

COLEÇÃO AUTORES GREGOS E LATINOS
SÉRIE ENSAIOS

Teresa Carvalho
Carlos A. Martins de Jesus

FRAGMENTOS DE UM FASCÍNIO

*SETE ENSAIOS SOBRE A POESIA
DE JOSÉ JORGE LETRIA*



CECH
CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
da Universidade de Coimbra



A Caverna, por André Letria

Teresa Carvalho

Universidade de Coimbra

Carlos A. Martins de Jesus

Universidade de Coimbra

Fragmentos de um Fascínio
sete ensaios sobre a poesia de José Jorge Letria

Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica independente.

AUTORES: TERESA CARVALHO, CARLOS A. MARTINS DE JESUS

TÍTULO: FRAGMENTOS DE UM FASCÍNIO. SETE ENSAIOS SOBRE

A POESIA DE JOSÉ JORGE LETRIA

EDITOR: CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

EDIÇÃO: 1ª/2009

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: MARIA DO CÉU FIALHO

DIRECTOR TÉCNICO DA COLECÇÃO: DELFIM F. LEÃO

CONCEPÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO: RODOLFO LOPES

ILUSTRAÇÃO DA FOLHA DE ROSTO: *A CAVERNA*, POR ANDRÉ LETRIA

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FACULDADE DE LETRAS

TEL.: 239 859 981 | FAX: 239 836 733

3000-447 COIMBRA

ISBN: 978-989-8281-09-8

DEPÓSITO LEGAL: 294592/09

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA
POCI/2010

© CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

© CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

ÍNDICE

PALAVRAS DE APRESENTAÇÃO José Ribeiro Ferreira	7
NOTA PRÉVIA	13
<i>PLACENTA DE VOZES ANTIGAS</i> OU A ANTIGUIDADE EM JOSÉ JORGE LETRIA Carlos A. Martins de Jesus	17
A POESIA DE JOSÉ JORGE LETRIA OU O LABIRINTO SEM MINOTAURO Teresa Carvalho	27
CARTOGRAFANDO O LABIRINTO: O CANTO DE HERMES NA POESIA DE JOSÉ JORGE LETRIA Teresa Carvalho	43
<i>É UM ROSTO IMITANDO OUTRO ROSTO. A POÉTICA DA MÁSCARA E DO (DES)MASCARAR</i> EM JOSÉ JORGE LETRIA Carlos A. Martins de Jesus	73
JOSÉ JORGE LETRIA E A MÁQUINA DA ESCRITA: A POESIA ATÉ AO «COLAPSO FINAL» Teresa Carvalho	89
<i>SOBRE RETRATOS (E SOBRE QUEM OS (D)ESCREVE): EKPHRASIS</i> EM JOSÉ JORGE LETRIA Teresa Carvalho	111
<i>PEREGRINO DE OUTRAS ÁGUAS. A PRESENÇA TUTELAR DE DOIS POETAS GREGOS</i> EM JOSÉ JORGE LETRIA Carlos A. Martins de Jesus	127
RETRATOS (APÊNDICE DE IMAGENS)	139
ESTUDOS SOBRE JOSÉ JORGE LETRIA	149

PALAVRAS DE APRESENTAÇÃO

Fragmentos de um Fascínio – sete ensaios sobre a poesia de José Jorge Letria é o título deste livro da autoria de dois jovens investigadores – Carlos A. Martins de Jesus e Teresa Carvalho – que, apesar da idade, apresentam currículo de créditos firmados: Carlos de Jesus já assinou várias traduções de obras de autores gregos e romanos, já publicou estudos sobre Aristófanes, e cerca de uma vintena de artigos em revistas da especialidade e em actas de congressos; Teresa Carvalho, além de excelente e arguto estudo sobre a presença da épica clássica na poesia de Manuel Alegre, que saiu com a chancela da Imprensa da Universidade de Coimbra e apresenta o título *Epopeia e antiépopeia – de Virgílio a Alegre*, já conta no seu currículo com mais de dez artigos dispersos por revistas e actas de congressos (inclusive um prefácio ao livro de poemas de José Jorge Letria *Sobre Retratos*), em que privilegia a literatura portuguesa de matriz clássica e a literatura na sua relação com as artes plásticas.

Dedicam agora sete estudos (três de Carlos de Jesus e quatro de Teresa Carvalho) à presença da cultura clássica na poesia de José Jorge Letria, mostrando como essa é uma temática bem presente – diria mesmo medular – na sua obra. Escreve precisamente Carlos de Jesus no estudo que abre a colectânea (p. 19): «Quem leia, por puro deleite – e que melhor forma haverá de a ler? –, a poesia de José Jorge Letria não pode deixar de reparar, aqui e ali, no verdadeiro fascínio, quase matricial, que o poeta devota à Antiguidade Grega, aos seus espaços, às suas vozes e mesmo aos seus silêncios». E o significativo título dado ao estudo, em que vem a citada frase – precisamente “Placenta de vozes antigas ou a Antiguidade em José Jorge Letria” – chama, só por si, a atenção para essa matricial importância da Grécia na obra do poeta e o fascínio que sobre ele exerce esse «espaço/tempo mais que todos propício à poesia» (p. 19). São lugares, mitos, pessoas, acontecimentos – espécie de rio poético em que o poeta «não pode deixar de banhar-se e de cujas torrentes aproveita as águas mais inspiradas» (p. 25).

Inclui Carlos de Jesus mais dois estudos em *Fragmentos de um Fascínio* o quarto e o sétimo, que é também o último, intitulados respectivamente “*É um rosto imitando outro rosto. A poética da máscara e do (des) mascarar em José Jorge Letria*” e “*Peregrino de outras águas. A presença tutelar de dois poetas gregos em José Jorge Letria*”. No primeiro desses trabalhos, reflecte sobre o teatro – espaço e representação –, a máscara, o actor, as personagens trágicas e cómicas. Mais ainda,

mostra-se que o poeta, apaixonado pela Grécia, «faz amiúde da sua poesia uma peça que ora se quer ora se não quer [...] representada num teatro complexo» (p. 75), onde a máscara aparece como o acessório de escrita/representação que serve o «propósito de fingir completamente» (p. 77), para o *eu* ou o actor de poemas dizer «o que não pode ser dito» e veicular a temática da duplicação do sujeito (p. 79), mas que, meio de fingimento e de enganos, é afinal também «objecto de frustração» (p. 82).

O segundo estudo aborda a presença de Arquíloco e de Safo em José Jorge Letria e o conhecimento que de um e de outro manifesta a sua poesia: por exemplo, referências a Paros – local de nascimento de Arquíloco – como «ilha nua sobre as ondas», aos «figos secos», ao ramo de mirto, ao vinho de Ísmaros, à colonização de Tasos; ou presença de temas de Safo, como a força da paixão, o brilho da lua, num poema em que, ao contrário da poetisa de Lesbos, não vê o essencial no amor, mas numa certa insatisfação, como se a essência – conclui Carlos Jesus – «fosse também ela o nada que é tudo ou, para nos servirmos do título do poema [...], esse eixo de coisa nenhuma» (p. 80).

Teresa Carvalho colabora com quatro estudos e também neles corrobora – ou em quase todos – essa ligação do poeta à Antiguidade Clássica: «José Jorge Letria é sobretudo um poeta em desacerto com o tempo que lhe coube, mas não em desacerto com o tempo luminoso da Antiguidade Greco-Romana e com os seus mitos, presença recorrente no seu universo poético», escreve a

abrir o primeiro desses estudos que aborda precisamente o tema do labirinto e apresenta o título “A poesia de José Jorge Letria ou o labirinto sem Minotauro» (pp. 29 sqq.). Mostra Teresa Carvalho que o universo poético do autor de *O Fantasma da Obra*, um «enrodilhado de linhas temáticas e motivos preferenciais» – ou, nas palavras do próprio poeta, «enredo labiríntico de uma outra poética» (I: 106) –, é mais «novelo da desolação em que Ariadne acabou por enredar-se que a solução em forma de caminho a oferecer-se ao leitor» (p. 32). É o multiplicar de «sinuosos percursos, por vezes circulares» (p. 33), em que o poeta aprofunda o tema da errância e é «pintor no labirinto das tintas» (II:32), a unir as linhas do rosto múltiplo e a «desenrolar o irreversível fio da morte» (p. 34). Como acentua Teresa Carvalho, a poesia de José Jorge Letria, na sua sofreguidão de ar e de luz, «à semelhança do labirinto clássico e sob o ponto de vista temático, aparece como um lugar marcado pela clausura e pela obscuridade» (p. 36). E nessa escrita/labirinto «em que o excesso é a medida», o poeta converte-se «num irracional Teseu ou, talvez melhor, em Minotauro de si mesmo», porque esse «monstro ameaçador e violento que domina o imaginário ocidental» (p. 38) é notada ausência na poesia de José Jorge Letria – nas próprias palavras do poeta (II: 314): «No meu labirinto não há Minotauro».

De novo o labirinto ou os «negócios/labirínticos e enleantes da memória» (II: 261) surgem no estudo “Cartografando o labirinto: o canto de Hermes na poesia de José Jorge Letria» (p. 45 sqq.), em que Teresa

Carvalho analisa a presença da linguagem comercial na obra do autor de *Mágoas Territoriais* e – com expressões e termos como ‘moeda’, ‘carta comercial’, ‘cálculo’, ‘negócio e contabilidade, prestar contas e ‘balanço à vida’, ‘poupar’ – e mostra como nela tem assento o banal quotidiano. Ressalta todavia do estudo que, mesmo no meio dessa poética comercial, surgem noções que se impõem desde a cultura da Grécia antiga: a fugacidade e fragilidade, a memória.

Em “José Jorge Letria e a máquina da escrita: a poesia até ao «colapso final»” (pp. 91 sqq.), mostra Teresa Carvalho que o poeta, «movido pelo desejo do (auto)conhecimento» e busca de verdade, «caminha pelo labirinto das suas próprias galerias»; que a sua criação poética define «uma *ars poetica* que vem marcando uma vasta produção que recolhe da «arte de ser» e da «arte de parecer» muito do seu fascínio» (p. 91). Apesar de tudo, a análise chama a atenção para esse labor poético que se volta para si mesmo ou «para a própria engrenagem poética» (p. 92), sublinhando a inquietação da máquina da escrita, a insatisfação, a autonomia da palavra, a ansiedade, a actividade febril, o *furor poeticus* que falam frequentes vezes na sua poesia; e a afirmação de que vagar e paciência, «que subjazem ao trabalho oficial em poesia e à figura do *fabbro* da palavra, não são categorias que inscrevam na produção poética de J.J. Letria uma marca profunda» (p. 96).

Por fim, o estudo “*Sobre Retratos* (e sobre quem os (d)escreve): ekphrasis em José Jorge Letria” (pp. 113 sqq.) aborda a assídua relação da poesia de José Jorge

Letria com as artes visuais, particularmente com a pintura – ou seja, como acentua Teresa Carvalho, na *ekphrasis* encontra «um procedimento chave que dá visualização e corpo ao famoso preceito de Horácio “ut pictura poesis”», sobretudo evidente em *Sobre Retratos*, «livro de desígnio plástico e lirismo indagador que preserva as tradições especulativas e cultas da poesia de língua portuguesa» e que «parece desafiar os limites da plasticidade da linguagem verbal» (p. 115).

E assim, em sete estudos bem fundamentados, dois jovens investigadores percorrem e analisam, com finura, de forma segura e com sensibilidade estética, a poesia de José Jorge Letria e, na maioria deles, sublinham a evidência que no autor ganham os lugares da Grécia e a cultura greco-romana em geral. Por eles conduzidos, sentimo-nos a observar de outra maneira e com outros olhos a obra desse grande poeta. Χαῖρε, pois, por estes estudos que nos fazem descobrir novos caminhos, certas nuances que haviam escapado, segredos subtilmente guardados. Da obra de José Jorge Letria dão-nos enfim uma visão mais completa e sobre ela lançam mais luz.

José Ribeiro Ferreira

NOTA PRÉVIA

Aqui se reúnem sete ensaios, alguns dos quais já publicados em revistas dispersas, que têm a poesia de José Jorge Letria como objecto comum de reflexão. São exercícios de entendimento literário que procuram dar conta de um duplo fascínio: o do poeta por luminosidades várias (da luz da Antiguidade Grega àquela que a experiência fulgurante do Verbo liberta); o dos autores por uma obscuridade que desafia à leitura e interpela como interrogação.

Todos eles aceitam, como premissa maior, que o poeta é um leitor de outras escritas – antigas e modernas, literárias e quotidianamente prosaicas –, um fruidor de outras artes, dando, deste modo, voz ao seu entendimento do outro, seja ele o filósofo, o actor, o pintor, o escritor ou mesmo a personagem mitológica, trágica, que são também, e sobretudo, busca de entendimento de si próprio.

Ao Professor Doutor José Ribeiro Ferreira agradecemos ter aceitado o repto de ler e prefaciар estes textos.

Um agradecimento é também devido ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, na pessoa da Professora Doutora Maria do Céu Fialho, por acolher, na colecção que coordena, estas páginas. Se não vos fascinarem, que vos agradem.

Nas citações de poemas de J. J. Letria, tendo por base um critério de comodidade de leitura, recorre-se preferencialmente às duas antologias organizadas pelo próprio, com a indicação de I ou II, consoante o caso, seguida do respectivo número de página.

(I) *O Fantasma da Obra I. Antologia Poética (1973-1993)*, com prefácio de Mário Cláudio. Limiar (Lisboa, 1993);

(II) *O Fantasma da Obra II. Antologia Poética (1993-2001)* com estudo introdutório de José Augusto Seabra, Hugin (Lisboa, 2003).

Os poemas saídos entre 2001 e 2006, e bem assim os que não figuram nas antologias, são igualmente citados no corpo do texto com as iniciais correspondentes ao livro em que se incluem, seguidas da indicação do número de página, de acordo com a seguinte lista completa dos livros de poesia:

(MT) *Mágoas Territoriais*, Assírio & Alvim (Lisboa, 1973).

(CA) *Coração em Armas*, Livros Horizonte (Lisboa, 1977).

(DC) *Os Dias Cantados*, Editorial Caminho (Lisboa, 1978).

(NS) *Navegador Solidário*, Ed. do Autor (1980).

(DS) *O Desencantador de Serpentes*, Litexa (Lisboa, 1984).

(AA) *Adivinhação do Azul* (Vila Viçosa, 1984).

(ER) *As Estações do Rosto*, Litexa (Lisboa, 1985).

- (IO) *Íntimo das Ondas*, Editorial Vega (Lisboa, 1988).
- (CAf) *Carta de Afectos*, Livros Horizonte (Lisboa, 1989).
- (C:IF) *Cesário: Instantes da Fala*, Editorial Caminho (Lisboa, 1989).
- (CP) *Corso e Partilha*, Centro Cultural do Alto Minho (1989).
- (PM) *Percurso do Método*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda (Lisboa, 1990).
- (BIV) *A Bagagem Imaterial do Voo*, A. E. Fac. Ciências do Porto (Porto, 1991).
- (SR-L) *A Sombra do Rei-Lua*, Limiar (Lisboa, 1991).
- (OL) *Os Oficiantes da Luz*, Editorial Caminho (Lisboa, 1991).
- (OM) *Oriente da Mágoa (Pranto de Luís Vaz)*, Instituto Português do Oriente (1992).
- (CO) *Capela dos Ócios: Odes Mediterrânicas* (Sintra, 1993).
- (ADD) *Actas da Desordem do Dia*, Minerva (Coimbra, 1993).
- (TB) *La Tentation du Bonheur*. Tradução de Patrick Quillier; prefácio de José Augusto Seabra. Editions Nouvelle Pléiade (Paris, 1993).
- (AN) *Os Achados da Noite* (Orense, 1992).
- (LCC) *Lisboa, Capital do Coração*, Círculo de Leitores (Lisboa, 1994).
- (DM) *A Dúvida Melódica*, Edições Afrontamento (Porto, 1994).
- (DI) *O Dom Intranquilo*, Felício & Cabral (1995).
- (SPChC) *Senhor Pessoa, Chegámos a Cascais*, Ulmeiro (Lisboa, 1997).
- (VO) *Variantes do Oiro*, Hugin (Lisboa, 1998).
- (MI) *A Metade Iluminada e Outros Poemas*, Ulmeiro (Lisboa, 1998).

(QOSL, MSM) *Que a Obra lhes seja Leve seguido de A Memória segundo Magritte*, Universitária Editora (Lisboa, 1999).

(A:OB) *Animália: Odes aos Bichos*, Sociedade Protectora dos Animais (Lisboa, 1999).

(QFA) *Quem com Ferro Ama*, Quetzal Editores (Lisboa, 1999).

(MMV) *Manuscritos do Mar Vivo*, Granito Editores e Livreros (Porto, 2000).

(N:LA) *Nobre: o Livro da Alma*, Granito Editores e Livreros (Porto, 2000).

(LBM) *O Livro Branco da Melancolia*, Quetzal (Lisboa, 2001).

(OMI) *Los Mares Interiores* (Bilingue). Tradução e prólogo de Jordi Virallonga, Lumen (Barcelona, 2002).

(PIL) *Produto Interno Lírico*, Ausência (Vila Nova de Gaia, 2004).

(WMPO) *Wenceslau de Moraes, o Profeta do Orvalho*, Fundação Oriente (Lisboa, 2004).

(NhPF) *Não Há Poetas Felizes*, Índicios de Ouro (Lisboa, 2006).

(SR) *Sobre Retratos*, Índicios de Ouro (Lisboa, 2008).

***Placenta de vozes antigas* ou a Antiguidade
em José Jorge Letria**

Carlos A. Martins de Jesus

Quem leia, por puro deleite que seja – e que melhor forma haverá de a ler? –, a poesia de José Jorge Letria, não pode deixar de reparar, aqui e ali, no verdadeiro fascínio, quase matricial, que o poeta devota à Antiguidade Clássica, aos seus espaços, às suas vozes e mesmo aos seus silêncios.

Mais do que um apanhado completo – tarefa que não raro cai em excessivo pragmatismo, redutor da seiva dos versos de um poeta – procuraremos neste breve texto localizar alguns marcos desse fascínio, fragmentos dispersos porém unidos no mesmo gosto por um espaço/ tempo mais que todos propício à poesia, localizá-los como quem, depois de os encontrar, sobre eles se senta para meditar, embebido nas brisas do passado que inspiraram os poetas que, ali mesmo, se haviam antes sentado.

Data de 1993 o livro *Capela dos Ócios*, onde encontrámos um conjunto de textos em que ecoa esse fascínio pelos Antigos, pelos seus espaços e imaginários. Fruto ao que tudo indica de uma viagem real às paragens da Grécia – pois que de outra forma diríamos ser impossível assim sentir a sua presença –, revelam esses textos a vivência intensa de uma experiência sublime, de uma viagem à terra mãe e berço da Civilização, como a conhecemos:

*Recebeu-me com rosas,
rosas brancas do Egeu,
e eu estou cansado e sorrio
e há uma baía ao alcance dos meus olhos*

*e uma melopeia de velhos pescadores
enredando-se na noite, magoada,
como um peixe de prata nas malhas da lua.
A quem ousarei dizer que já aqui estive,
que alimentei os meus sonhos
com esta placenta de vozes antigas,
usurpadas à comoção das tragédias?
Só podemos ser de um lugar de cada vez.
Gostava que um dia me lembrassem
por ter estado aqui, nesta embriaguez
de urze e de mirto que seca as rosas
com o seu mistério perfumado. (II: 34)*

Perde-se o poeta no alvor das praias e das paisagens a perder de vista do Egeu, espaço matricial que parece acolher um filho transviado que por fim regressa a casa. Essa casa, morada comum de todos os homens, tem para oferecer bálsamos revitalizantes e alimento para os sonhos, suco intra-uterino que não alimenta, apenas, mas que também forma o ser em gestação que é o poeta. Um suco feito de «vozes antigas,/ usurpadas à comoção das tragédias», embebido em doses exageradas de urze e mirto que embriagam, como a pitonisa que apenas extasiada pelos fumos alucinogénios profere as mais acertadas palavras, embora sempre confusas, desconcertantes mesmo.

Nesse local, onde se tem «a ilusão breve/ de que os dias sabem a pólen» (II: 41), relembra J. J. Letria os poetas que aí foram morrer, beber o último raio de aurora antes do suspiro derradeiro:

*Se os românticos vinham morrer aqui,
sabiam ao que vinham,
e não era a febre nem a hemorragia
que os matava: era o fogo manso do azul
a roubar-lhes o ar, como quem beija
sufocando, brutal, a boca amada. (II: 44)*

Para eles, a morte mais não é do que o espasmo, o beijo fatal dado pelos lábios da eternidade, o orgasmo último que, porque demasiado intenso, não consente que a própria vida prossiga. A Grécia é, afinal, a terra mãe que gera mas que também assiste, inerte, à morte tranquila do filho pródigo.

Foi um desses poetas o grande Byron, que encontrou a morte em Missolonghi, no litoral norte do Golfo de Pratas, onde lutava ao lado dos gregos pela independência da opressão turca, a 19 de Abril de 1824. A ele dirige Letria um verdadeiro epitáfio saudosista, a ele, também poeta e guerreiro, cuja «espada enlouquece/ com as cintilações nocturnas/ que acordam nos deuses o gosto da eternidade». (II: 36.)

Por que razão – pode perguntar-se ainda – foram aí morrer os românticos? Porque nesses locais – diríamos – reside a seiva poética antiga, a força das palavras que ferem e amam como punhais. Um mergulho nessas águas fecundas, que sabem ao sal da eternidade, e nasce, perfeita e completa, a poesia:

*Vou ao fundo das águas,
ao lugar onde o estrondo é sinfonia,
e o que trago nos lábios*

*é um feixe de algas,
um coral de tons ferinos,
um rio desaguando em dédalo. (II: 42)*

Estrondo e sinfonia, a intranquila e vertiginosa tarefa de cultivar a palavra. Uma poesia que vive de intersecções e sentimentos sempre múltiplos e cruzados, um amplo sentir que não cabe em espartilhos. Ressurge o poeta das ondas volvido em Dédalo, arquitecto mítico da palavra, capaz de ousar os mais perfeitos versos, a mais harmoniosa sinfonia. Artilhado com as asas de cera que conduzem ao sonho, sente que nem o sol, astro flamejante, pode pôr termo a essa empresa sempre marcada pela audácia. Porque assim é o ofício da poesia, complexa arquitectura de sons e palavras roubadas à memória dos tempos:

*Baluciava um poeta em busca de um nexo
para as íntimas palavras que serpenteiam
na cabeça dos deuses e tudo o que encontrava
era uma erva rasteira, um murmúrio de vento,
uma espuma na boca, uma areia de lua.
Arquitectava, à revelia dos livros,
uma explicação para o assombro do mundo
e vinham os cães, as flores carnívoras,
os pássaros nocturnos e comiam-lhe os olhos,
como os séculos costumam fazer à beleza dos mitos. (II: 70)*

Da infernal cabeça de Medusa nascem, terríveis em seu ondear, as serpentes, confusão mais que labiríntica de palavras em que se perde o poeta, na

busca de um nexu que talvez não exista. E ei-lo que é Prometeu, semideus que ousa afrontar os próprios imortais para dar sentido à razão da mortalidade, o herói primordial que rouba do Olimpo o fogo da consciência (II: 110):

*Tendia para um tempo de penumbra
chamado Antiguidade, por ser aí
que os seus deuses se multiplicavam
em sobressaltos de lava à ilharga
das grandes cidades pecaminosas.
Cobiçava um instinto perfeito
que lhe desse a dimensão do fogo
e a bravura do aço. Um estremecimento
prostrava-o sobre a erva
e era indefeso e frágil que o tempo
vinha encontrá-lo, sufocando-o.*

Essa a melhor imagem do poeta que busca um sentido, porque sua é a missão comum a toda a humanidade—ousar. Ousar pelo que não é dado à partida, ousar por tornar a insatisfação regra de sobrevivência, ainda que seja o desalento o desfecho inevitável. É precisamente na Antiguidade, nos seus heróis, mortais e imortais, no mito, afinal, que J. J. Letria parece buscar os exemplos para essa condição de constante incompletude, essa confusão de vozes primordiais que ecoam nos mitos que o tempo também corrompe:

*Entra Andrómaca e traz consigo
o luto de Heitor e a síntese trágica*

*do destino dos mitos. Evadimo-nos:
é para um tempo outro, nada enxuto de lágrimas,
tão macerado de queixas, que levamos
a prodigiosa ossatura da escrita,
com os seus enfeites e enredos,
rendilhando sons, debruando sílabas,
num alucinante artifício barroco
em que a voz, polifônica, se estonteia. (II: 101)*

Trágicos são todos os mitos, ou é pelo menos essa a sua síntese unificadora. Como Andrômaca, atriz de um teatro em que se encena o desalento da vida, o luto por Heitor encerra a mágoa e a dor de ser homem, colhido nesse tempo passado para onde se volta o poeta dilacerado pela insatisfação. Porque a Antiguidade, a mesma em cujas praias sopram as brisas que dão vida, a mesma cujas águas banham e fazem renascer o poeta que nelas mergulha, essa mesma Antiguidade é também, por excelência, um tempo de histórias, teatros e tramas de morte e perdição, tempo «nada enxuto de lágrimas» que inspira contudo à poesia, desde o tempo dos Festivais a mais trágica forma de dizer a vida.

Existência limitada e plangente, a do homem, elevada aos píncaros do sonho apenas por breves excessos de loucura:

*Nem tudo a raça humana cometeu:
faltou-lhe a audácia para ir além das estrelas
e para fazer da demência de Orestes
a rara lucidez que incendeia cristais*

*no limiar do sono. Gémeos que somos
do desatino e do tormento, é a incompletude
que proclamamos quando a noite
se fecha em casulo sobre os nossos olhos
e nada mais resta para além
da rouca sofreguidão das ondas
quando gritam: em nós se cumpre o mar. (II: 99)*

Eis a função dos mitos gregos na poética de J. J. Letria – semear o desalento pela busca ainda não cumprida das estrelas, do infinito, do impossível. Uma incompletude inerente ao ser homem que vai colher exemplos ao panteão dos heróis antigos. Mas como pode o mais terrível e punido dos matricídios, o de Orestes, servir de paradigma? Apenas no que o veste de loucura, dessa loucura que ninguém – a não ser os poetas – pode explicar, nesse ilimitado transpor das barreiras que não cabe nos espartilhos da razão.

A Antiguidade é pois, nos contornos em que a revisita Letria, um paradigma ainda assim incompleto. Espaço/tempo de vida e morte, onde se confundem vozes dissonantes numa perfeita, porque confusa, sinfonia (ou disforia?) de vozes, aí encontra um rio poético em que não pode deixar de banhar-se e de cujas torrentes aproveita as águas mais inspiradas. Mas deixa claro, como quem confessa que não se revê neste ou naquele movimento poético:

(...)
*e eu que não sou contemporâneo das pitonisas,
dos arquitectos dos augúrios, adormeço*

*com a lentidão da lava na vertente
mais íngreme desta ou da outra noite,
e que ninguém me pergunte em que filosofia
me resguardo ou me filio. (I: 71)*

**A poesia de José Jorge Letria ou o labirinto
sem Minotauro**

Teresa Carvalho

*Nem sempre escapamos na fuga,
tão pouco na ilusão da fuga. [...]*

José Jorge Letria, *Cesário: Instantes da Fala*

*Era assim a ficção: a teia apertada
em que as personagens definhavam
à mingua de luz, à mingua de voz.
Era a fala a consumir a própria fala,
a engolir, voraz, o narrador.*

José Jorge Letria, *Quem Com Ferro Ama*

Autor de uma vasta e diversificada obra para a infância e a juventude, ficcionista – a escrever frequentemente na fronteira arriscada entre a poesia e a prosa –, dramaturgo, numa palavra, autor de muitas escritas (incluindo a jornalística), José Jorge Letria é sobretudo um poeta em desacerto com o tempo que lhe coube, mas não em desacerto com o tempo luminoso da Antiguidade Greco-Romana e com os seus mitos, presença recorrente no seu universo poético.

Insinuante construção de planta complexa, no seu doloroso, assumido e singular jogo heteronímico («Eu sou muitos com um só rosto./ Não tenho como tu, Fernando [...], uma identidade/ plural, um leque de nomes a abrir-se,/ imenso, em direção à luz» (II: 183), no seu entrecruzado de vozes e vultos – evidências confusas de figuras que, de um modo geral, são chamadas ao palco de um revolto teatro de sombras onde o “eu” encena e se encena –, no seu entrelaçado estreito de caminhos, datas e lugares, a poesia de José Jorge Letria

ergue-se como um labirinto textual (não estivéssemos na presença de uma figura avessa a geografias simétricas e a itinerários lineares) que tem como centro as grandes temáticas da lírica universal: o amor, a morte, o tempo e a fugacidade dos dias, a vanidade, o inane, o inquieto estar no mundo e a palavra que o diz. Decerto, dos poucos centros facilmente alcançáveis numa obra, tomada no seu todo, a que David Mourão-Ferreira, no prefácio a uma das colectâneas poéticas do autor, se referiu como desnorteante, ou melhor, e em bom rigor, “de tão desnorteante versatilidade”¹.

Diante da profusão de páginas de uma obra em que, não raro, poesia e prosa não demarcam os respectivos territórios com nitidez, diante do nunca aplacado desdobramento do “eu”, a revelar uma personagem biograficamente identificável (embora seja questionável que certa sinceridade posta na cena poética ofereça os dados que permitam falar de “auto-retrato” nesta poesia: «Existo tangencialmente ao que digo» – II: 396), os pontos de referência turvam-se e ocultam-se, fugindo o fio de Ariadne das mãos do leitor, desafiado a encontrar na sua obra poética uma ordem onde, aparentemente, só há (con)fusão, inquirição e enigma: «Em nenhum teatro me quero representado,/ que a minha máscara é a do tédio e da fadiga./ Estou cativo de um tempo alvoraçado/ em que tudo é interrogação e dúvida» (II: 59).

Percorrer os meandros de uma poesia que corre, clara e torrencial, fora das capelinhas literárias e longe

¹ D. Mourão-Ferreira, prefácio a *Cesário: Instantes da Fala*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

dos exercícios de estilo («Estilo não quero fazer, não sou capaz,/ faltam-me os andaimes, as ferramentas, a destreza/ no manejo dos seus fios ocultos» – I: 110), pode revelar-se tanto mais assustador, quanto verificamos que ao anterior traçado labiríntico vem juntar-se uma ampla galeria (e uma galeria é também uma compilação de escritos biográficos, que aqui não dispensa nem o fio da memória, nem a componente subterrânea) de quadros² e retratos. Retratos dos desvãos da infância; «retratos de família», obsessivamente perscrutados; retratos pulsantes a que o tempo retirou nitidez (e sentido): «Éramos nós naquele tempo?/ Era eu neste retrato?/ que sei eu que sei tão pouco?» (I: 69); «retratos coloridos das madrugadas de festa» (*NhPF*: 14), mais raros, sobretudo quando comparados com os «da aflição a preto e branco,/ os da minguada esperança, tão parca» (*NhPF*: 14); amarelecidos corpos ovais que preenchem a solidão das noites. A todos estes vem juntar-se o “auto-retrato” do “eu” («retrato-me em mágoas»), frequentemente absorvido em cálculos de balanço dorido, a deixar perceber por que *Não Há Poetas Felizes*:

*É minha e só minha a culpa
de quase tudo o que me fustiga:*

² Lançando mão da dinâmica de imagens e emoções que um recurso como a *ekphrasis* possibilita, numa opção que retoma as tradições especulativas e cultas da poesia de língua portuguesa, em *Os Oficiantes da Luz* e *Sobre Retratos* o Autor faz desfilar pintores célebres, sob um cenário histórico-social e artístico composto com utensílios verbais de perscrutação que permitem ao sujeito poético falar distanciadamente de si e ao leitor abeirar-se do rosto múltiplo de quem escreve.

*vivi de mais, amei de menos,
escrevi de mais, esperei de menos. (NhPF: 24)*

Dir-se-ia que o universo poético de José Jorge Letria, no seu enrodilhado de linhas temáticas e motivos preferenciais (a prestarem-se a desenvolvimentos sobre os vasos comunicantes entre vida e escrita), é muito mais o novelo da desolação em que Ariadne acabou por enredar-se que a solução em forma de caminho a oferecer-se ao leitor. O poeta, de resto, parece apostado em lançar a confusão.

Se há momentos em que apresenta ao (apreensivo) leitor «Tudo Sobre o Mistério da Escrita»: «Eu estou dentro e fora de mim ao mesmo tempo,/ enredado na trama de uma escrita/ que tudo dirá sobre quem escreve» (II: 421), outros há em que, anunciando a revelação – «O Que Sou E O Que Escrevo» –, o oculta (e se oculta), num exercício de fingimento e contradição, próprio, de resto, de quem está convicto de que «as perguntas são muito mais tentadoras/ que as respostas» (NhPF: 45): «Não tentem saber o que sou pelo que escrevo./ Não me interpretem mal pelo que não digo./ Eu só confesso o que posso confessar» (NhPF: 67).

Como quer que seja, a verdade é que o próprio, restringido à «solidão nocturna de mapas» que não registam centro ou saída, parece não estar na posse da chave do enigma:

*Quem de mim souber mais do que eu sei
que me faça objecto de ficção
ou enredo labiríntico de uma outra poética. (I: 106)*

Baixemos ao labirinto.

«Aqui todos os rumos vão dar ao coração da luz» (II: 25) – lê-se num verso de um dos poemas iniciais do volume *Capela dos Ócios* que bem poderia sintetizar a orientação de uma poesia marcada pel' *A Tentação da Felicidade*. Nela se multiplicam sinuosos percursos, por vezes circulares, a expressar a dificuldade, a inacessibilidade, senão mesmo a inexistência de um centro, sempre perseguido – o «âmago da luz», o «núcleo faiscante do mistério», o «núcleo sonoro/ em que toda a voz inexoravelmente se gera» (MI: 23), capazes de apontar razões plausíveis para a impossibilidade de o poeta se representar absoluto, de iluminar o sentido da existência humana, de explicar os «assombros do mundo» e de assegurar, a cada livro, o encontro sempre renovado com a poesia, corroída pelas feridas várias de que é feita a vida deste poeta³, sem cessar assumida – poeticamente assumida – como êxtase inexplicável.

É frequente encontrarmos o autor de *Mágoas Territoriais*, livro com que se estreava em 1973, ora *enleado* «numa teia de sons/ em que já quase nada faz sentido» (II: 304), cumprindo a sua vocação de «oficiante do verbo»: «Pertença a esta arquitectura abobada para a perfeição do verso, rendilhada para o êxtase dos sons» (*NhPF*: 60); ora deambulando «como o pintor no labirinto das tintas» (II: 32), a unir as linhas do seu rosto múltiplo e a traçar, a branco e melancolia⁴,

³ Veja-se o estudo de Júlio Conrado, *O Som e a Dúvida – ensaio sobre a vida e a obra poética de José Jorge Letria*, Lisboa, Hugin Editores, 1999.

⁴ *O Livro Branco da Melancolia* é justamente o título de uma

rumos que levam, as mais das vezes, a aguarelados lugares vivenciais, com pontos de chegada e de partida, dominados por forças e intensidades humanas⁵; ora enredado em sombrios círculos interiores, a analisar os nós (e os outros) do fio da[s] sua[s] vida[s]: «Fui outros, confesso, públicos e sonantes/ todos eles, antes de ser este que agora/ se acolhe na mansa morada do texto/ arduamente cercado de metáforas» (MI: 59); ora ainda a desenrolar o irreversível fio da morte, figura omnipresente na sua página poética, dominada por uma escrita assumidamente «voraz e labiríntica» em que sobressai a mesma entrega – sempre apressada – que reconhecemos a Teseu:

*Isto é o que escrevo sem motivo,
sem prazo, sem objectivo visível,
correspondendo a um impulso brutal
que abre as comportas à torrente da escrita.
Este é o meu método, confesso.
Não ando a juntar poemas, um aqui outro acolá,
como as galinhas juntam bagos de milho.
Tudo me sai violento e natural, assim,
como o caudal de um rio sem rumo
inundando campos férteis. (NhPF: 49)*

As pistas – lexicais, imagéticas, discursivas – que conduzem à ideia de um périplo feito de risco, de enganos de uma personagem, de projecção autobiográfica, que não se sustenta no espaço teatral que se abre entre pólos

colectânea de poemas, publicada em 2001.

⁵ Vide, por exemplo, *Senhor Pessoa, Chegámos a Cascais*.

tensos (vida/morte; começo/fim, epílogo ou saída de cena; luz/sombra), insinuam-se generosamente nas malhas do tecido poético e manifestam-se desde os livros mais antigos aos mais recentes. *Manuscritos do Mar Vivo*, livro com um título de ressonância corrosiva, amplifica e aprofunda a temática da errância, por vezes em círculo:

*Sou o que me persegue e me envenena,
pois tudo começa e acaba
no círculo avassalador em que me movo. (MMV: 56)*

Se excluirmos a paixão imensa pela escrita, anel de fogo que cerca «a mão que ousa verso» (II: 124), que cinge o “eu” ao livro em clima de forte envolvimento afectiva, que encerra tragédias de ausência que os enredos verbais da sua poesia sublinham e onde se sente trepidar, quer a «máquina da escrita», quer a do fingimento, comandada por «um homem/ fragmentado em cada verso, disperso,/ uma existência fulminada em cada sílaba» (MMV: 49), o mais relevante círculo onde se move José Jorge Letria é o palco – labirinto raso, de solo exausto, em que ruíram os muros dos corredores da unidade e do absoluto, a “enquadrar” a sua própria representação dramática, à procura de um final feliz:

*Num grande teatro antigo
é que eu gostava de me representar:
tantas máscaras quantas fossem precisas
para levar ao engano toda a escrita
em que se estriba a fala dos actores.*

*Quero ser a derradeira personagem
de um enredo circular e enleante. (II: 309)*

A dificuldade de acertar com a saída condu-lo, por vezes, a caminhos poeticamente pouco correctos. Porquê? – é legítimo perguntar. «Porque sim» (*NhPF*: 23):

*Um dia destes apeteceu-me ligar para mim
para saber como iam as coisas cá por casa.
Mas não o fiz. Não por temer
que a minha sanidade pudesse ser questionada
e sim para não receber uma resposta evasiva
ou um comentário sarcástico.
Comigo, eu sei com o que posso contar. (*NhPF*: 25)*

Poesia «tão sôfrega de ar e de luz» (*NhPF*: 16), ela é, à semelhança do labirinto clássico, e sob o ponto de vista temático, um lugar marcado pela clausura e pela obscuridade. É à noite que encontramos o poeta seguindo o curso taciturno da «miséria moral do nosso tempo» e o da vida una e triunfante que não se pode cumprir.

Os espaços onde se tranca, ora para se perder nas malhas que a clausura tece, ora para brevemente se encontrar, são múltiplos, dos mais comuns aos mais invulgares, passando pelos inusitados: o rangente «armário azul da infância» e as caves escuras da adolescência, onde se revivem as dolorosas aprendizagens que ambas exigem e de onde nos chegam dilaceradas *notícias da sua ausência*; o interior do ser: «Pudesse eu imitá-los [aos gatos] no

salto,/ uma vez só que fosse, e saltava/ para dentro de mim» (*MMV*: 10); «Eu vivo atormentado por este medo de fugir/ e quando fujo é sempre/ para dentro de mim que vou» (I: 177); os livros⁶ ou a «casa dos livros», lugar pulsante, onde se recolhe como se fora o «último reduto»; uma gaveta; um casulo de penumbra feito do «fio com que se tece a ciência dos meus erros» (I: 243); a pequenez de um bolso («das moedas sem valor») que se «fecha [-se] por dentro para me/ sufocar, para me furtar a luz, para me arrebatrar o ânimo e a raiva»; uma lágrima, «ampola de orvalho e sal» (*NhPF*: 13).

Mas mais do que a sua própria reclusão, que é, ela própria, um doloroso lugar de confluência de experiências várias que em conjunto formam o sistema de coordenadas da sua meditação especulativa e existencial, é a reclusão da poesia que mais parece doer-lhe. «A Escrita Reclusa» é justamente o título do poema que serve de limiar ao volume *Manuscritos do Mar Vivo*:

(...) *Hoje o que tenho*
é horror de mim quando a escrita

⁶ O Livro, que adquire uma importância fundamental no universo poético de José Jorge Letria, de um modo geral, não é o suporte material particular da escrita, o simples objecto portador/símbolo do saber que tem como função essencial ser lido, e, portanto, eventual objecto de prazer. Num afastamento da tradicional forma de o pensar, na sua natureza e funções, o livro assume-se como um lugar, simultaneamente de desafio e perdição, onde o poeta se lê e relê. Curiosamente, também concebido como um espaço labiríntico onde teme perder-se: «Os livros pedem-me que não os escreva/ porque temem que eu me perca neles/ de tal forma é voraz e labiríntica/ a pressa com que me derramo no que escrevo» (*NhPF*: 22).

*me abandona, me ignora, quando desdenha
de mim e se deixa ficar, reclusa,
nas gavetas do meu esquecimento,
para eu sofrer como um cão enquanto vivo. (MMV: 9)*

Lembre-se, no entanto, que este labirinto poético não é um espaço sem fissuras nem saídas praticáveis. *A Metade Iluminada*, livro cujo título encerra um programa dialéctico, falar-nos-ia suficientemente de um celebrado «pacto com a claridade».

À semelhança do labirinto da tradição clássica, a entrada no edifício poético que, livro a livro, José Jorge Letria tem vindo a construir com arte e engenho, faz-se por uma porta única: a da “fascinação a que a leitura nos arrasta, se a ela também nos entregarmos, no cerimonial sagrado de uma celebração”⁷.

Numa escrita em que o excesso é a medida, sem tempo para detenções ou limiares – tal é a pressa «com que me derramo no que escrevo» (*NhPF*: 22) – o leitor, (entre)abertas as «portas que dão para o vazio das grandes ausências» (II: 281), é levado ao sabor apressado do poeta, convertido num irracional Teseu ou, talvez melhor, em Minotauro de si mesmo. Esta «terrível vocação animal» expressa-se, no fragmento que se segue, por meio de fortes tonalidades semânticas e vigorosas sonoridades que se coadunam com a impetuosidade do movimento do discurso:

⁷ José Augusto Seabra, «José Jorge Letria ou a celebração da escrita»: José Jorge Letria, *O Fantasma da Obra II. Antologia Poética (1993-2001)*, Lisboa, Hugin, 2003, p. 18.

*Aventuro-me em cada novo livro
como se me lançasse num safari interior,
perseguido a fera que não sou,
a sombra do que mais temo,
o uivo ou o urro que mais me amedronta. (NhPF: 24)*

A ferocidade, por vezes uma «violência subtil», é uma das facetas desta poesia, a manifestar-se, sobretudo nos livros mais recentes, por meio de uma ironia ácida e do sarcasmo, que escondem mal certas fissuras abertas.

Ausência notada nesta poesia é a do monstro ameaçador e violento que domina o imaginário ocidental, numa desarrumação do mito nos seus componentes habituais. Frequentemente tratado na poesia portuguesa contemporânea, com inegáveis constantes e com nítidas diferenças que decorrem de um modo distinto de elaborar textualmente os materiais míticos herdados do mundo clássico, o tema do labirinto⁸ é tratado com a singularidade que marca a voz deste poeta:

*No meu labirinto não há Minotauro
nem poetas perseguindo o fio de som
que os conduza ao âmago da luz .
O meu labirinto não é o de Borges
nem o dos efabuladores do fantástico:
começa no sono e acaba na vigília
alimentado por todas as tensões
que me retesam os músculos e arrasam
os nervos. (...)*

⁸ Vide José Ribeiro Ferreira, «O tema do labirinto na poesia portuguesa contemporânea»: *Humanitas* 49 (1996) 309-333.

*O meu labirinto é um lugar
habitado pelo espanto e pela dúvida.
Quem nele se adentra não pode buscar paz,
pois nos seus diligentes caminhos
é a vida inteira que se joga. (II: 314)*

Definido que fica, pela negativa, o labirinto em análise – uma representação tumultuosa do ser interior –, o poema segue o caminho que lhe traçou a vocação de José Jorge Letria: o excesso e o desassossego.

A ausência do monstro clássico não faz deste espaço poético um espaço menos arriscado nem de busca e inquirição menos sobressaltadas, até porque outros, não menos nocivos, lhe tomaram o lugar: a morte, disfarçada de «animal grave e predador» (I: 103) que, no seu ímpeto indomável, se acercou da *árvore familiar* do poeta «golpeando-a com as suas tesouras fulgurantes/ e os seus ataques implacáveis» (I: 125); o tempo, obstinado devorador, sempre presente; o presságio, tal como é descrito, «um animal rasteiro, voraz e enleante» (I: 114); a descrença em que se consome: «Se Deus existe, fez-me sem fé,/ inapto para a crença e para a bondade da prece./ Infelicidade a minha» (II: 407); o medo, esse «animal tormentoso e perscrutante» (*MMV*: 41) que o autor ousa *apunhalar* no poema que abre a colectânea *Não há Poetas Felizes*.

A todos estes monstros vem juntar-se a poesia – insaciável monstro amado a alimentar-se da própria fome do poeta: «eu preciso da poesia como de pão para a boca» (*NhPF*: 22). Se há momentos em que o processo decorre em lenta agonia («As vidas que vivi antes desta/ que vai

mirrando comigo livro a livro» (*NhPF*: 25); «Esvaí-me em falas solitárias» – II: 304), noutros, e porque «nem sempre o livro ama quem o escreve./ Muitas vezes amotina-se, animal exasperado» (II: 126), tudo se passa de modo mais rápido – e fatal:

*O livro por vezes devora a mão que escreve,
come por dentro a luz que o inventa
e assim se torna letal e voraz
com um gume de aço sobre a página
e outro de vidro a fustigar as sílabas.* (II: 126)

Como o poema anterior, em particular, e a obra poética, em geral, se aplicam a demonstrar, o labirinto de José Jorge Letria não é um espaço de irremediável perdição, mas um lugar vital (onde os contrários se tocam) em que domina a arquitectura da pergunta («Morrerei perguntador» – II: 31) e da dúvida, a não deixar, a «quem nele se adentra», outro caminho que o do recomeço. Voltas em círculo, nunca perdidas.

**Cartografando o labirinto:
o canto de Hermes na poesia de José Jorge Letria**

Teresa Carvalho

*Venham dizer-me que não há poesia no comércio,
[nos escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros...*

Álvaro de Campos, «Ode Marítima»

*Agita-se um mercado à minha frente
e todo o comércio que faz
é o do riso a rebotar nas bocas,
o dos sonhos na intimidade das falas,
o das carícias no segredo das mãos.*

José Jorge Letria, *A Metade Iluminada*

O espaço, inaugurado com o volume *Mágoas Territoriais*, está aberto ao público leitor desde 1973 e tem hoje uma ampla dimensão, não fosse a poesia de José Jorge Letria um lugar comum ao voo das aves.

Com montra para a rua larga do sonho e para a ilusão da felicidade, fica situado no coração daquela zona crepuscular da poesia portuguesa contemporânea que reflecte sobre a dolorosa existência do Homem, nas suas múltiplas dimensões, concretamente «na mais perigosa curva das palavras/ que matam, libertam e resgatam» (II: 426). Melancolicamente escurecido por ausências múltiplas, pela percepção aguda da fugacidade dos dias, pela ruína lenta e pela ronda da morte, é um espaço dominado por cores deceptivas que não recusaria, porém, um letreiro luminoso que a felicidade, ou a tentação dela, faria acender por instantes: «Dura um ápice toda a sensação de felicidade» (VO: 60).

Na sua diversidade sombria, os produtos do espírito inquieto do poeta expõem-se – sem comprador – ao olhar do leitor, que experimentará o sentimento da inquietação dos lugares raros: objectos impessoais que lhe dão a medida disforme da solidão da casa (espaço tópico de relevo nesta poesia), «caixas assombradas» (*MMV*: 13), «absurdos objectos/ que atravancam e paralisam a solidão de um homem» (*LBM*: 14), «ferramentas da angústia e do assombro» (*ADD*: 64), «farrapos de sonhos», «elixires do desengano» (*I*: 105), «soporíferos, querelas e adagas. Tanta dor» (*MI*: 20). Neles se inscreve a marca de um trajecto existencial feito de muitas vidas (nenhuma delas irrupção de um dia triunfal) e de fingimentos de morte, com custos calculáveis: «pago alto a factura deste excesso/ que é uma vida a perseguir outra vida/ dentro de um livro de vozes» (*II*: 293).

Estas linhas iniciais, apontando as dominantes temáticas da poesia de José Jorge Letria, introduzem-nos numa atmosfera de sabor comercial e contabilístico alheia, ou tida por alheia, à expressão literária, mas que a obra poética do autor não desconhece. «Cálculo», «cifra», «rendimento», «moeda», «depósito», «transacção», «dívida», «balcão», «alvará» e outros de semântica vizinha são, de resto, vocábulos pertinentes num glossário comunicativo que merece alguma reflexão.

Cesário: Instantes da Fala, composto por 50 momentos centrados na vida e na obra de Cesário Verde, é o livro em que privilegiadamente se manifesta todo um mundo verbal ligado à actividade comercial que, como é de todos sabido, foi a do poeta de «O

Sentimento dum Ocidental», dividido entre o balcão da loja paterna da Rua dos Fanqueiros e a quinta agrícola de Linda-a-Pastora, famosa pela fruta que produzia, essencialmente, destinada à exportação. É esse poeta, cuja vida e a obra coincidiram, que aqui fala através da escrita insurrecta de José Jorge Letria por meio de um complexo processo de desdobramento¹. Na voz e na fala reconhecemos traços substanciais do modo como Cesário estava no mundo e, simultaneamente, o modo como o mundo está na palavra poética de J. J. Letria:

*A poesia, meu amigo, não ousa vê-la
como acto de encomenda. Longe de mim
se quede a louvação e o adulador encómio. (I: 103)*

(...)

*Como eu os conheço [aos burgueses] e os avio
[ao balcão revoltado
dos meus versos tão pouco aguairelados,
tão parcamente tolerantes, tão feridos
de uma febril imaginação que só as longas
deambulações nocturnas conseguem aplacar. (I: 105)*

Se é certo que Cesário Verde “foi o primeiro a descobrir a poesia do comércio, isto é, o facto de que as actividades comerciais são tão dignas de serem transformadas em poesia como o amor ou o luar”², não é menos certo que J. J. Letria, numa clara superação de influências, revoluciona essa

¹ J. J. Letria, *Jornal de Letras*, 11 de Julho de 1989, p.5.

² Georg Rodolf Lind, «O real e a análise – o mundo poético de Cesário Verde: *Colóquio/Letras* 93 (1986) p. 36.

linguagem, ressemantizando-a com matizes de carácter introspectivo, dotando-a de grande densidade expressiva e transformando-a numa reflexão continuamente metapoética³. É, de resto, com linguagem comercial que a poesia fala de si própria: «Import-export deste comércio/ que faço das triviais coisas comuns:/ a venda dos panos, da fazenda,/ da lã, do algodão, ávido comércio/ que quer de mim muito mais/ do que eu sou capaz de dar». No tecido do discurso insinua-se a tensão entre o “eu” e a linguagem, a matéria-prima do poeta.

Lançadas em séries paratáticas que tão bem transmitem a ideia desse acúmulo material que se manifesta na poesia de Cesário, atestando uma experiência simultaneamente existencial e poética⁴ (e a ideia de uma rotina sugerida, por vezes, na regularidade do verso, significativamente quebrada por uma formulação rítmica que com ela não se coaduna), as *coisas precisas*, transfiguradas em outras *coisas*, são uma constante numa superfície verbal onde o viver quotidiano do empregado no comércio e substituto do pai no armazém de ferragens habilmente se cruza com as temáticas da poesia cesária e com o ofício poético:

*Amotinam-se as ferragens,
os pregos, as buchas, a cal
sobre o balcão dos meus dias*

³ Cf. David-Mourão Ferreira, prefácio a *Cesário: Instantes da Fala*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

⁴ Cf. Helena Carvalhão Buescu, «Movimento, *flânerie* e memória cultural»: Helena Carvalhão Buescu e Paula Mourão, *Cesário Verde. Visões de Artista*, Porto, Campo das Letras, 2007.

e eu que digo, que canto, que faço?
Sangro-me na contabilidade absurda
de trocar encomendas por palavras. (I: 117)

Portadoras de uma carga de experiência indefectível (e de insurreição – sublinhe-se a simbologia dos elementos enumerados, a apontar no sentido da ferida, da asfixia e da corrosão) essas *coisas* precisas, frequentemente ligadas à ‘função do comércio’, são-nos dadas sem retraimento da expressão emocional, bem ao contrário, numa subjectividade que contrasta abertamente com o ser positivo e prático que terá sido Cesário Verde. Num equilíbrio infatigável entre os instrumentos de uma prática poética e os utensílios de uma prática de trabalho, sempre questionante, não esquece este livro uma visão temperada pela lição positiva e realista diariamente colhida:

Meu irmão: a mim o que me rodeia
é o que me preocupa, o que me dá que pensar,
mas será que estes papéis, esta tinta baça,
o mata-borrão dos meus temores, o carimbo
das antigas contas saldadas podem resumir, albergar
a ideia que tenho de mim e que de mim quero dar aos outros?
 (I: 113)

Sem nunca perder o timbre singular da sua voz e a consciência de si como poeta (e deste como entidade a um tempo proeminente e incompreendida), J. J. Letria esboça um conflito que se apoia em dois universos diferenciados, senão mesmo incompatíveis, que aqui

se defrontam e que, curiosamente, o poema «Nós», de Cesário, contraria. De um lado, o comércio rotineiro, entediante e sombrio – as «graves coisas práticas»; do outro, um universo solar e transbordante de pulsão vital, «um astro alucinado» – a poesia, sentida como «um bem libertador, bálsamo de sons». O conflito é bebido não na poesia de Cesário, mas, assumidamente, na sua correspondência, concretamente em cartas que se referem à actividade comercial e onde se descobrem elementos que permitem traçar o retrato apreensivo de alguém que, embora exercendo a sua profissão com competência e gosto, não quer ser visto como “o Sr. Verde, empregado no comércio”⁵, mas como poeta:

*Eu sou daqui e não sou, dos algarismos, das mercadorias
empilhadas, das parcelas exactas e sem luz
de um balanço anual positivo. Mais serei ainda
das coisas que se situam na área da partilha,
do sol e do vento. (I: 113-114)*

*O que temo é que permaneça de mim
só a imagem baça do comércio*

⁵ Cesário Verde em carta a Silva Pinto, datada de Maio de 1886, dois anos antes da sua morte: “O doutor Sousa Martins perguntou-me qual era a minha ocupação habitual. Eu respondi-lhe naturalmente: “empregado no comércio”. Depois ele referiu-se à minha vida trabalhosa, que me distraía, etc.

Ora, meu querido amigo, o que eu te peço é que, conversando com o doutor Sousa Martins lhe dê a perceber que eu não sou o sr. Verde, empregado no comércio.”. Sigo a edição de Teresa Sobral da Cunha, *Cânticos do Realismo e Outros Poemas [seguidos de] 32 Cartas*, Lisboa, Relógio d’Água, 2006, carta nº 30, p. 217.

*num balcão de Lisboa, sem brilho
e com tão pouco e duvidoso alento. (I: 122)*

A «tristeza lojista» que logo se instala no poema (porque de um só se trata) – a atingir a própria camélia que tantas vezes salta da lapela de Cesário Verde para os poemas de José Jorge Letria e que, não por acaso, aqui vemos murchar – adensa-se, ganha corpo e mata o poeta-repórter, espectador, não da cidade de Lisboa, mas de si e do seu drama. Neste livro «é a vida/ que teima em mover-se na arena sombria dos olhos», como um caleidoscópio tormentoso, marcado pelo pormenor sombrio carregado de profunda significação humana, para o qual concorre, sem dúvida, a carga sémica negativa com que certo vocabulário inusitado, típico das áreas lexicais da prosa e, concretamente, da esfera comercial transitam da poesia e da vida de Cesário Verde para os versos de José Jorge Letria.

O conflito expresso em *Cesário: Instantes da Fala*, assumindo embora outros contornos, não mais deixará de estar presente na poesia do autor, de forma mais ou menos vincada, mais ou menos subtil, encoberto, por vezes, pela acção de uma poética amadurecida. Também por meio dele se há-de ir afirmando a distância que separa o poeta, cujo ofício consiste fundamentalmente em vencer a resistência da linguagem, de um trabalhador comum (e a consciência disto mesmo), a poesia e a criação artística de outras áreas de actividade sem mistério nem enigma.

«Os Dois Mallarmés» (*NhPF*: 68) é, a este respeito, um poema revelador. Nele se foca a distância entre o

Mallarmé fotografado por Nadar – «um velho notário constipado, xaile sobre os ombros,/ caneta na mão e olhar sereno» – e o Mallarmé pintado a óleo por Manet, descrito como «um ser enredado/ na loucura circular das palavras absolutas». Eis o contraponto entre, por um lado, uma serenidade que a perspectiva do descanso consente, e, por outro, uma dinâmica irrefreável representada numa elaboração estilística em que, figurada ou imagetivamente, estão plasmados dois dos sentidos fundamentais de toda a criação poética de José Jorge Letria: a associação entre lirismo e loucura; o da escuridão interior só iluminada pela claridade e pela aventura da poesia.

Abrindo um horizonte reflexivo que será a marca indelével da obra do autor (que ganharia com a consideração da própria história da pintura: um percurso do figurativo ao abstracto), é a própria imagem de um entusiasmo fértil e violento que ressoa como um eco místico, um entusiasmo demiúrgico que dá acesso a uma experiência espiritual profunda, mais próxima do mistério da existência (e da poesia), que se confronta com a imagem de uma sombria, sossegada e respeitável velhice, senão mesmo com a imagem de uma velha rotina burocrática e seus formalismos pouco sobressaltantes:

*No retrato a óleo está a essência
do não dito, do não escrito.
Na fotografia está o senhor de posição e de idade,
poeta consagrado reinventando a linguagem
com o meticuloso labor de quem
faz a escrita só para as contas baterem certas.*

Só no terreno do ‘poeticamente incorrecto’, poesia e burocracia parecem poder encontrar-se e conviver sem uma zona de conflito ou com ela desvanecida no exercício seguro da escrita: «Se me apetecer, vou com Rimbaud/ para a perdição do exílio africano,/ se me apetecer, vou com Rilke/ ferir-me nos espinhos de todas as rosas/ que enfeitam a aflição vociferante dos poetas,/ se me apetecer vou escrever um verso/ sibilino e impenitente, inesperado,/ nas costas de um documento oficial» (*NhPF*: 23).

De que o poeta, que tem vindo ao longo da sua obra a tocar nos domínios essenciais da criatividade humana, nas mais diversas expressões artísticas (da pintura à música, da escultura à arquitectura) não se enamora de actividades desprovidas daquela aura enigmática que solicita um especial modo de ver nem da fria lógica comercial falar-nos-iam suficientemente dois poemas da sua mais recente colectânea, *Sobre Retratos*. Deixemos de lado o primeiro, um poema que tem como referente pictórico um quadro de Diego Rivera, centrado na arte de «fazer tortilhas/ elevada à condição de ofício e de mistério» (*SR*: 29), para nos fixarmos no poema «Giovanni Arnolfi e sua mulher Giovanna Cenami», a denunciar uma relação intranquila com o mais famoso quadro de Jan Van Eyck (imagem 1), que exhibe, numa quietude contrastante, um rico comerciante e a sua mulher. Os versos iniciais logo a deixam perceber:

*Há neste retrato a prosperidade mercantil
de quem avalia o mundo por aquilo
que se compra e se vende*

*nos mercados onde tudo tem um preço,
até o homem e a sua arte.*

*O cão, as chinelas de mulher, o fruto
esquecido no parapeito da janela,
o castiçal e o terço são o inventário
de um espaço povoado pelos símbolos
da harmonia que o dinheiro sela.*

*O próprio pintor se terá auto-retratado
no espelho redondo, ao fundo da sala,
testemunha silenciosa de uma união
que está nas cores, nos objectos
e também no triunfo de uma classe
que se fez pintar para mostrar
que tudo tem um preço
e uma medida, até o amor. (SR: 49)*

Meditado para além dele próprio, o quadro é visado mais como imagem da demonstração de poder e de prestígio de uma classe sócio-profissional e menos como objecto de arte. Mais como documento e menos como objecto-pintura, já de si, neste caso, com uma significativa componente testemunhal – o notário improvisado em que se terá transformado o pintor. O poema converte-se no lugar de uma denúncia que a própria estrutura vem exprimir ao servir-se do ‘inventário’, que se assume como forma dúplice de registo: a enumeração, capaz de reunir os elementos simbólicos dispersos pelo quadro, só aparentemente sem importância, e dela retirar significativos dividendos poéticos que apontam no sentido da opulência; a relação ou rol dos bens do casal.

Contrário é o efeito que a enumeração produz no poema «Os Valores Pessoais», justamente, do livro *A Memória Segundo Magritte*. Aqui surpreendemos o poeta a elaborar o inventário do que lhe pertence: «é tudo e é nada, é um pente,/ um pincel da barba, alguns livros/ as cartas que não cheguei a mandar,/ o retrato dos filhos ainda pequenos [...] um sabonete com aroma de bétula/ um fósforo molhado pelas lágrimas» (*MSM*: 115). Não é apenas o banal quotidiano contido numa página – um quadro – que contende com a pose teatral e cerimoniosa que se observa no «Retrato dos Esposos Arnolfi», título, aliás, por que é conhecido o quadro e que o poeta, sintomaticamente, recusou para título do seu poema, num procedimento raro nesta colectânea que, de um modo geral, faz coincidir os títulos. São os valores materiais que contendem com uma insubstancialidade que o «obsessivo azul» convertido em moldura que cerca e abriga os bens do poeta vem sublinhar. É um quadro não apenas para ser visto/lido mas para ser pensado, à semelhança do quadro de Jan Van Eyck.

Também por meio daquele procedimento, que envolve transferências de valores simbólicos, se converte uma mensagem não imediatamente óbvia, que, de resto, tem desafiado vários críticos de arte, numa comunicação nítida – indutora de esquemas simplistas e de uma facilidade poética que não existem – a ocupar o centro escópico do ‘poema-retrato’: o dinheiro tudo compra.

Vale a pena sublinhar que o poema de *Sobre Retratos*, sendo embora um poema efrástico (e a

ekphrasis traduz já uma prática literária da atenção ao “artefacto”), não se submete à descrição minudente, antes se estrutura como um objecto autónomo. O poeta selecciona os elementos do quadro visado de acordo, não apenas com desígnios plásticos, mas com propósitos bem definidos. Mais que reconstituir os traços fisionómicos de um comerciante próspero e da sua mulher – os protagonistas do quadro, não do poema – importa trazer para primeiro plano retratados e retratista nas suas circunstâncias históricas, sociais, profissionais. A união que o quadro exhibe, celebrada provavelmente em segredo, não é esquecida, mas outras se lhe vêm sobrepor de modo pouco secreto: a união das cores e dos objectos, numa figuração da própria «prosperidade mercantil» donde parte o poema e que parece ferir a retina do poeta.

É um poema-retrato onde claramente o comércio casa mal com o mundo dos afectos, com o investimento pulsional (e lírico) e com a exultação dos sentidos pela emoção estética, tão presente noutros poemas desta colectânea. São dimensões que tendem a não se harmonizar na página poética do autor, donde resulta uma tensão que não sintoniza mal com a seguintes palavras de Eugénio Lisboa: “Poeta consciente dos poderes e limites do seu ofício, José Jorge Letria, que pratica com saber invulgar uma arte poética singularmente eficaz, mostra-se saudavelmente impaciente em relação a certos poderes que querem controlar, explorar e parasitar a pureza do acto poético”⁶.

⁶ Eugénio Lisboa: *Ler* 51 (Verão 2001).

Nesta dialéctica, geradora de interessantes atritos sob o ponto de vista poético, se centra também um poema da colectânea *Não Há Poetas Felizes*, com um título tão curioso quanto predictivo: «Quando o Poeta Muda de Ramo» (*NhPF*: 64). A figura em causa é Arthur Rimbaud, um homem que viveu duas vidas: uma dedicada à poesia, ambicionando uma carreira literária, «extasiado com o timbre das palavras»; outra, que terá começado com a renúncia à poesia, dedicada à actividade comercial, experimentada em África, «entre negreiros e contrabandistas/ de álcool e de armas, de corpos e de luas», em que «ninguém lhe perguntava o que estava a escrever/ e o que achava da última crítica a um livro seu». Apenas a busca da fortuna interessava.

Transpondo para a linguagem do poema o campo associativo do comércio, numa simplificação linguística e discursiva capaz de o evocar, o poema traduz o confronto entre duas existências díspares que vêm configurar-se num dialogismo interior verbalmente expresso na clivagem, destramente explorada, entre a denotação e a conotação, o sentido literal e o metafórico:

*Não foi Rimbaud que abandonou a poesia
nem foi esta que o abandonou a ele.
Limitaram-se a seguir os seus caminhos,
sem compromissos nem estéreis cumplicidades,
sem depósitos a prazo na conta do futuro:
cada um para seu lado e foi tudo.*

(...)

*Deixando a poesia, foi como se tivesse
mudado de ramo. Fechou a loja dos versos
e pediu alvará urgente para o esquecimento.* (*NhPF*: 64)

A linguagem comum – da qual nasce a linguagem poética para se rebelar contra ela –, a dinâmica discursiva e o tom, aparentemente desprendido, não ocultam uma tensão e o vazio da poesia, ocupado, no espaço do poema, por escolhas lexicais provindas da área comercial e que o poeta investe de lirismo. Num movimento oposto ao que o ‘alvará’ evoca, vemos fechar a «loja dos versos» de Rimbaud, o poema e a própria porta (estreita) da eternidade, cujo desejo se manifesta no universo poético do autor, legitimado pela convicção de que a criação artística se nutre de uma centralidade que nenhuma outra manifestação humana possui.

Nesta linha interpretativa, que procura traduzir um exercício de compreensão literária, interessante é igualmente observar que assoma na colectânea que inaugura na poesia do autor esta dialéctica conflitual, que é também a dos instantes da fala de José Jorge Letria («dividido entre sentimento e ressentimento»), a figura do contador. E refiro-me menos a um sujeito que se narra e se (re)vela (e contar e contar-se é mais um reforço vitalista que a aceitação de um fim, repetidamente anunciado, e a obra de homenagem a Cesário não é excepção – «total renúncia»), e mais a um sujeito que se contabiliza, a um guarda-livros da sua própria multiplicidade : «Eu dou por mim tão longe, tão disperso/ que talvez leve o que de vida me resta ainda/ para juntar as parcelas todas com que me conto» (*C:IF*: 105).

Desiludam-se todos aqueles que gostam de operações de resultado claro, inequívoco – e

tranquilizador: o “eu” que fala nesta poesia, assumindo os seus anseios, as suas dúvidas e as suas contradições, não é um poeta de ideias seguras e contas certas: «a minha ciência é a soma/ de todas as dúvidas do mundo (MI: 22); «eu sou o cálculo imperfeito/ que leva os navegantes ao naufrágio» (CP: 57). Diga-se, também, que não tem as contas saldadas com a poesia – longe disso –, sendo que o inverso também parece ser verdade: «Vejo-a, à poesia bem entendido,/ passar ao largo, relutante e esquiva,/ como se um de nós estivesse/ em dívida um com o outro/ não desejando reconhecê-lo em público» (NhPF: 18).

Nesta contagem de ausências e existências dispersas/fragmentadas e destocks, que são, expliquemos, as artes e processos do fingimento e do artifício (e o comprazimento neles) que o poeta provê para enredar o leitor (que quanto mais procura desvendar o mistério da escrita de José Jorge Letria, mais vê multiplicarem-se os enigmas), assumem as operações aritméticas elementares, a invadir o discurso poético, particular importância: «A minha morte/ é a soma de mil selvagens, atordoadas, sufocantes/ vidas, repartidas entre o que sou e o que sonho» (BIV: 16).

Numa poesia em que o excesso e o vazio lutam num espaço tensivo, não surpreende que a multiplicação e a divisão adquiram especial valor hermenêutico. Nesta estranha matemática em que multiplicar é dividir, se assume a busca de uma identidade que, por tão fugidia, obstinadamente se procura:

*Que vereda de aço, que ecrã gigante é este
em que me divido e multiplico? (PM: 9)*

*Sou sempre o outro, o que está e não está,
dividindo e dividindo-se, descrendo
com o júbilo desconcertante de quem finge crer. (PIL: 18)*

*Multipliquei-me em tantas páginas
que tudo dizendo a meu respeito
nada dizem sobre mim, fingidas e densas
como os livros da loucura da infância. (PIL: 17)*

Longe vai já o tempo da «matemática perfeita» (NhPF: 38), a que o poeta alude num poema centrado na infância, idade em que as palavras eram, a um tempo, revelação, rumo e ordem. O travo – a fel – deixado por estas operações, encontramos-lo, entre tantos outros exemplos possíveis, num poema com um título revelador: «A Confissão do Duplo» (PIL: 17).

Afirmou Goethe que a contabilidade é uma das mais belas invenções da mente humana e todo o bom empresário a devia introduzir na sua administração. José Jorge Letria, um bom gestor da sua própria multiplicidade, seguiu-lhe o conselho. Com efeito, enquanto técnica de registos que procura captar, acumular (ou reunir), resumir e interpretar, ela funciona como um meio de controle de um “eu” que permanentemente se desdobra, projectando-se no espelho da ficção poética, num misto de dor e satisfação criadora. Poderoso instrumento de gestão de um poeta que se diz heterónimo de si mesmo, ela assume-se tanto mais importante quanto se sabe que

a loucura, que joga um papel importante na criação poética, é um dos materiais dilectos de J. J. Letria: «Eu movo-me nos círculos da insónia/ como um animal enlouquecido, alucinado/ por aquilo que o instinto lhe segreda (*PIL*: 11); «Eu enlouqueço com o eco do que escrevo/ e no que digo somente pressinto/ a linha de um destino inclemente a governar-me» (*SR-L*: 16).

Num diversificado exercício da imaginação, a escrita do poeta não se inibe diante das fronteiras do lógico ou do racional e, por vezes, parece afastar-se daquele que escreve e desenha figuras que escapam à lógica governada por certos códigos, como se a criatura se sobrepusesse ao eu criador:

*Desenhei um tigre verde
na pequena tela dos meus delírios
aguarelados pela água da chuva
deixei que ele me devorasse os versos
escritos em redor, como se movessem
cerco à impaciência colorida dos animais.
O pequeno tigre verde arqueou-se
para o salto final, para a rapina
e cravou as garras na carne mansa
de tudo quanto eu disse. Não se pode
criar animais que ergam contra nós
o arco retesado do seu instinto mortal. (*MMV*: 40)*

Não menos perturbantes se afiguram, talvez, outros seres que se deslocam velozmente, a fazer eco de «uma pressa alucinada» que caracteriza a escrita poética de J. J. Letria: «cavalo, albatroz, astrolábio, serpente

marinha, castelo de areia» (II: 312). São, diria, parcelas de loucura que traduzem e repetem a metamorfose ontológica que é a criação da linguagem, em busca de uma ordem e do absoluto apenas entrevistados através da pluralidade. Forçado a entrar na ordem da linguagem, que incessantemente o transfigura e desloca, não se liberta o poeta completamente dos labirintos de uma singular heteronímia com os quais repetidamente nos confronta.

Não era apenas a Bernardo Soares que a loucura afastava da vida prática para o metamorfosear em figura de livro. José Jorge Letria, que tantas vezes vemos transformado em figura de livro, enredado em ficções desmedidas que, à falta de trama, definham na página, confessa que carece de um método – rigoroso e exigindo vigilância.

A eventual oposição entre «as graves coisas práticas» e a actividade de criação artística e literária, dois mundos tão díspares que parecem encontrar-se não apenas em Cesário Verde, mas também em Fernando Pessoa⁷, onde a relação escriturário, contabilista e poesia é visível especialmente através da escrita de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa⁸, à

⁷ Vide João Rui de Sousa, *Fernando Pessoa – empregado de escritório*, Lisboa, Sítese, 1985.

⁸ Leia-se, por exemplo, este excerto do *Livro do Desassossego*, Lisboa, Edições Ática, 1982, vol.1, p. 122: “Escrevo atentamente, curvado sobre o livro em que faço a lançamentos a história inútil de uma firma obscura; e, ao mesmo tempo, o meu pensamento segue, com igual atenção, a rota de um navio inexistente por paisagens de um oriente que não há. As duas coisas estão igualmente nítidas, igualmente visíveis perante mim: a folha onde escrevo com cuidado,

semelhança do próprio Pessoa, não encontra desmentido no universo poético de J. J. Letria, naquele sentido em que ele acolhe, numa conjugação de linguagens em conflito que o poeta engenhosamente pratica, dois mundos semanticamente diferenciados. De resto, parece discordar o poeta da afirmação de Álvaro de Campos nos versos em epígrafe, que, curiosamente, demonstra na «Ode Marítima» entender mais de operações comerciais e embarque de mercadorias do que de engenharia naval:

*Sonhaste-me engenheiro naval com uma bolsa de estudo
numa cidade italiana e com um futuro radioso
que fizesse a inveja dos teus colegas entorpecidos
pela rotina do escritório, entre cheques, ordens de compra
e guias de remessa, e eu saí poeta, com uma biografia
soturna e grave que se resume na solidão dos versos
urdidos com magoado artifício em sucessivas vigílias. (BIV: 45)*

Talvez o poeta preferisse ser o positivo engenheiro naval, tal como o pai o sonhou, trocando «as cordas tensas, apertadas de infinita incerteza», que surgirão no núcleo de sentido que o poema intertextualmente desenvolve, por cordames prosaicos de embarcações. Talvez preferisse ser um cantor de odes triunfais e deixar-se absorver pela poesia que haverá numa factura ou numa carta comercial, numa palavra que não mais

nas linhas pautadas, os versos da epopeia comercial de Vasques e C.^a, e o convés onde vejo com cuidado, um pouco ao lado da pauta alcatroada dos interstícios das tábuas, as cadeiras longas alinhadas, e as pernas saídas dos que sossegam na viagem”.

sacrificaria os significados, que não mais os distenderia, fazendo-a sangrar. Ou o próprio *prolongamento humano dos calmos escritórios*. Ou até mesmo, como equacionou num poema de sugestivo título – «Mudança de Pele» – corretor da bolsa. Talvez preferisse, como Bernardo Soares, consumir a sua vida nos escritórios comerciais da Baixa de Lisboa a viver emparedado pelos livros (a expressão é sua) e a habitar no coração do desassossego que nomeia o livro do semi-heterónimo de Pessoa. (cf. «Os Livros Pedem-me Contas» *MMV*: 48). Talvez preferisse um retrato luminoso de objectivação simples e anódina a uma biografia ‘excessiva’. A verdade é que um *dom intranquilo* fez dele um «mercador de sonhos e mistérios», assim se auto-descreve num poema de *Bagagem Imaterial do Voo*, reportando-se a um passado que se prolonga no presente.

«Ofício louco este que nos faz sacrificar/ a paz do rosto à crispação e ao esgar,/ que nos leva a desafiar a lógica oculta/ dos dedos tacteando os músculos» – desabafa o poeta em *O Dom Intranquilo* (p. 25). À exactidão necessária dos livros de contas, aconselhada a um mercador, corresponde a «ciência inexacta do poema», lugar de exploração de matérias como a vida e a morte, faces de um mesmo enigma interrogado pela linguagem.

Em «A Ira Dos Poetas», de *Carta de Afectos*, uma celebração veemente da vida contra o esquecimento e a morte, a multiplicar os recursos de que se pode valer um poeta para registrar os seus sonhos, a sua expressão pessoal e a sua indignação, transgride o ‘mercador’

normas que regulam o uso da linguagem. Assiste-lhe o direito dessa violência regeneradora,

Por isso palavras agrestes e anti-líricas como cabotino e medíocre exiladas embora do seu comum vocabulário acabam por figurar no diagnóstico que faz do tempo em que se move. Assiste-lhe esse direito e também o de não se perfilar quando lhe dizem que o sonho é um comércio em declínio, que a claridade foi comprada por uma multinacional e que o bom comportamento lhe chega e sobra para ganhar o céu. (CA: 53)

Em torno da área semântica do comércio aprendemos a reconhecer, de modo figurado, a comunicação de algo, a troca (para que apontam justamente os versos do autor em epígrafe) e/ ou a relação estreita entre pessoas. Um olhar atento pela página poética de José Jorge Letria testemunha claramente a favor da comunicação de uma perda, para dar conta de uma situação existencial que a si mesmo se vê já sem saída. Importante é também a comunicação de um infortúnio ou o temor dele, senão mesmo de uma maldição, que se esconjura na linguagem dúplice da poesia:

*Uma maldição me transformou
no bolso das moedas sem valor
onde se guardam as sílabas sangrentas
(...)
Moeda das transacções mais secretas
que levam um homem a vender a alma
no balcão sombrio da sua vida sem remorsos. (MMV: 16)*

Assim se entende que as muitas moedas que encontramos espalhadas pela sua obra poética se afirmem como o irónico reverso da fortuna: «Não valho nada nas moedas em que me troco» (*IO*: 65); «A pequena caixa de madeira/ guarda as moedas do sonho/ com uma onda por efígie/ e a luz da tarde por valor de troca./ Por nada as darei, que são/ a minha fortuna lembrada/ contra as marés do infortúnio» (*VO*: 60).

Mas a linguagem do comércio surge também nesta poesia associada a essa relação mais ou menos estreita entre pessoas que vêm unir-se ao poeta de várias formas e com intensidades várias. «Na Rua da Bela Vista, Com Tanto Para Lembrar», um extenso e belo poema que integra a colectânea *Senhor Pessoa, Chegámos a Cascais*, é, no dizer do próprio, «uma longa fala sobre os negócios/ labirínticos e enleantes da memória» (II: 261).

Numa expressão digressiva, influenciada pela própria condição deambulante (ou errante) do poeta, sempre atento ao quotidiano e ao mundo, vistos com distanciada ironia e algum humor, J. J. Letria deixa respirar o amplo fôlego da sua voz poética e, numa flutuação rítmica própria do diálogo (um diálogo tenso e denso do poeta consigo mesmo e com o leitor), vai puxando o fio do lembrar para construir a teia do poema, numa livre circulação de assuntos onde reverberam os temas maiores da sua poesia (com destaque para a infância, intensamente evocada) e de figuras: «raparigas céleres» que trazem horas para saber, cigarros para acender e a consciência nítida do envelhecimento e da exaustão da própria poesia; «inglesas em revoadas de

estio» (e fulgurações perdidas); namoradas «que casaram e engordaram»; a figura sempre simpática que é para J. J. Letria a da Espanha; amigos que desapareceram estupidamente; o velho Santini, «mestre dos paladares do gelo». O próprio *Eusébio-pantera*, «a enxugar as lágrimas de um jogo fatal», circula no espaço textual desta longa fala onde o monologismo para que pende esta poesia dá lugar ao dialogismo interior de um “eu” que, errante, numa verificação amarga do presente, «procura a porta para se evadir do poema».

Não menos importantes são as figuras literárias que a memória culta, de um modo ou de outro, traz ao poema – Plauto, Pavese, Calvino, o próprio Pessoa (poeta que quanto mais J. J. Letria invade, mais é invadido por ele). Dão conta de uma aproximação de vozes, de um diálogo íntimo em que o autor que convoca e o autor convocado se estreitam, num implícito confronto de mundivivências. Acrescente-se ainda a própria figura da linguagem, sempre tão presente, com a qual o poeta mantém uma tão estreita relação – a alma de um ‘negócio’ sublime que tantas vezes ameaça falir, sob a forma do silêncio, mas que o adivinhado sofrimento pela mudez criativa impede de fechar portas: «confesso que estou cansado, mas declaro/ que nada me fará desistir, renunciar» (II: 260).

É um poema muito povoado, a descrever, paradoxalmente, um percurso de perda e de solidão. Tanto assim que o espaço-tempo do presente cede a sua realidade ao espaço-tempo do passado; a indiferença, o abandono e a inquietude do presente são quebrados pela companhia e pelo aconchego trazido ao poema pela

figura do pai; à ausência de agora respondem as vozes da mãe e da avó, figura tutelar da sua infância. Tudo se conjuga, na verdade, para que o acto de escrita seja um acto de duração intensa, a produzir as suas marcas discursivas.

Descendo a Rua da Bela Vista, a caminho da Baía – num movimento paralelo ao da vida – caminha pois o poeta enleado em *negócios*, tentando captar, através de um processo de rememoração subtil, a substância emotiva de vivências que se reportam a lugares e a ciclos diversos («Também na escrita há um ciclo que se fecha./ Nada voltará a ser dito como dantes, eu sei») (II: 256). Dos fios, de desigual espessura, que compõem estes ‘negócios’ destaque-se o fio oculto que, passando pelo presente, liga o começo ao fim, a origem à morte, prefigurada no fechar do «armário azul da infância» (II: 262). Termina o poema com uma afirmação-epitáfio que adquire neste contexto interpretativo um especial valor: «Com tão pouco me teriam feito feliz» (II: 262).

Ora, é sabido que sem obtenção de ganhos não há negócios. Eis «Rendimento da Espera», um poema de *Corso e Partilha* com uma constelação vocabular que mascara o tema central e em que cada grupo estrófico ganha mais um verso – subtilezas do trabalho poético, lucros discretos de um poeta consciente dos seus próprios recursos:

*O rendimento desta espera
não é, nunca será mensurável*

*porque os versos que produz
crescem azedos de bilis e desconsolo*

*No caderno dos encargos deste estar
uma outra cifra deveria haver:
a dos infinitos temores adiados,
a dos brutais silêncios consentidos,
a das líquidas mortes matinais*

*ninguém a contabiliza porque não
para desculpa na soma final
das parcelas do tédio misturadas
um homem azul se perfila desejoso
e o desejo que tem nem o olhar
pode saber ao que nos leva (CP: 21)*

Um bom indicador do estado dos ‘negócios’ do poeta é a colectânea *Produto Interno Lírico*, com um título provocador de grande amplitude semântica que logo nos convida a entrar no mundo do cálculo, da pesagem e da medida: «Agora meço as palavras e os passos/ meço o fragor dos dias» (*PIL*: 17). A fraca incidência da linguagem árida dos números é, por si só, significativa: as grandezas de valor material afirmam-se por ausência, sobretudo em poemas que se centram na evanescência mas também na amizade e nas «coisas abissais/ e absolutas que não se resolvem como teoremas/ ou equações de entreter a quadrícula das páginas» (*PIL*: 27), tal é o amor. O poema de abertura, referindo *o bem e o mal incomensuráveis* da uma vocação poética em que o impulso criativo e a emoção se conjugam estreitamente,

remete-nos para a equação que nos exhibe a vida como mistério e para as colunas do deve e do haver.

É um espaço perpassado por uma melancolia de Outono que, abordando aquelas que são as temáticas de José Jorge Letria – a infância, a vida, o amor, a morte, enquanto grande tema filosófico ou matéria-prima especulativa, mas também a sua declinação pessoal, o silêncio de Deus ou a sua ausência – nos fala do (impossível) ‘retiro’ do palco do mundo, associado a um pendor (auto)contemplativo e meditativo. Das moedas nem sinal: apenas as que «abrem as portas para o vazio final» (*PIL*: 20).

Mais do que um balanço da vivência poética e existencial, é um livro de contas com muitas linhas, ou versos, que interrogam e não respondem: «A Quem Perguntar Quem Sou?» (*PIL*: 11). Apresenta-se como o somatório dos males e erros (no seu sentido etimológico de andar à deriva), das ilusões e do desgaste a que submetemos tudo o que construímos, incluindo os livros, das desilusões e sobretudo daquela que radica numa íntima exigência de absoluto na esfera humana – e de sentir que o Homem, ser frágil e volúvel, não pode satisfazê-la. Leiam-se, por exemplo, «As Ilusões Traídas» ou «De Novo As Ilusões Traídas». Mas este livro é também a soma das perdas que a vida vai produzindo, naturalmente. O poema «Os Filhos» é, quanto a este aspecto, elucidativo:

*Eles partem e nós ficamos. Eles partem
um pouco mais todos os dias, cumprindo o ciclo,*

*escalando os degraus velozes de uma escada,
que leva sempre mais longe, mais alto.
E nós ficamos fazendo contas aos dias,
acariciando os objectos do primordial afecto,
dos meses mais mansos e mais quentes da infância. (PIL: 31)*

Fazer contas aos dias e à vida, o que em termos literários habitualmente se designa como “o balanço à vida”, tantas vezes com a desilusão de quem descobre que «o [seu] saber resum[e], minguado, os haveres múltiplos/ que se arrecadam na arca dos séculos» (DI: 193), é uma prática corrente do autor. Ficam apenas dois exemplos:

*Chega-se a esta idade quando se chega
e deita-se contas à vida. Um homem ha-
bitua-se a tanta coisa, até a este exercício
de lavar a intimidade no tanque sem fundo
da escrita. E assim se vai descarnando
a poesia, de desabafo em desabafo, até
à ruína final. (...) (DS: 17)*

*(...) Há dias fiz contas
e conclui: conheci a felicidade
durante escassos e fugazes onze anos.
Eu nunca fui feliz. Felicidade
era o nome da minha avó paterna.
Morreu no ano em que eu entrei para o liceu. (NhPF: 25)*

Poupar é, em *Produto Interno Lírico*, um verbo-chave quando se trata de lembranças: «Poupa as

lembranças (...) Que fiquem apenas as lembranças,/ oferendas prometidas à felicidade que não existe» (*PIL*: 27).

Num tempo em que se escreve «para a cinta que proclama o êxito», em que «a sofreguidão do novo leva o mercado/ a chamar escritores a alguns transeuntes/ que acidentalmente decidiram/ fazer da literatura um rendimento fixo» (II: 419-420), o poeta, indiferente às leis do mercado, subtrai a sua escrita à marcha do mundo capitalista:

*Escreve-se para o desdém, para o vazio,
à espera de um dia, que pode ser o seguinte,
em que alguém dirá: valeu a pena.
Contam-se as traves do tecto, contam-se os versos
do enamoramento e da guerra,
contam-se as ilhas e as paixões
e sobretudo tenta escrever-se, credulamente,
com a inocência de quem descobre petróleo
no canteiro da hortelã e segue em frente,
indiferente à riqueza e à posse. Escreve-se
para o desprezo dos que amam outra escrita
e se enredam nela como as prostitutas
nas camas baixas do lucro garantido. (II: 425)*

Fica uma ética da escrita (e da poesia), a reiterada insistência nela, para além da dispersão, da loucura, da incompreensão, que são o preço a pagar quando se anda a procura de um final feliz.

É um rosto imitando outro rosto.
**A poética da máscara e do (des) mascarar
em José Jorge Letria**

Carlos A. Martins de Jesus

*Fiz de mim o que não soube,
E o que podia fazer de mim não fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era
[e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.*

Álvaro de Campos, «Tabacaria»

Imaginemo-nos a entrar nas ruínas de Epidauro, descendo as bancadas e aproximando-nos, passo a passo, do centro desse espaço onde há milhares de anos se encenavam os destinos de Édipo, Hércules, Agamémnon, Hécuba ou Andrómaca, Fedra ou Medeia. Fechemos os olhos. Em menos de nada dançam em nosso redor, na orquestra, os mais complexos e arquitectados coros de tragédia. Mas o coro pára, ao chão se recolhe e desfalece. O actor mira-se na máscara que lhe confiou o encenador e presente, na tragédia da personagem, uma outra/ mesma tragédia que é a sua.

Cumpre-se a catarse.

José Jorge Letria, poeta apaixonado pela Grécia, de uma paixão só possível a quantos beberam da brisa revitalizante que emana do entardecer nas margens do Egeu, faz amiúde da sua poesia uma peça que ora se quer ora se não quer – porque incomportável seria – representada num teatro complexo que se não encontra, numa trama de enredos e personagens múltiplos que não consegue realizar-se:

*Dão-lhe um teatro
do tamanho de uma cidade deserta
e propõem-lhe que use como cenário
a sua desalmada sede de sonho,
com tintas de água de espuma,
mais do que um cenário
uma catedral para dar guarida
a fantasmas e peregrinos nocturnos. (II: 133)*

É essa «catedral [que dá] guarida a fantasmas e peregrinos nocturnos» a própria poesia, como um palco onde se (con)fundem personagens diversas, um palco que é o próprio sujeito, na complexidade transvectorial dos heterónimos não assumidos que dentro de si se (con)fundem, atormentado e fascinado pela multiplicidade das figuras que no seu íntimo se digladiam. A catedral, elevada a perder de vista, é de resto uma imagem recorrente na poesia de J. J. Letria, relacionada precisamente com o universo metafórico da representação:

*(...) Abre-se de par em par um teatro
que consome a reserva de lume que trago
nos olhos e é nele que enceno o nascimento
e a morte de um sonho alto como uma catedral
onde se cumpre o grande cisma da terra:
depois do trono em que se ergue
há um vazio de tudo onde a vida anoitece. (II: 77)*

Espaço de ascese e de queda, de nascimento e de morte, o palco – na sua matriz clássica – é sobretudo um

espaço do sonho, que anseia por uma realização que não se consegue. Como o pano que é descerrado após a peça cumprida, o vazio instaura-se e não deixa descansar o poeta que tão alto sonhou e que, por isso mesmo, caiu do trono excelso em que o sentaram as esperanças agora frustradas.

Porque o teatro, como a poesia – essa de que Pessoa é o génio insuperável – é sobretudo engano, mentira consciente e sempre perdoada, fingimento, no limite:

*Num grande teatro antigo
é que eu gostava de me representar:
tantas máscaras quantas fossem precisas
para levar ao engano toda a escrita
em que se estriba a fala dos actores.
Quero ser a derradeira personagem
de um enredo circular e enleante.
Outro qualquer destino não me serve. (II: 309)*

Serve a máscara, como nenhum outro acessório de escrita/representação, esse propósito de fingir completamente, fingir ao nível do para-fingimento, porque «o teatro em que me escrevo/ morre dilacerado por tudo o que não sinto» (II: 309). A máscara funciona pois, em simultâneo, como estratégia de ocultação e de revelação, ocultando o que se é e revelando o que se não é, mas se julga e acredita ser.

Mas o teatro, pintado com os tons da Antiguidade greco-latina, esse espaço de completo fingimento que roça a heteronímia, é também um espaço de memórias,

de melancólicas e doces memórias que logo se complica e se torna, precisamente porque pensado, menos doce, mas igualmente melancólico:

*Erguia-se um teatro romano nos píncaros da tarde
e eu convocava as pitonisas, os actores, os tribunos
para um ritual pagão que fosse a um tempo
exorcismo e prece. Pintava o rosto
com a púrpura e com a argila
e chamava paraíso ao lugar intimidante
onde se juntam os que perderam a alma.
Atrás das estátuas é que me escondia
num inocente jogo de infância:
onde estou que não me vê? (II: 311)*

O cenário convocado pertence, desta feita, ao imaginário visual da cultura romana, desses grandes espectáculos teatrais que entretinham o povo. A peça/ poema que se representa/ escreve, «ritual pagão (...) / a um tempo exorcismo e prece», é pois um exercício de súplica e catarse, num cenário povoado por monstros e outros seres que não são deste mundo – essas vozes que ecoam na cabeça do poeta e o sufocam. Mas logo se muda em simples jogo de infância, o esconde-esconde, ocultando-se o sujeito por detrás das estátuas de mármore do cenário, também elas as máscaras que ora ocultam ora revelam o ser complexo. Porque – di-lo adiante – o teatro/poesia é essa «filosofia (...) que [me] consente/ a duplicação para depois silenciar/ de um só golpe os dois que teimam/ em existir em mim» (II: 311).

Era já esse sentimento de ser em duplicado, tornado possível pela máscara, que podíamos ler num poema de 1984, do livro *Adivinhação do Azul*:

*Este actor que agoniza na memória
dos teatros diurnos
usa uma máscara aterradora
igual à minha cara quando sofro,
quando me deixo consumir
pelo tumulto das horas e das esperas,
pelo denso azedume
que implanta a desordem nas cenas
insólitas e graves. O actor dirá
por mim tudo o que não ousou dizer
sobre o medo e a deambulação
dos olhos à superfície das águas,
sobre os vestígios amarelos do tabaco
nos dedos da mão direita
da mão que adormece sobre a página. (I: 51-52)*

Mantém-se o cenário do teatro antigo e diurno, assaltado por raios de luz paradoxalmente mais propícios à revelação do que à ocultação. E é nessa estranha contradição de um espaço/tempo que deve desvendar que o poeta busca ocultar-se, esconder-se sob os traços poucos definidos de uma máscara que, ganhando vida, fala por si; essa «máscara aterradora» que do e pelo “eu” diz o que não pode ser dito, esse actor de poemas que é, em si, um outro sujeito poético, um outro poeta que insiste em nascer, fruto de uma gestação dolorosa a que não logrou o poeta primeiro pôr cobro.

Do ano seguinte, 1985, é o livro *As Estações do Rosto*, onde se volta a insistir, num breve poema, na temática da duplicação do sujeito, algo que não constitui um projecto poético, antes talvez uma inevitabilidade: «Não tenho, insisto, a mania dos espelhos/ não me duplico neles: olho-os e pronto, é quanto basta/ para que não torne a pensar no rosto repetido, duplicado» (I: 69). Mas o espelho e a imagem nele projectada, reflexo imperfeito mas sinistro, têm ambos – como a face da máscara viva – uma existência essencial, não necessitando que neles se reconheça qualquer entidade:

*Que sei eu que sei tão pouco?
Era eu que forjava as fábulas e os medos,
os fingimentos e os actos imperfeitos
de uma imaginário teatro da infância?*

*E o espelho lá estava com a sua água e a sua sede,
a sua claridade baça e ondulante a roubar o riso,
o nome, a idade aos hóspedes inesperados. (I: 69)*

Prova de que não há poetas felizes é o reflexo deste espelho de água, riacho de estonteante e enganosa (ou terrivelmente verdadeira?) refração onde se contempla o poeta volvido em Narciso. Do outro lado não se vê um herói belo e muito cobiçado, antes um ser disforme que teme pela imagem que de si mesmo vislumbra. É assim o fingimento desse «teatro da infância», jogo aparentemente inocente e nada perigoso, se transforma em perturbante exercício de autognose¹.

¹ Ainda em 2005 foi publicado um papiro de Oxirrinco,

Para um poeta que afirma, liminarmente, «em nenhum teatro [se querer] representado,/ que a [sua] máscara é a do tédio e da fadiga» (II: 59), J. J. Letria parece buscar na sua poesia, obstinadamente mesmo, o lugar ideal para essa representação. Talvez porque a máscara da não representação seja isso mesmo, fingimento, ou talvez porque esse exercício de *mise en scène* da palavra seja demasiado complexo para conseguir concretização. Ou talvez, ainda, porque a poesia seja essa trama de um teatro demasiado complexo e enredado que é a vida, macrocosmos onde as palavras não ditas ferem como punhais cravados no peito:

*Eu saía de cena no teatro das nuvens e ousava
pronunciar esta fala: até tu, poesia, me abandonaste agora.*
(II: 65)

Mas voltemos à máscara. Génese de ambos os fenómenos, o teatral e o poético, sobre ela assenta – é correcto dizê-lo – a poética inteira de um artista

cujo texto foi atribuído a Parténio de Niceia (séc. I a.C.), no qual, contrariamente à versão tradicional do mito – cristalizada sobretudo por Ovídio (*Metamorfoses* 3. 339-510) – Narciso vê, do outro lado do riacho a que se abeira, uma imagem disforme de si mesmo, motivo ao que tudo indica do seu suicídio violento. Nesta versão, de resto antiga, não são a beleza e o auto-enamoramento os motivos da sua morte, antes a descoberta de uma identidade repugnante e disforme, do outro lado do espelho das águas. Nós próprios traduzimos e comentámos este texto em “(Re)Leituras de Narciso, a partir de um novo papiro de Oxirrincos (P. Oxy. 69. 4711)”, in *Boletim de Estudos Clássicos* 45 (Coimbra 2006), pp. 11-18, reimpr. in *A Flauta e a Lira*. Fluir Perene, Coimbra, 2008 pp. 119-127.

que, segundo José Augusto Seabra², constituiu “uma experiência inaudita, no sentido místico do termo, de transgressão dos limites da linguagem, que faz do discurso poético uma incessante entrega verbal, como um orgasmo sem fim.” Uma poética que marca presença em toda a obra do autor, mas que vem esmiuçada ao pormenor sobretudo em dois poemas. Eis o primeiro, do livro *Os Achados da Noite*, de 1990:

*De que me serve a máscara
se o próprio rosto se oculta atrás da luz?
Cansou-se de olhar cidades, ilhas atormentadas
na fúria da corrente. Cansou-se do vento
e da chuva, cansou-se de avançar
contra o gelo do ar que apoquentia
a respiração dos caminantes. A máscara
é agora uma máquina de enganos.
Olha-se para ela e vê-se o riso,
a obscena gargalhada, o esgar, o trejeito.
É um rosto imitando outro rosto
tão desigual que, em vez de repetir, desassossega.
A máscara é um lugar íngreme e alvoraçado,
o instrumento último da inquietação.
Poisa sobre o rosto e perde-se nele.
É faíscante e breve como um fogo
com os seus artificios luminosos e fatais. (II: 122)*

A máscara, objecto de fingimento e enganos conscientes, é afinal objecto de frustração. O cansaço

² In “José Jorge Letria ou a celebração da escrita”, prefácio a *O Fantasma da Obra II*, Hugin, Lisboa, 2003, p. 18.

do sujeito, reiterado nos versos 3-5, convoca a máscara como «máquina de enganos», forja do riso, da gargalhada e da obscenidade. Mas não consegue tal subterfúgio o descanso, antes mais e mais desassossego, porquanto também ela, colocada sobre um rosto com o qual se (con)funde (v. 15), gera mais e mais alvoroço. Um rosto que imita outro rosto, dois rostos – duas *personae* – que dialogam e entram em irremediável conflito.

Porque a máscara é isso mesmo, exercício de ocultação/revelação do eu, objecto de uma despersonalização de matriz pessoana, explicada com iluminadas contradições no poema «Como numa comédia de Plauto», do livro *Quem com Ferro Ama*, de 1999:

*Como numa comédia de Plauto,
eu sou o autor que ri do autor,
rindo também do sortilégio dos deuses,
convocando as misérias do império
para a mesa comum dos mortais.
Agosto arde na corola dos girassóis,
na planície minguada da sombra,
ferida pela clamorosa sede dos pássaros.
Eu sou a máscara que oculta a face
e a face que dissimula a voz
num vertiginoso exercício teatral
em que a personagem morre
por dentro daquilo que não diz.
Assim é o poema: máscara
violentamente colada à fala,
fingimento amável que duplica*

no texto o temor da escrita. Da morte.

A noite entra na noite como um dardo

apontado ao coração das rosas sobre o ventre. (II: 341)

A face do actor/poeta e a máscara que a cobre, de forma demasiado perfeita, são afinal duas faces, duas personagens que partilham, na ficção do poema/peça, «vertiginoso exercício teatral», um mesmo nível de realidade. Mas logo a «personagem [que] morre/por dentro daquilo que não diz», essa face primordial disfarçada, perde, na lógica de um fingimento perfeito, a sua existência essencial. Porque o poema, «máscara/violentamente colada à fala,/ fingimento amável que duplica/ no texto o temor da escrita» é, como o jogo dramático, essa ânsia pela despersonalização que, no limite, conduz ao apagamento do eu, à sua (con)fusão com esse outro eu criado, qual criatura que suplanta o criador.

Diríamos que o poeta, na senda de um pessoanismo mais inevitável que programático, “finge tão completamente/ que chega a fingir que é [fingimento]/ [o fingimento] que de veras sente”. A máscara que não mais se descola da face a que foi encostada é o motor desse processo, objecto à partida inanimado que logo ganha vida e se apodera do ser que julgava deter o domínio.

Num breve texto em prosa, intitulado *Variações sobre uma máscara*³, o narrador conta-nos a oferta, no seu quadragésimo aniversário, de uma máscara africana,

³ In *O Homem que odiava os domingos e outras histórias*, Lisboa, Âmbar, 2007 [2003], p.98.

presente do seu tio Gervásio. Cedo a acrescentou à sua colecção e por ela nutriu um profundo afecto. Até que uma noite, enquanto esperava pelos filhos que haviam saído e tardavam em chegar, se decide a pregar-lhes uma partida: coloca a máscara para os assustar à sua entrada sorrateira em casa. Finda a brincadeira,

não consegui tirar a máscara do rosto. Colara-se de tal maneira à minha pele que eu sentia que já fazia parte de mim. Chorei, gritei, pedi ajuda, mas ninguém conseguiu libertar-me daquela segunda cara que se apoderara da que me tinha acostumado a ver ao espelho durante mais de quatro décadas.

Volvido em deus africano dos fenómenos atmosféricos para a eternidade, incomoda-o apenas quando lhe pedem que faça chover ou dê morte a alguém. A máscara apoderou-se do indivíduo que a usou, foi também neste caso o eu superado pela força ancestral de um outro eu, como a palavra poética domina e comanda o ritmo de escrita do próprio poeta, ora o iluminando, ora o assombrando. Mais do que despersonalização, há talvez que falar em duplicação do sujeito, que de uno passa a ser duplo. O fingimento dita a criação de uma nova entidade, tão real e poderosa (ou mais) do que a primeira, ideia prosaicamente expressa, no texto que estamos a comentar, do seguinte modo:

Tive que renovar toda a minha documentação, e só quando imito o riso sarcástico da hiena ou o rugido do leão para afugentar as crianças do bairro é que percebo até que ponto o presente de aniversário do meu tio Gervásio transformou a

minha vida. Moro agora num pequeno apartamento do outro lado do rio e ainda não me habituei ao gosto adocicado da carne humana.

A leitura destes e de outros poemas que aqui não referimos, onde a máscara enquanto objecto de fingimento e (des)personalização se torna patente, trouxe-nos à memória dois conhecidos exemplos da pintura de vasos antiga. No primeiro (imagem 2), um detalhe do *krater* de volutas de figuras vermelhas pelo Pintor de Pronomo (c. 400 a.C.)⁴, Diónisos aguarda um grupo de actores satíricos, que seguram máscaras, entre os quais um indivíduo disfarçado de Hércules. Todo o vaso ilustra cenas teatrais, mas é o pormenor do actor – disfarçado já – que segura outra máscara, carregada também ela de vida, que nos sugeriu o paralelo. Mais do que apresentá-las como acessórios dramáticos, parece ter sido intenção do pintor sugerir a intimidade entre elas e os actores que as envergam, como que em diálogo, prestes a consumir uma fusão que, na poesia de Letria, vimos tornar-se irreversível. Como se as duas entidades, actor e personagem, também no vaso que estamos a comentar, fossem ambos protagonistas de um mesmo jogo teatral, de onde está de todo ausente uma hierarquia de poder inabalável.

No segundo exemplo (imagem 3), o fragmento de um vaso dos inícios do séc. IV a.C., um actor de tragédia segura também na mão uma máscara, que se prepara para pôr. Também esta parece ter vida e dialogar

⁴ Nápoles, Museu Nacional de Arqueologia.

com o artista que tem diante de si.

Falta apenas colocá-la sobre o rosto – diríamos – e esperar que esse gesto seja reversível. De outro modo, falta apenas que o fingimento dramático-poético não seja levado ao extremo, que o actor/poeta realize um são e precavido jogo de fingir. Porque, afinal, «O que somos?»:

*(...) Um inacabado teatro
onde a tragédia sabe a riso e o duplo
é uno e indivisível como aquele que reclama
um império de cinzas e morre nele
alquebrado e triste. (I: 141)*

Descerre-se o pano para a cena da vida. Que o poema comece!

**José Jorge Letria e a máquina da escrita:
a poesia até ao «colapso final»**

Teresa Carvalho

*Senta-se o leitor à ilharga do que escrevo
e interroga-se: que lógica faz mover
as alavancas e as rodas imperfeitas
desta fala? Ninguém se atreve a responder-lhe.*

Posto no lugar, talvez não do leitor comum, mas daquele leitor que se abeira da sua poesia em jeito crítico (ou do seu universo ficcional, tão próximo dela), se preferirmos, assumindo a função de leitor-crítico de si mesmo, José Jorge Letria surge-nos, nos versos em epígrafe, aparentemente dominado por um sentimento de impotência explicativa, a convertê-lo, paradoxalmente, em decifrador de matéria enigmática – o ofício de todo o Poeta que, movido pelo desejo do (auto)conhecimento e da busca de uma verdade que – afirmava Jorge de Sena – «a poesia não tem por fim achar, mas testemunhar que insatisfatoriamente ela é buscada»¹, caminha pelo labirinto das suas próprias galerias.

Subtraídos a um poema incluído num volume publicado em 1998, significativamente intitulado *A Metade Iluminada*, estes versos constituem o ponto de partida para uma reflexão que assenta em aspectos que se prendem com a criação poética de J. J. Letria, comunicada numa expressa metalinguagem que poderá ajudar a definir uma *ars poetica* e que vem marcando uma vasta produção que recolhe da “arte de ser” e da “arte de parecer” muito do seu fascínio (e da sua complexidade) e da metáfora a energia vital que a singulariza no quadro da actual poesia portuguesa contemporânea.

¹ Jorge de Sena, *Poesia I*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 27.

Eles assinalam, por um lado, um procedimento comum na poesia do autor: o acto de se voltar para si mesma, ou, e servindo-me de uma expressão que a imagem autoriza, para a própria engrenagem poética – meditando-se, inquirindo-se, sondando-se, envolvendo o leitor num exercício de lúcida reflexão que revela uma forte consciência dos mecanismos implicados nos processos de significação em poesia, com as suas práticas verbais, métodos, processos e recursos, das suas próprias contradições, a adensar-se nas obras mais recentes. *Não Há Poetas Felizes*, livro onde cabe «A Celebração da Metáfora», velha aliada do seu jogo de sedução com a linguagem e tantas vezes convocada no interior do próprio discurso poético, é bem um exemplo dessa consciência que confere espessura meditativa ao poema. Por outro lado, aqueles versos iniciais aproximam-nos da ideia da (involuntária) criação contínua, simbolizada nas rodas de uma máquina de funcionamento só aparentemente simples – a da escrita, enquanto acto de linguagem – em que o poeta parece não ter mão:

*Move-se uma máquina febril
por detrás dos tapumes altos desta escrita
e ao mover-se clama por um entendimento
que tantas vezes me supera, me transtorna.
Será que não passo do instrumento difícil
de um dizer que me não pertence? (SR-L: 30)*

Movendo-se por sua conta – e risco do “eu” –, ao sabor do furor e do fulgor de uma força incendiária, isto é, fora do controle de uma consciência poética que sabe

das regras e da sua subversão, esta «inquieta máquina da escrita», como aparece designada noutro lugar (*NhPF*: 36) e que põe a questão do acto poético como acto não deliberado, faz do poeta um ser alvoraçado, consumido pelo eco do que escreve (e pelo vazio do que não escreve: «Morro todos os dias um pouco mais/ naquilo que não escrevo» – II: 59): «Não pode haver paz depois desta escrita:/ somente fogo, fumo e cinza./ Resigno-me? Nunca, que a resignação é uma morte antes da morte,/ uma capitulação antes da derrota» (*SR-L*: 41).

Posto num movimento ininterrupto – «Eu sou aquele que escreve, sempre/ só para não morrer com a comoção dos livros adiados» (*NhPF*: 50) –, implicando o leitor nesse espaço de fluxo perpétuo, fazendo-o participar da órbita instaurada pela Poesia (também por força do *enjambement* que, ao enlaçar os versos, nega a pausa que proporcionaria o repouso), vê-se o poeta a criar sob um estado de sujeição que parece dispensar qualquer saber, no sentido de um conhecimento prático da poesia, entendida como labor e artefacto. É interessante é notar, n' «A Última Ficção», conto que abre o volume *Os Amotinados do Vento* – colectânea do autor que reescreve em prosa as temáticas e motivos preferenciais da obra poética –, a agitação interior de uma personagem masculina sem nome, ou a recusar a clausura de um nome (que faz aparecer o autor empírico, apontado por pormenores de incidência biográfica), no momento em que nasce para a escrita e o modo como esta se realiza nela:

Quando por fim se descobriu na escrita, não alcançou a paz, mas a suprema inquietação, que não há alvoroço maior do que o do rosto buscando na página o fulgor perdido, o nome que lhe pertence, o rumo em que se cumpra.

Encheu cadernos e mais cadernos com uma letra esvoaçante e esquiva, ave migrante à procura do poiso.²

Se é certo que há uma distância a observar entre o poeta e a personagem, alguns elementos da narrativa permitem, contudo, uma aproximação comparativa, senão mesmo uma identificação entre a escrita objecto de ficção e a “realidade” da escrita poética de José Jorge Letria. Em ambas é notória a mesma capacidade de entrega («dei o rosto e dei a voz; dei o sono e a vigília; dei a paz interior e a paixão»³); o mesmo magma em expansão, um mesmo móbil a arrancar o corpo, ou a fala, ao estado de inércia: o inalcançável; impulsos semelhantes: ascendentes – para o absoluto, descendentes – para a morte; uma multiplicidade de vozes a habitá-las; a vasta extensão reflexa que o olhar interroga – o mesmo horizonte insatisfeito; os mesmos *passos em volta*: «escrevo/ para esquecer que escrevo num exercício circular/ de que nunca saio impune» (CP: 9); o mesmo desfasamento entre o que há para ser dito e o que fica por dizer.

Curiosamente, é também sentada à ilharga de um livro que, noutro momento narrativo não menos

² J. J. Letria, *Os Amotinados do Vento*, com prefácio de Luís Almeida Martins, Lisboa, Editorial Escritor, 1993, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 18.

inquietante, vamos encontrar esta personagem que, marcando um afastamento em relação à poética surrealista, confessa nunca ter praticado a escrita automática, nem acreditar nos «catárticos poderes da imagem vinda dos subterrâneos viscosos do instinto», no que pode ser entendido como uma remissão auto-irônica para aquela concepção de poesia que se encontra fixada em Platão⁴, que associa a criação poética a um desregramento, a uma loucura própria de quem perde a razão em favor do sopro das musas. Questionando o domínio que exerce sobre si o enredo das personagens saídas do livro aberto à sua beira, afirma-se alucinada pela escrita.

À semelhança desta personagem, em que o autor se implica, também o “eu” que fala no universo poético de J. J. Letria se sente arrastado para a escrita e dominado por uma força estranha, descrita num poema como «uma alavanca nocturna, violenta e secreta [que lhe] norteia os gestos e as falas/ muito para além do entendimento» (*SR-L*: 48).

Assim se explica, talvez, que alguns poemas digam o que não era esperado que dissessem: «E as palavras de onde me chegam, quantas são,/ com que intenção me visitam, com que/ propósito me põem na boca tudo aquilo/ que eu, por pudor, jurei nunca dizer?» (*PIL*: 9); «Quem foi que escreveu o verso/ que desnuda que flagela quem amou?» (*LBM*: 31)

Não que o poeta se transforme, pelo menos exclusivamente, num *medium* da linguagem, num

⁴ *Fedro*, 245a, 265b; *Íon*, 534b-c.

intermediário passivo de vozes, de «um dizer que não [lhe] pertence». Parece, de outro modo, é que a linguagem deixa de ser um instrumento do pensamento para passar a constituir-se como o próprio pensamento em acção, tornando-se, de algum modo, sujeito, também ele alucinado: «Desgovernada, a mão perdia-se/ em espirais de vento, desabrida» (II: 61). A autonomia da palavra pode mesmo instaurar um efeito de estranhamento que se estenderá ao leitor:

*Anda um livro a escrever-me com vagar de escriba,
com paciência de artífice arqueado sob o peso do olvido,
e eu quieto a vê-lo escrever-me, página a página,
minúcia artesã de quem tece a memória do texto.* (II: 65)

O vagar e a paciência, que subjazem ao trabalho oficial em poesia e à figura do *fabbro* da palavra, não são categorias que inscrevam na produção poética de J. J. Letria uma marca profunda. Ao invés, é a pressa e a impaciência, por vezes sinónimas de uma *euforia negra*, que surgem a marcá-la desde muito cedo. Clarificadora é a imagem da “irreprimível corrida da lebre, ao sopro primaveril” ou a da “carruagem de comboio sôfrego”, ambas desenhadas por Mário Cláudio no prefácio à antologia *O Fantasma da Obra I*, que reúne a obra poética escrita entre 1973-1993. A estas imagens vem juntar-se o «Retrato de Uma Escrita» (*PIL*: 38), poema de visão lúcida incluído em *Produto Interno Lírico* – uma soma de desencantos vários, indignações pessoais e agitações intensas: «A minha escrita sofre da

impaciência felina». À medida que nos perdemos, ou nos encontramos, nos meandros do trânsito poético, neste como noutros lugares, assistimos ao prazer contagiante de criar linguagem, erguida em espectáculo.

A ansiedade, o transporte, a actividade febril, o *furor poeticus* falam frequentes vezes nesta poesia através do prosaico caderno de capas pretas, suporte material da escrita, que vemos rodopiar em alguns poemas «enfurecido/ sobre um eixo imaginário/ com o poeta dentro a querer juntar/ os fragmentos todos do que disse» (MI: 29) ou disposto nos joelhos de Jofre, outra sobressaltada personagem de *Os Amotinados do Vento*, dividida entre «a visceral necessidade de escrever e o terror de começar»⁵.

Tomados, poeta e personagem, pela força incontrolável do acto criador, respondem apenas à poesia (em verso ou em prosa), ou melhor, à sua aparição, que os chama invariavelmente com a voz da urgência. E nem sempre o chamamento, a visita daquela com quem alguns poetas, que dizem acreditar apenas na técnica, afirmam nunca ter privado, é desejada: «O pior ainda são os dias em que toda/ a escrita é despropositada e incómoda./ A mão que ousa o verso é lenta e trémula/ prolongando o tédio sobre a página» (NA: 99).

A pergunta que parece fazer mover esta escrita é a que atrai J. J. Letria para a página em branco: “Quem me chama?” – o Livro, irrecusável e inadiável resposta a esse apelo, a exigir uma disponibilidade absoluta, uma

⁵ «Jofre ou o Mistério da Escrita»: J. J. Letria, *Os Amotinados do Vento*, Lisboa, Editorial Escritor, 1993, p. 122.

entrega total ao acto da criação poética, a conduzir como que a uma anulação da própria consciência e cuja intensidade pode ser lida, ou sentida, na respiração nervosa do poema. Estamos na presença de uma “arte de ser” («eu sou o que escrevo» – *PIL*: 11) radicada na inevitabilidade do dizer e do fazer poéticos.

A quem percorre o conjunto da poesia de J. J. Letria, não lhe é difícil verificar que a escrita é para o autor algo próximo de uma compulsão, uma imposição vocacional inelutável: «E não encontro paz/ se não apaziguar em mim essa febre/ que furiosamente me impele para a escrita» (*SR-L*: 27). Esta pulsão (também a accionar os movimentos que definem a sua poética: o enigma do Humano, a trajectória pessoal de um “eu” fragmentado), que se traduz numa especial energia da linguagem verbal, remete para a tradição órfica da poesia. É curioso é observar que a sua aparição é, de um modo geral, acompanhada de vozes ou presenças, que podem muito bem ser espectrais, portanto sem a corporalidade necessária à materialização verbal:

*Que vejo eu quando não escrevo?
O cortejo suplicante dos fantasmas esvaídos
que se apinham no patamar da minha voz. (N:LA: 18)*

Elas surgem habitualmente associadas a um especial «instante de luz»⁶, uma *centelha de luz*, ligados a uma concepção do poema como epifania, como um fenómeno que transcende o poeta, um dom recebido ou

⁶ Cf. «O Verso Alcançando o Infinito» (II: 417).

uma graça, designada em *Produto Interno Lírico* como *vocação versejante que fulmina*. Não decerto por acaso, a poesia é referida como uma visitação súbita, como qualquer coisa que vem ao seu encontro ou, não vindo, num gesto interpretado como indiferença, sobranceria ou desdém, o deixa em estado de solidão agónica: «até tu, poesia, me abandonaste agora» (II: 65). Muitos são os poemas que dão conta de um vazio interior, correspondente a um estado de carência de poesia, que as vozes vêm satisfazer ou preencher.

A noite, com os seus rumores e murmúrios, funcionando como abertura ao que abala, é um espaço que favorece a revelação dessas forças estranhas e a distensão de um “eu” (e a expressão não é inocente num poeta que se multiplica em desdobramentos) que, transformado em “transcritor”, se vê a cumprir um destino: «E contudo escrevo e descubro em quanto/ escrevo o cumprimento pleno de uma sina» (*SR-L*: 19). Mais: personagem que se oferece a uma peça que, enredada na sua própria trama, não logra alcançar o fim ou o «epílogo». As vozes que escuta, personagens que sobem ao palco de um teatro tumultuoso – Cesário Verde (*Cesário Verde: Instantes da Fala*), Mário de Sá-Carneiro (*A Sombra do Rei-Lua*), Camões (*Oriente da Mágua – Pranto de Luís Vaz*), António Nobre (*Nobre: o Livro da Alma*) – fundem-se na sua vocal disponibilidade de poeta. A lógica da *ansiedade da influência* dissolve-se no culto declarado da citação e da prática intertextual.

A intensidade, talvez melhor, a ardência da experiência poética, motivando um transtorno

discursivamente marcado, manifesta-se reiteradamente por meio da vasta isotopia do fogo, dito como assombração do solar («lume», «chama», «núcleo abrasador», «labaredas de assombro», «lava») e da imagética da ferida dolorosa («feridas ácidas, fundas», «chaga ardente», «ferida tratada a sal que se expõe ao vento e à onda», «cicatriz incendiada») e tem como efeito frequente a aceleração rítmica e a dispersão expressiva⁷.

A espera da Poesia evocada em algumas composições – uma espera sempre desejan-te, por vezes intolerável – é assumida como um desconforto vital: «tardasse um pouco mais a escrita/ e todo eu seria um silêncio» (*SR-L*: 15), silêncio que é sempre fruto de uma comunicação emocional e sempre sentido como aflitivo, a falar na obra poética de J. J. Letria também através das figuras da imobilidade e da perda – «inércia do som», «inércia latejante», «vazio inusitado da voz». O receio do abandono é um motivo que regressa frequentemente à sua página poética. Leia-se, entre outros exemplos concludentes, «A Escrita Reclusa» (*MMV*: 9) ou «Quando a Poesia Me Evita» (*NhPF*: 18).

A ser difícil imaginar o poeta no seu apaixonado e vital relacionamento com a escrita (sublinhe-se que a obra de José Jorge Letria se tem vindo a escrever, ao longo de 35 anos, com impressionante regularidade, com coerência e assombro, para usar uma das suas categorias favoritas), o próprio oferece elementos que permitem compor, a traços largos mas incisivos, o retrato

⁷ Cf. Maria Alzira Seixo, *Jornal de Letras*, 13 de Setembro de 1995, p.23.

do seu rosto, sacudido por um abalo desmedido que há-de revelar-lhe uma interioridade, passe o paradoxo, insondável: «Tudo se afirma por excesso/ até o músculo tenso/ que me deforma o rosto sempre que pronuncio/ as indizíveis palavras. Aguardo agora a revelação de ser/ com uma pressa animal» (MI: 9).

Intimamente ligada à manifestação da poesia como força irreprimível, a pressa – «desabrido, ávido galope» (CP: 28) – conhece referências várias ao longo da obra poética e vem associar-se, não raro, aos tópicos da efemeridade e da inanidade: «Eu escrevo com a pressa que o pressentimento/ de uma vida breve me impõe (SR-L: 27); «Tudo me escapa por entre os dedos,/ tudo menos a escrita, menos a pressa/ que sinto de dizer o indizível» – SR-L: 37).

Muito embora o leitor seja repetidamente confrontado com o retrato de uma “escrita inspirada”, o certo é que o poeta nega – reafirmando – o que parece impor-se como a sua prática poética:

*Os livros pedem-me que não os escreva
 porque temem que eu me perca neles,
 de tal forma é voraz e labiríntica
 a pressa com que me derramo no que escrevo.
 Não, esta não é nem será
 uma teoria geral do meu processo de escrita
 e muito menos uma pista subtil
 para que outros possam ler em mim
 o que eu de facto, não quis escrever.
 Eu preciso da poesia como de pão para a boca. (NhPF: 22)*

A valorização de um trabalho de tipo oficial, visível nesta poesia, desde logo, ao nível do tratamento do ritmo, da rima, que muito contribuem para a limpidez que a percorre, encontra eco em J. J. Letria, e não apenas em expressões que o denunciam («rendilhado de sons», «oficiante do verbo»):

*Eu bem sei, sempre o soube
que a poesia também é banca de trabalho,
oficina, registo do muito que foi lido.
Mas ai dela se for apenas isso,
Se aceitar fazer dessa condição totalidade,
desse labor um fim e não um meio. (NhPF: 55)*

Cabe perguntar: onde está, na sua poesia, essa «banca de trabalho», que aponta para a racionalidade da criação poética, pontuada não pela torrencialidade, pela exuberância verbal e pela comoção despudorada (que se manifesta na confissão gramatical de um “eu”), mas pela economia emotiva (e dos próprios meios de expressão), não pela entrega entusiasmada, mas pela lucidez e o rigor formal? Serão assim tão altos *os tapumes* desta escrita que não deixam ver estratégias, modos de fazer, mas, tão-só, «modos de dizer» («ásperos uns, cantantes outros» – *MI*: 63)? Por que razão sobre essa “banca” vê apenas o leitor, para além de certos objectos que remetem para uma visão desencantada da existência (e para um poeta que concede demasiado à angústia da finitude) – as tenazes letais, as tesouras implacáveis, os gumes, enfim, instrumentos agudos e perfurantes aptos a fracturar e a dissecar uma interioridade –, um «mágico

cadinho em que o verso ganha forma» (NhPF: 36), quer dizer, aquele célebre “vaso” que aponta para a criação poética como inspiração ou dádiva? A resposta, chega, cautelosa e (in)definida pela voz do próprio:

*Tudo me sai violento e natural, assim,
como o caudal de um rio sem rumo
inundando campos férteis,
arrastando consigo à passagem
idosos entrevados, cabeças de gado,
lembranças dadas como perdidas,
retratos sem data, versos esquecidos,
imagens apodrecidas na memória.
(...)*

*A oficina, a existir, está submersa
pela lama, pela água e pela espuma.
Tudo o que é trabalho apenas subjaz,
esmagado pelo peso do que a emoção dita. (NhPF: 49)*

A desencadear uma dialéctica dos opostos, de larga tradição, entre “escrita natural” e “escrita artificial”, sobressai deste “poema-resposta” não uma recusa do trabalho de tipo oficinal, mas uma poética que procura uma síntese superadora de dualismos, supostamente antitéticos. A imagem do poeta iluminado, de raiz platónica, possuído por forças estranhas e irreprimíveis, exposto a fulgurações súbitas onde colhe um alívio emocional momentâneo, não chega a desenhar-se nítida na obra poética de J. J. Letria, mas parece espelhar, sem as suas ilusões românticas, o processo de composição poética que fundamenta a sua obra, também dialecticamente

marcada, no seu reflectir, por uma vigilância da poesia própria e da alheia: «Anda essa poesia que os críticos incensam/ a esbanjar-se na luxúria da forma,/ incapaz de ter uma corda que vibre,/ um osso que doa, um lábio que trema./ Efeminou-se na embriaguês do artifício/ e deixou de ver o que se passava à sua volta» (*NhPF*: 33). Dir-se-ia que o acto poético é simultaneamente um acto reflexo e um acto reflectido.

A pressa de escrever a palavra *Fim*, palavra que ocupa, aliás, um lugar central no universo poético do autor, não se compadece, porém, com certos artificios, rasuras ou emendas que exigem paciência e vagar, minúcias que se prolongam no tempo e sossegos que se não têm. Não emendar, sublinhar dúvidas, assumir erros, enganos, desacertos e contradições parece ser, de resto, o princípio orientador da sua poética. Vale a pena ouvir uma enigmática voz que vem d' *Os Mares Interiores*:

*Não releias o que escreves, dizias,
relê-te, sim, sempre, no que escreves,
porque o que tens para emendar
não é o texto, mas a fonte que o produz,
não é a página, mas a máquina da voz,
não é a escrita mas o coração da escrita.
Persegue-me o grito dos pavões
e as rimas que falam de dragões e de pelejar
porque eu tenho pressa de acabar
e não sei se quero ter emenda. (OMI: 114-115)*

Pese embora um largo *corpus* relativo à exposição e meditação de uma prática poética, a oficina, ou antes, a

explicitação dela, parece escapar-nos, como o poeta, por entre as fissuras que separam a vida da escrita, as mesmas por onde se esquia a felicidade, sempre perseguida⁸. No livro *Cesário: Instantes da Fala*, o princípio do *labor limae*, expresso na *Arte Poética* de Horácio, adota acentos metafóricos e transforma-se em assunto do poema:

*Vou-me apurando com paciência quase beata
a limar arestas, a cobrir vazios, a podar
ninúsculas hastes rebeldes, a mascarar sentidos.* (I: 103)

O leitor que desce à cave oficial deste poeta sente ainda a pulsão que arremessa para o papel *a mão que escreve* – gênese do acto poético («o poema nasce de um impulso, de uma febre, da tirania de uma imagem, da tentação sonora de uma metáfora» – II: 417), que não se confunde com o abandono a uma emoção repentista – e acede a alguns dos instrumentos com que a vai fazendo subir ao rés-do-chão expressivo: a metáfora, o ritmo, a sonoridade e a ondulação marinha. Tudo mais lhe é vedado, com o auto-esclarecimento de quem se distancia para afirmar limites. Esta poesia não cessa de dizer que o que no poema se liberta começa sempre por ser a consciência dos limites: «A minha escrita consente que eu fale dela/ somente para dizer que é veloz e impaciente/ a sua ossatura verbal, sempre sedenta de um final,/ de um epílogo, de um remate que a não desconsola» (*PIL*: 38).

⁸ Cf. «Esquiva-se a Felicidade» (II: 281).

Não se julgue, no entanto, que a “máquina” que sentimos trepidar no terreno poético de J. J. Letria (de par com a do fingimento), é capaz de funcionar indefinidamente sem despendar energia – «Onde irei eu buscar alimento/ para o labor lancinante desta escrita?» – ou transformando permanentemente em trabalho poético aquela que recebe da tradição literária e artística, nomeadamente de poetas como Cesário Verde ou Mário de Sá-Carneiro, duas das referências literárias tutelares desta poesia, e da modernidade. Quer dizer, uma espécie de Deus Todo-Poderoso que, prescindindo de qualquer força exterior, gera, produz, compõe com certa uniformidade estrófica e em continuidade, numa dinâmica feroz e incontrolável e em ritmo alucinante. Por vezes, sentimos abrandar-lhe o ritmo, efeito de uma entrega, sempre reversível, aos valores da noite:

*Nem sempre a poesia me visita
quando as suas cantantes errâncias
a trazem sem querer, para estas bandas.
São cada vez mais as vezes que me evita,
enevoando na página o gozo da metáfora,
silenciando no verso o júbilo do que é belo.
A minha escrita entristeceu-se, nota-se. (NhPF: 18)*

A verdade é que também a poesia acusa o cansaço da percepção aguda de um tempo oscilante entre uma luz difusa e sombras de tonalidade amarga e céptica que se compraz na memória da infância; o cansaço, fruto do desejo sempre insatisfeito de perseguir no espaço do poema o inalcançável. Sobressai, no entanto, o cansaço

da repetição: «Já quase tudo foi dito nos poemas./ Por isso a poesia está cansada e vai ficando seca e minguada» (*NhPF*: 16).

A exaustão, manifestada com particular evidência nas produções mais recentes, dada pela isotopia da *secura* e da *falência*, estende-se ao poeta, enfatiado da rotina e nauseado de uma vida escassamente exaltante: «As vidas que vivi antes desta/ que vai mirrando comigo livro a livro/ foram por certo mais exaltantes e fatais» (*NhPF*: 25).

«Nenhum Amor é Tardio» é um poema em que a conjectura ganha acentos de suplemento artificial, concedido à escrita: «Tudo são hipóteses, exercícios dos sentidos,/ para que a escrita não definhe/ à mingua de tema que a anime» (*NhPF*: 41). O verso com que o poema remata – «O amor só é tardio/ quando o medo de amar já o venceu» –, numa recuperação inesperada da energia que é o seu traço, pode revelar-nos que o cansaço da escrita de J. J. Letria resultará menos do excesso e da desmesura que aparecem a marcá-la e mais de uma tensão gerada entre o poeta e a linguagem (com as suas clivagens e duplicidades), indo até uma quase confissão sobre a vanidade da poesia: «Nem metade do que digo/ tem a dimensão do que é perene./ Não passa de espuma, de argila, esboroando-se/ sob o peso da chuva» (*MI*: 56).

O desajuste entre, por um lado, o desejo e a necessidade de dizer do poeta e, por outro lado, a capacidade da linguagem, e da própria poesia, para configurar esse dizer, de tal modo que há sempre

algo que permanece indizível, é notório na obra do autor de *Mágoas Territoriais* e fá-la deslizar para uma narratividade que, mesmo incorporando o registo e os temas do quotidiano, permanece musical:

*A escrita está cansada das palavras
que a povoam e a impelem, das vozes
que a agitam e a embalam. É uma escrita
exausta dos sentidos que prefere as histórias
aos símbolos e às premonições. Envelheceu.
Sente que alguma coisa apodrece nela. (LBM: 13)*

Entre o silêncio e o grito, uma dialéctica cujo poder de atracção se exercerá sempre sobre o autor, o poeta, recusando entregar-se ao primeiro – «Há quem faça a mala e parta para dentro de si,/ sem bilhete de retorno, passagem única/ para o mais explicável dos silêncios» (*PIL*: 30) –, escolhe o grito. Uma simples página em branco é um «sintoma de que há uma voz/ que teima em continuar a fazer-se ouvir, mesmo quando tudo ficou já dito, vivido» (*PIL*: 30). Mas o que confere à poesia de J. J. Letria o seu tom inconfundível é a consciência de um fazer poético que cumpre até ao fim um desígnio que livremente se aceita: «Sou eu que escrevo por mim até ao colapso final» (*NhPF*: 49).

Se a “máquina da escrita”, não saciada, se converter porventura num instrumento de aniquilação do seu próprio construtor, o leitor pode sempre procurar este poeta em locais de refúgio em que é justamente forçado à afirmação do “eu”. Do interior destes lugares, alguns de forte tradição poética (o «armário azul da

infância», por exemplo), pode surgir uma voz irónica que, em seu nome, dirá: «Está bem e recomenda-se, mas que ninguém/ queira saber com que nome ou rosto renascerá» (*OMI*: 84) – artifícios de um poeta, particularmente consciente do seu ofício, que não se cansa de morrer para ressurgir pela Palavra.

***Sobre Retratos (e sobre quem os (d)escreve):
ekphrasis em José Jorge Letria***

Teresa Carvalho

Texto apresentado na abertura da Feira do Livro e da Música de Aveiro (30 de Maio de 2008). Mantém, com pequenas adaptações, as características enunciativas correspondentes à situação e ao lugar para que foi redigido.

Um falsário pode imitar o gesto do pintor ou o estilo de um escritor, e tornar a sua diferença imperceptível, mas não poderá nunca fazer sua a obsessão deles.

A. Dufourmantelle, *Da Hospitalidade*

Imaginemos, por momentos, um pintor de retratos – sem tintas nem pincéis. Na verdade, sem outro material que o da Palavra, sem outro recurso que o do seu talento versátil, sem outro poder que o do domínio do Verbo, que transformava em cor, luz, forma, volume. Imaginemos que fixava, na tela branca da página, uma longa série de retratos: rostos, imagens de figuras literárias, sociais, mitológicas, históricas, mais ou menos conhecidas. Aparentemente, as mesmas que pintores consagrados, como Van Dyck, Egon Schiele, Van Gogh, Picasso e tantos outros grandes mestres da pintura já haviam fixado em quadros célebres. Imaginemos que as reunia numa colectânea, a que atribuía o título *Sobre Retratos*, que com ela obtinha um ‘certificado’ de especialistas, peritos da arte literária, e que, ainda a cheirar a tinta fresca, a apresentava a público com a chancela cúmplice da Indícios de Oiro.

O esboço não é brilhante, mas não ilude. O misterioso pintor assina José Jorge Letria (quem habitualmente lhe lê as telas dispensará a inscrição JJJ *pinxit* no canto inferior direito) e *Sobre Retratos* é a sua mais recente colectânea, distinguida em 2007 com o “Prémio de Poesia Nuno Júdice”.

A relação que a poesia de José Jorge Letria mantém com as artes visuais, e, particularmente com a pintura,

é inegável. Estreita-se naquelas composições em que o poeta cria o seu próprio quadro, tantas vezes cheio de lugares vazios que as palavras crispadas vêm preencher, intensifica-se em poemas onde surgem referências ou ecos pictóricos (estou a lembrar-me, por exemplo, de um, de *Produto Interno Lírico*, em que as vacas das telas oníricas de Chagall vêm pousar, «como as moscas e as borboletas,/ em cada corola da paisagem do verso» (*PIL*: 49) e de outro, da mesma colectânea, onde o poeta confessa que «gostava de pintar como Magritte,/ que é como quem diz: gostava de trocar as voltas ao mundo» – *PIL*: 56), e, claramente, em poemas onde a substância da pintura marca presença de modo particular:

*O vermelho deste quadro à minha frente
é o meu sangue a sair do bojo de uma história
aos borbotões, tinta a imitar a dor.
Eu sou o retábulo e o esboço imperfeito. (PIL: 18)*

A relação entre a arte do poeta e a do pintor, com uma longa história que não cabe aqui tracejar¹, fortalece-se ainda em *Os Oficiantes da Luz*² – uma obra de celebração dos grandes pintores, da Renascença à contemporaneidade – e atinge um momento de felicidade rara em *Sobre Retratos*, um livro de desígnio plástico e lirismo indagador que preserva as tradições

¹ Vd. Carlos Ascenso André, «Poesia e Pintura»: *O Poeta no Miradouro do Mundo*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, pp. 159-168.

² Vd. Fernanda Botelho, «Os Oficiantes da Luz»: *Colóquio/Letras* 135-136 (Janeiro/Junho 1995), p. 245.

especulativas e cultas da poesia de língua portuguesa, recuperadas por Jorge de Sena nas *Metamorfoses*.

Para dizer o que vê encontra José Jorge Letria na *ekphrasis* um procedimento-chave que dá visualização e corpo ao famoso preceito de Horácio “ut pictura poesis”. Não se cinge o poeta àquela que se apresenta como a mais imediata definição de poesia ecrástica, um género que se caracteriza por “descrever uma obra de arte”, por ser “a descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultórica”. Os poemas desta colectânea vão, antes, ao encontro da definição mais ampla de *ekphrasis*, que aponta também para um trabalho de recriação, comentário e exaltação³.

Composto por uma extensa sequência de poemas que têm como referentes quadros célebres, retratos, em sentido amplo, que aquele leitor mais curioso (e dedicado) pode sempre apreciar sem necessidade de percorrer as galerias dos grandes museus de arte pública, este é um livro que parece desafiar os limites da plasticidade da linguagem verbal.

Nele vemos crescer, pela Palavra, figuras diversas que passam pelos nossos olhos ao ritmo da força indomável do génio criador de José Jorge Letria: santos, descidos dos altares onde não cabem, a quem o poeta anima os volumes dos brocados e humaniza os rostos, tocados pela austeridade e por traços de luz espiritualizada que se entorna na página («São Francisco

³ V. M. Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp. 163-165. Vd. Fernando Guimarães, «As imagens ausentes», *Jornal de Letras*, 19 de Novembro 2008, p. 23.

de Assis», Zurbarán); damas espartilhadas, outras mais livres e diurnas, envolvidas em quiméricos tons de verde («A Químera», Dante Gabriel Rossetti) ou rodeadas de florestas que a pergunta inquietante torna ainda mais sombrias («A Imperatriz Josefina», Pierre-Paul Prud'hon); outras, de meio corpo, vidas meias e rosto anoitecido pelas cores de uma paleta onde não há espaço para o colorismo nem para efeitos decorativos – quase só para a «tinta nocturna»; outras ainda, que ouvimos chorar em versos de timbres flébeis, a irromperem na superfície da página em pinceladas ríspidas que transportam a marca trágica de Guernica e o génio de Picasso:

*Porque chora esta mulher
de rosto fragmentado e colorido?
Será que pressente a tragédia
monocolor de Guernica, o sangue e o grito,
o fogo vindo do céu, a súplica vinda da terra?
Será que chora por tudo aquilo
que ouviu contar, por tudo aquilo
que lhe roubou o sono e o brilho dos olhos?
Se beleza existe neste rosto inclinado,
neste olhar oblíquo e baço
é no esgar da boca que se dissolve,
é na aflição dos dedos que se desmente.
A mulher que chora é Espanha
garbosa, saborosa, arrebatada
a chorar os irmãos mortos pelos irmãos
na tragédia civil das baionetas
trespassando os corpos fora das arenas.
É Espanha desgostosa a coleccionar imagens*

*para a grande tela da dor de uma pátria
a morrer em silêncio às portas das catedrais
que Deus, inclemente, deixou de visitar.*

Mas existem outras, de formas mais arredondadas, que nos surgem a fazer tortilhas pela alquimia de um verbo muito hábil a explorar a influência das massas populares na pintura do muralista Diego Rivera («As Fazedoras de Tortilhas»).

O universo masculino não é menos variado: senhores de colarinhos de goma, saídos de batalhas com o ar impecável que as tintas indagadoras do nosso pintor vêm matizar, se não mesmo manchar («O Duque de Wellington», Thomas Lawrence); outros, de perfil, senhores de si, «sem medo da vida e da morte» («Retrato do Duque de Albuquerque», Giovanni Battista Moroni); outros, de rostos mais surreais, sem grandes feitos no currículo, com nabos, alhos, courgettes e – arriscaria – beringelas, a fazer as vezes dos colarinhos («O Verão», Giuseppe Arcimboldo); outros ainda que o poeta, não por acaso, trata por “tu”, com tantos rostos que não parece haver pintor capaz de os retratar inteiramente. Refiro-me, claro está, a Fernando Pessoa, que, partindo do famoso retrato de Almada Negreiros, pinta assim na tela da página 58 deste livro:

*Estás sentado como sempre estiveste,
embora escrevesse de pé, noite fora,
à maneira de Hemingway,
e eu, quando falo de ti,
nunca sei ao certo de quem falo*

*porque tu és um e és tantos
 que, mesmo no quadro,
 eu não sei qual de vós
 enganou o Almada, fazendo-se passar
 por um outro, que era outro,
 que era outro, até à alucinação
 dos mundos que cabem no labirinto
 das tintas quando representam o génio.*

Até um terno ciclope, de olho discretamente iluminado pela nudez de uma mulher e pela agilidade verbal do poeta, a recriar a leveza radiosa e o inquietante do estilo pictórico de Odilon Redon, faz a sua aparição neste livro, arrastando o leitor para esferas onde as palavras parecem impotentes.

Quem conhece a escrita poética de José Jorge Letria e, portanto, sabe que a sua medida é o excesso, ao ver aparecer estas figuras, há-de perguntar-se o que faz este pintor diante de um cavalete, preso a um género – pictórico – que, por pedir alguma contenção, não faz o seu género. Ainda muito recentemente, de resto – exactamente há três colectâneas de poemas atrás –, afirmava que, «se pintasse,/ teria que pintar retábulos, tectos de capelas, murais,/ teria que ter tanto espaço como aquele que, por piedade,/ peço à página, só para ter a certeza que nada fica de fora» (*PIL*: 56).

A verdade é que os poemas-retrato⁴ deste livro, que não são propriamente cópias verbais de objectos de

⁴ A expressão é emprestada de Jorge de Sena que a cunhou a propósito da colectânea de poemas de João Maia, *Verbo do Verbo* (1957).

arte visual, não ficam limitados ao campo de visão que cada quadro impõe: avançam, movidos pela inquietação do poeta, extravasam das molduras e partem à conquista do espaço que a superfície estreita dos quadros lhes nega. Quando se trata de espaço, a poesia do autor testemunha uma clara preferência por interiores, universos íntimos, que esta colectânea vem confirmar.

Paralelamente ao acto de pintar com a tinta da palavra, decorre em *Sobre Retratos* um exercício de devassa do Ser. Este exercício pede técnica, método, e o poeta não é propriamente um novato no ofício. Faz-se rodear de instrumentos de perscrutação verbal, de utensílios que recolhe do seu universo poético e de outros que lhe são particularmente caros, como é o de Cesário Verde – «ácidos, gumes, ângulos agudos», «bisturis do espanto» (*PIL*: 61), instrumentos aptos a esquadrinhar interioridades, uma ou outra farpa –, e desce aos abismos mais profundos da alma humana. Nesta medida, *Sobre Retratos* é um livro talhado a golpes de faca – 42. Não deve assustar-se o leitor: ele é, com certeza, menos afugentador que o hermetismo que frequentemente encontramos em poetas que seguem caminhos afins e de que este livro se mantém a salvo, na sua clareza de motivos e intenções.

Muito embora tenha bem presente um poema de José Jorge Letria, onde se lê que «A literatura quer viver a sua vida/ sem ter quem a policie e interprete» (*II*: 409) e desconfie que muitos são aqueles que não apreciam visitas guiadas – não é fácil esquecer ladainhas antigas

nem explicações pedagógicas sopradas ao ouvido e, por outro lado, talvez prefiram «Abrir as Asas e Voar» (curiosamente, o título do poema que inclui os versos citados) – proponho uma breve deambulação pelas galerias do “museu imaginário” que é *Sobre Retratos*, para contemplar, ora de relance, ora um pouco mais demoradamente, peças de arte verbal.

Antes de avançar, porém, antecipo, em duas pinceladas – o tema autoriza –, uma vista geral do espaço poético, que subjectivamente dividiria em duas secções. A primeira, constituída por duas salas contíguas com divisórias ténues – a ‘Sala da Conjectura’ e a ‘Sala das Perguntas’: lugares que reflectem o próprio olhar do poeta perante a Arte e a História. Um olhar que se recusa a ser passivo, registador. É um espaço onde se imagina a realidade e onde reflectir consiste em inquirir e colocar hipóteses, afirmações de um supor. Aqui podemos contemplar o retrato de «Catarina de Aragão», d’ «A Imperatriz Josefina», de «São Paulo, o Eremita», «Auto-Retrato[s]», «O Ciclope», «Mulher a Chorar», «A Madona», entre muitos outros.

A segunda secção, ampla, coincide com aquilo que designaria por ‘Salão Nobre da História’. Sem nunca excluir a indagação e o historicismo imaginoso, é reservado a uma pintura mais narrativa, diria, mas que sobressai menos como espaço de celebração de figuras ou de acontecimentos marcantes, e mais como veículo de crítica social, não fosse o retrato, para além de obra de arte, um importante documento formal do poder de quem o encomenda. Tanto assim que «Também se

pode reinar nos retratos,/ com o ceptro, a espada e a harmonia/ da paisagem confirmando o poder/ de quem paga para se eternizar na tela» (SR: 47). A verdade, observa o poeta, é que «Um dia a morte vem e leva/ os reis, os cavalos e os atributos visíveis/ da posse e do mando. Nada mais fica» (SR: 47). Muito mais que a nitidez dos traços fisionómicos de um sujeito concreto ou de um grupo, este género, como alguns poemas registam, espelha, reflecte, revela, um carácter, um estatuto, um *ethos*, funcionando como um registo dos traços psicológicos, sociais... Deste modo, enquanto registo de mundivivências e de mundividências, ele representará uma interpretação ou visão do mundo.

Neste “Salão Nobre” encontramos, para além do retrato do próprio «poder e do seu séquito», o «Retrato do Duque de Albuquerque», «O Duque de Wellington», «Napoleão Bonaparte na Ponte de Arcole», entre outros, e a série equestre «Carlos I a Cavallo» e o curioso «Retrato de Francisco I a Cavallo».

Sugiro, então, que apressemos um pouco o passo, de modo a deixarmos para trás aquele grupo de visitantes que coloca a ida ao museu no seu caderno de encargos culturais. Logo à entrada somos recebidos por «São Francisco de Assis» (imagem 4), a erguer-se inteiro aos nossos olhos:

*A luz que ilumina o santo
também ilumina a pobreza incolor
das vestes e dos dias. É uma pobreza
igual a do pintor no fim da vida,*

*retrato da sua miséria absoluta,
muito mais trágica que a retratada
nos tons soturnos dos quadros e das noites.
O santo está de pé sobre o túmulo
e tem a seus pés, na escuridão
das tintas, o clamor dos animais
que a sua morte deixou órfãos,
minguados de pão e de afecto, para sempre.
O santo está vivo no modo
como olha para Deus nada dizendo,
tudo calando no casulo da sua crença
austera e sofrida, luz derramada
sobre o lado esquerdo da tela
como a água lustral de um mistério
ou a placenta de um milagre,
proclamando a santidade em cada gesto,
a claridade em cada instante do olhar.*

Não disse pobremente recebidos, porque o poema de abertura, na sua sobriedade imagética, num adequado despojamento verbal que parece ter como programado limite a fala do silêncio, tem valor emotivo de puro quilate. A Palavra mede aqui a sua natural vantagem sobre a Pintura: para além do jogo de luz e sombra, ele combina e sobrepõe, num subtil entrelaçado, a vida de retratado e retratista – Zurbarán – elementos reais e metafóricos, traços simbólicos, índices de afectividade que não poderiam ser simultaneamente oferecidos ao olhar pela superfície de um quadro, pelo menos concebido em moldes tradicionais.

Avançando ligeiramente, o mesmo é dizer, voltando a página, deparamos com o retrato do escritor Somerset Maugham (Sutherland Graham) «repousando de viagens e errâncias,/ com uma sabedoria solene e vagarosa». Ele emerge de um fundo amarelo – «tanto pode ser/ o âmbar de um lugar primordial/ como a figuração de uma certa eternidade» – que ofusca o olhar. Fixemo-lo em «Catarina de Aragão» (Michiel Sittow – imagem 5), pousada em retrato na página seguinte. Eis alguns versos que, combinando sóbria descrição e evocação histórica, compõem a figura, que parece ter um segredo a proteger, à medida que lhe devassam o íntimo:

*Em que pensa Catarina de Aragão
quando os seus olhos se desviam da luz
buscando um objecto ou um lugar
que não vem nos mapas nem nos livros?
O colar que lhe adorna as vestes escuras
não ostenta riqueza nem poder,
mais parecendo, na ilusão baça do ouro,
a corda espessa de uma serena punição.*

E porque, de um modo geral, não são amenos os lugares que a poesia de José Jorge Letria destina ao seu leitor, à medida que avançamos neste “museu”, sentimo-nos desconfortavelmente levados pela voragem do Tempo e da Morte. Seguimos na penumbra, por vezes com alternativas de claro-escuro, até «Auto-Retrato» (Anton Raphael Mengs – imagem 6), um poema também marcado por tons sombrios, em que a poesia

só não é literalmente “pintura que fala”, porque o poeta nunca abandona a sintaxe condicional:

*Mengs é a intimidade mais íntima
antes que a pintura chegasse
ao âmago da solidão do homem,
e o seu olhar exausto e vazio
é a cicatriz de uma busca
que não começa nem acaba,
que não tem fim nem princípio.
E se o quadro falasse, seria
como se dissesse: eu sou a forma
como me vejo no que pinto,
e a dor de um homem tem sempre
as cores da revolta desse homem.*

Logo depois de «A Quimera» (que fica para trás), em que dominam as cores alegóricas do sonho – verdes evanescentes –, a escala cromática deste livro começa a descer. Leia-se, por exemplo, «São Paulo, o Eremita», um poema de cores tristes, de negrume, só levemente interrompido com «Ginepro D’Este». Esta escala sobe, muitos poemas depois, em «O Verão» (SR: 55), uma peça de tonalidade claramente eufórica, talvez a única, com uma nota de humor, onde se plasticizam, para além do célebre quadro de Arcimboldo (imagem 7), algumas temáticas fundamentais da poesia de José Jorge Letria, como o mar e a infância, e o seu próprio modo poético – exuberante, torrencial:

*Para mim foi sempre isto o Verão:
uma orgia de frutos,*

*um labirinto de aromas,
 um dédalo de cores com cadência de ondas,
 em fundo, tudo fazendo correr
 na direcção do mar, como uma fatalidade.
 A ciência de Arcimboldo, sim, a ciência,
 Nunca esteve no modo como combinou
 frutos e legumes para criar
 a ilusão de vida em rostos surreais,
 só reais como a imaginação dos alquimistas.
 Em Praga riam-se dos seus jogos visuais,
 dessa ilusão que criava com pepinos,
 azeitonas, maçãs, pêssegos e laranjas,
 mas o pintor não se importava,
 pois um quadro seu, sendo comestível,
 bastaria para debelar o escorbuto
 de uma armada com tanta vitamina.
 Revejo-me neste retrato de Verão
 como me revia no quintal da minha avó,
 imaginando o mundo como um cesto de fruta
 cercado de céu e de mar até à loucura.*

Dirigimo-nos, por fim, para o ‘Salão Nobre da História’, onde, não por acaso, cabem «As Fazedoras de Tortilhas». Relembra-nos este poema que o retrato já esteve vedado àqueles que não se aproximavam de um estatuto divino.

Eis alguns versos de um poema da breve série equestre, «Retrato de Francisco I a Cavallo» (François Clovet – imagem 8) em que o Poeta, muito habilmente, quase expulsa do retrato o rei, para fazer aparecer, em todo o esplendor, um cavalo a que nada falta, nem o ritmo,

*nem o porte, nem a pompa, nem o adorno,
e se um aqui é rei,
o outro, seguramente, não o será menos.
Só a fantasia de quem escreve
legitima a pergunta académica
que subverte a lógica de quem pinta.
Uma coisa, porém, é certa:
há um cavalo entronizado nesta tela,
senhor do espanto de quem o retratou.*

Se outras não tivéssemos, este poema seria a prova de que surgem neste livro pinturas inesperadas e até retratos que não aparecem no campo de visão do leitor. Um deles é o do próprio acto criativo, que se vai insinuando na referência subtil à mão, instrumento comum ao poeta e ao pintor. Outro é o retrato compósito dos recursos do poeta. Outro ainda, mais óbvio, é o retrato do grande poeta que é José Jorge Letria, desenhado a cada página deste livro.

Peregrino de outras águas.
**A presença tutelar de dois poetas gregos em
José Jorge Letria**

Carlos A. Martins de Jesus

A primeira parte deste ensaio, dedicada à recuperação da figura de Arquíloco, no poema homónimo de J. J. Letria, e que aqui reproduzimos com alterações mínimas, foi já publicada em *Boletim de Estudos Clássicos* 49 (Coimbra, 2008) 109-113.

Raia a aurora que róseos tem os dedos. O poeta, sentado sobre as escarpas de um paredão, durante a noite assaltado pela violência das ondas do Egeu, sente-se embebido nos tempos de outrora que permeiam essas brisas frescas da manhã, na praia que desperta calma. Vozes de outros poetas e de outros artistas, os primórdios da palavra, assaltam o poeta que aí se senta em repouso. «Muito respeitinho, que aqui morou um poeta, / na mais perigosa curva das palavras / que matam, libertam e resgatam.» (II: 426).

ARQUÍLOCO

Em 1989 José Jorge Letria fazia sair, nos prelos da editora Livros Horizonte, *Carta de Afectos*, livro de poemas galardoado com o Prémio José Galeno de Poesia da Sociedade Portuguesa de Autores, em 1987. Aí fomos encontrar, agradável surpresa, o poema intitulado “Arquíloco”, revelador de um conhecimento notável dos versos e das lendas pseudo-biográficas desse poeta grego do século VII a.C. É esse texto que transcrevemos de seguida e sobre o qual reflectimos, buscando a sua articulação com a poética de Letria, tão centrada na imagética do mar.

*Ó Paros, ilha nua sobre as ondas do Egeu
tu que viste nascer Arquíloco
e alimentaste com figos secos
os soldados, os poetas e os navegadores
e embebeste em leite de cabra
as feridas do corpo das mulheres*

*e te elevaste esguia sobre o mármore
dos cultos e da impaciência dos deuses
revela-me agora se puderes
numa campânula de goivo ou numa abóbada de vento
o segredo primordial do verso capaz
de iluminar altivo a frente dos homens
e a nudez astral das estátuas e de cinzelar
a coroa das divindades do mar e de se adornar
com o mirto e com o sangue perfumado
das rosas e da boca dos amantes*

*O dardo que fere a tua coxa e rasga o braço
que em asa se prolonga pode ser de luz
ou pode ser de espuma, pode ser de sombra
ou mesmo de oiro fino. Mais fundo vai o sulco da idade
na pele beijada pelo sol, tão fundo que até
a tempestade se demora nos ramos das figueiras
para que a morte não desperte quem a espera*

*Ó Arquiloco, bebe comigo nas alamedas do verão
o teu vinho de Ismaras e diz-me que o caos revisitado
pode bem ser poesia e que o poeta é aquele que não se poupa
e abraçando a chuva ou o fogo conta de si
o que idade alguma pode diluir ou apagar. (CA: 12)*

Declarava José Jorge Letria, em Setembro de 2007, em entrevista à Ensino Magazine: «Nasci perto do mar, em Cascais, e continuo a ter sempre presente na minha memória afectiva o seu cheiro, as suas cores, a sua voz e a sua força. É vizinhança de que um poeta nunca se cura. Foi com o mar que aprendi a imaginar a distância, a viagem e a dimensão do mundo. Ele tem

sido meu confidente e meu amigo. Acho que são vozes que se cruzam e completam, que se multiplicam e se iluminam mutuamente. Enfim, coisas da poesia».

O mesmo poeta que, em 1998, publicou a colectânea para a infância *Lendas do Mar*, com ilustrações do filho André Letria, e que em 2001 fez sair na Teorema *Os Mares Interiores* – livro traduzido no mesmo ano para Espanhol (Ed. Lumen) –, revela um pouco por toda a sua obra esse chamamento do mar. Espaço de memórias, de sonhos e do fantástico, no mar se ouve a «voz do búzio sufocado pelas ondas» (II: 25); é esse o espaço mais directamente conotado com a infância, a «baía das primeiras viagens» (II: 57), ao fundo do qual viaja, como Orfeu em busca de Eurídice vogava aos Infernos, na demanda da palavra primordial, para trazer nos lábios «um feixe de algas,/ um coral de tons ferinos,/ um rio desaguado em dédalo.» (II: 42). Não raro, a contemplação do oceano, espelho de infinito, é apenas o ponto de partida para o poema. A essa praia de vida e de sonhos diz pertencer, «à sonolência deste azul,/ à nudez das estátuas de areia/ povoando a solidão nocturna das praias.» (II: 27). Cosmos poético de partida e de regresso, o mar é esse ressoar de vozes antigas, a presença de marinheiros e caravelas dos tempos do mito que partiram, para depois regressar ou não.

Essa «vizinhança de que um poeta nunca se cura» está na base do poema “Arquíloco” que acima transcrevemos, onde conseguimos também ouvir as

«vozes que se cruzam e completam, que se multiplicam e se iluminam mutuamente»¹. Em primeiro lugar, evoca-se a ilha que viu nascer o poeta, Paros, que um epigrama da *Antologia Palatina* (7. 351) diz ser «a mais escarpada das ilhas sagradas». A alusão a esse local como a «ilha nua sobre as ondas do Egeu» (v. 1) e a referência aos «figos secos» (v. 3) parece remeter para o fragmento 116 West de Arquíloco, de uma linha apenas, onde o sujeito lamenta ter que

*deixar Paros, os seus figos e a vida no mar.*²

Foi Paros que viu nascer o poeta que, mais do que qualquer outro, fez sua a vida no mar; o poeta que a tradição apresentaria também como soldado. A essa ilha volta Letria, numa viagem sobre as asas do devaneio poético, na busca assumida do «segredo primordial do verso capaz» (v. 11) que há-de ser revelado entre cores e aromas, numa sinestésica «campânula de goivo ou numa abóbada de vento» (v. 10). Em perfeita harmonia com a paisagem poética que ao longo dos séculos

¹ Confessou-nos o poeta ter primeiro contactado com os fragmentos de Arquíloco na tradução da Professora M. H. da Rocha Pereira (*Hélade* 1959 - 2003), sendo que depois sentiu necessidade de completar a leitura numa edição francesa de poesia grega. De facto, a antologia que ainda agora referimos contempla apenas, em tradução, 15 fragmentos do poeta de Paros, de um *corpus* actualmente fixado por M. L. West em 333 (dos quais, é certo, muitos são demasiado breves para permitir sequer o seu entendimento).

² Todas as traduções de Arquíloco são nossas, colhidas da tradução dos fragmentos do poeta recém publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2008.

caracterizou o mundo grego, pela alusão à brancura do mármore (v. 7) e à «nudez astral das estátuas» (v. 13), a ilha, ponto de observação do infinito espaço-temporal – onde convergem, na espuma que visita o areal, vozes de todos os tempos – assume-se como sinédoque de uma civilização e de uma forma de cantar a vida. Um canto inaugural, anterior aos próprios poetas, seiva feita de palavras que se não esgotam, é esse «o segredo primordial do verso capaz/ de iluminar altivo a fronte dos homens/ e a nudez astral das estátuas e de cinzelar/ a coroa das divindades do mar» (vv. 11-14).

Símbolos de poesia e da imortalidade que esta grangeia são o mirto e as rosas (vv. 15-16), presentes ambos no fragmento 30 West de Arquíloco:

*De ramo de mirto na mão se deleitava,
ou com a bela flor da rosa*

O mirto e a rosa coroam também as frentes dos amantes, porque glorioso e imortal se quer o amor. Não que esse lirismo estivesse nas intenções de Arquíloco, mais empenhado em cantar um amor libidinoso e animalesco, meio de desonra poética, no contexto de uma poesia iâmbica com fortes intenções invectivas. Mas os poetas são o que escrevem – ou o que deles se conserva, na vertigem dos tempos. Não importa o desenlace de textos como o que transcrevemos, possivelmente uma longa narrativa erótica (ou mesmo obscena), o que dele restou foi um breve e expressivo quadro, eivado de lirismo, onde uma mulher se enfeita

e perfuma de flores.

Poeta e soldado, vate das lides da guerra e da paixão, tudo isso foi Arquíloco. Os versos 17-23 do poema de Letria retomam a tradição pseudobiográfica que o situa na era das colonizações; teria participado activamente nas lutas pela preservação de Tasos – tal como já fizera seu pai, Telésicles – e como tal é natural que tenha enfrentado as violentas tribos da Trácia e de Naxos, que ao tempo se insurgiam contra o domínio daquela ilha por Paros. Letria imagina um soldado ferido, pelo dardo, na coxa e no «braço/ que em asa se prolonga» (vv. 17-18); um soldado que ganha, com isso, características de Ícaro, o que ousou voar para além do sonho e quase tocar o sol.

A invocação final a Arquíloco traz consigo outra alusão directa a um fragmento conservado (2 West):

*Na lança se amassa o pão, na lança o vinho
de Ísmaro: bebo na lança recostado.*

Recostados, ambos, numa mesma lança (ou barco)³, os dois poetas devem, na cumplicidade imaginada que quebra as barreiras do tempo e do espaço, partilhar segredos sobre o ofício que lhes é comum, a palavra. O «vinho de Ísmaras» é, para Letria, bálsamo de imortalidade, semelhante em tudo ao néctar que só aos deuses que habitam o Olimpo é

³ Este fragmento é dos mais discutidos do poeta, dadas as diferentes interpretações possíveis para o termo *dori*: *lança* (opção que seguimos) ou *madeiro* e, por conseguinte, *barco*. Ambas são possíveis e foram já defendidas com argumentos válidos.

dato saborear.

Coroas, grinaldas, mirto, rosas, a espuma do mar que Homero dizia marulhante e o vinho, eis os elementos que remetem o poema para um tempo e um espaço que não existem, único local talvez onde se pode buscar esse «segredo primordial» (v. 11). Que segredo? O da Palavra. Arquíloco, hiperbolizado na qualidade de poeta lírico e apaixonado que os textos e testemunhos parecem confirmar não ter sido, é assim o companheiro que, à sombra de uma mesma árvore ou na areia de uma mesma praia, partilha os segredos da sua arte, ele a quem reconhecemos, não obstante, um lugar pioneiro na personalização temática da poesia grega.

SAFO

A outras águas ruma o poeta. Vai provar o sal dessas ondas que desaguam, na fértil brancura da sua espuma, na praia da ilha de Lesbos. Aí encontra Safo, a sempre apaixonada poetisa de origens aristocráticas que a ilha de Lesbos viu nascer, de uma família aristocrática, na segunda metade do século VII a.C., e com a sua poética dialoga, no inquieto sentimento de quem não consente a satisfação.

Em *Percurso do Método*, colectânea de 1990, fomos encontrar o poema «Eixo de Coisa Nenhuma», revelador de um conhecimento próximo dos fragmentos de Safo, de um contacto com os seus textos poéticos a que apenas outro poeta pode ousar.

O essencial não está na pétala nem na pedra,

*nem no néctar adocicado das corolas,
nem naquilo, Safo, a que cada um está preso
pelo coração. O essencial está no que liga
o olhar à água, à cratera aberta à boca
de uma língua de espuma ou de terra.
O essencial é a paz de uma casa atormentada
pela guerra das sombras e dos rumores.
O essencial é o branco desmaiado
de uma lua cheia de segredos, alucinada
pela rotação eterna em que se perde
o sonho e a viagem, a eternidade dos astros
em busca de um lugar em que se acoitem,
de um buraco negro em que o essencial seja
o eixo de coisa nenhuma que ampara o universo
e o abriga das tentações do infinito. (I: 139-140)*

É de acreditar que na mesma antologia da poesia grega, da Professora Maria Helena da Rocha Pereira⁴, tenha o poeta contactado com os versos conservados de Safo. No entanto, para a poetisa em causa, não podemos deixar de referir o precioso trabalho de versão poética levado a cabo por Eugénio de Andrade⁵, onde a seiva lírica de Safo flui harmoniosamente na pena de um outro poeta que, mais do que traduzi-la, a reescreve.

Safo está, para os gregos, como paradima da poesia essencial, desse verso primordial que na natureza

⁴ Vide supra, p. 132, n. 1.

⁵ Eugénio de Andrade, *Poemas e Fragmentos de Safo*. Porto, Limiar, 1974 (21995). Também David Mourão-Ferreira selou a sua paixão pela poesia de Safo dela traduzindo pelo menos o fragmento 31 Lobel Page (L-P), o mesmo que já o latino Catulo (carme 51) imitara de perto (*Ille mi par esse deo uidetur...*).

e na simplicidade das coisas busca a completude. Se, como bem a define a Professora Maria Helena da Rocha Pereira, ela é “a poetisa da paixão, dos sentimentos exaltados e avassaladores”⁶, nela se percebe também, nas palavras de Frederico Lourenço, o “carisma amoroso produzido na mulher pela própria mulher”⁷, cultivando um amor de matriz homoerótica que muitos discutiram se seria mais do que platónico.

O diálogo poético estabelecido com Safo procura, no limite, refutar a sua arte poética, negar que seja nessa essência de pétalas, pedras e grinaldas de flores (vv. 1-2), nessa essência mesmo do sentimento amoroso (vv. 3-4) que reside o essencial do viver. Que a essência residia no amor, isso havia proclamado a poetisa, de peito aberto e em jeito de quem grita, no fr. 16 Lobel-Page (vv. 1-4):

*Uns dizem que é uma hoste de cavalaria, outros de infantaria,
outros dizem ser uma frota de naus, na terra negra,
a coisa mais bela: mas eu digo ser aquilo
que se ama.*

E da negação («O essencial não está...», v. 1) se passa para a defesa de uma outra essência («O essencial está...», v. 4; «O essencial é...», vv. 8, 9), que recupera uma vez mais – estranho paradoxo? – alguns tópicos da

⁶ *Estudos de História da Cultura Clássica. I Volume – Cultura Grega*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, ¹⁰2006, p. 238.

⁷ *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*. Cotovia, Lisboa, 2006, p. 33. Desta colectânea colhemos as traduções de Safo que aqui apresentamos.

poetisa de Lesbos. Desses, centremo-nos na descrição da lua, segundo um dos mais conhecidos fragmentos conservados de Safo (fr. 34 Lobel-Page):

*Os astros em torno da bela lua
escondem seu aspecto cintilante
quando na sua plenitude
ela ilumina a terra.*

Na mesma lua que pintara Safo, argêntea brilhando num céu estrelado, vislumbra Letria a essência buscada. Espaço perdido entre segredos e alucinações é o poema, a confluência sempre vertiginosa de sonhos, medos e viagens, «o eixo de coisa nenhuma que ampara o universo/ e o abriga das tentações do infinito.» (vv. 15-16).

Diríamos que o essencial é, para Letria, ao contrário de Safo, algo a um tempo demasiado complexo e simples para se encontrar na natureza ou no sentimento amoroso, expressão comum num poeta que busca o que não pode achar-se, que anseia pelo que não pode mortal algum obter e fez da inquietude o pilar sustentável de uma forma de dizer, poeticamente, a vida. Um princípio fulcral parece, neste ponto, distingui-los, mais do que a estante dos séculos que entre ambos se ergue – a contemplação grata e apaixonada de um (Safo) e a insatisfação insuperável de outro (Letria). Como se a essência, afinal, fosse também ela *o nada que é tudo* ou, para nos servirmos do título do poema – que assim fica, julgamos, mais desvelado – esse *eixo de coisa nenhuma*.

Retratos

(apêndice de imagens)

Nota sobre os direitos das imagens: As pinturas e as imagens reproduzidas neste apêndice caíram já no domínio público. Os direitos da sua reprodução são licenciados ao abrigo da *GNU Free Documentation License*.



IMAGEM I

J. Van Eyck, *O Casal Arnolfini* (1434). Londres, National Gallery.

Fonte: The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.

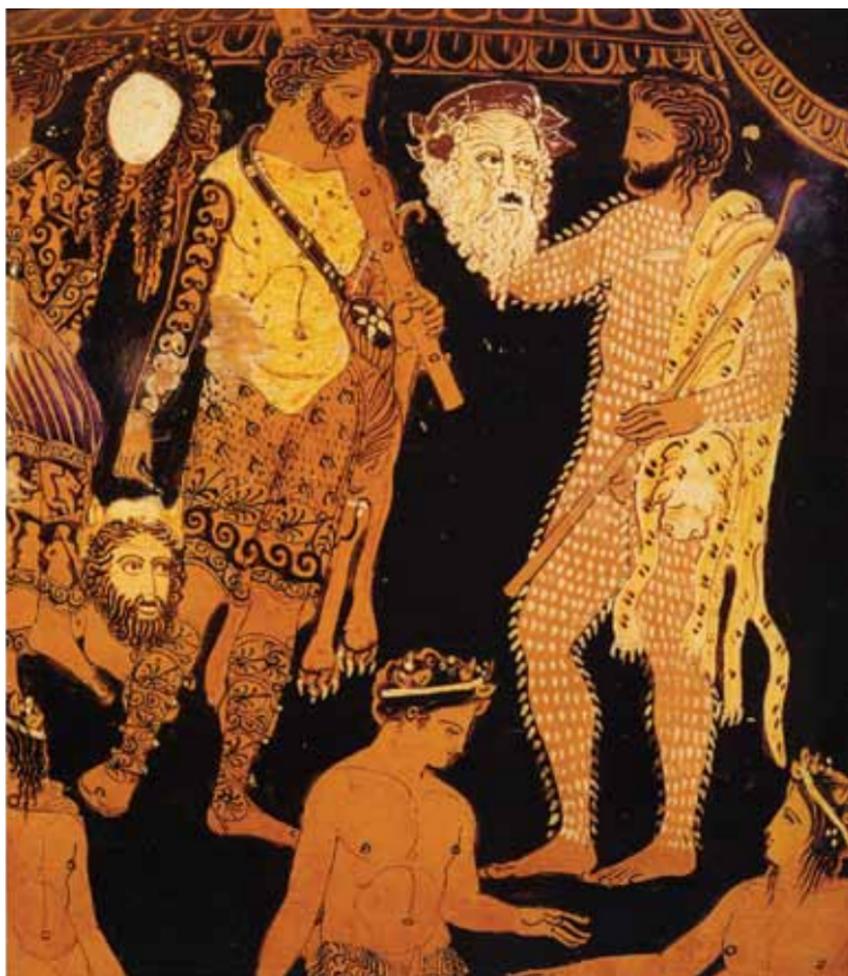


IMAGEM 2

Pormenor de um krater de volutas de figuras vermelhas, atribuído ao Pintor de Prónimo (ca. 400 a.C.). Nápoles. Museu Nacional de Arqueologia.
Fonte: Wikimedia Commons.



IMAGEM 3

Fragmento de um krater de figuras vermelhas (séc. IV a.C.). Wurtzbourg. Martin von Wagner Museum.

Fonte: Wikimedia Commons.

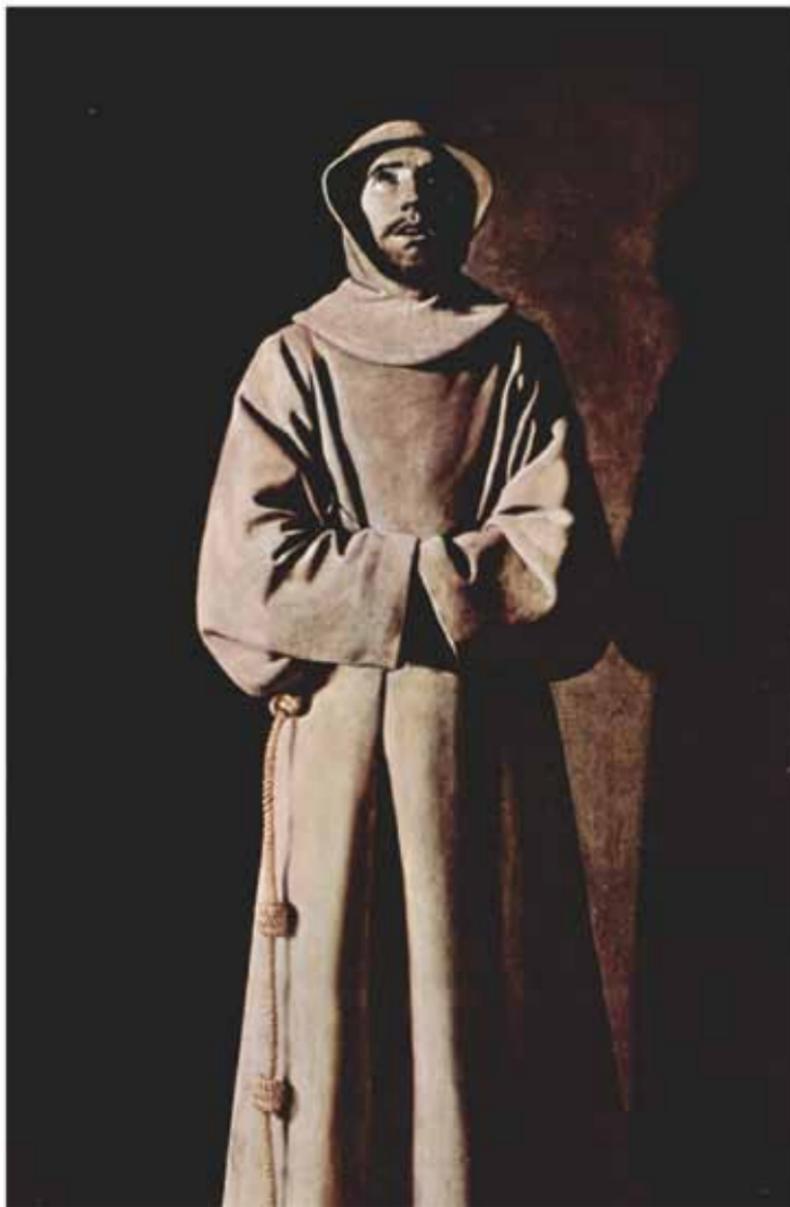
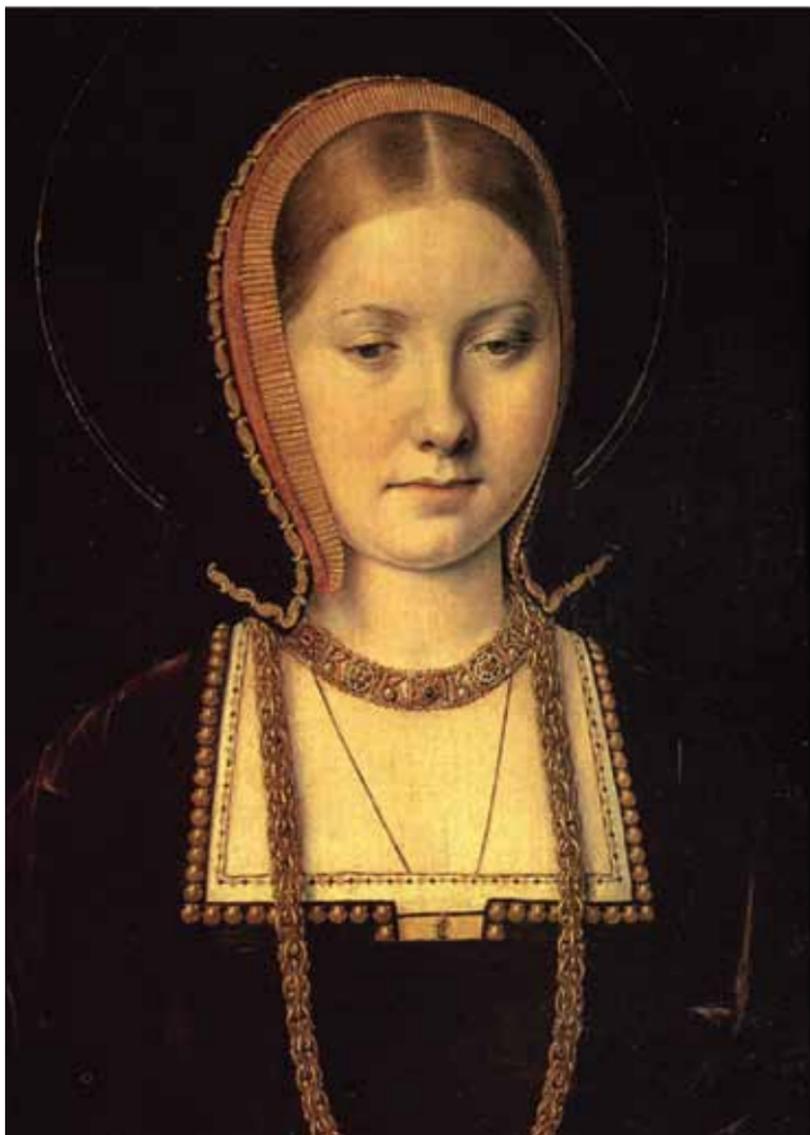


IMAGEM 4

F. Zurbarán, *Francisco de Assis* (c. 1645). Lyon. Museu de Belas-Artes.

Fonte: The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.



ÍMAGEM 5

Michel Sittow, *Catarina de Aragão* (1503/1504). Viena. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

Fonte: Wikimedia Commons.



IMAGEM 6

A. Raphael Mengs, *Auto-retrato* (1773). Liverpool, Walker Art Gallery.
Fonte: Wikimedia Commons.



ÍMAGEM 7

G. Arcimboldo, *O Verão* (1563). Viena. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
Fonte: Wikimedia Commons.



IMAGEM 8

François Clovet, *Francisco I a cavalo* (c. 1540). Florença, Uffizzi & Pitti Museum.
Fonte: Wikimedia Commons.

ESTUDOS SOBRE JOSÉ JORGE LETRIA

AZÓIA, Maria de Fátima Pereira, *A Memória da Escrita e a Escrita da Memória em José Jorge Letria. 20 anos de poesia*, Universidade Aberta (Lisboa, 2003).

BOTELHO, Fernanda, «Os Oficiantes da Luz»: *Colóquio/Letras* 135-136 (Janeiro/Junho 1995) 245.

CARVALHO, Teresa, «Limiar», prefácio a *Sobre Retratos*, Índicios de Ouro (Lisboa, 2008) 13-21.

CHALENDAR, Pierre e Gérard., «Cesário: Instantes da Fala»; «Percurso do Método»: *Colóquio/Letras* 131 (Janeiro 1994) 217-219.

CLÁUDIO, Mário, «Para quem o mundo existe», prefácio a *O Fantasma da Obra I. Antologia Poética (1973-1993)*, Limiar, Lisboa, 1993, pp. 7-9.

CONRADO, Júlio, *O Som e a Dúvida - ensaio sobre a vida e a obra poética de José Jorge Letria*, Hugin Editores (Lisboa, 1999).

GOMES, António Martins, “a inocência de um tempo perdido”, *Jornal de Letras*, 5 de Março de 1991, p. 18.

GUIMARÃES, Fernando, «As imagens ausentes», *Jornal de Letras*, 19 de Novembro 2008, p. 23.

LETRIA, José Jorge, “Cesário é uma paixão antiga” (auto-entrevista) *Jornal de Letras*, 11 de Julho 1989, p. 5.

MELO, João de, «À margem e por dentro deste desencanto», prefácio a *O Desencantador de Serpentes*, Litexa, Lisboa, 1984, pp. 9-11.

MOURÃO-FERREIRA, David, prefácio a *Cesário: Instantes da Fala*, Editorial Caminho, Lisboa, 1989, pp. 5-7.

PASCOAL, Isabel, «Oriente da Mágoa – Pranto para Luiz Vaz»: *Colóquio/Letras* 131 (Janeiro 1994), pp. 219-220.

SEABRA, José Augusto, “O Coração do texto”, *Jornal de Letras*, 18 de Agosto de 1992.

_____, «Prémio Unesco para José Jorge Letria – A Índia descoberta na América», *Jornal de Letras*, 1 de Junho de 1993, p. 30.

_____, «La quête poétique insatiable de José Jorge Letria», prefácio a *La Tentation du Bonheur*. Poèmes traduits du portugais par Patrick Quillier. Editions Nouvelle Pléiade, Paris, 1993, pp. 5-7.

_____, «José Jorge Letria ou a celebração da escrita»: LETRIA, José Jorge, *O Fantasma da Obra II. Antologia Poética (1993-2001)*, Hugin, Lisboa, 2003, pp. 7-18.

SEIXO, Maria Alzira, «José Jorge Letria e Casimiro de Brito: poéticas do excesso», *Jornal de Letras*, 13 de Setembro de 1995, p. 22.

SOUSA, João Rui de, «Nos Caminhos da alteridade»:
Jornal de Letras, 11 de Maio de 1993, p. 9.

VOLUMES PUBLICADOS NA *COLECÇÃO AUTORES*
GREGOS E LATINOS – SÉRIE ENSAIOS

1. Carmen Soares, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho: *Ética e Paideia em Plutarco* (Coimbra, CECH, 2008).
2. Joaquim Pinheiro, José Ribeiro Ferreira e Rita Marnoto: *Caminhos de Plutarco na Europa* (Coimbra, CECH, 2008).
3. Cláudia Teixeira, Delfim F. Leão e Paulo Sérgio Ferreira: *The Satyricon of Petronius: Genre, Wandering and Style* (Coimbra, CECH, 2008).
4. Teresa Carvalho, Carlos A. Martins de Jesus: *Fragmentos de um Fascínio. Sete ensaios sobre a poesia de José Jorge Letria* (Coimbra, CECH, 2009).

