

Pintar com palavras:
As artes plásticas na poesia de Eugénio de Andrade¹

João de Mancelos
(Universidade Católica Portuguesa)

Palavras-chave: Eugénio de Andrade, intertextualidade, écfrases, pintura, cinema, arquitetura

Keywords: Eugénio de Andrade, intertextuality, ekphrasis, painting, cinema, architecture

1. O contacto entre artes: faces e arestas

Serão as artes frutos distintos, crescendo em árvores diferentes? Ou, pelo contrário, são ramos diversos da mesma planta — o pensamento e sentir humanos? Se for este o caso, que haverá de comum, de variado, de *relacionável*, entre os ditos ramos? E será legítimo estabelecer comparações, sabendo que as artes usam linguagens, meios e técnicas tão desiguais quanto a tinta ou a palavra, a pedra ou o sopro, para se concretizarem?

O filósofo francês Étienne Souriau (1892-1979), no livro *La Correspondance des Arts, Science de l'Homme: Éléments d'Esthétique Comparée* (1969), sustenta o interesse em cotejar as várias expressões artísticas, no âmbito de uma estética comparada. Neste belo passo, afirma:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda e misteriosamente, se comunicam ou comungam. (...) algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umam trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais. (Souriau, 1983: 16)

A comparação entre formas artísticas faz todo o sentido, sobretudo na nossa época. Como afirma Jacques Aumont, a arte é cada vez mais *híbrida* no efeito sensorial, *mista* nas técnicas, *eclética* na fonte de inspiração, *sincrética* nas temáticas abordadas (Aumont, 1998: 158). Tal permeabilidade e diálogo são visíveis, por exemplo, em espetáculos como *Exploding Plastic Inevitable* (1966-1967), de Andy Warhol (c. 1928-1987), que aliava a música dos Velvet

¹ Mancelos, João de. "Pintar com palavras: As artes plásticas na poesia de Eugénio de Andrade". *Máthesis* (Universidade Católica Portuguesa, Viseu) 19 (2010): 131-153. ISSN: 0872-0215.

Underground ao cinema, à dança, às artes plásticas e à performance de atores sadomasoquistas, vestidos de couro e com chicotes; as artes também se combinam nas instalações, hoje comuns nas galerias, onde peças arquitetónicas e música se combinam com expressividade; ou num poema que convoca uma pintura, fotografia ou escultura, num exercício de transposição semiótica.

Neste artigo, interessa-me focar apenas à relação entre a literatura e as artes plásticas na obra de Eugénio de Andrade — sem esquecer, é claro, as diferenças e fronteiras essenciais entre o *lisível* e o *visível*, que Gotthold Ephraim Lessing, no seu importante trabalho de 1776, *Laokoön, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Laoconte ou Sobre os Limites da Pintura e da Poesia*) apontou. Numa perspetiva de ecrásis, procurarei responder a quatro questões:

a) Sendo qualquer obra de arte visual uma representação, o poema ecrásico é, logicamente, uma *representação da representação* (Martinho, 1996: 260). Como se processa tal na escrita eugeniana? Como se verbalizam formas, cores, texturas? (Avelar, 2009: 24).

b) Optará Eugénio por uma mera descrição, mais ou menos subjetiva, da obra de arte, ou vai mais longe e investe numa *metamorfose* apropriadora e criativa?

c) Centra-se na representação do objeto artístico, ou toma-o apenas como ponto de partida para reflexões diversas?

d) De que modo o processo criativo de um pintor, por exemplo, se assemelha ou distancia do labor artístico de um escritor?

São questões complexas e, como tal, as respostas conduzem frequentemente a novas perguntas, hipóteses e especulações. Neste breve trabalho, recorro à obra poética de Eugénio, e aos volumes de apontamentos biográficos e crónicas *Os Afluentes do Silêncio* (1968) e *Rosto Precário* (1979). Convoco também a opinião de diversos especialistas portugueses e estrangeiros na área da ecrásis, tal como é presentemente entendida.

2. A era do hífen

Desde a década de sessenta, o discurso académico tem vindo a privilegiar o nexo relacional, expresso em conceitos como justaposição, hibridismo, contaminação, coexistência ou continuidade. Tal abordagem permite explorar em maior fundura o diálogo entre as artes visuais e a literatura, numa era marcada pelo hífen, o *inter* e o *trans* (Homem e Lambert, 2005: 11, 14). Nesse âmbito, o estudo da ecrásis, área privilegiada para analisar a forma como decorre essa relação, tem vindo a ganhar relevo, graças ao trabalho seminal de Leo Spitzer, em 1955, sobre a “Ode on a Grecian Urn”, de John Keats e, mais recentemente, ao de investigadores como W. J. T. Mitchell, Murray Krieger, John Hollander, ou Stephen Cheeke (Frias, 2008: 163-164). Em

Portugal, destaco o contributo de Fernando Martinho, Maria Fernanda Conrado, Rosa Maria Martelo (sobretudo nas relações entre texto literário e cinematográfico) e de Mário Avelar, autor de *Ekphrasis: O Poeta no Atelier do Artista*.

Não cabe no reduzido escopo deste artigo tecer uma evolução diacrónica do conceito de *ekphrasis* — trabalho, aliás, já feito por investigadores como James Heffernan, por exemplo. Contudo, parece-me útil recordar a aceção em que este termo é empregue nos meios artísticos e académicos da atualidade. A ecfrásis consiste fundamentalmente na descrição subjetiva, literária, de um objeto pertencente às artes visuais (pintura, escultura, fotografia, filme), ou de um pormenor dele, no âmbito de um texto poético ou ficcional. Utilizei o adjetivo *subjetiva* porque, como nota Fernando Martinho, o *escritor* não se limita ao papel de *descritor*, nem esse trabalho teria grande valor no reino literário. O importante não é, pois, o *objeto* da experiência, mas a *experiência* do objeto, ou seja, a apropriação da obra de arte pelo poeta. A partir desta, o escritor recria, inventa, constrói uma *outra realidade* (Martinho, 1996: 259-260). Neste sentido, o objeto artístico constitui não apenas um *subtexto*, no diálogo intertextual, mas também um *pretexto* ou catalisador para discorrer sobre os sentimentos, ideias ou memórias que suscita.

Nesta convocação da arte para o poema, o autor recorre a uma série de processos articuláveis:

- a) A descrição subjetiva da obra de arte, seja esta real ou imaginária;
- b) A metamorfose — e até a desconstrução do objeto (Ribeiro, 2008: 147);
- c) A crítica do objeto e, por vezes, em concomitância, do artista (Aguiar e Silva, 1990: 214-218);
- d) A associação do objeto artístico a determinados pensamentos e/ou sentires;
- e) O comentário, por vezes alegórico, do encontro entre o visual e o literário (Cheeke, 2008: 13).

Gostaria de enfatizar um conceito mais lato de ecfrásis, que inclui não só a descrição subjetiva da obra de arte mas também:

f) O *processo criativo* (o ato de pintar, desenhar, esculpir, moldar, fotografar ou filmar), tantas vezes próximo, na sua essência, ao ato de escrever. Afinal, num dos exemplos mais antigos de ecfrásis que conhecemos (a descrição do escudo de Aquiles) também Homero reflete sobre a *feitura* deste objeto, relatando como Hephaestus forjou e colocou as figuras no disco.

Embora os poetas gregos da Antiguidade Clássica não tenham nomeado qualquer musa para as artes visuais, não duvido que ela exista e inspire escritores de várias épocas, culturas e línguas. Como afirma Vasco Graça Moura, numa entrevista concedida a João Luís Barreto Guimarães, e recolhida num blogue cultural:

As artes tiveram sempre pontes entre si. Na literatura, isto vem desde Homero e o escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*. Passa por Dante e pela presença das artes na *Divina Comédia*, sobretudo no *Purgatório*. E estou a pensar em Ficino, que forneceu ao Boticelli programas iconológicos inteiros (como a obra de Dante lhos forneceu), ou em Camões, que tem incursões “plásticas” perfeitamente do seu tempo: o retrato de Tritão, nos *Lusíadas*, é feito à maneira de Arcimboldo. As ninfas da Ilha dos Amores antecipam algumas formas de Rubens, assim como as flores e frutos ali descritos lembram a natureza morta holandesa e flamenga de finais do séc. XVI, princípios do séc. XVII. E o que faz o Cesário com o piquenique de burguesas? A pós-modernidade não será o regresso, mais em bruto, da citação e da colagem, de modo a “refigurar” um real que correntes anteriores do séc. XX tinham simulado esquecer ou feito por esquecer? (Barreto, 2006)

Cingindo-me ao caso nacional, referiria, entre poetas e escritores que espreitaram para o *atelier* do artista, se deixaram seduzir pelas obras de arte, e construíram um museu de palavras, os nomes de António Gedeão, Jorge de Sena (*Metamorfoses*, 1963), David Mourão Ferreira, Fernando Echevarría, Ruy Belo, Herberto Helder, Al Berto (*A Vida Secreta das Imagens*, 1991), Luís Miguel Nava, Pedro Tamen (*Depois de Ver*, 1995), Isabel Cristina Pires, ou Eugénio de Andrade — um poeta cuja obra será objeto deste breve estudo.

3. O interesse da ecfrásis

Porquê esta tendência para os escritores se debruçarem sobre as artes visuais? Stephen Cheeke, especialista nas relações entre arte e poesia, aventura algumas explicações possíveis para este fenómeno. A cultura de hoje é dominada pela imagem, em boa parte graças aos meios de comunicação social, pelo que o interesse dos escritores pela arte pode denunciar uma tentativa de controlar a imagem através da linguagem verbal. Além disso, a proliferação de museus e galerias de arte facilita o contacto com o objeto artístico, disponibilizando-o para tratamento literário. Por fim, uma explicação, mais polémica, defende que os homens e mulheres de letras se tornaram preguiçosos e descobriram que a arte fornece bom assunto para poemas, contos, novelas, romances — e, para mais, o tema está na moda (Cheeke, 2008: 2).

Não descarto nenhuma destas possibilidades, nem mesmo a última. Contudo, acrescentaria mais duas hipóteses. A ansiedade da influência leva inúmeros escritores a uma busca incessante de um estilo *aparentemente* novo, porque diverso do que foi praticado pelos escritores precursores ou *fortes*, na terminologia de Harold Bloom (1975: 12). Ao descrevem uma obra de arte ainda não explorada através da linguagem literária, os poetas encontram um terreno virgem, onde podem dar largas à criatividade e talento.

Uma última hipótese, inserida no âmbito do chamado *contágio*: nenhum autor vive

isolado, sob uma redoma de vidro, pelo que o seu interesse por outras artes, por linguagens diferentes, e pelo processo criativo dos artistas plásticos responde à sensibilidade e ao desejo de conhecer. No Renascimento, por exemplo, pintores e poetas conviviam frequentemente, recolhiam inspiração nos trabalhos uns dos outros, os textos *visualizavam-se* e as imagens *textualizavam-se*.

A ecrásis é, pois, uma prática cada vez mais comum e o seu estudo tem vindo a desenvolver-se com uma notável rapidez. Compreende-se, pelas razões mencionadas, o fascínio dos escritores pela pintura; e também existem justificações de sobra para o interesse dos académicos na área da estética e das letras, pela prática ecrásica. Heffernan revela sinteticamente os motivos desta atenção:

First, because it [ekphrasis] evokes the power of the silent image even as it subjects that power to the rival authority of language, it is intensely paragonal. Second, the contest it stages is often powerfully gendered: the expression of a duel between male and female gazes, the voice of a male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening, of male narrative striving to overcome the fixating impact of beauty poised in space. Third, the relation between the arts in an ekphrastic work of literature is not impressionistic — not something conjured up by an act of juxtaposition and founded on a nebulous “sense” of affinity. On the contrary, it is tangible and manifest, demonstrably declared by the very nature of ekphrastic representation. And finally, though we have scarcely begun the history and poetics of this mode, it is extraordinarily enduring: as ancient as the descriptions of the shields of Achilles in Homer’s *Illiad*, as recent as John Ashbery’s “Self-Portrait in a Convex Mirror” (1974), his poetic meditation on a painting by Parnigianino. To see how painting and sculpture have been represented by poets ranging from Homer’s time to our own is to see that the history of literature can be written as a history of its perennially conflicted response to visual art. (Heffernan, 2004: 1-2)

Heffernan enfatiza um conflito interartístico que, de resto já W. J. T. Mitchell registara na expressão “struggle for dominance” (Mitchell, 1986: 43). Contudo, parece-me limitado optar apenas pela ideia de *confronto* entre duas linguagens e representações. Prefiro escrever sobre o *diálogo* entre artes, que ora são rivais, ora cúmplices, e fazem do poema um lugar para o encontro, a discórdia, a sedução. Tal como afirma Wallace Stevens (1879-1955), no ensaio “Relations between Poetry & Painting”, apresentado em *The Necessary Angel* (1951): “The world about us would be desolate except for the world within us. There is the same interchange between these two worlds that there is between one art and another, migratory passings to and fro, quickenings, Promethean liberations and discoveries” (Stevens, 1997: 747).

4. A ecfrásis em Eugénio de Andrade

Eugénio de Andrade, tanto nos poemas como nos textos de carácter biográfico e cronístico, refere dezenas de expoentes nacionais e internacionais das artes plásticas e do cinema. Tal recorrência testemunha o apreço pela pintura, escultura, cinema e fotografia, e o conhecimento profundo que detinha de autores, obras, estilos e épocas. Não foi por acaso que homenageou Giorgio Morandi (1890-1964), Mark Rothko (1903-1970), Jorge Martins (1940) ou Armando Alves (1935), autor do aspeto gráfico de numerosas obras de Eugénio; que escreveu textos para acompanhar imagens de Júlio Resende (1917) ou do fotógrafo Dario Gonçalves (1939); que posou para Augusto Gomes (1910-1976), Eduardo Gageiro (1935), José Rodrigues (1936) ou Emerenciano (1946), entre outros.

Contudo, é preciso dizê-lo, Eugénio não foi dos escritores portugueses que mais explorou a relação entre as letras e a imagens, numa perspetiva ecfrásica. Os textos poéticos onde tal ocorre não ultrapassam uma mera dúzia em seiscentas páginas de poesia (Andrade, 2005: 124, 211, 231, 237, 248-249, 253, 256-257, 405, 421-422, 470, 560, 601-602). Tal explica, talvez, porque não encontrei nenhum estudo sobre este aspeto da sua escrita que, porém, considero importante. Impossibilitado de focar todas as recorrências ecfrásicas, no âmbito deste breve artigo, selecionei apenas alguns poemas onde Eugénio descreve vários tipos de obras de arte: a pintura *Autorretrato com a Orelha Ligada* (1889), de Vincent van Gogh (1853-1890); a Casa de Chá da Boa Nova (1958), em Leça da Palmeira, de Álvaro Siza Vieira (1933); o filme *L'Innocente* (1976), de Luchino Visconti (1906-1976); e a fotografia *Retrato de Rapariga* (1985), de Eduardo Gageiro (1935). Referir-me-ei ainda à abordagem do ofício do pintor, entabulada no poema “Imagem e Louvor de Augusto Gomes” (Andrade, 2005: 231), um dos mais expressivos de Eugénio.

4.1. “A Orelha de Vincent”

Há homens e mulheres que derivam pela floresta da vida, antes de encontrarem o seu destino artístico. Vincent Willem van Gogh (1853-1890) foi, nitidamente, um desses casos. Por influência de um tio, trabalhou como negociante de arte numa filial da empresa Groupil & Cie, especializada na reprodução de gráficos impressos. Contudo, van Gogh era de tal modo honesto que desaconselhava os compradores a adquirirem obras dispendiosas, sugerindo telas mais económicas e com maior qualidade artística. Em 1876, apercebendo-se dessa tendência, tão inconveniente para um negócio, os patrões despediram-no (Retzger e Walther, 1996: 12).

Então, seguindo o exemplo do pai e do avô, pastores protestantes, van Gogh, ingressou

como pregador leigo no Borinage, uma região mineira desfavorecida no sul da Bélgica. O seu zelo samaritano era comovente: por escolha pessoal, habitava uma pobre cabana, doava as roupas aos mais carenciados, como São Martinho, e alimentava-se quase exclusivamente de pão e água. O espírito de sacrifício parecia censurar as classes médias, e a aparência de van Gogh embaraçava a tal ponto o comité evangélico que este lhe negou a renovação do contrato (Retzger e Walther, 1996: 14).

Só a partir de Outubro de 1880, quando o artista, com vinte e sete anos, se matriculou, ainda que por um breve período, na Academia de Antuérpia, se começaria a revelar um dos maiores génios da pintura, tão original e autodidata que não é passível de ser enquadrado em nenhuma escola. Van Gogh mudou-se para o sul de França, escolhendo Arles, uma cidadezinha próximo de Marselha, por imaginar que esta região seria semelhante à paisagem japonesa. Desta estadia, naquela e noutras localidades, resultou um magnífico espólio de oitocentas telas (sobretudo paisagens, naturezas-mortas e retratos), pintadas nos últimos dez anos de vida (Gregory, 1990: 9-12). E se van Gogh vendeu apenas um quadro na vida, por quatrocentos francos, hoje as suas obras são disputadas a preços astronómicos, por museus e colecionadores privados.

A singularidade das telas deste artista manifesta-se nas cores puras e vivas, com relevo para o azul, a púrpura ou o amarelo, um tom que no Japão simboliza a amizade, e que o artista empregou magistralmente em *Os Girassóis*. Com frequência, estas tintas eram aplicadas diretamente das bisnagas e só depois sujeitas ao trabalho do pincel, uma técnica conhecida como empaste, que resultava em traços fortes e borrões. Na fase final da sua vida, a que pôs termo com um tiro no peito em 27 de Julho de 1890, as linhas revoltas, as espirais e os traços sinuosos revelam o espírito perturbado, mas também um artista sem receio de experimentar (Gregory, 1990: 11, 13-14).

Para além da qualidade da obra de van Gogh, tem sido relevada a sua proficiência epistolar. Em apenas duas décadas, redigiu mais de oitocentas cartas, muitas dirigidas ao irmão e mecenas, Theo, a única figura que sempre o apoiou. Este espólio, bem preservado, proporciona descrições dos quadros e da sua elaboração; ao mesmo tempo, evidencia que, para van Gogh, a literatura e a pintura eram artes irmãs (Metzger e Walther, 1996: 8).

Outra vantagem das cartas é revelar inúmeros pormenores biográficos de um percurso acidentado, marcado por períodos pela fome e pelo alcoolismo; pelo entusiasmo e pelo desespero; pela lucidez e pela perturbação. Um desses episódios deve ser contado, porque explica o célebre quadro *Autorretrato com Orelha Ligada*, feito em Arles, em Janeiro de 1889, a que Eugénio de Andrade se referirá. No ano anterior, em Outubro, o pintor Paul Gauguin (1848-1903) celebrara um acordo com Theo, para venda de obras de arte. Em troca, receberia uma

mesada e residiria com van Gogh, em Arles, onde este planeava fundar uma colônia de artistas. Embora Gauguin apreciase a pintura do holandês, sentia-se desconfortável com a ideia de ter de viver com um homem que era, no mínimo, excêntrico (Gregory, 1990: 10).

A 23 de Outubro de 1888, Gauguin chegou à casa amarela — nome dado ao primeiro andar na Place Lamartine — para uma temporada de pintura e troca de impressões acerca da arte. Em segredo, acalentava a esperança de van Gogh se tornar seu admirador ou mesmo discípulo. Contudo, paulatinamente, tornou-se nítida a diferença de ideais estéticos e de temperamentos. O pintor holandês tinha uma personalidade imprevisível, belicosa, desorganizada, e pouco fazia para evitar discussões (Gregory, 1990: 9). Cedo, os dois artistas passaram de convivas a amargos rivais. Num desabafo, Gauguin afirma: “Vincent e eu raramente estamos de acordo, e então no que diz respeito à pintura, é ainda pior. Ele admira Daudet, Daubigny, Ziem e o grande Rousseau, tudo gente que eu não suporto. Por outro lado, detesta Ingres, Raphael e Degas, tudo gente que eu admiro” (Metzger e Walther, 1996: 162-163).

Na noite de 23 de Dezembro, a propósito de uma prostituta local, van Gogh atirou à cara do companheiro um copo de absinto e ameaçou-o com uma navalha. Cansado da convivência na casa amarela, e da mesquinhez das gentes de Arles, Gauguin saiu, sem revelar para onde ia. Na rua, sentiu os passos familiares de van Gogh no seu encalço; mas quando se voltou, para o enfrentar, o pintor deu meia volta e regressou a casa. Perturbado por esta perseguição, Gauguin passou a noite num albergue local. No dia seguinte, descobriu que toda a cidade estava em alvoroço por causa de um ato inaudito: num acesso de desespero, van Gogh cortara o lóbulo da orelha esquerda, embrulhara-a num lenço e oferecera-a a Rachel, a prostituta que desencadeara a discussão. Em Arles, o pintor era agora considerado um doido e uma “ameaça pública”, motivo que levou a um abaixo-assinado de oitenta pessoas, solicitando a sua expulsão. Pelo contrário, entre os pintores e aficionados da arte, van Gogh era visto como um *peintre maudit*, talentoso e incompreendido (Metzger e Walther, 1996: 165-168; Gregory, 1990: 10).

É esta última faceta que Eugénio de Andrade revela no poema “A Orelha de Vincent” (1992), uma composição onde transparece a intertextualidade exoliterária com o quadro *Autorretrato com Orelha Ligada* (1889):

Nem as cigarras, nem os flancos
acesos das searas,
nem a pensativa cor dos lírios
ou mesmo a bárbara
luz do sul têm agora
morada no seu coração;
como falcão ferido
a orelha não para de sangrar;
sangra de amor, do negro e tresloucado

e transbordante amor do mundo,
e desprevenido e magoado.
(Andrade, 2005: 470)

No título do texto, o poeta trata o pintor pelo nome próprio, Vincent, uma escolha acertada, pois era também assim que este assinava as pinturas, desejando distanciar-se dos mercadores de arte da família van Gogh (Metzger e Walther, 1996: 165-168). Com este *tutoiement*, Eugénio vinca uma familiaridade interartística e um apreço pela vasta obra goghiana.

Embora o título do poema remeta para o quadro *Autorretrato com Orelha Ligada* (1889), o conteúdo do texto divaga por outras telas, não poisando especificamente em nenhuma. Por exemplo, as searas referidas, típicas do Sul de França, constituem um dos temas diletos de van Gogh, e foram eternizadas em *Pôr-do-Sol: Campos de Trigo perto de Arles* (1888), *Campo de Trigo Cercado com Camponês* (1889), *Campo de Trigo com Ciprestes em Haute Galine* (1889), ou *Campo de Trigo com Corvos* (1890). Similarmente, os lírios do poema (uma das flores preferidas de Eugénio) recordam *Vista de Arles com Lírios* (1888), *Lírios* (1889), ou a natureza-morta *Jarra com Lírios contra um Fundo Amarelo* (1890), tela onde o verniz realça a luminosidade das cores e contrastes. Por fim, a “bárbara luz do sul” derrama-se pela pintura de van Gogh e dela irradia. Em resumo, nos primeiros seis versos, o poeta estabelece uma ligação à obra goghiana, em geral, e à paisagem campesina, que a inspirou, recorrendo apenas às cigarras, searas, lírios e luz. Não deixa de ser curioso verificar que estes elementos surgem também no relevo de regiões como a Beira Baixa e o Alentejo, tão queridas a Eugénio, e brotam com frequência entre os seus versos.

Seria possível separar por um espaço em branco as cinco últimas linhas do poema, principiando em “como falcão ferido / a orelha não para de sangrar” (Andrade, 2005: 470). Ao contrário da primeira, esta última metade surge marcada pela disforia, expressa pelos adjetivos “ferido”, “negro”, “tresloucado”, “magoado”, e pelo verbo “sangrar”, central ao texto e que evoca o episódio da orelha mutilada, mas também a tinta vermelha. Este corte representa o sofrimento, mas igualmente o sacrifício e a dádiva: “sangra de amor, do negro e tresloucado / e transbordante amor do mundo” (Andrade, 2005: 470).

Um afeto artístico e messiânico, que marcou a obra e a vida de van Gogh. Basta recordar a atividade como pastor leigo no Borinage; o amor por Clasina Maria Hoornick, a prostituta grávida, feia e de rosto marcado, que acolheu sob o seu teto e transformou na mais improvável musa; o afeto por Theo, nos braços fraternais do qual morreu; e, não menos vibrante, a paixão pela arte que é, também, uma dádiva à humanidade. De tudo isto que mora no coração, Eugénio escreve, em versos curtos como pinceladas largas, e *barbaramente luminosos*.

4.2. “Casa de Álvaro Siza na Boa Nova”

Há alguns anos, tive a oportunidade de visitar a Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963), em Matosinhos, uma das primeiras obras do arquiteto Álvaro Siza Vieira (1933), um filho da terra. Este espaço impressiona, de imediato, por duas qualidades, inter-relacionadas: primeiro, a beleza moderna do edifício; segundo, o perfeito enquadramento na paisagem. Se o primeiro atributo é discutível, pois depende do gosto, sempre subjetivo, de cada um, já o segundo me parece consensual. Quem tomar uma refeição típica, ou simplesmente um café ou chá, na Casa da Boa Nova, sentir-se-á menos dentro de um edifício e mais em comunhão com a paisagem marítima. Construída a trezentos metros da estrada, e a apenas a dois da água, na zona rochosa, e com o oceano e o horizonte bem visíveis, através das largas janelas, o local em nada destoa da topografia, antes a prolongando. De facto, está tão perto que chegou a ser invadida pelo mar, durante uma tempestade, e submetida a um restauro, em 1991. No interior, as paredes brancas, o teto em madeira, as vidraças que convidam a luz, propiciam o relaxamento, o convívio sereno ou a meditação (Barata, 1997: 53-54).

Esta sintonia sucede quando num lugar mágico, perto do farol do Leça, se alia o talento de um artista sensível ao espaço. Siza Vieira é um dos arquitetos portugueses de renome internacional. Trabalhou no ateliê de Fernando Távora, começando, entre 1954 e 1961, por chamar à atenção da crítica e do público através de obras como a moradia Carneiro de Moura (Boavista), o Centro Paroquial (Matosinhos) ou a Casa de Chá que referi. Tais projetos foram marcados, segundo José-Augusto França, pela “rica, severa e quase ascética personalidade do artista criador”, bem como pelo respeito pelos ambientes meridionais onde se enquadram (França, 2009: 307).

O seu estatuto de arquiteto talentoso é reforçado por subsequentes obras, como o Pavilhão de Portugal na Expo 98, o Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves, enquadrado num espaço verdejante, ou a Biblioteca Geral da Universidade de Aveiro, inaugurada em 3 de Junho de 1995. Por curiosidade, é nesta que me encontro a escrever as presentes linhas, com vista para a paisagem chã e aquática da cidade do sal.

Eugénio, escritor sensível a todas as manifestações artísticas, e filho adotivo do Porto, enaltece o trabalho de Siza Vieira num dos poucos textos em que refere edifícios contemporâneos, o poema “Casa de Álvaro Siza na Boa Nova”, surgido em *Homenagens e Outros Epitáfios* (1974-1993):

A musical ordem do espaço,
a manifesta verdade da pedra,
a concreta beleza
do chão subindo os últimos degraus,
a luminosa contenção da cal,
o muro compacto
e certo
contra toda a ostentação,
e refreada
e contínua e serena linha
abraçando o ritmo do ar,
a branca arquitetura
e nua
até aos ossos.
Por onde entrava o mar.
(Andrade, 2005: 253)

Em apenas quinze versos, o autor descreve, em simultâneo, o aspeto físico do edifício e a impressão eufórica que este lhe causa. Agradam-lhe sobretudo quatro aspetos na Casa de Chá da Boa Nova, que realça poeticamente:

a) O recurso a materiais que se encontram na natureza e na arquitetura de Leça da Palmeira, onde se ergue o edifício: a “verdade da pedra” e a “cal” (Andrade, 2005: 253);

b) A essência estética da construção, evidente nas palavras melodiosas: “a musical ordem do espaço”, o “ritmo”, ou “a concreta beleza” (Andrade, 2005: 253);

c) A arquitetura comedida, por oposição a tantas obras exibicionistas: “a luminosa contenção da cal”, “contra toda a ostentação / e refreada”, “a branca arquitetura / e nua / até aos ossos” (Andrade, 2005: 253);

d) O enquadramento da Casa de Chá na paisagem oceânica: a “contínua e serena linha, / abraçando o ritmo do ar”, ou o verso de remate, que constitui a segunda frase do poema: “Por onde entrava o mar” (Andrade, 2005: 253).

É justo afirmar que Eugénio captura o *genius loci* da construção e da área onde tão bem se insere. Tal ocorre porque o escritor *arquitecta* o texto sobre diversas imagens, como se fossem fotos instantâneas de vários aspetos da casa: as pedras, os degraus, o muro, o geral.

As qualidades que releva (autenticidade, beleza, música, despojamento e ligação ao meio ambiente) são intrínsecas à obra eugeniana, como tantos críticos notaram. Neste âmbito, conjeturo que, fosse o poeta de Póvoa de Atalaia um arquiteto, a sua obra comungaria das características que enaltece no trabalho de Siza Vieira.

Para finalizar, e por curiosidade, registo que o arquiteto de Matosinhos aceitou o convite da Fundação Eugénio de Andrade para desenhar o túmulo do poeta, uma campa simples, a construir em espaço disponibilizado pela Câmara Municipal da capital nortenha.

4.3. “Outro Exemplo: Visconti”

Após ter-me debruçado sobre a relação efrásica tecida entre os poemas de Eugénio de Andrade, a pintura *Autorretrato com Orelha Ligada*, de van Gogh, e o edifício Casa de Chá da Boa Nova, de Siza Vieira, abordo agora um hipotexto de carácter bem diverso. Refiro-me ao filme *L’Innocente* (1976), traduzido para língua portuguesa como *O Intruso*, do realizador italiano Luchino Visconti (1906-1976), uma película ímpar.

O melodrama *L’Innocente* foca um dos temas mais gratos ao realizador, a decadência da aristocracia no seu país, personificada por Tullio Hermil e pela esposa, Giuliana. Ao longo dos vários anos de matrimónio, o marido seguira o lema “Ser constantemente infiel a uma mulher fiel” (Visconti, 1976), até ao dia em que é revelada a gravidez de Giuliana, fruto de uma relação extraconjugal.

Voltado o feitiço contra o feiticeiro, Tullio sofre tormentosamente a gestação, assiste ao desmoronar da sua filosofia de vida, e luta por manter o autorrespeito que lhe resta. Até ao dia em que decide matar o “intruso”, isto é, o recém-nascido, julgando assim reverter uma infidelidade impossível de ser apagada. Mais tarde, na cama com Teresa Raffo, a amante, Tullio suicida-se, com um tiro de pistola, numa mistura de arrependimento por ter falhado para com as mulheres da sua vida, e de exibicionismo imaturo (Visconti, 1976).

Trata-se, pois, de uma história contada sob o signo da aristocracia, das mortes de um recém-nascido, de um homem atormentado e, também, do próprio Visconti. Efetivamente, esta foi a sua última película, rodada entre Setembro de 1975 e Janeiro do ano seguinte, quando o realizador já se encontrava muito doente. O filme foi estreado dois meses após o falecimento, no Festival de Cannes, perante a aprovação da crítica. Sobre a morte de Visconti, o crítico de cinema João Bénard da Costa comenta:

Concluída a montagem de *L’Innocente*, Visconti, já paralizado por uma congestão, ouviu, durante quase toda a tarde, a 2ª Sinfonia de Brahms. A certa altura, disse: ‘Agora basta’. Meralda, a sobrinha que estava com ele, perguntou-lhe: ‘Basta de música?’. Não obteve resposta, olhou-o e viu que estava morto. O quarto estava cheio de rosas, tuberónias e gardénias, as flores que, como Shakespeare, Tchekov e Verdi, amou mais do que todas as outras.

Foi a 17 de Março de 1976, há vinte e cinco anos. Como veremos, de agora, essas flores, essas *fair forms*, essas raparigas ou rapazes, esse luxo, esse turbilhão, essa volúpia? Como? Veremos. (Costa, 2001)

Embora *L’Innocente* não seja uma obra-prima (basta compará-la com *Morte em Veneza*, de 1971), permanece como uma bela película, pela atenção aos pormenores, uso da cor, decoração e ambiente de ópera (Parkinson, 1995: 151). São características que McCormick

associa ao estilo de Visconti e que também Eugénio realça no poema em prosa “Outro Exemplo: Visconti”:

Trabalhava como um doido, ocultando o seu sofrimento. A doença humilha, agora era de uma cadeira de rodas que dirigia os atores, alterava a decoração, discutia as luzes. Trabalha para não morrer, dizem os amigos. Horas e horas para escolher o tom de um cortinado, a maneira de erguer um véu à altura da boca, a cor das maçãs no linho baço da toalha, com esse amor à realidade que só conhece quem a sabe tão fugidia. Abandonada a câmara, era ainda no trabalho que pensava ao ler duas ou três páginas de Proust, Stendhal. Apagara a luz, depois de ter ordenado que retirassem as flores do quarto, o aroma das gardénias começava a enjoá-lo. Mas o sono demorava. Tinha a cabeça cheia de imagens, sobretudo de sua mãe, surgindo no meio de uns versos de Auden, que fizera seus nos últimos tempos: *When you see a fair form chase it / And if possible embrace it / Be it a girl or a boy...* Adormecia tarde e era o primeiro a despertar. Chamou para que o lavassem, o vestissem. Recomeçaria uma vez mais a cena, com nova iluminação. O rosto de Tullio Hermil deveria estar na penumbra, só as mãos francamente iluminadas. Porque é nas mãos... Não, não, as mãos são inocentes. É no espírito que tudo tem origem; mesmo no amor; mesmo o crime. Exceto a morte. A morte era bem no seu corpo que principiava. Ali estava ela, tomando conta de si. Via-a crescer a cada instante, essa cadela. De súbito tornara-se real, os dentes afiados, a baba escorrendo, o salto iminente. Em grande plano. 6.5.85 (Andrade, 2005: 421-422)

O texto de Eugénio concentra-se nos derradeiros dias de Visconti, quando os sinais exteriores de doença do realizador eram óbvios. Este dirigia os atores e demais intervenientes no *plateau*, a partir de uma cadeira de rodas, procurando ocultar o tormento que o humilhava e devorava. O poeta português, avesso à ideia de morte, cria uma tensão entre a ânsia de vida de Visconti e o fim inevitável: “Trabalha para não morrer, dizem os amigos”; “Adormecia tarde e era o primeiro a despertar” (Andrade, 2005: 421-422). Um labor de perfeccionismo, característico da sua obra, expresso na busca do tom, da cor, dos gestos exatos.

Eugénio descreve também alguns momentos significativos do homem que, abandonada a câmara, recorda alguns versos do poema “The Moment”, do escritor, dramaturgo e crítico literário Wystan Hugh Auden (1907-1973): “When you see a fair form chase it / And if possible embrace it / Be it a girl or a boy”. A convocação destas linhas não é fortuita, por três razões:

a) Trata-se de epitáfio, talvez da autoria de Auden, tal como *L’Innocente* foi a película de despedida de Visconti;

b) Uma personagem do filme *Gruppo di Famiglia in un Interno* (1974), do mesmo realizador, recita precisamente esses versos (Kael, 1975: 104);

c) O excerto do poema constituiu uma espécie de *carpe diem*, convidando a fruir a vida, através do amor e da perseguição da beleza. Uma leitura integral do texto evidencia este último

aspeto:

If you see a fair form, chase it
And if possible embrace it,
Be it a girl or boy.
Don't be bashful: be brash, be fresh.
Life is short, so enjoy
Whatever contact your flesh
May at the moment crave:
There's no sex life in the grave.
(Rowse, 1987: 133)

No decorrer do poema em prosa, Eugénio alude à película *L'Innocente*, através da personagem Tullio Hermil, protagonizado por Giancarlo Giannini, numa das melhores interpretações da sua carreira: “O rosto de Tullio Hermil deveria estar na penumbra, só as mãos francamente iluminadas” (Andrade, 2005: 422). Tal como o realizador, o poeta concentra-se num único aspeto, as mãos, uma parte do corpo humano que Eugénio associa recorrentemente ao ato de fazer, amar e escrever.

Por fim, o poeta relembra a tensão que inicialmente traçara entre a vida e a morte — a primeira residindo no espírito, a segunda no corpo —, e personifica esta: “Ali estava ela, tomando conta de si. Via-a crescer a cada instante, essa cadela. De súbito tornara-se real, os dentes afiados, a baba escorrendo, o salto iminente. Em grande plano” (Andrade, 2005: 422). As três palavras finais, destacadas da frase anterior, geram impacto e remetem, é claro, para a sétima arte. O poema encerra, deste modo, com um *sad end*, terrível na imagem devoradora, e da cadela, exposta sem piedade aos olhos do leitor, também ele agora menos *inocente* perante a dureza de certas formas de morte.

4.4. “Retrato de Rapariga”

Os menos atentos à arte da fotografia podem nunca ter ouvido falar dele, embora seja quase certo já terem visto um dos seus trabalhos. *Almanaque, Eva, Século Ilustrado*, a revista *Sábado* e algumas das mais prestigiadas publicações internacionais, como *Time Magazine, Paris Match, Pravda, Stern* ou *Globo* contaram com colaborações suas, ora regulares, ora esporádicas (Santos, 1995: 6). Falo de Eduardo Gageiro, o fotógrafo português mais conhecido e premiado internacionalmente, e uma figura chave na História nacional, graças, sobretudo às imagens que a sua câmara captou durante as conturbadas horas da Revolução de Abril.

A vocação de Gageiro despertou por mero acaso, como explica numa entrevista concedida a Francisco Máximo:

(...) a partir dos doze, treze anos, comecei a ganhar sensibilidade para determinados factos, como por exemplo ver, à saída da fábrica [de Loiça de Sacavém], os seus antigos operários a pedirem esmola.

Essa visão marcou-me e, como o meu irmão Armando tinha uma pequena máquina fotográfica de plástico, que felizmente ainda guardo de recordação, iniciei-me na fotografia tentando registar os rostos, os olhares e as expressões de toda essa miséria social.

Mais tarde, alguns amigos emprestaram-me melhores máquinas fotográficas e, com a ajuda de alguns colegas que me iam dando algumas dicas a nível estético e técnico que me fizeram evoluir bastante.

Embora seja um autodidata, penso que cedo mostrei que tinha alguma qualidade, já que ia conseguindo registar os momentos certos e captando os olhares mais profundos de uma determinada situação. (Máximo, 2005)

Longe vão os tempos do espírito amador: Gageiro trilhou o caminho do fotojornalismo, trabalhou largos anos para a Presidência da República, e é hoje um *freelancer* de êxito. Numa perspetiva mais íntima, mas não de todo isolada da reportagem, este artista tem exposto, com regularidade, retratos de escritores e presidentes, gente anónima e VIPs, meninos da rua e velhos. É de sua autoria, por exemplo, a imagem de Eugénio acariciando um gato negro, em 14 de Junho de 1994 (Gageiro, 1995: 17). Encantam-no também as paisagens a preto e branco, sobretudo do Alentejo, onde revela a alma do país profundo, em tons de cinza que reforçam a vastidão e o isolamento. Nas palavras de Nuno Brederode Santos, no prefácio ao álbum *Revelações*, de Gageiro, este fotógrafo é “Muitas vezes poético, é certo [,] mas sempre sóbrio e nunca lamechas” (Santos, 1995: 5).

A propósito de um dos trabalhos de Gageiro, Eugénio escreve o breve poema “Retrato de Rapariga: Gageiro, *Alentejo*, 1995”:

Ela é na sua transparência
vegetal o rosto limpo da manhã,
o terreiro varrido pela luz
verde e ondulada do trigo,
a beleza concreta rente ao chão:
a infindável extensão da cal,
a lenta aproximação de um rio.
(Andrade, 2005: 256-257)

Trata-se de um texto breve, à maneira imagista, ele próprio um retrato feito com palavras. O título, idêntico ao da foto de Gageiro com a qual tece uma relação de intertextualidade exoliterária, funciona como um mote, desenvolvido ao longo dos sete versos. O retrato eugeniano constrói-se, sobretudo, pela relação constante da figura da rapariga com a paisagem alentejana que a envolve, prolonga e revela. Esta expressa-se na claridade matinal,

nas searas onduladas pelo vento, na planície, nas casas de cal, na placidez do rio — tudo elementos típicos da região.

Nesse sentido, o poema é menos sobre uma rapariga e mais sobre o meio; menos um retrato e sobretudo uma paisagem; menos uma *vegetalização* da figura, intimamente enraizada no meio que habita, e mais uma personificação da terra alentejana. Atente-se, por exemplo, em expressões como “o rosto limpo da manhã” ou “a lenta aproximação de um rio” (Andrade, 2005: 256-257). O texto é, portanto, mais ambicioso do que uma descrição: constitui de um retrato/paisagem vivo, onde se capta não apenas o exterior, mas também a alma transbordante — exatamente como sucede nas melhores fotos de Gageiro.

4.5. “Imagem e Louvor de Augusto Gomes”

A ecrásis também se ocupa do processo criativo que conduz à produção de uma determinada obra de arte visual, sendo possível compará-lo com o seu equivalente no mundo da escrita literária, encontrando diferenças e semelhanças. Um poema exemplar da descrição subjetiva do ato de pintar é “Imagem e Louvor de Augusto Gomes”, texto datado de 1956, que Eugénio incluiu na obra *Homenagens e Outros Epitáfios* (1974-1993) e recolheu no volume *Poesia* (2005):

Ele pinta lentamente uma luz supliciada,
porque tudo é amor e ama-se lentamente;
aqui e ali sublinha uma pálpebra, uns lábios,
e os olhos procuram o coração dos homens.

Nas suas mãos, raparigas passam despenteadas,
passa um pescador de rosto azul,
passa outra vez setembro, uma criança ainda,
e o mar irrompe de sombra em sombra,
porque tudo é amor, amor difícil, turvo,
lutando por ser diáfano em suas mãos.

Com alegria, descobre a cor da liberdade,
dos barcos, da juventude, e logo esquece.
Volta. Recomeça. Amorosamente
encontra um corpo — um corpo ? —
uma coluna de espanto e recomeça.

Escreve agora na terra um nome inocente,
cinco sílabas brancas, todas elas maduras,
e confia melancólico um segredo
à luz de cinza que se desprende da noite.
(Andrade, 2005: 231)

Augusto Gomes de Oliveira (1910-1976) foi docente na Escola Superior de Belas Artes

no Porto, e um dos nossos melhores pintores expressionistas, tal como atestam as suas obras, hoje representadas em diversas instituições de prestígio, nomeadamente o Museu Nacional Soares dos Reis ou a Fundação Calouste Gulbenkian. A sua estética, a princípio enformada pelo pós-impressionismo de Paul Cézanne (1839-1906), e de van Gogh (1853-1890), aproxima-se, a partir dos anos 50, do neorrealismo (Pamplona, 1988: 44).

Tematicamente, o trabalho de Augusto Gomes versa a vida árdua do povo, sobretudo os pescadores, que tão bem conheceu, em Matosinhos, e as paisagens da sua localidade. Neste âmbito, destacam-se *Família* (1941), *Gente do Mar* (1941) ou *Os Pescadores* (1962), imagens de texturas grosseiras e cores esbatidas, marcados pela expressividade, e onde transparece o esforço e o sofrimento (Pamplona, 1988: 44).

Eugénio realça neste último aspeto, em dois passos da crónica “É Preciso que o Pássaro Cante”, incluída em *Os Afluentes do Silêncio* (1997):

A sua memória está cheia de imagens: pescadores que regressam da faina ainda com o mar nos olhos e na boca, saltimbancos exibindo simultaneamente graça e miséria, mulheres que ora conversam à porta ora ameaçam as vagas por lhes terem roubado tudo: os homens, os filhos, o pão — imagens de todos os dias, que já são muitos (...).

(...) não me lembro de quadro seu onde o povo não esteja de corpo inteiro, ora senhor dos gestos com que pega no seu destino ora exasperado e ameaçador diante da miséria e outras formas de morte. (Andrade, 1997: 105-106)

Também no poema em estudo, Eugénio menciona o tratamento do povo na obra de Gomes, em versos onde o ritmo cadenciado se reforça pela repetição, e as sibilantes evocam o vento e as vagas: “Nas suas mãos, raparigas passam despenteadas, / passa um pescador de rosto azul, / passa outra vez setembro, uma criança ainda, / e o mar irrompe de sombra em sombra” (Andrade, 2005: 231).

Eugénio também recorda a faceta menos interventiva e mais próxima ao erotismo de Gomes, na estrofe seguinte: “Com alegria, descobre a cor da liberdade, / dos barcos, da juventude, e logo esquece. / Volta. Recomeça. Amorosamente / encontra um corpo — um corpo ? — / uma coluna de espanto e recomeça” (Andrade, 2005: 231).

No entanto, o que cativa mais o poeta não é tanto o resultado final, ou seja, a obra, mas sim o processo criativo a ela conducente. Tal como o ofício de escrita, também o trabalho do pintor requer paciência e tempo, para atingir a maturidade, e a perfeição possível: “Ele pinta lentamente uma luz supliciada, / porque tudo é amor e ama-se lentamente” (Andrade, 2005: 231).

Esta paixão pelo ser humano transparece e amplia-se à devoção pela arte, apesar da

dificuldade inerente a todo o trabalho ambicioso: “porque tudo é amor, amor difícil, turvo, / lutando por ser diáfano em suas mãos” (Andrade, 2005: 213). Nesse processo criativo, ocorrem revelações do pintor, do Outro, e dos segredos da pintura: “Com alegria, descobre a cor da liberdade, / dos barcos, da juventude, e logo esquece” (Andrade, 2005: 231). Bem mais do que a epifania de James Joyce (1882-1941), há sobretudo um esforço árduo, sem o qual nenhum pintor vinga na sua arte: “Volta. Recomeça. Amorosamente” (Andrade, 2005: 231). Por fim, o artista assina a obra, com as “cinco sílabas brancas, todas maduras, / e confia melancólico um segredo / à luz de cinza que se desprende da noite” (Andrade, 2005: 231). O texto de Eugénio é também cativante por realçar em Augusto Gomes as qualidades que ele próprio advoga para um bom escritor: paciência, esforço, revisão, auto e heterodescoberta.

5. A assinatura do artista

A poesia de Eugénio de Andrade é profundamente influenciada pela visão — não apenas a física, mas também a emocional e artística. Ou seja, o seu olhar revela as coisas e as gentes, desvendando-lhes o âmago e a alma. Como o poeta afirma, num texto significativamente intitulado “Com os Olhos”: “Talvez um dia. Talvez um dia alcancemos essa voz, já sem o peso da luz sobre os ombros. Os olhos chegarão então ao fim da sua tarefa; os olhos, instrumentos felizes da realidade mais real. Porque ver sempre foi tocar” (Andrade, 2005: 412).

Esta visão debruça-se não apenas a realidade, mas também sobre formas artísticas de transmitir e interpretar essa realidade — nomeadamente a pintura, o desenho, a fotografia, o cinema, e mesmo a arquitetura. Eugénio foi um assíduo frequentador de exposições; um colecionador de obras de arte, muitas vezes oferecidas; e fez, ao longo da vida, amizade com músicos e artistas plásticos, até por ter vivido, nas décadas de 50 e 60, num pequeno apartamento perto da Escola de Belas Artes do Porto (Resende, 2004: 144).

Por vezes, uma imagem é um grão de areia na mente de um escritor: incomoda-o, fascina-o, fá-lo refletir. Até que um dia, essa partícula se volve numa pérola, isto é, num poema. E, se no princípio era imagem, no final será o verbo — ou talvez, de novo, inspiração para uma pintura ou foto, por exemplo. Tal como creio ter demonstrado neste breve trabalho, a obra eugeniana demonstra esse prazer de olhar para as obras de arte. Pela mão de Eugénio, a ecrásis, mais do que descrever, acaba por reinterpretar, comentar, associar. O quadro de van Gogh, *Autorretrato com Orelha Ligada* (1889), serve como ponto de partida para uma meditação sobre o génio, a loucura, o amor e a solidão. Já a Casa de Chá da Boa Nova, de Siza Vieira, é pretexto para um breve poema sobre a estética e a integração da arquitetura na natureza. O filme *L’Innocente* (1976), de Visconti, convoca a vida e a morte, e advoga, com o auxílio de um epitáfio

de Auden, o horaciano *carpe diem*. Por fim, o *Retrato de Rapariga*, de Gageiro, é menos uma descrição de alguém fotografado e mais da paisagem alentejana, personificada. E a propósito da obra de Augusto Gomes, Eugénio compara dois processos criativos — a escrita e a pintura.

Em conclusão, em Eugénio, a ecfrásis é, regra geral, um ponto de partida; a obra de arte, o centro de uma espiral de meditações; e o olhar do poeta vê não apenas o que está no objeto artístico, mas o que esteve antes dele (os pormenores biográficos de um pintor) e o que o rodeia (as circunstâncias históricas, por exemplo).

Como afirma João Gaspar Simões, no seu périplo pela obra eugeniana:

Quando se leem certas composições de Eugénio de Andrade é da pintura de certos artistas modernos que nos lembramos. Ao mesmo tempo, abstrata e plástica, contornada nas suas linhas e aérea nas suas cores, real e fantástica, poética e mágica, alegórica e direta, figurativa e sem figura — a poesia do autor de *As Palavras Interditas* lembra-nos, sucessivamente, a pintura de um Chagall, de um Paul Klee, de um Picasso, de um Miró, de um Tanguy. Caminhando dos pós-impressionistas para os cubistas e dos cubistas para os surrealistas, as peças poéticas do autor de *As Mãos e os Frutos* percorrem, no seu “visualismo” aparentemente desregrado, o itinerário que a pintura tem percorrido dos pós-impressionistas para cá. (Simões, 2005: 144-145)

Eugénio tinha perfeita consciência desta proximidade entre a escrita e a pintura, como esclareceu numa entrevista:

Eu creio que a *plasticidade* da minha poesia começa na palavra, sempre sensualmente muito apegada à matéria, e só depois se torna extensiva à imagem. Se também eu sou poeta pela graça de todos os sentidos, é o tato que desempenha o papel principal. Tocar a pele rugosa ou doce das coisas, acariciá-las e senti-las abrir nas mãos, num abandono confiante — eis os primeiros passos para uma plenitude que ao poema compete realizar integralmente. (Andrade, 1995: 47)

Assim disse o poeta, e assim também fez, quadro a palavra, palavra a quadro, obrigando-nos a *ver de novo*, e a contemplar a imagem invisível que nos aguarda na esquina de cada dia.

Bibliografia

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

Andrade, Eugénio de. *Rosto Precário*. 6ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.

- . *Os Afluentes do Silêncio*. 9ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1997.
- . *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Posf. Arnaldo Saraiva. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- Aumont, Jacques. *De l'Esthétique au Présent*. Paris: DeBoek Université, 1998.
- Avelar, Mário. "The Sense of an Ending? Ekphrasis beyond Representation". (*Ex*)*Changing Voices, Expanding Boundaries*. Coord. Carla Ferreira de Castro, e Luís Guerra. Évora: Universidade de Évora, 2009. 17-19.
- Barata, Paulo Martins. *Álvaro Siza (1954-1976)*. Ed. literário Luiz Forjaz Trigueiros; introd. Kenneth Frampton; trad. Mark Raishbrook. Lisboa: Editorial Blau, 1997.
- Barreto, João Luís. "Conversa com Vasco Graça Moura". *Poesia & Lda*. 12 Abril 2006. Consultada em 20 de Abril de 2009.
- <<http://poesiailimitada.blogspot.com/2006/04/conversa-com-vasco-graa-moura.html>>
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester UP.
- Costa, João Bénard da. "Luchino Visconti: O Último Esteta". *Violência e Paixão: Os Filmes de Luchino Visconti*. Org. Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia / Odisseia de Imagens, da Porto 2001: Capital Europeia da Cultura. Porto: Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimédia, 2001.
- França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- Frias, Joana Matos. "Ut Pictura Poesis Non Erit". *Relâmpago: Revista de Poesia* 23 (Out. 2008): 163-178.
- Gageiro, Eduardo. *Revelações*. Mensagem de Mário Soares; prefácio de Nuno Brederode Santos. Porto: Imprensa Portuguesa, 1995.
- Gregory, Clive. *Os Grandes Artistas: Impressionismo (Van Gogh, Monet, Renoir, Degas)*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Difusão Cultural, 1990.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: U of Chicago P, 2004.
- Homem, Rui Carvalho, e Maria de Fátima Lambert. "Introdução". *Olhares e Escritas: Ensaios sobre Palavra e Imagem*. Org. Rui Carvalho Homem, e Maria de Fátima Lambert. Porto: FLUP e-Dita.11-17.
- Kael, Pauline. "The Current Cinema: Lazarus Laughs". *The New Yorker*, Sept. 29, 1975: 104.
- Máximo, Francisco. "Entrevista a Eduardo Gageiro". *Biografias com Luz: Mostra de Trabalhos a P&B de Fotógrafos Portugueses*. 2005.

<<http://blografiascomluz.blogspot.com/2005/04/eduardo-gageiro.html>>

Martinho, Fernando J. B. "Ver e Depois: A Poesia Efrásica em Pedro Tamen". *Revista Colóquio/Letras* 140/141 (Abril 1996): 258-263.

Metzger, Rainer, e Ingo F. Walther. *Van Gogh*. Trad. Cristina Rodriguez, e Artur Guerra. Colónia: Taschen, 2008.

Michell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U Chicago P, 1986.

Pamplona, Fernando de. "Gomes (Augusto)". *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Vol. III. 2ª ed. atualizada. Pref. Ricardo do Espírito Santo Silva. Barcelos: Civilização, 1988. 44.

Parkinson, David. *History of Film*. New York: Thames and Hudson, 1995.

Resende, Júlio. "O Poeta". *Relâmpago: Revista de Poesia* 15 (Out. 2004): 144-145.

Ribeiro, Eunice. "A Hipótese da Realidade: Sobre o Laocoonte". *Relâmpago: Revista de Poesia* 23 (Out. 2008): 145-162.

Rowse, Alfred Leslie. *The Poet Auden: A Personal Memoir*. London: Methuen, 1987.

Santos, Nuno Brederode. "Prefácio". *Revelações*, de Eduardo Gageiro. Porto: Imprensa Portuguesa, 1995. 5-7.

Simões, João Gaspar. "A Poesia de Eugénio de Andrade". *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Coord. José da Cruz Santos; pref. Luís Miguel Queirós. Porto: Edições Asa, 2005. 139-173

Souriau, Étienne. *A Correspondência das Artes: Elementos de Estética Comparada*. Trad. Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.

Stevens, Wallace. *Collected Poetry & Prose*. 5th ed. Selection and notes Frank Kermode and Joan Richardson. New York: The Library of America, 1997.

Visconti, Luchino, realizador. *L'Innocente*. Roma: Rizzoli Film, 1976.

Resumo

O poeta português Eugénio de Andrade (1923-2005) foi um conhecedor de pintura, escultura, cinema e fotografia. Neste artigo, centrado numa perspetiva efrásica, analiso textos onde o autor refere e presta tributo a obras de artistas como Vincent van Gogh (1853-1890), Álvaro Siza Vieira (1933), Luchino Visconti (1906-1976) e Eduardo Gageiro (1935). Referir-me-ei ainda ao ofício dos pintores e às semelhanças que Eugénio vê entre este e a arte da escrita.

Abstract

Portuguese poet Eugénio de Andrade (1923-2005) was a connoisseur of painting, sculpture,

cinema and photography. In this article, following an ekphrastic perspective, I analyze texts where the author mentions and pays tribute to artists like Vincent van Gogh (1853-1890), Álvaro Siza Vieira (1933), Luchino Visconti (1906-1976) and Eduardo Gageiro (1935). I will also mention the labor of painter and the similarities Eugénio sees between this and the art of writing.