

Adormecer no corpo um modo de ver: Notas Para Uma Leitura Interartística de Mãe-do-Fogo, de João Miguel Fernandes Jorge e João Cruz Rosa

Adormecer no corpo um modo de ver: Notes For An Interartistic Reading of Mãe-do-Fogo, by João Miguel Fernandes Jorge and João Cruz Rosa

Cristina Oliveira Ramos¹

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Resumo: O presente ensaio pretende encetar uma breve discussão teórico-prática sobre algumas das linhas orientadoras da estética compositiva de *Mãe-do-Fogo* – obra que resulta da colaboração entre o poeta português João Miguel Fernandes Jorge (n. 1943) e o artista plástico João Cruz Rosa (n. 1955). No decorrer destas páginas, procura-se objetivar algumas notas de leitura relativas a esse mesmo livro, que assume, desde o início, um caráter intermedial. Datado de 2009, este volume não é o único, no seio do trabalho poético do supracitado autor, que relaciona, de modo explícito, a sua poesia com outras artes (tais como o cinema, a pintura ou a fotografia), como adiante se poderá constatar. Partindo dessa premissa, procurar-se-á demonstrar não só o modo como o autor tirou partido dos pressupostos do relacionamento interartístico, como também identificar e discorrer sobre as potencialidades criadoras que advêm da elaboração de um trabalho lírico que privilegia o mecanismo efrástico e, conseqüentemente, a noção de imagem.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa Contemporânea; *Mãe-do-Fogo*; Intermedialidade; Écfrase; Imagem

Abstract: This essay aims at starting a brief theoretical-practical discussion on some of the guidelines of the compositional aesthetics of *Mãe-do-Fogo* – work that results of the collaboration between the Portuguese poet João Miguel Fernandes Jorge (b. 1943) and the plastic artist João Cruz Rosa (b. 1955). In the course of these pages, it is intended to objectify some reading notes concerning of this book, which assumes, since the beginning, an intermedial character. From 2009, this work is not the only, within the poetic labor of the author, which relates, explicitly, poetry with other arts (like cinema, painting or photography), as will see below. Starting from this premise, will demonstrate not only the way the author took advantage of the assumptions of the inter-artistic relationship, but also identify and discuss the creative potential that comes from writing a type of poetry that privileges the ekphrastic mechanism and, consequently, the notion of image.

Keywords: Contemporary Portuguese Poetry; *Mãe-do-Fogo*; Intermediality; Ekphrasis; Image

Submetido em 29 de novembro de 2017

Aprovado em 10 de dezembro de 2017

¹ Pesquisadora Faculdade de Letras, Universidade do Porto. E-mail: cristina_r15@hotmail.com

*A imagem não é uma realidade?
O que os poetas provam é que é preciso
uma imagem para revelar que a realidade
não existe.*

Herberto Helder

a paisagem subitamente mudou
João Miguel Fernandes Jorge

Se se tomar o conjunto abrangente da produção poética de João Miguel Fernandes Jorge como ponto de partida para uma reflexão mais pormenorizada e específica concernente à obra *Mãe-do-Fogo* (JORGE; ROSA, 2009), constatar-se-á que esse não é o primeiro livro em que o supranomeado autor privilegia o diálogo entre a poesia e outros universos artísticos, tal como enfatizou Hugo Pinto Santos, no artigo intitulado “João Miguel Fernandes Jorge: O Tempo, a História, a Poesia como Pintura que Fala” (cf. 2015, p. 101). Nesta confluência, aponto, como exemplo ilustrativo, os títulos *A Palavra* (cf. JORGE et alii, 2007) e *Pickpocket* (cf. JORGE; CHAFES, 2009), cuja elaboração teve em conta, respetivamente, filmes de Theodor Dreyer e de Robert Bresson², e o seu trabalho em conjunto com o fotógrafo Jorge Molder (cf. NAVA, 2004, p. 293).

Não obstante estas indicações primeiras, ressalvo que não é somente com a sétima arte que o trabalho poético de João Miguel Fernandes Jorge se relaciona de modo criativo, muito embora o “cinema [se revele], juntamente com as artes figurativas, um dos veios importantes para percorrer esta obra”, valendo-me das palavras de Hugo Pinto Santos (2015, p. 101). Destarte, penso tornar-se possível afirmar que o poeta optou por, mais do que fazer poesia, colocá-la em diálogo estético com outras formas de arte, como me proponho demonstrar.

No caso específico de *Mãe-do-Fogo*, o leitor depara-se, então, com uma obra que reúne vinte e cinco poemas aos quais corresponde o mesmo número de desenhos a tinta-da-china e uma aquarela elaborados por João Cruz Rosa. Nesta obra, porém, o jogo interartístico parece não se limitar a uma correspondência linear, visto que se

² Note-se, ainda, que os textos contidos nessas obras acompanharam exposições de José Loureiro e Rui Chafes.

encontram, ainda, esparsas alusões textuais diretas ao universo pictural de Rembrandt e ao trabalho fotográfico de Ed van der Elsken, conforme mais adiante se verá.

Começarei por colocar em destaque os dois poemas em que se verificam essas mesmas alusões, por julgar que, de certo modo e não obstante possuírem linhas semânticas e interpretativas semelhantes às que se podem encontrar nos restantes vinte e três enunciados líricos (refiro-me, especificamente, a traços como o relevo conferido à memória, à reminiscência, bem como a experiência do sentimento merencório e da nostalgia), apresentam uma génese distinta da desses outros, desde logo por conterem referências textuais explícitas a obras e nomes provenientes de outros campos artísticos.

Após esta advertência, atente-se, primeiramente, no segundo poema do livro, que abre com um hemistíquio de cariz concreto, factual, que passo a transcrever: “«Tito, o filho de Rembrandt»”. Ao convocar, desveladamente, a entidade do filho do pintor barroco holandês para este seu texto poético, João Miguel Fernandes Jorge poderia ter-se valido desta referência histórica – tal como das alusões a entidade bíblicas ou mitológicas, patentes noutros poemas de *Mãe-do-Fogo* (cf. JORGE; ROSA, 2015, p. 13, 15, 21, 33) –, enquanto estratégia de legitimação de um texto poético e, portanto, não *real*, mas *verosímil*. Contudo, na minha perspectiva, esta alusão extravasa esse processo; quero dizer: descontextualizando Tito das suas existências temporal e material e fazendo-o viver apenas enquanto significante, desconstruindo o signo linguístico tal como este era concebido à luz da teoria saussuriana (cf. SAUSSURE, 1978, p. 121-140), o autor elaborou um poema cujo pendor narrativo me parece notório. Neste âmbito, frise-se que Luís Miguel Nava mencionou, ainda, que “sendo a escrita de João Miguel Fernandes Jorge entretecida de fragmentos narrativos, o que neles mais nos importa [é] o que de todo esse contexto em que se inserem eles refratam” (2004, p. 304). Desta forma, torna-se possível reconstituir, desde a primeira estrofe, numa ambiência lírica, uma sequência de justaposições de fragmentos do quotidiano:

«Tito, o filho de Rembrandt», disse o velho padre e
 fazia o sinal-da-cruz e dobrava o joelho
 quer em dias de paz e calor e vida quer
 de tempestade ou de morte –
 rondava em círculo e ceifava rente

onde passava a estrada real, a ponte, pedra a cair
 ondulavam as ervas ao menor vento. (JORGE; ROSA, 2015, p. 11)

Optei destacar o segmento inicial supratranscrito, uma vez que julgo que este

evidencia, de modo claro, uma das estratégias compositivas patentes no restante corpo poemático, quero dizer: ao oscilar entre a referência à entidade empírica deste “filho de Rembrandt” e o prosaísmo inerente à rotina do campo (visível em expressões como “ceifava rente” ou “ondulavam as ervas ao menor vento”), o texto poético vai ganhando e elaborando não só a sua dimensão imagética, como também o fulgor lírico. Se se encarar o poema que abre *Mãe-do-Fogo* como um texto lírico de cariz preambular, que mantém uma estreita relação com o que anteriormente citei, assume-se evidente que aquele leva a cabo, na primeira estrofe³ (ainda que não o faça de forma explícita) um processo efrástico de tentativa de mimetização de uma pintura de Rembrandt, na qual o pintor visa representar a figura do seu filho. A este propósito, tome-se, neste âmbito, não a definição de éfrase enquanto mera representação verbal de uma representação visual (cf. HEFFERNAN, 2004, p. 7), ou a proposição de Hermógenes desvelada por João Adolfo Hansen – “[éfrase:] técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, presenteando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe” (2006, p. 85) –, mas sim uma concepção mais lata desse processo representativo criador, como a que foi colocada em evidência por Laura Eidt, em “Toward a Definition of Ekphrasis in Literature and Film” (cf. 2008, p. 16-18). Nesse texto de caráter teórico, traçando um percurso diacrónico da evolução do conceito, a ensaísta sublinhou a possibilidade de a éfrase se poder observar em artes tão distintas como o cinema ou a música. Perseguido esta linha de raciocínio e aplicando-a ao poema de João Miguel Fernandes Jorge, creio que o mecanismo efrástico nele presente não se rege tanto por uma representação rígida e puramente descritiva da figura de Tito, quanto por uma recriação lírica e, portanto, metamórfica dessa figura. Nesta confluência, adicionem-se a esta argumentação duas outras perspectivas analíticas: Étienne Souriau salientou que não é possível pensar em imitação, num sentido restrito, entre objetos provenientes de sistemas estéticos diferentes, uma vez que, na sua concepção, se torna mais produtivo colocar em destaque noções como as de comparatismo e correspondência, não deixando, porém, de interessar-se pela transformação (pertencente ao âmbito da mimese) que ocorre aquando da tentativa de transposição de um objeto artístico pertencente a um sistema estético para outro (cf. 1969, p. 27-33); por seu turno, Joana

³ Chama-se Tito. Deu-lhe colar
de ouro, pele de raposa, boina de veludo vermelho.
Não te preocupes com o castanho olhar
única seta, único golpe, ferida (JORGE; ROSA, 2009, p. 9)

Matos Frias apresentou, em “Ut Pictura Poesis non Erit”, um ponto de vista que complementa o que acabo de expor, realçando que, ao posicionar a imagem no cerne de toda a retórica, a componente visualizante do fenómeno efrástico assumiu-se como mote para a concepção de uma metalinguagem que delegou o dispositivo descritivo no âmbito pictórico (cf. 2008, p. 165).

Tendo por base estas mundividências críticas, julgo, então, ser possível considerar o primeiro poema de *Mãe-do-Fogo* enquanto um texto poético que engloba não uma mimese aristotélica em sentido restrito, mas antes um tom efrástico num hipotético segundo grau, isto é, não se trata somente de uma descrição minuciosa com vista a uma visualização mental de um determinado objeto, mas sim de uma pontual metamorfose estética desse mesmo objeto, que, no caso do texto poético em questão, será ainda apropriado pelo lirismo de tonalidade agónica. Leia-se o seguinte trecho, que ilustra, de modo prático, o que tenho pretendido enfatizar:

Chamava-se Tito. Deu-lhe colar
de ouro, pele de raposa, boina de veludo vermelho.
Não te preocupes com o castanho olhar
(...)
Vã esperança aproxima o perigo a
cruel extremidade a claridade do dia
abre o holocausto da manhã.

Humilde, esvaído
as mãos, os trespassados pés, estirados os membros
rubro coração
rio de esperma dolente e desolado. (JORGE; ROSA, 2009, p. 9-10)

Após esta leitura, realço que, nos dois poemas a que me referi – que, de resto, podem ser lidos como um todo, operando em conjunto –, se encontra não uma malha poética subordinada a uma regência efrástica, mas um efeito de éfrase introdutório e subjugado estilisticamente a um universo poético. Neste âmbito, convoco um dos textos de *Os Passos em Volta* (“Teoria da Cores”), de Herberto Helder (2013, p. 21-22): tal como na obra herbertiana, também no cosmos poético do autor de *O Roubador de Água*, se verifica a percepção de que o que é relevante em poesia não é talvez uma intransigente mimese do mundo exterior a um qualquer enunciado lírico (tomado enquanto entidade autónoma *de* e *do* real), mas o olhar estético e crítico sobre essa realidade, sem deixar de estabelecer com ela uma relação de fidelidade, ainda que ficcionada, porque mediada pelo filtro que a literatura lhe impõe.

Abro um pequeno parêntesis para sublinhar que a escrita de João Miguel Fernandes Jorge se afirma, valendo-me das suas próprias palavras, como uma “reconstruída mentira, onde o espírito tornou possível operações de consciência dissimuladas” (JORGE *apud* SANTOS, 2015, p. 104). A este respeito, aponte-se que também Aristóteles havia já referido que não compete ao poeta levar a cabo uma exclusiva narração de factos, pois a sua tarefa de versificar deve compreender antes a representação verbal de algo que poderia ter (ou não) acontecido, realmente (cf. 2010, p. 115). Como complemento a esta teorização e diretamente sobre a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, não deixo de frisar que Luís Miguel Nava advogou que “o literário radica numa certa autonomia em relação a qualquer imagem do mundo que através dele possamos entrever” (2004, p. 301).

Abandone-se, agora, este aparte de pendor teórico e regresse-se aos textos poéticos que integram *Mãe-do-Fogo*. Aponte-se que, valendo-se de uma metodologia compositiva que articula a clarividente justaposição de imagens poéticas, no poema XXIV, o sujeito poético (cuja voz apresenta na sua retaguarda João Miguel Fernandes Jorge) alude a uma fotografia captada por Ed van der Elsken, da qual desconhece a data e possui somente uma memória difusa: “Uma fotografia de Ed van der Elsken / de que não sei a data e que não voltei / a ver” (JORGE; ROSA, 2009, p. 36), pode ler-se nos dois primeiros versos do enunciado lírico.

No seio desse texto poético, o elemento fotográfico atua como mecanismo estimulador da memória e, apelando de novo à concepção aristotélica que antes debatido, estabelece um nexos com as necessidades dialógica e expositiva do eu poético. Pretendo, destarte, afirmar que parece ser através da sua rememoração que o sujeito lírico introduz a descrição de um *eu* que “fustigado pela abundância do sonho / sob o rumor da subterrânea corrente do / desejo adormeceu a uma mesa de café” (JORGE; ROSA, 2009, p. 36). É este, juntamente com o ambiente que o envolve, o protagonista do restante corpo estrófico do poema, que vai adquirindo, paulatinamente, uma dimensão mais poética do que narrativa. Senão, atente-se no fragmento seguinte: “Sobre o tampo a mesa, bem / junto à face, entre um copo e um cinzeiro / com duas amarrotadas notas de 100 / francos, uma folha de papel, em notícia” (JORGE; ROSA, 2009, p. 36). Equacionando como veículo discursivo esta mesma folha, o sujeito desvelado no texto expõe a sua angústia face à impossibilidade da plena fruição da vida. O poema parece pautar-se, então, por uma falsa “pertença de um / gozo pleno e infindo”

(JORGE; ROSA, 2009, p. 36), que não chega a manifestar-se, muito embora seja o propulsor do desejo do sujeito textual.

Progredindo um pouco e raciocinando numa outra perspectiva, se se interpretar o poema à luz das técnicas fotográficas, creio tornar-se possível projetá-lo no momento da captação de uma imagem qualquer por uma lente comandada pelo olho humano. Não pretendo com esta afirmação colocar o texto poético sob a alçada de um signo fotográfico estático, aquando da sua fixação no papel; visto, por outro lado, uma concepção do poema enquanto movimento oscilatório de uma lente entre múltiplos cenários fotografáveis: o rosto do sujeito, o café, a mesa onde o sujeito se debruça, o trânsito vertical do cair das moedas sobre essa mesma mesa. Leia-se o excerto que ilustra o que acabo de frisar:

Rosto de flor de cerejeira
em repouso sobre o vidro. As pálpebras
fixadas no virar e voltar do sono, que
é como quem se sente diverso no espelho
dos cafés. Sobre o tampo da mesa, bem
junto à face, entre um copo e um cinzeiro
com duas amarrotadas notas de 100
francos, uma folha de papel (...)

(...)
Agora de olhos cerrados, espera o brando
pousar da última nota, o latir caído da derradeira
moeda

para diminuir a distância e
adormecer no corpo um modo de ver. (*Idem*, p. 36-37)

Ao atentar nas várias componentes que o eu lírico vai convocando e avançando na minha argumentação, pode equacionar-se o texto poético não apenas como cronofotografia (ou, no limite, colagem de uma sequência fotográfica), como ainda enquanto poema pictórico, contemplável em diversas perspectivas, que proporcionam ao leitor um enfoque alternado nos seus elementos constitutivos.

Tratarei dos restantes vinte e três poemas em relação com os desenhos a tinta-da-china e a aquarela do artista João Cruz Rosa enquanto sistema, ou seja, abordando-os como um todo, que, não obstante a sua heterogeneidade, poderá ser lido metonimicamente.

Antes de me debruçar sobre esses mesmos textos poéticos e icónicos, penso ser relevante destacar, mais pormenorizadamente, a dimensão intermedial que perpassa

toda a obra em análise e que proporciona a comunhão harmônica entre formas de arte tão distintas como o são a poesia e o desenho (desde logo e recorrendo à terminologia aristotélica, pelos seus diferentes *meios* e *modos* de mimetização do real). Neste contexto, recorro que Irina Rajewsky salientou que “[a] broad intermediality concept of this kind allows for making fundamental distinctions between intra-, inter- and (...) transmedial phenomena, at the same time representing a transmedially useful category”⁴ (2005, p. 46).

A progressiva porosidade intermedial viabiliza o trânsito estético entre elementos característicos de géneros artísticos díspares, conforme ressaltou Margarida Reis, aludindo ao contributo que Roland Barthes forneceu para o desvanecimento da hierarquização entre as diversas formas de arte: “es[s]a hibridização entre o verbal e o visual levou [o teórico francês] a falar de uma anulação da hierarquia interartes e a preferir a designação de *textos plurais*” (2011, p. 24), pelo que a diferenciação e categorização rígidas das diversas formas de arte têm vindo a perder alguma pertinência hermenêutica (cf. 2011, p. 26).

Assim, ao reunir num volume único formas de expressão tidas como antipodais (no limite perceptivo), o autor de *Jardim das Amoreiras* e João Cruz Rosa levaram a cabo um projeto arrojado, proporcionando, com a obra em discussão, uma simbiose entre linhas verbais (as palavras que compõem os poemas) e linhas pictóricas (as dos desenhos e da aquarela final), que não coloca em causa a natureza interartística deste livro elaborado a quatro mãos.

Focando-me no *corpus* dos desenhos, creio que uma das primeiras questões que se podem colocar tem que ver com o motivo da escolha do suporte de tinta-da-china para a criação das vinte e cinco imagens. Se, por um lado, o monocromatismo dos desenhos se pode entrosar com a visão melancólica, evanescente e angustiante do sujeito poético patente nos poemas de João Miguel Fernandes Jorge, por outro, essa pintura de pendur minimal conseguirá, também, remeter o receptor do livro para a relevância da memória. Neste âmbito, penso poder interpretar o desenho sépia como um objeto em que as marcas da passagem do tempo cronológico se revelam notórias (à semelhança do que se verifica com o envelhecimento do papel fotográfico) e às quais a resiliência da anamnese se opõe.

⁴ “uma abordagem ampla do conceito de intermedialidade impele a que se estabeleçam distinções fundamentais entre fenómenos de intra-, inter- e (...) transmedialidade, ao mesmo tempo representando uma categoria transmedial produtiva” (tradução minha)

Regressando aos poemas, sem desviar a atenção deste tópico pictural estruturante do *labor* poético de João Miguel Fernandes Jorge, não deixe de considerar-se a premissa sublinhada pelo próprio eu lírico do poema III, que conota positivamente a memória, assegurando que “talvez / não se possa fazer mais nada na vida senão / recordar e voltar a lembrar apenas” (JORGE; ROSA, 2009, p. 12). Neste contexto específico, *ut vita poesis*, portanto.

Prosseguindo nesta sucinta exposição, valer-me-ei, neste momento, de breves fragmentos de alguns dos enunciados líricos, que operarão como parte representativa do grupo dos vinte e três textos poéticos sobranes, para salientar algumas relações entre texto icónico e texto poético. Começo por debruçar-me sobre o seguinte fragmento do poema V: “Que regresse ao doce sono pela estrada de oiro / pelo caminho de prata da urze da noite” (JORGE; ROSA, 2009, p. 15). Ao referir esta “urze da noite” – pequeno elemento concreto da flora – o sujeito lírico conduz o receptor até ao quinto desenho criado por João Cruz Rosa. Antes de observá-lo, realço que, à semelhança do que se vê retratado nos restantes desenhos ou até mesmo na aquarela, também neste registo pictórico a micropaisagem sugerida é campestre e solitária. A não existência de figuras humanas pode, então, apontar para uma ligação não tanto efrástica quanto de completude, que se pode estabelecer entre as duas tipologias textuais presentes na obra. Senão, constate-se que, se o sujeito não evidente nas representações visuais de João Cruz Rosa habitar os poemas do autor de *Mirleos*, sendo por vezes o seu protagonista ou a sua voz lírica, os desenhos funcionarão como cenário *para os* e *dos* poemas. Atente-se nessa ilustração:



Figura 1 (JORGE; ROSA, 2009, p. 44)

Por outro lado, e regressando à *urze*, sabe-se que esta é uma planta que se encontra geralmente perto de cursos de água, que exige sombra para sobreviver (dado que vai ao encontro do ambiente característico dos desenhos que são apresentados em *Mãe-do-Fogo*): paisagem algo bucólica, lacustre, com vegetação abundante ora silenciosa, ora agitada pelo correr da brisa. Assim, para além do que apontei relativamente a essa linha relacional e tendo em conta a subjetividade inerente a estas formas artísticas, também a coloração sépia tenderá a remeter os receptores da obra para um microambiente merencório e sombrio, que vela os poemas. Aqui, a paisagem é, por certo, um “ponto de vista”, usando a expressão herbertiana (cf. HELDER, 2015, p. 58)

Mantendo-me nesta confluência, aponto que, no poema VI, se verifica uma nova alusão direta a um ambiente campestre:

luz cinzenta
 raiada de ténue azul
 líquida como a de um lago

um ramo seco de inverno um ramo
 de bétula negra (JORGE; ROSA, p. 16)

De novo, a alusão à coloração fria e à memória específica que cada leitor transporta consigo – “luz cinzenta / raiada de ténue azul”, “um ramo seco de inverno” da árvore esguia e despida de folhagem, na margem de um curso de água, que se observa no sexto desenho –:

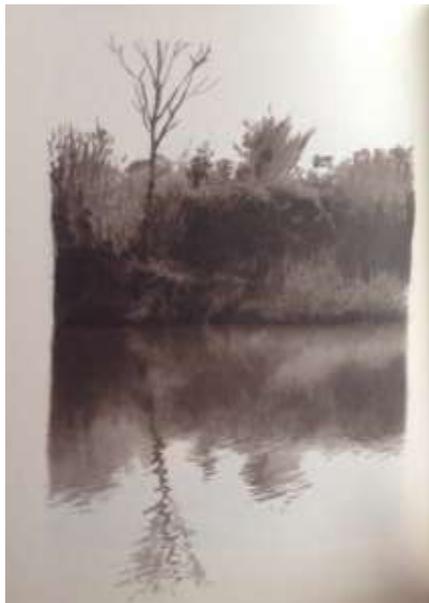


Figura 2 (JORGE; ROSA, 2009, p. 46)

Apesar de o desenho a tinta-da-china não possuir qualquer pigmento para lá do castanho, julgo que o seu receptor consegue, de modo simples, descontextualizar a imagem para depois a colorir, reconstruindo-a com as cores do poema, num exercício estético de fruição imagética.

No que concerne aos poemas VIII, XII e XX pretendo realçar, ainda, a presença de versos como “as ondas, agora em pensamento, / o vento áspero traz a névoa” (JORGE; ROSA, 2009, p. 18), “Expressão do movimento de uma cor”, “A erosão do terreno extraía / múltiplas raízes. As plantas secavam.”, que impelem, a meu ver e mais uma vez, para os desenhos. Observe-se, por exemplo, que, no vigésimo, é perceptível o traçado gráfico como que mimetizando as mesmas ramagens secas que o poeta cantou:

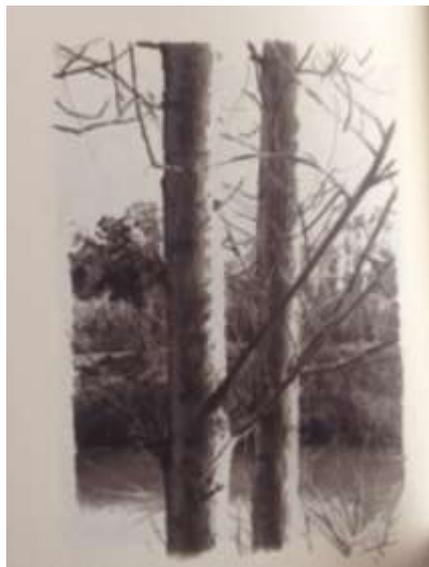


Figura 3 (JORGE; ROSA, 2009, p. 60)

Após este exercício visual e ainda na sua senda, atente-se no que escreveu Herberto Helder em “(desenho)”: “[o] ponto não é estabelecer um sistema de referências, instituir leis, consumir um mecanismo. Digo que o ponto é propiciar o aparecimento de um espaço” (2015, p. 79). Julgo ser precisamente este o trabalho que João Cruz Rosa empreendeu sobre os textos poéticos de João Miguel Fernandes Jorge: não apenas o de estabelecer semelhanças visíveis a olho nu com enunciados líricos, “representando a [sua] realidade sensível” (FRIAS, 2008, p. 173), mas o de propiciar nexos comparativos capazes de ser (re)criados pelos diversos receptores da obra.

A respeito do exercício pictórico do supracitado artista, não se olvide que apenas uma cor domina os desenhos (excetuando a aquarela) presentes em *Mãe-do-Fogo: o castanho*. Analogamente – o que, na minha perspectiva, pode constituir mais um ponto de contato entre as imagens e os enunciados verbais –, uma mesma família de sensações domina o sujeito poético dos poemas de João Miguel Fernandes Jorge: a melancolia, o desalento, o pesar, a descrença, a memória ora dolente pelo passado que não voltará, ora vívida de renovação.

Embora ainda não me tenha debruçado sobre o título da obra que sustenta este estudo, expressão que apenas volta a aparecer no poema final – “mãe-do-fogo / é agora um pedaço de / carvão ressequido no abandono do lar” (JORGE; ROSA, 2009, p. 38-39), julgo que este é um elemento significativo no contexto quer desta poesia, quer das ilustrações que a acompanham. O poeta introduziu uma pequena nota, no início da obra

em debate, evidenciando o que vem a ser essa “mãe-do-fogo”: “toro de madeira branca que sustenta o fogo por vários dias” (2009, p. 7). Todavia e não obstante a concretude inerente à definição, tomo-a como metáfora para “memória” (o elemento que considero ser o que mais extensão lírica ocupa no seio de cada poema, sendo ele que despoleta o acionar do mecanismo de criação poética), o pedaço de madeira que garante a vividez da chama poética de João Miguel Fernandes Jorge, esse elemento imaterial do “espaço significativo um pouco difuso” (GUIMARÃES, 2002, p. 155), de que fala Fernando Guimarães.

Termino salientando que, em relação com o título, poderá estar a aquarela final, que se pode observar abaixo:



Figura 4 (JORGE; ROSA, 2009, p. 65)

Se, de um ponto de vista, o fogo pode iluminar, trazer uma nova luz aos desenhos sépia de João Cruz Rosa, brindando o receptor com a epifania da coloração da aquarela, por outro, esta chama pode indicar a presença de um tom reivindicativo de renúncia à melancolia e à amargura que perpassam as palavras poéticas do autor de *Lagoeiros*, dando cor a um paradoxo interartístico, que até então não se colocava.

Termino esta breve reflexão, recordando as palavras de Herberto Helder, pois, conforme procurei provar, em *Mãe-do-Fogo*, “cada imagem [poética ou pictórica] é a chave de outra imagem – e abrem-se umas às outras, as imagens” (HELDER, 2015, p. 57), desdobrando os limites estéticos e as relações intermediais inerentes a toda esta

obra.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

EIDT, Laura. Toward a Definition of Ekphrasis in Literature and Film. In: EIDT, Laura. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. 1º Edição. Amesterdão: Rodopi, 2008.

FRIAS, Joana Matos. Ut Pictura Poesis Non Erit. *Relâmpago: Revista de Poesia*. N. 23, p. 163-178, 2008.

GUIMARÃES, Fernando. Uma Outra Poesia: de João Miguel Fernandes Jorge a Alberto. In: GUIMARÃES, Fernando. *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. 1ª edição. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.

HANSEN, João Adolfo. Categorias Epidíticas da Ekphrasis. *USP*. N. 71, p. 85-105, 2006.

HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*. 11ª edição. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 6ª edição. Porto: Porto Editora, 2015.

JORGE, João Miguel Fernandes et alii. *A Palavra*, 1ª edição. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007.

JORGE, João Miguel Fernandes; ROSA, João Cruz. *Mãe-do-Fogo*. 1ª edição. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

JORGE, João Miguel Fernandes; CHAFES, Rui. *Pickpocket*. 1ª edição. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2009.

NAVA, Luís Miguel. A Exploração da Transparência. *In: Nava, Luís Miguel. Ensaios Reunidos*. 1º edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

NAVA, Luís Miguel. Um Passo Diante da Água. *In: Nava, Luís Miguel. Ensaios Reunidos*. 1º edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

RAJEWSKY, Irina, O., Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. N. 6, p. 42-64, 2005.

REIS, Margarida. *Corpos em Crise: O Fragmento nas Poéticas de João Miguel Fernandes Jorge e Jorge Molder*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

SANTOS, Hugo Pinto. João Miguel Fernandes Jorge: O Tempo, a História, a Poesia como Pintura que Fala”. *LER: Livros & Leitores*. N. 138, p. 96-106, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. José Adragão. 4ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des Arts: Éléments d’Esthétique Comparée*. Paris: Flammarion, 1969.