo, ainda mais se equacionarmos, a propósito da mesma problemática, as palavras de Merleau-Ponty:

---

<sup>69</sup> Segundo David Le Breton: «O silêncio nunca é o vazio, mas um sopro entre palavras, a curta pausa que permite a circulação do sentido, a troca de olhares, emoções, a ponderação breve dos assuntos que saiam dos lábios ou o eco da sua recepção [...]» (Le Breton, 1999: 24). Aliás, adiante, o autor refere ainda: «O silêncio não é ausência de som, um mundo sem estremecimentos, parado, onde nada se fizesse ouvir» (Le Breton, 1999: 141).

<sup>70</sup> «Cada sentido, com efeito, respeita ao sensível correspondente, existe no órgão sensorial enquanto órgão sensorial e discrimina as diferenças do sensível correspondente. Por exemplo, a visão discrimina o branco

«A unidade da coisa permanece misteriosa enquanto as suas diferentes qualidades (cor, sabor, por exemplo) se considerarem como outros tantos dados que pertencem aos mundos rigorosamente distintos da visão, do olfacto, do tacto, etc. A psicologia moderna, porém, seguindo as indicações de Goethe, observou que cada uma destas qualidades, longe de estar rigorosamente isolada, possui uma significação afectiva que a põe em correspondência com as dos outros sentidos.» (Merleau-Ponty, 2002: 33)

A percepção do espaço é sempre global, sinestésica, ainda que um dos recetores sensoriais possa ser mais fortemente estimulado. Nesta lógica, a divisão entre os vários sentidos acaba por ser meramente formal<sup>71</sup>. Todavia, não falamos aqui de um corpo, ou um espaço, que «armazena lembranças», mas antes de uma matéria percebida pelos

---

e o preto, e o paladar o doce e o amargo. O mesmo se passa, assim, nos outros casos. E uma vez que, além do branco e do doce, discriminamos igualmente cada um dos sensíveis entre si, é mediante alguma coisa que percebemos o facto de serem diferentes. É forçoso, então, que seja mediante um sentido, já que se trata de sensíveis. [...] Além disso não é possível, com efeito, discriminar que o doce é diferente do branco mediante órgãos sensoriais separados. É preciso, pois, que seja mediante um único, para o qual ambas as qualidades sejam evidentes. Se o percepcionássemos, de facto, desta maneira, se eu percepcionasse um objecto e tu outro, seria evidente para nós que são diferentes um do outro. Mas é preciso que algo único diga que estas coisas são diferentes, pois, de facto, o doce é diferente do branco. Aquilo que o diz é, na verdade, uma única faculdade; de forma que, assim como o diz, também o entende e percepciona. Ficou claro, assim, que não é possível que se discrimine coisas separadas mediante órgãos sensoriais separados» (Aristóteles, 2010b: 107-108).

<sup>71</sup> «Percepcionar globalmente um espaço é fazer a síntese de numerosos dados sensoriais de ordem visual, auditiva, quinesésica, olfactiva e térmica. É entrar em relação com ele através dos receptores à distância (olhos, ouvidos, nariz) e dos receptores imediatos (pele, mucosas e músculos). Se cada um destes receptores for mais vivamente impressionado (e pode sê-lo, conforme a importância dada pelas culturas aos diferentes sentidos), captará, enquanto marcado por esse estímulo mais forte, um espaço a que poderá chamar-se espaço visual, espaço auditivo, espaço olfactivo, espaço gustativo, espaço térmico, espaço táctil, espaço quinesésico, provocando percepções do espaço e diferentes relações dos indivíduos no espaço. Esta divisão é apenas operatória. Mesmo quando um receptor se sobrepõe aos outros ou se anula em função do estímulo forte que o chama ou em função da sua ausência, o espaço é global» (AA. VV., 1983a: 103)

sentidos que deriva «em grande parte da memória»<sup>72</sup>, sendo a expressão da matéria decorrente dessa memória. A simbiose entre corpo e espaço, na poesia de Fernando Guimarães, explica-se pela relação entre a memória do corpo de um sujeito e as ligações afetivas que o mesmo cria com os objetos. Para este sujeito, perceber o espaço é sintetizar os inúmeros dados sensoriais e o universo da memória, convocando para o presente aquilo que explica o momento atual, à semelhança do que constatamos no poema *Espaço – I*. O “candeeiro” é agora uma “lâmpada”, cuja luz absorve o espaço circundante:

«A lâmpada é o lugar dentro dos olhos/ em que se vê agora a circunferência/ de tudo. E só no centro é que teremos/ mais leve o que de novo se dispersa// à nossa volta porque se compreende/ assim qualquer imagem, este rasto/ mais próximo do ser, da transparência/ que nele exista. E surge ali, ao lado/ do quarto iluminado onde se espera/ a súbita presença do que vemos,/ um outro espaço em que se reconhece// a própria escuridão e o seu limite:/ a noite é como a lâmpada que fica/ suspensa neste quarto, que era a vida.» (Guimarães, 2008: 365-366)

Arriscando ir um pouco mais longe, a relação estabelecida entre a “lâmpada” e os “olhos” parece fundada no princípio da luminosidade e da claridade do conhecimento. Recordemos Aristóteles, referindo-se à tríade visão-imaginação-luz: «[...] uma vez que a visão é o sentido por excelência, a palavra ‘imaginação’ deriva da palavra ‘luz’, porque sem luz não é possível ver» (Aristóteles, 2010b: 113).

No fundo, «o quarto iluminado onde se espera/ a súbita presença do que vemos» é o espaço congregador das imagens sagradas do sujeito que, embora não existam materialmente, adotam uma existência transcendental através da convocação da

---

<sup>72</sup> No *Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, presente na obra *Matéria e Memória*, Bergson explora esta questão: «No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final.» (Bergson, 1999: 209). Ou, tal como esclarece mais à frente: «A memória portanto não é, em nenhum grau, uma emanção da matéria; muito pelo contrário, a matéria, tal como a captamos numa percepção concreta que ocupa sempre uma certa duração, deriva em grande parte da memória» (Bergson, 1999: 213).

lembrança. Daí que se evoquem como pertinentes as investigações de Merleau-Ponty, a propósito da percepção do espaço:

«O espaço já não é este meio das coisas simultâneas, que um observador absoluto, igualmente próximo de todas elas, poderia dominar, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, em suma, pura inteligência. [...] Depois da ciência e da pintura, também a filosofia e, sobretudo, a psicologia parecem dar-se conta de que as nossas relações com o espaço não são as de um puro sujeito desencarnado com um objecto longínquo, mas as de um habitante do espaço, com o seu meio familiar.» (Merleau-Ponty, 2002: 30-31)

Com efeito, a poesia de Fernando Guimarães atesta justamente a perspectiva de Merleau-Ponty sobre o espaço. A relação do sujeito com o lugar não é uma relação distante. Ao invés, é uma dinâmica «que fala ao nosso corpo e à nossa vida» (Merleau-Ponty, 2002: 36). As coisas não existem fora do sujeito, já que os objetos são um reflexo da conduta do indivíduo e o modo como o sujeito os organiza assim o comprova.

### Capítulo 3. – Casa-árvore

*Uma árvore, por maior que seja, não terá tantas folhas se não a olharmos.*

Fernando Guimarães

A árvore, pela frequência com que é referida ao longo de sessenta anos de produção literária, é um símbolo obsessivo na poesia de Fernando Guimarães<sup>73</sup>. A sua evocação sistemática, livro após livro, dá aso a diversas correspondências analógicas, que culminariam, em 2000, na publicação do volume *Limites para uma Árvore*. Aliás, em *Porto Culto do Século XX*, Jorge Cunha refere-se a Fernando Guimarães como um «incansável definidor do contorno das árvores» (AA. VV., 2015: 85). No mesmo tom, Luís Miguel Nava alerta para a relação privilegiada entre o sujeito poético e os elementos naturais nesta obra, sugerindo que a natureza ultrapassa a dimensão do cenário para se imiscuir no nível do *ser*:

«Os elementos naturais [...] ligam-se aqui não só ao cenário onde se executam os desgarrados gestos de personagens designadas na maioria dos casos pelo pronome *nós*, mas também a quem os executa: fala-se, a este respeito, dos ‘ocultos/ e leves ramos que nos vêm do ser’ e produzem-se afirmações como ‘fizemos do nosso rosto a árvore mais próxima’, ‘ali, como se fossem dois ramos, poderiam encontrar-se agora as nossas vozes’ ou ‘ali podiam unir-se as folhas de cada rosto’.» (Nava, 2004: 189)

Maria João Reynaud sublinha esta questão semântica, enquadrando-a numa tópica que coloca em tensão a claridade e a obscuridade do sentido: «‘Semente’, ‘árvore’, ‘fonte’ são imagens universais que circulam na poesia guimaraesiana e cuja simplicidade é ilusória, porque se aliam a um conjunto de lexemas que obscurecem o sentido, tornando-

---

<sup>73</sup> Luís Miguel Nava sublinha este aspeto: «Assim, e quem se sentisse tentado a fazer um levantamento das áreas semânticas e dos termos mais recorrentes deste livro depressa concluiria que, em número extremamente reduzido, eles são praticamente os mesmos em todos os textos. Sem qualquer intuito de exaustão, assinalaríamos verbos como *principiar*, *chegar*, *aproximar-se* e *afastar-se*, *adormecer* e *despertar*, *apagar-se* ou *extinguir-se*, *pertencer* e *caminhar*, adjectivos como *leve* e *simples* e substantivos como *noite*, *sombra*, *transparência*, *luz*, *segredo*, *voz*, *rumor*, *sussurro*, *silêncio*, *passos* e *caminho* – ou *rio*, *árvores*, *folhas*, *ramos*, *seiva*» (Nava, 2004: 189).

o secreto» (Reynaud, 2005: 446). Nesta poesia, a ligação verificada entre o sujeito e a árvore parte do espaço exterior, para se demorar no plano da interioridade. Isto é, mais do que uma série de comparações apontadas entre o indivíduo e a árvore, a enunciação metafórica desta última permite tornar mais complexo o espaço íntimo do sujeito: «Sinto-me uma árvore humedecida. A morte desce/ pela tua fronte ávida, cresce com uma violência/ suave» (Guimarães, 2008: 62-63). Ou conforme vemos num outro texto: «Vejo uma árvore que fica ao longe. As folhas existem/ para mim apenas. [...] Esta árvore é só minha e não me pertence» (Guimarães, 2008: 179). Sujeito e natureza não são seres vivos distintos que partilham um espaço semelhante, convivem um *no* outro, numa lógica de coabitação.

O que aqui justamente nos importa sublinhar é a dinâmica estabelecida entre a imagem da árvore e a sinédoque que a identifica com o *habitat*, explorada em inúmeros textos de Fernando Guimarães, mesmo naqueles em que a árvore não é explicitamente mencionada, conforme vemos no conjunto de poemas intitulado *Nome*: «As primeiras ondas de uma casa; chegam pelas raízes/ as aves porosas ou uma flor com o seu contorno/ leve.» (Guimarães, 2008: 67). A árvore e a casa mantêm semelhanças no que à questão do abrigo diz respeito, sobretudo se pensarmos que ambas se apresentam como refúgio quer para humanos, quer para outros seres vivos, como é o caso das aves. Esta *casa bem enraizada* de que nos fala o sujeito na poesia de Fernando Guimarães é a mesma sobre a qual teoriza Bachelard. O filósofo acrescenta inclusive que este arquétipo da casa conserva uma «ramificação sensível ao vento, um sótão que tem barulhos de folhagem» (Bachelard, 1989: 67). A similitude desenhada entre a natureza da árvore e a natureza da habitação assenta num desejo maior de, por um lado, fixar a estrutura da casa comparando os alicerces com as raízes, e, por outro lado, conferir-lhe uma «leveza área» (Bachelard, 1989: 67) própria dos devaneios poéticos do sótão. Tal semelhança justifica-se ainda se pensarmos que a casa encerra características de ser vivo. A árvore, como o homem, não pode unicamente integrar o universo dos objetos, uma vez que, para ambos, existe um processo de nascimento, crescimento, reprodução e morte.

A árvore auxilia-nos no entendimento da relação entre a vegetação, o lugar e a duração dos acontecimentos, principalmente se refletirmos que «a separação entre o

espaço e o tempo é uma convenção puramente técnica» (Leroi-Gourhan, 1983: 125). Dito de outro modo, a árvore representa não raras vezes a duração da vida do homem: «Quando existia o ‘campo’, as gerações mediam-se pelas árvores plantadas» (Ribeiro, 2004: 40). Convocar as árvores da infância é, portanto, lembrar a evolução da vida, é ser-se confrontado com o passado e com o engrossar das raízes. Assim, a árvore é um elo de ligação entre o espaço e o tempo, contribuindo para a fixação do sujeito e para a determinação das suas *raízes*<sup>74</sup>. Veja-se o texto intitulado justamente *Árvore*:

«Conheço as suas raízes. É tudo o que vejo./ Há um movimento que a percorre devagar. Não sei/ se ela existe. Imagino apenas como são os ramos,/ este odor mais secreto, as primeiras folhas/ aquecidas. Mas eu existo para ela. Sou/ a sua própria sombra, o espaço que fica à volta/ para que se torne maior. É assim que chega/ o que não passa de um pressentimento. Ela compreende/ este segredo. Estremece. Comigo procuro trazer/ só um pouco de terra. É a terra de que ela precisa.» (Guimarães, 2008: 197)

O texto inicia-se com uma sugestiva sinédoque ao evocar-se o conhecimento da raiz, imagem particularmente favorável no que concerne à «metafísica da imaginação» (Bachelard, 1990a: 223). Na sua relação com o elemento terra, a raiz corresponde a uma vida subterrânea que lembra os valores de intimidade do sujeito. A árvore cresce e estende-se em direção ao céu, porém a raiz permanece viva e protegida debaixo da terra, o que lhe confere uma certa imortalidade invisível. A morte da árvore nem sempre é a morte da raiz, uma vez que esta conserva a capacidade de se regenerar. A alimentação providenciada pelos sulcos terrestres, lembrando a relação mãe-feto, concede-lhe valores espirituais avultados, daí que o sujeito refira as «folhas aquecidas» e um estremecimento com origem terrena: «É a terra de que ela precisa» (Guimarães, 2008: 197). Repare-se como o adjetivo “aquecidas” confere às folhas uma dimensão vital, realçando o seu contacto com a seiva terrestre e a sua semelhança com o corpo humano, de sangue quente. O par terra-árvore lembra-nos o binómio mãe-filho, especialmente

---

<sup>74</sup> «Desde tempos imemoriais que o destino dos homens esteve sempre associado ao das árvores e isto de uma forma tão indelével e evidente que nos podemos interrogar cada vez mais sobre o futuro de uma humanidade que rompeu com tal vínculo» (Pontes, 1999: 197).

no que respeita à gestação, período durante o qual a alimentação do feto se faz através da progenitora: «Aquilo que pende da árvore, o filho da mãe-árvore, na verdade experimenta a morte através dela; entretanto, recebe dela a imortalidade, o que lhe permite ascender ao seu céu imortal» (Neumann, 2001: 222).

Poderíamos afirmar que, pelo facto de permanecer oculta, a raiz se reveste de um mistério que escapa aos ramos da árvore. Curiosamente, neste texto, o sujeito tem uma subliminar percepção da sua estrutura; observa somente as raízes e ignora os ramos, porque apenas pode imaginá-los, o que nos dá conta de uma tendência para a intimidade, já sublinhada noutros capítulos: «Conheço as suas raízes. É tudo o que vejo» (Guimarães, 2008: 197). A imagem da raiz confunde-se com a da serpente, animal subterrâneo, associado ao conhecimento. Reveste-se, assim, de um profundo espiritualismo dado que, à semelhança das imagens da serpente, encontra-se sepultada «no inconsciente de todas as raças» (Bachelard, 1990a: 223), providenciando um sem número de metáforas, quer ao nível da linguagem do quotidiano, quer no plano literário. Devido à sua movimentação «nas fronteiras de dois mundos, do ar e da terra» (Bachelard, 1990a: 224), as imagens da raiz são comumente associadas ao (re)nascimento<sup>75</sup>.

É justamente por via dessa relação entre o elemento aéreo e o elemento terrestre que a raiz nos remete com frequência para um passado longínquo, para os ideais de profundidade e retidão: «Para muitos sonhadores, a raiz é um eixo de profundidade. Ela nos remete a um passado longínquo, ao passado de nossa raça.» (Bachelard, 1990a: 230). Quiçá por nos remeter ao passado da árvore, a raiz ilustre, na poesia de Fernando Guimarães, a relação entre o tempo e o ser: «Agora sabemos como desceram as raízes/ para que sejas tu sozinho a ver a árvore» (Guimarães, 2008: 149). Ou ainda: «O Ser. Por vezes imaginámo-lo como se tivesse um caule, estames,/ algumas folhas. [...] A seiva espalha-se» (Guimarães, 2008: 303). Aqui, a correspondência entre a estrutura da árvore

---

<sup>75</sup> Neumann alerta para a existência de um «significado psicológico do nascimento a partir da árvore, ou da flor» (Neumann, 2001: 218). O autor refere ainda que «um nascimento de tal espécie é sempre o resultado final de processos de evolução e de transformação, que não podem ser atribuídos à esfera instintiva animal» (Neumann, 2001: 218).

e a anatomia humana é, explicitamente, uma forma de tornar objetivo (na árvore) o que é visto como subjetivo (no homem): o invisível é indicado pelo visível.

De facto, a tendência do poeta para as imagens da raiz surge, a partir de 1959, com a publicação do segundo volume de poesia *Os Habitantes do Amor*: «Desenho com este poema uma árvore. Estas são/ as raízes. Mas o poema nascerá livre e diferente» (Guimarães, 2008: 17). Tal aspeto é demonstrativo de uma propensão para as imagens de profundidade e, quiçá, fatalidade na poesia de Fernando Guimarães. As raízes, assentes no espaço negro do inconsciente, traduzem o enraizamento indelével do sujeito. Afinal, «é exatamente porque as raízes da árvore penetram nas profundezas que ela adquire uma tal conotação de fatalidade» (Neumann, 2001: 217).

Nestes versos, a analogia entre “árvore” e “poema” revela-nos bastante acerca da perspetiva filosófico-poética de Fernando Guimarães, na medida em que demonstra uma predileção pela reflexão metalinguística que acabaria por se manter até ao presente. Se na verdade, segundo Maria João Reynaud, «a homologia entre ‘árvore’ e ‘poema’ é uma figura axial que conhecerá novos desenvolvimentos metafóricos, sobretudo a partir de *A Analogia das Folhas*» (Reynaud, 2005: 441), tal homologia percorre toda a sua poesia. Quer os poemas que convocam explicitamente a árvore, quer os que o fazem de modo implícito, parecem comprovar que «a maioria dos sonhadores demonstra preferência por partes da árvore» (Bachelard, 1990a: 229). Entre o eu e a árvore verifica-se uma relação de mútuo engrandecimento e compreensão, quiçá, *simpatia*, no que este conceito tem de filosófico, sobretudo ao longo do século XVIII e XIX: «Ela [a árvore] compreende/ este segredo. Estremece» (Guimarães, 2008: 197). Não se trata de um mero ser vivo em escala inferior à do homem, apreendido sem qualquer sentimentalidade<sup>76</sup>; ela existe em comunhão com o sujeito, numa invertida relação de finalidade: «Mas eu existo para ela» (Guimarães, 2008: 197).

---

<sup>76</sup> Como diria Merleau-Ponty: «Há, pois, uma tendência bastante geral para reconhecer entre o homem e as coisas, não já uma relação de distância e de dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera na célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como puro espírito ao lado das coisas, ou de definir as coisas como puros objectos e sem qualquer atributo humano» (Merleau-Ponty, 2003: 37-38).

Desta tradição filosófica seria herdeiro Rilke, para quem também a imagem simpática da árvore é basilar. Não será por acaso que, ao longo das últimas décadas, Rilke tem sido apontado como uma das principais influências de Fernando Guimarães. No livro *As Elegias de Duíno*, do poeta alemão, verificamos a enunciação constante da imagem da árvore, num tom profundamente idêntico ao desta poesia. Veja-se, a título de exemplo, *A Sexta Elegia*, numa tradução de Maria Teresa Dias Furtado:

«Figueira, tem para mim sentido, há tanto tempo já/ que tu quase omitas a tua floração/ e, discretamente, apresses o teu inteiro segredo/ no interior do fruto a seu tempo decidido./ Tal como o cano da fonte, os teus ramos dobrados/ impelem para baixo a seiva e para o alto: ela jorra do sono,/ quase ainda sem acordar, na alegria do seu mais doce labor [...]» (Rilke, 2002: 79)

Para além da evocação da árvore, em ambos os poetas, verificamos nas suas poesias a presença de lexemas idênticos, tais como “inteiro”, “segredo”, “fruto”, “interior”, “ramos”, “seiva” e “labor”. Cremos, todavia, que seria limitadora a relação de influenciador-influenciado aplicada a Rilke-Guimarães: a metáfora da árvore é um dos mais antigos arquétipos e entre ambos perpassa uma mesma herança filosófica, que tentou compreender a unidade profunda entre ciência, filosofia e literatura. Na medida em que este é um *espaço habitável* (por exemplo, para as aves) e providencia *sombra* (outro dos lexemas recorrentes nesta poesia), a árvore é um ser habitado pelo sujeito, e de que este último faz parte: «Sou/ a sua própria sombra, o espaço que fica à volta/ para que se torne maior» (Guimarães, 2008: 197). Ou ainda: «É fresca a sombra destas árvores; também existe na pedra a sua sombra» (Guimarães, 2008: 180). Estes versos poderiam remeter-nos para a poesia de Rilke, mas também para as meditações de Teixeira de Pascoaes: «Somos a nossa alma e somos tudo, sombra de árvore, hálito de zéfito e este *cogito, ergo sum!* Este: *sou eu! sou eu!* este grito do Verbo original saído das nossas entranhas e das profundezas da Natura» (Pascoaes, 1993: 56).

Veja-se ainda o poema de Fernando Guimarães, intitulado *Ludus Tonalis*, ao longo do qual o sujeito da enunciação poetiza sobre variados temas, designadamente os enigmas

construídos pela literatura, a relação do indivíduo com a realidade, o símbolo e, ainda, o pendor simbólico da casa, da árvore e da sombra:

«No interior de uma casa encontramos muitas sombras. Há quem não saiba que algumas provêm de árvores que aí existem. Não as vemos efectivamente. [...] Por vezes, no chão, as sombras a que nos referimos tornam-se maiores e a explicação que encontramos para esse facto começa a ser para nós mais confusa. Existe nelas, sobretudo quando principiamos a estar um pouco cansados, qualquer coisa de acolhedor. Fazemos conjecturas. Mas uma sombra não é propriamente uma realidade. Podemos concluir, então, que será esta a razão por que muitos são os que não acreditam sequer na existência dessas árvores.» (Guimarães, 2008: 141)

O excerto acima citado surge na sequência de uma reflexão poética acerca da nossa relação com a realidade e o conhecimento. O sujeito postula que este último apenas se torna possível na medida em que se faz através de uma relação com o outro, «porque o que se conhece é quase sempre o que ao outro pertence» (Guimarães, 2008: 141). O exemplo da sombra da árvore – projetada na casa – é utilizado para evidenciar que «todavia há coisas que conhecemos e que não pertencem a ninguém» (Guimarães, 2008: 141). Essa ausência de visibilidade alimenta a ausência da propriedade, remetendo o leitor para um espaço idílico. Ainda a propósito da harmonia original verificada na tríade casa-árvore-sombra<sup>77</sup>, vejamos as palavras do arquiteto Alberto Campo Baeza: «A minha casa no Verão é uma sombra [...] Horto fechado, arcádia, paraíso. Quatro muros, uma árvore e uma alverca. E luz e obscuridade compassadas» (Baeza, 2004: 111).

Nessa harmonia original, como no paraíso, o indivíduo – Adão – não sabe que está nu, não se distingue do todo que é a casa-mundo. É nesse contexto e co-texto que devem ser lidas as referências aos ramos da árvore. Pelo modo como se erguem em direção aos céus, pela forma como dançam em virtude de serem movimentados pelo vento, e pela forma como invertem as ramificações das raízes, os ramos adquirem, em Fernando

---

<sup>77</sup> A título de curiosidade, no ensaio *O Silêncio dos Livros*, George Steiner cita Wordsworth, ao referir que «um impulso primaveril à sombra da árvore vale muito mais do que toda a erudição livresca» (Steiner, 2007: 29).

Guimarães, um valor fundamental no que respeita à imaginação: «Podemos encontrar em tudo o que esperamos/ um fruto só que exista na direcção dos ramos» (Guimarães, 2008: 12). Verificamos, ainda novamente, uma certa complementaridade entre a figura da árvore e a anatomia humana, como se os ramos fossem o prolongamento dos membros do sujeito, e o vento auxiliasse os seus movimentos, na conquista do “fruto”, meta última de que faz eco o poema. Como bem sugere Neumann, «as constelações estelares dos [...] ramos [da árvore] são a evidência de um destino profundo, cujo prolongamento é o mesmo tanto para cima quanto para baixo» (Neumann, 2001: 217).

Na verdade, esta simbiose entre sujeito e árvore parece revestir-se tanto de conotações de refúgio, como de perigo e audácia. Subir a uma árvore é sempre enfrentar o receio da queda, mas alcançar o seu topo é a concretização de um sonho e a imposição da coragem. *Ser árvore* é conservar em si mesmo sentimentos tão díspares como a leveza e o medo. Se a árvore é «embalo» (Bachelard, 1990b: 217), também pode instituir-se como perigo. Aqui, o vento desempenha o principal papel, contribuindo positivamente para a segurança do sujeito, na medida em que essa segurança se baseia na aceitação da instabilidade:

«Reunidos no tempo,/ somos árvores/ erguendo um destino/ que o vento continua.// Um rumor apenas/ procura o lugar/ onde a seiva descreve/ a presença da terra.// Não temos um centro./ Dividimos os gestos/ pelos múltiplos caminhos/ de todas as raízes.// Depois, pelos ramos/ aparecem os frutos,/ margem circular/ de mãos ainda imóveis.» (Guimarães, 2008: 18)

Verificar a metamorfose da árvore e acompanhar o seu desenvolvimento – nomeadamente o brotar das flores e dos frutos – é assistir a uma atividade criadora e instauradora<sup>78</sup>. Há uma relação maternal entre a estrutura da árvore e o fruto, da qual Fernando Guimarães se serve para poetizar: «Esperas receber os frutos/ de que se alimenta

---

<sup>78</sup> «Veremos o verdadeiro sentido dessa afirmação se sonharmos realmente a força do broto, se cada manhã formos ver no jardim ou no matagal um broto, e se medirmos aí a atividade de um dia. E, quando uma flor vai se abrir, quando a macieira vai dar sua luz, sua própria luz, branca e rosada, saberemos com certeza que uma única árvore é todo um universo» (Bachelard, 1990b: 229).

a árvore» (Guimarães, 2008: 148), ou conforme vemos num outro fragmento: «Diante de ti um fruto, mas não havia nele/ um centro qualquer. Este existe na árvore» (Guimarães, 2008: 148).

Ver a árvore como “casa” permite-nos realçar a importância da sua “centralidade”: a casa prolonga o nosso corpo no espaço, confundindo-se com ele. Mas, ao mesmo tempo, ao contrário do nosso corpo (que temos dificuldade em ver), a casa permite-nos distanciamento perceptivo e crítico: vemos as janelas, contornamos a casa pelas traseiras. Na casa, o sujeito pode tornar-se objeto. Nesse sentido, as árvores, que foram as primeiras casas dos homens, são também uma rosa-dos-ventos. A árvore é o *centro* e é em função dessa centralidade que muitas das vezes o sujeito ordena o seu espaço<sup>79</sup>, em particular o espaço da casa, conforme indica o arquiteto Luis Martinez Santa-Maria: «La casa junto al árbol cambia al cambiar su imagen cuando el árbol crece o simplemente cuando la luz transforma el juego de luces y sombras que éste filtra y por el ciclo anual arrojando más o menos aquella estampa dual» (Santa-Maria, 2004: 9). Também nesta poesia a relação espacial entre a casa-árvore é fundamental, tal como verificamos no poema de abertura do livro *Como Lavrar a Terra*:

«A rosa nasce para se dividir. Contemplamos depois o espaço/ sem odor, os nomes primitivos de cada fruto/ onde começa a sua presença invisível. Voltados/ para outra face encontramos a serenidade do tempo onde existe/ o círculo transparente das ilhas, o limiar de uma casa/ sob a respiração vertical das árvores, os mesmos gestos/ que nos entregam o que dentro de nós tinha ficado prometido/ até que o sol e a noite se reúnam para nos dar o seu alimento de luz.» (Guimarães, 2008: 39)

A presença da prosopopeia – «o limiar de uma casa/ sob a respiração vertical das árvores» (Guimarães, 2008: 39) – ilustra o modo como o sujeito equaciona a imagem da

---

<sup>79</sup> Segundo Maria do Rosário Pontes, a verticalidade e a centralidade da árvore são dois aspetos fundamentais deste arquétipo: «Desde os primórdios que, em todas as mitologias, em todas as tradições, nas religiões, a *Árvore Cósmica* era vista como constituindo o pilar central, o eixo em torno do qual o universo se organizava: nela coexistiam o físico e o metafísico, o natural e o sobrenatural, o humano e o divino» (Pontes, 1999: 200).

habitação sempre em harmonia com a do vegetal. Devido à justaposição de dois universos distintos (por um lado, a natureza, por outro, a construção humana), a casa, assente na «respiração vertical das árvores», possui uma energia vital. A existência da árvore no espaço habitado confere-lhe características humanas tipicamente relacionadas com o mundo arquétipo dos sonhos, tal como sugere Bachelard:

«A vida imaginária vivida em simpatia com o vegetal demandaria todo um livro. [...] O devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios. Dêem-nos um jardim e o prado, a ribanceira e a floresta, e reviveremos as nossas primeiras aventuras. O vegetal guarda fielmente as lembranças dos devaneios ditosos.» (Bachelard, 1990b: 207)

Não poderíamos deixar de ressaltar o adjetivo “vertical”, empregado pelo sujeito, tendo em vista qualificar a respiração das árvores. Também para Bachelard, a verticalidade da árvore é uma característica de elevada importância. Segundo o filósofo, essa *imagem vertical* ou *verticalizante*<sup>80</sup> opera na medida em que se ergue em direção ao azul do céu, afirmando-se enquanto «eixo de sonho dinâmico» (Bachelard, 1990b: 208) e imagem da autenticidade moral. A própria etimologia de “honesto” remete para a verticalidade da planta: “honesta”, em latim, era a planta que crescia direita. Com efeito, em Fernando Guimarães, a retidão da árvore<sup>81</sup> é tida como exemplo de honestidade,

---

<sup>80</sup> Parece-nos relevante citar algumas linhas de Maria do Rosário Pontes, acerca do caráter vertical da árvore e da sua cosmogonia: «Em tempos que já lá vão, muito antes de o Homem surgir na Terra, havia uma árvore gigante cujos ramos se elevavam até aos céus. Eixo e coluna vertebral do Universo, tal árvore atravessava três mundos: enquanto as raízes mergulhavam nos abismos subterrâneos e o tronco contemplava a imensidão terrestre, os ramos erguiam-se até atingirem as estrelas no firmamento. A seiva ia buscá-la às águas que brotavam do solo; os raios de sol alimentavam as suas folhas e, mais tarde, as flores e os frutos. Era através dela que o fogo descia do céu; e tocando nas nuvens, a sua copa abundante gerava as chuvas que fertilizavam a Terra e a tornavam fonte de Vida» (Pontes, 1999: 200).

<sup>81</sup> A propósito da árvore como imagem de exímia verticalidade moral, Bachelard acrescenta ainda: «A árvore é um modelo constante de heroica retidão [...] É precisamente esse dinamismo vertical que forma entre a erva e a árvore a dialética fundamental da imaginação vegetal. Por ereta que esteja no tempo das fenações, a umbela conversa a linha horizontal do grande prado. Por mais florida que esteja, continua a ser

oferecendo ao sujeito um equilíbrio entre quimera e segurança, através dessa relação privilegiada entre o chão e o mundo aéreo. Partindo de tais considerações, a árvore nunca é mero adorno do espaço exterior; ela conserva os ensinamentos de que o sujeito necessita, como explicita Gil Vicente, no *Auto da Alma*, quando a alma é chamada “planta caminheira”<sup>82</sup>, ou como Fernando Guimarães desenvolve nas suas *Considerações de Ovídio acerca do Seu Desterro*:

«Sabemos que numa árvore qualquer/ se encontra uma súbita explicação para alguns segredos/ da nossa vida. Existem ali ensinamentos vários: as fendas/ quase ocultas, a coloração mais nítida sobre as folhas/ caídas, uma flor inútil. Por vezes tocamos com os dedos/ a proximidade do ar e este torna-se leve, para que seja/ o seu significado igual ao das palavras. Neste lugar,/ vê-se um pouco de água. Olhamo-la. Ela desce por sulcos/ desiguais e em segredo é absorvida pela terra. Descrevemos/ esta leve viagem que não tem destino. Finalmente a luz há-de vir/ na mesma direcção, sem pressa. Tudo principia de novo/ a ganhar o seu sentido. Mais tarde, a seiva encontra/ o centro dos frutos, cada vez maiores, apodrecidos.» (Guimarães, 2008: 292)

Atente-se uma vez mais na evocação da memória, por meio da associação entre a vida vegetal e humana: as «fendas/ quase ocultas» (Guimarães, 2008: 292) que nos recordam as cicatrizes; a «coloração mais nítida sobre as folhas» (Guimarães, 2008: 292) dando-nos conta do passar dos anos e das alterações ao nível corporal, tal como ocorre, estação após estação, com a árvore e as suas folhas; a presença e descrição dos elementos essenciais à vida – ar e água; e, finalmente, o inexorável envelhecimento, por meio do qual a “seiva encontra/ o centro dos frutos» (Guimarães, 2008: 292). O poema parece convocar as palavras de Teixeira de Pascoaes, que muito se interessou pela imagem da árvore, ao longo do célebre livro *O Homem Universal*: «O inteligente é o inteligível, o sujeito é o objecto; e a imagem duma árvore, na memória, é a mesma árvore desdobrada... O esquecimento murcha-lhe as folhas; e a lembrança reverdece-as» (Pascoaes, 1993: 25).

---

a espuma de um mar de verdura que ondula molemente numa manhã de estio. Só a árvore mantém firmemente, para a imaginação dinâmica, a constância estável» (Bachelard, 1990b: 211).

<sup>82</sup> Cf. Gil Vicente; *Auto da Alma*, Porto, Porto Editora, p. 5.

Também na poesia de Fernando Guimarães, a imagem da árvore representa a oscilação entre presença e ausência, ou entre o esquecimento e a lembrança, de que fala Pascoaes.

António Pinto Ribeiro sugere que «em redor de uma árvore se constrói um mundo e a árvore pacifica esse mundo» (Ribeiro, 2004: 40). Com efeito, nesta poesia de Fernando Guimarães, o espaço é mais tranquilo na medida em que mais se aproxima da vegetação. A árvore oferece tranquilidade e segurança à habitação, pois as suas bases sólidas – as raízes – confundem-se com os alicerces da nossa casa. Tal aspeto fica patente no fragmento número 42, d' *A Analogia das Folhas*: «À tua volta não vês nada a não ser as raízes das árvores, os alicerces das casas» (Guimarães, 2008: 352). A força basilar da árvore é similar à verticalidade da casa; movimentadas pelos ventos, ambas sustentam os seus apoios na terra, resistindo a todas as intempéries. Assim, tanto uma como outra oferecem ao sujeito «conselhos de resistência» (Bachelard, 1989: 62). A geometria da casa, nomeadamente o rigor das suas paredes, ensina o sujeito a manter-se estável; por outro lado, o movimento mais ou menos instável da árvore e dos seus ramos ensina-lhe que a geometria é compatível com a transformação: incita-o ao sonho, à quimera e à utopia, sem contudo o desprender da Terra-Mãe, do chão, da razão<sup>83</sup>.

A plantação de uma árvore é uma atitude impregnada de simbolismo, sobretudo se atentarmos nos grandes objetivos da vida humana, não raras vezes resumidos, pela sabedoria popular, através dos célebres mandamentos: ter um filho, escrever um livro e plantar uma árvore<sup>84</sup>. Não é em vão a colocação de tais prescrições em patamar de igualdade; a tríade tem em comum o ato criador; afinal, «a árvore assinala sempre a vida» (Ribeiro, 2004: 41). A árvore, como o filho ou como livro, é uma vitória simultânea da estabilidade e da mudança: mantêm o sentido, ganhando novos sentidos, novas formas, novas leituras. Só porque se confundem conosco. Não sendo nós, somos “nós” nelas.

---

<sup>83</sup> «A casa isolada vem dar-lhe imagens fortes, isto é, conselhos de resistência. [...] Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico» (Bachelard, 1989: 62).

<sup>84</sup> Não obstante a sua antiguidade e universalidade, este preceito é, por vezes, atribuído a Eça de Queirós, nomeadamente ao livro *A Cidade e as Serras*.

Para Fernando Guimarães, plantar uma árvore é um gesto merecedor de especial atenção: «Uma árvore. Há muito que a viemos plantar. [...] Sabes/ que as folhas são maiores quando as olhamos» (Guimarães, 2008: 262). É sobre uma *árvore da vida* que a poesia de Fernando Guimarães nos fala, isto é, uma árvore através da qual se materializa a totalidade do cosmos<sup>85</sup>; esta é o símbolo da vida humana. Também Neumann refere a “Grande Árvore do Mundo” como um dos arquétipos mais relevantes do inconsciente, uma vez que «abriga, protege e nutre esse mundo animal, do qual o homem se sente parte integrante» (Neumann, 2001: 56). O sujeito poético discorre acerca dessa *árvore antiga* no texto *Acerca das Árvores*:

«As árvores. Poderíamos estranhar como vinham falar-nos delas/ para que mais se aproximassem os lábios. É evidente que pertencem/ a florestas remotas, desaparecidas. Mas vê-las-emos ainda regressar. [...] As árvores também são antigas; por isso, compreendemos porque o vento/ acaba por as escolher. Nada nos pertencia agora, e recordamos como se tornara maior/ a forma delicada das nuvens ou como a margem deste rio ficava/ mais longe; de novo esperamos a seiva, o silêncio. Reparaste/ depois nas folhas, elas que são o olhar que vem lentamente da terra.» (Guimarães, 2008: 123)

O facto de a imagem da árvore ser tão frequente no mundo dos sonhos justifica grande parte do seu complexo simbolismo cultural, antropológico ou poético. Sonhar com a imagem da árvore representa uma solução positiva para os acontecimentos que

---

<sup>85</sup> Segundo Mircea Eliade, nas sociedades primitivas, qualquer árvore é tida como sagrada, sendo denominada «Árvore do Mundo»: «Se, numa sociedade primitiva, uma qualquer árvore é considerada sagrada e designada por ‘Árvore do Mundo’, daí resulta que, graças à experiência religiosa que fundamentou essa crença, os membros de tal sociedade desfrutam da possibilidade de ter acesso a uma compreensão metafísica do Universo: porque o simbolismo da Árvore do Mundo lhe revela justamente que um determinado objecto pode significar a totalidade cósmica; a experiência individual é, pois, ‘despertada’ e transmutada em acto espiritual. Graças ao simbolismo religioso da Árvore do Mundo, o homem consegue uma vivência universal. Mas trata-se de uma experiência total: são a visão religiosa do mundo e a ideologia que dela deriva que permitem ao homem fazer frutificar a sua experiência individual, ‘abri-la’ em direcção ao universal» (Eliade, 1990: 10).

decorrem no inconsciente<sup>86</sup>. A sua simbologia está associada à «ideia de renovação periódica e infinita, de regeneração de ‘fonte de vida e juventude’, de imortalidade e realidade absoluta» (Eliade, 1990: 11). Ora, é também esse aspeto que verificamos ao longo da poesia de Fernando Guimarães. Sobretudo nalguns textos, o pendor cósmico da árvore relembra-nos os mitos da Terra-Mãe. O seu poder é transcendental, transpondo os limites do espaço e do tempo. O facto de a árvore existir numa tensão entre céu e terra acentua a sua simbologia, conforme observa o filósofo:

«Assim, encontramos nos rituais da Terra Mater o mesmo mistério que nos revela como a Vida nasceu de um germe escondido numa ‘totalidade’ indistinta, ou como se produziu em consequência da hierogamia entre Céu e Terra, ou ainda como brotou de uma morte violenta na maior parte dos casos voluntária. [...] Não se insistirá na assimilação simbólica da mulher com a gleba e do acto sexual com o trabalho agrícola. Este simbolismo encontra-se um pouco por todas as culturas agrárias e manteve-se até nas civilizações mais evoluídas. ‘As vossas mulheres são para vós como campos’, diz o Corão. ‘A mulher é o campo, o macho é o dispensador da semente’, escreve um autor indiano. É graças a essa solidariedade mística entre a mulher e a gleba que a presença feminina nos trabalhos agrícolas é tão apreciada.» (Eliade, 1990: 185)

Eliade reforça neste excerto o valor incomensurável da *semente*, outro dos lexemas em torno dos quais gira a poesia de Fernando Guimarães, desde logo a partir de 1956, aquando da publicação do primeiro volume intitulado *A Face Junto ao Vento*: «Reúnem-se as sementes/ dentro de um corpo leve,/ princípio das diferentes/ linhas que o fruto teve/ e o vêm cercar, tão lento/ como se fosse o rumo/ que começou no vento/ até o encher de sumo» (Guimarães, 2008: 12). Ou ainda, em *Nome*: «As árvores erguidas vêm procurar nesse reflexo/ as sementes, quando principia um calmo desejo a atravessar os corpos/ adormecidos» (Guimarães, 2008: 70). E o emprego iterativo do vocábulo “semente”

---

<sup>86</sup> «Sabe-se que tais imagens são bastante frequentes nos sonhos: elas constituem um dado da vida íntima e indicam, ao que parece, que o drama que se desenrola no inconsciente – e que afecta a integridade da actividade psicomental e, por esse facto, toda a existência – está em vias de encontrar uma solução positiva» (Eliade, 1990: 11).

mantém-se ao longo dos sessenta anos de produção literária, como verificamos, a título de exemplo, numa obra bastante posterior intitulada *Na Voz de um Nome*:

«Mais próximo é que existem as sementes,/ um círculo maior, a última linha/ que as delimita como se acolhesse/ outra vontade ali disposta à súbita// germinação que vinha só do corpo/ que em si mesmo se oculta ao recolher/ o que consigo traz para ser nosso/ finalmente o que existe no mais leve// desejo que desperta e nos procura/ apenas como um ramo onde se estende/ a sombra que encontrasse este lugar// há muito prometido como a vida/ inicial, de modo a receber/ o que de nós era mais que ausência.» (Guimarães, 2008: 337)

Significativamente, este poema, rico em referências a elementos naturais, é precedido por uma espécie de título entre parêntesis – *Maternidade* – corroborando a leitura que vê na poesia de Fernando Guimarães uma reformulação dos mitos da Terra-Mãe. O texto coloca em evidência o paralelismo entre o universo da natureza e a casa, neste caso em particular, o ventre materno enquanto espaço habitável, reforçada pela presença de vocábulos como “círculo”, “germinação”, “delimita”, “recolher”, “corpo”, “sombra”, “lugar” e, por fim, “receber”. A comum associação entre o mundo natural e o ventre materno expressa a ideia de que afinal «a Terra é a Geradora universal e a Alimentadora por excelência» (Eliade, 1990: 184). Em Fernando Guimarães, é-nos apresentada uma Terra-Mãe que «encarna o arquétipo da Fecundidade, da criação inesgotável» (Eliade, 1990: 184), à semelhança do que nos revela o sugestivo título – *Como Lavrar a Terra* – publicado pela primeira vez em 1975, ou evocado neste poema, por utopemas como «desejo que desperta», «lugar/ há muito prometido» ou «vida inicial». A árvore encerra, assim, um «destino de grandeza» (Bachelard, 1989: 205). Pequena ou grande, ela é sempre vista na sua relação de proximidade ao céu, quanto mais não seja devido ao já mencionado “sonho de voo” que a mesma potencia. Se a «imaginação é uma vida nas alturas» (Bachelard, 1990b: 213), não admira que a árvore se instaure enquanto elemento privilegiado de análise dos sonhos. O sentido ascendente da árvore<sup>87</sup> é, nessa

---

<sup>87</sup> Relativamente ao “sentido ascendente da árvore”, vejam-se as considerações de Maria do Rosário Pontes: «Símbolo da ascensão, a árvore traduz inevitavelmente esse anseio que a Humanidade carrega desde sempre

medida, um aspeto determinante no trabalho poético de Fernando Guimarães. Ressalve-se que não é, aqui, muito visível a impossibilidade do sonho: não detetámos exemplos de *adynaton*, ou seja, de figuras retóricas que descrevam mundos impossíveis. O que domina estas metáforas é o “transporte” do possível, legitimado pela natureza comum dos seres vivos, móveis ou imóveis. Esse percurso em direção ao céu perturba positivamente o sujeito, sugerindo-lhe normas de vida, como podemos ler adiante em *Limites para uma Árvore*. Ou em *Lições de Trevas*:

«Um pressentimento. Assim é que há-de chegar a seiva/ ao ponto mais alto das árvores, a esse limite humedecido/ pela noite? Não sei, mas acabaram os frutos por ficar/ mais próximos. A sua curva inclina-se. Mostra-nos/ uma cor que desconhecíamos antes. Estendemos/ um dos braços e recolhemos o que se encontrava/ ainda ausente, um corpo simples que fica prometido/ a partir de si mesmo. Com esse gesto tudo amadurece.»  
(Guimarães, 2008: 262-263)

Parece legítimo sugerir que o vegetal, particularmente a árvore, auxilia o sujeito na conquista das alturas, ensinando-o a recolher «o que se encontrava/ ainda ausente» (Guimarães, 2008: 263). Esse cariz pedagógico da árvore fica patente no texto acima, através dos versos «A sua curva inclina-se. Mostra-nos/ uma cor que desconhecíamos antes» (Guimarães, 2008: 263). Desde a germinação/ infância, a árvore altera-se e reflete a metamorfose do sujeito<sup>88</sup>. À semelhança do homem, também ela sofre as alterações do tempo, deixando visíveis tais vestígios nas mais ínfimas partes do seu *corpo*: raízes, ramos, folhas, flores e frutos. O envelhecimento – outra das temáticas frequentes nesta poesia – é reencontrado na natureza e teorizado a partir dela: «O inverno veio: se em cada árvore já não encontras as folhas é porque elas estão mais perto de ti» (Guimarães, 2008: 178). Desde logo, em 1959, na obra *Os Habitantes do Amor*, surgem vestígios da

---

de alcançar – renunciando a fraquezas, a incapacidades e a defeitos – a realização espiritual» (Pontes, 1999: 202).

<sup>88</sup> «El árbol es una forma hecha de luz solar, de los minerales del suelo y subsuelo, de agua, y además vive en el tiempo, crece y cambia. La palabra árbol evoca una cierta idea de forma con una inherente capacidad de transformación y de metamorfosis» (Santa-Maria, 2004: 9).

correspondência analógica entre a árvore e o envelhecimento, tópica frequente no ofício poético de Fernando Guimarães: «Assim olhamos a presença de Deus, as árvores de cada inverno e nos seus ramos/ tranquila desce a sombra como se envelhecêssemos» (Guimarães, 2008: 19). Nesta poesia, a imagem da casa-árvore – assente num drama amoroso – constitui parte do sujeito, alcançando um valor humano, à semelhança do que sugere Teixeira de Pascoaes:

«Esta árvore que eu amo, revela-se-me no amor que lhe dedico. Aparece-me nesse amor, como se estivesse enraizada na terra e no céu, a beber água e sol. Floresce e frutifica. E a minha alma enfeita-se com aquelas flores e come aqueles frutos. [...] Amando a árvore, conheço-a, possuindo-a. Surge, na minha memória, como fazendo parte de mim mesmo; e alcança um valor humano.» (Pascoaes, 1993: 28)

Basta que pensemos nas inúmeras fábulas infantojuvenis para compreendermos as potencialidades narrativas do envelhecimento paralelo entre um homem e uma árvore. O universo da fábula, género literário com ou sem personagens humanas, em que a prosopopeia, a personificação e o animismo irmanam todos os seres vivos para lição do homem, explora frequentemente o arquétipo da árvore, não só na sua versão selvagem (a árvore da floresta), mas também a da árvore de cultivo (a árvore do horto)<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Veja-se, por exemplo, a narrativa infantojuvenil *Humberto e a Macieira*, da autoria de Hächler: «Assim passaram os anos. Humberto ficou mais velho. A cara ficou coberta de rugas. O cabelo ficou primeiro grisalho, depois branco e, com o tempo, desapareceu como as folhas no Outono. [...] Passaram muitos anos. Primaveras, Verões, Outonos e Invernos, uns atrás dos outros. Humberto transformara-se num velho curvado que se sentava satisfeito à janela. A pequena macieira crescera tanto e estava tão carregada de frutos que Humberto já há muito tempo não conseguia comê-los todos sozinho. [...] Numa noite de Outono, a árvore sentiu inesperadamente o toque familiar de uma mão. O velho Humberto caminhara silenciosamente até ela e murmurara-lhe qualquer coisa. a árvore acenara em resposta. Também tinha sentido. O ar cheirava a neve. O Inverno estava à porta. Era tempo de repousar. Enquanto os primeiros flocos de neve dançavam na janela e Humberto estava deitado no calor da cama, a árvore, lá fora, também adormeceu. E assim, dormindo sossegados, ambos sonhavam com a Primavera» (Hächler, 2000: s/p).

O simbolismo da árvore é transversal, e – dir-se-ia até – universal. Aliás, também Teixeira de Pascoaes sugere esta universalidade, referindo que a alma «é todas as árvores e a Árvore» (Pascoaes, 1993: 26). Na verdade, esta é uma imagem que nos acompanha desde a infância, para nos visitar em qualquer idade. Assim o vemos no poema *Da Natureza, de Parménides*, de Fernando Guimarães:

«Uniram-se/ as mãos para que possa nelas caber tudo o que pretendemos/ levar connosco;  
são os gestos que ficam de uma estação para outra./ Apressamo-nos mais. No ar chega um  
odor que conhecemos. Todos os anos/ há-de ser assim. A colheita prossegue. Agora já são  
poucas as sementes.» (Guimarães, 2008: 204)

Numa obra como a de Fernando Guimarães, que tem Novalis como referência<sup>90</sup>, e que patenteia o valor *real* e *absoluto* da palavra poética<sup>91</sup>, faz todo o sentido explorar a carga simbólica e psicanalítica das imagens literárias, mesmo que isso signifique recorrer às metáforas da infância. Afinal, estas são o que de mais indelével possuímos. O poeta de *Fragmentos São Sementes* escreveu que «o bem supremo reside na imaginação» (Novalis, 2006: 54) e a imaginação poética, em particular, tem o dom de tornar absoluto aquilo que é do domínio do real. O mesmo que apontou Heidegger, referindo-se a Hölderlin: «a poesia é dádiva, é fundação causadora do que é permanente» (Heidegger, 2004: 39). Ora, também para Fernando Guimarães o poeta é uma espécie de “fundador do ser” e a poesia – mais do que expressão de vivências interiores – é instituição desse mesmo ser<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Remetemos para entrevista informal com o poeta, que poderá ser consultada nos anexos desta dissertação, e ao longo da qual pode ler-se o seguinte: «[...] a imaginação vai ao encontro deste ‘real absoluto’. A verdade já não é aquela que decorre do discurso racional, da lógica, da identidade entre o poético e a realidade. Quem torna absoluto o que é real é a imaginação poética. Não falou Novalis, ao referir-se à poesia, do cerne da sua filosofia?»

<sup>91</sup> A célebre *filosofia poética* de Novalis, à qual se refere Fernando Guimarães, pode ser encontrada em *Fragmentos São Sementes*: «A poesia é o real autêntico e absoluto. É este o cerne da minha filosofia: o mais poético é o mais verdadeiro» (Novalis, 2006: 44).

<sup>92</sup> Em *Hinos de Hölderlin*, Heidegger desmistifica a essência da poesia, enunciando alguns dos principais equívocos ligados à sua definição: «Mas, até agora, temo-nos limitado a dizer, sempre e apenas, sob a forma de negações e rejeições: 1. Que o poema não é a estrutura linguística apenas existente, dotada de

Chamámos já pontualmente a atenção para a presença de utopemas na obra de Fernando Guimarães, nomeadamente associados ao espaço da árvore, do horto ou do jardim: não se trata de uma “utopia absoluta”, feita de impossibilidades coercivas, mas de utopemas, fragmentos de uma “utopia relativa”, feita de possibilidades naturais. Por isso, afigura-se pertinente atentar ainda num outro aspeto relativo à árvore, nomeadamente os seus *limites*. Em 2000, Fernando Guimarães publica o volume de poesia *Limites para uma Árvore*, composto por quatro conjuntos de textos: *De um Retábulo*; *Limites para Uma Árvore – I*; *Quatro Recitativos* e, por fim, *Limites para Uma Árvore – II*. Em primeiro lugar, vejamos como, à semelhança do que ocorre com a imagem da casa, (à qual o poeta dedica uma das suas obras – *Casa: o Seu Desenho*), o autor opta por destacar a imagem recorrente da árvore. Em segunda instância, não poderíamos deixar de notar neste título um certo tom paradoxal, uma vez que esses *limites* nunca parecem ser estabelecidos, ao longo da obra, pelo menos de uma maneira prescritiva conforme o nome nos leva a crer.

Os limites a que o sujeito se reporta não parecem referir-se aos limites de uma Babel arquitetónica, mas antes aos da árvore e do sujeito, na sua relação com o espaço e o tempo. Tal aspeto é notório em determinados poemas que parecem constituir elementos fundamentais da ligação entre o sujeito e o mundo: *Árvore*; *Nascimento*; *Sentido*; *Quarto*; *Voz*; *Silêncio*; *O Tempo*; *Os Mortos*; *Noite*; *Encontro* e, finalmente, *Limite*. Na maioria dos textos acima mencionados, verificamos a presença de lexemas como “limite” ou “limita”, não obstante os mesmos nem sempre surgirem associados à imagem da árvore.

Vejamos, a título de exemplo, o poema intitulado *Nascimento*: «A mão tocou no rosto: fê-lo para que assim pudessem os olhos/ ver finalmente como é todo o espaço que existe/ a partir dela. Depois foi o rosto que tocou nas mãos/ para estas saberem o que as

---

características de sentido e beleza. 2. Que a poesia não é o processo interior pelo qual se produzem poemas. 3. Que a poesia não é a ‘expressão’ linguística de vivências interiores. Realmente, o poema e a poesia são, também, tudo o que acabámos de enunciar. No entanto uma tal concepção falha rotundamente a sua essência» (Heidegger, 2004: 36). Mais adiante, pode ler-se ainda: «A poesia é uma dádiva, é fundação causadora do que é permanente. O poeta é o fundador do ser. Assim, o que chamamos real no nosso dia-a-dia acaba por ser o irreal» (Heidegger, 2004: 39).

limita» (Guimarães, 2008: 199). Encontramos nestes poemas uma experiência da interioridade, marcada pela constante enunciação dos sentidos, sobretudo o do tato, reforçado pelo emprego da palavra “mãos”. *Limites para Uma Árvore* confirma essa valorização da intimidade, vigente em toda a poesia de Fernando Guimarães. Todavia, e conforme salienta Fernando Martinho, esta obra não se fecha à partilha<sup>93</sup>; pelo contrário, ela existe na medida em que comunica um “mistério”, um “segredo” ao seu interlocutor: «Se a poesia é demasiado íntima para que pertença completamente aos outros, também o é para ser só nossa» (Guimarães, 2008: 235).

Fernando Martinho destaca conseqüentemente, em Fernando Guimarães, um certo «gosto pela formulação sibilina» (Martinho, 2000: 391). No fundo, essa tendência para a revelação de um segredo, de uma verdade geral e naturalmente misteriosa que, de resto, não é apanágio deste volume, uma vez que se verifica em quase todo o ofício de Fernando Guimarães: «Ouve... Esta folha que vi à minha frente cair/ pesa agora menos por se ter desprendido. Não a olhes; ela para ti/ há-de sempre pertencer à mesma árvore...» (Guimarães, 2008: 208). Uma vez mais, a árvore surge-nos enquanto símbolo do passado, como reflexo da passagem do tempo em harmonia com a intimidade do eu. Essa “folha” caída, convocada pelo sujeito, parece assemelhar-se às lembranças que se vão desprendendo, com o passar dos anos, e que, por mais que tentemos, não podemos afastar do nosso pensamento. Afinal pertencem sempre «à mesma árvore» (Guimarães, 2008: 208), à mesma percepção limitada por um tempo e um espaço.

Neste livro, o poema *Bonsai e Duas Gravuras Eróticas Japonesas* é um dos poucos exemplos em que a afirmação dos limites surge especificamente associada à árvore: «Talvez seja o limite. Mais secreto/ ficava o movimento que continha/ o mesmo impulso sobre um tão extremo/ lugar onde, dispostos, recebia// estes mínimos ramos, estas folhas/

---

<sup>93</sup> Na sua recensão crítica a *Limites para Uma Árvore*, Fernando Martinho observa o seguinte: «[...] a valorização da intimidade, numa poesia distanciada de qualquer lírica pública, civil, não significa ausência do sentido de partilha. Pelo contrário, o ‘mistério’ [...], o ‘segredo’ [...] favorecem a partilha e tornam-na verdadeiramente possível. Por outro lado, essa intimidade relativamente à experiência poética tanto a impede, pela sua radicalidade, de pertencer por inteiro aos outros, como àquele que a vive [...]» (Martinho, 2000: 391).

agora cerceadas» (Guimarães, 2008: 206). Não deixa de ser curioso que o sujeito se sirva de uma árvore tão particular como o bonsai, tendo em vista a teorização dos seus limites. De facto, o bonsai é uma das raríssimas espécies que escapa à ideia do *sem-limite*, adjacente a quase todas as imagens da árvore: o bonsai é uma árvore-anã, que a natureza não deixaria desenvolver-se, mas de que o homem cuida, levando-a a florir e a dar frutos, apesar de limitada a um vaso.

N'A *Poética do Espaço*, Bachelard pertinentemente sublinha que os limites de uma árvore não passam de meros acidentes<sup>94</sup>. No extenso e complexo universo onírico, a imagem da árvore é infindável, porque sempre cresce até onde a natureza ou a arte a deixarem crescer. Cuidar da árvore é cuidar da natureza, fazendo desse cuidado uma arte. Ou uma cultura. A árvore liga a cidade ao campo<sup>95</sup>, pacificando o espaço urbano e tornando-o mais pessoal. Por outro lado, serve de abrigo aos pássaros, aos adultos e às crianças. Aos primeiros, possibilita-lhes a construção de um ninho; aos segundos, providencia, a célebre sombra<sup>96</sup> (tão proclamada nesta poesia); finalmente, às últimas, oferece-se para a construção das místicas *casas da árvore*, revestindo-se de um valor

---

<sup>94</sup> «Mas a árvore, como todo ser verdadeiro, é apreendida em seu ser 'sem limite'. Seus limites não passam de acidentes. Contra o acidente dos limites, a árvore tem necessidade de que lhe dê suas imagens superabundantes, alimentadas por teu espaço íntimo, por 'esse espaço que tem seu ser em ti'. Então a árvore e seu sonhador, juntos, ordenam-se, crescem. No mundo do sonho, a árvore nunca se estabelece como um ser acabado» (Bachelard, 1989: 205).

<sup>95</sup> Cf. António Pinto Ribeiro; *Abrigos – Condições das cidades e energia da cultura*, Lisboa, Edições Cotovia, p. 41.

<sup>96</sup> No livro *Verbo Escuro*, Teixeira de Pascoaes parte da sombra das árvores, para meditar sobre a infância e a alma: «Passeio, distraído, à sombra das minhas árvores. De repente, um canto de ave transporta-me ao Passado. A minha infância, chamada por aquela voz de acaso, ressurgiu. A luz da Primavera mistura-se com o meu sangue, lateja-me nas veias; sobre-me aos lábios e aos olhos. É visão de inocência, verbo em flor... Meu ser, já empedernido em formas de pecado e morte, esconde-se debaixo da verde folhagem nova» (Pascoaes, 1999: 130). Ou, como vemos adiante, um outro fragmento que nos relembra a poesia de Fernando Guimarães: «Aquela estrela desceu ao fundo dos meus olhos, e ali cintila mais acesa. Ali, divaga a lua radiante da sua infância longínqua; lembra o sol do meio-dia. Ali, rumorejam as árvores que eu amei, e dão fruto e flor, e a sua sombra desenha-se, em branda suavidade escura, nesta íntima solidão em que me perco... Ali, vivem as criaturas bem amadas. É o reino da Memória...» (Pascoaes, 1999: 133-134).

ainda maior quando habitada por pássaros: «a árvore habitada pelo pássaro torna-se mais cara para nós» (Bachelard, 1989: 110). Também para Neumann a árvore simboliza o abrigo da humanidade:

«A imagem da árvore, firmemente planada na terra que a nutre, mas que se eleva no ar onde desenvolve sua copa, serve de motivo para a imaginação da humanidade desde o início dos tempos. Todas as criaturas se abrigam e se protegem sob sua sombra, uma vez que ela sacia sua fome e sua sede com os frutos que dela pendem, como estrelas.» (Neumann, 2001: 215)

Se na poesia de Fernando Guimarães não encontramos a enunciação explícita da casa-ninho<sup>97</sup>, fica patente em textos como *Hades*, o caráter habitacional da árvore ou, pelo menos, o modo como a mesma se assemelha à casa:

«[...] a casa solarenga erguida/ ao fundo, os corredores que a percorrem como raízes, uma escada/ súbita, os móveis adormecidos, uma vitrine. Os pés pousam sobre tapetes/ macios como se ficasse revolvida a terra à volta. Tornam-se/ os seus passos mais pesados, a respiração ofegante. Há um murmúrio/ que os acompanha e parece vir da infância, ainda que se não saiba/ se ele é de surpresa ou de suspeita. Regressam pelo mesmo caminho [...].» (Guimarães, 2008: 215)

A comparação dos corredores e das raízes, bem como a dos pés que pousam em «tapetes/ macios como se ficasse revolvida a terra à volta» (Guimarães, 2008: 215) dão forma a um paralelismo entre a árvore e a habitação, aqui potenciada pela memória. Há indícios de uma evocação do passado: “raízes”, “murmúrio”, “infância”, “regressam” e “caminho” são alguns dos vocábulos que nos remetem para um tempo volvido e revolvido também, já que «parece vir da infância» (Guimarães, 2008: 215). Por outro lado, e na sequência do que vimos já, a relação estabelecida entre a raiz e os corredores parece-nos

---

<sup>97</sup> «A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco. [...] Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade» (Bachelard, 1989: 111).

bastante sugestiva: ambos possibilitam a circulação, quer da seiva, quer dos indivíduos, conferindo ao espaço uma natural vitalidade.

Se a obra poética de Fernando Guimarães se demora na problematização do tempo e da memória, como de resto assinalámos noutros capítulos, no que respeita à imagem da árvore, esta teorização é explícita, sobretudo quando nos referimos a poemas cujo tema central é a metamorfose. Tal é o caso concreto da quarta parte do poema *O Tempo*:

«Aproxima-se o tempo quando as folhas/ acompanham a brisa e assim despertam/ nas paredes de vidro. Serão nossas/ estas gotas que ficam mais estreitas// ao descerem ali? Por entre os veios/ passa de novo a seiva, e mesmo a vida/ detém-se enquanto espera o movimento/ que ao vir alimentá-la se estendia// em nossa direcção, porque os seus ramos/ líquidos encontraram as primeiras/ imagens reflectidas. Junto aos lábios// surpreende-se o rumor próprio da água/ ao descer tão serena como a fuga de um tempo que a ninguém pertencia.» (Guimarães, 2008: 214)

O poema inicia-se com um sugestivo eufemismo sobre a passagem do tempo e a sucessão das estações do ano: «Aproxima-se o tempo quando as folhas/ acompanham a brisa e assim despertam/ nas paredes de vidro» (Guimarães, 2008: 214). O animismo conferido às folhas, que levadas pela brisa vão tocando as janelas, dá-nos conta de que efetivamente «a árvore é o ser do grande ritmo, o verdadeiro ser do ritmo anual» (Bachelard, 1990b: 228). Esse ritmo próprio do vegetal é admirado pelo sujeito. Até porque o simbólico rejuvenescimento de que se revestem as árvores oferece ao homem um sentimento de esperança vital<sup>98</sup>. Na verdade, apesar de a árvore não ser especificamente mencionada ao longo deste poema, a sua presença impõe-se através dos lexemas “folhas”, “seiva” e “ramos”. A aproximação entre a vida vegetal e a vida humana fica decerto patente em versos como «Por entre os veios/ passa de novo a seiva, e mesmo a vida/ detém-se enquanto espera o movimento/ que ao vir alimentá-la se estendia// na nossa direcção» (Guimarães, 2008: 214).

---

<sup>98</sup> «Nenhuma tempestade impede a árvore, ao chegar a hora, de tornar-se verde» (Bachelard, 1990b: 228-229).

Neste poema, importa ressaltar também a enunciação do elemento primordial da água. Indispensável à vida vegetal, ela permite-nos ler um certo desejo de purificação e *limpeza*, isto é, o desvanecimento de algumas das nossas memórias por via da passagem do tempo: «Junto aos lábios// surpreende-se o rumor próprio da água/ ao descer tão serena como a fuga/ de um tempo que a ninguém já pertencia» (Guimarães, 2008: 214). Contraponto da terra, a água é um dos elementos constantes na obra de Fernando Guimarães, quer falemos da árvore ou até mesmo da imagem da casa. Aspeto que verificamos em poemas como *Impluviam*:

«É o que vês: o telhado inclinado, um pouco de água/ que se desvia mais. Será assim que se pode encontrar a fragilidade/ da chuva, o seu rumor que chega quando as mãos se estenderam/ para compreenderes como nelas desce o reflexo de uma nuvem,/ o vestígio da sua transparência. Depois há-de aproximar-se/ de ti a água e reconheces como fica maior o seu desenho/ feito para que consigas encontrar uma imagem apenas/ da mesma casa [...].» (Guimarães, 2008: 200)

Se a mente humana «parece estar adaptada para organizar os fenómenos não só em segmentos, como [...] em pares opostos» (Tuan, 2012: 34), a obra de Fernando Guimarães é disso bastante exemplificativa. Nela encontramos vestígios de inúmeras oposições binárias, das quais se destacam a terra-água, a claridade-escuridão e o centro-periferia<sup>99</sup>. Quando falamos de água ou humidade, falamos de mudança e de um movimento descendente<sup>100</sup>: «[...] o seu rumor que chega quando as mãos se estenderam/ para compreenderes como nelas desce o reflexo de uma nuvem» (Guimarães, 2008: 200).

---

<sup>99</sup> O binómio centro-periferia é fundamental na obra de Fernando Guimarães, conforme verificamos pela presença recorrente de lexemas como “interior”, “circular”, “circularidade”, “centro”, “circunferência”, etc.

<sup>100</sup> Em *Topofilia*, Yi-Fu Tuan dedica alguns capítulos às oposições binárias e aos esquemas cosmológicos: «Os conteúdos da natureza são enormemente variados. Cada grupo humano culturalmente diferenciado tem sua própria nomenclatura para lidar com esta variedade. Entretanto, nas diferentes partes do mundo, as pessoas reconhecem poucas substâncias básicas ou elementos que se destacam da multiplicidade de fenómenos; por exemplo, terra, água, madeira, ar, metal e fogo. Cada substância ou elemento é identificado com uma qualidade característica. Fala-se da terrosidade da terra da dureza e frieza do metal. Cada elemento também é um processo ou a corporização de um princípio para atuar. Então, a ideia de umidade e

A água (por oposição à terra) representa a fluidez do tempo e da memória, catalisadores da imaginação do passado, sobretudo no que respeita à casa: «Depois há-de aproximar-se/ de ti a água e reconheces como fica maior o seu desenho/ feito para que consigas encontrar uma imagem apenas/ da mesma casa» (Guimarães, 2008: 200). Se neste poema a água não convoca explicitamente a imagem da árvore, ela evoca ainda a vida vegetal que dela é inteiramente dependente. Por outro lado, o facto de existir uma enunciação da imagem da casa interessa-nos especialmente. Sobretudo na medida em que o sujeito afirma que é nessa «imagem [...] / da mesma casa» (Guimarães, 2008: 200) que reside um “sulco”, aludindo uma vez mais às similaridades entre a habitação e a vegetação. E a semelhante “cultura” que pressupõem.

Não é por acaso que, na poesia de Fernando Guimarães, a água é convocada para esclarecer as imagens da casa e da árvore. Conforme observa Yi-Fu Tuan, «a água é uma imagem do inconsciente» (Tuan, 2012: 44), claramente associada a ideias como a fertilização, a potencialidade da força, a sabedoria e a regeneração, qualidades que – vimos já – pertencem ao domínio da habitação e da natureza.

Ao falarmos de oposições binárias e, em especial, da água, somos forçosamente obrigados a mencionar a importância do elemento do fogo nesta poesia. Bachelard salienta que a «árvore é a mãe do fogo» (Bachelard, 1990b: 209). Ora, no que respeita à poesia de Fernando Guimarães, esta observação revela particular pertinência, sobretudo se nos demormos em textos como *Fogo*:

«O fogo nasce e é o movimento/ da terra, limite súbito estendendo os seus ramos,/ ar visível/  
que persegue diante de nós o seu próprio esplendor.// Procuraram-no, outrora, os homens/ ao  
construírem/ os seus monumentos de cinza, onde as cidades eram/ tão altas como o vento.//  
Hoje parece-nos maior e sabemos/ como passa devagar entre as árvores,/ quando há um rosto  
que delas se aproxima// só para que se torne finalmente nosso.» (Guimarães, 2008: 19)

O fogo que «passa devagar entre as árvores» relembra-nos esse poder das “resinas” mencionado por Bachelard. O sujeito vê a árvore não só como matéria de vida, por

---

movimento descendente está associada com a água e a ideia de mudança, calor e movimento ascendente com o fogo» (Tuan, 2012: 37).

associação à seiva e à água, mas também como elemento composto de madeira e chamas, «cujo aroma já queima num verão ardente» (Bachelard, 1990b: 209). Veja-se o poema *Savonarola*: «O fogo aumenta nos meus olhos. O que se incendeia são as árvores/ que crescem como se fossem livros» (Guimarães, 2008: 306). No âmbito dos estudos psicanalíticos, o elemento fogo representa a consciência lutadora<sup>101</sup>. Ao nível da “cultura” do sujeito, a importância dessa consciência lutadora fica patente no poema acima citado, sublinhado sobretudo pela presença do advérbio “finalmente”. O fogo parece maior quando passa devagar entre as árvores e «quando há um rosto que delas se aproxima/ só para que se torne finalmente nosso» (Guimarães, 2008: 19). A tensão existente entre fogo e água, entre fogo e terra, entre fogo e vento/ar, consubstancia, sob variadas formas, um mundo com limites. Mas que faz dos limites força<sup>102</sup>.

Assim lida – como cruzamento dos quatro elementos tradicionalmente constitutivos da natureza, segundo a filosofia pré-socrática – a casa-árvore é um dos símbolos mais intrincados em Fernando Guimarães, na medida em que as suas correspondências analógicas tendem para uma totalidade, isto é, para um sentido que nunca se esgota, mas antes se multiplica:

«[...] a criação literária – em particular, a poesia – encontrou na capacidade imaginativa, que, por vezes, se mostrou turbulenta, o ponto de passagem para uma linguagem que, suportada por imagens ou metáforas, se disponibilizava a uma diversificação de sentidos que se diria inesgotável.» (Guimarães, 2007: 96)

---

<sup>101</sup> «No entanto, certas substâncias têm uma ampla gama de significados – por exemplo, o fogo e a água. No esquema chinês, fogo é *yang*, macho, ascendente, alegre e fático; [...] Na psicanálise, o fogo significa consciência lutadora» (Tuan, 2012: 44).

<sup>102</sup> Mircea Eliade aborda a simbologia mágico-religiosa do fogo, em *Ferreiros e Alquimistas*, referindo o seguinte: «O que o calor ‘natural’ – do Céu ou do ventre da Terra – amadurecia lentamente, o fogo amadurecia num *tempo* insuspeitado. [...] O fogo revelava-se não só o meio de ‘fazer mais depressa’, mas também de fazer uma *coisa diferente* do que já existia na Natureza: era, portanto, a manifestação de uma força mágico-religiosa que podia modificar o mundo, que, por conseguinte, não pertencia a este mundo» (Eliade, 1987: 63).

O que interessa ao poeta é muito mais a sugestão e aquisição de um sentido último que tenda para a infinitude. Deste modo, também as leituras que acima apresentámos constituem apenas algumas das inúmeras possibilidades interpretativas. Afinal, conforme relembra o poeta: «A poesia não se esgota no que será a superfície através da qual a linguagem a revela» (Guimarães, 1992: 54). No ensaio *Conhecimento e Poesia*, Fernando Guimarães explora a questão dos sentidos ou leituras do mundo, utilizando justamente como exemplos a casa e a árvore. A imagem da casa-árvore ilustra, aliás, uma unidade epistemológica que supera a vulgar oposição entre ciência e filosofia ou entre ciência e poesia. Muitas vezes colocada pelo positivismo filosófico como culminar de um pensamento cognitivo, o “suporte lógico” é aqui ultrapassado por outro suporte, aquele que corresponde à própria realidade verbal:

«Cada um de nós pode conhecer objectivamente as coisas – uma árvore, uma casa, etc. – a partir de perspectivas, enquanto temos delas percepções, ou a partir de categorias, enquanto as reduzimos a pensamentos ou as referimos à consciência. Assim, perspectivas e categorias exigem ou resultam de um afastamento relativamente ao sujeito que conhece; é precisamente o que ocorre no conhecimento científico, o qual, se nos conduz a uma representação do mundo, é, no entanto, incapaz de nos fazer a apresentação desse mundo. Torna-se, pois, necessário ultrapassar o suporte lógico que a objectividade científica não pode deixar de exigir, para que se encontre, talvez, outro suporte, aquele que corresponde à própria realidade verbal.» (Guimarães, 1992: 66)

O ensaísta Fernando Guimarães revela-nos que a ação do poeta Fernando Guimarães e, no fundo, a ação da poesia e da linguagem em geral, é sempre a de instaurar um mundo, isto é, criar, «inventar ou atribuir uma ordem, um equilíbrio, a esses significados, a esses valores» (Guimarães, 1992: 67). A linguagem verbal é aqui mediadora entre a realidade e o sujeito. Fernando Belo escreve, a este propósito, que o real é «rasgão, buraco, vertigem, vazio» (Belo, 1987: 284). Cabe, portanto, ao poeta a árdua tarefa de *fazer* o mundo. A linguagem poética não é um mero sistema de comunicação, estruturado de elementos e regras. Aceder ao seu sentido só se torna possível através de mediações. Esse poder transformador de que se reveste a palavra poética é central nas reflexões ensaísticas de Fernando Guimarães, marcadamente

influenciadas pelo pensamento de Heidegger, e significativamente centradas nos exemplos da casa e da árvore, ponto de ponderação entre a raiz do vento e o fogo futuro. Veja-se, por exemplo, o supracitado ensaio *Conhecimento e Poesia*, que retoma um texto já publicado pelo autor em 1972, intitulado *Linguagem e Ideologia*:

«Dizer casa ou árvore equivale por vezes a invocar algo mais que o indício que nos permita reconhecer e localizar devidamente coisas que entre árvores e casas o são também. Dizê-lo é ou poderá significar o conhecimento radical que cada ser em face do homem suscita e que os diversos modos de o designar invocam. Só nesse momento saberemos medir a casa pelo seu equilíbrio, pelo espaço que ela nos restitui cheio de significações; e que a árvore se tornará tão autêntica para nós como a realidade das estações que a atravessam ou o fogo futuro em que a sua presença brilha. Ou que, ainda, pode uma casa ser tão completa e solitária como uma árvore.» (Guimarães, 1992: 67)

Ler Fernando Guimarães é compreender a essência da linguagem e a essência da poesia; é entender que «dizer casa ou árvore equivale por vezes a invocar algo mais do que o indício que nos permita reconhecer e localizar devidamente coisas que entre árvores e casas o são também» (Guimarães, 1972: 42-43). É, pois, através das palavras que medimos a distância que nos separa dos objetos. Os *tropos* retóricos utilizados pelo poeta permitem-nos entender «o que há de comum em duas estruturas lexicais diferentes» (Guimarães, 1972: 68), já que se verifica uma tendência para minimizar as oposições que, à partida, existiriam entre ambas as palavras.

## Capítulo 4. – Casa-túmulo

*Estuário, segredo ou onde  
os mortos terminam o seu nome*  
Fernando Guimarães

A reflexão sobre a morte e a constante enunciação do silêncio têm sido apontadas como dois dos principais temas da obra poética de Fernando Guimarães. Ao longo dela encontramos diversas referências quer à morte propriamente dita, quer ao envelhecimento que a precede. Todas estas alusões têm como pano de fundo uma atmosfera contida e sem grandes ruídos, dando origem a uma palavra poética depurada e, não raro, hermética, por meio da qual o sentido parece suspenso.

Em 2014, a propósito da temática Poesia e Morte, Fernando Guimarães publica um pequeno texto na revista literária *Relâmpago*, elucidando-nos acerca de duas questões: a primeira – que relações podem estabelecer-se entre a poesia e a morte; a segunda – se o poeta considera que o tema tem desempenhado um papel relevante na sua poesia. O autor começa por acentuar o antagonismo entre o propósito do exercício poético e a consciência da morte, na medida em que o primeiro procura alcançar a “plenitude” e a segunda «aponta necessariamente para a nossa finitude» (Guimarães, 2014: 73). Deste modo, abre-se assim espaço a uma reflexão pessoal acerca do tempo e da existência humana que é também – como o próprio reforça – uma reflexão de ordem retórica.

A problematização do cariz retórico da reflexão interessa-nos particularmente, no sentido em que o autor menciona a existência de um “género consolatório” (surgido na sofística grega), intimamente relacionado com o modo de fazer o luto, do qual ainda hoje se conservam resquícios<sup>103</sup>. Com efeito, se atentarmos nalguns dos poemas de Fernando Guimarães, dedicados à temática da morte, verificamos que os mesmos encerram um tom

---

<sup>103</sup> «Levanta-se, deste modo, um problema que tem a ver com o tempo e a existência humana. Sendo assim, a questão que aqui é posta tem necessariamente implicações filosóficas. Mas, curiosamente, apresenta também implicações de natureza retórica, pois fala-se de um género consolatório o qual surge já na sofística grega relacionado com a argumentação para mitigar o luto. É o caso, por exemplo, de se referir que ‘todos havemos de morrer’ ou ‘a morte é igual para todos’» (Guimarães, 2014: 73).

apaziguador: não se trata aqui de uma consolação, mas antes de uma naturalidade face ao findar da vida. Em *Considerações de Ovídio acerca do Seu Desterro*, por exemplo, encontramos um universo taciturno, quase fúnebre, distribuído por vários fragmentos poéticos, ao longo dos quais o sujeito discorre sobre a passagem do tempo, a sua ligação com o espaço e, em última análise, a aproximação da morte, como nos dão conta os últimos versos:

«Estendo uma das mãos para encontrar/ a pouca claridade que nos cerca e sabemos que a exiguidade/ é o que faz com que sejam nossas as coisas. Há muito que desceu/ a noite. Fechaste os olhos e de novo reconheces que elas sempre/ se conservaram imóveis. Estás sozinho. O movimento existe/ sem nenhum corpo, como se fosse um gesto por fazer.» (Guimarães, 2008: 298)

Ainda que a «referência sepulcral» (Guimarães, 2014: 73) não seja nítida, vemo-la materializada neste poema através de uma extensa reflexão sobre o envelhecimento e consequente chegada da morte, realidades que parecem atenuadas eufemisticamente pelo sujeito poético: «Já é tarde. Deixemos que este livro se feche» (Guimarães, 2008: 298), ou ainda: «Ficaram próximas as margens deste rio. Nele procuras/ a frescura de um caule, o rumor tranquilo que chega/ de longe» (Guimarães, 2008: 298). Tendo em vista pacificar a atmosfera soturna que o tema convoca, o sujeito apoia-se em imagens associadas a uma certa tranquilidade, através da evocação de elementos naturais como o “rio” e o “caule”. O mesmo veríamos num fragmento precedente, ao longo do qual o poeta se serve da imagem do fruto para discorrer sobre a vida humana e o seu encaminhamento para o fim:

«Um fruto encontra-se partido ao meio. Olhamos para ele. Reparo/ nas duas metades entreabertas, no sumo. Talvez/ venha de longe a sua frescura. Há muito que atravessou/ a terra, o seu antigo e leve amadurecimento, a sombra/ interior. [...] Sei como é maior o conhecimento trazido pela água/ que nesse fruto existe. Ela chega debaixo das mesmas pontes.» (Guimarães, 2008: 297-298)

Não podemos deixar de notar nesta passagem a nítida influência do pensamento de Heidegger<sup>104</sup>, para quem o fruto e o seu amadurecimento representam uma perfeita analogia relativamente à fugacidade da vida humana. Na medida em que basta o nascimento para que a morte possa ocorrer<sup>105</sup>, a maturidade do fruto é parte constitutiva do ser, ou – como diria o filósofo – «com o amadurecimento, o fruto se *completa*» (Heidegger, 2002b: 25). Desviando-se de um pendor negativo<sup>106</sup>, a morte é a maneira de o ser completar a sua *pre-sença*:

«O fruto imaturo, por exemplo, encaminha-se para o seu amadurecimento. No amadurecimento, aquilo que ele ainda não é, de modo algum, se oferece como algo que se lhe ajunta, no sentido de algo que ainda-não é simplesmente dado. O próprio fruto amadurece. O amadurecimento e o amadurecer caracterizam-lhe o ser enquanto fruto. Não fosse o fruto um ente que chegasse *por si mesmo* ao próprio amadurecimento, nada que se lhe acrescentasse de fora poderia eliminar-lhe a imaturidade.» (Heidegger, 2002b: 24)

Fernando Guimarães sublinha o facto de a poesia da modernidade se distanciar desse pendor consolatório nascido com a sofística. Face a uma consciência mais aguda da morte e à reflexão que desta nasce, a consolação poética sobre o tema deixa de

---

<sup>104</sup> Em *Porto Culto do Século XX*, Fernando Echevarría assinala a forte influência do pensamento de Heidegger na obra de Fernando Guimarães, influência não só verificada ao nível do texto poético, mas também nos textos ensaísticos e notáveis traduções: «[...] cada uma dessas facetas apontarão conceitos filosóficos, não de um existencialismo lido à moda de Sartre, mas à luz da filosofia heideggeriana do ser» (AA. VV., 2015: 84).

<sup>105</sup> «Da mesma forma que a *pre-sença*, enquanto é, continuamente já é o seu ainda-não, ela também já é sempre o seu fim. O findar implicado na morte não significa o ser e estar-no-fim da *pre-sença*, mas o seu *ser-para-o-fim*. A morte é um modo de ser que a *pre-sença* assume no momento em que é. 'Para morrer basta estar vivo'» (Heidegger, 2002b: 26).

<sup>106</sup> Em *A Morte e a Origem*, Maria Adelaide Pacheco explora as questões da linguagem e da finitude em Heidegger, referindo o seguinte: «[...] a morte não tem apenas uma função negativa e desconstrutiva em relação à possibilidade de uma compreensão metafísica do homem. Ela tem uma função positiva porque esclarece a natureza do Dasein como um ser-aí mostrando a temporalidade intrínseca do projecto que ele é: enquanto projecto lançado ele está sempre já lançado em direcção à sua última e mais característica possibilidade, isto é, está sempre lançado em direcção à morte» (AA. VV., 2008: 197).

desempenhar um papel tão relevante, para se reduzir, ao invés, ao eco de determinadas correntes existencialistas<sup>107</sup>. Neste contexto, os contributos de Heidegger para reequacionar a questão do *ser* e do *tempo* são matriciais, assumindo particular importância na poesia de Fernando Guimarães. Segundo Heidegger, a morte é parte integrante do ser, não de forma accidental, mas antes essencial. Para o filósofo, viver é morrer, na medida em que o ser é um «ser-para-o-fim» (Heidegger, 2002b: 31). A morte pertence, de modo privilegiado, ao ser da *pre-sença*:

«A morte é uma possibilidade ontológica que a própria pre-sença sempre tem de assumir. [...] Sua morte é a possibilidade de poder não mais estar presente. Se, enquanto essa possibilidade, a pre-sença é, para si mesma, impendente, é porque depende plenamente de seu poder-ser mais próprio.» (Heidegger, 2002b: 32)

Para Heidegger, o «ser-para-o-fim» pertence ao ser da presença; existir é, por conseguinte, «extenuar-se e avançar em direcção ao fim» (Pasqua, 1997: 124). A morte é uma iminência, ela vem sempre «ao encontro» (Heidegger, 2002b: 35). Conforme diria posteriormente Eduardo Lourenço, «nascemos a bordo e a caminho»<sup>108</sup>. Ao longo do

---

<sup>107</sup> «Deste modo aproximamo-nos do que seria uma questão, ou melhor, uma reflexão de natureza filosófica que tem a ver com a finitude do ser humano.» (Guimarães, 2014: 74). No premiado ensaio *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Fernando Guimarães sublinha a existência de uma «dimensão existencial que se afirma ou projecta na literatura, constituindo-se, no caso particular da poesia, como figura e como sentido dessa presença mesma [...] sobretudo quando se desenvolveram no pensamento contemporâneo as correntes existencialistas que tanto relevo deram à presença do homem concreto» (Guimarães, 2007: 7). Num comentário publicado na Revista *Colóquio/ Letras*, em 1984, a propósito da obra de Eduardo Lourenço, Fernando Guimarães escreve o seguinte: «Abre-se, assim, um caminho que nos conduzirá à atribuição dum valor existencial à poesia, pelo qual ela se vai inserir no que seria o curso – esse rio, afinal, sem nenhuma margens – da própria vida, como se fosse a imagem que, nesse espelho de água, viesse reflectir as feições que se tornaram conhecidas de cada rosto» (Guimarães, 1984: 87).

<sup>108</sup> No ensaio *Tempo e Poesia*, o autor refere: «O paradoxo do Instante não é o de acabar quando surge. Esse dever o impomos nós ao ‘banal instante’, talhado na peça imaginariamente substancial do Tempo. O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. Ninguém verá a cabeça nem a cauda de tal monstro. Nascemos a bordo e a caminho, como Pascal, seu primeiro grande viajante sem bagagem, claramente o soube. A forma do barco onde vamos sem a ver é o mesmo Instante. Nele deslizamos,

ensaio *Conhecimento e Poesia*, o próprio poeta Fernando Guimarães enaltece a analítica existencial de Heidegger:

«[...] a referência à existência humana, em Heidegger, assume um significado especial. O homem é considerado como um ente – isto é, um dos seres – que põe a questão do ser; por isso, está já em relação com ele. A verdadeira análise existencial visa, pois, uma compreensão do ser e não uma caracterização do homem [...] O desenvolvimento do pensamento de Heidegger segue um caminho próprio, assente como está em supostos teóricos extremamente originais na medida em que partem de uma crítica, que se torna radical, a todo o desenvolvimento da filosofia ocidental.» (Guimarães, 1992: 56-57)

É em *Ser e Tempo* que Heidegger reflete mais longamente acerca da expressão «morre-se», (citada por Fernando Guimarães no já mencionado texto da revista *Relâmpago*<sup>109</sup>). Segundo o filósofo, esta é uma manifestação impessoal que converte a morte num «acontecimento público» (Heidegger, 2002b: 35), já que este «-se» diz respeito aos *outros*<sup>110</sup>. Esta impessoalidade dá-nos conta de uma tendência para a *consolação*, face ao temor da morte: «No domínio público, ‘pensar na morte’ já é considerado um temor covarde, uma insegurança da *pre-sença* e uma fuga sinistra do mundo» (Heidegger, 2002b: 36). Ora, é justamente a esta consolação que Fernando Guimarães se reporta ao citar Heidegger, descrevendo-a como fuga a uma angústia natural

---

estranhamente parados, não *para* a Eternidade, mas *na* Eternidade. Atrás deixamos a espuma do Tempo» (Lourenço, 2003: 33).

<sup>109</sup> «[...] o filósofo de *Ser e Tempo* fala da morte que ‘trazemos em nós’. Considera que há nela uma dimensão existencial e, ao mesmo tempo, ontológica. Quando dizemos ‘morre-se’, este ‘se’ reporta-se aos outros e a morte então é neles que se dilui. É uma outra morte, não é a *minha*. Só esta é que representa a última de todas as possibilidades que me leva a procurar para a minha existência um sentido. É por isso que faz parte do meu ser (dimensão ontológica) e contribui para que a realização da minha vida tenha esse sentido (dimensão existencial)» (Guimarães, 2014: 74).

<sup>110</sup> Hervé Pasqua destaca a impossibilidade de apreender o sentido ontológico da morte de outrem: «[...] a análise fenomenológica da morte mostra-nos que nós não experimentamos verdadeiramente o ser chegado-ao-fim do defunto. É certo que a morte é experimentada como uma perda, mas uma perda sofrida pelos sobreviventes e não pelo próprio defunto. Sendo o morrer de outrem inacessível, o seu sentido ontológico escapa-nos» (Pasqua, 1997: 121).

que precede a morte. A nosso ver, a morte surge em Fernando Guimarães como um acontecimento inerente à existência, não merecendo por isso consolações excessivas ou grande admiração. Não podemos falar de uma consolação; talvez possamos, porém, afirmar que a naturalidade com que o sujeito encara o fenómeno da morte justifica uma postura tranquila e natural face à mesma. O próprio o atesta: «A palavra *morte*, em poesia, está em muitas outras. Como se poderia, então, deixar de a escrever?» (Guimarães, 2014: 74). Ou, como veríamos – e não por acaso – num dos poemas do livro *Casa: o Seu Desenho*:

«Perseguímos a morte, quando os dedos/ desceram junto às pálpebras e o peso/ da vida foi o indício que separa/ no mel um sobressalto que atravessa// os lábios. // [...] assim se esquece// um sonho desprendido pela noite/ quando só veio dela um outro gesto/ fazer nosso o sabor que era a morte.» (Guimarães, 2008: 85)

A coletânea de poemas *Lições de Trevas*, dada pela primeira vez à estampa em 2002, elucida-nos acerca deste ambiente fúnebre, em redor do qual se desenvolve grande parte da obra de Fernando Guimarães. A propósito do mesmo volume, Álvaro Manuel Machado sublinharia que o olhar do sujeito é sistematicamente «confrontado com as imagens do tempo» (Machado, 2003: 24), num cenário marcado pelas reflexões acerca do sentido da morte e do poema<sup>111</sup>. É esta aproximação entre morte e poesia que encontramos em *Acerca do Sentido*:

«As mãos uniram-se e é mais perto que conservam/ a dimensão de uma palavra, a última. A elas pertencem/ igualmente as trevas que vinham ao encontro de tudo, leves/ asas feridas pelo seu movimento, sem qualquer cor/ e cada vez mais nossas. Aprendemos a acreditar neste voo,/ na altura de uma haste, no próprio olhar atento/ a uma linha mais alta para assim encontrarmos/ no que nos rodeava a vinda destas aves» (Guimarães, 2008: 244).

---

<sup>111</sup> «Ao longo desse percurso, parece-me haver sobretudo uma tensão muito particular entre o sentido da morte, que o envelhecimento traz a vários níveis, e o sentido do poema, até na sua dimensão auto-reflexiva» (Machado, 2003: 24). O pendor metalinguístico desta escrita torna-se evidente em poemas como, por exemplo, *Ludus Tonalis*: «Com palavras é possível construir enigmas; esses enigmas podem sê-lo acerca das palavras» (Guimarães, 2008: 142).

Nesta poesia, a questão da morte surge intimamente associada à palavra poética, como se o ritmo da vida dependesse por inteiro do fulgor da poesia. As “mãos” unidas, mais perto das “trevas”, encontram essa “última palavra”, para que finalmente possam descansar. Tal encontro parece ser promovido pelo “voo das aves”, imagem pacificadora e libertadora, repetida e renovada pelo sujeito poético ao longo de toda a obra. A enunciação da palavra “ave” apela imediatamente para as relações dialógicas entre o céu e a terra, enunciadas nos capítulos anteriores. No contexto da reflexão sobre a morte, as relações entre diferentes elementos tornam-se fulcrais, ainda mais quando representativas de “presságios”, tal como a própria palavra “ave” chegou a significar em grego<sup>112</sup>. Em inúmeras culturas, este é um símbolo maior da vida celestial tendo em vista representar o movimento ascendente da alma que se liberta do corpo.

A presença de símbolos como as “asas” e, em geral, a “ave” – por associação à temática da morte – contribui para a existência de um «sentimento difuso de melancolia» (Reynaud, 1992: 233), acentuado por um certo tom premonitório da palavra poética. Este cariz anunciador que os signos encerram vemo-lo, por exemplo, em *Casa: o Seu Desenho*: «Com os seus nomes há-de chegar a morte,/ e neles se desprende outro sentido [...]» (Guimarães, 2008: 92).

O aspeto que aqui nos interessa relevar tem a ver especialmente com a relação mantida entre as imagens da casa e do túmulo, recorrentes na poesia de Fernando Guimarães. O paralelismo entre ambas confirma a tese de uma intimidade do espaço e de uma retórica da habitação:

«Que façam só da morte o edifício/ onde mergulham as raízes simples/ dos prumos, o cristal  
que se distende/ pelo centro das salas que cintilam,// e nesta superfície há-de ficar/ o coração  
inerte, o leve indício/ de corredores perdidos, ao colhermos/ mais perto das paredes qualquer  
fruto// cujo sabor continha o que se oculta/ em torno do que fora a leve mágoa, de só nele

---

<sup>112</sup> «O voo das aves predispõe-nas, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinónimo de presságio e de mensagem do céu. É este o significado das aves no Taoísmo, onde os Imortais tomam a figura de aves para significar *leveza*, a libertação do *peso* terrestre» (AA. VV., 1994: 99).

encontrarmos o sentido// de uma memória extrema, onde se apaga/ o desígnio que fica ilimitado/ nas bruscas praias dessa arquitectura.» (Guimarães, 2008: 80)

Conforme temos vindo a demonstrar, quer falemos do corpo, da habitação, da árvore ou do túmulo, as propriedades arquitetónicas da casa sempre parecem imiscuir-se nos *topoi* enunciados pelo eu poético. Exemplificando, e partindo do caso concreto do túmulo, lemos no primeiro verso do poema: «Que façam só da morte o edifício [...]» (Guimarães, 2008: 80). O “túmulo” não é um espaço completamente exterior ao eu; pelo contrário, à semelhança do que sucede com a casa-corpo, reserva-se à intimidade: «Ao transportar os mortos, saberemos/ todo o peso que existe em nosso corpo; [...] como se fosse/ o peso que da morte recebemos» (Guimarães, 2008: 121-122).

Recorde-se que, segundo a tradição grega do período micénico, o túmulo «representava a morada do defunto, tão necessária como a casa habitada durante a vida» (AA. VV., 1994: 666). Relembrando a geometria da montanha<sup>113</sup>, o túmulo aspira a tocar o céu, remetendo uma vez mais para a noção de alma. Em Fernando Guimarães, esta imagem da casa-túmulo tende para uma intimidade resoluta (recordando a casa-corpo), associando-se ao binómio corpo-alma, como nos demonstra um dos fragmentos d’*A Analogia das Folhas*, citado anteriormente:

«É importante que se encontre o sítio onde se possa morrer; por isso venho ensinar-te um. Perguntas onde ele fica? Tem que ser um espaço diferente dos que existem à tua volta e a que estás habituado. Exíguo, igual ao teu tamanho, extremamente simples. É necessário que tudo ali seja calmo, envolto pelo maior silêncio. [...] Será o lugar onde te hás-de sentir sozinho, de certo modo abandonado. E compreenderás então que já o conheces. Porque ele é o teu corpo.» (Guimarães, 2008: 343-344)

Consideramos relevante salientar o adjetivo “exíguo”, empregado para demonstrar a pequenez do local destinado ao corpo morto. Ora, o “corpo” é um espaço diminuto e

---

<sup>113</sup> «Como um humilde montículo ou elevando-se em direcção ao céu como uma pirâmide, o túmulo faz lembrar o simbolismo da montanha. Cada túmulo é uma modesta réplica dos montes sagrados, reservatórios da vida» (AA. VV., 1994: 666).

limitado, cujo principal objetivo é albergar o ser, isto é, ser a casa do *Ser*. A comprová-lo temos justamente as últimas palavras do poema; em jeito de revelação de um mistério, estas informam-nos de que o dito túmulo é o corpo com que nascemos. Se recordarmos que, nesta poesia, o corpo é casa, compreendemos que o sepulcro o seja também, sobretudo tendo em mente as considerações de Heidegger e a renovada associação entre *soma-sema*, de Platão<sup>114</sup>. O facto de o corpo ser vida, mas também túmulo, encontra evidentes afinidades com o pensamento do filósofo alemão, já que a possibilidade da morte pertence ao ser. Existir é, por isso, caminhar em direção à morte e findar no próprio corpo: «A morte é a possibilidade mais própria da pre-sença» (Heidegger, 2002b: 47). Reflexões que Fernando Guimarães sintetiza no dístico de abertura de *Requiem*: «A morte está cansada e assim encontra/ no teu corpo a nudez, lugar de outro repouso» (Guimarães, 2008: 269).

O túmulo reveste-se assim de contraditórios simbolismos, nomeadamente o da metamorfose relacionada com o espírito, remetendo tanto para o envelhecimento e a morte, como para o renascimento e a ressurreição<sup>115</sup>. A dimensão dialética das “trevas” (cf. *Lições de Trevas*) evidencia-se sempre que a palavra “túmulo” é proclamada, desenhando-se assim uma atmosfera sombria muito querida ao poeta. No poema *Sarcófago de um Casal Etrusco*, observamos precisamente esse cenário obscuro, posteriormente apaziguado pelo sujeito no dístico final:

---

<sup>114</sup> Como relembra Anthony Synnott: «The body was regarded as the tomb of the soul. This *soma-sema* (body = tomb) philosophy was most unpopular; but it did influence such leading philosophers as Pythagoras, Socrates and Plato, and hence Neoplatonism and Christianity» (Synnott, 2001: 9). Aliás, no capítulo citado, e intitulado *Body: tomb, temple, machine and self*, surgem em epígrafe citações de diversos autores, tais como: «The body is the tomb of the soul», da autoria de Platão; «Your body is the temple of the Holy Spirit», atribuída a São Paulo, e ainda «The body is what I immediately am... I am my body», a célebre frase de Sartre.

<sup>115</sup> «C. G. Jung associa o túmulo ao arquétipo feminino, como tudo o que envolve ou enlaça. É o lugar da segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em espírito ou do renascimento que surge; mas é também o abismo ou o ser engolido pelas trevas passageiras e inevitáveis» (AA. VV., 1994: 666).

«Deixam na vela o côncavo da morte/ que os veio conduzir para ninguém,/ como se o sonho levantasse o forte/ contorno erguido que os seus rostos têm./ As mesmas rugas ficam sobre a testa/ e nela escondem um sinal de vento/ que lhes entrega o pouco que ainda resta/ da areia que no ar é movimento.// Depois, tudo se apaga nos sentidos/ para que fiquem mais adormecidos.» (Guimarães, 2008: 32)

A enunciação da palavra “sarcófago”, desde logo presente no título, elucida-nos uma vez mais sobre o valor do elemento Terra. Símbolo da metamorfose e do repouso eterno, constituindo um refúgio, na medida em que protege a «vida do além-túmulo» (AA. VV., 1994: 588), a sua importância reside precisamente no facto de constituir uma proteção face aos inimigos do defunto, permitindo o acesso à vida eterna. Algo que vemos, por exemplo, também em Teixeira de Pascoaes, para quem a questão do além-túmulo surge por associação à casa da alma, como lemos no livro *Verbo Escuro*: «O além-berço e o além-túmulo são dois Paraísos que se tocam e fundem um no outro. Ali, ficam os campos elísios das Almas» (Pascoaes, 1999: 132). Neste poema de Fernando Guimarães, o lexema “sarcófago” atesta a existência da casa-túmulo, já que se instaura igualmente como símbolo duplo: «casa do morto, que pode sair dele por uma porta pintada num dos lados e pode olhar para o exterior através dos olhos desenhados numa das paredes»<sup>116</sup>. O sujeito poético de *Sarcófago de um Casal Etrusco* tenta captar o que há de “precioso” na morte, num tom frequentemente disfórico e descritivo. E o mesmo acontece com o do poema ‘*Tombeau 1900*’ No Cemitério de Père Lachaise, Paris:

«Há qualquer coisa de precioso na morte; temos agora de reconhecê-lo. Sobre/ a pedra tumular erguem-se dois braços esculpidos. Um é de mulher e o outro/ de homem. As mãos ficaram unidas. Como é estranho/ o círculo que pode ainda conservar aquilo que os separa! [...] E um rumor desceu aqui, neste contorno vazio/ onde se esqueceram algumas palavras que foram outrora trocadas sem pressa, a mesma/ recordação ou um conselho apenas. O tempo já não existe para este silêncio. O silêncio que é deles.» (Guimarães, 2008: 158)

---

<sup>116</sup> Cf. AA. VV.; *Dicionário dos Símbolos*, org. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant; trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994, p. 588.

Neste, como noutros poemas do autor, a reflexão sobre a morte surge quase sempre associada ao «silêncio avassalador»<sup>117</sup>, condição indissociável da sua poesia, associada ao momento da leitura<sup>118</sup> e, de um modo geral, fundamental para o sujeito cognoscente. A existência de um cenário tranquilo e silencioso é fundamental para «que se encontre o sítio onde se possa morrer» (Guimarães, 2008: 344). Esta relação intrínseca entre silêncio e espaço fúnebre, sendo banal, tem vindo a ser elencada por alguns autores, nomeadamente David Le Breton que lhe dedica algumas linhas, até porque a sua banalidade tem anestesiado o leitor atual, que se apresse a disfarçar a morte e a encher os silêncios com ruídos:

«Os locais de culto ou os jardins públicos, os cemitérios, constituem enclaves de silêncio onde se pode procurar um repouso, uma breve fuga ao tumulto ambiental. [...] O tempo passa aí sem pressa, a passos humanos, convidando ao repouso, à meditação, ao retorno sobre si mesmo. Esses lugares cravejados de silêncio destacam-se da paisagem, oferecendo-se, de imediato, como propícios a um recolhimento interior. É lá que nos aprovisionamos de silêncio, antes de voltarmos a enfrentar as agitações da cidade ou da nossa própria existência.» (Le Breton, 1999: 147)

---

<sup>117</sup> Fernando Echevarría assinala este aspeto, referindo que, em Fernando Guimarães, um «silêncio avassalador [...] toma conta da totalidade da obra» (AA. VV., 2015: 83). O autor aponta ainda a presença de uma «fortíssima poética», fundada numa espécie de estado de ausência. A esta ausência acrescenta ainda o silêncio de que acima falámos, referindo o seguinte: «Ausência ou, mais propriamente, silenciamento que, embora invisível, não deixa de ser activo em todos os campos mentados. Mas activo de uma forma peculiar: apreende-se uma espécie de tonalidade musical menor implícita que tudo vai envolver, instituindo assim um silêncio de imagem. Silêncio esse que funda, contudo, o reino da sugestão» (AA. VV., 2015: 84).

<sup>118</sup> Na mesma linha de pensamento, gostaríamos de mencionar o já referido ensaio de George Steiner, *O Silêncio dos Livros*, ao longo do qual o autor proclama o silêncio como condição fundamental da verdadeira leitura e de uma vida produtiva ao nível intelectual: «O silêncio passou a ser um luxo. Só os mais afortunados podem ter a esperança de conseguir escapar à invasão da gigantesca parafernália tecnológica. [...] Os vários momentos de tempo livre de que depende qualquer leitura séria, silenciosa e responsável tornaram-se apanágio quase exclusivo dos universitários e dos investigadores. Vamos matando o tempo, em vez de nos sentirmos à vontade adentro dos seus limites» (Steiner, 2007: 27-28).

O silêncio associa-se a um recolhimento essencial para que o sujeito se sinta parte integrante do mundo visível e invisível. Assim, ele é uma espécie de culto que antecede a revelação e permite a transmutação, abrindo caminho à *passagem*<sup>119</sup>. Recordemos que, segundo algumas tradições, o silêncio precedia a criação e havia de regressar no fim dos tempos<sup>120</sup>, conferindo-lhe assim o estatuto de «uma grande cerimónia» (AA. VV., 1994: 609). Aliás, na maioria das práticas religiosas do Ocidente, o silêncio é determinante na comunicação do místico com Deus<sup>121</sup>. Como observa Maria Luísa Malato, sublinhando a contradição de falar sobre o silêncio: «O silêncio é do domínio da ‘crença’, e, por extensão, do ‘religioso’ e do ‘innommable’» (Malato, 2003: 146).

Como diria David Le Breton, «o único silêncio que a utopia da comunicação conhece é o silêncio da avaria, da falha da máquina, da paragem da transmissão. É mais um cessar da tecnicidade do que o aparecimento de uma interioridade» (Le Breton, 1999: 11). Ora, o que se perde com a inexistência do silêncio é a possibilidade da interrogação. Também para Heidegger, a relação entre o silêncio e a palavra é essencial, na medida em que este é um modo do discurso, permitindo o desvelamento do ser<sup>122</sup>. Em Fernando Guimarães, o silêncio é condição fundadora da reflexão, apresentando-se nele também não como «medida sonora ambiental», mas antes como «sentimento»<sup>123</sup>. Tal questão encontra-se presente no poema *A Palavra*: «Abriremos depois na direcção dessa palavra/

---

<sup>119</sup> Cf. AA. VV.; *Dicionário dos Símbolos*, org. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant; trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema, 1994, p. 608-609.

<sup>120</sup> «Segundo as tradições, antes da criação havia o silêncio; e haverá de novo o silêncio no fim dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos [...]» (AA. VV., 1994: 608).

<sup>121</sup> «O silêncio é o acompanhamento mais próximo da solidão. Para muitos, talvez mesmo para todos, com excepção do místico, que encontra nesse desimpedimento do silêncio a via mais segura para a comunicação com Deus, para muitos o silêncio é o equivalente da solidão» (Cunha, 2005: 39).

<sup>122</sup> «Para Heidegger, o silêncio, tal como a escuta, é ‘constitutivo do discurso’. [...] O silêncio é, neste contexto, um modo de ser do discurso. A prova está no caso do mudo que, por falta da capacidade discursiva, não pode manifestar o silêncio. Heidegger pensa que o silêncio não só é um modo do discurso como vê nele a possibilidade e a capacidade da escuta e do desvelamento do ser. Assim, o silêncio está próximo da capacidade de um discurso da autenticidade em contraste com a tagarelice diversa do quotidiano inautêntico» (Cunha, 2005: 28).

<sup>123</sup> Cf. David Le Breton; *Do Silêncio*, trad. Luís M. Couceiro Feio, Lisboa, Instituto Piaget, p. 18.

os nossos lábios, os corpos, as suas entranhas de ouro/ para que nasça o silêncio, lento, como uma flor» (Guimarães, 2008: 18). O silêncio é a possibilidade da fala e, aqui em concreto, da palavra poética<sup>124</sup>.

Se, nesta obra, silêncio e palavra<sup>125</sup> são realidades simbióticas, aos poetas resta então uma «silenciosa linguagem»<sup>126</sup>. O próprio Fernando Guimarães patenteia esta interdependência<sup>127</sup>, ao formular uma questão para concluir um dos vários poemas do volume *Nome*: «Eram possíveis/ os frutos, a nudez, o silêncio de um nome/ tranquilo, os seus gomos?» (Guimarães, 2008: 68). Não nos parece muito legítimo falar numa «ortografia do silêncio»<sup>128</sup>, na medida em que, por exemplo, as reticências são raras na obra de Fernando Guimarães. Não obstante, não podemos ficar indiferentes aos saltos rítmicos dos versos e das estrofes, e sobretudo ao enaltecimento da elipse, ao qual inclusive o autor dedica um dos poemas do livro *Os Habitante do Amor*:

---

<sup>124</sup> As reflexões de David Le Breton acerca do silêncio são bastante esclarecedoras para uma análise à obra poética de Fernando Guimarães: «O silêncio questiona os limites de qualquer palavra, recorda que o sentido está contido entre barreiras estreitas em face de um mundo inesgotável [...]» (Le Breton, 1999: 18). Mas poderíamos ainda atentar nas palavras de Teixeira de Pascoaes acerca da mesma matéria: «O silêncio deve ser o último *substratum* da harmonia, o campo absoluto em que bailam as suas formas relativas ou sonoras, vozes e gritos, mundos incandescentes ou apagados. [...] O silêncio é a alma do verbo. Não é o nada a alma de tudo?» (Pascoaes, 1993: 36).

<sup>125</sup> Maria João Reynaud destaca a presença de uma tensão entre *nome* e silêncio: «Com efeito, a tensão entre o *nome* e o silêncio explicita-se na recorrência desses mesmos lexemas, que dão inclusivamente título a dois poemas de *Os Habitantes do Amor*» (Reynaud, 2005: 438).

<sup>126</sup> Cf. Maria Luísa Malato; «A Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, «Línguas e Literaturas», Porto, XX, I, 2003, p. 150.

<sup>127</sup> No texto *A moda, retórica silenciosa para «pássaros sem penas»*, Maria Luísa Malato aborda a interdependência entre silêncio e linguagem: «[...] o ser humano é frequente definido pelo uso criativo da palavra. Ele é o *homo loquens*, aquele que, ao contrário de todos os outros animais, é capaz de uma linguagem, no sentido em que ela representa uma dupla articulação de morfemas [...] E todavia, o uso criativo do silêncio, da elipse à pausa, parece-nos indissociável desta dupla articulação linguística. É pelo silêncio que se pontuam as frases, é pelo silêncio que o corpo acompanha a mensagem verbal, com pausas, mas também com poses e movimentos» (Malato, 2014: 285).

<sup>128</sup> Cf. Maria Luísa Malato; «A Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista», *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, «Línguas e Literaturas», XX, I, 2003, p. 145-169.

«Para quê repetir o teu nome? Adão, rosa, Eva ou Cristo/ são apenas vestígios, movimento de lábios no interior de uma concha/ onde o mar se reúne à sua pronúncia. [...] Assim a memória reconstrói o movimento, as suas pétalas,/ o orvalho que outrora sentimos descer, enquanto sozinhos/ apenas habitávamos o nosso silêncio, uma cidade sem lábios.» (Guimarães, 2008: 25)

Neste enaltecimento do não-dito, do inefável, encontramos novamente indícios de uma retórica da imagem da habitação, já que o “silêncio” – à semelhança do corpo, da casa, da árvore e do túmulo – é também um local habitável, como nos dá conta a imagem «sozinhos/ apenas habitávamos o nosso silêncio» (Guimarães, 2008: 25).

No que à morte diz respeito, o silêncio é condição fundadora. Diz o provérbio que a palavra é tempo e o silêncio eternidade<sup>129</sup>. Se o discurso se inscreve necessariamente no tempo, o silêncio, pelo contrário, escapa às amarras da temporalidade<sup>130</sup>: «O tempo já não existe para este silêncio. O silêncio que é deles» (Guimarães, 2008: 158). Aspeto que vemos materializado na composição *Uma Mulher Muito Idosa Fala acerca de Si Mesma*: «Hoje/ é o dia dos mortos. Conservo-me em silêncio» (Guimarães, 2008: 256) ou, como veríamos adiante no mesmo poema: «À minha volta já quase nada existe. O silêncio/ tornou-se maior. O sono acabou por chegar e, sem receio, sinto/ como se aproximam finalmente de mim as suas raízes» (Guimarães, 2008: 258). Para Fernando Guimarães, o silêncio e a palavra poética equivalem-se numa dialética de complementaridade<sup>131</sup>, principalmente quando pensados em função da morte: «Mas sempre preferi conservar-

---

<sup>129</sup> Cf. José Ricardo Marques da Costa; *O Livro dos Provérbios Portugueses*, Lisboa, Editorial Presença, 1999, p. 438.

<sup>130</sup> Sobre a temporalidade do discurso e a intemporalidade do silêncio, Tito Cardoso e Cunha refere ainda: «[...] a dimensão temporal também aqui significa algo: o discurso, já se sabe, inscreve-se necessariamente no tempo. Não é preciso invocar a narrativa, em que a sucessão temporal é determinante e fundadora, mas qualquer forma da discursividade implica sempre uma enunciação no tempo. O discurso é essencialmente da ordem da temporalidade. Quanto ao silêncio, já se sabe que não. Ele é o que melhor se furta ao correr do tempo a ponto de ser identificado com a sua ausência, na eternidade» (Cunha, 2005: 32).

<sup>131</sup> Perspetiva idêntica à de David Le Breton: «O homem deve encontrar uma medida justa entre o ouro do silêncio e a prata da palavra, porque um e outra são indissociáveis» (Le Breton, 1999: 73).

me/ silenciosa. Desejo levar aos mortos apenas o meu segredo» (Guimarães, 2008: 256). Conforme assinala Tito Cardoso e Cunha, «a morte também é, [...] consabidamente, da ordem do silêncio» (Cunha, 2005: 39).

O silêncio coaduna-se ainda com a postura adotada pelo poeta no que respeita à manutenção do sentido, isto é, na medida em que a palavra conserva sempre algo de irreduzível ou indizível, contribuindo para que o sentido último do texto se perca ou suspenda: «Um rumor espalha-se/ à volta e eu não sei se o escuto ou recordo. Quantas/ foram as variações? Tudo recomeça. Espero pelo silêncio» (Guimarães, 2008: 275)<sup>132</sup>. Fruto deste silenciamento, o sentido suspende-se ou torna-se misterioso. Silêncio e linguagem, como pausa e som, constituem partes de uma mesma música, à semelhança do que sugere Eudoro de Sousa:

«O silêncio imitado por todas as silentes pausas da linguagem humana. O silêncio das pausas que não se devem tomar por ausência de palavras, mas como a própria possibilidade de palavras existirem; ausência, portanto, que reforça a presença das palavras presentes. Esse silêncio está para a linguagem como o ser está para os entes que o ocultam, quando nos entes se revela. No domínio da linguagem originada, tanto se pode dizer que o silêncio está antes da palavra, quanto dizer que a palavra está antes do silêncio. [...] Mas o Silêncio, o Grande Silêncio é, como a Noite cosmogónica, a Grande Matriz da Linguagem.» (Sousa, 2004: 195)

Em Fernando Guimarães, é através do silêncio que *palavra*, *ser* e *sentido* surgem e findam, conforme sugere José Acácio de Castro. O silêncio constitui, por isso, uma espécie de «grau zero»<sup>133</sup>, não porque nada conote, mas porque pode acolher múltiplas

---

<sup>132</sup> Veja-se, a este propósito, a leitura de Nuno Júdice sobre a poesia de Fernando Guimarães: «E é como se tudo recomeçasse. O enigma faz parte da natureza do poético, e isso porque a poesia nasce do silêncio sob a forma de palavra, ou seja, da palavra que não se pode dizer porque é a resposta ao próprio enigma» (AA. VV., 2015: 103).

<sup>133</sup> «É, pois, no e a partir do silêncio que nascem, e provavelmente terminam, a luz, a palavra, o ser, o sentido e, em última análise, o próprio diálogo que estabelecemos com as coisas. Parece que nessa busca paralela de ser e sentido que o poeta enceta é o silêncio que encontra qual grau zero onde ambos convergem, ou mesmo, nirvanicamente, se diluem» (AA. VV., 2015: 90). Contudo, recorde-se que – tal como sugere

conotações. É sobretudo pelo oximoro (presente num dos poemas de *Casa: o Seu Desenho*), que o elogio do silêncio fica patente:

«A poesia é o silêncio de um nome. Os caminhos a que ela nos conduz são tão próximos como a intimidade de qualquer linguagem. Mas não é em nós que essa linguagem existe. Há nela uma realidade própria que vem recusar a presença de quem é capaz de a pronunciar, porque só deste modo estaria ao nosso alcance revelá-la aos outros. E a essa realidade, que há-de ficar por fim repartida, se poderá chamar silêncio, para que a ninguém pertença.» (Guimarães, 2008: 79)

Talvez possamos dizer que, nesta poesia, a relação existente entre o silêncio e a palavra é semelhante à que se verifica entre a luz e a sombra: ambas permitem o desvendar de um “segredo” ou “mistério”. Se a morte surge equacionada numa relação direta com o silêncio<sup>134</sup>, o mesmo se verifica relativamente à palavra, pois existe um «silêncio cheio de significações que cada poema vem revelar» (Guimarães, 1992: 38). Em *Como Lavrar a Terra*, é por meio da enunciação do túmulo que Fernando Guimarães dedica uma das várias composições à questão da casa-palavra. Conforme observa Luís Miguel Nava, dificilmente ficamos indiferentes às «heideggerianas ressonâncias» (Nava, 2004: 187) que o texto convoca, devido ao “parentesco” entre a poesia e o espaço da casa. Sobretudo se recordarmos, uma vez mais, que segundo Heidegger, «a linguagem é a casa do ser»<sup>135</sup>.

«A palavra está oculta no seu túmulo./ Lentamente, sobre o mistério das árvores/ erguem-se os frutos mais serenos, e as crianças/ cantam onde termina a memória das rosas.// Mas nós estamos sozinhos no túmulo das palavras.// Uma ave voa na direcção do fogo/ e os nossos cabelos recebem apenas a sombra./ Como a castidade, a morte veio unir-nos ao amor/ quando os meses recordam o seu limiar impuro.// Sobre os altares, contemplamos o pão/ que fere os

---

David Le Breton, este “grau zero” do som, «se puder ser experimentalmente produzido num programa de privação sensorial, não existe na natureza» (Le Breton, 1999: 141).

<sup>134</sup> Gostaríamos de chamar a atenção para as seguintes palavras de David Le Breton, sobre a morte e o silêncio: «A própria morte escapa ao silêncio, no processo lento da decomposição da carne» (Le Breton, 1999: 141).

<sup>135</sup> No livro *A Caminho da Linguagem*, podemos encontrar o célebre postulado de Heidegger: «[...] é válido afirmar: a linguagem é a casa do ser» (Heidegger, 2003a: 127).

corpos com os seus espinhos;/ o sangue percorreu as veias de cada outono/ e o coração recebe as suas colheitas.// Mas nós estamos sozinhos no túmulo das palavras.» (Guimarães, 2008: 45)

Para Fernando Guimarães, como para Heidegger, é «por obra da língua [que] o Homem testemunha o Ser» (Heidegger, 2004: 65), aliás, onde não existe língua, não existe mundo<sup>136</sup>. Esta composição poética – marcada por dois diferentes momentos, por meio da conjunção adversativa “mas” – dá-nos conta dessa indissociabilidade entre sujeito, morte e poesia. A palavra está presa no seu túmulo e, todavia, também o eu é prisioneiro da mesma jazida: «A palavra está oculta no seu túmulo. [...] Mas nós estamos sozinhos no túmulo das palavras» (Guimarães, 2008: 45).

Ecoa nestes versos o pensamento de Heidegger, designadamente para nós o texto *Para quê Poetas*, ao longo do qual o filósofo equaciona a relação entre sujeito, morte e linguagem:

«O tempo permanece indigente, não apenas porque Deus está morto, mas também porque os mortais já não conhecem nem dominam a sua própria mortalidade. Os mortais ainda não estão em posse da sua essência. A morte retira-se para o enigmático. O segredo da dor permanece velado. O amor não se aprendeu. Mas há mortais. Há-os na medida em que há linguagem» (Heidegger, 2002c: 315).

Segundo Heidegger, a poesia mantém uma «relação genuína com a verdade»<sup>137</sup>, o que significa que, através da imaginação e dos sentimentos, propõe novas formas de

---

<sup>136</sup> Em *Hinos a Hölderlin*, Heidegger defende a língua como o mais perigoso de todos os bens, acrescentando ainda o seguinte: «Onde não há língua, como é o caso dos animais e das plantas, não há, apesar de toda a vida, um estado em que o Ser se encontre revelado e, por isso, nem o não-ser nem o vazio do nada. [...] Só onde houver língua há mundo» (Heidegger, 2004: 65). Também Calame-Griaule alerta para esta questão: «A linguagem, como fenómeno universal, é ao mesmo tempo a condição necessária e suficiente para a definição do homem, de quem ela é um privilégio. ‘Fala e eu baptizo-te’, teria dito o cardeal de Polignac a um orangotango de aspecto muito humano. Esta célebre historieta, relatada por Diderot, ilustra bem a antiquíssima convicção [...] sobre a comunicação animal» (Calame-Griaule, 2000: 15).

<sup>137</sup> Cf. Paula Cristina Pereira; *Do Sentir e do Pensar*, Porto, Edições Afrontamento, p. 194.

experienciar o mundo, de pensar e sentir a realidade. Por esse motivo, a atividade poética não pode ser vista como uma mera oposição ao inteligível, mas antes como a sua ampliação, isto é, como possibilidade de multiplicação do conhecimento<sup>138</sup>. Também Teixeira de Pascoaes assumiria uma posição idêntica, ao afirmar que «o absoluto é dos poetas e o relativo é da ciência» (Pascoaes, 1993: 19).

Em *Conhecimento e Poesia*, Fernando Guimarães explicita uma vez mais a relevância do pensamento de Heidegger no que se refere à essência da linguagem poética, nomeando-o como um dos pensadores que mais se empenhou em procurar na poesia uma *posição* de conhecimento:

«[...] não deixa de ser pertinente a afirmação de Heidegger [...], segundo a qual ‘há que compreender [...] a essência da linguagem a partir da essência da poesia’. Isto não quer dizer que, em relação à linguagem, surja a poesia como um *modelo*, porque esta última nem modelo é sequer. Significa apenas que o poético ou, mais genericamente, a expressão literária não se esgotam numa realidade literal que corresponda à estrutura da linguagem [...] Heidegger foi um dos pensadores que mais se preocupou em encontrar na criação artística um caminho que se entreabria para um acto radical de conhecimento: a linguagem estava relacionada com a *abertura* que permite a revelação do ser.» (Guimarães, 1992: 54-55)

Parece-nos pois óbvio que, na poesia de Fernando Guimarães, encontramos o «nó inextricável entre escrita e morte» de que nos fala Eduardo Lourenço, no prefácio ao famosíssimo ensaio *Heterodoxia*<sup>139</sup>. Somente a palavra poética é capaz de nos conduzir a uma certa imortalidade, na medida em que se instaura enquanto “luz”, clareando a nossa

---

<sup>138</sup> «[...] se tivermos em conta que a poesia comporta na semanticidade que lhe é própria uma relação genuína com a verdade, ao projectar pela imaginação e pelos sentimentos novas possibilidades de experienciar o mundo, então não podemos considerar a poesia numa simples oposição ao pensamento conceptual mas como sua ampliação, como pensamento sentido, o pensamento que resulta de uma experiência não-conceptual, já que o que se apresenta e aparece retém sempre uma parte do que é vinculado à materialidade e à sensibilidade, a uma origem e a uma parte indizível que não é susceptível de se reduzir à conceptualização» (Pereira, 2007: 194).

<sup>139</sup> «Hoje sei que não posso desfazer este nó inextricável entre escrita e morte» (Lourenço, 1987: X).

existência tantas vezes obscura<sup>140</sup>. Afinal, ela é a revelação do real e o nosso amparo para lidar com «a certeza dramática» da morte (Natário, 2007: 63).

Não falamos aqui de um poeta que transfigura o real, mas antes de um real criado pelo poeta; o real não existe senão enquanto fruto de uma mediação<sup>141</sup>. Como sugere António Pedro Pita, o real não é suficiente e não é intenção da obra de arte reproduzi-lo:

«É necessário mostrar antes de mais que o real não é suficiente e necessita da arte porque o que se chama ‘real’ é o jogo entre o que se mostra e o que se esconde, o patente e o latente [...] os modos possíveis da nossa relação com o mundo são os modos possíveis da nossa relação com o objecto estético: presença, representação e sentimento.» (Pita, 1999: 214)

O sujeito poético também não discorre sobre as suas “vivências interiores”; ele sugere-as, universalizando-as e distanciando-se do particular. Ele cria o mundo, colocando uma vez mais em tensão *mythos* e *logos*, isto é, o sentir e o inteligir<sup>142</sup>. Mas o que é, afinal, a existência senão uma junção entre sensível e inteligível, entre *mythos* e

---

<sup>140</sup> Na obra *Tempo e Poesia*, Eduardo Lourenço discorre sobre o pendor de salvação da palavra poética: «É da luz que a palavra poética concentra misteriosamente que a nossa existência recebe o máximo de claridade. Essa luz, porém, é impenetrável. Com que lâmpada exploraríamos o coração do sol?» (Lourenço, 2003: 38). No mesmo tom surge as palavras de António Pedro Pita: «A obra de arte é precisamente a tentativa de ver claro no desconhecido que é o seu princípio, é um trabalho de decifração, é a travessia de uma espuma nocturna em busca de luz. É, finalmente, a descoberta de que não se sabe de onde vem a luz e que é necessário recomeçar» (Pita, 1999: 215). De resto, o Verbo divino e a criação do mundo sempre estiveram arreigados, conforme demonstra Calame-Griaule: «Para numerosas civilizações, foi a palavra de uma divindade criadora que esteve na origem do mundo e de tudo o que o povoa. Esses mitos supõem, em geral, que o espírito divino em questão preexistisse ao mundo criado e fosse dotado de uma certa forma de palavra» (Calame-Griaule, 2000: 16). Como sabemos, o poder fecundante da palavra é um fenómeno que ultrapassa as barreiras do tempo e das sociedades.

<sup>141</sup> «Assim, a obra de arte não reproduz o real. A obra de arte, metamorfoseada em objecto estético, é um objecto real [...] a obra de arte não pode pretender representar o real mas constitui a dicção de um sentido dele [...]» (Pita, 1999: 216).

<sup>142</sup> Recorde-se que «a tradição platónica, ao considerar a arte como imitação, afastou o filósofo do artista, opondo a faculdade de sentir à faculdade de inteligir» (Pereira, 2007: 194).

*logos*?<sup>143</sup> Teixeira de Pascoaes alertara teimosamente para esta complementaridade, nomeadamente n’*O Homem Universal*, referindo que «a ciência e a poesia não se excluem: completam-se» (Pascoaes, 1993: 78).

Para Fernando Guimarães – crítico literário e poeta, imbuído de filosofia e poesia – a poesia reveste-se de uma dimensão ontológica<sup>144</sup>, tendo em vista que *ser* e *sentido* permanecem inseparáveis: «Escuta só a voz/ que traz a harmonia/ dos rios que prolongam/ em nós a poesia» (Guimarães, 2008: 11), ou conforme constatamos em *Lições de Trevas*: «Aproxima-te. É assim que consegues encontrar/ algumas palavras. Estão juntas. Têm um sentido/ capaz de vir acompanhar-te como se pelos dedos/ escorresse um pouco de água, a sua transparência/ súbita» (Guimarães, 2008: 243).

No ofício poético e crítico de Fernando Guimarães, “poesia”, “morte” e “casa” constituem elementos indissociáveis de uma tríade, tal como observamos no célebre poema *Narciso e o Encontro da Morte*, que inaugura o primeiro livro de poesia publicado pelo autor, em 1956:

«A morte nunca vem pôr em questão a presença do homem no diálogo que mantém com o tempo. Quer dizer, cada um de nós nesse diálogo que é poesia – e, portanto, criação – não se destrói, porque isso não seria mais que fugir absurdamente à própria morte. E o nosso destino é encontrá-la. Ela não é, em face da vida, a possibilidade última, mas a soma de todas as

---

<sup>143</sup> Em *Do Sentir e do Pensar*, Paula Cristina Pereira postula o seguinte: «[...] a existência é sensível e inteligível, é *mythos* e *logos*.» (Pereira, 2007: 174). E acrescenta ainda: «O rito fez-se mito, o mito fez-se *logos* e o *logos* fez-se ciência, mas a *realidade do poema* é sempre a mesma, a que só é no reatamento do objectivo e do subjectivo» (Pereira, 2007: 175).

<sup>144</sup> José Acácio de Castro assinala a dimensão ontológica desta escrita, na sua reflexão acerca do ser e do sentido em Fernando Guimarães: «Assim a questão do sentido nunca surge dissociada da questão dos seres ou do *ser*, e este por sua vez, revela-se sempre enquanto doação de sentido à realidade. Este facto confere uma profunda dimensão ontológica à poesia de Fernando Guimarães [...] O autor parece sugerir-nos que *ser* e *sentido* coexistem nesse *interior das coisas* [...]» (AA. VV., 2015: 88-89). Conforme assinala Calame-Griaule, verifica-se uma indissociabilidade antiquíssima entre o *nome* e o *ser*: «[...] o nome e o ser são apenas um; o nome ‘invoca’ o ser de maneira quase material, apresentando-lhe uma espécie de molde sonoro no qual vêm irresistivelmente alojar-se os princípios vitais» (Calame-Griaule, 2000: 51).

possibilidades. É nela que o homem se descobre como revelação da sua imagem ou, por outras palavras, como presença do seu próprio ser.» (Guimarães, 2008: 11)

Uma vez mais parece lícito complementar a escrita de Fernando Guimarães com o pensamento de Eduardo Lourenço, já que *Tempo e Poesia* teimam em encontrar-se. Refere o sujeito poético que a relação mantida entre o indivíduo e o tempo é justamente a poesia. O “diálogo” que o homem mantém com o tempo é a “criação”. Assim, a morte não é a «possibilidade última» (Guimarães, 2008: 11), pois é «poeticamente que habitamos o mundo» (Lourenço, 2003: 35). Como diria o filósofo, a palavra poética subtrai-nos à dissolução, permitindo-nos insurgir contra a «mastigação discursiva do mundo» (Lourenço, 2003: 38). Por consequência, a morte não pode constituir um receio para o sujeito; ela não chega para colocar em risco a sua *pre-sença*. Aliás, a morte, enquanto natureza do ser, não pode «pôr em questão a presença do homem» (Guimarães, 2008: 10). O mesmo refere Heidegger, nas suas reflexões acerca do conceito de tempo:

«O fim do meu ser-aí, a minha morte, não é algo que suspenda um percurso, mas sim uma possibilidade, que o ser-aí de alguma maneira conhece: a sua possibilidade mais extrema, que ele pode captar e de que se pode apropriar de modo iminente. O ser-aí tem em si mesmo a possibilidade de se deparar com a sua morte enquanto a mais extrema das possibilidades de si mesmo.» (Heidegger, 2003: 45)

Se alguma dúvida persistia quanto a esta questão, o próprio eu poético faz questão de dissipá-la:

«A morte chega de nós» (Guimarães, 2008: 11).

Resulta, assim, evidente que, na poesia de Fernando Guimarães, o túmulo – enquanto símbolo da morte – representa umas das várias casas do ser. Os próprios títulos de uma série de poemas sobre a mesma temática oferecem-nos linhas de leitura neste sentido.

Basta que atentemos no conjunto intitulado *Requiem*, ao longo do qual um tom fúnebre se apodera da linguagem: *Para Antigos Combatentes*; *Dormitorium*; *O Anjo*

*Afligido; Cemitério Inglês de Elvas (Século XIX); Cenotáfio; Último Requiem*; etc. Na sua maioria, os textos aludem a um espaço limitado e livre. Recordemos, desde já, o primeiro – um dístico, por nós, já mencionado: «A morte está cansada e assim encontra/ no teu corpo a nudez, lugar de outro repouso» (Guimarães, 2008: 269). No segundo texto, a relação entre morte e espaço livre volta a ser evidenciada, corroborando a tendência retórica para a *ekfrasis*: «As poucas casas/ que viam estavam fechadas e cada pedra tornara-se mais densa,/ áspera. Estavam desabitadas» (Guimarães, 2008: 269). O mesmo que observamos no terceiro poema: «O sono há-de tornar mais pesadas as palavras. É ali que se vêem/ as nuvens apagadas, estes campos depois de feitas as colheitas» (Guimarães, 2008: 270). Também em *Dormitorium* verificamos uma alusão ao espaço circundante, na sua relação com a morte: «À volta, as luzes conservam-se apagadas/ como se esperássemos pelos dias de vigília, ao tornaram-se os corpos/ mais leves, seguindo a partir de agora este caminho para o nada» (Guimarães, 2008: 272). Na mesma linha, surgem as descrições fúnebres do oitavo poema:

«Quase todos são soldados. Aqui chegaram trazidos/ por uma espécie de acaso e os seus olhos de repente fecharam-se/ para encontrar este espaço murado. Não há muitas flores. Nele/ as lápides dão-nos algumas informações. [...] Há um portão entreaberto. Por ele/ entrámos e havemos de sair. Não temos pressa.» (Guimarães, 2008: 273)

Um tom descritivo muito idêntico ao que vemos no décimo texto intitulado *Cenotáfio*, ao longo do qual verificamos a presença da *ekfrasis*, processo retórico a que o poeta frequentemente se presta, e sobre o qual inclusive teoriza em *A Obra de Arte e o Seu Mundo*<sup>145</sup>:

---

<sup>145</sup> O próprio Fernando Guimarães é sensível ao processo retórico, enquanto ensaísta: «Na retórica antiga a *ekfrasis* ou a *descriptio* é uma descrição de um lugar, de uma paisagem, de uma personagem. Mas também o pode ser daquilo que se designaria por objectos – afinal, referentes – de natureza cultural: um quadro, um desenho, uma escultura, um monumento, etc. [...] Ao encontrar a escrita, o poema encontra-se com a linguagem. Mas o poema não é só linguagem. É algo mais. [...] o papel de referência, a qual seria o ponto de partida da *ekfrasis*, acaba por se inserir numa tradição retórica que foi atravessando tempos ou, se se preferir, poéticas diferentes» (Guimarães, 2007: 23-24).

«Ao lado, vêm-se algumas flores. Serenamente, há uma nuvem que passa/ junto delas. Acaba depois por as tocar. [...] Uma data, quase a medo escrita, separava-a finalmente/ do tempo. [...] Reparemos/ melhor no espaço para sempre vazio que sabemos ali existir» (Guimarães, 2008: 275).

E, por fim, em *Último Requiem*:

«Onde fica guardado o tempo? Posso agora dizer/ que é dentro dos olhos. Mesmo que se conservem assim límpidos/ acabam por pousar neles algumas folhas. [...] Dali vemos/ as mesmas ondas que se julgava estarem há muito esquecidas,/ a neblina que parece ser um arco onde se reúne/ este pressentimento que vinha ao nosso encontro/ sem o sabermos» (Guimarães, 2008: 276).

Encontramos, neste conjunto de poemas, aquilo a que Nuno Júdice chamou uma «consciência da mutação, [...] da degradação do ser e do mundo na inexorável passagem do tempo» (AA. VV., 2015: 104). Os símbolos enunciados – “túmulo”, “cemitério”, “lápides”, “cenotáfio”, “flores”<sup>146</sup>, etc. – não obstante constituírem parte fundamental da evocação do tema da morte, são também formas de poetizar a experiência do tempo, não só ao nível da interioridade do sujeito, como da exterioridade do espaço circundante. Porque justamente, nesta poesia, o sujeito não existe fora do espaço e sua interioridade é nele que se projeta. Prova disso são os versos do poema *Cenotáfio* que, agora, retomamos: «Reparemos/ melhor no espaço para sempre vazio que sabemos ali existir. Assim devemos/ entender aquilo que somos, o nosso corpo adormecido ao ficar mais frágil» (Guimarães, 2008: 275). O próprio tempo, parcela indissociável do espaço, é equacionado sob o ponto de vista da intimidade, pois é «dentro dos olhos» que fica guardado

---

<sup>146</sup> A enunciação de elementos naturais é uma constante na poesia de Fernando Guimarães, à semelhança do que já mencionámos neste e noutros capítulos. No entanto, gostaríamos de frisar a presença das “flores”, nomeadamente no que se refere à temática da morte. Para além de se relacionarem intimamente com os elementos terra-água (frequentes nesta escrita), o seu simbolismo prende-se, não raro, com o «regresso ao centro, à unidade, ao estado primordial» (AA. VV., 1994: 329). Assim o vemos num dos poemas de *Nome*: «Flores pacientes, imersas, a serenidade/ límpida de uma casa» (Guimarães, 2008: 68).

(Guimarães, 2008: 276). Conforme defende Heidegger, é o sujeito – a *pre-sença* – que é espacial no seu sentido originário<sup>147</sup>.

Gostaríamos ainda de citar – pelo seu carácter aglutinador – o poema *Acerca da Morte*, por via do qual o sujeito sintetiza alguns dos aspetos por nós observados neste capítulo:

«Não é da solidão que pretendo falar. Em que momento poderia/ esse fruto amadurecer? [...] Esperávamos o leve movimento que sentíamos/ nos joelhos humedecidos. ‘A morte, os seus remadores’ – disseste./ E iniciava-se aqui um diálogo inútil, o sussurro comprometido/ pelo silêncio dos nossos ombros, essa superfície líquida, violada;/ estendeste depois uma das mãos em direcção à sua margem, para que finalmente viesses/ dizer como ela se conserva fria, atravessada pela suspeita/ de gestos tão recentes em que nada possuías. [...] Encontrávamos/ o que nos resta, as sementes talvez, uma planta que víamos/ crescer como se fosse um sulco.»  
(Guimarães, 2008: 128-129)

O poema sugere as várias relações que o tema da morte mantém com o sujeito – centro da tríade espaço-tempo-linguagem. O eu lírico aceita o findar da vida como condição inerente à existência – “caminho” que ele mesmo segue devagar – “fruto” amadurecido que se completa porque se extingue. Afinal, «nem a morte há-de ser importante... Ela não passa de um limite/ que se afastou de nós para se tornar numa simples recordação/ capaz de percorrer a noite» (Guimarães, 2008: 313).

A mesma perspetiva face à morte será mantida pelo autor, pelo menos até 2008, nomeadamente no poema *Circunferência*, ao longo do qual o sujeito se serve da imagem do círculo para discorrer sobre a existência humana:

---

<sup>147</sup> Em *Ser e Tempo*, no capítulo intitulado *A espacialidade da pre-sença e o espaço*, Heidegger refere: «O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo na medida em que o ser-no-mundo constitutivo da pre-sença já descobriu sempre um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo ‘como se’ estivesse num espaço. É o ‘sujeito’, entendido ontologicamente, a pre-sença, que é espacial em sentido originário. Porque a pre-sença é nesse sentido espacial, o espaço se apresenta como *a priori*» (Heidegger, 2002a: 161).

«A vida e a morte. O que fica disposto/ mais perto de uma praia a que chegasse/ o mar ausente, a brisa linear/ em que se pode ver o movimento// das ondas, desta espuma breve, fina/ e equidistante do que se pensava/ ser apenas o centro, o ponto último/ que mal existe, porque se perdia// no esquecimento, próximo do extremo/ e secreto caminho que se estende/ pela memória, igual àquelas dunas// redondas, quase imóveis, noutra praia/ mais nossa, quando surge agora um círculo/ que nela pôde unir a morte e a vida.» (Guimarães, 2008: 369-370)

Não raro empregado para simbolizar o tempo, o círculo representa a homogeneidade e a ausência de divisão<sup>148</sup>, facilmente relacionável com o poema, na medida em que, segundo o sujeito poético, vida e morte são faces de uma mesma moeda, acontecimentos indivisíveis da *pre-sença* do ser. «O que fica disposto» (Guimarães, 2008: 369) entre a vida e a morte constitui justamente esse círculo, esse percurso «na sua totalidade indivisa» (AA. VV., 1994: 202). O movimento circular – associável a uma perfeição imutável – caracteriza-se pela ausência de um começo e de um fim, como se ambos se encontrassem a todo o momento porque caminham numa mesma direção. O *ouroboros* é uma serpente que morde a própria cauda, imagem das histórias intermináveis. Assim é a conceção de vida e morte em Fernando Guimarães: a partir do nascimento, o ser caminha irremediavelmente para o fim, e é nesse findar que alcança a plenitude: «surge agora um círculo/ que nela pôde unir a morte e a vida» (Guimarães, 2008: 370).

Recorde-se ainda que o círculo possui uma carga simbólica associada à “Unidade” e aos movimentos cíclicos, já que constitui o desenvolvimento do ponto central: «todos os pontos da circunferência se encontram no centro do círculo, que é o seu princípio e o seu fim» (AA. VV., 1994: 202). Este “ponto central” é evocado no poema: «ser apenas o centro, o ponto último/ que mal existe, porque se perdia// no esquecimento, próximo do extremo/ e secreto caminho que se estende/ pela memória» (Guimarães, 2008: 370).

---

<sup>148</sup> «O círculo é, em primeiro lugar, um ponto estendido; participa da sua perfeição. Assim, o ponto e o círculo têm propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão» (AA. VV., 1994: 201-202).

Também Maria do Rosário Pontes reflete sobre o simbolismo do centro<sup>149</sup>, sublinhando que este último «fornece a vida e o calor que orientam a nossa existência», uma vez que «oferece essa viagem ao encontro da voz interior misteriosa que guia toda e qualquer procura» (Pontes, 1998: 24). Princípio e fim da vida psíquica, o centro reporta-se à unificação do ser.

O movimento circular – tantas vezes enunciado pelo sujeito lírico (neste e noutros poemas de Fernando Guimarães)<sup>150</sup> – é sinal de que a morte «não nos ameaça como se fosse, no tempo, um limite que acabasse por nos isolar totalmente, porque será através do tempo que se torna possível ao homem estabelecer o encontro consigo mesmo e com os outros» (Guimarães, 2008: 10).

Com efeito, só assim se compreende que, nesta poesia, as imagens da casa-túmulo – afastando-se de uma visão limitada da *realidade do real* – constituam um «sentido do real» (Pita, 1999: 216), ou seja, uma visão do mundo que é verdadeira porque efetiva e afetiva.

---

<sup>149</sup> Atente-se ainda nas considerações mais alargadas sobre o simbolismo do *Centro*, segundo Maria do Rosário Pontes: «[...] o *Centro* surge invariavelmente como um campo de poderes e de forças interiores graças aos quais o homem se sente protegido e ao abrigo de influências nefastas e até mesmo demoníacas. Pois é nesse espaço hierofânico, a um tempo núcleo de intimidade e de fortaleza interior, que o indivíduo entrou, desde sempre, em relação com os poderes sobrenaturais: o *Centro*, enquanto realidade topográfica ou construção ritual, viu-se antecedido pela sua percepção enquanto núcleo inicial absoluto – *Princípio* – em que irrompem as forças divinas que o homem experimentou, desde os primórdios, como realidade total. Fonte, raiz, germe dessa última realidade, o *Centro* é ao mesmo tempo o ponto mais profundo de cada ser humano, o lugar ideal de (re)encontro consigo mesmo e com o Outro» (Pontes, 1998: 26).

<sup>150</sup> Vejam-se, a título de exemplo, alguns poemas ao longo dos quais a circularidade é referida: «Depois, pelos ramos/ aparecem os frutos,/ margem circular/ de mãos ainda imóveis.» (Guimarães, 2008: 18) ou, conforme vemos adiante: «Nenhum nome/ pode conter os seus limites. Através dele o pólen/ emigra, a rosa destrói o seu círculo» (Guimarães, 2008: 20).

## Considerações finais

A poesia de Fernando Guimarães, para além de constituir umas das mais ricas e coerentes obras literárias da contemporaneidade, revela avultado interesse do ponto de vista de uma abordagem poético-filosófica. Por um lado, devido à própria biografia do poeta, uma vez que a sua formação académica é filosófica. Por outro, na medida em que a sua produção literária tende para uma atenuação das barreiras entre os géneros poético e ensaístico, a sua poesia encontra-se naturalmente com a filosofia, e o próprio ensaio reveste-se, não raro, de um tom poético. A comprová-lo temos justamente um dos ensaios do autor, intitulado *Conhecimento e Poesia*, dado à estampa em 1992. Tal estudo – reportando-se frequentemente ao exemplo de Rilke – visa abordar as aparentes incompatibilidades entre a atividade poética e o pensamento reflexivo, postulando que «é possível, para além da razão, privilegiar outras formas de conhecer»<sup>151</sup>. Do mesmo modo, a linguagem poética de Fernando Guimarães – assente numa articulação entre ritmo e significação, de que nasce uma referência de natureza filosófica – permite-nos diluir os tradicionais antagonismos entre *mythos* e *logos*, no que estes conceitos ambíguos possam consubstanciar da comum oposição entre Literatura e Razão/ Discurso racional.

A escolha da imagem da casa como objeto deste trabalho constitui, a nosso ver, um aspeto original e preponderante para uma das possíveis reflexões sobre a complexidade da obra poética em questão. Não obstante existirem já algumas investigações acerca do espaço na produção literária de outros autores (nomeadamente na de Manuel António Pina, Valter Hugo Mãe, José Saramago, etc.), uma reflexão deste cariz ainda não tinha sido levada a cabo em Fernando Guimarães, um dos escritores portugueses que mais se deixou fascinar pela imagem-símbolo da casa, tratando-a de forma obsessiva ao longo das últimas seis décadas. Em poucos autores este estudo será tão pertinente e justificado. Obviamente que tal aspeto tem sido elencado pela crítica à poesia do autor (especialmente por remeter para o pensamento filosófico de Heidegger), mas apenas pontualmente, numa lógica de complementaridade, e não de modo autónomo como aqui tentámos propor.

---

<sup>151</sup> Cf. Fernando Guimarães; *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical, 1992, p. 29.

Ao permitir-nos estabelecer um ponto de vista filosófico-literário, a casa – entendida pelo poeta enquanto “projeto imaginário” – apresenta-se como metáfora do mundo real e intelectual, lugar de convergência da alma e do corpo, do interior e do exterior, do sentir e do pensar. Declinada, por nós, em quatro variantes – casa-corpo, casa-habitação, casa-árvore e casa-túmulo – esta imagem permite-nos compreender a relação entre o sujeito e o espaço, potenciada pela memória. Com efeito, tais variantes ilustram os quatro estados da vida do homem: nascimento, crescimento, reprodução e morte – momentos iniciáticos aos quais o sujeito lírico é sensível, conforme verificámos, por exemplo, através da constante enunciação dos símbolos do “centro” e do “círculo”, remetendo os mesmos para o Mito do Eterno Retorno.

A imagem da casa é lugar de confluência entre sensibilidade e reflexão, entre matéria e forma, entre efetividade e afetividade. Nas próprias palavras do autor, há imagens que, tendo-se afastado de nós, «acabaram por se tornar em cada poeta numa espécie de respiração». Na poesia de Fernando Guimarães, a casa é precisamente “uma espécie de respiração”, apresentando-se como imagem através da qual novos mundos se edificam. Porque, na *realidade* do poema, a casa corresponde a múltiplas casas, desenvolvendo – segundo o poeta – inúmeras «potencialidades ou virtualidades imaginativas». A palavra liberta-se, assim, dos grilhões referenciais a que, na linguagem quotidiana, se encontra presa.

Concretizada através das imagens do corpo, da habitação, da árvore e do túmulo, a casa permite-nos compreender que, na obra de Fernando Guimarães, vida e morte constituem aspetos fundamentais e indissociáveis da unidade do ser. É, por isso, inegável que a morte é limite, mas é também o sentido da existência. O sujeito lírico procura nesse “fim” o sentido último e a concretização da existência. Sem a «certeza dramática da morte» – no dizer de Celeste Natário – talvez não fosse possível atribuir uma significação à vida.

Quiçá, por isso, esta poesia nos ofereça a impressão de um mundo exterior que se torna ausente, para dar lugar à verdade íntima do sujeito. A busca por essa «intimidade/simples de uma casa» exigiu-nos uma leitura transdisciplinar entre a Literatura, a Retórica, a Filosofia, a Psicanálise e, inclusivamente, a Arquitetura, possibilitando-nos

esboçar interpretações de um inconsciente simultaneamente individual e coletivo que se projeta e consubstancia na dimensão literária. Assim, esperamos também, na sequência deste nosso estudo, ter contribuído para que a poesia deixe de ser lida como género literário limitado, para se assumir, ao invés, como unidade de reflexão sentimental e conceptual, como construção de um sentimento que é também pensamento.

Na sequência da leitura que aqui apresentámos, erguem-se inúmeras propostas de abordagem que podem e devem ser retomadas em futuras investigações, nomeadamente a propósito das relações entre *Conhecimento e Poesia*, sobre as quais o autor tem vindo a refletir nas últimas décadas. No entanto, e sobretudo no que respeita às ligações entre a poesia e a filosofia, muito há ainda a fazer, pelo que o presente trabalho não deve ser considerado concluído, nem sequer próximo da análise demorada que uma obra literária desta dimensão naturalmente exige e que o tempo, aqui, nos impede de concretizar. Recordamos ainda que na nota prévia deste trabalho destacámos o facto de a obra poética de Fernando Guimarães ser ainda pouco estudada nas academias portuguesas, não obstante o enorme reconhecimento junto da crítica. É, por esse motivo, uma grande satisfação a realização deste estudo, na medida em que contribuímos, de certa forma, e ainda que sempre imperfeitamente, para o colmatar de uma lacuna.

## Referências Bibliográficas<sup>152</sup>

### I. Bibliografia Ativa

#### A. Poesia

GUIMARÃES, Fernando (1956). *A Face Junto ao Vento*, Lisboa, Eros.

\_\_\_\_\_ (1959). *Os Habitantes do Amor*, Porto, (s./n.)

\_\_\_\_\_ (1971). *As Mãos Inteiras*, Lisboa, Iniciativas Ed.

\_\_\_\_\_ (1975). *Três Poemas*, Lisboa, Iniciativas Ed. [Prémio Casimiro Dantas da Academia das Ciências].

\_\_\_\_\_ (1978). *Mito*, Porto, Inova.

\_\_\_\_\_ (1981). *Poesia (1952-1980)*, Porto, O Ouro do Dia.

\_\_\_\_\_ (1985). *Casa: o seu Desenho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. [Prémio D. Dinis da Fundação da Casa Mateus].

\_\_\_\_\_ (1988). *Tratado de Harmonia*, Porto, Editora Justiça e Paz. [Prémio PEN Clube de Poesia].

\_\_\_\_\_ (1990). *A Analogia das Folhas*, Porto, Limiar.

\_\_\_\_\_ (1990). *Comment Labourer la Terre* (trad. Remy Hourcade), (s./l.), Les Cahiers de Royaumont.

\_\_\_\_\_ (1992). *O Anel Débil*, Porto, Edições Afrontamento. [Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores].

\_\_\_\_\_ (1993). *Poesias Completas* (Vol.: 1952-1988), Porto, Edições Afrontamento.

---

<sup>152</sup> Para orientação de futuros investigadores, transcrevemos a parte relativa às produções poética e ensaística do autor (autonomizadas em livro), tendo como base a bibliografia mais completa que encontramos: a de Maria João Reynaud; *Poesia: Lugar de Doação*, Porto, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Línguas e Literaturas*, II série, vol. XXII, 2005, p. 431-481. Para ela remetemos o leitor, no caso das produções poética e ensaística (mas também das produções narrativa e dramática aqui omitidas). É da nossa responsabilidade a bibliografia posterior a 2005, não abrangida por este estudo, e por nós citada.

\_\_\_\_\_ (2000). *Limites Para uma Árvore*, Porto, Edições Afrontamento. [Prémio Teixeira de Pascoaes].

\_\_\_\_\_ (2002). *Lições de Trevas*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi. [Prémio Fundação Luís Miguel Nava].

\_\_\_\_\_ (2006). *Mulher*, (org. Maria de Lourdes Guimarães), Porto, Asa.

\_\_\_\_\_ (2006). *Na Voz de um Nome*, Lisboa, Roma Editora. [Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores; Prémio Ruy Belo].

\_\_\_\_\_ (2008). *Algumas das Palavras* (Poesia Reunida 1956-2008), Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

\_\_\_\_\_ (2011). *As Raízes Diferentes*, Lisboa, Relógio D'Água. [Prémio PEN Clube].

\_\_\_\_\_ (2013). *Os Caminhos Habitados*, Porto, Edições Afrontamento. [Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores; Prémio Teixeira de Pascoaes].

## **B. Ensaio**

GUIMARÃES, Fernando (1969). *A Poesia da Presença*, Porto, Inova. [Prémio de Ensaio da Câmara Municipal do Porto].

\_\_\_\_\_ (1972). *Linguagem e Ideologia*, Porto, Inova.

\_\_\_\_\_ (1976). "Production et texte", *IV Congress of The International Association of Literary Critics*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 67-72.

\_\_\_\_\_ (1984). "Eduardo Lourenço: Entre a Filosofia e a Poesia", *Revista Colóquio/ Letras*, n.º 80, p. 86-90.

\_\_\_\_\_ (1988a). *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença.

\_\_\_\_\_ (1988b). *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Lisboa, Guimarães Editores.

\_\_\_\_\_ (1990). *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- \_\_\_\_\_ (1992). *Conhecimento e Poesia*, Porto, Oficina Musical.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_ (1999). *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- \_\_\_\_\_ (2002). *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Artes Plásticas e Literatura – Do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2007). *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Poesia e Morte”, *Relâmpago*, n.º 34, Ano XVII, Abril, p. 73-74.

## II. Bibliografia Passiva

- AMARAL, Fernando Pinto (1995). “O Murmúrio das Sombras” [Poesias Completas, de Fernando Guimarães], *Público*, “Leituras”, 11 de fevereiro.
- \_\_\_\_\_ (2000). “O Rumor de um Segredo”, [Limites para uma Árvore, de Fernando Guimarães, *Público*, “Leituras”, 9 de setembro.
- CASTRO, Ernesto M. de Melo e (1983). “[Recensão crítica a 'Simbolismo, Modernismo e Vanguardas', de Fernando Guimarães]” / E. M. de Melo e Castro, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 74, p. 93-95.
- MACHADO, Álvaro Manuel (2003). “Sentido do Poema”, [Lições de Trevas, de Fernando Guimarães], *JL*, 30 de abril.
- \_\_\_\_\_ (1997). “A abertura das palavras”, [Linguagem e Ideologia, de Fernando Guimarães], *JL*, n.º 26.
- MARINHO, Maria de Fátima (1989). *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho.

MARTINHO, Fernando J. B. (1972). "[Recensão crítica a 'As Mãos Inteiras', de Fernando Guimarães]" / Fernando J. B. Martinho, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 8, p. 84-85.

\_\_\_\_\_ (2000). "[Recensão crítica a 'Limites para Uma Árvore', de Fernando Guimarães]" / Fernando J. B. Martinho, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 157/158, p. 391-392.

MEXIA, Pedro (2003). "Árvore sem Limites", [Limites para uma Árvore, de Fernando Guimarães], *DN*, 13 de abril.

MORNA, Fátima Freitas (1986). "[Recensão crítica a 'Casa : o Seu Desenho', de Fernando Guimarães]" / Fátima Freitas Morna, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 91, p. 87-88.

NUNES, Maria Teresa Arsénio (1990). "[Recensão crítica a 'Tratado de Harmonia', de Fernando Guimarães]" / Maria Teresa Arsénio Nunes, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 113/114, p. 209-210.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (1992). "[Recensão crítica a 'A Analogia das Folhas', de Fernando Guimarães]" / Cristina Cordeiro Oliveira, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 125/126, p. 273-274.

REYNAUD, Maria João (1991). "Recensão crítica a 'A Poesia Portuguesa e o Fim da Modernidade', de Fernando Guimarães" / Maria João Reynaud, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 121/122, p. 268-270.

\_\_\_\_\_ (2005). "Poesia: Lugar de Doação", *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, p. 431-481.

\_\_\_\_\_ (1995). "Recensão crítica a 'O Anel Débil', de Fernando Guimarães" / Maria João Reynaud, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 135/136, p. 233-236.

ROSA, António Ramos (1987). "Fernando Guimarães: a perda e a continuidade" / António Ramos Rosa, *Revista Colóquio/Letras*. Homenagem, n.º 95, p. 102-105.

SEABRA, José Augusto (1975). "[Recensão crítica a 'Linguagem e Ideologia', de Fernando Guimarães]" / José Augusto Seabra, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 23, p. 83-85.

SILVEIRA, Laureano (1992). “A Cerimónia do Rosto”, [Prefácio a ‘Conhecimento e Poesia’, de Fernando Guimarães], Porto, Oficina Musical, p. 9-22.

SOUSA, João Rui de (1977). “[Recensão crítica a 'Três Poemas', de Fernando Guimarães]” / João Rui de Sousa, *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 37, p. 80-82.

### III. Bibliografia Geral

AA. VV. (1979). *Psicanálise e Linguagem – do corpo à palavra*, (trad. António José Massano de Almeida), Lisboa, Moraes Editores.

\_\_\_\_\_ (1983a). *O Espaço Pedagógico. 1. A Casa/ O Caminho Casa-Escola/ A Escola*, (coord. Alberto Carneiro, Elvira Leite e Manuela Malpique), Porto, Edições Afrontamento.

\_\_\_\_\_ (1983b). *O Espaço Pedagógico. 2. Corpo/ Espaço/ Comunicação*, (coord. Alberto Carneiro, Elvira Leite e Manuela Malpique), Porto, Edições Afrontamento.

\_\_\_\_\_ (1986). *Sine Qua Non ou A Ideologia do Habitar*, (coord. Ilda Seara e Jorge Coimbra), Lisboa, A Regra do Jogo.

\_\_\_\_\_ (1991). *A Simbólica do Espaço – Cidades, Ilhas, Jardins*, (coord. Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas), Lisboa, Editorial Estampa.

\_\_\_\_\_ (1994). *Dicionário dos Símbolos*, (org. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Teorema.

\_\_\_\_\_ (1995). “Soma/psique”, (trad. Teixeira de Aguiar), In: *Enciclopédia Einaudi vol. 32. Soma/Psique – Corpo*, (dir. Ruggiero Romano, coord. ed. portuguesa Fernando Gil), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 11-56.

\_\_\_\_\_ (2002a). *História da Retórica*, (org. Michel Meyer, trad. Maria Manuel Berjano), Lisboa, Temas e Debates.

\_\_\_\_\_ (2002b). *O Espaço e o Tempo: Da Ciência Grega à Ontologia Existencial*, (coord. Daniel Duarte de Carvalho e José Ferreira Borges), Porto, Edições Afrontamento.

\_\_\_\_\_ (2008a). *A Morte e a Origem. Em Torno de Heidegger e de Freud*, (coord. Irene Borges-Duarte), Acta 8, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

\_\_\_\_\_ (2008b). *Symbols and Embodiment – Debates on meaning and cognition*, (ed. Manuel de Veja, Arthur M. Glenberg, Arthur C. Graesser), New York, Oxford.

\_\_\_\_\_ (2015). *Porto Culto do Século XX*, (coord. Maria Celeste Natário, Jorge Cunha e Renato Epifânio), Lisboa, Zéfiro.

ALBOUY, Pierre (1976). *Mythographies*, Paris, José Corti.

ARISTÓTELES (2010a). *Sobre a Alma*, (trad. Ana Maria Lóio), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_ (2010b). *Retórica*, (trad. Manuel Alexandre Júnior), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

\_\_\_\_\_ (2007). *Tópicos*, (trad. e introd. J. A. Segurado e Campos), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 14-227.

\_\_\_\_\_ (2008). *Poética*, (trad. Ana Maria Valente), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BACHELARD, Gaston (1989). *A Poética do Espaço*, (trad. Antonio de Pádua Danesi), São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (1990a). *A Terra e os Devaneios do Repouso*, (trad. Paulo Neves da Silva), São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (1990b). *O Ar e os Sonhos*, (trad. Antonio de Pádua Danesi), São Paulo, Martins Fontes.

BAEZA, Alberto Campo (2004). *A Ideia Construída*, (trad. Anabela Costa e Silva), Lisboa, Caleidoscópico.

BARTHES, Roland (1987). *A Aventura Semiológica*, (trad. Maria de Santa Cruz), Lisboa, Edições 70.

BAUDRILLARD, Jean (1997). *A Troca Simbólica e a Morte II*, (trad. João Gama), Lisboa, Edições 70.

BELO, Fernando (1987). *Linguagem e Filosofia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- \_\_\_\_\_ (1992). *Heidegger, pensador da Terra*, Coimbra, Associação de Professores de Filosofia.
- BERGSON, Henri (2006). *Memória e Vida: textos escolhidos*, (trad. Claudia Berliner), São Paulo, Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, (trad. Paulo Neves), São Paulo, Martins Fontes.
- BESSE, Jean-Marc (2013). “Estar na paisagem, habitar, caminhar”, (trad. César Machado Moreira), In: *Paisagem e Património*, (coord. Isabel Lopes Cardoso), Porto, Dafne Ed., p. 33-53.
- BRILLAT-SAVARIN (2010). *Fisiologia do Gosto*, (trad. Júlia Ferreira e José Cláudio), Lisboa, Relógio D’Água.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BURKE, Edmund (2013). *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, (trad. e notas de Alexandra Abranches, Jaime Becerra da Costa e Pedro Miguel Martins), Lisboa, Edições 70.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (2000). “A Palavra e o Discurso”, In: *História dos Costumes, vol. 5. O Amor, a Palavra, o Gesto e os Modos de Pensar*, (trad. Filipe Guerra dir. Jean Poirier), Lisboa, Editorial Estampa, p. 11-57.
- CAMPOS, J. A. Segurado e (2007), “Introdução”, In: *Aristóteles, Tópicos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 14-227.
- CASEY, Edward S. (1997). *The Fate of Place*, California, University of California Press.
- CEITIL, Maria João (2003). *Pôr o Corpo a Pensar*, Lisboa, Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- COELHO, Jacinto do Prado (1999). *A Poesia de Teixeira de Pascoaes* [seguido de] *A Educação do Sentimento Poético*, Porto, Lello Ed.
- COIMBRA, Leonardo (1988). *Dispersos. III Filosofia e Metafísica*, Lisboa, Editorial Verbo.
- COSTA, José Ricardo Marques da (1999). *O Livro dos Provérbios Portugueses*, Lisboa, Editorial Presença.

- CHKLOVSKI, Victor (1987). “A Arte como Processo”, (trad. Isabel Pascoal), In: *Teoria da Literatura – I*, (coord. Tzvetan Todorov), Lisboa, Edições 70, p. 73-95.
- CUNHA, Rodrigo Sobral (2010). *Ritmanálise*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CUNHA, Tito Cardoso e (2005). *Silêncio e Comunicação*, Lisboa, Livros Horizonte.
- ECO, Umberto (1968). *Obra Aberta*, (trad. Giovanni Cutolo), São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.
- \_\_\_\_\_ (1976). *A Estrutura Ausente*, (trad. Pérola de Carvalho), São Paulo, Editora Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, (trad. Maria de Bragança), Lisboa, Instituto Piaget.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Sobre Literatura*, (trad. José Colaço Barreiros), Algés, Difel.
- ELIADE, Mircea (1987). *Ferreiros e Alquimistas*, (trad. Carlos Pessoa), Lisboa, Relógio D’Água.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Mitos, Sonhos e Mistérios*, (trad. Samuel Soares), Lisboa, Círculo de Leitores.
- EVANS, Robin (s./d.) *Diseños (figuras), puertas y corredores*, (s./l.), <https://pt.scribd.com/doc/32549101/ROBIN-EVANS-traduccion-Figuras-puertas-y-corredores> (disponível online e consultado a 27 de junho de 2016).
- FERRAZ, Maria Cristina (2010). *Platão – As artimanhas do fingimento*, Lisboa, Vega.
- FRANCK, Didier (1997). *Heidegger e o Problema do Espaço*, (trad. João Paz), Lisboa, Instituto Piaget.
- FREYRE, Gilberto (1985). *Sobrados e Mucambos*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- GIL, José (1995). “Corpo”, (trad. Maria Bragança), In: *Enciclopédia Einaudi vol. 32. Soma/Psique – Corpo*, (dir. Ruggiero Romano, coord. ed. portuguesa Fernando Gil), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 201-266.
- HEIDEGGER, Martin (2002a). *Ser e Tempo vol. I*, (trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback), Petrópolis, Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *Ser e Tempo vol. II*, (trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback), Petrópolis, Editora Vozes.

- \_\_\_\_\_ (2002c). *Caminhos de Floresta*, (coord. e trad. Irene Borges-Duarte), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *A Caminho da Linguagem*, (trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback), Petrópolis, Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_ (2003b). *O Conceito de Tempo*, (trad. Irene Borges-Duarte), Lisboa, Fim de Século Ed.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Hinos de Hölderlin*, (trad. Lumir Nahodil), Lisboa, Instituto Piaget.
- JUNG, C. G. (1986). *Símbolos da Transformação*, (trad. Eva Stern), Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Ab-Reação, Análise dos Sonhos, Transferência*, (trad. Maria Luiza Appy), Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Aion. Estudos Sobre o Simbolismo do Si-Mesmo*, (trad. Mateus Ramalho Rocha), Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Psicologia e Alquimia*, (trad. Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva), Rio de Janeiro, Editora Vozes.
- KOYRÉ, Alexandre (2001). *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, (trad. Jorge Manuel Pereirinha Fernandes Pires), Lisboa, Gradiva.
- LANTERIO, Roberto (1983). *Desenhar uma Casa*, (trad. Gabriela Cerqueira), Lisboa, Edições 70.
- LE BRETON, David (1999). *Do Silêncio*, (trad. Luís M. Couceiro Feio), Lisboa, Instituto Piaget.
- LEDRUT, Raymond (1998). “O Homem e o Espaço”, In: *História dos Costumes, vol. 1. O Tempo, o Espaço e os Ritmos* (dir. Jean Poirier), (trad. Manuel Ruas), Lisboa, Editorial Estampa, p. 55-88.
- LE GOFF, Jacques (1984). “Memória”, (trad. Bernardo Leitão e Irene Ferreira), In: *Enciclopédia Einaudi vol. 1. Memória-História*, (dir. Ruggiero Romano, coord. ed. portuguesa Fernando Gil), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 11-50.
- LE GUERN, Michel (1974). *Semântica da Metáfora e da Metonímia*, (trad. Graciete Vilela), Porto, Ed. Telos.

- LEROI-GOURHAN, André (1983). *O Gesto e a Palavra. 2 – Memória e Ritmos*, (trad. Vítor Gonçalves), Lisboa, Edições 70.
- LOURENÇO, Eduardo (1987). *Heterodoxia I e II*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (1994). *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva.
- \_\_\_\_\_ (2012). *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva.
- MALATO, Maria Luísa (2003). “A Retórica do Silêncio na Literatura Setecentista”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Línguas e Literaturas*, Porto, XX, I, 2003, p. 145-169.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Manual Anti-Tiranos: Retórica, Poder e Literatura*, Porto Alegre, Ed. Livraria do Advogado.
- \_\_\_\_\_ (2014). “A moda, retórica silenciosa para «pássaros sem penas»”, In: *Palavra, Escuta e Silêncio: Filosofia, Teologia e Literatura*, (coord. Jorge Cunha, Maria Celeste Natário e Renato Epifânio), Porto, Universidade Católica Editora, p. 283-306.
- MANGUEL, Alberto (2009). *No Bosque do Espelho*, (trad. Margarida Santiago), Lisboa, Dom Quixote.
- MAURON, Charles (1962). *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002). *Palestras*, (trad. Artur Morão), Lisboa, Edições 70.
- MEYER, Michel (1992). *O Filósofo e as Paixões. Esboço de uma História da Natureza Humana*, (trad. Sandra Fitas), Porto, Asa.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*, (trad. António Hall), Lisboa, Edições 70.
- MORIN, Edgar (s./d.) *O Problema Epistemológico da Complexidade*, (coord. Francisco Lyon de Castro), Mem Martins, Publicações Europa-América.
- NATÁRIO, Maria Celeste (2007). *Entre Filosofia e Cultura*, Lisboa, Zéfiro.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Itinerários do Pensamento Filosófico Português*, Lisboa, Zéfiro.

- \_\_\_\_\_ (2012). “O paradoxo do tempo pós-moderno”, *Prometeus: Filosofia em Revista*, Universidade Federal de Sergipe, Brasil, n.º9, p. 77-89.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Agostinho da Silva: Escrita e Vida, Literatura e Existência”, In: *(Im)possíveis (Trans)posições – Ensaios sobre Filosofia, Literatura e Cinema*, Lisboa, Zéfiro, p. 41-44.
- NEUMANN, Erich (2001). *A Grande Mãe – um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*, (trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto), São Paulo, Editora Cultrix.
- NOVALIS (2006). *Fragmentos São Sementes*, (trad. João Barrento), Lisboa, Roma Ed.
- NUSSBAUM, Martha C. (1990). *Love’s Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press.
- PASCOAES, Teixeira de (1993). *O Homem Universal e Outros Escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Senhora da Noite. Verbo Escuro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, (org. Mário Cesariny; ed. António Cândido Franco), Lisboa, Círculo de Leitores.
- PASQUA, Hervé (1997). *Introdução à Leitura do Ser e Tempo de Martin Heidegger*, (trad. Joana Chaves), Lisboa, Instituto Piaget.
- PEREIRA, Paula Cristina (2007). *Do Sentir e do Pensar*, Porto, Edições Afrontamento.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Condição Humana e Condição Urbana*, Porto, Edições Afrontamento.
- PEREIRA, Sandra Marques (2012). *Casa e Mudança Social – uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio.
- PETERS, F. E. (1983). *Termos Filosóficos Gregos*, (trad. Beatriz Rodrigues Barbosa), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PITA, António Pedro (1999). *A Experiência Estética como Experiência do Mundo*, Porto, Campo das Letras.

- PONTES, Maria do Rosário (1998). “A Árvore: um Arquétipo da Verticalidade (contributo para um estudo simbólico da vegetação)”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Línguas e Literaturas*, Porto, XV, p. 197-219.
- \_\_\_\_\_ (1999). “O Simbolismo do Centro nas Narrativas Maravilhosas” (notas introdutórias), *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Línguas e Literaturas*, Porto, XVI, p. 23-45.
- PUTNAM, Hilary (1999). *The Threefold Cord – Mind, Body and World*, New York, Columbia.
- RIBEIRO, António Pinto (2004). *Abrigos – Condições das cidades e energia da cultura*, Lisboa, Edições Cotovia.
- RICOEUR, Paul (1983). *A Metáfora Viva*, (trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães), Porto, Rés Editora.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Teoria da Interpretação*, (trad. Artur Morão), Porto, Porto Editora.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Vivo até à Morte [seguido de] Fragmentos*; (trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo), Lisboa, Edições 70.
- RILKE, Rainer Maria (2002). *As Elegias de Duíno*, (trad. Maria Teresa Dias Furtado), Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Notas Sobre a Melodia das Coisas*, (trad. Ana Falcão Bastos), (s/l), Ed. Licorne.
- SANTA-MARIA, Luis Martinez (2004). *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- SARAIVA, Maria Manuela (1994). *A Imaginação Segundo Husserl*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOUSA, Eudoro de (2004). *Mitologia. História e Mito*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- STEINER, George (2007). *O Silêncio dos Livros*, trad. Margarida Sérvulo Correia, Lisboa, Gradiva.
- SYNNOTT, Anthony (2001). *The Body Social – Symbolism, Self and Society*, New York, Routledge.

TANIZAKI, Junichiro (2016). *Elogio da Sombra*, (trad. Margarida Gil Moreira), Lisboa, Relógio D'Água.

TAVARES, Gonçalo M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho.

TEIXEIRA, Carlos (s./d.) *História do Corredor*, (s/l), <http://www.vazio.com.br/ensaios/historia-do-corredor/> (disponível *online* e consultado a 27 de junho de 2016).

TUAN, Yi-Fu (2012). *Topofilia*, (trad. Lívia de Oliveira), Londrina, Eduel.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1996). *Cultura e Valor*, (trad. Jorge Mendes), Lisboa, Edições 70.

ZUMTHOR, Peter (2006). *Atmosferas*, (trad. Astrid Grabow), Lisboa, Editorial Gustavo Gili.

## **Anexos**

## Anexo 1

Os textos que se seguem constituem parte de uma entrevista gentilmente cedida por Fernando Guimarães, a 4 de setembro de 2015, tendo em conta algumas questões por nós abordadas ao longo deste trabalho. Fernando Guimarães optou por uma estratégia poética feita de silêncios e palavras. Deu-nos por escrito as respostas, cabendo-nos a nós achar as perguntas. No final, deixámos o nosso espaço em branco, por fidelidade ao poeta e para utilidade intelectual de futuros leitores:

1: -----

«Podemos dizer que a poesia é uma das formas de comunicação em que se usa a linguagem. Ela consiste, portanto, numa experiência da linguagem, mas é mais do que isso: é também uma experiência da imaginação. O nosso imaginário tem longas raízes no tempo. Mas talvez seja a partir do Romantismo e do Simbolismo que encontraremos as raízes mais fundas e importantes. Porquê? Porque houve uma mudança extremamente significativa, sobretudo quando se veio pôr em questão uma longa tradição retórica que assentava no princípio da imitação, da normatividade. E essa tradição, que vinha dos preceitistas mais ou menos influenciados pelas poéticas de Aristóteles e de Horácio, chegou a um ponto extremo com o Classicismo do século XVIII, ao retomarem tais preceitistas alguns dos princípios que, na segunda metade do século XVII, Boileau tinha defendido em *L'Art Poétique*. Se a tradição retórica defendia o princípio da imitação, não deixava de pôr em questão o papel que a imaginação poderia desempenhar. Os poetas deviam respeitar, como dizia Boileau, o “droit sens”. Poderíamos dizer que este “droit sens”, este princípio de ordem ou de certa racionalidade a que se submetia a criação literária, principiava na imitação, passava pela defesa da verosimilhança, e chegava às consagradas *bienséances*, ao decoro. Não espanta, pois, que a geração romântica – e isso vai acontecer com alguns poetas do século XVIII, os pré-românticos – reagisse à geração anterior, se afastasse de uma normatividade que punha em risco um trabalho imaginativamente criador. É que para os românticos a poesia não era imitação; era sobretudo uma criação imaginativa.»

2. -----

«A experiência imaginativa é extremamente importante. Ela marca decisivamente a criação literária desde o Romantismo. Por sua vez, o Simbolismo empenhar-se-á em dar especial relevo ao papel do ritmo no poema. Assim, mostrará como o que se imagina não se esgota apenas no sentido, porque se abre para derivas que são já de natureza significativa, aquelas que levaram Verlaine a pedir para a poesia “de la musique avant toute chose”. Por sua vez, o Modernismo prosseguirá estes caminhos até chegar a um momento que se diria quase excessivo com as Vanguardas, com o desbordamento imaginativo dos surrealistas. Quando se fala em Romantismo importa desviar um pouco o olhar do caso português e considerar em especial grandes poetas como Hölderlin ou Novalis, na Alemanha, Shelley ou Keats, na Inglaterra. E, ao mesmo tempo, ter presente os importantes textos teóricos que surgem em torno da célebre revista *Athenaeum* dos irmãos Schlegel. Novalis – que colaborará nesta revista – fez a seguinte afirmação que se tornou emblemática (até porque ela surgiu como epígrafe editorial da coleção em que, a partir dos anos 40, principiaram a sair as obras completas de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro): “A poesia é o autêntico real absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro”. Aqui parece estabelecer-se um elo entre os românticos e os modernos... Ora bem, a imaginação vai ao encontro deste “real absoluto”. A verdade já não é aquela que decorre do discurso racional, da lógica, da identidade entre o poético e a realidade. Quem torna absoluto o que é real é a imaginação poética.

Não falou Novalis, ao referir-se à poesia, do cerne da sua filosofia? Vejamos... Algumas questões que levantei dir-se-ia que estão próximas da filosofia. E, efetivamente, estão. Mas a expressão poética não se identifica com o discurso filosófico. São coisas diferentes. Ao contrário do que acontece em filosofia, a poesia está fundamentalmente ligada a uma dimensão simbólica. Tendencialmente, cada palavra num poema passa a ter múltiplos sentidos. É a polissemia de que falam os linguistas, e essa diversidade provém sempre de uma deriva expressiva que se reporta ao modo como significados e significantes se conjugam. É que uns e outros conduzem a formas verbais imaginativamente produtoras dessas espécie de oscilação entre som e sentido. A poesia, afinal, não é isto?»

## Anexo 2

Os textos que se seguem constituem parte de uma segunda entrevista gentilmente cedida por Fernando Guimarães, a 15 de setembro de 2016:

### 1. Como descreveria poeticamente a imagem da casa?

«Poderíamos referir ou escolher outras palavras como, por exemplo, habitar, intimidade, construir, lugar ou, até, ser. Por isso o seu sentido é aquele que o poema lhe dá ou confere, mesmo que aí a imagem, enquanto palavra, se encontre ausente.»

### 2. O que entende por símbolo?

«Consideremos uma sequência como esta: imagem, metáfora, símbolo, mito. A imagem é representada em geral por uma palavra; o mito, tal como considera Aristóteles, por todo um conjunto de palavras que formam uma narrativa, uma fábula... Entre estes dois extremos fica a metáfora, que se institui como uma palavra contextualizada por outras palavras que formam um texto que é o do poema, e o símbolo, cujo contexto se alarga já àquilo que seria uma intertextualidade, a qual pressupõe uma referência cultural. Aproxima-se, assim, da narratividade que caracteriza o mito não no sentido de se reportar, por exemplo, a uma mitologia que é como os gregos na antiguidade e os dicionários da Fábula até ao século XIX concebiam ou narravam uma história dos deuses, mas, sim, de uma espécie de deriva cuja natureza imaginária muito tem a ver com um conjunto de referências culturais, as quais em toda a obra de arte acabam por existir virtualmente. Elas são como que a *memória* de outros textos. É assim que do texto passamos para um universo mais amplo que é o da obra, e isto quer dizer que ela, a obra, é como intertextualidade que se constitui ou apresenta. Por isso, enquanto no mito a narrativa se torna explícita, no símbolo tudo acaba por ser implícito.»

### 3. De que modo se concretiza a ligação entre a Poesia e a Filosofia na sua obra?

«Podemos dizer que na filosofia prevalece uma linguagem racional que pode ser devidamente interpretada ou decodificada. Na poesia o sentido de cada palavra torna-se

múltiplo, logo incompatível com qualquer tipo de leitura que ao tender para uma logicidade seria redutora, comprometendo aquela “liberdade livre” a que se referia Rimbaud. E essa liberdade que diversifica ou dissemina os sentidos das palavras num poema é a própria imaginação. Os conceitos são substituídos por figuras, desde a imagem poética à metáfora ou ao símbolo. São elas que de certo modo *libertam* a linguagem. Dá-se uma passagem do sentido enquanto pensamento para a forma do sentido, a qual se traduz na sua realização verbal. É, então, que o poema se revela como ritmo e significação. Ora é pela significação, mas só enquanto esta se conjuga com o ritmo do poema, que pode defluir uma referência cujo alcance seja tendencial ou diferidamente de natureza filosófica...»