



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

O olhar enternecido

Contribuições para a leitura da obra poética
de Jorge Sousa Braga

SÍLVIA FERNANDA MURTA S. GRAÇA DOMINGOS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
PROMOÇÃO E MEDIAÇÃO DE LEITURA

FARO

2011



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

O olhar enternecido

Contribuições para a leitura da obra poética
de Jorge Sousa Braga

SÍLVIA FERNANDA MURTA S. GRAÇA DOMINGOS

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em
Promoção e Mediação de Leitura

Orientadora:

Professora doutora Isabel Rosa Barriga Dias

Coorientadora:

Professora doutora Carina Infante do Carmo

FARO

2011

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

Le Corbusier

Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and
circumference of knowledge; it is that which comprehends all science,
and that to which all science must be referred.

Percy Bysshe Shelley

À minha família, que muito amo,
pela paciência e pelo apoio incondicional.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO.....	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1. A CIÊNCIA REINVENTADA: A RELAÇÃO ENTRE A LITERATURA E A CIÊNCIA NA POESIA DE JORGE SOUSA BRAGA.....	13
1.1. A poesia da botânica ou a botânica na poesia.....	20
1.2. Revisitações poéticas do universo	32
CAPÍTULO 2. DIÁLOGOS POÉTICOS: PÚBLICOS DIFERENTES, TÓPICOS E FÓRMULAS RETÓRICAS AFINS.....	39
CAPÍTULO 3. ECOS: MÚLTIPLAS VOZES NA VOZ DO POETA	61
CONCLUSÃO	93
BIBLIOGRAFIA/WEBGRAFIA CITADA	103
1) Do autor	103
2) Sobre o autor.....	103
3) Passiva.....	104

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer às minhas orientadoras, professoras doutoras Carina Infante do Carmo e Isabel Rosa Dias, amigas de longa data, pela preciosa ajuda prestada ao longo do percurso de escrita desta dissertação. A elas agradeço o olhar atento e minucioso e a disponibilidade constante para efetuar sugestões e para corrigir o que fui escrevendo.

Quero também deixar uma palavra de reconhecimento muito especial à diretora do Agrupamento de Escolas José Carlos da Maia, em Olhão, professora Maria Teresa Branco, amiga do fundo do coração, com quem tenho aprendido valiosos ensinamentos ao longo de dezasseis anos de trabalho conjunto. A ela devo o incentivo para a realização do mestrado, que sabia ser um sonho em mim, e o apoio infundo.

Por último, agradeço a amizade e o sentido de partilha das minhas colegas, em especial da Anabela Baptista e da Marlene Reis, com quem travei longos diálogos literários no decurso destes solitários meses de escrita.

RESUMO

O presente trabalho constitui uma leitura da obra poética de Jorge Sousa Braga, na qual são analisadas as antologias de potencial recepção infantil, assim como a coletânea que reúne os poemas destinados ao leitor adulto, procurando desvendar-se as características marcantes da sua escrita poética, nomeadamente os traços ideotemáticos e os processos retóricos que a percorrem e a tornam singular. A relação com a natureza e a ciência, a poética da contenção e o aproveitamento semântico-estilístico da intertextualidade, da ironia e do humor são aspetos estudados nesta dissertação.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; poesia e ciência; literatura para a infância e juventude; ironia e humor; Jorge Sousa Braga

ABSTRACT

This master thesis represents an approach to Jorge Sousa Braga's poetical writing. It studies the author's literary production aiming young readers as well as an anthology dedicated to adult readers. It's our purpose to unfold the distinguishing characteristics of his poetry, including thematic features and expressive resources.

The use of semantic-stylistic intertextuality, irony and humor, and the importance attached to science and to concision are important matters in this study.

Keywords: contemporary portuguese poetry; poetry and science; literature for children and youth; irony and humor; Jorge Sousa Braga

INTRODUÇÃO

A obra poética de Jorge Sousa Braga, inaugurada em 1981 com *De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pérola no Cu*, tem vindo a afirmar-se no panorama literário português pelo espírito inventivo e pela originalidade como os mais diversos temas conhecem tratamento poético. É constituída por duas antologias de potencial receção infantil, *Herbário* (1999) e *Pó de Estrelas* (2004), e uma coletânea para adultos, *O Poeta Nu* (2007), que reúne todos os títulos editados entre 1981 e 2007¹. Acrescem diversas traduções e antologias, de entre as quais se destaca *Poemas com Asas* (2001), uma transposição livre para português de dezasseis poemas destinados aos mais jovens sobre a temática animal, que inclui três originais do autor. O conjunto desta obra desvenda um poeta minucioso na observação do mundo e extremamente hábil na construção poética. A palavra, nas suas dimensões sonora, gráfica e semântica, assume-se como a principal linha de força da sua produção literária, configurando cada poema um espaço privilegiado para a experiência linguística, pela exploração da capacidade criativa e criadora da linguagem.

A escolha do tema desta dissertação adveio, em primeiro lugar, do meu gosto pessoal pela escrita deste médico poeta, nascido em 1957 em Cervães, concelho de Vila Verde, a qual tem vindo a ocupar um lugar crescente na minha atividade profissional de docente de Língua Portuguesa. O reconhecimento do interesse que pode ter um estudo mais abrangente e aprofundado sobre a sua poética, até agora pouco explorada², apenas reforçou a minha intenção primeira. O desafio que aqui se propõe é, pois, o de estudar o

¹ *De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pérola no Cu* (1981); *Plano para Salvar Veneza* (1981); *A Greve dos Controladores do Voo* (1984); *Boca do Inferno* (1987); *Os Pés Luminosos* (1987); *Fogo sobre Fogo* (1998); *O Poeta Nu* (1991, 1999 e 2007); *Balas de Pólen* (2001); *A Ferida Aberta* (2001) e *Porto de Abrigo* (2005).

² Na verdade, o trabalho de maior fôlego existente sobre o autor é a dissertação de mestrado de Filipa Leal (2005) que estuda as configurações do humor na sua obra poética e nas de Adília Lopes e Alexandre O' Neill.

conjunto desta obra nos seus elementos essenciais, dando destaque aos aspetos que, a meu ver, a tornam singular. Para tal, serão analisadas composições das antologias de potencial receção infantil, em especial de *Herbário* e de *Pó de Estrelas*, e também da obra que colige a poesia destinada ao leitor adulto, procurando-se identificar os traços ideotemáticos e os processos estilísticos e retóricos mais relevantes na escrita que o poeta dedica aos dois tipos de leitor, criança e adulto. As antologias e as versões de obras estrangeiras editadas pelo autor nos últimos anos³, não sendo objeto de análise pormenorizada, serão aqui convocadas sempre que o seu conteúdo se afigure relevante para o estudo realizado.

Optei por estruturar esta dissertação em três capítulos, que correspondem a diferentes dimensões da obra de Jorge Sousa Braga: a correlação entre ciência e poesia, a transversalidade de temas, motivos e processos retóricos na poesia dedicada ao leitor adulto e ao infantil, e, por fim, os nexos intertextuais que a sua poética estabelece com a escrita de outros poetas, anteriores e contemporâneos, e com as artes, em especial com a pintura. O primeiro capítulo é, assim, dedicado ao estudo da relação dialógica entre poesia e ciência, apoiado em bibliografia de referência que procura sintetizar os fundamentos da evolução destes conceitos, tradicionalmente entendidos como opostos. Procurar-se-á mostrar, em seguida, com base na análise de poemas do autor, que este diálogo se efetua de forma explícita e recorrente na sua obra, nomeadamente no tratamento de temas de âmbito

³ Relativamente a versões e antologias, destacam-se *Museu e Outros Poemas* (1982); *Filhos da Neve* (em colab.), de Leonard Cohen (1985); *O Bosque Sagrado* (1986); *O Gosto Solitário do Orvalho*, de Matsuo Bashô (1986); *Sono de Primavera - Poemas Chineses* (1987); *O Caminho Estreito*, de Matsuo Bashô (1987 e 1995); *O Século das Nuvens*, de Guillaume Apollinaire (1987); *O Vinho e as Rosas* (1995); *A Religião do Girassol* (2000); *Primeira Neve* (2002); *Qual é a Minha ou a Tua Língua* (2003); *Os Cinquenta Poemas do Amor Furtivo e Outros Poemas Eróticos da Índia Antiga* (2004) e *Animal Animal - Um Bestiário Poético* (2005).

científico, em especial das áreas da botânica e da astronomia. Serão objeto de estudo pormenorizado nesta etapa do trabalho as antologias *Herbário* e *Pó de Estrelas*, nas quais a relação poesia-ciência é especialmente evidente.

O capítulo seguinte visa analisar um conjunto de composições de temática comum que o poeta dedica aos dois públicos para quem escreve. Procurar-se-á refletir sobre a existência (ou não) de uma fronteira rígida entre elas e concluir sobre os traços que as aproximam e diferenciam, ao nível do tratamento temático e das fórmulas retóricas utilizadas. O uso da ironia e do humor, a sugestão metafórica e a reinvenção de sentidos a partir de efeitos conseguidos por inesperadas associações merecem um lugar de destaque neste capítulo, o mesmo acontecendo com a poética da concisão, resultante da leitura intensa de orientais, e concretizada na preferência do poeta pelas formas breves e muito breves, de que o *haiku* japonês é exemplo.

O último capítulo desta dissertação procura, por sua vez, dar evidência à pluralidade de vozes que sobressaem na escrita poética de J. S. Braga, estudando-se aqui as relações de intertextualidade endoliterária que a mesma estabelece com três poetas da literatura nacional, António Gedeão, Cesário Verde e Alexandre O'Neill, e com Matsuo Bashô, Walt Whitman e Charles Baudelaire, no que respeita à literatura estrangeira. Os nexos de intertextualidade exoliterária que a poética do autor estabelece com as outras artes, em especial com a pintura, serão também motivo de uma breve reflexão.

Este trabalho pretende sobretudo dar visibilidade a uma obra literária ainda pouco conhecida do grande público, embora em divulgação crescente junto de professores e alunos do ensino básico. Isso deve-se sobretudo ao

facto de as antologias *Herbário* e *Pó de Estrelas* se encontrarem entre os referenciais do Plano Nacional de Leitura para leitura orientada em sala de aula no quinto e sétimo anos de escolaridade, respetivamente. Em consequência disso, diversos textos poéticos do autor começam agora também a surgir nos manuais de Língua Portuguesa, nomeadamente nos que entrarão em vigor no ano letivo 2011-2012 para os referidos níveis de ensino⁴.

Desvendar a riqueza da escrita poética de Jorge Sousa Braga, dando-a a ver a outros leitores, é ajudar a descobrir uma poesia que olha enternecidamente para o mundo e que se assume como “*um lugar/ onde ainda se pode/ respirar*” (Braga, 2007: 138), num planeta cada vez mais impuro e distante dos mistérios e fascínios da natureza.

⁴ São, de facto, diversos os poemas de *Herbário* e de *Pó de Estrelas* incluídos nos manuais de Língua Portuguesa que serão adotados nas escolas de ensino básico, no ano letivo de 2011-2012, em especial nos que se destinam aos alunos do quinto ano de escolaridade. Curiosamente, o primeiro poema de *Herbário*, “As árvores e os livros”, é o que surge com mais frequência, num total de cinco ocorrências (nos manuais *Porta-viagens*, Texto Editora; *Onde Moram as Palavras*, Edições Asa; *Língua Portuguesa 5*, Areal Editores; *Dito e Feito*, Porto Editora e *Diálogos*, Porto Editora). No sétimo ano de escolaridade, apenas um manual apresenta textos do autor (*LP 7*, Texto Editora), extraídos de *Pó de Estrelas* e da coletânea de receção adulta, *O Poeta Nu*.

CAPÍTULO 1. A CIÊNCIA REINVENTADA: A RELAÇÃO ENTRE A
LITERATURA E A CIÊNCIA NA POESIA DE JORGE SOUSA BRAGA

Great is language - it is the mightiest of the sciences,
It is the fullness, color, form, diversity of the earth, and of men and women, and of all qualities
and processes;
It is greater than wealth - it is greater than buildings, ships, religions, paintings, music.

Walt Whitman, *Leaves of Grass* (1855)

O diálogo entre poesia e ciência remonta a tempos recuados da história da humanidade, tendo raízes no mundo antigo e no medieval. Roberto A. de Sousa dá como exemplo dessa relação dialogal a “controvérsia entre Platão e Isócrates sobre a pedagogia: o primeiro advoga um ideal de educação como domínio da razão fria e calculante [...]; o segundo, em contrapartida, entende que a educação deve justamente sensibilizar para o exercício da opinião” (s. d.). Retomando as ideias de Henri-Irinée Marrou (1981), Sousa acredita que o conceito de “*esprit géométrique*” de raiz platônica e o de “*esprit de finesse*” de origem isocrática “são aproximáveis à moderna dicotomia ciência/literatura” (*ibid.*). O mesmo acontece com a distinção medieval entre as *artes mechanicae* e as *artes liberales* do *Septennium*, currículo formado por sete artes, distribuídas pelo *Trivium* e pelo *Quadrivium*. O primeiro é constituído pelas *artes sermocinales* (do discurso), que darão origem às humanidades; o segundo, pelas *artes reales* (das coisas), que darão lugar às ciências.

A distinção entre literatura e ciência é, com efeito, “um empreendimento moderno [...], cuja vigência se esboça apenas na passagem do século XVI para o XVII, reforçando-se no XVIII e consolidando-se somente no curso do século XIX” (*ibid.*). Isso acontece graças à fragmentação e especialização de saberes preconizadas pelo Iluminismo e, mais tarde, à “secessão da poesia empreendida pelos primeiros românticos e continuada século XIX afora” (*ibid.*).

Ainda que entendidas como saberes autônomos e distintos desde o século XIX, isso não significa, como aponta Sousa, “que não tenha restado alguma porosidade nessas fronteiras” (*ibid.*). Assim se explica que boa parte da literatura romântica se tenha rendido à sedução dos temas científicos, tendo em Goethe e Schiller, na Alemanha, e em Keats, Wordsworth, Coleridge, Byron ou Shelley, na Inglaterra, alguns dos seus maiores precursores.

Richard Holmes, em *The Age of Wonder*, realça que este foi um período em que as descobertas científicas eram consideradas tão inesperadas e intoxicantes como a poesia, razão pela qual muitos poetas se interessaram pela ciência, verificando-se igualmente o inverso com os cientistas. Na opinião deste autor,

romanticism as a cultural force is generally regarded as intensely hostile to science, its ideal of subjectivity eternally opposed to that of scientific objectivity. But I do not believe this was always the case, or that the terms are so mutually exclusive. The notion of *wonder* seems to be something that once united them, and can still do so. In effect there is Romantic science in the same sense that there is Romantic poetry, and often for the same enduring reasons. (2008: XVI)

O reconhecimento das características que individualizam ciência e literatura não diminui de todo o interesse que a primeira desperta na escrita de todos os tempos, nomeadamente na poética. A poesia norte-americana do final do século XIX e início do século XX é exemplo disso, na medida em que nos oferece belíssimos textos nos quais dialoga explicitamente com a ciência, para realçar as suas descobertas ou exaltar a importância da contemplação dos elementos naturais. É o caso de composições como “When I heard the learn’d astronomer” (1865) de Walt Whitman, “The Brain – is wider than the Sky”

(1924) de Emily Dickinson ou “On looking up by chance at the constellations” (1916), “Fire and Ice” (1923) e “Why wait for Science?” (1947) de Robert Frost, entre muitas outras que poderiam aqui ser citadas.

No estudo da relação entre ciência e literatura encontramos em Gaston Bachelard um interessante referencial teórico. Este pensador francês, ao refletir sobre o processo de desenvolvimento do espírito científico moderno, vislumbrou um ponto de interseção entre ciência e arte, considerando que a razão e a imaginação possuem características idênticas, já que ambas são concepções dinâmicas do pensamento, igualmente criadoras. As teorias deste filósofo têm tido reflexos na escrita de muitos autores, como por exemplo Umberto Eco, que, em *Obra Aberta* (2009), salientou a aproximação epistemológica entre ciência e arte, traçando paralelos entre a construção do conhecimento e o desenvolvimento da criação literária. Também Ildeu C. Moreira se inscreve nesta linha de pensamento, considerando que a unir estes saberes está

a mesma busca imaginativa humana, embora ligada a domínios diferentes de conhecimento e valor. A visão poética cresce da intuição criativa, da experiência humana singular e do conhecimento do poeta. A Ciência gira em torno do fazer concreto, da construção de imagens comuns, da experiência compartilhada e da edificação do conhecimento coletivo sobre o mundo circundante. [...] A criatividade e a imaginação são o húmus comum de que se nutrem. (2002: 17)

Esta definição parece-me particularmente interessante porque se, por um lado, se distingue o caráter intuitivo e singular da expressão poética do concretismo globalizante usualmente associado ao espírito científico, por outro,

reconhece-se o papel fertilizador da criatividade e da imaginação em ambos⁵.

As semelhanças entre a poesia moderna e a ciência são igualmente reconhecidas pelo mexicano Octavio Paz num artigo publicado na *Canadian International Youth Letter*:

There is more than one similarity between modern poetry and science. Both are experiments, in the sense of «testing in a laboratory»: an attempt is made to produce a certain phenomenon through the separation or combination of certain elements which the experimenter has either subjected to the pressure of some outward force or left to develop according to the laws of their own nature. This operation takes place in a closed space, in the most complete isolation possible. The poet deals with words as the scientist deals with cells, atoms, and other material particles: he extracts them from their natural medium, everyday language, isolates them in a sort of vacuum chamber, combines them or separates them; he observes and uses the properties of language as the scientific researcher observes and uses the properties of matter. [...] Poetry is a form of knowledge, of experimental knowledge. (2002: s. p., trad. de Helen Lane)

Subjacente a esta definição da poesia enquanto “forma de conhecimento experimental”, semelhante à de cariz científico, está nitidamente o conceito aristotélico do poeta como um fazedor de metáforas, em contraste com a ideia do poeta inspirado, de raiz platónica. O lado laboratorial, oficinal da escrita, aqui evocado por Octavio Paz, aproxima claramente a poesia do universo da ciência. A uni-las está o desafio na utilização criativa da linguagem para captar o novo, o inesperado, assim como a partilha do sentido de descoberta e da

⁵ Esta visão é defendida por autores vindos das mais diversas áreas do saber. Destaco aqui as do psicólogo britânico Ken Robinson e do biólogo alemão Ernst Mayr. O primeiro, numa comunicação proferida no congresso mundial sobre a Educação Artística, promovida pela UNESCO, em 2006, salientou que “os grandes cientistas são incrivelmente criativos e intuitivos. O processo científico valida, demonstra. É a imaginação que cria.” (Robinson *apud* Galvão, 2006: 33); o segundo, na obra *Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution and Inheritance* (1985), indicou a imaginação como o pré-requisito mais importante de todo o progresso científico.

metáfora. Uma visão idêntica é defendida por Paul Ricoeur (2000), que afirma que o modelo é para a linguagem científica o que a rede metafórica é para a linguagem poética: um instrumento de redescritção da realidade. Este autor recorda, porém, que há no discurso poético uma suspensão da referência literal para fazer surgir uma referência de segundo grau, metafórica. Maria Eduarda dos Santos di-lo sem reservas ao afirmar que

[um poema] esconde sob o mesmo termo objectos diferentes.
Por exemplo, a Natureza, o Sol e a água da poesia não são exactamente a mesma Natureza, o Sol e a água da ciência.
(2005: 2)

O poema *De rerum natura* de Tito Lucrécio Caro (95 a.C. - 54 a.C.) é considerado precursor desta relação dialogal entre literatura e ciência. Nele, o poeta latino retoma as teses atomistas que determinam o acaso como força criadora de todas as coisas, mostrando um naturalismo ocupado em pensar a natureza das coisas (*rerum*) na sua existência dispersa. Na esteira desta tradição, Jorge Sousa Braga inscreve-se numa linhagem poética contemporânea que inclui autores como António Gedeão (*Máquina de Fogo*, 1961), Vitorino Nemésio (*Limite de Idade*, 1972) ou Eugénio Lisboa (*Ilimitável Oceano*, 2001), apresentando a sua obra incursões frequentes por temas da ciência. Estes são, aliás, há muito desenvolvidos na literatura portuguesa. Basta recordar as variadas referências a fenómenos da astronomia e da ciência náutica em *Os Lusíadas* de Luís de Camões ou alguns textos de autores como Fernando Pessoa, José Régio, Miguel Torga ou Fernando Namora que versam sobre motivos científicos.

Em toda a produção literária de Jorge Sousa Braga, quer a que se destina ao leitor adulto, quer a de potencial recepção infantil, são inegáveis o diálogo e a confluência entre poesia e ciência no tratamento de tópicos relacionados com as ciências naturais, com especial destaque para a biologia e para a astronomia. Plantas, frutos, animais ou elementos cósmicos são alvo do olhar extraordinariamente atento do poeta, que “transpõe para os poemas a apurada sensibilidade com que observa o mundo” (Veloso, 2008: s. p.). É uma visão terna, pura, quase inaugural da natureza aquela que encontramos na maior parte dos seus poemas. Na verdade, eles surpreendem constantemente o leitor pelo modo como enfatizam características particulares das espécies ou dos fenómenos nomeados ou desvendam pormenores, por vezes microscópicos, dos mesmos.

Na obra *Decompondo o Arco-íris* (2000), o escritor de divulgação científica britânico Richard Dawkins defende a importância do conhecimento científico para uma melhor compreensão e apreciação estética da natureza. Do seu ponto de vista, a beleza de um fenómeno visualizado, aliada à da própria explicação científica, favorece a admiração pela complexidade caleidoscópica de qualquer ocorrência, justamente o que acontece na obra poética de Jorge Sousa Braga. Amante da natureza e da ciência, o poeta recorre à linguagem poética para acentuar a beleza existente em cada elemento natural, convidando o leitor à sua contemplação. Por meio do humor e da ironia, a ciência é também libertada da seriedade e do rigor que a caracterizam, abrindo-se a novas leituras. Na poesia destinada ao leitor adulto ou na que dedica ao leitor infantil, que define como “presentes para os filhos e experiências que dificilmente [...] [voltará] a repetir” (Gomes *et al.*, 2009: 412), o

poeta dá a ver as fantásticas peculiaridades dos universos vegetal e animal, funcionando a superfície de cada poema como o espaço privilegiado para o enriquecimento lexical e semântico e para a exploração de novas interpretações sobre as coisas do mundo, numa clara reconfiguração do real pela palavra poética.

Vejamos na secção seguinte como a temática científica se desenvolve na obra poética do autor, nomeadamente nas antologias destinadas preferencialmente ao público mais jovem, *Herbário* (1999) e *Pó de Estrelas* (2004), ambas com um vetor didático já reconhecido pelo Ministério da Educação. Assim se explica, como atrás foi referido (cf. *supra*: 12), a inclusão de ambas na lista do Plano Nacional de Leitura (PNL) para leitura orientada em sala de aula: a primeira destinada ao quinto ano de escolaridade (grau de dificuldade II) e a segunda ao sétimo ano de escolaridade (grau de dificuldade I)⁶.

1.1. A poesia da botânica ou a botânica na poesia

– [A botânica] serve para conhecer as flores dos meus bouquets, para não confundir jasmíneas com rubiáceas, nem bromélias com umbelíferas [...] a ciência é uma grande coisa e não há remédio senão adorar a botânica.

⁶ Cf. “Livros recomendados para leitura orientada na sala de aula”, *Plano Nacional de Leitura* <<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/escolas/livrosrecomendados.php?idLivrosAreas=3>> [última consulta: 12/05/2011].

A palavra botânica deriva do adjetivo grego βοτανική, “que se refere às plantas”, tendo a ciência que designa origem no mundo antigo. Entre os gregos, as mais antigas observações referentes às plantas podem ser encontradas nos poemas homéricos, em Hesíodo e em alguns fragmentos do filósofo pré-socrático Empédocles de Acragás (492-432 a. C.). É, no entanto, a Teofrasto (371-287 a. C.), discípulo de Aristóteles, que se atribuem os mais extensos e influentes tratados de botânica da Antiguidade.

Séculos mais tarde, Dioscórides (40-90 d.C), médico com vastos conhecimentos de farmacologia, publicou a obra *De materia medica* na qual descrevia mais de seiscentas plantas com as respectivas propriedades medicinais e descrições botânicas. A obra de Dioscórides foi objeto de renovado interesse e de diversos estudos por autores do Renascimento, período em que o desenvolvimento da botânica tomou um novo fôlego, em grande parte devido à invenção do herbário, que permitia “a conservação adequada e por longos períodos dos espécimes coletados” (Salomão, 2005: 28).

Em 1735, o botânico sueco Carl von Linné (1707-1778) publicou o primeiro sistema de classificação natural, uma nomenclatura específica para a botânica que eliminava os nomes vulgares, encarados como um obstáculo à ciência, e estabelecia para todas as plantas o uso de dois nomes latinos, indicando gênero e espécie, sistema que perdura até hoje. Este botânico popularizou também a prática corrente de montar os exemplares de um

herbário em simples folhas de papel, conservando-as horizontalmente. Esta técnica conheceu particular importância nos séculos XIX e XX, por indução escolar, período em que estas coleções dinâmicas de plantas secas prensadas começaram a ser um exercício científico corrente e, em simultâneo, um passatempo dos jovens escolarizados.

Ora, o interesse de Jorge Sousa Braga pelas ciências manifesta-se desde logo nas coletâneas destinadas ao leitor adulto. Nelas “os textos são percorridos, amiúde, por vocabulário, imaginário e contextos onde é visível a influência da própria formação académica/profissional do escritor” (Gomes *et al.*, 2009: 415), médico de profissão e também ele um homem da ciência. O mesmo sucede nas que dedica ao público infantil, como mostrarei a seguir. Nesta secção, deter-me-ei em pormenor em *Herbário* (1999), livro de estreia do autor no mundo da literatura para a infância, editado pela Assírio & Alvim, e reconhecido com o Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens, em 2000, bem como com uma Menção Especial do júri do Prémio Nacional de Ilustração, em 1999. A relação simbiótica entre literatura e ciência concretiza-se nesta obra justamente por meio da botânica.

À semelhança de um verdadeiro herbário da botânica, este *Herbário* é um exercício de prospeção e organização, um gesto de enumeração e de (re)coleção especialmente vocacionada para os jovens em plena descoberta do mundo físico. Composto por quarenta e seis poemas cuidadosamente trabalhados e impressos em folhas de papel prensado, apresenta-se como um livro-coleção, “remetendo para uma colecção organizada e sistematizada, com objectivos de estudo” (*ibid.*: 413). As belíssimas ilustrações da autoria de Cristina Valadas complementam e amplificam as informações sobre as

espécies nomeadas, afigurando-se cada poema como o resultado de uma apurada e minuciosa observação do real, que salienta aspetos curiosos de uma diversidade de plantas, desde as mais comuns – trepadeira, malmequer, espada de S. Jorge, alfazema, etc. – às mais exóticas, oriundas de diversas regiões do globo - sequóia, baobá, maranta, hibisco, etc. São, na verdade, “alvo de destaque particular espécies que se distinguem pelo insólito da forma, pela estranheza da designação ou, simplesmente, pela perturbante proximidade e pelo mistério que encerram, a par do humor que sugerem ou promovem” (Gomes *et al.*: 414).

Em *Herbário*, o poeta dá a ver a familiaridade de dois gestos, o de quem elabora um herbário e o de quem dá nome às coisas do mundo numa superfície precária chamada poema. Convoca-se a afinidade metonímica entre os livros feitos da matéria-prima extraída e transformada a partir das árvores. Nessa medida, torna-se significativo o facto de a coletânea abrir com o poema “As árvores e os livros” (1999: 7-8), que alude à origem material do papel dos livros e à relação de estreita proximidade entre a natureza e a literatura, alvo de exaltação particular nesta obra. Detenhamo-nos, por isso, na análise desse poema.

“As árvores e os livros” constrói-se a partir da exploração do poder imagético da palavra poética, o que denuncia uma apurada sensibilidade do sujeito na observação rigorosa das entidades *livro* e *árvore* e na evocação da representação mental das mesmas. Este processo, a que a retórica dá o nome de hipotipose, é designado pelo retórico latino Quintiliano como “ilustração vívida” (*Institutio oratoria*, IX, ii), uma vez que o discurso tem uma forte componente visual, deixando no leitor a viva sensação de ter diante de si os

elementos apresentados no poema. Heinrich Lausberg, em *Elementos de Retórica Literária*, define este processo como uma “acumulação pormenorizante e concretizante” (1993: 218), isto é, um testemunho visual que dá a ver (do latim *ponere ante oculos*) elementos ausentes a que a linguagem dá corpo. Sendo uma presença constante na obra poética de J. S. Braga, a hipotipose é especialmente evidente neste poema, sobretudo nos versos dois e quatro da primeira estrofe, que transmitem intensas imagens visuais⁷:

As árvores como os livros têm folhas
e margens lisas ou recortadas,
e capas (isto é copas) e capítulos
de flores e letras de oiro nas lombadas.

Num discurso construído por sucessivas asserções, através das quais se constata as semelhanças entre a natureza e a literatura, o sujeito recorda que, tal como os livros, as árvores “têm folhas/ e margens” de diferentes formas - “lisas ou recortadas”, sendo as suas copas ornamentadas sazonalmente com belas flores, que são como os capítulos e as capas dos livros, embelezadas com “letras de oiro nas lombadas”. De salientar, na primeira estância do poema, diversos recursos que consolidam a interseção entre o elemento natural e o livro: a comparação, presente no primeiro verso, “As árvores como os livros têm folhas”, e a paronomásia do terceiro verso, “e capas (isto é copas) e capítulos”, reforçada fonicamente através da aliteração que se repete no verso seguinte, “de flores e letras de oiro nas lombadas”.

⁷ Cf. outros exemplos de hipotipose em poemas como “O vento” (42) ou “A avenca” (55). A partir desta citação, todas as transcrições de *Herbário* serão identificadas apenas com o número de página respetivo. O mesmo sucederá com as restantes obras de Jorge Sousa Braga que são objeto de estudo nesta dissertação.

A segunda estrofe deste poema transporta-nos para o conteúdo das páginas dos livros, onde encontramos histórias encantadas de reinos longínquos e aventuras fantasiosas (“E são histórias de reis, histórias de fadas,/ as mais fantásticas aventuras,/ que se podem ler nas suas páginas,”). Numa linguagem que se mostra profundamente conhecedora de termos da morfologia botânica, o sujeito poético faz uma analogia entre as folhas dos livros e as das árvores, orientando o olhar do leitor, através da enumeração, para os mais pequenos constituintes destas: “no pecíolo, no limbo, nas nervuras”. Afinal, estes, apesar da sua pequenez, têm certamente uma história tão fantástica como a dos livros para contar, podendo a sua observação científica constituir para o botânico uma forma de leitura tão estimulante quanto a literatura⁸.

A interseção entre as árvores e os livros assume a sua plenitude na terceira estrofe, através da metáfora “As florestas são imensas bibliotecas”, que concretiza a relação simbiótica entre o elemento natural e o literário, numa subtil alusão ao facto de os livros serem feitos a partir da matéria-prima extraída das árvores. Assim, o “livro” dá lugar ao signo “biblioteca” e a “árvore” ao signo “floresta”, numa nítida ampliação dos elementos enunciados nas duas primeiras estrofes. Esse efeito é conseguido através da hiperonímia, que introduz uma espécie de *zoom* científico e vocabular. Tal como sucedeu nas estâncias anteriores, as imagens servem de ponto de apoio às analogias com que o texto se estrutura. Assim se compreende que espécies vegetais como as faias ou as bétulas, originárias de regiões de clima temperado, surjam aqui

⁸ Esta noção surge de forma explícita em “O feijoeiro”, texto que invoca as narrativas tradicionais. Nele o sujeito defende que “a história do feijão,/ que tinha dois cotilédones” não tem “menos encanto, ou menos magia” do que a “história do feijão,/ preto, branco ou encarnado,/ cujas folhas eram de oiro” (44-45).

associadas às secções especializadas das bibliotecas, devidamente identificadas através de letreiros informativos das suas características (“As florestas são imensas bibliotecas,/ e até há florestas especializadas,/ com faias, bétulas e um letreiro/ a dizer: “Floresta das zonas temperadas”).

Na última estrofe do poema, o sujeito poético dirige-se ao leitor, a quem trata por tu (“É evidente que não podes plantar”), talvez por se tratar de um jovem, destinatário privilegiado de um herbário, instruindo-o a não plantar num quarto árvores de grande porte, tais como o plátano ou a azinheira. Isso equivale a dizer que, num pequeno quarto, não é possível guardar uma grande quantidade de livros. Do mesmo modo, para construir uma biblioteca é necessário começar por adquirir um livro de cada vez, aqui simbolizado por um singelo “vaso de sardinheiras”, assumido, de forma espirituosa, como ponto de partida para o nascimento de uma floresta. O leitor vê, deste modo, quebrar-se a seriedade do olhar científico e apercebe-se do insólito que é ver nascer uma floresta a partir de um arbusto insignificante como as sardinheiras:

É evidente que não podes plantar
no teu quarto, plátanos ou azinheiras.
Para começar a construir uma biblioteca,
basta um vaso de sardinheiras.

A fuga ao cliché por meio do humor⁹, evidente neste poema, é uma constante na obra do autor. Veja-se, por exemplo, o poema “As maçãs” (47), cujo mote é a normalização e a transformação química dos alimentos impostas pela sociedade de consumo atual, e no qual o sujeito poético perspetiva para breve o aparecimento de maçãs quadradas (“Agora só há maçãs «golding» ou

⁹ Entenda-se aqui o humor na aceção que Aguiar e Silva lhe dá: “um cómico indulgente, impregnado de simpatia humana” (1963: 1091).

«starking»,/ agora só há maçãs «normalizadas». E eu não me admiro que, em vez de redondas,/ um dia destes passem a ser quadradas”); leia-se ainda “A florista” (53), considerada “o inimigo público/ número um” de todas as plantas, no qual o sujeito imagina uma cena hilariante de rebeldia e vingança de uma gloxínia à venda num estabelecimento comercial (“E eu até me ponho a imaginar/ uma florista morrendo de medo,/ ao ver uma gloxínia em flor,/ a apontá-la com o dedo/ acusador.”).

Nesta obra de glorificação do mundo natural, é também evidente o interesse do poeta pela temática animal, surgindo nesta antologia diversos poemas sobre animais que têm com as plantas uma relação simbiótica. São eles a abelha (22), o beija-flor (24) e a lagarta-mineira (50). Esta temática é, na verdade, recorrente na escrita poética do autor, qualquer que seja o seu destinatário preferencial. Os divertidos poemas da coletânea *Poemas com Asas* (2001), que revelam “facetadas desconhecidas ou inusitadas do mundo animal” (Gomes *et al.*, 2009: 123), são disso exemplo, o mesmo acontecendo com os da antologia de recepção adulta *O Poeta Nu* (2007), que versam sobre espécies de invulgar beleza como o guarda-rios (103), o cisne (118) ou a poupa (119), entre outras. O interesse do poeta pela temática é ainda visível em *Animal, Animal – Um Bestiário Poético*, uma antologia publicada pela Assírio & Alvim, em 2005, que inclui mais de cem textos de poetas de diferentes épocas e nacionalidades, muitos deles traduzidos pelo próprio autor. Na introdução da obra, este recorda que “os primeiros poemas sobre animais são provavelmente tão velhos como a própria poesia”, salientando que “os homens e os animais são companheiros de viagem”. A sua vivência conjunta é, segundo ele, “uma história de fascínio e de repulsa, de extermínio e de amor” (7).

A recorrência significativa da temática animal na literatura para a infância produzida em Portugal nos séculos XX e XXI tem, com efeito, suscitado reflexões diversas¹⁰. José António Gomes define-a como um dos eixos temáticos da literatura para os mais jovens, em geral, e da poesia, em particular, e explica a sua forte presença à luz do simbolismo animal:

[...] [É] sabido que o homem se projectou, desde sempre, no animal, usando-o para se conhecer a si próprio através dele e mascarando-se frequentemente de bicho para conseguir suportar a própria imagem. Na literatura, na pintura e no cinema, nos mitos, nas religiões e na vida psíquica, o animal funciona, não poucas vezes, como um espelho do homem, onde este se revê, numa imagem ora amada ora odiada. (1993: 46)

Herbário encerra com um divertido poema intitulado “O Alexandre” (57), numa alusão ao filho do autor, a quem, aliás, esta antologia poética é dedicada. Nele se indaga acerca do que a criança andarà à procura no armário: “Duma drupa, duma glande,/ duma baga, duma fronde,” ou “dumas folhas escarlates,/ duma bráctea, dum labelo,/ dum estame, dum carpelo,”. Especula também acerca dos motivos dessa averiguação: “pra completar o herbário?”/ “ou da caixa de chocolates?”, servindo estas interrogações como ponto de partida para disseminar diversos termos científicos do campo lexical da botânica, que decerto estimularão a curiosidade do leitor mais jovem.

A palavra poética reveste-se em *Herbário* de grande riqueza estilística e simbólica. O valor polissémico das palavras é amplamente explorado em

¹⁰ Glória Bastos, por exemplo, sublinha que “as histórias de animais falantes suscitam forte adesão dos leitores mais novos”, na medida em que as personagens “encarnam simultaneamente características humanas e qualidades próprias à sua condição de animal”. Por esta razão, a autora considera-as uma das vertentes mais fecundas da literatura para a infância (1999: 124). Também A. M. Ramos, no artigo “As fábulas e os bestiários na literatura de recepção infantil contemporânea” inserido na obra *Livros de Palmo e Meio* (2007: 132-165), reconhece a assiduidade desta temática como um fenómeno não exclusivo da literatura infantil, intimamente relacionado com o universo simbólico (*ibid.*: 135).

hábeis jogos de linguagem que geralmente comportam consigo uma nota humorística, acentuada pela expressividade das ilustrações. Observe-se, a título de exemplo, o poema “A árvore da borracha” (19), construído a partir de um jogo lúdico que explora a homonímia da palavra “borracha”, entendida como designação de uma planta ornamental e como utensílio de apagar utilizado na escrita:

A árvore da borracha

As árvores também se enganam,
não a somar ou a subtrair,
mas a florir!
Nem por isso ficam preocupadas.
Há sempre uma árvore da borracha,
mesmo à mão,
para apagar,
os erros que dão.

A utilização de tropos é recorrente na obra em estudo, sendo evidente neste poema o recurso à personificação, em versos como “As árvores também se enganam,”, “Nem por isso ficam preocupadas.” ou “os erros que dão”. Também a enumeração surge repetidas vezes nesta coletânea, como forma de nomear os elementos do mundo vegetal e animal visualizados pelo sujeito, cuja riqueza e variedade se pretende desvelar aos olhos da criança. A dimensão corpórea dos elementos naturais ganha aqui forte expressão, assentando especialmente na utilização de nomes concretos, que favorece a compreensão do mundo por parte dos leitores mais jovens. Observem-se os exemplos seguintes:

As couves

Couve de Bruxelas
Couve lombarda

Couve-galega
Couve roxa
Couve-flor [...] (33)

Raízes
[...]
como um pinheiro de riga,
uma faia ou um abeto.

Quem me dera ter raízes,
raízes em vez de pés.
Como o lodão, o aloendro,
o ácer e o aloés. [...] (26-27)

Outro artifício retórico que assume lugar de destaque nesta antologia é a metáfora. Este recurso é particularmente visível em textos como “O cogumelo” (14), no qual a parte superior deste fungo é associada a um chapéu (“Por que é que o cogumelo,/ nunca tira o chapéu?”); “A tulipa” (43), em que as pétalas da flor são descritas como “um turbante,/ amarelo como a lua.” ou “A balsamina” (34), onde a espécie vegetal surge humoristicamente metaforizada num campo de aviação pronto a receber quem lá aterra, numa alusão ao facto de, ao menor contacto, esta planta projetar sementes, tornando-se, por essa razão, motivo de atração para inúmeros insetos:

A balsamina

A balsamina mais parece
um campo de aviação:
tem pista de aterragem,
um hangar,
torre de controlo, com radar,
e um insecto sempre à espera,
de aterrar.

Em diversas composições, sente-se ainda a influência das canções e rimas infantis, assim como de cadências próprias do discurso oral. Observe-se o exemplo do poema “As trepadeiras” (13), onde a dimensão fônico-rítmica é particularmente cuidada, quer pela constante rimática, quer pela repetição aliterativa dos sons [t], [r] e [p]:

As trepadeiras

Trepem, trepem trepadeiras!
Trepem, trepem pelo ar!
Que de plantas rasteiras,
Está a terra a abarrotar.

Trepem, trepem trepadeiras!
Trepem, trepem sem parar!
E se o muro se acabar,
trepem, trepem trepadeiras,
por um raio de luar.

Também a estrutura dialógica, forma didática por excelência, está presente em diversos poemas, fazendo conviver diferentes vozes que, algumas vezes, recordam as da criança que questiona o adulto sobre o mundo que a rodeia:

A lagarta mineira

- Por que é que esta folha
está toda encarquilhada?

- Porque uma lagarta mineira
anda na brincadeira,
a abrir uma auto-estrada. (50)

Outras vezes, evocam as do poeta que mostra à criança, por meio da linguagem poética, as fantásticas peculiaridades do universo vegetal:

A alfazema

- Fecha os olhos bem fechados,
e diz-me a que é que cheira.
Cheira a rosa, cheira a nardo,
ou a flor de laranjeira?

- Nem a rosa, nem a nardo,
nem a cravos, nem a cravinas
me cheira este poema.
O que me chega às narinas
é o cheiro a alfazema! (17)

Os poemas de *Herbário* dão a ver, de forma lúdica e didática, pormenores do real que permitirão ao jovem leitor aprender e apreender o mundo através da poesia. Revela-se, assim, poema a poema, o lirismo existente na própria natureza, saindo a botânica sublimemente poetizada através da escrita de Jorge Sousa Braga.

1.2. Revisitações poéticas do universo

Observa os raios de sol que entram dando sua luz na obscuridade de uma casa: verás que na própria luz dos raios se misturam, de modos vários, numerosos corpos diminutos, e, como se fosse em eterna luta, combatem, dão batalhas, por grupos certos se guerreiam e não há pausa, agitados como estão pelos encontros e pelas separações frequentes. Podes imaginar por isto o que será a perpétua agitação no vago espaço dos elementos das coisas na medida em que um pequeno facto pode dar ideia de grandes coisas, e elementos para seu conhecimento.

A temática da astronomia assume também lugar de relevo na obra poética de J. S. Braga, seja em *O Poeta Nu*, onde encontramos diversos textos que versam sobre fenómenos cósmicos, como “Poema de Amor” (2007: 22) ou “Cadeiras partidas...” (26), seja em *Pó de Estrelas*, antologia de destinatário infantil publicada em 2004, inteiramente dedicada à astronomia e aos mistérios do universo. Em ambos os casos, mostra-se como é possível aproximar a literatura e a astronomia, recriando poeticamente temas e conceitos científicos.

Na obra dedicada aos mais novos, o cosmos e a astronomia assumem-se como pontos de partida para uma redescoberta poética do universo e de alguns dos seus conceitos essenciais, tais como as estrelas, os planetas ou os cometas. O título do livro, *Pó de Estrelas*, remete-nos desde logo para a matéria com que são constituídos praticamente todos os elementos existentes no nosso planeta, formados nos núcleos das estrelas. A belíssima ilustração da capa, também da autoria de Cristina Valadas, complementa esta ideia, através da representação de uma figura humana – um ilusionista –, que convida o leitor a uma viagem de descoberta dos mistérios surpreendentes do cosmos por meio da poesia. A complementaridade entre os vinte e sete textos poéticos que compõem a coletânea e a dimensão pictórica é evidente. Com recurso às técnicas de recorte e colagem, as ilustrações fixam a ideia central do poema que acompanham, propondo leituras alternativas. A utilização recorrente de traços da fisionomia humana, com especial incidência para os olhos, órgão

privilegiado de observação do mundo, sugere a dimensão humana do universo, na confluência entre o observador (humano) e o observado (cósmico).

O poema de abertura, “Órion”, transporta-nos para a origem da matéria, para a gênese. Num discurso assente em asserções, o poema explicita o conceito de nebulosa: “Uma nebulosa é uma nuvem de gases e poeira” (2004: 6). Torna-o assim perceptível aos mais novos por analogia com um objeto relacionado com o nascimento, que eles já conhecem, uma incubadora, aqui concretizada por uma fórmula de aproximação: “uma espécie de chocadeira”. A dimensão desta nebulosa é evidente no penúltimo verso do poema, na medida em que ela gera “...não uma mas um milhão de estrelas” e, surpreendentemente, “...uma rosa”, metáfora provável da imagem difusa da própria nebulosa, que a ilustração tão bem representa.

O predomínio de estruturas sintáticas assertivas, através das quais se faz a verificação das coisas do mundo, serve claramente um propósito didático, o de favorecer a descoberta do sentido de vocábulos específicos da terminologia científica utilizada pela astronomia, facilitando também a apreensão de conceitos à primeira vista complexos, por analogia com outros que fazem parte da realidade quotidiana do leitor. Isso acontece, por exemplo, no poema “Buracos negros” (10), cujo advérbio “também” presente no primeiro verso (“As estrelas também gostam de brincar”) formaliza, desde logo, uma aproximação (se não mesmo uma fusão), por meio da metáfora, entre as crianças e as estrelas e o que ambas gostam de fazer: “brincar às escondidas”. Vejamos esse poema:

Buracos negros

As estrelas também gostam de brincar
às escondidas
A maioria das vezes escondem-se umas atrás das outras
ou nas imediações de um quasar
Mas não há melhor lugar
para uma estrela se esconder
que num buraco negro
Elas vêem as outras
e ninguém as consegue ver

A personificação presente nos primeiros três versos do poema permite, por seu turno, a introdução dos conceitos de “quasar” (isto é, um objeto astronómico gerador de uma energia extraordinária) e de “buraco negro” (ou seja, um objeto com um campo gravitacional tão intenso que a velocidade de escape excede a velocidade da luz, tornando-o invisível), definidos pelo sujeito poético como esconderijos perfeitos das estrelas durante a sua brincadeira. Esta perspetivação do universo próxima do olhar infantil e a comparação dos seus elementos nucleares com outros que a criança conhece e domina permitem que fenómenos astronómicos que requerem um elevado nível de abstração e levam tempo a perceber se tornem compreensíveis aos seus olhos. O uso recorrente do presente do indicativo, traço típico do discurso infantil, realça a forte componente visual desta escrita que encontra no discurso metafórico o seu expoente máximo. Segundo J. A. Gomes, A. M. Ramos e Sara R. Silva, o “recurso ao discurso metafórico resulta [...] [da] tentativa de apropriação pessoal da realidade, estabelecendo conexões entre o «eu» e o «mundo», o «perto» e o «longe», o infinitamente pequeno e o indescritivelmente grande” (2009: 415). É o caso dos versos seguintes do poema “A Madalena” (2004: 28):

[...]

E o que vê ela
ao olhar pró céu?
Um imenso véu
incrustado de estrelas

ou destes extraídos do poema “A terra” (36):

[...]

Um cortejo de planetas
alguns asteróides
e alguns cometas
fazem-lhe um cachecol

Os procedimentos estilísticos e retóricos utilizados nesta antologia são semelhantes aos de *Herbário*. A dimensão fónico-rítmica da poesia é amplamente cultivada, sentindo-se mais uma vez a influência das canções populares, das lengalengas e das rimas infantis, através da reiteração de palavras ou versos e de repetições refranísticas. Observem-se os poemas “Rotação” (32) e “Vaivém” (48) que são disso exemplo:

Rotação

Tudo gira
neste mundo
tudo gira

A lua em redor
da terra e a terra
em redor do sol
e o sol em redor
seja do que for [...]

Vaivém

Do Cabo Canaveral
vai partir mais um vaivém
Quem me dera quem me dera
que me levasse também [...]

Recorrente é também o uso de trocadilhos, recurso retórico por meio do qual o sujeito brinca com as palavras, com inegável efeito cómico. O poema que se segue é elucidativo desse facto:

Estrelas pretas

Há estrelas brancas
estrelas vermelhas
estrelas amarelas
e estrelas castanhas

As estrelas pretas
são estrelas
que ainda não há
- ou haverá?

São estrelas de fissão
- perdão –
de ficção (42)

Atente-se na paronomásia presente no jogo linguístico “fissão”/“ficção”. O primeiro item lexical, da terminologia específica das ciências físico-químicas, designa o processo de cisão do núcleo de um átomo pesado e instável; o segundo refere os mundos possíveis criados a partir da imaginação, tal como a própria poesia, na qual é possível equacionar tudo, até a possibilidade de existirem estrelas pretas. Com uma evidente intenção humorística, o sujeito pede perdão ao leitor pela sua aparente confusão ao enunciar estes dois vocábulos, que apresentam uma ligeira diferença fónica. O último verso do poema (“de ficção”) formaliza, por seu turno, a revelação de que se está no domínio da invenção ficcional. Há ainda a salientar neste poema a repetição do nome “estrelas” e a enumeração de adjetivos que dão cor a estas luminosas esferas de plasma. Mantém-se, ao longo do poema, a estrutura assertiva,

apenas quebrada pela pergunta retórica da segunda estrofe: “- ou haverá?”, que desafia o leitor a procurar respostas para a questão colocada pelo texto.

A ironia subtil através da qual se questiona o jovem leitor acerca das suas aparentes certezas ou da objetividade do seu olhar sobre o universo é recorrente nesta obra. O poema “Sírio” (34), que a seguir se transcreve, é elucidativo desse traço:

Sírio

É a estrela mais brilhante
que há no céu a brilhar
Será mesmo ou será
ilusão do nosso olhar?

A poesia de J. S. Braga não se estrutura de forma simplificadora e infantilizante. Pelo contrário, ela desafia constantemente o leitor, seja qual for a sua idade, questionando-o e incitando-o a alargar o seu conhecimento acerca do mundo e da linguagem. O leitor de *Pó de Estrelas* é, assim, levado à (re)descoberta dos fenómenos cósmicos por meio da palavra poética. Através dela, constata-se, com recurso ao humor e à ironia, a imensidão do universo e dos seus mistérios, em contraste com a pequenez do homem. A ciência é, nesta antologia, “alvo de uma recolocação, uma vez que é retirada daquela espécie de patamar de rigor, isenção, objectividade e frieza que a caracteriza” (Gomes *et al.*, 2009: 415), abrindo-se a novas leituras.

CAPÍTULO 2. DIÁLOGOS POÉTICOS: PÚBLICOS DIFERENTES, TÓPICOS E FÓRMULAS RETÓRICAS AFINS

Se, no capítulo anterior desta dissertação, foi analisada a relação literatura-ciência na poesia de Jorge Sousa Braga, neste abordarei outro aspecto que a leitura do conjunto da obra do autor torna evidente: a existência de tópicos e motivos que percorrem transversalmente a sua escrita poética, surgindo tanto na que se destina maioritariamente ao público adulto como na

de recepção infantil. Deter-me-ei em diversas composições que versam as temáticas da botânica, da astronomia, da sensualidade e da sexualidade, com o propósito de iluminar a forma, na aproximação e na diferença, como as mesmas são desenvolvidas na escrita que o poeta dedica aos dois tipos de leitor preferencial – criança e adulto.

Começarei por analisar diversos pares de poemas respeitantes à botânica, sendo o primeiro relativo a uma planta herbácea, o dente-de-leão¹¹. O poema “O dente-de-leão” (32), extraído de *Herbário* (1999), alude à semelhança que existe entre as sementes desta espécie vegetal e pequenos paraquedas, facilmente conduzidos e disseminados pelo vento. Reforçada esta analogia pela ilustração, que representa alguém a apontar para um dente-de-leão em pleno voo, o sujeito poético dá a ver à criança a peculiaridade desta planta pelo convite à observação: “Olha um dente-de-leão,/ a aterrar de pára-quedas,/ acolá naquele prado.”, que lhe permitirá modificar o juízo previamente formado com que o poema se inicia: “Se pensas que eles são/ imóveis como as pedras,/ estás muito enganado.”. Numa linguagem coloquial, próxima do discurso oral, este texto segue a lógica da advertência, pela demonstração do oposto ao imaginado pelo jovem leitor.

Este tópico é também abordado no poema “Os dentes-de-leão” (Braga, 2007: 216), um terceto extraído de *Fogo sobre Fogo*, obra de 1998 inserida em *O Poeta Nu* (2007) e constituída unicamente por poemas de três versos nos quais se sente a ressonância clara do *haiku* japonês, não só ao nível da forma, como também no carácter surpreendente do conteúdo. De um desadorno

¹¹ A metodologia adotada na análise é a seguinte: em cada par de exemplos, o primeiro corresponde ao poema incluído numa das antologias de recepção infantil e o segundo ao texto da coletânea destinada ao leitor adulto.

profundamente retórico, os textos desta obra procuram, segundo o autor, “aproximar-se da simplicidade (ilusória) de uma gota de água” (*ibid.*: 169), oferecendo-se a uma multiplicidade de leituras. Como aponta Tatiane de Aguiar Sousa,

essa simplicidade, característica marcante da poesia, da arte e da vida japonesa de uma forma geral, não significa pobreza, mas é sinónimo de serenidade, tranquilidade e despojamento. É o simples repleto de subjetivismo, com rica mensagem e reflexão. Cabe a nós, leitores, inferir o que está nas entrelinhas, nos jogos de palavras. (2007: 11)

É precisamente o que acontece nesta composição poética, em que se joga metaforicamente com o nome composto dentes-de-leão, atribuindo-lhes, por meio da animização, uma característica de verdadeiros dentes de leão: “Os dentes-de-leão/ adoram trincar” (Braga, 2007: 216). Surpreendente é também o remate do poema pela revelação irónica de que a presa destes dentes-de-leão são, afinal, “minúsculos grãos de pólen” (*ibid.*), ao contrário do que o leitor mais incauto poderia esperar. A surpresa que o verso final instala é também típica do *haiku*, “obrigando à releitura e reinterpretação do texto” (Gomes *et al.*, 2009: 417).

O segundo par de poemas em análise tem por temática a magnólia, outra espécie vegetal que surge tanto na obra para crianças como na que se destina ao leitor adulto. Ambas as composições se detêm na particularidade desta espécie, cujas flores desabrocham antes de os ramos apresentarem folhas, ao contrário do que acontece com a maior parte das plantas. No entanto, é distinta a forma como o tópico é desenvolvido. O poema “A magnólia” (1999: 54) constrói-se a partir da asserção: “Nem sempre as folhas

são/ quem primeiro vê a luz.”. A esta segue-se um convite à análise do real dirigido, desta feita, a um destinatário plural: “Olhem para esta magnólia,/ que se cobriu de flores,/ antes de se terem coberto/ de folhas, os ramos nus...”. A estrutura retórica aqui seguida é idêntica à do poema “O dente-de-leão” (*ibid.*: 32), anteriormente analisado. Enunciada a constatação inicial, o sujeito conduz o leitor à observação atenta do universo vegetal como forma de confirmação da mesma, tal como se procede na atividade científica. Estamos, assim, perante uma escrita de demonstração, através da qual o poeta direciona o olhar da criança para a descoberta do real que a rodeia, pondo a sua imaginação em sintonia com a lógica das coisas naturais.

Por seu turno, o poema epigramático “Magnólias” (2007: 217), de estrutura inteiramente coloquial, cristaliza a ideia central pelo recurso à personificação “Esqueceram-se das folhas”. Leia-se esse texto:

Magnólias

Esqueceram-se das folhas
tão grande era a pressa
de florirem

A noção de florescimento rápido da flor é acentuada pela omissão do sujeito e pela ausência de pontuação, que assumem particular relevo nos poemas que se destinam preferencialmente ao público adulto¹², sendo especialmente evidentes nos poemas muito breves, em especial nos que apresentam ressonâncias de *haiku* oriental, tal como acontece com os textos “Os dentes-de-leão” (2007: 216) e “Magnólias” (*ibid.*: 217). Ainda que estes não

¹² Nas obras de potencial receção infantil, este traço só se verifica de forma regular em *Pó de Estrelas*, cujos poemas apenas pontualmente apresentam sinais de pontuação, com destaque para o ponto de interrogação, através do qual se questiona o jovem leitor sobre as aparentes certezas que tem sobre o universo e os seus fenómenos.

respeitem todas as regras do gênero, designadamente a ausência de título e de rima e a composição métrica dos versos que o constituem (dezassete sílabas divididas em três versos, seguindo o esquema 5-7-5), há nestes poemas características que nos permitem aproximá-los do gênero japonês. São elas a simplicidade formal e linguística, a contemplação de uma cena natural que é condensada numa ideia e a dimensão plurissignificativa resultante da brevidade e do efeito surpresa do último verso, que convida ao envolvimento ativo do leitor no exercício de interpretação.

Como lembra Primo Vieira, é característico deste tipo de composição “[...] evitar o decorativo, o ornamental. Daí, a ausência da rima, da adjetivação pitoresca, de todo o «resquício explicativo ou conceituoso»” (1979: 9). Tatiane A. Sousa sublinha, por outro lado, que o *haikai*¹³, termo pelo qual este estilo poético é conhecido no Brasil,

é iluminação poética. É o dizer o mínimo significando o máximo, fazendo com que o leitor perceba que nesse «mínimo» há alguma coisa, que algo mais foi dito. [...] «há» muito no silêncio, na ausência e no vazio. (2007: 12)

Neste extraordinário exercício de concisão, que explora a sugestão de um largo conjunto de sentidos não expressos textualmente, o recurso à ausência de pontuação ajuda a obter o efeito pretendido: “transmitir a quem o lê uma visão luminosa da realidade, funcionando como uma súbita revelação” (Mésseder, 2002: s. p.).

¹³ O *haiku*, ou *haikai*, forma lírica japonesa por excelência, foi popularizada por Matsuo Bashô, no século XVII. Ela significa “versos de diversão” (Mancelos, 2009a: 2).

Os exemplos atrás apresentados elucidam também sobre a preferência do autor por composições estróficas breves, de que as quadras ou as quintilhas são exemplo, e muito breves, nomeadamente os tercetos com evidentes traços de *haiku*, nos quais as potencialidades da língua são amplamente exploradas, atribuindo-se à palavra e à forma poéticas importância central. Os poemas assumem-se, deste modo, como exercícios de contenção e de forte sugestão metafórica, que ganham verdadeiro sentido e se completam com múltiplas leituras, valorizando em simultâneo a liberdade associada à escrita.

A merecer ainda um breve comentário estão os títulos dos poemas anteriores, que apresentam uma diferença significativa: os da coletânea infantil são enunciados no singular, na medida em que se referem a espécies exemplares de um herbário poético em plena construção; os da antologia de receção adulta, formulados no plural, alargam a toda a espécie a particularidade explorada em cada composição.

Os poemas que se seguem têm por motivo a glicínia e enfatizam o facto de esta planta trepadeira estar permanentemente em flor. No poema destinado às crianças, intitulado “Variação com glicínias” (1999: 36), o poeta enuncia os elementos que deseja ter no seu lar - “uma mulher, um filho e um cão” e “uma glicínia em flor”. O real quotidiano do adulto é aqui apresentado de maneira concretista, segundo o ângulo de visão da criança, sendo evidente a arte da suspensão no verso de transição “e, porque sem ela não posso viver,” ao qual se segue a inesperada revelação: “uma glicínia em flor,/ a subir pelo corrimão”. Saliente-se ainda neste poema a enumeração presente no segundo verso, através da qual se enunciam as coisas essenciais do mundo, e o jogo fónico-rítmico conseguido através dos pares lexicais “cão”/ “corrimão” e “ter”/ “viver”,

recursos frequentes na poesia que o autor destina aos leitores mais jovens. Por outro lado, no poema “Glicínias” (2007: 280), extraído da antologia para adultos, salienta-se a forma como esta espécie desabrocha em cachos pendentes de “flores brancas ou lilás/ suspensas no azul das/ manhãs”:

Glicínias

Não se vêem ramos nem
folhas apenas cachos de

flores brancas ou lilás
suspensas no azul das

manhãs

Destaque-se o forte visualismo deste texto poético, traço distintivo da poesia do autor já desenvolvido no capítulo anterior (cf. *supra*: 23-24), aqui consubstanciado no recurso às cores – “brancas”, “lilás”, “azul” – e no monóstico final, que fixa, prolonga e dinamiza a imagem transmitida na primeira estrofe, pelo recurso ao *enjambement*.

A cor volta a ser o elemento mais sugestivo no par de poemas que se segue, o qual tem por tópico a flor do nenúfar. O poema dedicado às crianças, “O nenúfar” (1999: 11), alude à alteração da tonalidade desta planta aquática ao longo do dia. Partindo novamente de uma simples asserção: “A flor do nenúfar/ vai mudando de cor,/ consoante a hora do dia.”, o sujeito desvenda perante a criança a invulgar característica da mesma, que certamente a deslumbrará, sentimento por ele partilhado na exclamação que encerra o poema: “É branca de manhã,/ cor-de-rosa ao meio-dia!” (*ibid.*). A exclamação é, de resto, outro processo retórico que surge com frequência na poesia que o autor dedica à infância, sendo visível em diversos poemas de *Herbário*, tais

como “As trepadeiras” (13), “A apanha-moscas” (16), “O malmequer” (25) ou “Welwitschia Mirabilis” (35), entre outros. Através dela, o sujeito dá realce aos aspetos mais surpreendentes das plantas, flores e animais poetizados, expressando o seu próprio fascínio por eles.

O segundo poema é um extrato narrativo do Prólogo de *Os Pés Luminosos*, obra de 1987 inserida em *O Poeta Nu*, que dá também conta desta especificidade do nenúfar: “*Cor-de-rosa de manhã, um cor-de-rosa que se vai tornando progressivamente azul para o fim do dia*” (2007: 95; itálico do autor), surgindo este como metáfora dos pés das pessoas que encontram no isolamento o seu modo de vida (“*Vivem nos lagos. Afastadas do mundo.*”) e ocultam o que têm de mais precioso: “*Escondem no seu seio as flores mais surpreendentes*” (*ibid.*).

É de salientar que o nenúfar, ou flor de lótus, símbolo oriental da pureza e da elevação espiritual, é um motivo que surge por diversas vezes na obra do autor. Em *O Poeta Nu*, ele é retomado nos poemas “Adormecer ao lado da Primavera” (90-91)¹⁴, “Homenagem” (116)¹⁵ e no seguinte *haiku* intitulado “Nenúfares”, que evoca a imagem da lua refletida na água de um lago onde flutua um nenúfar. Leia-se agora esse belíssimo poema:

Nenúfares

Um nenúfar flutua
na mesma água

¹⁴ Neste poema, onde é visível o *nonsense*, realça-se a solidez da folha do nenúfar: “Atirar-se da janela de um quinquagésimo andar/ e aterrar intacto na folha de um nenúfar” (2007: 90).

¹⁵ O sujeito deste poema narrativo vive nas folhas de um nenúfar, numa pequena lagoa, onde observa e absorve os elementos naturais que o envolvem, acabando por adormecer nesta planta. Durante o sono, sente a seiva a percorrê-lo: “Acabo sempre por adormecer na folha de um nenúfar. O meu sono é tão leve que sinto a progressão da seiva nas pequenas nervuras por debaixo da minha cabeça.” (*ibid.*: 116).

O contraste entre o plural do título e o singular do poema converge para a definição generalizante de uma planta que é vista em paralelo com a lua. A poesia subverte, assim, a divisão espacial e encontra com surpresa os pontos de convergência, numa estrutura sintática comparativa que coloca ao mesmo plano a planta e a lua, nos seus extremos; esse plano comum é a água que se conjuga com o verbo de equilíbrio precário, “flutua”. Atente-se ainda no jogo fónico-rítmico “flutua/lua” e na suspensão do nome “lua” até ao final do poema, característica do *haiku*.

O hibisco ou ibisco, grafia com que surge na antologia adulta, é o elemento a partir do qual se desenvolvem os dois poemas que abordarei a seguir. No primeiro, intitulado “O hibisco” (1999: 46), o sujeito poético descreve, de forma bem-humorada, a relação simbiótica entre esta flor e um dos seus principais agentes polinizadores, o beija-flor, comparando-a a um pintor que “pincela com pólen amarelo/ a cabeça dos beija-flores”. A personificação que abre o poema (“Cansado de servir de modelo/ a uma legião de pintores”) é ponto de partida para a mudança de papel do hibisco (“transformou as anteras num pincel,”) que é primeiro objeto e se transforma depois em sujeito, passando, assim, de forma inesperada, de modelo a pintor. No segundo poema, “Ibisco” (2007: 147), realça-se, por meio da enumeração, a facilidade com que este arbusto floresce numa “coluna de mármore”, num “muro caiado de branco” ou “sob o azul celeste”, surgindo também a superfície do poema como espaço possível para esse florescimento (“ou até num poema/ breve como este), numa interseção plena entre o elemento natural e o literário.

Acentue-se a sensorialidade deste poema, pelo recurso a expressões que transmitem fortes sensações visuais, aqui sugeridas pela cor: “caiado de branco” e “azul celeste”. Os versos “muro caiado de branco” e “coluna de mármore” referenciam também uma paisagem classicizante que tem feito história na poesia ocidental e na portuguesa em particular.

O último par de poemas respeitante à botânica centra-se no girassol, flor que, na opinião de J. de Mancelos, desde sempre “captou o imaginário de poetas e pintores” (2009b: 169), sendo disso exemplos William Blake (*Songs of Experience*, 1794) ou Vincent Van Gogh, que, em 1888, registou visualmente a beleza desta flor em quatro telas inspiradas nos vastos campos de girassóis de Arles, no sul de França¹⁶. O interesse de J. S. Braga pelo tópico é evidente, apresentando a sua obra diversos poemas em que ele é tratado, alguns dos quais em diálogo explícito com as telas do pintor pós-impressionista neerlandês, que abordarei no próximo capítulo. Também a antologia *A Religião do Girassol* organizada pelo autor e editada pela Assírio & Alvim em 2000 é inteiramente dedicada a este motivo, incluindo textos poéticos de autores conceituados da literatura universal, tais como Luís de Camões, Alberto Caeiro, Eugénio de Andrade, André Bréton, Wallace Stevens, Octavio Paz ou Allen Ginsberg, entre outros, muitos dos quais traduzidos pelo próprio poeta.

Centremo-nos agora nos textos “O girassol” (1999: 10) e “Alentejo” (2007: 121). No primeiro, acentua-se o movimento constante do girassol na direção da luz solar (“Passa a vida a olhar pró sol!/ Segue o sol pra todo o

¹⁶ Em carta ao irmão, escrita no verão desse ano, o pintor reconheceu o enorme fascínio que esta planta exercia sobre si, dizendo: “I am hard at it, painting with the enthusiasm of a Marseillais eating bouillabaisse, which won't surprise you when you know that what I'm at is the painting of some big sunflowers” (2000: 526).

lado!”). Os três versos finais (“Tivesse olhos o girassol,/ ou usava óculos de sol,/ ou já teria cegado.”) rematam o poema de forma surpreendente, uma vez que, por ação do humor, o sujeito imagina a necessidade de o girassol usar óculos de sol. A contração das preposições (“pró” e “pra”), característica do discurso oral, aproxima o sujeito do jovem leitor, ao mesmo tempo que a colocação anafórica da conjunção coordenativa disjuntiva “ou” veicula uma importante mensagem destinada aos mais jovens que não descarta o vetor didático. A dimensão sonora assume também neste poema uma importância significativa, sendo concretizada pela repetição do item lexical “sol” e pela combinação rimática deste com os nomes “girassol” e “óculos de sol”.

Por seu turno, o segundo terceto do poema “Alentejo” alude ao amadurecimento da flor do girassol, no final do verão. Semeado na primavera, a flor desta planta possui, na verdade, várias centenas de pequenas flores que produzem sementes alongadas, colhidas no fim do verão. À semelhança do que se verificou no poema “O hibisco” (1999: 46), a personificação presente no primeiro verso da segunda estrofe, “Cansado de devorar paisagens”, que evoca as extensas planícies alentejanas com plantações de girassóis, funciona como agente responsável pela inclusão do elemento surpreendente no poema: “o girassol mostra agora / os dentes podres” (2007: 121). Esta metáfora, de intenso visualismo, encerra o poema de modo inesperado e cristaliza a ideia de envelhecimento da flor do girassol, que, regra geral, “é apresentado ao leitor como um sinal do Estio, [...] como um símbolo desta época do ano” (Mancelos, 2009b: 170).

Analisados os exemplos referentes à botânica, passemos agora ao estudo de alguns textos que tratam o universo e os fenômenos cósmicos. Vejam-se os seguintes, cujo tema é a história da chegada dos homens à lua:

Neil Armstrong

As pegadas que Neil Armstrong deixou na lua
ainda lá estão e ainda lá estarão
daqui a alguns milhões de anos –
a lua é que talvez não (2004: 56)

24 July 1969 5 AM. Neil Armstrong punha o primeiro pé na lua. Eu dormia profundamente. E o meu sonho tornou-se nesse momento setenta quilos mais pesado. (2007: 44)

A quadra extraída de *Pó de Estrelas* salienta o caráter perene das pegadas do primeiro astronauta a pisar a superfície lunar, em resultado da ausência de variações atmosféricas. Tal concretiza-se pela repetição da expressão adverbial “ainda lá”, seguida das formas de presente e futuro do verbo “estar” (“ainda lá estão e ainda lá estarão”). Contrariamente a esta perpetuidade (“daqui a alguns milhões de anos –”), o sujeito poético coloca em dúvida de forma surpreendente, no último verso do poema, o futuro deste satélite natural do sistema solar (“a lua é que talvez não”). A toada coloquial do poema, que não inibe de modo nenhum a invenção poética, é uma constante na escrita de J. S. Braga e, sem qualquer dúvida, um dos seus engenhos linguísticos.

O segundo texto, um poema narrativo de *O Poeta Nu*, recorda o momento em que Neil Armstrong pisou pela primeira vez o solo lunar. Este acontecimento, de grande projeção mundial, passou, no entanto, despercebido

ao sujeito, que “dormia profundamente”, assumindo simbolicamente o seu sonho o peso hipotético do próprio astronauta, “setenta quilos” (2007: 44). Dado o tópico do poema, a chegada do homem à lua, seria expectável que o sonho do sujeito poético se tornasse mais leve, em consequência da ausência de gravidade, e não mais pesado. O fechamento imprevisto do poema, conseguido através da ironia e do humor, é outro traço relevante desta escrita, que surpreende constantemente pela originalidade.

O motivo do anel de Saturno surge também, por diversas vezes, na obra do autor, estruturando-se a partir da metáfora de anel, entendido como argola para usar no dedo e satélite que rodeia o equador do planeta Saturno. No poema “Vaivém” (2004: 48), extraído de *Pó de Estrelas*, o sujeito deseja partir em viagem num vaivém espacial saído do Cabo Canaveral para, no regresso, transportar um anel de Saturno para a pessoa amada: “E depois ao regressar/ - e no maior segredo/ queria trazer de Saturno/ um anel para o teu dedo”. Atente-se no artigo indefinido presente no último verso do poema, que suscita ambiguidade quanto ao anel efetivamente desejado pelo sujeito. Na obra *O Poeta Nu*, são dois os poemas que desenvolvem este tópico: o epigramático “Poema de amor” (22), que descreve humoristicamente um sonho do sujeito no qual este oferta o anel de Saturno a um destinatário a quem trata por “tu”, temendo que o mesmo lhe não caiba no dedo (“Esta noite sonhei oferecer-te o anel de Saturno/ e quase ia morrendo com o receio de que não/ te coubesse no dedo”), e o poema narrativo seguinte que relata um episódio insólito, o da penhora do anel de Saturno por uma criatura extraterrestre, “numa ourivesaria da Baixa”:

Um indivíduo de pele verde e olhos doirados penhorou o anel de Saturno numa ourivesaria da Baixa, tendo-o reavido dois meses depois. Os seus olhos não tinham mudado de cor, confirma o gerente. (27)

A unir estes dois poemas está a forma surpreendente como a mensagem poética é expressa, cujo humor é realçado pela contenção da forma. Segundo Filipa Leal, o “epigrama é frequentemente a modalidade poética do cómico de J. S. Braga. Ainda que os temas sejam diversos, é no poema curto que mais frequentemente encontramos o efeito surpresa” (2005: 89). Opinião idêntica é defendida por Carlos Mendes de Sousa ao referir que através “do epigrama, nas características fundamentais que o definem (como sejam a concisão, o tom incisivo e a finura do efeito da surpresa), se consegue uma perfeita adequação aos fins do humor” (1985: 43).

O terceiro par relativo à astronomia tem por motivo o cometa, salientando-se o efeito devastador da sua passagem pelo nosso planeta. No poema “O cometa” (2004: 8), sente-se uma vez mais a ressonância das rimas infantis, na cadência próxima do discurso oral, realçada pela total ausência de pontuação e pelo jogo fónico consubstanciado na rima e na repetição da primeira estrofe, que funciona como estribilho: “Lá vem lá vem o cometa/ tem a cauda branca/ a cabeça preta”. Ao longo do poema, são disseminadas informações relativas à aparência (“tem a cauda branca/ a cabeça preta”) e à composição dos núcleos cometários (“...o cabelo/ ou não fosse de gelo”), assim como à periodicidade da passagem de um cometa (“daqui a cem anos/ ele há de voltar”) e aos efeitos da mesma (“Que não se intrometa/ na sua rota/ nenhum planeta”), numa linguagem que se pretende perceptível ao leitor mais jovem.

Por seu turno, o poema de *O Poeta Nu* constrói-se a partir da enumeração de grupos nominais onde se destacam duas formas adjetivais que apontam para os efeitos devastadores da passagem do cometa (“partidas”, “decadentes”), numa linguagem metafórica de forte visualismo (“vestido de lantejoulas”). À enumeração sucede a pergunta e a resolução que animiza o cometa de forma cómica:

Cadeiras partidas, mesas de pernas para o ar, planetas fora de órbita, estrelas decadentes envergando à pressa um vestido de lantejoulas...Quem foi o responsável? Não procurem mais: o cometa deixou o rabo de fora. (26)

Analisados estes exemplos relativos à astronomia, debruçar-me-ei, por fim, sobre as temáticas da sensualidade e sexualidade, frequentes na obra poética de J. S. Braga, sobretudo na antologia de receção adulta em análise.

A configuração arredondada de diversos frutos ou plantas é, por vezes, ponto de partida para jogos metafóricos de grande sensualidade nos quais a figura feminina e, em especial, os seios, assumem importância central. Leiam-se os poemas “A abóbora” (1999: 56) e “Natureza morta” (2007: 152):

A abóbora

Uma abóbora
Uma aboborinha
Uma chila
Uma beringela
A vizinha
(Os seios dela)
No parapeito
Da janela

Natureza morta

Que faziam entre os repolhos
as couves de sabóia os chuchus
as beringelas as endívias
os nabos e as beterrabas
os teus seios nus?

O primeiro poema, cuja construção sintática evoca uma lengalenga, constrói-se a partir da enumeração de frutos de forma arredondada. No meio do poema surge a referência à vizinha e aos seus seios, de semelhante formato quando apoiados “No parapeito/ Da janela”. O acrescento irónico dos parênteses - “(Os seios dela)” - faz um enfoque naquela parte do corpo da vizinha, dando forma ao arredondado volumoso do referente. De realçar a particularização dos nomes “vizinha” e “seios” através dos artigos definidos “a” e “os”, em contraste com os primeiros quatro versos do poema, nos quais os nomes são precedidos por artigos indefinidos. Atente-se ainda na dimensão fónica deste poema e na forte componente visual, conseguida sobretudo pela ausência total de verbos, dada a sucessão objetivadora de grupos nominais.

O segundo poema, “Natureza morta”, de título a remeter para o género pictórico codificado desde o século XVII e imortalizado pelo pintor pós-impressionista Cézanne, apresenta grandes similitudes relativamente ao anterior na medida em que fixa uma intensa imagem visual, de natureza quase pictórica. Esta estrutura-se a partir da enumeração de nomes que remetem para legumes de configuração arredondada, no final da qual surgem, de forma inesperada e claramente humorística, os “seios nus” do destinatário, a justificar a interrogação retórica com que todo o poema se constrói. Na sua análise

deste poema, Filipa Leal realça que é “o aparente absurdo da imagem dos seios da mulher entre os vegetais, bem como o efeito surpresa desse último verbo, que causa o efeito cómico” (2005: 91).

É de salientar que este não é o único poema de *O Poeta Nu* a apresentar o título “Natureza morta”. Veja-se o próximo exemplo, de título idêntico:

Natureza morta

O homem está deitado de
costas nu. A mulher senta-se

sobre ele olhando-o de frente
as mãos assentes na cama

com movimentos para cima e
para baixo a respira-

ção cada vez mais fremente (249)

Fazendo jus ao título, esta composição descreve de forma expressiva uma cena de grande sensualidade e erotismo, passível de ser reproduzida visualmente. Sublinhe-se o efeito expressivo do *enjambement* e da translineação do penúltimo verso, que acompanham a noção de aceleração do ritmo respiratório presente nos últimos dois versos, tendo repercussões claras na quebra da sintaxe e do léxico. Este poema é ainda elucidativo do modo natural e despido de preconceitos como a sexualidade é usualmente tratada na obra do autor destinada ao leitor adulto. Outros exemplos há, no entanto, em que o tema surge tratado verbalmente de forma crua e extrema. É o caso de poemas como “Laparatomia” (239) ou “Uns lábios húmidos” (240) de *O Poeta Nu*, que convocam linguagem e imaginário médicos, fruto da experiência clínica do autor:

Laparatomia

O seu útero era como uma
melancia que alguém tivesse
deixado cair ao chão. Por entre
os ruídos do alarme do monitor
ouvia-se a voz do anestesista
falando de cateteres centrais
Um feto de mais ou menos treze semanas
boiava no meio das ansas intestinais

Uns lábios húmidos

Recusara a mastectomia e agora
os seus seios eram uma massa
informe
cheia de locas de pus. A custo
se adivinhavam os mamilos
aonde ainda não há muito tempo
pousavam uns lábios húmidos

Noutros textos ainda, esta temática é desenvolvida de forma profundamente afetuosa, de uma ternura transbordante. Veja-se o belíssimo poema “Incubadora” (242), no qual se realça a importância da vida humana e do amor materno:

Incubadora

Era tão pequena a mão que
nem o seu dedo mendo
conseguiu agarrar. Pesava
quinhentos gramas e respirava
sem ajuda do ventilador
O coração da sua mãe quase
que não batia com receio de
que ele sufocasse sob o peso
do seu amor

No caso das antologias destinadas à infância, a sexualidade é uma temática pouco frequente. No entanto, quando tal acontece, surge geralmente associada aos reinos vegetal e animal, sendo tratada com absoluta naturalidade. Veja-se, por exemplo, “O feijoeiro” (1999: 44-45), que descreve o fascinante processo de germinação desta planta herbácea, ou “Parada Nupcial” (2001: 30), extraído da coletânea para a infância *Poemas com Asas*. Ao longo deste texto, enunciam-se, de forma humorística, diferentes formas de

acasalamento das espécies animais e disseminam-se informações que certamente interessarão ao leitor mais jovem, curioso e ávido de conhecimento. Todo o poema se organiza pelo discurso da evidência, com uma sintaxe dominada pela coordenação e com sucessivas asserções, instrumentos que concretizam a verificação das coisas do mundo natural:

Parada nupcial

[...]

As libelinhas gostam
De acasalar
Enquanto estão a voar

E os caracóis de mudar de posição
Ora são machos ora são fêmeas
Depende da estação

Há aqueles que se encharcam de perfume
E também há quem goste de acasalar
No meio do estrume

Há quem acasale
Seja onde for
E há quem prefira a seda
Da pétala duma flor [...]

Saliente-se neste poema um facto curioso: o humor subtil da sugestão que aproxima e depois afasta ligeiramente a cena animal da humana. É o caso do verso “E os caracóis de mudar de posição”, ou destes: “E há quem prefira a seda/ Da pétala duma flor”. Interessante é também a última estrofe deste texto, onde o poeta desperta a atenção do jovem leitor para as contradições e absurdos da natureza, expressando a sua própria perplexidade:

O que não consigo entender
É que o louva-a-deus depois de acasalar
Se deixe comer

Todos os pares de poemas atrás analisados nos mostram que não há temas impossíveis de recriar literariamente, qualquer que seja o público a que se destinem. Não se vislumbra, na escrita de Braga, uma fronteira rígida entre a poesia que dedica ao leitor adulto e ao infantil. Há, porém, a salientar a sua extraordinária atenção ao público preferencial de cada uma das suas antologias. Os poemas destinados preferencialmente aos mais novos contêm uma forte componente pedagógica, na medida em que disseminam variadíssimas informações sobre as características das plantas ou dos animais referidos, a configuração dos elementos cósmicos, etc. Veja-se, por exemplo, a panóplia de plantas raras, oriundas das mais diversas regiões do globo, que surge em *Herbário*, cujo desenho poético proporciona ao jovem leitor o aprofundamento dos seus conhecimentos sobre a botânica, tal como acontece a quem consulta um herbário.

O forte vetor didático da obra de J. S. Braga verifica-se também na forma como é expressa a sua preocupação relativamente ao futuro do planeta. Sensível à fragilidade própria das crianças, o poeta aborda este tema com extrema habilidade nas antologias a elas destinadas, de forma a não as atemorizar pela perspectiva do final próximo do nosso planeta. Observe-se o seguinte exemplo:

Um dia

Um dia o sol há-de deixar de brilhar
e a terra – os continentes e os oceanos...
Mas não há razão para te preocupares:
Ainda faltam milhões de anos (2004: 40)

Em contraste, o mesmo tema é desenvolvido na antologia destinada ao leitor adulto com uma nota de profunda melancolia relativamente ao presente e,

sobretudo, ao futuro do nosso planeta, aspeto visível até no próprio título, que aponta para uma despedida iminente:

Última saudação

[...]

Hoje, um artigo de jornal veio lembrar-me que o sol – também ele – um dia se há-de extinguir. E nem o facto de isso só vir a acontecer daqui a alguns milhões de anos conseguiu atenuar a minha dor. (2007: 135)

Como atrás se procurou demonstrar, J. S. Braga escreve para os dois públicos com tópicos e fórmulas retóricas diversas mas afins, mostrando-se irrepreensivelmente consciente das características dos seus leitores preferenciais em cada momento. Aliás, no XVIII Encontro de Literatura para crianças, organizado em 2008 pela Fundação Calouste Gulbenkian, J. A. Gomes recordava que “não existem temas e motivos exclusivos da poesia destinada à infância, embora ela siga até rumos aparentemente bem originais” (28). Creio que a análise desenvolvida até aqui tornou isso evidente. Jorge Sousa Braga escreve essencialmente sobre a natureza, sobre a relação sensorial do homem com o mundo ou sobre a representação de um olhar inaugural sobre as coisas, e os temas e motivos que desenvolve são comuns à literatura que destina a crianças e a adultos, apenas a abordagem é marcadamente distinta.

O conjunto dos textos analisados permite-nos concluir, porém, sobre diversas constantes retóricas na poesia para a infância do autor, de entre as quais se destacam os jogos léxico-semânticos, sintáticos e fónico-rítmicos, o recurso frequente ao humor e a tropos como a ironia, a metáfora, a comparação, a enumeração e a prosopopeia, que enfatizam o pendor lúdico da

poesia. Não é menos relevante o aproveitamento de elementos da tradição oral como os estribilhos, as construções dialógicas, as repetições cadenciadas, as rimas e as lengalengas, ou ainda o cultivo de formas codificadas como o dístico, o terceto, a quadra e a quintilha. O discurso lírico deste poeta é ainda marcado pela influência da oralidade, visível na utilização recorrente de estruturas de linguagem corrente, e por uma forte presença de elementos sensoriais, sobretudo de natureza visual e olfativa.

Na poesia de recepção adulta, o poeta recorre menos a efeitos melódicos e rítmicos, privilegiando, ao invés, a sugestão simbólica e metafórica e os jogos de linguagem que favorecem múltiplas leituras. O humor, muitas vezes resultante do *nonsense* ou do insólito, e a ironia, que assume em diversos textos uma tonalidade satírica, são traços frequentes nesta escrita, sobretudo nos poemas epigramáticos, nos quais o conteúdo é fortemente valorizado pela contenção da forma e pelo efeito surpresa do verso final ou da derradeira palavra.

CAPÍTULO 3. ECOS: MÚLTIPLAS VOZES NA VOZ DO POETA

A leitura da obra poética de J. S. Braga deixa, por vezes, no leitor uma curiosa sensação de *déjà vu*, na medida em que alguns dos seus versos fazem recordar outras vozes, oriundas não só da literatura portuguesa, mas também da poesia oriental e dos cânones norte-americano e francês. Autor de diversas antologias e versões portuguesas de poemas de escritores tão diversos como Matsuo Bashô, Jorge Luís Borges, William Blake, Walt Whitman, William Carlos Williams ou Guillaume Apollinaire, entre muitos outros, e definindo-se ele

próprio como um leitor assíduo e voraz de poesia, é natural que o poeta se aproprie criativamente de ideias, temáticas ou vocábulos dos seus escritores de referência, dando-lhes depois um cunho pessoal. Segundo J. de Mancelos, trata-se de “uma inevitabilidade, própria de qualquer poeta atento que, consciente e inconscientemente, é permeável às influências” (2008: 203).

No presente capítulo procurarei dar conta de alguns ecos audíveis na polifonia da voz do autor, analisando exemplos de intertextualidade endoliterária¹⁷ com a poesia de Cesário Verde, António Gedeão, Eugénio de Andrade e Alexandre O’Neill, na literatura portuguesa, ou, no que diz respeito à literatura estrangeira, de Matsuo Bashô, Walt Whitman e Baudelaire.

Por uma questão meramente cronológica, começarei esta análise por Cesário Verde, cujo poema “Num bairro moderno”, escrito em 1877 e publicado postumamente em 1887, é nitidamente evocado em duas composições de *O Poeta Nu*: “Uma salada para Cesário” (148) e “Natureza morta” (152). Na primeira, explicitamente dedicada a este poeta, explora-se de forma lúdica a composição transfigurada com diversos vegetais do poema cesariano. A ausência de adjetivos e a longa enumeração de nomes que concretizam a realidade observada sugerem a acumulação característica de uma construção pictural, recorrente na escrita de Cesário Verde. Vejamos o texto:

Uma salada para Cesário

Um molho de agriões beldroegas
acelgas aipo-rábano hortelã

¹⁷ Segundo Aguiar e Silva, a “intertextualidade exoliterária manifesta-se sobretudo nas estruturas semânticas e pragmáticas do texto literário, ao passo que a intertextualidade endoliterária se pode manifestar equipolentemente a nível de qualquer dos códigos discrimináveis no policódigo literário” (1999: 630).

cebolinho alcachofras beringelas –
servidas na bandeja da manhã

Por seu turno, o poema “Natureza morta”, já analisado no capítulo anterior (cf. *supra*: 54-55), recupera a referência a vegetais de diferentes formas e cores (por exemplo, os “repolhos” e os “nabos”), no meio dos quais surgem os seios nus de uma destinatária anónima, como efeito de transfiguração erótica suscitada pelas formas arredondadas dos legumes mencionados.

O diálogo intertextual entre este poema e “Num bairro moderno” é evidente. Neste, o sujeito poético, ao visualizar diversos frutos e vegetais na giga de uma pobre vendedeira, transfigura-os criativamente (“vi nos legumes carnes tentadoras”) numa forma orgânica, um ser humano “cheio de belas proporções carnis” (Cesário Verde, [1877], 2004: 64). A melancia é, assim, pela “visão de artista”, imaginativamente convertida numa cabeça, os repolhos em seios duros, os nabos em ossos brancos, etc.; no poema de Braga, os elementos vegetais surgem naturalmente junto do elemento humano, num quadro de grande visualismo que convoca uma tradição pictural que cruza com referenciais literários, renovados por uma poética de síntese e de bom humor. Este resulta fundamentalmente do insólito da imagem revelada no derradeiro verso, que inclui o elemento surpreendente (“os teus seios nus?”) da interrogação retórica com que o poema se constrói.

A forte componente visual do poema de Cesário, concretizada na descrição de cores e efeitos luminosos com que o poeta regista as suas impressões numa sucessão de instantes, é comum à poesia de J. S. Braga. A

unir estes poetas está uma atenta e minuciosa observação do real e a sua transformação poética, assemelhando-se por vezes a escrita de ambos a uma câmara fotográfica que capta fragmentos da realidade e fixa as cores, os sabores e os cheiros, procurando fazer com que o leitor possa sentir, de facto, aquilo que a linguagem poética mostra. Os seus poemas unem visualismo e efeito de real à construção transfigurada da paisagem observada. David Mourão-Ferreira, nas “Notas sobre Cesário Verde”, incluídas na obra *Hospital das Letras*, caracteriza Cesário Verde como “um pintor nascido poeta” e descreve-o como “um colorista e um selectivo, na medida em que, nos seus versos, a cor não qualifica, antes se destaca e se impõe como valor substantivo” (1967: 101), presentificando o real convocado. Segundo este autor, na obra cesariana, e, atrevo-me a acrescentar, em muitas composições poéticas de Jorge Sousa Braga, “as emoções poéticas só atingem plena expressão quando previamente aquecidas pela visão pictórica” (*ibid.*: 97).

O carácter errante dos sujeitos líricos dos textos de Cesário é também revisitado no poema “Rua dos Caldeireiros” (271), no qual o sujeito, testemunha ocular, enquanto desce a rua (“Às vezes desces a Rua dos/ Caldeireiros e perdes-te na/ cidade velha...”), vai recolhendo impressões e sensações (“Vais re-/colhendo cheiros texturas/ruídos...”) do espaço observado. A deambulação, motivo da poesia oitocentista que o modernismo prolonga, permite a passagem do sujeito pela paisagem e a coleção de imagens que se fixam como instantâneos do real. A escrita poética assume-se, deste modo, como uma captação impressionista das emoções resultantes dessa contemplação, transbordando dela uma plasticidade capaz de traduzir a realidade em plena mutação.

Analisado o diálogo intertextual com Cesário, convocarei em seguida outra voz que ressoa vivamente na escrita de Braga, em particular na harmonização entre conhecimento científico e expressão poética: a de António Gedeão. Pseudónimo de Rómulo de Carvalho, este professor de ciências físico-químicas e autor de compêndios dedicados à física, à química e às ciências naturais transpôs para fora do âmbito meramente escolar a divulgação de temas relacionados com a ciência e a tecnologia¹⁸, estimulando no leitor a curiosidade e o desejo de saber e incentivando a que, da simples observação, evoluísse para a formulação de interrogações e procurasse a explicação das coisas, base de todo o espírito científico.

Na opinião de Urbano Tavares Rodrigues,

a obra poética de Gedeão constrói, através da beleza dos conceitos e das analogias e da música do verso, uma leitura da Terra, dos reinos animal, vegetal, mineral, em que estão presentes, explícita ou implicitamente, as lições de Copérnico, de Galileu, de Lavoisier, Newton, Darwin, Einstein, como estão, de certo modo, as descrições de Ovídio e de Lucrecio. Propõe-nos simultaneamente essas duas maneiras de olhar e decifrar o visível e o invisível – o mundo e a vida como sucessão de fenómenos físicos, intelectualmente atingíveis pelas operações mentais e pela química emocional. (Rodrigues, s. d.)

¹⁸ A tradição da escrita de temática científica iniciou-se entre nós na primeira década do século XX, com uma publicação de José Quintino Travassos (1909) sobre zoologia para crianças. Virgínia de Castro e Almeida publicou, dois anos depois, *Pela Terra e pelo Ar, Noções de Entomologia* (1911) e, quase simultaneamente, foram editados diversos livros romaneados de João da Mota Prego sobre a realidade da vida agrícola. Agostinho da Silva publicou, em 1938, *A Vida dos Esquimaus*. Em simultâneo começou a impor-se Adolfo Simões Müller com a coleção “Gente Grande para Gente Pequena”, destinada a jovens entre os 12 e os 16 anos, cujos livros romanearam a vida de personalidades provenientes de diversas áreas, entre elas a científica. *A Pedra Mágica e a Princesinha Doente: Pequena História de Madame Curie e da sua Descoberta* (1945), inspirado na vida de Marie Curie, ou *O Homem das Mil Invenções: Edison e os seus Inventos* (1947), sobre Thomas Edison, são dois interessantes exemplos do diálogo (por via da biografia) entre literatura e ciência na escrita que este autor destinou aos mais novos.

Os seus poemas, de natureza lírico-didática, fazem a constatação das coisas e a explicação de termos e fenómenos científicos, numa relação direta, coloquial, com o leitor, tal como acontece na escrita de J. S. Braga, com a qual estabelece produtivos diálogos intertextuais. Um exemplo disso é o poema “Pastoral” (2001: 65), extraído da obra *Teatro do Mundo* (1958) e inserido em *Obra Poética - António Gedeão*. Não ao acaso o poema “O meu caderno de folhas” (18) de *Herbário* apresenta uma impressionante similitude com a composição de Gedeão, quer na temática desenvolvida, quer na forma como ambos se estruturam. Observemos agora esses textos:

Pastoral	O meu caderno de folhas
[...]	
Limbo todas têm, que é próprio das folhas; pecíolo algumas; bainha nem todas. Umás são fendidas, crenadas, lobadas, Inteiras, partidas, Singelas, dobradas. Outras acerosas, redondas, agudas, macias, viscosas, fibrosas, carnudas.	Tenho folhas lanceoladas, lobadas, lineares, redondas, sagitadas, elípticas, ovalares, pilosas ou ciliadas, filiformes, triangulares, inteiriças, espatuladas, em forma de coração. E folhas A4 e A5, lisas ou quadriculadas. Mas estas não são para aqui chamadas. - Ou serão?
[...]	

A longa sequência enumerativa de adjetivos presente nos dois poemas atesta e exalta a diversidade vegetal, ao mesmo tempo que enfatiza as muitas configurações que as folhas podem apresentar. Promove-se claramente a disseminação de vocábulos da terminologia específica da botânica, típica da identificação exaustiva das espécies num álbum científico. Em ambos os casos, mantém-se o discurso predominantemente declarativo, apenas

quebrado, no poema de Braga, pela interrogação retórica final. Neste convoca-se ainda, através de um jogo com a homonímia da palavra “folha”, a afinidade metonímica entre o papel e a sua matéria-prima, extraída das árvores. A dimensão fónico-rítmica também não é descurada, sendo conseguida através da rima (quase sempre cruzada) e da colocação dupla dos qualificadores, que confere um ritmo binário aos textos.

O imaginário cósmico está também presente em diversas composições destes poetas. Os exemplos seguintes são elucidativos disso. O primeiro, intitulado “Poema do Homem Novo”, foi extraído da obra *Novos Poemas Póstumos* (1990) também inserida em *Obra Poética – António Gedeão* (2001), e alude à chegada de Neil Armstrong à superfície lunar. Como vimos no segundo capítulo desta dissertação (cf. *supra*: 50-51), Braga desenvolve esta temática nos poemas “Neil Armstrong” de *Pó de Estrelas* (2004) e “24 July 1969 5 A. M.” de *O Poeta Nu* (2007). A longa composição de Gedeão descreve a viagem espacial até ao desembarque do astronauta no solo lunar, data marcante na história da humanidade: “No calendário de História sublinhou-se/ com espesso traço o memorável feito” (2001: 212). O desfecho do poema é surpreendente e até algo disfórico, na medida em que o progresso tecnológico que permitiu a ida do astronauta à lua, exaltado na segunda estrofe (“Tudo nele era novo”), contrasta com o seu gesto comum, que o sujeito considera pequeno e ultrapassado: “viu (...) o Homem Novo espetar, no chão poeirento da Lua, a bandeira da sua Pátria, exactamente como faria o Homem Velho”. A surpresa que este final instala é uma característica comum à poesia de J. S. Braga, já mencionada no capítulo II desta dissertação (cf. *supra*: 41).

O terceiro poema, “Máquina do mundo” (2001: 88), extraído da obra *Máquina de Fogo* (1961) e igualmente inserido em *Obra Poética - António Gedeão*, alude à poeira estelar, à semelhança de “Pó de estrelas” (2004: 52), poema incluído na antologia com o mesmo nome. Observemo-los:

Máquina do mundo

O Universo é feito essencialmente de coisa nenhuma.
Intervalos, distâncias, buracos, porosidade etérea.
Espaço vazio, em suma.
O resto, é a matéria.
Daí, que este arrepio,
este chamá-lo e tê-lo, erguê-lo e defrontá-lo,
esta fresta de nada aberta no vazio,
deve ser um intervalo.

Pó de estrelas

Somos feitos
da mesma matéria
que as estrelas
e os amores-perfeitos

Somos feitos
de pó de estrelas

No poema de Gedeão é evidente a vontade de conferir ao discurso uma eficácia demonstrativa, tal como procede um homem da ciência. A sucessão de nomes (“Intervalos, distâncias, buracos, porosidade etérea”) estabelece uma relação de sinonímia com os elementos “coisa nenhuma” e “espaço vazio” e contrasta com o item “matéria”, concluindo na forma lexical “intervalo”, um somatório de coisas reais que constitui a “fresta de nada aberta no vazio”. O poema de Braga recorda, por seu turno, a génese comum do universo (“Somos feitos/ de pó de estrelas”), aproximando os elementos dos universos animal (“somos”), mineral (“estrela”) e vegetal (“amores-perfeitos”). Observe-se em ambos os textos o predomínio de frases declarativas e a sintaxe dominada pela coordenação, traços comuns à poética destes autores, através dos quais se faz a verificação das coisas do mundo físico por meio da palavra poética.

A escrita de J. S. Braga traz também com frequência à memória a poesia límpida, aparentemente simples, mas intensamente metafórica, cheia de

ritmo e musicalidade de Eugénio de Andrade, de que é confesso leitor. Na sua primeira obra, *De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pérola no Cu* (1981), inserida em *O Poeta Nu* (2007), o autor dedica ao mestre uma belíssima “Carta de amor” (19), na opinião de J. Guimarães (2006) uma “das mais afetuosas homenagens poéticas escritas em vida por um poeta a outro poeta”.

A presença recorrente de elementos animais e vegetais é um traço que caracteriza e aproxima as obras destes poetas, refletindo a sua imensa paixão telúrica. Tal como Eugénio de Andrade, Braga reitera a coesão entre os homens e o ambiente. Aquele defendia que “[...] esse ser sedento de ser, que é o poeta, tem a nostalgia da unidade, e o que procura é uma reconciliação, uma suprema harmonia entre luz e sombra, presença e ausência, plenitude e carência” (Andrade, 1995: 15); este valoriza a relação harmónica com a natureza e a vivência de experiências simples e belas, reconhecendo a importância de todos os seres, mesmo os mais pequenos e aparentemente insignificantes, assim como os laços antigos que os unem. Na obra poética de ambos, encontramos composições que versam sobre animais, tais como gatos, cavalos, abelhas ou aves, e espécies vegetais tão diversas como as magnólias, as mimosas, as rosas, os amores-perfeitos, os girassóis ou os jacarandás, entre outras. Numa escrita de grande plasticidade, observa-se com frequência na poesia dos dois autores o que J. de Mancelos descreve como uma “vegetalização do corpo” (2008: 206), isto é, a integração e dissolução do sujeito naquilo que o rodeia, concretizada na transformação da carne humana

numa planta, flor ou árvore. Os poemas “O último girassol” (166) e “Jardim da Cordoaria” (279) de *O Poeta Nu* são disso exemplo¹⁹:

O último girassol

Hoje vomitei um líquido esverdeado
Eram as primeiras folhas
Estou prestes a florir

Jardim da Cordoaria

Não sei se ainda há plátanos no Jardim
da Cordoaria nem se as couves traçadas
juncam ainda as margens do lago
O que sei é que um plátano cresceu
dentro de mim e a comichão
que sinto são as raízes e as folhas
que se querem libertar

Sublinhe-se, no caso do poema “O último girassol”, o efeito irônico do verso “Eram as primeiras folhas”, que passa de algo abjeto (“Hoje vomitei um líquido esverdeado”) a lírico: “Estou prestes a florir”. Por outro lado, no texto “Jardim da Cordoaria”, a comichão que o sujeito sente é um dado físico que surge como efeito da elevação vegetal do corpo: “[...] são as raízes e as folhas/ que se querem libertar”.

A importância atribuída ao corpo, que se reflete numa escrita de extrema sensualidade, é outro aspeto que aproxima as obras destes autores. Eugénio de Andrade enfatiza as experiências sensuais, realçando a importância do corpo. O autor assume-o numa entrevista ao *JL – Jornal de Letras, Artes e*

¹⁹ Cf. também os poemas “O sortilégio da macieira” (109), “Homenagem” (116) ou “Tufos de erva” (301) de *O Poeta Nu*.

Ideias (1981), quando questionado sobre a obra *Variações sobre um Corpo: Antologia de poesia erótica contemporânea* (1973): “[...] quis mostrar que o corpo existe, que só o corpo é puro, que toda a perversão provém do espírito” (Reis, 2006: 39). A valorização do corpo é, aliás, evidente em muitos dos seus textos poéticos, por exemplo em “O Lugar mais Perto” (2005: 496), no qual a alma parece perecível, contrariamente à eternidade da carne. Recordemos esse poema:

O lugar mais perto

O corpo nunca é triste;
o corpo é o lugar
mais perto onde o lume canta.
É na alma que a morte faz a casa.

Do mesmo modo, a poesia de Braga, em especial nas antologias *Fogo sobre Fogo* (1998) e *A Ferida Aberta* (2001), ambas inseridas em *O Poeta Nu*, celebra abertamente o corpo humano, em especial o feminino, assim como a sensualidade e o erotismo das relações humanas. Eis dois exemplos que o ilustram:

Cinco visões de uma vulva

Dissimulada
entre os pêlos
do púbis

Uma borboleta
reduzida às
asas

Uma romã rachada
mostrando os grãos
cor de granada

Uma flor carnuda
que só se abre
com carícias

Posições

O tigre trepando a montanha
colhendo lótus lótus em botão
A rapariga de jade tocando flauta
Duas andorinhas um só coração

Como peixes expondo as guelras
Como peixes friccionando as escamas
Como peixes olhando-se nos olhos
se entrelaçam os bichos da seda

Duas borboletas em salto mortal
procurando o bambu fragrante
brinca na água um casal de patos

Uma boca
a quem cortaram
a língua (250-251)

Disparando flechas enquanto galopa
um homem nu uma mulher nua
a conjunção do sol e da lua (253)

“Cinco visões de uma vulva” é um poema declaradamente erótico, construído a partir da sucessão de metáforas sensitivas que pretendem transmitir diferentes visões da vulva, tal como o próprio título indica; em “Posições” adota-se um registo diferente, semelhante a um ensaio linguístico, experimental, à procura da melhor formulação para o tema e que encontra o seu ápice na estrofe final: “Disparando flechas enquanto galopa/ um homem nu uma mulher nua/ a conjunção do sol e da lua”. Este concretiza-se na associação metafórica das figuras humanas “homem nu” / “mulher nua” aos primordiais astros do sistema solar, em plena “conjunção”.

Convém salientar que estas temáticas percorrem a obra poética de Eugénio de Andrade, não só a que se destina aos adultos, mas também as três obras dedicadas a crianças e jovens: o conto *História da Égua Branca* (1972; 1976) e as antologias poéticas *Aquela Nuvem e Outras* (1986) e *Poemas Portugueses para a Juventude* (2002). A ligação à terra e aos animais, que emerge “de um húmus muito concreto, o mundo da infância rural do poeta” (Gomes, 2010: 22), é, na verdade, um tópico fundamental da escrita eugeniana, assim como o é “a liberdade do corpo e do desejo” (*ibid.*: 31). J. A. Gomes confirma a presença de ambos no conto infantil *História da Égua Branca*, referindo que

a égua branca ostenta, do princípio ao fim, um traço de positividade, que repousa no seu poder de reacção às situações adversas, no carácter indomável da sua animalidade, do seu

corpo, do seu instinto de conservação e, sobretudo, nos laços que a prendem à Natureza, indissociáveis de uma imagem de beleza e vitalidade (também sexual). (*ibid.*: 22)

Por outro lado, a leitura do conjunto das vinte e duas composições da antologia poética *Aquela Nuvem e Outras* (1986) dá a ver “os objectos primeiros do conhecimento, as pequenas coisas através das quais a criança aprende e apreende o mundo” (Frias, 1995: 72). Confirma-se a relevância dos elementos naturais através de uma escrita que indicia a vontade de desvendar perante a criança a riqueza do mundo natural. Gomes sugere que

o facto de estes poemas convocarem seres e objectos [...] podem induzir o jovem leitor a formar uma primeira imagem, de certo modo, mítica, da poesia, em que os animais e outros elementos naturais ou cósmicos (flores, nuvens, astros, mar...), a música e a própria figura do poeta ocupam lugar de destaque. (2010: 36)

É precisamente este o ponto de interseção que considero mais forte na poesia destinada à infância de Eugénio de Andrade e de Jorge Sousa Braga, pela forma como ambas procuram proporcionar à criança leitora uma aprendizagem gradual do mundo através da palavra poética. Estamos, por conseguinte, perante uma produção literária que é revestida de grande qualidade estética, à qual podemos aplicar as palavras de Aguiar e Silva, quando refere que

a literatura infantil [...] tem desempenhado uma função relevantíssima, atendendo aos seus destinatários, na modelização do mundo, na construção dos universos simbólicos, na convalidação de sistemas de crenças e valores. Esta função modelizadora, indissolivelmente ligada à imaginação, à fantasia e ao prazer lúdico, manifesta-se de modo específico na exploração das virtualidades da língua que muitos textos da

literatura infantil realizam com surpreendente criatividade. (1981: 14)

Também a nível formal é possível encontrar afinidades entre esta obra eugéniana e as antologias para crianças de J. S. Braga. Tal como J. A. Gomes salienta, Eugénio de Andrade recorre

com frequência a estruturas estróficas (a quadra e o dístico, entre outras), métricas (o verso de sete sílabas ou o de redondilha menor) e rítmicas comuns no cancioneiro popular [...] encontrando, por vezes, a matriz dos seus versos em alguns tipos de «rimas infantis» da tradição oral portuguesa (adivinhas, rimas numéricas usadas em jogos, lengalengas, trava-línguas, romances infantis). (*ibid.*: 35)

Destaca-se ainda a curta extensão dos poemas, característica, aliás, de toda a sua poesia, assim como um discurso marcadamente sensorial, no qual são recorrentes artifícios como a metáfora, a personificação ou a enumeração. O pendor lúdico dos poemas é evidente, assim como o gosto pelas estruturas dialogais, que conferem aos textos um cunho dramático, tal como anteriormente encontrámos na poesia de J. S. Braga. Curioso é também o facto de as obras para a infância de Eugénio de Andrade terem um destinatário infantil específico: Miguel, afilhado do poeta. Recorde-se que também Braga dedica as suas antologias de potencial receção infantil aos filhos, Alexandre e Madalena, e, no caso de *Pó de Estrelas*, ainda a Rodrigo, filho da ilustradora Cristina Valadas.

A preocupação resultante da função de cidadão-poeta percorre igualmente a escrita destes dois autores. Como J. de Mancelos aponta, na obra de Eugénio de Andrade existem “inúmeros exemplos de um combatente que fez da palavra uma arma” (2008: 209), usada para saudar o fim do fascismo,

reprovar o belicismo e o colonialismo, advertir sobre os riscos de um conflito atômico ou sensibilizar para as consequências da poluição. Na verdade, como lembra Fernando J. B. Martinho, “o ideal da poesia pura nunca significou para [...] [Eugénio de Andrade] uma prática poética desenraizada, ao abrigo das *impurezas* da praxis humana” (1996: 133; itálico do autor). Também na poesia de Braga é, por vezes, visível uma perspetiva crítica sobre o estado da nação, profundamente corrupta e desigual. É o caso dos poemas “A erva da fortuna” (2007: 15) ou “Portugal” (17-18) de *O Poeta Nu*, nos quais perpassa uma ironia mordaz e irreverente. A condenação do belicismo e dos seus efeitos devastadores sobre o ser humano é também evidente em poemas como “Uma fotografia do 25 de Abril” (283) ou neste que alude à segunda guerra mundial:

Homenagem aos mortos da grande guerra

Uns caíram porque não tinham pernas
Outros caíram porque foram empurrados
Outros ainda caíram porque tinham de cair
Eu cheguei atrasado como sempre
(quase duas décadas depois)
E só tive tempo para enxugar os olhos (21)

As questões sociais também não são olvidadas na poesia do autor, que não cala a sua indignação perante as violências e injustiças de que o ser humano é vítima. Veja-se o seguinte poema no qual o século XX surge metaforizado na figura de uma criança feita adulto à força e com brutalidade:

O meu século não chegou a andar de gatas. Com oito anos já se arrastava pelas minas de carvão, pouco tempo depois combatia nas trincheiras. E as únicas lágrimas que lhe vi chorar foram as dos gases lacrimogéneos. (45)

Do mesmo modo, as preocupações ambientais, nomeadamente a destruição de paisagens naturais e de espécies animais, ou a poluição que ameaça o planeta são motivos desenvolvidos em diversos poemas. Leia-se a seguinte composição extraída de *A Greve dos Controladores de Voo* (1984), outra antologia inserida em *O Poeta Nu*, que alude à extinção de espécies (“Os pequenos répteis estão a ser completamente exterminados”) pelo despovoamento de terras resultante da construção de autoestradas, aqui metaforizadas pelos “répteis gigantes” que “atravessam a Europa”:

Os pequenos répteis estão a ser completamente exterminados,
quando na altura da desova se dirigem para os pântanos do
interior, pelos répteis gigantes com milhares de quilómetros de
extensão e várias faixas de rodagem que atravessam a Europa.
(34)

Num mundo cada vez mais árido e deteriorado, a poesia de J. S. Braga assume-se como um porto seguro, um balão de oxigénio que garante a sobrevivência da espécie humana. É precisamente essa a ideia transmitida neste extrato do epílogo de *Os Pés Luminosos* (1987), obra também reunida em *O Poeta Nu*:

[...]
*No fundo, o que me recuso a acreditar é que estejamos condenados.
Apesar dos prados envenenados, da lenta agonia dos rios e do mar,
da atmosfera cada vez mais carregada das cidades. Contanto que a
poesia seja - continue a ser -*

*um lugar
onde ainda se pode
respirar* (2007: 138; itálico do autor)

Esta ideia é ainda desenvolvida no poema “O apanhador de cogumelos” (*ibid.*: 274), no qual o poeta salienta que o “mais difícil é não sucumbir/ à beleza

desse mundo que se/ alimenta de detritos em putre-/facção e onde não há flores/ nem frutos”. Tal equivale a afirmar que poetizar num mundo corrompido não é tarefa fácil. Cabe, porém, ao poeta conseguir um espaço de pureza através da poesia, distinguindo “um boleto pão-de-ló” de um “boleto-de-satanás”, isto é, um cogumelo saudável de um venenoso.

O último ponto de convergência entre estes autores que quero acentuar é a sua admiração expressa por escritores, artistas plásticos, cineastas, atores, músicos e outras figuras públicas. Eugénio de Andrade demonstrou-a claramente em diversas obras, por exemplo em *Os Afluentes do Silêncio* (1979), cuja prosa de dimensão referencial e autobiográfica faz alusão a um largo conjunto de nomes relacionados com as diversas artes. Destacam-se, nesta obra, autores como Camões, Aquilino Ribeiro, Teixeira de Pascoaes, António Nobre, entre muitos outros, no que diz respeito à literatura, e, na pintura, artistas como Júlio Resende, Manuel Cargaleiro, Vieira da Silva, por exemplo.

Do mesmo modo, ao percorrermos *O Poeta Nu*, verificamos que esta obra está repleta de menções mais ou menos explícitas a factos e a personalidades marcantes de áreas diversas - literatura, música, cinema ou pintura -, com os quais o poeta dialoga, em notáveis exercícios de intertextualidade exoliterária. J. S. Braga “procede [...] como um mágico, povoando o seu espaço poético de estrelas”, afirma Carlos Mendes de Sousa (1985: 46), e é, de facto, o que acontece nestes textos onde são revisitados escritores e personagens eternizados pela literatura (“Memória de Luís Vaz de Camões”: 14; “Lautréamont”: 52; “Filho de Burroughs”: 88 e “Ulisses”: 55-56),

figuras míticas da música e do cinema (“Entrevista com Jim Morrison”: 50-51; “Um tufão chamado Marilyn”: 32 e “A lua e Marilyn”: 61-62), ou cineastas tão marcantes como Wenders (“Paris-Texas”: 159); Kazan (“Esplendor na relva”: 160) ou Visconti (“Morte em Veneza”: 161).

É, porém, com o universo da pintura que a escrita de Braga estabelece diálogos mais profusos. Apesar de este não ser o espaço para os estudar a fundo, considero importante dar a ver alguns traços da relação intertextual que a poética do autor estabelece com a arte pictórica. Para além dos divertidos poemas em prosa de *A Greve dos Controladores de Voo* (1984) integrados em *O Poeta Nu*, que recordam quadros famosos como *La Gioconda* (2007: 28), *Les demoiselles d’Avignon* (31), *El tres de mayo* (36) ou *Les Vahinés* (39), o último conjunto de poemas incluído na edição mais recente desta antologia, intitulado *O Lírio que Há no Delírio* (2007), é dedicado maioritariamente à arte pictural, tendo por tema obras pictóricas de mérito reconhecido como “Campo de trigo com corvos” de Van Gogh (298), “Íris negra” de Georgia O’ Keefe (307) ou “Os amantes” de Magritte (312), ou ainda a vida e obra de diversos pintores. Em todas essas composições é visível o fascínio que a pintura exerce no poeta e a vastidão do seu conhecimento sobre os artistas e sobre as circunstâncias em que as suas obras plásticas foram produzidas. Veja-se, a título de exemplo, o poema seguinte que evoca a estada de Van Gogh em Arles, na França, no verão de 1888. O título “De(lírios)” traduz um hábil jogo linguístico entre a espécie vegetal existente no canteiro da casa onde o pintor esteve alojado e os seus conhecidos delírios:

De(lírios)

Em frente à casa amarela em Arles havia um canteiro de lírios. Ou seria na cabeça amarela de Van Gogh que esses lírios floresciam? Inclino-me mais pela segunda hipótese. Ou não sofresse Van Gogh delírios. (2007: 293)

Leia-se também o poema “Um quadro de Frida Kahlo” (303), que descreve pormenores biográficos da pintora mexicana Frida Kahlo, nomeadamente um acidente de autocarro ocorrido em 1925, quando a pintora tinha apenas dezoito anos, e do qual resultaram numerosas lesões de grande gravidade:

A coluna vertebral está quebrada em três locais na região lombar; o colo do fémur apresenta duas fracturas, assim como as costelas. Na perna esquerda há doze fracturas. O pé direito está esmagado. Apresenta também fracturas no osso ilíaco. Um corrimão trespassa-lhe o ventre, penetrando pelo flanco esquerdo e saindo pela vagina.

Assemelhando-se a um relatório médico pela objetividade e concisão do discurso, este poema reescreve poeticamente dados biográficos comprovados, por exemplo, o facto de o pára-choques do veículo ter perfurado as costas da pintora, atravessando a pélvis e saindo pela vagina, ou o esmagamento do pé direito, alusão provável a uma lesão resultante da poliomielite que aquela sofreu quando tinha seis anos. A morte da pintora é também alvo de atenção do poeta, que a aborda no poema “A paleta de Frida” (304). Este texto começa pela enumeração de cores existentes na paleta da artista: “Verde, roxo-avermelhado, cor de café, amarelo, azul-cobalto, verde-escuro, azul-marinho, magenta...”, no final da qual surge o vermelho sangue associado à hemoptise, uma alusão à expetoração com sangue através da tosse resultante da

pneumonia, provável causa de morte da artista: “E o vermelho. De sangue menstrual. De hemoptise.”

Curioso e significativo é o facto de, no final desta sequência de pintores de nome celebrizado, que inclui também nomes como Lempicka (“Adão e Eva”: 308), Monet (“Gôndola”: 309), Picasso (“As nádegas”: 310), Miró (“Série azul”: 311) e Mark Rothko (“Os cinco dióspiros”: 313 e “Mark Rothko”: 314), surgir Cristina Valadas (“Os desenhos da Cristina”: 315), autora das ilustrações das três antologias poéticas destinadas à infância, e por quem o autor nutre uma admiração igual à dos anteriores artistas, razão pela qual se entende que a ilustradora figure nesta extensa lista.

Analisado o diálogo intertextual com a escrita poética de Cesário Verde, António Gedeão e Eugénio de Andrade, impõe-se evocar ainda outra voz, a de Alexandre O’Neill (1924-1986), um dos fundadores do movimento surrealista em Portugal. Na verdade, a linguagem poética de Braga está sempre a reinventar-se a partir de um lastro estabelecido por outras vozes que lhe são anteriores e contemporâneas. Eduardo Pitta, numa recensão crítica sobre *O Poeta Nu*, publicada na revista *Colóquio/Letras*, confirma a afinidade entre estes autores, referindo que é “frequente associar a poesia de Sousa Braga a uma escrita que faz da ironia e da mordacidade valores absolutos, na esteira de um O’Neill porventura mais sarcástico” (1992: 282). Aproxima-os, com efeito, o olhar extraordinariamente atento sobre as coisas do mundo e a voz acutilante que denuncia os vícios de uma sociedade esquecida de alguns valores fundamentais, mas não somente isso. Idêntica é ainda a forma risível e descontraída como ambos encaram e poetizam a vida, refletindo-se isso numa escrita coloquial, familiar, quase popular, e nos múltiplos jogos de linguagem de

claro efeito cômico que a sua poesia promove com frequência. Leia-se, a título de exemplo, a seguinte composição de O'Neill datada de 1969 (*De Ombro na Ombreira*) e coligida em *Alexandre O'Neill – Poesias Completas*:

A força do hábito

A força do hábito é como o que tem que ser.
E o que tem que ser tem muita força.

Vai (ou vem) um sujeito, abre a boca e eis que a gente,
que no fundo é sempre a mesma,
desmonta a tenda e vai halitar-se para outro lado,
que no fundo é sempre o mesmo.

Sovacos pompeando vinagres e bafios,
não são nada - bah...- em comparação
com certos hálitos que até parece que sobem do coração.

*Ai onde transpira agora
o bom sovaco de outrora! [...] (2000: 265)*

Este poema constrói-se a partir do trocadilho com a expressão popular “a força do hábito”, conjugando-se nele os traços atrás enunciados: a linguagem coloquial (“A força do hábito é como o que tem que ser./ E o que tem que ser tem muita força”), os jogos lexicais (“Vai (ou vem)”), a invenção linguística (“... vai halitar-se para outro lado”) e o humor inteligente (“Ai onde transpira agora/ o bom sovaco de outrora!”), que descortinam um processo de escrita em busca incessante da inventividade do dizer poético, tal como acontece na poesia de Jorge Sousa Braga.

Também ao nível temático é possível encontrar afinidades entre estes autores, basta que recordemos a poetização frequente de temas ligados à celebração do corpo feminino e à exaltação do prazer sexual, ou ao deslumbramento pelo reino animal. Recordemos, a título de exemplo, dois

textos de O'Neill que julgo particularmente elucidativos do que aqui foi referido: o poema "Seios", da antologia *No Reino da Dinamarca* (1958), e "O grilo", de *Feira Cabisbaixa* (1965), ambos inseridos na obra que reúne o conjunto da poesia do autor (2000):

Seios	O grilo
Sei os teus seios. Sei-os de cor.	Tem muito estilo o grilo (pena dar-lhe pràquilo...)
Para a frente, para cima, Despontam, alegres, os teus seios.	Quanto quilo de alface (a alface é ao quilo?) não comeu já o grilo Para ter tanto estilo!
Vitoriosos já, Mas não ainda triunfais.	Faz cri-cri no meu verso, Faz cri-cri no meu quilo. Cri-cri faz no ouvido E quase no mamilo.
Quem comparou os seios que são teus (Banal imagem) a colinas!	Dá-se ao grilo a folhinha Mas não guarda sigilo.
Com donaire avançam os teus seios, Ó minha embarcação!	Ao canário da alpista (também telegrafista) que não anunciasse logo o meu grilo: alface!
Porque não há Padarias que em vez de pão nos dêem seios Logo p'la manhã? Quantas vezes Interrogastes, ao espelho, os seios?	Assim te conto o grilo Se não fores repeti... Se não fores repeti-lo. (<i>ibid.</i> : 252)
Tão tolos os teus seios! Toda a noite Com inveja um do outro, toda a santa Noite! [...] (<i>ibid.</i> : 89-90)	

Observe-se a sensualidade presente no poema "Seios" e o humor fino que lhe está subjacente, nomeadamente em versos como "Porque não há/ Padarias que em vez de pão nos dêem seios/ Logo p'la manhã?" ou "Toda a noite/ Com inveja um do outro,/ toda a santa/ Noite!". Repare-se também na ironia subtil presente no poema "O grilo" assim como na sua feição humorística, presentes em versos como "a alface é ao quilo?". Em poemas como este, dir-

-se-ia que o poeta assume o olhar de uma criança que recria o mundo, que presta atenção aos seres mais banais e os admite no seu universo muito próprio. Utilizando uma linguagem coloquial, próxima do discurso oral, cultivava-se a dimensão fónico-rítmica pela combinação criativa de sons e sentidos, com recurso à repetição lexical, à onomatopeia e à constante rimática. Estes são traços que, a meu ver, aproximam claramente a escrita destes dois poetas.

Tal como foi referido no início deste capítulo, a poesia de J. S. Braga convive também com a de diversos autores da literatura estrangeira, com as quais trava fecundos diálogos intertextuais. É o caso de Matsuo Bashô (1644-1694), considerado o mestre do *haiku* japonês pela inspiração invulgar e pela forma como elevou à perfeição artística este género, hoje com ampla penetração na poesia ocidental, e que o poeta há muito tem estudado e experimentado. Octavio Paz destaca que, pela mão de Bashô, “el haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto” (2005: s. p.). Na verdade, o *haiku* de Bashô surge como um registo do instante poético, essencialmente contemplativo, no qual se cantam as variações da natureza e a sua influência na alma do poeta. É um exercício espiritual, que expressa alguns valores cultivados pelo zen budismo, tais como a espontaneidade, a intuição e o aperfeiçoamento espiritual.

Na introdução de *O Gosto Solitário do Orvalho Seguido de O Caminho Estreito*, obra de Bashô que ele próprio traduziu, Braga esclarece que este estilo poético “é a arte de escrever não escrevendo. É um momento único na eternidade: não se repete, não se desvanece nunca” (2003: 10), advertindo que “o leitor deve despir-se completamente, antes de se debruçar sobre poemas

como estes. Um haiku deve ler-se da mesma maneira que uma abelha se debruça sobre um grão de pólen ou uma brisa ligeira sacode uma folha de bambu (*ibid.*: 11).

A despojada simplicidade e a dimensão plurissignificativa distintivas do *haiku*, que resultam, em boa parte, da brevidade e da estrutura enigmática desafiadoras da inteligência e da imaginação do leitor, são traços que julgo serem característicos da poesia de Braga. Quer nas obras de recepção adulta, quer nas que se destinam preferencialmente ao público infantil, o poeta apresenta-nos com frequência composições concisas, que concentram o sentido num número reduzido de versos. A atitude contemplativa do sujeito perante a natureza, que se traduz na expressão literária de imagens quase picturais, e o fechamento surpreendente dos poemas, sendo típicos dos *haiku* de Bashô, surgem também de forma recorrente na sua escrita poética, como, aliás, já tive oportunidade de demonstrar.

Ao percorrer a obra de Bashô, desvenda-se a existência de diversos poemas que abordam motivos que também são caros a Braga, nomeadamente os que versam sobre os elementos vegetais, tais como a glicínia e o ibisco, já analisados no capítulo II desta dissertação (cf. *supra*: 44-45 e 47-48). Observe-se, a título de exemplo, a simplicidade linguística e formal dos seguintes *haikus* de Bashô (2003: 24-25), nos quais se enfatiza a atitude puramente contemplativa do sujeito perante os elementos da natureza:

Cansado de caminhar
alojei-me
entre as glicínias (2003: 24)

Brisa ligeira
A sombra da glicínia
Estremece (*ibid.*: 24)

Ibisco na berma –
floresce agora
na boca do cavalo
(*ibid.*:25)

Repare-se, no primeiro exemplo, como, ao ato de caminhar, se contrapõe a paragem junto ao elemento natural (“entre as glicínias”), expressa pela forma verbal “alojei-me”, que indica uma rutura face ao verso anterior, ou, já no segundo exemplo, como a forma verbal “Estremece” se apresenta como uma consequência súbita e inesperada da “brisa ligeira” anunciada no primeiro verso; veja-se, ainda, no terceiro exemplo, a captação quase fotográfica da imagem da flor na berma da estrada, que, no instante seguinte, já “floresce” na boca do cavalo. Na “Introdução – Bashô, o eterno vagabundo”, Braga esclarece:

[...] do ponto de vista puramente retórico o *haiku* divide-se em duas partes separadas por uma palavra-chave: *Kireji*. Uma dá a condição geral e a ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, uma árvore ou uma rocha...); a outra, explosiva, deve conter um elemento activo. Uma é descrita e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge da colisão entre ambas. (2003: 10; itálico do autor)

É precisamente o que acontece nos três exemplos apresentados, nos quais se cultiva uma poética da condensação, que aposta no visualismo, mas também na rutura e no sobressalto.

Poder-se-á afirmar que a contemplação da natureza inerente ao género japonês, a surpresa de um movimento inusitado e o estoicismo/passividade do sujeito poético são evidentes em diversos poemas de Braga, em especial nos epigramáticos. Estes decorrem de um exigente exercício de contenção que explora os sentidos implícitos nos textos, exigindo a cooperação interpretativa do leitor. A sugestão metafórica atinge neles máximo expoente, pela forma como se captura, de forma quase fotográfica, próxima do olhar infantil, o real observado.

Para além de Bashô, outros poetas estrangeiros têm influenciado a escrita do autor. De entre eles, destaca-se um nome conceituado da literatura norte-americana, Walt Whitman (1819-1892). Na obra *Plano para Salvar Veneza* (1981), inserida em *O Poeta Nu*, o autor dedica explicitamente ao bardo de Long Island o “Poema em forma de delta”, cujo título retoma um termo da geografia que designa a foz de um rio formada por vários canais ou braços:

Poema em forma de delta

Há rios
Que são navegáveis
E navegam. É desses que eu gosto. (2007: 53)

Também no prólogo de *Fogo sobre Fogo* (1998), antologia igualmente incluída em *O Poeta Nu*, inteiramente constituída por tercetos que apresentam ressonâncias evidentes do *haiku* de recorte oriental, o poeta recorda Whitman e Bashô, aproximando-os:

*Tanto me seduz a contemplação do arco-íris numa gota de água,
como ser arrastado por um rio caudaloso. Em vez de uma gota de
água ou de um rio poderia falar de Matsuo Bashô ou de Walt
Whitman...* (2007: 169; itálico do autor)

Estas citações convocam a singularidade da poesia whitmaniana, apreciada por J. S. Braga (“Há rios / [...] E navegam. / É desses que eu gosto.”), e que se caracteriza por um discurso transparente, cristalino, sem ornamentos ou artifícios, próximo da linguagem do homem comum. A noção romântica de unidade entre o ser humano e o cosmos, presente na escrita deste autor norte-americano, é evocada na segunda citação pela interseção do seu nome com o de Matsuo Bashô, dois autores cuja expressão poética

sempre procurou acompanhar o ritmo e a espontaneidade da natureza, com a referência aos elementos naturais – a “gota de água” e o “rio caudaloso”.

A noção de que todo o ser humano é constituído por elementos químicos comuns aos que se encontram na atmosfera, e que incorpora elementos semelhantes aos das plantas, animais e minerais, percorre a obra de Whitman, sendo particularmente explícita na segunda parte de “Song of Myself” onde o poeta afirma: “I find I incorporate gneiss, coal, long-threaded moss, fruits, grains, esculent roots / And I am stucco’d with quadrupeds and birds all over” (1986: 94). Evidente nesta expressão é também o fenómeno de vegetalização do corpo, a interpenetração ou contiguidade entre o corpo e os elementos da natureza, que já observámos ser recorrente tanto na escrita de Eugénio de Andrade²⁰ como na de J. S. Braga.

A aproximar estes autores está ainda a extrema importância dada ao corpo e à sensualidade/sexualidade. No caso da poesia whitmaniana, a crítica literária tem considerado que aquela parece amiúde valorizar provocatoriamente o corpo. Whitman é claro ao afirmar o valor e a paridade de ambos: “I have said that the soul is no more than the body, / And I have said that the body is no more than the soul” (*ibid.*: 121), ou ainda: “I believe in you my soul, the other I am must not abase itself to you, / And you must not be abased to the other” (*ibid.*: 67). Na poesia de Braga, o corpo é também nitidamente enaltecido, sendo as referências físicas abundantes, quase obsessivas, em especial na parte I de *Fogo sobre Fogo* (1998) e em *A Ferida*

²⁰ Tal poderá explicar-se pelo facto de a poética do bardo norte-americano sempre ter exercido grande fascínio em Eugénio de Andrade, tendo este poeta reconhecido que aquele teve na sua escrita “uma importância que pouquíssimos mais tiveram” (Mancelos, 2008: 203).

Aberta (2001), obra em que é particularmente notória a influência da experiência clínica do autor.

O último autor que focarei neste capítulo é o francês Charles Baudelaire (1821-1867), precursor do simbolismo e uma das vozes mais salientes da literatura da modernidade, juntamente com Walt Whitman. A sua voz é especialmente audível na antologia *Porto de Abrigo* (2005), outra antologia inserida em *O Poeta Nu*, na qual Braga dedica diversos poemas à cidade do Porto, que o acolheu e onde atualmente reside e exerce a sua profissão. Nela, o sujeito retrata o ambiente de uma cidade moderna, descrevendo o seu ritmo frenético, o barulho ensurdecido dos carros e o amontoado de lixo resultante da sociedade de consumo. O diálogo intertextual entre o poema “Um anjo no Porto” e o poema em prosa baudelaireano “Perte d’auréole” é evidente. Vejamos o poema de Braga:

Um anjo no Porto

Eu vi-o um dia destes pairando
sobre a Torre dos Clérigos

ou descendo a Avenida dos
Aliados ao fim da tarde

Disfarçava mal as asas
por debaixo da gabardina

e abdicara da auréola. Po-
dem não acreditar mas eu

vi-o. Da última vez atra-
vessava a pé o rio (2007: 286)

O anjo deste poema é visto a descer a avenida, como qualquer transeunte, e já não possui auréola, para além de esconder as asas debaixo da

gabardina. Porém, este anjo, que se confunde na multidão por já não ter os seus elementos distintivos, continua a oferecer ao sujeito uma visão inesperada do sublime, num ambiente de modernidade: “Po- / dem não acreditar mas eu / vi-o”. O anjo de Baudelaire é, por sua vez, um poeta que, tendo perdido a sua auréola - o “halo” -, se mistura com a vida do submundo da cidade e descobre que se sente bem ali, rejeitando o lugar especial reservado ao artista pela sociedade moderna, por considerar que aquele não mais tem lugar num mundo em que se desfez a magia da criação artística. Lança-se, assim, no caos da vida do mundo moderno, apropriando-se melancolicamente dela para a arte. Leia-se um extrato desse poema em prosa de Baudelaire:

Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambroisie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez! (1987: 173)

Curiosamente, “Um anjo no Porto” não é o único poema do autor em que surge a referência à figura angelical. Na verdade, ela está também presente no poema “Uma pequena prostituta sentada nos degraus da Igreja do Carmo” (165) de *O Segredo da Púrpura* (1991), outra antologia incluída em *O Poeta Nu*. A voz de Baudelaire é perceptível também aqui, particularmente no que toca à sua solidarização com os marginais da sociedade moderna, entre eles as

prostitutas. No poema de Braga, um “anjo de pedra” desce “do pedestal”, colocando “na frente” de uma pequena prostituta “um diadema”, como que a coroá-la, retirando-lhe o peso castrador a que a sociedade a vota e tornando-a, à maneira baudelaireana, numa heroína da sociedade moderna. Este é um sinal claro de que também Braga aceita os traços da modernidade, configurando a sua poesia um extraordinário porto de abrigo, única fonte do sublime num tempo tão hostil como aquele em que vivemos.

A concluir este capítulo, convém ressaltar que apenas foram aqui abordados os autores e os textos que se fazem ouvir de forma mais perceptível na escrita do J. S. Braga sendo, no entanto, possível estabelecer relações de natureza intertextual com outros autores, por aqui e ali se sentir a ressonância da sua voz. É, por exemplo, o caso da poesia de Allen Ginsberg e Jack Kerouac, precursores do movimento *beat* de São Francisco, cujos ecos são audíveis, por exemplo, em alguns poemas das antologias inaugurais de Braga, *De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pérola no Cu* (1981) e *Plano para Salvar Veneza* (1981), ambas incluídas em *O Poeta Nu*. A utilização de linguagem obscena (“Epístola sobre a merda”: 11), a franca celebração da sexualidade (“Escrito na margem de um rio”: 54), a evocação irreverente e irónica de “figuras malditas” como Morrison ou Lautréamont (“Entrevista com Jim Morrison”: 50-51; “Lautréamont”: 52) ou ainda a espontaneidade formal conseguida pelo recurso ao *enjambement* (“É proibido escrever na margem”: 10) e à quase total inexistência de pontuação (“Poema de amor”: 13; “Portugal”: 17-18) são traços emblemáticos da poesia *beat* que podemos encontrar em diversos poemas de J. S. Braga.

A poesia do norte-americano William Carlos Williams (1883-1963) também é sugerida por diversas vezes na obra de Braga, particularmente no que diz respeito à harmonização entre poesia e ciência, nos efeitos de condensação poética e no forte visualismo, surgindo também este poeta-médico por diversas vezes nas antologias poéticas publicadas pelo autor²¹. A aproximação a temas do quotidiano e o abandono do discurso rebuscado, traços marcantes da poesia americana do século XX da qual Williams é um dos mais distintos exemplos, também é visível na escrita deste poeta. Na verdade, a prosificação da poesia, marca modernista, está presente nas formas de dizer e nos temas tratados na poesia de ambos. A linguagem corrente e sem adornos dos seus poemas, longe de lhes subtrair beleza, adiciona-lhes clareza, assemelhando-os a instantâneos fotográficos, cujo conteúdo é enaltecido pela contenção da forma. Vejam-se os seguintes exemplos que, tendo por tema um animal, o gato, nos colocam perante uma escrita intensamente visual, de clara influência imagista:

Poem (As the cat)²²

As the cat
climbed over
the top of

the jamcloset
first the right
forefoot

carefully
then the hind

A avenca

O gato na lareira
a dormirar.

A avó na cadeira
de espaldar.

A avenca na soleira
a conspirar.

Lá fora, nem uma
corrente de ar. (1999: 55)

²¹ Vejam-se, por exemplo, os textos deste poeta norte-americano nas antologias *Qual é a Minha ou a Tua Língua? Cem poemas de amor de outras línguas* (2003) ou *Animal Animal - Um bestário poético* (2005).

²² No blogue <<http://umbigodolago.blogspot.com/2008/01/o-gato-de-william-carlos-williams.html>> encontra-se a seguinte tradução do poema de Williams feita por José Paulo Paes: Poema/ Ao trepar sobre/o tampo do/ armário de conservas /o gato pôs/cuidadosamente/ primeiro a pata / direita da frente/ depois a de trás/ dentro/ do vaso/ de flores / vazio" [última consulta: 12/06/2011].

stepped down
into the pit of
the empty
flowerpot (Williams, 2004: 63)

Em ambos os poemas, a linguagem poética cristaliza uma imagem reproduzível pictoricamente, evocando o fascínio destes poetas pela pintura. No poema de Williams, o sujeito descreve com minúcia o movimento lento e cauteloso do felino, que o leitor acompanha passo a passo, como se presenciasse a cena; na composição de Braga, o sujeito focaliza uma sequência de cenas, comparáveis a planos cinematográficos, construindo um quadro doméstico de grande tranquilidade (apesar da silenciosa conspiração da “avenca na soleira”) que se estende ao exterior, onde não circula “nem uma/corrente de ar”. A aproximar estas composições está uma escrita de feição experimentalista, que busca de forma constante a inovação da linguagem.

Por tudo o que anteriormente ficou dito, torna-se evidente que a obra de J. S. Braga se consolida e enriquece a partir do conhecimento alargado que o poeta possui sobre outros autores e outras obras, com os quais dialoga intertextualmente. Neste sentido, o poeta “é uma gralha, colecionando versos, pérolas e brilhantes de outros, com os quais constrói e arranja o seu ninho” (Mancelos, 2008: 203), traçando um caminho próprio e construindo uma obra singular, de grande originalidade poética. Será de esperar, neste sentido, que a polifonia das vozes que hoje ressoam no som único e inconfundível de J. S. Braga se faça ouvir um dia na poesia de um qualquer poeta vindouro.

CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo foi possível refletir sobre os aspetos que melhor caracterizam a obra poética de Jorge Sousa Braga, a partir da análise de diversos textos do autor, que nos revelam uma escrita em constante experimentação, assim como em incessante diálogo com outros autores e outros saberes. As três vertentes da obra do autor aqui estudadas - o diálogo poesia-ciência, a transversalidade de tópicos, motivos e fórmulas retóricas na poesia destinada aos adultos e às crianças e as relações de intertextualidade endoliterária e exoliterária que estabelece com outros autores e outras artes - desvendam uma escrita de notável inventividade, que se mostra extraordinariamente atenta ao que se passa no mundo.

Fernando Pinto de Amaral considera-o um poeta de “olhar crítico e ao mesmo tempo enternecido sobre o mundo, graças a uma subtil ironia e a um sentido de humor pouco frequentes num país onde a poesia ainda é geralmente encarada como uma coisa muito séria, um exercício solene e sisudo” (2001: 6). Ora é este olhar terno a marca que, a meu ver, mais reconhecidamente distingue a sua escrita poética. O poeta observa minuciosamente o mundo e poetiza-o, realçando a beleza contida nas coisas puras e simples. Num espírito bem-humorado, aceita a fragilidade humana e sorri perante o desencanto sem se centrar nele, deixando transparecer uma ironia inteligente no exercício de transfiguração poética do real observado. Filipa Leal realça que a sua poesia “está mais ligada ao sorriso do que ao riso” (2005: 90), destacando o “asteísmo e o eufemismo irónico” como figuras recorrentes do cómico verbal (2005: 106). São, na verdade, essas as principais configurações do humor na obra poética de Braga, que resulta geralmente de jogos linguísticos e semânticos, rimas intencionais e associações com efeito

surpresa, especialmente evidentes nos poemas epigramáticos, cujo conteúdo é amplificado pela contenção formal. Na verdade, o olhar crítico do poeta manifesta-se geralmente por uma expressão delicada, salpicada de uma ironia subtil, que revela a tendência para sugerir e contornar a realidade através do humor. A este respeito, Maria Helena Paiva elucida:

A superação do desagradável, o ultrapassar da indiferença [...] conduzem ao cinismo humorístico; e o humor por si só bastaria para esclarecer a génese do eufemismo irónico, para iluminar o espírito de jogo que o comanda: a realidade que se evita, em função do choque desagradável que nela existe em potência, acciona no ironista um movimento de boa disposição, e o trágico é elaborado em termos de cómico. [...] O eufemismo irónico é, antes de mais nada, uma hiperconsciência da atenuação. (1961: 487)

A poesia que dedica aos dois públicos para quem escreve - adulto e infantil - utiliza temas, motivos e mecanismos retóricos semelhantes, ainda que o enfoque e a abordagem poética sejam necessariamente distintos. Não parecem existir concessões temáticas ou formais à literatura que destina à infância, talvez apenas uma maior (ténue) simplicidade a nível sintático e semântico. O poeta não abdica também de uma exigente seleção vocabular, com a qual procura despertar a curiosidade dos leitores mais jovens, desafiando-os e atraindo-os para o mundo da leitura e da literatura, que concebe como um meio de elevação intelectual e de promoção autónoma do conhecimento.

Como é do conhecimento geral, as crianças encontram-se num processo psicoevolutivo que encerra múltiplas aprendizagens, pelo que os seus “saberes acerca dos textos e dos seus processos de funcionamento não são idênticos aos de um leitor adulto e experiente” (Azevedo, 2006: 25-26). Tal não significa,

porém, que os textos escritos a pensar nas crianças tenham de ser simplistas ou destituídos de uma linguagem plurissignificativa. Na verdade, quanto mais rico e polissêmico for o texto que lhes é dirigido, construído numa linguagem poético-simbólica de verdadeira riqueza significativa, maiores possibilidades terá o jovem leitor de alargar e aprofundar a sua competência interpretativa e de desenvolver o gosto pela palavra poética. Segundo Emília Traça, o livro “alarga a percepção do mundo, educa a sensibilidade, abre as portas do imaginário e enriquece o nosso diálogo com os outros” (1992: 75). A poesia de J. S. Braga procura fazer exatamente isso: oferecer ao adulto e à criança “um material de leitura que faça apelo ao conjunto da sua personalidade, constituído por textos interessantes e significativos, não simplistas [...], que divirta para enriquecer a vida [...], que estimule a sua imaginação e que ajude a desenvolver a sua inteligência” (*ibid.*: 119). Neste sentido, parece não existir na obra poética do autor qualquer subalternização da poesia destinada aos mais novos porque o poeta confia na capacidade dos seus leitores, mesmo os mais jovens, de extraírem os sentidos plurais que a experiência estética proporciona. É através desta leitura plural, possível pelo jogo com as palavras, que a poesia assume um papel fulcral no desenvolvimento da criança, na medida em que ela aprenderá que a linguagem pode expressar múltiplas realidades.

Os temas abordados nas suas coletâneas de potencial receção infantil vão ao encontro dos interesses e das inquietudes da criança, não existindo quaisquer restrições ou constrangimentos a esse nível, basta recordar a abordagem subtil e inteligente da temática da sexualidade na antologia *Poemas com Asas* (cf. *supra*: 57). Mercedes del Manzano salienta a

importância de não existirem temas interditos à literatura para crianças e jovens, considerando que:

Los libros escritos para ellos no tienen por qué estar sometidos a restricción temática. Pueden abordar todos aquellos temas que les interesan y hacerlo [...] con buen estilo, con utilización de técnicas adecuadas, con vocabulario no solo sencillo y ágil, sino rico y, en su tanto cuanto, refejando su próprio mundo de comunicación. No hay ni debe haber temas tabu. (1984: 5)

Nas antologias destinadas preferencialmente às crianças, as ilustrações da autoria de Cristina Valadas assumem particular relevo, merecendo uma análise quase tão atenta e demorada quanto a dos textos que acompanham. Tal como Schon e Berkin referem, “el mundo verbal y preverbal interactúan: las palabras pueden agregar, explicitar, repetir, o interpretar las ilustraciones, y viceversa” (1996: 43). No caso destas obras, as ilustrações cristalizam a mensagem contida em cada texto poético, complementando-a e, em muitos casos, amplificando-a, favorecendo múltiplas interpretações. Em *Herbário*, o desenho a carvão dos contornos da figura humana conjuga-se com as cores de aguarela com que se representam as diversas espécies vegetais, salientando-se, na sobriedade do branco da página, a relação destas com a figura humana (uma criança) que as observa, recolhe e organiza; por sua vez, as ilustrações de *Poemas com Asas*, mais vivas e alegres, acentuam a relação dinâmica entre a figura humana (novamente uma criança) e o universo animal a que os textos aludem, apresentando padrões coloridos que, na maior parte dos casos, evocam elementos naturais; por último, as ilustrações de *Pó de Estrelas*, concebidas essencialmente através da técnica de recorte e colagem, salientam dois traços da fisionomia humana – os olhos e a boca -, órgãos privilegiados de observação e de perceção dos mistérios do universo, segundo a ótica da

criança. A relação plena entre o homem e a natureza é habilmente sugerida nas três antologias do poeta, através da perfeita complementaridade entre texto e ilustração.

Poder-se-á afirmar que toda a poesia do autor está intimamente ligada à natureza, apelando à vivência de experiências belas e simples, como são a observação e a contemplação dos universos vegetal e animal. O que o poeta propõe, na verdade, é o regresso a um olhar impoluto sobre o mundo por meio da poesia. A aproximação a temáticas científicas é também evidente nos seus poemas, nomeadamente no tratamento de temas da botânica e da astronomia, como no caso de *Herbário* e *Pó de Estrelas*, sendo este aspeto também visível na escrita para adultos, a qual é muitas vezes percorrida por imaginário e léxico da área de formação académica e profissional do poeta. Recordemos, a título de exemplo, os textos de *A Ferida Aberta*, antologia de 2001 incluída em *O Poeta Nu*.

No caso da escrita para adultos reunida em *O Poeta Nu*, é a atração do poeta pelas formas estróficas muito breves, tais como o epigrama ou o *haiku* japonês, que merece uma reflexão particular. Ainda que derrogando algumas regras do género poético preconizado por Matsuo Bashô, nomeadamente a ausência de título ou de rima e o incumprimento das regras métricas, algumas das composições mais breves de Braga podem ser analisadas à luz da influência deste género oriental, nomeadamente na contenção e simplicidade discursivas, na atitude contemplativa do sujeito poético face ao mundo natural e no efeito surpresa suscitado pelo último verso. Toda a poesia de Braga se destaca, aliás, pela consistência do exercício de reinvenção da palavra, que se concretiza em variadas associações sonoras, semânticas e metafóricas,

reveladoras de um processo criativo marcado pela contenção, geralmente em composições com menos de cinco versos. O recurso aos jogos de palavras surge, frequentes vezes, combinado com um sentido de humor leve e apurado e com uma ironia inteligente. A metáfora, mais do que recurso expressivo, torna-se, na sua escrita poética, na forma mais evidente de recortar o real, traduzindo-o numa perspetiva inaugural.

A poesia de J. S. Braga configura-se, deste modo, como um espaço de constante (re)descoberta do mundo, no qual se convocam saberes vários e se travam diálogos profusos com a história, a política, as ciências, as artes ou com a própria literatura, por meio dos quais se promove o enriquecimento pessoal do leitor. Com efeito, os poemas do autor, sobretudo os que se encontram coligidos na antologia de receção adulta, convocam amiúde factos e personalidades das mais variadas áreas, transfiguradas poeticamente pelo recurso à ironia, ao insólito e, por vezes, ao *nonsense*. Através deles propõem-se leituras alternativas sobre o real, geralmente pautadas pelo olhar bem-humorado e subtilmente irónico do poeta. São exemplo disso os divertidíssimos poemas em prosa de feição jornalística de *A Greve dos Controladores de Voo*, antologia de 1984 incluída em *O Poeta Nu*, que oferecem leituras renovadas sobre episódios e figuras das mais diversas áreas, nos quais se (con)funde realidade e fantasia. Nesta espécie de noticiário poético, intervêm personagens absolutamente inabituais: andorinhas atrasadas devido à greve dos controladores de voo; abelhas que invadem o Louvre em busca das naturezas mortas com flores; rios com pesadelos que alagam os serviços de psiquiatria ou mesmo um transatlântico que se suicida sem motivo aparente. Em algumas composições, joga-se com elementos da pintura, da

escultura, do cinema ou da história, retirando as personagens da sua condição artística e colocando-as num contexto real, pleno de humor. É o caso do poema seguinte, que explica o sorriso enigmático da Gioconda: “Resolvido o enigma do sorriso da Gioconda: um dos meninos do Botticelli surpreendeu-a, de noite, com um dedo acariciando o baixo ventre.” (2007: 28) ou ainda deste, que brinca com a fixidez pictórica e subverte a imagem representada no quadro *El tres de mayo* de Goya, colocando os fuzilados a empunhar as armas: “Cansados de estarem sempre na mesma posição, os fuzilados de Goya resolveram inverter os papéis e são agora eles que seguram os fusis” (36). Noutros poemas interseccionam-se imagens de diferentes realidades, através de hábeis jogos linguísticos e semânticos, que contêm uma evidente nota irónica: “Um tufão chamado Marilyn varreu recentemente uma das ilhas do Japão, tendo deixado um rasto de inúmeros cabelos loiros presos nas árvores.” (32) ou “Em Nova Iorque foi criada uma organização que se destina a lutar pela preservação da selva da cidade e de algumas espécies em vias de extinção (gangsters, por exemplo).” (28).

Curiosos são também os poemas de *De Manhã Vamos Todos Acordar com uma Pérola no Cu* (1981) e *Plano para Salvar Veneza* (1981), antologias incluídas em *O Poeta Nu*, nas quais diversas personagens históricas ou míticas, tais como Camões ou Ulisses, são reduzidas à fragilidade da condição humana, distanciadas, através da ironia, do sublime que costuma envolvê-las e transportadas para o contexto dos dias de hoje. Camões é, assim, “colocado na actualidade, no mundo das auto-estradas, das drogas, das boutiques e das flores de plástico, num processo de adulteração da nossa memória colectiva”

(Leal, 2005: 104). O próprio século XX é caricaturado, não escapando ao olhar crítico do poeta, que o descreve como um idoso em fuga:

Procura-se um século barbudo e de olhos claros. Na altura da fuga vestia umas calças de bombazina lilás, um blusão negro e um lenço branco ao pescoço. Fugiu da História porque a História era demasiado pequena para ele. (2007: 48)

O mesmo acontece com Portugal, que surge retratado como um “velho decrepito e idiota” com “o corpo cheio de pontos negros” (*ibid.*: 18). Jorge Sousa Braga joga, desta forma,

com a subversão dos códigos tradicionais, mostra-nos o ridículo de certas imagens gastas e recria-as de forma a aproveitar efeitos de surpresa ou absurdo que se condensam em inventivos paradoxos a cuja acidez se mistura, por vezes, um halo de ternura já desencantada e sem ilusões quanto ao valor da sociedade actual. (Lopes *et al.*, 2002: 436-437)

Seja na poesia destinada aos mais novos, seja na de receção adulta, o poeta surpreende constantemente o leitor “pela forma simultaneamente irónica, irreverente e extraordinariamente lírica e intensa, fruto de uma ternura transbordante, como revisita temáticas e motivos literariamente insuspeitos e desconcertantes” (Gomes *et al.*, 2009: 412), propondo novos olhares sobre o mundo e sobre os homens.

Pelo que anteriormente foi dito, pode concluir-se que a linguagem assume na poesia de Jorge Sousa Braga uma centralidade criativa e criadora, pela interseção de imagens a que as palavras dão corpo. A sua escrita torna-se, deste modo, num exercício de (re)invenção poética do mundo, que proporciona ao leitor uma visão diferente sobre as coisas, independentemente da sua idade. Para adultos ou para crianças, a obra de Braga é “percorrida por

uma clarividência literária que assenta no culto da Palavra e da forma poética” (Gomes *et al.*, 2009: 412), e que nasce da mais primordial atitude poética: o amor pelas palavras, sempre acompanhado de um olhar enternecido sobre o mundo.

Em jeito de remate, impõe-se aqui salientar o muito que fica por dizer sobre a obra poética deste autor, que julgo ser de notável inteligência, inventividade e sentido de humor. Uma abordagem mais aprofundada dos aspetos aqui estudados, nomeadamente dos que foram analisados no último capítulo desta dissertação, poderá ser passível de uma investigação a empreender no futuro.

BIBLIOGRAFIA/WEBGRAFIA CITADA

1) Do autor

BRAGA, Jorge Sousa (1999). *Herbário*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2000). *A Religião do Girassol*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2001). *Poemas com Asas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2003) (org.). *Qual é a Minha ou a Tua Língua? Cem Poemas de Amor de outras Línguas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2004). *Pó de Estrelas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2004) (org.). *Os Cinquenta Poemas do Amor Furtivo e outros Poemas Eróticos da Índia Antiga*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2005). *Animal Animal – Um Bestiário Poético*. Lisboa: Assírio & Alvim.

---- (2007). *O Poeta Nu*. Lisboa: Assírio & Alvim.

2) Sobre o autor

GOMES, José António, RAMOS, Ana Margarida e SILVA, Sara Reis da (2009). “Poemas, planetas e amores-perfeitos: leituras de *Pó de Estrelas*, de Jorge Sousa Braga”, ROIG RECHOU, Blanca-Ana, SOTO LÓPEZ, Isabel e NEIRA RODRÍGUEZ, Marta (coord.), *A Poesia Infantil no Século XXI (2000 – 2008)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia: 111-137 e 411-421.

LEAL, Filipa (2005). *Aspectos do Humor na Obra de Alexandre O’Neill, Adília Lopes e Jorge Sousa Braga*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade do Porto.

PIMENTA, Alberto (1983). “Recensão crítica a *Plano para Salvar Veneza* de Jorge Sousa Braga”, *Colóquio/Letras*, nº 74, Jul. 1983: 76-77.

PITTA, Eduardo (1992). “Recensão crítica a *O Poeta Nu* de Jorge Sousa Braga”, *Colóquio/Letras*, nº 125/126, Jul. 1992: 282-283.

SILVA, Sara Reis da (2005). “Recensão crítica a *Herbário* de Jorge Sousa Braga”, *Dez Réis de Gente... e de Livros*. Lisboa: Editorial Caminho: 68-70.

SOUSA, Carlos Mendes de (1985). “Mito, humor e intimismo - uma paisagem de fim de século. O *Plano para salvar Veneza* de Jorge de Sousa Braga”, *Cadernos de Literatura*, n.º 22, Dezembro de 1985: 40-56.

3) Passiva

AMARAL, Fernando Pinto do (1991). *O Mosaico Fluído – Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ANDRADE, Eugénio de (1973). *Variações sobre um Corpo: Antologia de poesia erótica contemporânea*. Porto: Inova (desenhos de José Rodrigues).

---- (1979). *Os Afluentes do Silêncio*. Porto: Limiar.

---- (1995) *Rosto Precário*. 6ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

---- (2005). *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Posfácio de Arnaldo Saraiva. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.

ASSIS, Machado de (1946). *As Lições de Botânica*. <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/download/licao_de_botanica.pdf> [última consulta: 23/03/2011].

AZEVEDO, Fernando (2006). *Literatura Infantil e Leitores. Da Teoria às Práticas*. Braga: Universidade do Minho/Instituto de Estudos da Criança.

BASHÔ, Matsuo (2003). *O Gosto Solitário do Orvalho Seguido de O Caminho Estreito*. Lisboa: Assírio & Alvim.

BASTOS, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.

BAUDELAIRE, Charles (1987). *La Fanfarlo. Le Spleen de Paris*. Paris: GF – Flammarion.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1991). *História da Literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

DAWKINS, Richard (2000). *Decompondo o Arco-íris*. Lisboa: Gradiva Publicações.

ECO, Umberto (2009). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.

FRIAS, Joana Matos (1995). “A volta ao mundo em dois livros”, *Íncubo – Revista da Associação de Estudantes da Faculdade de Letras do Porto*, 2, Porto: Associação de Estudantes da Faculdade de Letras do Porto, Inverno 1994/1995: 70-79.

GALVÃO, Cecília (2006). “Ciência na literatura e literatura na ciência”, *Interações*, nº 3: 32-51.

GEDEÃO, António (2001). *Obra Poética - António Gedeão*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

GOGH, Vincent Van (2000). *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*. Minnetonka: Bullfinch P.

GOMES, José António (1991). *Literatura para Crianças e Jovens – Alguns Percursos*. Lisboa: Editorial Caminho.

---- (1993). *A Poesia na Literatura para a Infância*. Porto: Edições Asa.

---- (2008). “Tendências recentes da poesia portuguesa para a infância”, *XVIII Encontro de Literatura para Crianças*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 27-37.

---- (2010). *Figurações do Desejo e da Infância em Eugénio de Andrade*. Porto: Trinta por uma linha.

GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1984). “Literatura juvenil: sí o no?”, *Alacena*. nº 1: 4–5.

GUIMARÃES, João Luís Barreto (2006). “Carta de Amor”, *Poesia Ilimitada* <<http://poesiailimitada.blogspot.com/2006/01/jorge-sousa-braga.html>>

[última consulta: 7/03/2011].

HOLMES, Richard (2008). *The Age of Wonder*. New York: Vintage Books.

LAUSBERG, Heinrich (1993). *Elementos de Retórica Literária*. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES, Óscar *et al.* (2002). *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, “As correntes contemporâneas”. Lisboa: Alfa.

LUCRÉCIO, Tito Caro. <<http://pt.scribd.com/doc/17502821/Epicuro-Lucrecio-Cicero-Seneca-Marco-Aurelio-Colecao-Os-Pensadores>> [última consulta: 10/05/2011].

---- “Da natureza” (1988) (Trad. de Agostinho da Silva). *Epicuro, Lucrecio, Cícero, Sêneca*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural.

MANCELOS, João de (2008). “O rumor de versos antigos: A presença de Walt Whitman na poesia de Eugénio de Andrade”, *Atas do Colóquio Diálogos com a Lusofonia*. Varsóvia: Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos da Universidade de Varsóvia: 203-212.

---- (2009a). “Do fragmento à pedra filosofal: A alquimia de Casimiro de Brito”, *Forma Breve: Revista de Literatura* 4 <revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/283/249> [última consulta: 18/05/2011].

---- (2009b). “Pelo Jardim de Eugénio de Andrade: O Significado de Árvores, Flores e Frutos na sua Poesia”, *Mathesis* 18: 149-173.

MARROU, Henri-Irénée (1975). *História da Educação na Antiguidade*. São Paulo: E.P.U./Edusp.

MARTINHO, Fernando J. B. (1996). “Os epitáfios de Eugénio da Andrade”, *Cadernos de Serrúbia*, nº 1. Porto: Fundação Eugénio de Andrade: 131-139.

MAYR, Ernst (1985). *Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution and Inheritance*. Cambridge: Harvard University Press.

MÉSEDER, João Pedro (2002). *À Noite as Estrelas Descem do Céu*. Porto: Campo das Letras.

MOREIRA, Ildu de Castro (2002). “Poesia na sala da aula de ciências?”, *Física na Escola*, v. 3, nº 1: 17.

MOURÃO-FERREIRA, David (1967). “Notas sobre Cesário Verde”, *Hospital das Letras*. Lisboa: Moraes: 97-134.

Livro de Cesário Verde. Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011 [última consulta: 20/04/2011].

O’NEILL, Alexandre (2000). *Alexandre O’Neill. Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PAIVA, Maria Helena de Novais (1961). *Contribuição para uma Estilística da Ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.

PAZ, Octavio (2002). “Modern Poetry and Science”, *Canadian International Youth Letter* <http://www.paep.ca/en/CIYL/2002/doc/paz_poetry_and_science.pdf> [última consulta: 18/05/11].

----(2005). “Tres momentos de la literatura japonesa” <www.ensayo.rom.uga.edu/antologia/XXA/paz/paz5.htm> [última consulta: 13/06/11].

QUINTILIANO, Marco Fábio (s. d.) *Institutio oratoria* (edição hipertexto em inglês) <<http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/index.html>> [última consulta: 11/03/2011].

RAMOS, Ana Margarida (2007). *Livros de Palmo e Meio*. Lisboa: Editorial Caminho.

RAMOS, Ana Margarida (2009). “Ciência e Literatura para a Infância: Leituras em diálogo”, *Casa da Leitura* <www.casadaleitura.org> [última consulta:18/01/2011].

REIS, Carlos (2006). “A poesia como eternidade”, in AA VV. *Cadernos de Serrúbia*, nº 6. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, Outubro: 37-41.

RICOEUR, Paul (2000). *A Metáfora Viva*. São Paulo: Loyola.

ROBINSON, Ken (2006). “As mudanças fundamentais no sistema educativo e a qualidade da educação artística no século XXI”, *Conferência mundial sobre a educação artística, desenvolver as capacidades criativas para o século XXI*, UNESCO, 6 de Março de 2006.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1996). “António Gedeão: decifrador do mundo, alquimista do sonho” <<http://purl.pt/12157/1/estudos/urbano-tavares-rodrigues.html#1>> [última consulta: 01/05/2011].

SALOMÃO, Simone Rocha (2005). *Lições da Botânica: Um Ensaio para as Aulas de Ciências*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SANTOS, M-E. (2005). “Epistemologia do lixo”, Comunicação apresentada no Seminário "Ciência como cultura" na Universidade Federal de São Carlos no âmbito do Projeto "A Ciência como Cultura: Implicações na Comunicação Científica" - Programa de Cooperação Bilateral Portugal-Brasil ao abrigo do Convénio GRICES-CAPES (2005-2007) <http://www.ufscar.br/~ciecultura/doc/ciencia_cultura.pdf> [última consulta: 01/05/2011].

SCHON, Isabel e BERKIN, Sarah Corona (1996). *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Newark: International Reading Association.

SILVA, Sara Reis da e RAMOS, Ana Margarida (2007). “Livros com livros, leitores e leitura: o exercício metaliterário”, *Separata do Livro*. Ofícios do livro. Centro de Línguas e Cultura. Universidade de Aveiro.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1963). “Cómico”, vol. 6, *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*. Lisboa: Verbo.

---- (1981). “Nótula sobre o conceito de literatura infantil”, SÁ, Domingos Guimarães de. *A Literatura Infantil em Portugal. Acheegas para a sua História (catálogo bibliográfico e discográfico)*. Braga: Editorial Franciscana: 9-15.

---- (1999). *Teoria da Literatura*. 8ª edição, Coimbra: Almedina.

SOUSA, Roberto Acízelo de. “Ciência e Literatura”, *E-Dicionário de Termos Literários* (coord. de Carlos Ceia) <<http://www.edtl.com.pt>> [última consulta: 7/06/2011].

SOUSA, Tatiane de Aguiar (2007). *Haikus de Bashô: O Oriente Traduzido no Ocidente*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará.

TRAÇA, Emília (1992). *O Fio da Memória: Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Porto: Porto Editora.

VELOSO, Rui Marques (2008). “Obras de Jorge Sousa Braga”, *Casa da Leitura* <http://www.casadaleitura.org/portalbeta/bo/documentos/Biblio_JorgeSousaBraga.pdf> [última consulta:11/02/2011].

VERDE, Cesário (2004). *O Livro de Cesário Verde*. Lisboa: Assírio & Alvim.

VIEIRA, Primo (1989). “Influência da poesia oriental na literatura Luso-Brasileira: o HAI-KAI”, *Revista ICALP*, vols. 16 e 17, Junho-Setembro de 1989: 79-119.

WILLIAMS, William Carlos (1986). *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 2. Ed. Christopher MacGowan. New York: New Directions.

---- (2004). *Poems.www.PoemHunter.com – The World’s Poetry Archive* <<http://umbigodolago.blogspot.com/2008/01/o-gato-de-william-carlos-williams.html>> [última consulta: 10-06-2011].

WHITMAN, Walt (1986). *The Complete Poems*. Penguin Classics Series. London: Penguin.