

OFICINA DE POESIA

Revista da palavra
e da imagem

trianual nº 2 série II
dezembro 2002
preço: 6,30 €

ARTES EM BELGAIS

textos de
Maria João Pires e
Caio Pagano

Inéditos de:

Ana Luísa Amaral, Cristo Torres, Fernando Aguiar,
James DeMars, Marco Daniel Duarte, Michel Delville,
Sheryl Robbins

Reportagem: Andreia Rafael

Fotografia: Luís Almeida

Palimage
Imagem Palavra

revista
OFICINA
DE
POESIA

n.º 2
série II

COIMBRA
2 0 0 2

Ficha Técnica

Directora	Graça Capinha
Subdirector	Jorge Fragoso
Conselho de Redacção	Cristina Néry, Graça Capinha, Jorge Fragoso, Luís Fazendeiro, Miguel Carvalho, natália teles nunes, Rui Bastos
Conselho Editorial	Alberto Sança, Alcina Marques de Almeida, Ana Cristina Pereira, Andreia Rafael, Carlo Ruas, Célia Gonçalves, Cidália Madureira, Cláudia Afonso, Cláudia Pinto, Emiliana Cruz, João Rasteiro, Jorge Andrade, Nuno Carrilho, Marisa Henriques, Nuno Seiça, Paulo Dias, Susete Fétal, terrassilva, Tiago Faria.
Colaboração especial	Ana Luísa Amaral, Andreia Rafael, Bas Verheijden, Caio Pagano, Carla Vaz, Conceição Riachos, Cristo Torres, Fernando Aguiar, Frederico Cardoso de Jesus, Guillermo Iriarte, Jaime Braz, James DeMars, Jean-François Dichamps, Jill Lawson, João André Cardoso de Jesus, Lauren Barney, Luís Almeida, Marco Daniel Duarte, Maria João Pires, Michel Delville, Mika Akiyama, Patrick Schulz, Paulo Renato Cardoso de Jesus, Sheryl Robbins
Propriedade Edição	Oficina de Poesia (Fac. Letras, Univ. Coimbra) e Palimage Editores Palimage Editores
Capa e fotografias Arranjo Gráfico	Luís Almeida Palimage Editores
Apoio	Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Reitoria da Universidade de Coimbra CES – Cento de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra
Contactos	Palimage Editores Apartado 3105 3511-902 Viseu Tel. 232 432 244 – Fax 232 432 247 e-mail: palimage@palimage.pt oficinadepoesia@palimage.pt
ISSN	1645-3662
Depósito Legal	182704/02
Execução Gráfica	Secção de Artes Gráficas das Oficinas de Trabalho Protegido da APPACDM de Braga. Rua da Bouça, Quinta do Amorim, Gualtar – 4710-053 BRAGA Tel. 253 603 270 • Fax 253 679 758

EDITORIAL

OFICINA DE POESIA

revista da palavra e da imagem

Palimage Editores

A Imagem e A Palavra

Nome: _____
Endereço: _____
Cidade: _____ Estado: _____
CEP: _____

Assinatura: _____
Data: _____

OFICINA DE POESIA

REVISTA DE POESIA E PROSA

Objetivo: _____
Público-alvo: _____

Localização: _____
Contato: _____

Objetivo: _____
Público-alvo: _____

Localização: _____
Contato: _____

Objetivo: _____
Público-alvo: _____

Localização: _____
Contato: _____

REVISTA DE POESIA E PROSA

Objetivo: _____
Público-alvo: _____

EDITORIAL

A aventura do caminho escolhido por Belgais começa no próprio caminho que nos leva até essa construção em pedra, paradoxal fortificação da fragilidade que é a arte, perfeitamente integrada na ruralidade beirã. Lembrando-me de Sena, chamei-lhe uma vez “uma pequenina luz”, uma luz na limpidez do ar daquela região, uma luz que resiste, e que insiste em permanecer viva apesar de todas as dificuldades. O espaço agreste em que se desenha e a dificuldade do trilho parecem estar lá para afirmar a própria sobrevivência – da gente e do projecto. Depois dos 25 minutos de solavancos e destreza na condução, chegar ao cimo da colina e ver Belgais ao fundo dá-nos a medida certa da heroicidade que lhe subjaz. Por isso, o reconhecimento pela UNESCO foi só uma questão de justiça. Por isso, a falta de reconhecimento só pode basear-se na ignorância ou no medo da infinita possibilidade que a arte abre à existência. Disso nos fala Maria João Pires, no texto que dá início a este volume.

O desafio que foi lançado à Oficina de Poesia da Universidade de Coimbra transformou-se numa enorme aventura: numa experiência inesquecível de partilha, de fruição estética e de vida, de emoção e trabalho criativo, de reconhecimento ancestral e telúrico – uma experiência de crescimento pessoal para cada um de nós.

Como coordenadora da Oficina de Poesia tive o enorme privilégio de participar num número maior de actividades deste Centro para o Estudo das Artes, mas muitos dos jovens poetas que comigo trabalham nesta Oficina puderam colaborar, ao longo de um ano (fins-de-semana), com outros artistas e outras linguagens, num projecto tão aliciante quanto o Curso de Iniciação às Artes para Crianças (com crianças de aldeias beirãs como a Mata, Escalos de Baixo, Escalos de Cima, Ladoeiro e Lousa). Esses jovens poetas foram: João Rasteiro, Andreia Rafael, Cristina Néry, Carlo Rua, Célia Gonçalves, Miguel Carvalho, Cláudia Pinto, Emiliania Cruz e Carla Vaz. Alguns dos poemas escritos pelas crianças estão aqui representados, mas esperamos que um pequeno livro venha a compilar uma selecção mais alargada, num futuro não muito distante. Desafiámos estas crianças a brincar com as palavras, enquanto nos falavam da experiência dos vários materiais com que trabalhavam a arte: da experiência da matéria que constitui o seu próprio corpo – na voz, no movimento, no ouvido, nos pés, nas mãos – e da experiência do corpo da natureza – nas pedras, nas árvores, no rio. Descobrimos que, quanto menos cientes das regras para trabalhar as palavras, mais fácil lhes era a liberdade poética de as combinar numa brincadeira divertida. E aprendemos, nós adultos, com essa liberdade – a liberdade que todas as regras e todas as escolas nos ensinam a esquecer.

Publicam-se também, neste número especial dedicado a Belgais, poemas de outras oficinas, escritos por alunos de piano e de composição, que se deixaram desafiar pela palavra, uma outra forma de expressão artística. Reflectimos sobre o diálogo possível entre

as nossas formas de expressão e, entre uma cantiga para musicar (composição) e uma árvore que pretendíamos ouvir (piano), escreveram-se os poemas nas secções II e III. Destaco aqui a canção escrita pelo compositor norte-americano James DeMars, famoso pelo seu trabalho com a música dos índios norte-americanos.

A consultora em Escrita Criativa do Projecto das Crianças, a poeta norte-americana Sheryl Robbins, encarregou-se de mais um curso. Com trinta anos de experiência em escolas primárias e secundárias do estado de Nova Iorque, Robbins veio a Belgais para acompanhar a fase final do trabalho de escrita das crianças e dirigiu uma oficina em que se inscreveram estudantes universitários, professores da região centro e animadores culturais. Publicam-se aqui também alguns exemplos desses dois intensos dias de trabalho (IV), bem como um texto de Robbins sobre a experiência daquele espaço e ainda alguns dos seus poemas.

A bailarina e filósofa Cristo Torres escreveu o texto sobre a Especial Intimidade das Crianças com a Arte, uma conferência dramatizada, que se representou/dançou em Belgais, e da qual escolhemos apenas alguns excertos.

O pianista Caio Pagano contribui também com um pequeno texto sobre a sua vivência deste espaço e desta aventura. Finalmente, e depois dos poemas do mesmo teor escritos pelos jovens poetas da Oficina de Poesia, Andreia Rafael, na altura ainda estudante de Jornalismo, mas hoje já uma profissional, faz-nos uma reportagem sobre a Oficina para Crianças. Além de um texto sobre a poesia da pedra, por Marco Daniel Duarte, o volume inclui ainda o ensaio do especialista de literatura e músico de jazz, Michel Delville,

apresentado no IV Encontro Internacional de Poetas de Coimbra, um ensaio que reflecte, de forma muito provocatória, sobre música contemporânea e poesia modernista.

O destaque ainda para dois poetas, Ana Luísa Amaral e Fernando Aguiar, que aceitaram o nosso convite para nos acompanhar através desta viagem pelo corpo da música, com alguns dos seus inéditos.

As fotografias de Luís Almeida trazem-nos, além da palavra e da música, uma outra linguagem e uma outra experiência de Belgais através da imagem a preto e branco.

Como nota última, a referência a esse texto escrito a várias mãos – por Frederico, João André e Paulo Renato Cardoso de Jesus – também aqui só em alguns fragmentos, e que tem por título “Diafonia”. Nele encontro a perfeita descrição de Belgais:

“Diafonia é uma casa sem paredes é só portas e janelas
casa de ar respiração

Nidificação da metamorfose: luz oceânica redigindo o cume
futuro dos montes”.

Graça Capinha

As opções que tomo transformam-se, por vezes, num combate.

Em nenhum outro tempo, este combate me pareceu tão necessário como hoje, em que o estado do mundo, pela apreciação que dele faço, me parece particularmente preocupante. As consequências fatídicas da repressão da identidade, que nada parece conseguir parar, são cada dia mais assustadoras: arrastam para uma espécie de regressão moral, contra a qual os valores da educação e da iniciação à vida sensitiva parecem, infelizmente, bem impotentes. O regresso dos nacionalismos e a inflamação dos integristas impõem-se hoje, sem que as Nações possam, ou queiram, fazer-lhes frente com os princípios fundamentais do humanismo. A arrogância da quantificação, a autoridade da lógica material e, sem dúvida, o que se deve apelidar de 'horror económico' passaram a ser normas. Estes ídolos contemporâneos não se coadunam com as dúvidas, as experiências, a longa caminhada que cada indivíduo deveria percorrer, onde quer que estivesse, e que lhe daria a possibilidade de forjar a sua visão do mundo com a ajuda de um "conhecimento emotivo". O que observamos é, pelo contrário, a substituição do pensamento individual por um moralismo simplista, cujos ditos 'valores' só estão ao serviço dos poderosos. O cinismo americano, que manda que os discursos mais nobres sejam imediatamente esquecidos a favor de actos frequentemente ditados, unicamente, pelo interesse nacional, é deste modo particularmente destruidor: os países mais pobres, fragilizados e

permeáveis pela dependência material, não conseguem resistir à tentação de imitar, com consequências trágicas, o modelo que lhes é oferecido. Por detrás das mais belas declarações esconde-se muitas vezes o pragmatismo mais duro; e, quanto à pedagogia, o que diariamente se revela não é mais do que a terrível eficácia da mentira.

A educação, no seu sentido mais vasto, é claramente a única solução, e todas as outras soluções que se perfilam não são mais que efémeros 'remendos'. É unicamente através dela que o indivíduo pode adquirir a disciplina e a estrutura interiores, e são estas as que o tornarão resistente à competição desenfreada, que reina por todo o lado (até no mundo da música), e à absurda corrida contra o tempo. Foi esta a questão a que tentei responder, junto com a minha equipa, quando fundei o Centro para o Estudo das Artes de Belgais.

A educação não pode ser concebida sem a liberdade de espírito e sem a liberdade de opinião. Deve ser antes de tudo uma aprendizagem da verdade. É necessário que o indivíduo consiga adquirir defesas naturais contra a mentira e contra a manipulação; que consiga fazer brotar a sua criatividade, que tenha à sua disposição outra lógica, sem ser a da violência do mundo do trabalho.

As novas gerações poderão, assim, espero eu, inventar novas relações com o tempo e com o trabalho, com a mudança, recriar de alguma forma o contrato social. Poderão recusar a passividade e o servilismo, impostos pelo mundo económico e pelos meios de comunicação, de modo a conquistar uma nova autonomia de pensamento.

Nas experiências levadas a cabo em Belgais, envolvendo uma centena de meninos, esforçamo-nos por seguir esse rumo... são as crianças que constituem o coração do Centro e é nelas que concentramos os nossos esforços. Dispomos de uma escola de ensino básico, de um coro profissional de crianças e de diversos ateliês de pintura, poesia, filosofia, olaria, etc.

Estas crianças, das quais umas quantas provêm de meios desfavorecidos, adquiriram indiscutivelmente uma maturidade impressionante: estão mais abertas, menos violentas, mais criativas e manifestam, a maior parte das vezes, uma atitude interior de exigência.

É para o núcleo das nossas crianças que convergem pessoas vindas do mundo inteiro – artistas, cientistas, filósofos e poetas –, em estágios e encontros.

O encontro das várias artes, filosofias e ideias permite a busca de soluções.

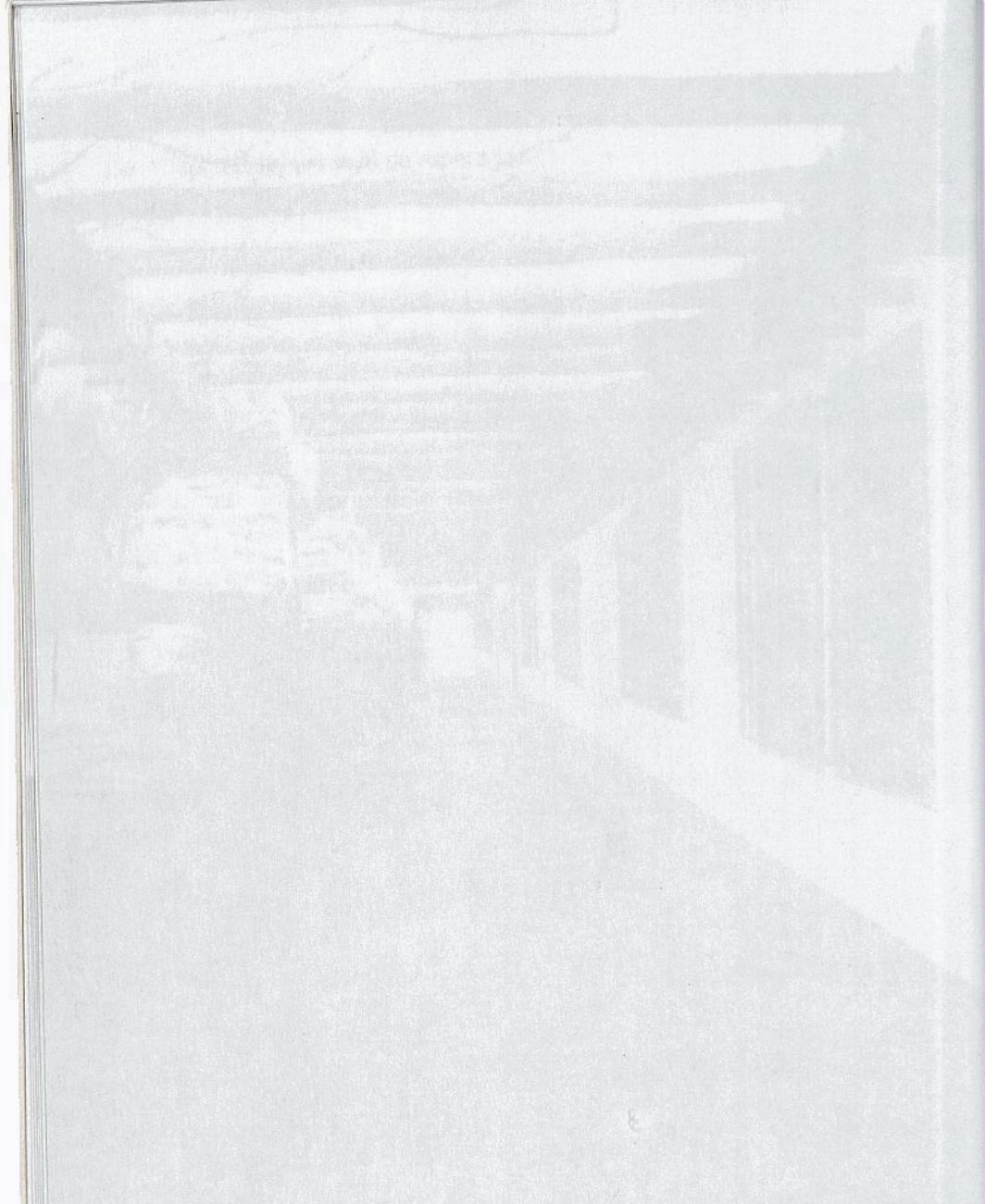
No entanto, esta experiência, que constitui a nossa pequena contribuição para a grande necessidade de um esforço de reflexão sobre a educação em todo o mundo, está sempre ameaçada. Apesar da boa vontade e da dedicação de muitas pessoas e do governo, a situação permanece difícil e precária. Tenho que lutar, hoje, para assegurar a sobrevivência do Centro e o seu funcionamento. Num momento em que tanto dinheiro é engolido por projectos só de prestígio, por absurdas razões de competição entre Estados, num momento em que tantos recursos desaparecem em equipamentos inadaptados ou inutilizados, tenho pena que seja assim e, porque não dizer também, penso que é injusto. Apesar de tudo, o trabalho

desenvolvido junto das crianças e com os artistas em Belgais pode ser, ainda, um sinal de esperança.



DOMESTIC & HOTEL

LUÍS ALMEIDA



1911

CLAVES E DISTÂNCIAS

1. claves

Como pauta de música
regular o passado,
a noite
doce
a permear infâncias (estava ali
uma casa de bonecas
uma cortina solta)

Asa de nem sei quê
que o papel nem já asa

E um ligeiro receio
atravessando a noite:
a nota
desviada
a clave rota

2. janelas

Mantimentos de luz
junto à linha do mar
ao longe barcos súbitos

É só mover olhar
atravessar o vidro e
penetrar a noite

A fímbria do desejo
iluminada
por dentro mais compassos

mas de menos

Lágrimas pela estrada
reflectida no vidro
o lápis reflectido

a dor de dentro

3. as distâncias do céu

Horror é conhecer

O fundo do abismo
ou da muralha
saber até à precisão mais certa
as unhas de distância
para o céu

Horror é conhecer

O vento mais macio
a bandeira mais clara
a que anuncia
mas nem dentes nem
mãos

Horror é conhecer:
tudo o resto se cura
com a vida

DESCONJUNÇÕES E VIDROS DUPLOS

E agora digo o quê,
tão conjuntada?
Agora que a memória e a palavra
se afinaram em tudo?
Falar de noites calmas de veludo
como esta, e no silêncio?

Tenho janelas duplas no meu quarto,
e nem o insensato som dos carros,
nem o tom da igreja
aqui ao lado,
se as fecho totalmente.

Mas desafinação: o mais urgente,
agora que a memória mais me falha,
agora que a palavra me abandona
como calor fingido,
e até mesmo a gaveta: bem fechada
em frente à minha cama.

Ah! que se eleve a meia
de seda muito preta
da gaveta,
desconjuntando tudo pelo tecto!

Que o frio invada aqui,
um icebergue fundo de desvio
e a palavra a quebrar-se,
congelada:

um toque de cristal,
ideia de lareira bastaria.
Ou um pequeno sol.
Uma luva bastarda.

E o vidro mais normal
que deixasse passar insensatez,
que deixasse passar melancolia
e a desconjunção do universo.

As linhas todas tortas outra vez,
e a meia muito em seda e muito preta,
espreitando da gaveta,
enovelada e do avesso
em verso.

MELODIAS

Não serve para nada
a sinfonia

O som que o café faz junto a manhã
de muito outono ou verão,
mesmo que de varanda resguardada,
ameaça de morte a mais função
da sua melodia

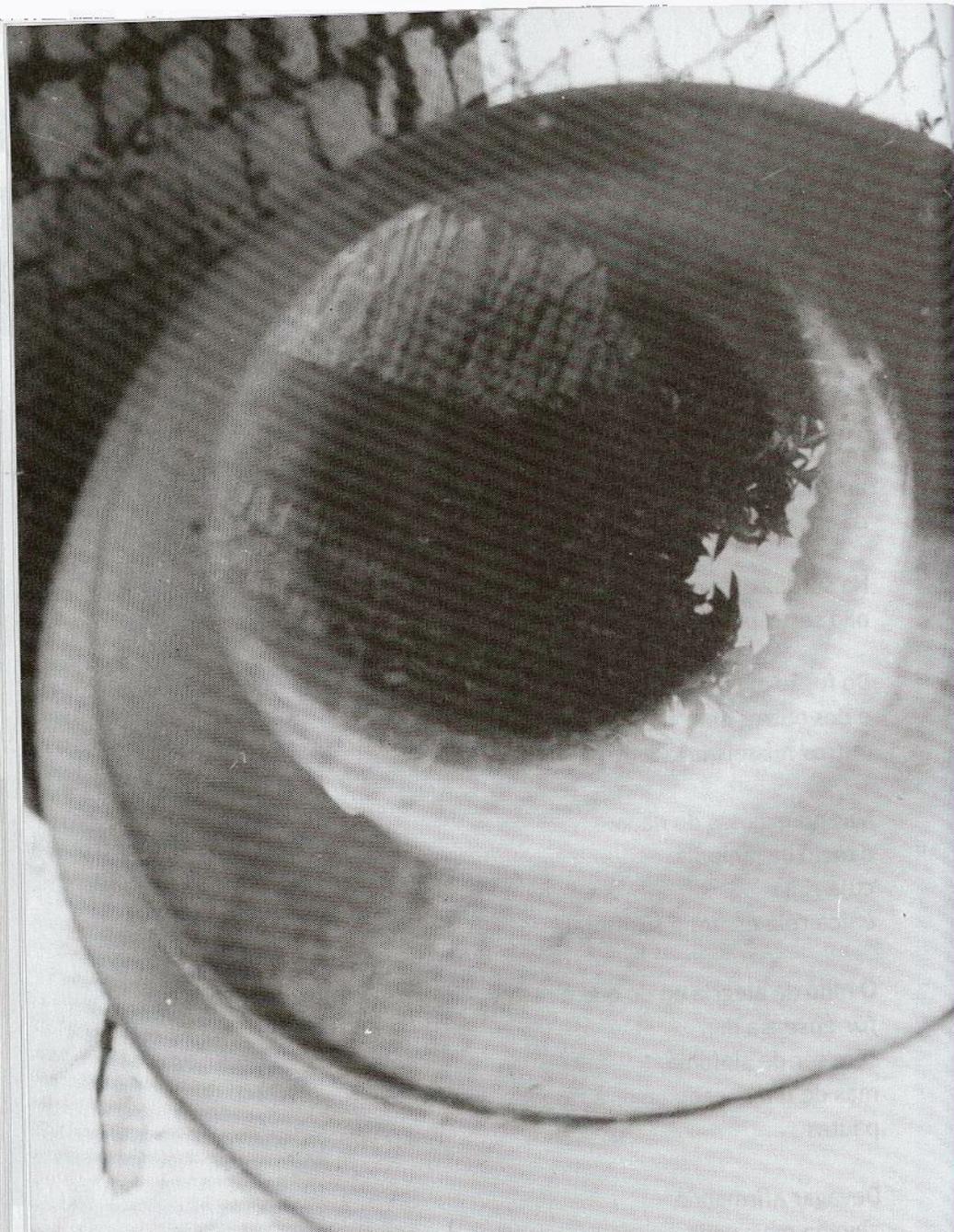
Na surdez do café ou de uma guerra,
não serve para nada

Do fogão explodem bombas
e dos outros mais campos de batalha
outros mísseis invadem

Mas no excesso do nada:
o meio da melodia
cuja rima
única teia assim, a sustentar

O hino da alegria ou do que é resto,
für elise e a dor,
sem ser de sinfonia,
mas de um riscado amor a rasgar
pautas

Devagar afirmando
alguma mais valia
sobre o verso



LUÍS ALMEIDA

CANTO BOCA SOM

Canto boca som pensamento espasmo
absurdo oculto oco estranho.

Canto boca som suor perca
abismo tempo ensaio mito.

Canto boca som versão mescla
vertigem amorfo adverso rumor.

Canto boca som deslize troca
encontro segurança avaro saída.

Canto boca som caminho tempo
aparência senso metódico sonho.

O POSSÍVEL DA MEDIDA

Retocar
a seiva
do verbo.

Reflectir
no oculto
da face.

Retirar
o sentido
da rima.

Reservar
o rebordo
da espera.

Remeter
à farsa
da fala.

Recear
o toque
no seio.

Reportar
ao trauma
do signo.

Restringir
na proporção
do medo.

Requerer
o oposto
da questão.

E repensar
o possível
da medida.

FRASES DE AÇÃO

FRASES DE AÇÃO

Resposta
no futuro
do signo.

It was the stones I noticed first. Tripped over some in a dark that no longer exists back home. We were in a courtyard enclosed by stone under the stones of stars, and people appeared out of the dark and around stones to greet us. In the morning it was clear that the stones in the courtyard were holding down pieces of paper with words written on them, part of a game in progress. Maybe. Creation and Recreation.

We met in a stone tower, ten of us.

It had a big telescope, books, a skylight, video equipment we couldn't work, pillows. There were blues, homemade blues, like shadows that we sat in and on, and there was a silence that no longer exists back home. We played with crayons and simple words and childhood memories. Poems were accidentally written. The sounds of them built up around us, word by word.

The children came on Saturday, exploding under an arch of roses into another courtyard, around a pool, into a big stone room with stone pillars and a grand piano. Stacks of sandwiches were in their future. They settled, finally, around a long low table and glued gold bricks of words onto white paper, building porous walls of poems. Ten of us leaned over them. Fish spoke. Blue spoke. Through the deep windows Piano spoke. Stone held the words. Children exploded out the door. There were sandwiches.

And chance fell in between the hours: fortunes were told, cards read, coins thrown, charts cast. Secrets solidified and built up,

shifted with the light and crumbled. A big pot lay on its side in a courtyard, broken. Accident? Creation? And then, good-bye. Portuguese kisses, promises and invitations, waving from the truck to the poems and poets momentarily set in stone.

BELGAIS

(as Escher print)

One enters Another leaves

What's happening
around the corner?
Sound bouncing off of
stone
and glass last
push of an ill wind
blowing summer back
to Africa
rooms empty and re-
fill
birds birds birds
where there could be
piano
notes and one boy's
voice in several
languages woven through
a morning of missed
connections.

SHERYL ROBBINS

Muladhara 5

Lum

Lum

Lum

Lum

You are what makes
the earth cohere
the electrical force of creation
luminous as lightning
crackling in this hollowed place

You are the sense of
smell
the nonsense of
incoherent mumbling

Lum

Lum

Lum

Lum

sound released in 4 directions
everything is here
that allows for completion
but first

You pick apart all sense
pick up the scent of what is
elementary
fundamental

Peach

Peach is the color

P > each

It used to be called
"Flesh"
each one of us supposed
to be this color
no other
approved
for skin tone

now it's a fruit
each bite of which runs
with a different story
of sun and sugar and worm

this picked peach
rots on the page ripe and
peachy keen to be
seen in its new skin:

just one
of the colors
in a box of 64.

SHERYL ROBBINS

O BABY

This baby is smooth slick

Suave

This baby knows
Rhyme
and
Reason

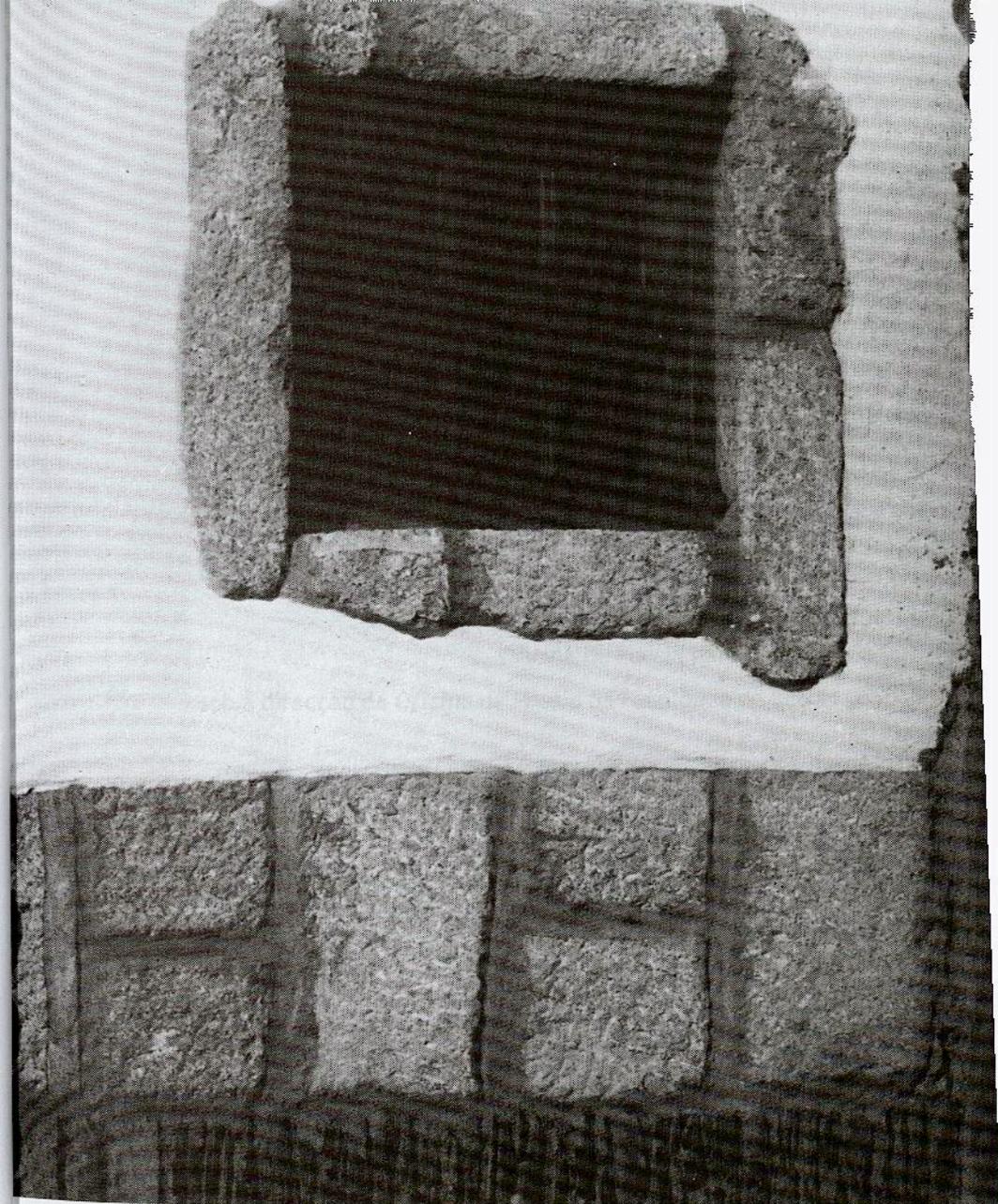
This baby will be
A star a red hot
star turning diving in time

This baby began
where cities begin —

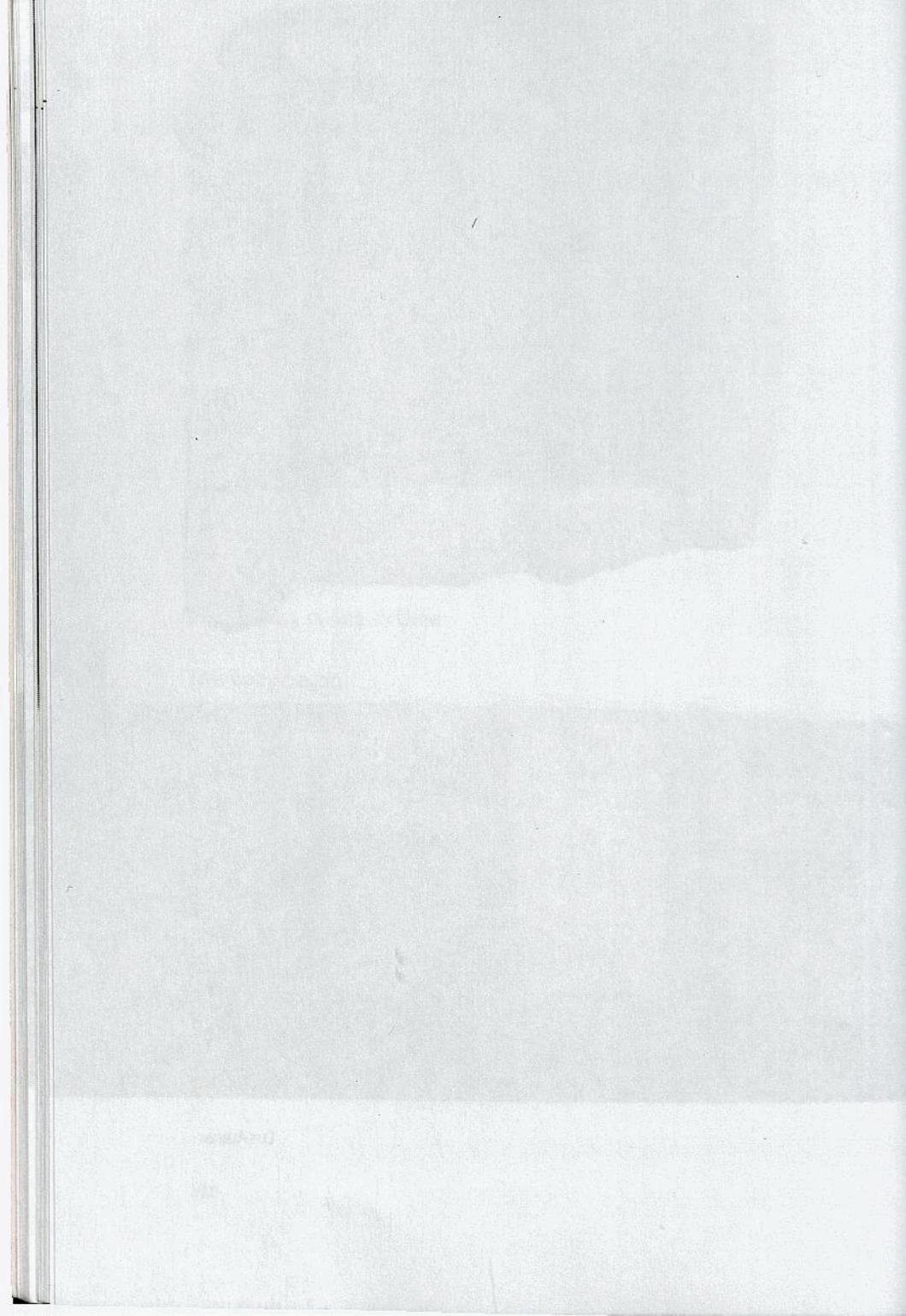
in the rain
by a river

where semantics and semolina
come together
O Baby O Baby O Baby

What next?



LUÍS ALWEIDA



A história de um navio
que vai para o norte
sereno
e viu uma figueira densa.
o navio tinha a força de um lobo.

Oficina de Poesia em Belgais

Claudio Pires
(6 anos)

I

Curso de Iniciação às Artes

Oficina de Poesia para Crianças

sob a direcção da *Oficina de Poesia* da Faculdade de Letras
de Coimbra.

(Colaboração — Piano: Maria João Pires, Caio Pagano;

Cerâmica: Maria Helena Pires;

Iniciação musical e voz: Helena Nunes, Rufus Müller;

Dança e expressão corporal: Cristo Torres,

Carlos Laredo, Maria Coronado;

Expressão dramática: João Ludgero).

Oficina de Poesia em Belgas

Curso de literatura: 32 aulas
Oficina de Poesia com Crianças
sob a direcção da Oficina de Poesia da Faculdade de Letras
de Coimbra.
(Colaboração - Pina, Maria João, Fátima, Cátia, Patrícia,
Cristina, André, Helena, Filipa,
Inês, João, Mariana, Rui, Susana,
Diana e expensas corporais: Cátia, Filipa,
Cátia, Fátima, Maria, Mariana,
Expensas corporais: João, Mariana)

A história de um navio
que vai para o norte
sereno
e viu uma figueira densa.
o navio tinha a força de um lobo.

Cláudio Pires

(6 anos)

O som do piano é um sonho
um sonho bom
como um menino que acorda
e fica alegre
lá fora estava chuva e vento
e no sonho ele tinha medo
a música é boa
e eu fico alegre e ouço a pedra

Inês Barreto Robalo

(7 anos)

O relógio à noite
Faz o barulho
Tique taque tique
Taque tique taque
O som do
Relógio faz um
Barulho
Muito lento
E baixinho.

Jessica Raquel Gomes Duarte
(7 anos)

A pedra _____ tu.

Rafael Mateus
(7 anos)

O som do piano é como o trovão e o vento
O som do piano é como um avião no ar
O som do piano é como a chuva a cair
O som do piano é como um menino a fugir.

Rute Gonçalves
(7 anos)

dança
dançávamos o som do relógio
tique taque
um dois três quatro
as mãos
as pernas
os braços
tique taque
o som do relógio tem a alma
por fora
som a som
a cabeça
os pés
música romântica
porque dançamos bem
o corpo
um dois três quatro
cinco seis sete
somos bailarinos

Patrícia Baltazar

(6 anos)

O barro é o sol
Tic tom é um número
O barro é terra
O barro é o céu
O barro é água
O barro é um piano
O poema é uma janela

Rafael Salvado

(6 anos)

o barro é plasticina
o barro é uma cadeira

o relógio é uma bola
um passarinho é dança
o poema é o relógio

o barro é a sola do sapato
o barro é uma folha
o barro é um cilindro

a música é o piano, as teclas e os
dedos

o poema é as flores
o piano é um poema

Rafael Lopes
(7 anos)

deserto formiga

sonho azul puro

uma vida doce

um céu neve

uma rua rosa como o morango

um anjo azul e feliz.

Mariana Salgueiro
(10 anos)

A cidade gigante tem uma
fortuna na porta mágica.
A vela é como um salto
amarelo.

Petra
(7 anos)

A terra vai ser simples
e bonita como a noite.

Leonel Coelho
(9 anos)

O tigre é branco e cor-de-laranja e faz muito pó
corre para a torre da rainha
e está no céu um arco-íris
balança o frio.

João Rui Coelho
(9 anos)

O réptil liso anda na selva até morrer.
O menino azarento tem um cavalo mágico numa
gaiola e bebe, respira no sul.

Sara Pintado
(11 anos)

Eu fui a um
Terreno, na Quinta da
Minha avó e encontrei
Uma pedra assim
Achei-a bonita e levei-a
Para casa.

Martim Pires Carvalho
(8 anos)

E a pedra parecia uma bola
como palavras
A pedra é um presente
que se guarda no coração.
Impossível tal,
Nem fazia mal.

Rafael Mateus
(7 anos)

A pedra é o coração
A pedra é quente
A pedra é uma boca
no alto da cabeça.

Jessica R. Duarte
(7 anos)

A cor da pedra
a minha pedra é um mar.
Eu senti-me a marchar com um fato cor-de-rosa
e a minha família toda vestida
de azul e verde.

Sofia Santos
(7 anos)

O pai tigre fez uma simples roca.
O fumo da oliveira fez desmaiar.
Na gaiola do papagaio tem um
poema vivo.
O ovo do oeste está quieto.

Joana Vicente
(10 anos)

A pedra é uma boca,
o chapéu saindo
de lá e caindo
por causa do sol
(macaco verde e amarelo).

Patrícia Baltazar
(6 anos)

A pedra é uma estrada
A pedra é o coração
Fazia-lhe cócegas no alto da cabeça
A minha pedra é a vida, um fóssil.

Sebastião Carvalho

Na festa doce o riso
Vem cantar o coração com ritmo em perigo.

Joana Carvalho
(11 anos)

Fragmentos

de

**Sobre la Especial Intimidad
de los Niños con las Artes**

— Las lecciones de la Ste. Victoire

(...)

Tema: El Motivo.

(a partir de Peter Handke)

Tomemos este motivo de Paul Cézanne: La Montaña Ste. Victoire. “Cézanne, una vez que le pidieron que describiera lo que entendía por ‘motivo’, cruzó ‘muy despacio’ los dedos abiertos de ambas manos, unos frente a otros, los dobló y los entrelazó. Cuando leí esto recordé que al mirar un cuadro vi los pinos y las rocas como signos entrelazados de una escritura tan clara como interminable. En una carta, seguí leyendo, Cézanne decía que él no pintaba ‘al natural’, en absoluto, que sus cuadros eran más bien construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la naturaleza”.

Las cosas, los pinos y las rocas en aquel momento histórico plasmado sobre la pura superficie, ¡Pero comprometidos con el lugar concreto en sus formas y colores!, se habían entrelazado formando una escritura única e irrepetible de la historia de la humanidad —

Cristo:

Sí, entiendo que quieres decir que Cézanne entiende que el ARTE es un compromiso radical con el mundo, y que para pintar

“hay que llegar a esto...” (abrir lentamente las manos con todos los dedos abiertos, muy separados, acercalos despacio, después juntarlos). “Hay que procurar tener la red bien prieta, sin agujeros por dónde se pueda escapar la emoción, o la luz, o la verdad,” Hay que entrelazar bien los elementos en una escritura pero para esto...

“Hay que conservar las manos limpias, hay que ser incorruptible en nuestro propio arte, y para serlo en nuestro propio arte hay que acostumbrarse a serlo en la vida”. Hay que ser escrupuloso, sincero y sumiso. Escrupuloso ante las ideas, sincero ante sí mismo y sumiso al objeto... sumiso al objeto... En este caso, en el caso de Cézanne, sumiso a la Ste. Victoire... la Montaña... la Montaña, la Montaña...

(...)

Bien pues la lección de la Ste. Victoire nos enseña que al interrogarnos sobre la verdad representada (orden, forma, imagen, motivo) nos interrogamos sobre los problemas que formula la imagen cuyo potencial de desarrollo queda más allá del límite de la verdad representada. La verdad representada (la imagen) siempre lleva una verdad irrepresentable en el orden dado. Esta figura imposible de representar es el tema fundamental del creador que es capaz de proponer problemas cuyo potencial de desarrollo va más allá de sus capacidades. Por lo tanto, vemos que el proceso creador es esencialmente incompleto e imposible y esto no puede ser sustituido por ningún método, ni metódico. Ni metódico.

Carlos:

¿Quieres decir que cualquier “motivo” poderoso y bello es en razón de su belleza imposible?

Jeannine:

(Handke) “Con el tiempo ese es el único problema, la “RÉALIZATION” de lo terreno puro y sin culpa (eso es lo imposible): de la manzana, de la roca, del rostro de un ser humano. Lo real es entonces la forma alcanzada, la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la historia, sino que transmite un ser en paz: el arte es sólo eso. Pero justamente lo que le da a la vida su gusto es lo que al transmitirlo se convierte en problema”.

Cristo:

Mi querida amiga Jeannine quiere decir que cualquier “motivo” poderoso y bello es en razón de su belleza imposible y problemático, por lo tanto doloroso.

¿Podemos hablar de dolor? Porque alguien tendrá que hablar de dolor...

Jeannine y Carlos:

¡Si debemos hablar del dolor! Si hablemos del camino.

(...)

Jeannine:

¡Si! ¡Si! Es muy facil ser feliz, estar tranquilo, con un corazón seco y un espíritu limitado. Concedido: ¿quién se enfadará porque la diana de madera no se queje cuando la flecha da en ella y porque el puchero vacío suene a hueco cuando lo estrella contra la pared?

Con esto quiero decir que el desorden que produce el sentir es la parte fundamental de la belleza y de la armonía.

Carlos: (al público)

No, no, no, eso que dices parece inofensivo, pero esto cambia el orden del mundo, sus reglas, a mí me cuesta convencerme de algo así.

Cristo:

El artista esta destinado a derribar la perfección. El mundo espera ser despertado por una mirada y una mirada cambia de mundo, cambia su medida y así el mundo sigue marchando eternamente...

(...)

Carlos:

¿Quieres decir que el lenguaje artístico puede ser algo así como un mapa, un diagrama o un plano topológico?

Cristo:

La respuesta de Cézanne reza así:

“La geometría de la montaña, o sea, su escritura, es intrínseca al espacio mismo”. Esto quiere decir que cada mirada, cada visión, cada materia trabajada exige de una cualidad lógica diferente y exige de una medida diferente. Difícilmente podríamos representar la geometría de un paisaje inviolado utilizando la geometría clásica, la geometría de las rectas, de las curvas, la geometría euclidiana. Difícilmente la belleza, como armonía de las formas bien proporcionadas y unidas a una inmutabilidad, representaría a este lugar que parte absolutamente que es la naturaleza... “A la naturaleza le horroriza la línea recta” y los ingenieros a hacer puñetas! ¡Los artistas no somos delegados de obras públicas! Como bien dice Benoit B. Mandrelbot: ¡Las nubes no son esferas, las montañas no

son conos, las costas no son círculos, la corteza de los árboles no es lisa, los relámpagos no se desplazan en línea recta, la naturaleza humana no se sostiene en la divina proporción, y Shakespeare tampoco!

Carlos:

Yo creo que deberías abandonar el arte y dedicarte a la geometría no euclidiana.

Cristo:

Si debes tener razón, pero lo que yo quiero decir es que mirar significa reordenar la visión.

(...)

Jeannine:

La belleza se revela en el principio o nunca.

Niña:

Quizás la belleza sea una meditación sobre mi caballo de madera.

(DANZA DEL CABALLO CON MÚSICA DE BRAHMS)

Carlos:

Nada más frágil que esa superficie, que esa infancia del hombre. Quizás Cézanne pintó para los niños, quizás el arte moderno no está dirigido al hombre, quizás los niños saben que todo ocurre en la frontera de lo viviente, quizás saben que los acontecimientos conciernen a los cuerpos y los adultos solo comprendemos, somos demasiado profundos y estamos perdidos y el niño perdido...

(...)

Jeannine:

Los artistas son de naturaleza “infantil” porque conservan la frescura y la candidez de las primeras preguntas y del primer ver.

Conservan las preguntas imposibles de la infancia:

¿Por qué el cielo de noche es negro?

¿Por qué brilla una luz?

¿Qué aguanta la luna y las estrellas?

¿Adónde se ha ido octubre?

¿De dónde he venido?

¿Por dónde empieza el principio?

Carlos:

Y es precisamente “lo imposible” lo primero que se nos enseña a olvidar. Se nos enseña a renunciar en las escuelas, se impone la renuncia al arte y a la vida, se nos convence de que no se puede construir una visión del hombre en el mundo...

Cristo, Jeannine, Carlos, Niña:

No se puede, no se puede, no se puede... (*in crescendo*)

Niña:

¡Sí se puede!

BACH

OSCURO

Fin

Em Belgais tudo é importante, a agricultura, as artes, as ciências. Quem ensina, quem aprende, somos todos a aprender. A cada leva de alunos aprendemos com suas experiências, seu passado e seu presente, a construir um futuro.

O aperfeiçoamento nasce da experiência colectiva, do respeito de todos por um, de um por todos. O espaço de Belgais é a arte fora das quatro paredes. Há que caminhar por estes pátios, por estas veredas e campos de oliveiras, há que sentar-se na sala e ouvir Beethoven e as rãs, Schubert e os pássaros, e um distante relinchar.

(Minha experiência de Belgais, esta aventura)



LUÍS ALMEIDA

a breath of air
makes life a river
a cool, fresh river
things so fair and fragile
fit atop
a bird's wing
sweet memories of joy
love gentle warmth
against the moon's shade
the heart of clouds
slow simple yet pure
strong like a swift flight
into twilight
a breath of air
simple yet pure
makes life a river
a cool, fresh river
strong like a swift flight
into twilight

Oficina de Poesia em Belgais

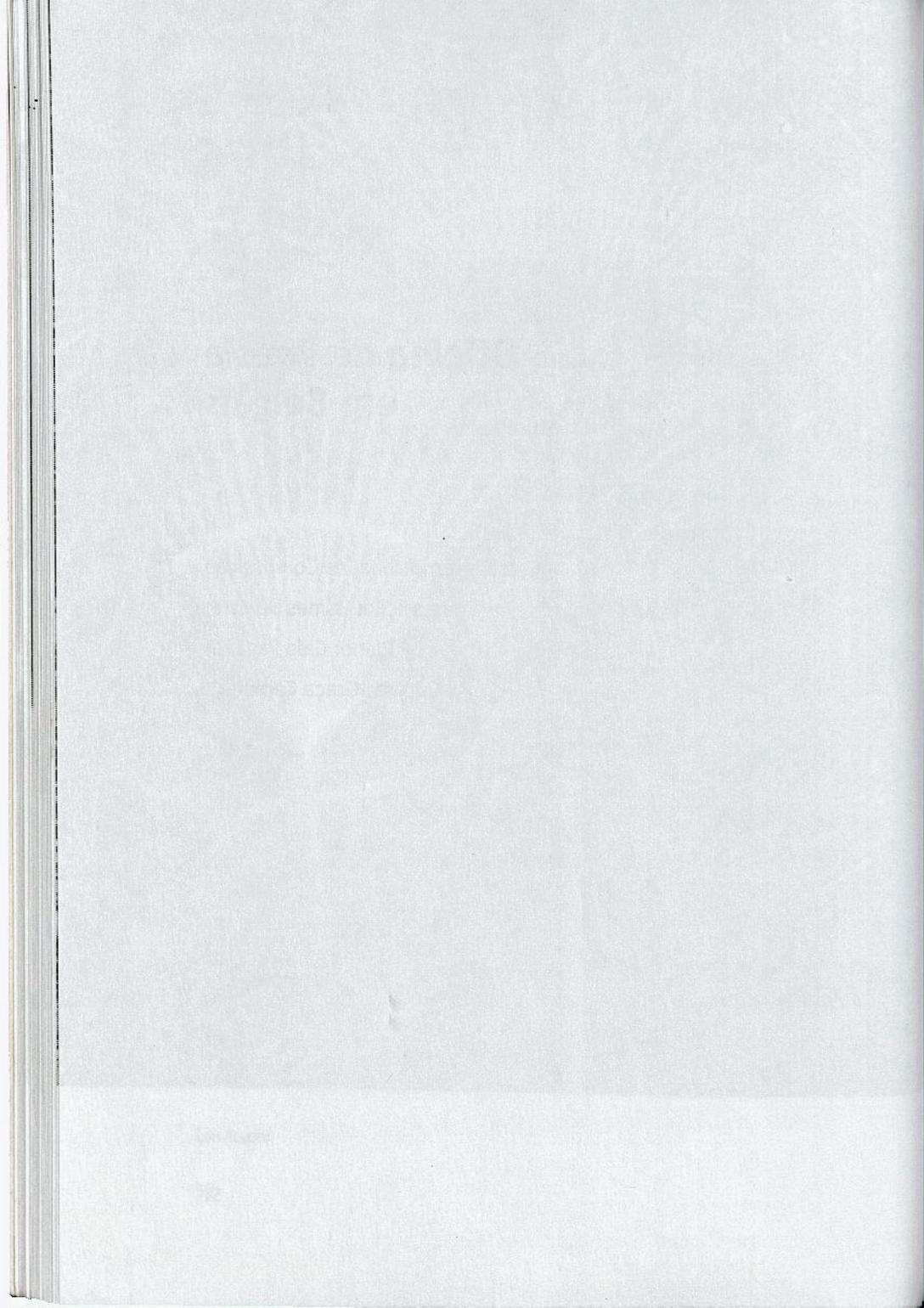
II

Curso Internacional de Composição

(Composição: James DeMars;

Piano: Caio Pagano;

Escrita: Graça Capinha).



a breath of air
makes life a river
a cool, fresh river
things so fair and fragile
sit atop
a bird's wing
sweet memories of joy
rose gentle warmth
against the moon's shade
the light of clouds
glow simple yet pure
strong like a swift flight
into twilight
a breath of air
simple yet pure
makes life a river
a cool, fresh river
strong like a swift flight
into twilight

GUILLERMO IRIARTE (ESPANHA)

Two words that long for you
for me, for us, for them
that hear marble, that play
ivory, that sound gold
where the long life retraced

where the long life retraced
and worlds of loneliness
alone strife never to be
replaced by old or new
where the long life retraced

two words akin to you.
Allow me not to dwell aloof too much.
Much too far from a long life of you.
Do you know? Remember those words:
Love me, love you.
Where the long life retraced.

Put on a mask and show yourself!
Let all at once see.
Who are you? What do you do?
A mask masking you and you.

Chameleon he, he that takes the mask.
Passing glances lower his stance.
Shades blend with the mustiness of old experience.

Inspired mask the artist wears.
Disturbance he, He playing you shimmering.
Powerful spirals, desire –
 The lover takes what is his.
 Take another look at who he his.

Silver metal vibrates air rushing by
whirling caps of pearl waves
of sound singing in the silence and I
with the rust and forgiveness of tubes find
 my right place.

Port Portugal
float, fly and dream
and listen, listen
in Lisbon
blue afternoons
in Lisbon
the steps ascend
in light
blue light
Port Portugal
float, flight and dream delight.

Red tile
warm and light heart turns
turns, holds hugs
and hands held tight
heart memory
where love turns
red roofs warm
tomorrow blue, new
warm, warmer sun
and warmest friends

Tomorrow hopes and ends
today will shimmer light
light and blue white
houses white at night
Sun white light
tomorrow blue
and true
tomorrow.

Oficina de Poesia em Belgais

III

Curso Internacional de Piano

(Piano: Maria João Pires, Caio Pagano, Jérôme Granjon;

Dança: Cristo Torres;

Escrita: Graça Capinha).

1911
1911
1911
1911

Oficina de Poesia em belgas

1911
1911
1911

Curso Internacional de Poesia
Plano: Maria José Pires, Catarina
1911

1911
1911
1911
1911
1911
1911

1911
1911
1911
1911
1911
1911

Tree

So here I am
Standing neatly in line with my fellow debutees.
Discovering how to develop stronger roots.
Surrounded by older, larger, wiser, wilder trees.

Will I ever get such a firm grasp on this earth?
Be able to grow such beautiful branches?
Or be an equally good host to birds and insects?
It all remains to be seen... ..

For now, I'm all right.
As long as that giant toad doesn't jump any closer!

根
付
土
地
に
飲
み

影
に
味
む

陽
に
焼
か
れ

揺
れ
ま
枝
付

空
を
抱
き

木

Tree

Sun burning
Branches moving
Embracing the sky
Roots drinking
the earth
Resting in the shadow

I am so happy
to live in this garden
which would not change places
with no tree at all.

Arbre

La terre brune et poussiéreuse emmitoufle
d'un manteau sourd mes pieds enracinés,
sans âge et à jamais pétrifiés.

Comme après le premier réveil, j'étire mes
membres vers la lumière.

Je sens cette force sereine qui m'habite, irradié
par la sève virginale.

La brise et les flagellements de l'astre de lumière
ont endurés ma peau d'une carapace qui
craquelle ça et là.

Mes bras s'enchevêtrent pour venir se toucher
comme électrisés par les élans de ma
croissance.

Tout en moi est habité par le silence, mais
ce silence respire, souffle, m'élève chaque
instant un peu plus.

Entends-moi.

Écoute mon ombre qui brise la lumière en éclats.

Viens promener tes doigts sur mon manteau d'écorce.

Approche-toi.

Je te donne la vie.

Swinging Tree

Dizzy

Sunlight

Green

Blue

Going in circles
my little world

Music in distance
Building in progress
I share this all
With all swinging friends

Absorbed in their thoughts
making a call
or just letting be
that's who they are

I am so happy
to live in this garden
would not change places
with no tree at all.

LAUREN BARNEY (EUA)

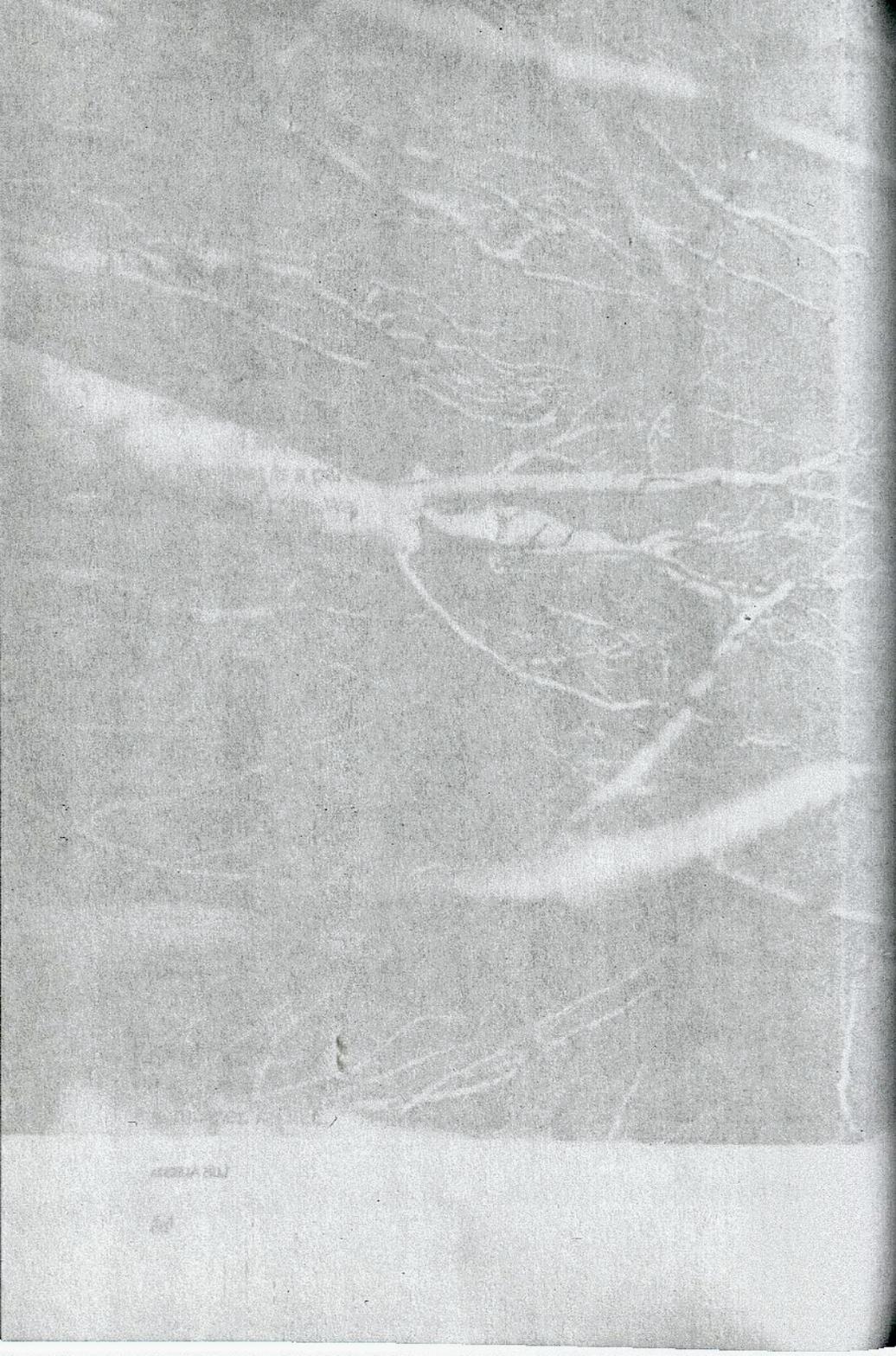
I am a tree
a tree that has
lived many years
with algae growing
among my mangled
branches. I am lonely
with my unique way
of displaying life.

I am a tree
a tree that is a part
of another tree. We
grow and stretch forth
our limbs as we block
the dreaded heat from
the sun. I am home
to many insects &
animals. I am a
protector. I knew I
was different from
other trees when I
was planted, when I
was born. I am
rather short and my
limbs stretch forward,
beckoning, asking,
begging, beseeching for
love, for I am a
plant. A protector. A
guardian.
A mother. A TREE.



LUÍS ALMEIDA

65



Sopa de palavras

Rainha

Oficina de Poesia em Belgais

Uma menina a voltar

com o vento a cantar

em cantais

ao entrar no redondo

da terra ao

com um sorriso

de graça

fez uma festa a

pedir

estrelas

de

um suspiro doce

IV

O Poeta Acidental

Curso de Escrita Criativa no âmbito da Iniciação às Artes

(Sheryl Robbins)

Oficina de Poesia em Belgas

IV

Cursos Acadêmicos

Curso de Escrita Criativa no âmbito da licenciatura em Artes

(Inês Robins)

Sopa de palavras

Rainha

Uma menina a voltar

com o vento a correr

as borboletas amarelas em cascata

ao entrar no redondo

tempo que acabou da torre sul

com um suspiro divino

fez uma festa a

de graça

poder

enviar

dar

um suspiro doce

CONCEIÇÃO RIACHOS

Lápis de cor

verde floresta I

Papel
somatório de verde
Floresta
verde condensado
E
a esperança morta
o verde destruído

Lápis de cor

verde floresta II

Verde floresta é a cor escolhida
No traço verde a floresta abatida

Earliest Memory

*(Early memories are made for poetry
because they are so rich in sensuous detail— Sheryl Robbins)*

É sempre Verão nas minhas recordações de infância. Há sempre sol e erva verde nos campos. Há malmequeres e estevas que sujavam os bibes brancos. Havia correrias pelo mato dentro atrás de borboletas amarelas e azuis. Não lembro que idade tinha. Apenas lembro o calor, a cor. Ficou uma saudade grande desse tempo que acabou.

O sapatinho que vi na estrada
Esta manhã ao passar
Será tema de discussão
Esta noite algures num lar
Entre as notícias das oito
E a hora de deitar.

Sweet bitter were you
When you heard the news this morning
But fear not, adult life is everywhere.

When I was small
I used to remember aunt Irene's front porch
And granny's living room
In two different ways
(As if there were two front porches and two living rooms)
I guess successive impressions didn't add
As they usually do
And I ended up with four instead of two.

A mãe subiu o rio verde
E o rei na rede bebeu de novo
Ao gato, ao touro e à rainha.

jogar o leste
ao mergulho do
lago —

denso

o orvalho
quente.

poentes ao
largo

acidental

que se propaga na

passagem

tímida

da nascente co-
- incidente
- inferno
vermelho

o sal

denso

na água que se espelha no poder

verde

sangue ligado à semente-espáço-roda de quadrados em círculo —
dentro o limite das conexões

no ar
na cabeça
nas palavras
nas cartas
no silêncio.

um casaco escuro
plástico
as flores ao longo do fato
baço
um menino
uma menina
à cabeça
da caixa
castanha
sem faces
— a última vez

a dark coat

plastic

the flowers through the suit

translucid

a boy

a girl

to the head

of the brown box

without faces

– the last time

EMILIANA CRUZ

a cor

à trave

— papel

de sentido

horas de-

penduradas

contrastes pegados ao acaso do

no tapete invertido

de pistas

no cérebro

a anca

o osso

lido

em cores

perdido

aqui

em filas de

ocaso

fugidias

de tecido

difíceis

the colour
to the beam

— paper
of the lost meaning

here

hang hours

in cues of

contrasts tied at random

of sunset

in the inverted carpet
of escapable clues

in the brain

the ankle

the bone of red cloth

in harsh colours

... da contingência das palavras nasce o poema

O sonho calmo do Oeste
é a terra a celebrar
com leite de ameixa
a surpresa do coelho face
à águia.

água
empurrada na alma.
espremer telas abertas. como fingir pedras.
receber a língua revolta na espinha
tamanhos
como inocentes
a escrita está quase sempre do lado mais fresco do poder.

cavalos
fontes entre fontes onde
as colinas buscam morangos entre o pó liso que se escapa
dos dedos
como fome às colinas
engolem raios
códigos que se escapam
na luz.seca.barcos cortados
que trovejam entre o corpo.

horses
springs between springs where
the hills search for strawberries between the plain dust which
[escapes
from the fingers
as hunger to the hills
swallow rays
codes which escape
in the light.dry.cut boats
which thunder between the body

terra

mexer as mãos como folhas em cortes abertos.
sépia que lava como se fosse branda e ocupa ventres
como foles escuros que são veias que nos devolvem água
em euforia desenhada à boca.

dirt

move the hands as seeds

dirty in between.

.as leaves in open cuts.of sepia.hollow.

which cleans as if it was mild.and takes place in wombs

as if it was darken wind-chests.as veins which give us back water
in drawn euphoria (to the mouth).

"breathing lilacs under the dead"

escuro de joelhos pesados
o vento como ecos que se tocam por dentro
vermelho envolve como colo quente
a pele. e a velocidade bate nas pedras
como pedais com som
(os dedos quase sempre devolviam o encanto).

the dark(ness) in heavy knees
the wind as echoes that touch inside themselves
red. involves as (a) warm lap/arms
and the velocity strucks the stones as pedals which have sound/
with sound.
fingers almost always brought the magic back to me



LUÍS ALMEIDA

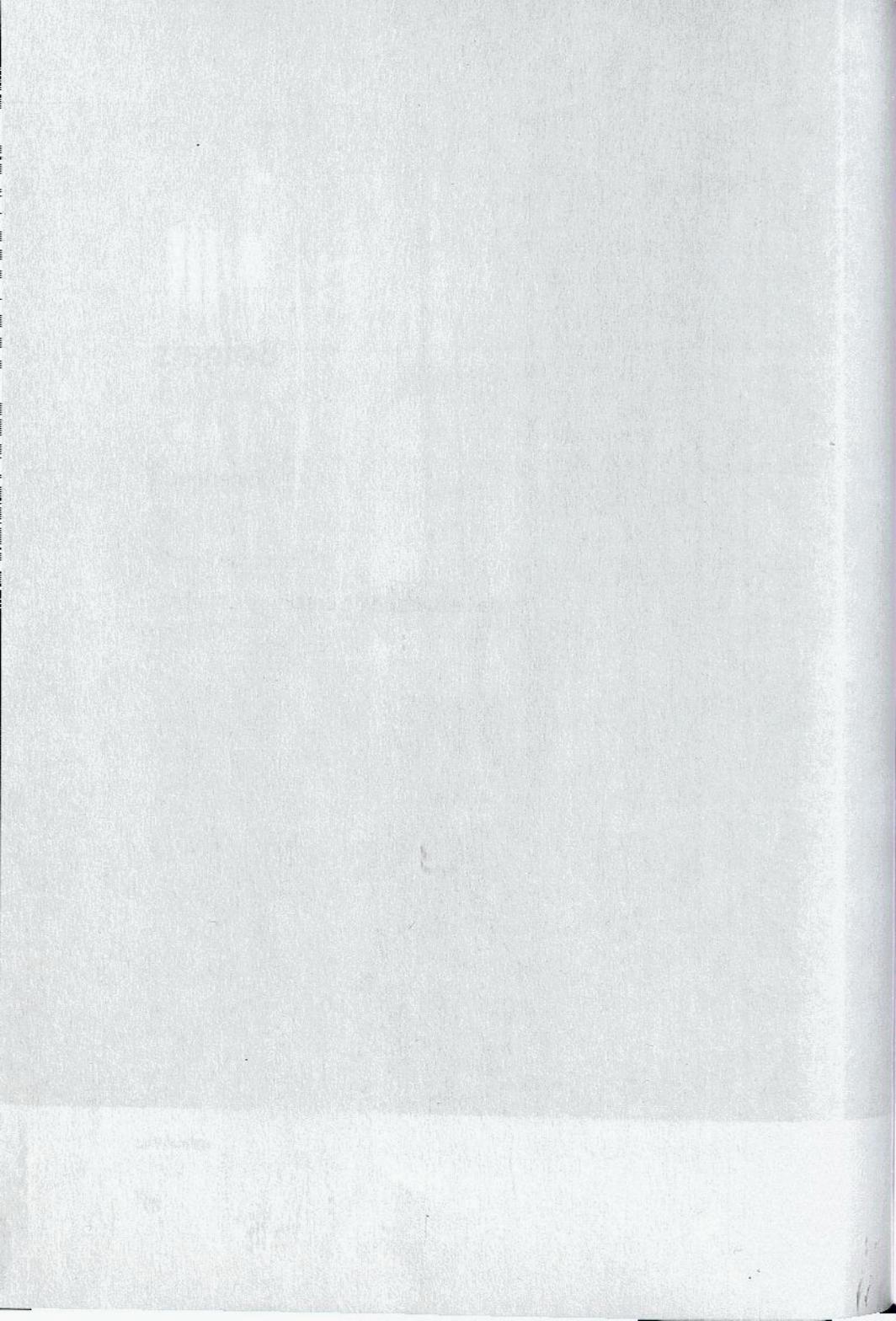
Experiência

...pois o novo surge não da nada
mas do mesmo de antes de ser
o novo e uma luz atravessada
das gargantas arredadas do sal
como se o mundo entre mãos e pedras
para a eternidade de si mesma
não se esqueça a paixão das artes
e não se esqueça a paixão das artes
e não se esqueça a paixão das artes

Belgais

A Experiência

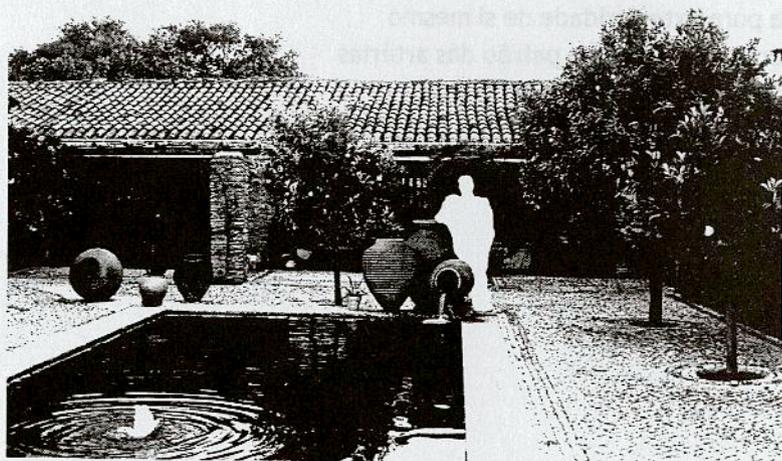
(Oficina de Poesia
da Faculdade de Letras de Coimbra)



Existência

corpo renovado surgindo nota a nota
no entusiasmo de mãos de universo
e o eco é uma luz atravessada
nas gárgulas enredadas do salão
como seu alimento entre mãos e pedras
a pura exterioridade de si mesmo
onde se fecunde a paixão das artérias
as mãos como carne extasiada
numa secreta ternura entre silêncio e grito.





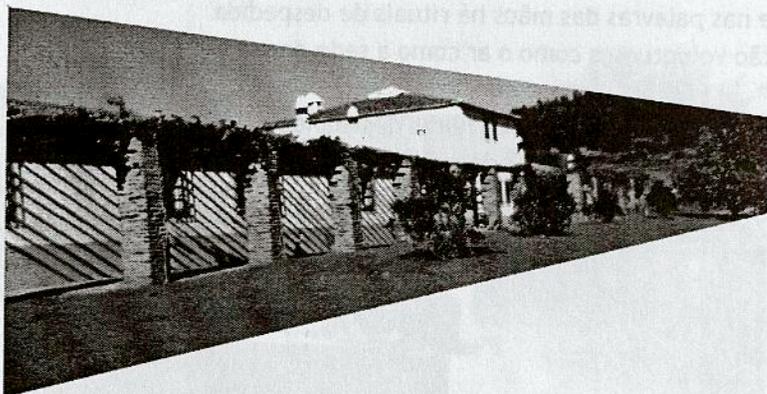
as mãos furtivas

a Belgais

a mão que dobra lenta a dobra em seu eixo
os tecidos rasgados pelo silêncio onde dormiram
notas sibilantes no dorso das pedras palpáveis
e nas palavras das mãos há rituais de despedida
tão voluptuosos como o ar como a sede do ar

o sossego das grandes oliveiras desabando no piano
e o respirar das pedras da casa o rosto da criação
em suas mãos no veloz círculo anterior às palavras.

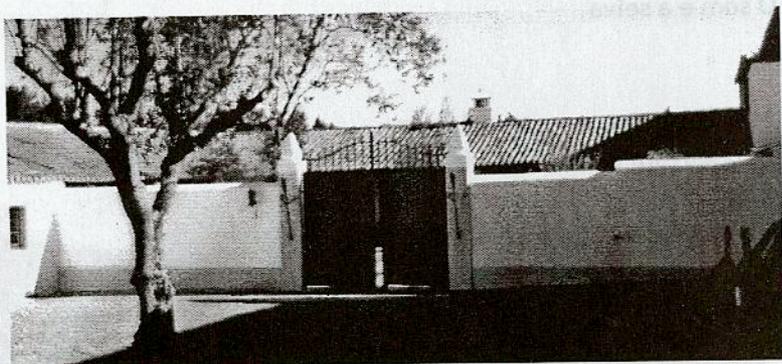
JOÃO RASTEIRO



O som e a seiva

a solidão consome a carne lúcida
no que resta das feridas silenciosas
o som e a seiva interpenetram-se
ou enlouquecem sob as mãos acesas
o sopro que pelos dedos desliza
em tubos de pedra onde o som ferve
e a mulher está como um fole inicial
todos os sonhos sugeridos em pulsações
de um piano raso com o odor a fêmea.

JOÃO RASTEIRO



Variação sobre o rosto das aves

a Maria João Pires

Ela repousa as mãos sobre o piano
para não ver a infância a memória do caos.
E viu em cima as mãos mortas. Então
fechou os olhos e foi possuída sentindo
avançar nas veias um grão de sémen perfumado
o enigma onde se condensam
máscaras enormes da palavra e do sopro.

Se pudesse chorar de medo nas pedras transparentes
Se pudesse arrancar o corpo e comê-lo,
seria pelos seus dedos de sementes de álamo
e pela sua poesia que sai em círculo das aves

Talvez os sonhos sejam só este perene e imperceptível
sopro que dispersa tudo e aponta o polegar dos ossos
insistentemente como vidro de lírio em lírio
quando aquecido em seus dedos há um inventário nu.



LUÍS ALMEIDA

I

sopro contra medusas
que a língua é doce e tem eco
magos chupam as falanges.

II

há as crostas que encharcam
agacham ceptros sobre a erva
águias ocas como pulmões de pé
as flores cítricas porque são bocas a bater pelo ar fora
um princípio feroz para assoprar serpentes aos mortos
as caras que se arreganham
como se quisessem unir a largura da lua.

III

e o momento encurva ao contrário da loucura
porque as mãos retém facas comovidas.

Construção

a pedra é a pedra...

rectângulo de fogo numa parede
da casa que arde por dentro
um porto branco no final do caminho
a chegada difícil a essa iluminação
reconhecida no suor das palavras

gorros larvas lavras

puxos das entranhas
a empurrar as águas
a mão esforçando-se ao barro
os dedos numa repetição quotidiana
a tocar lá no interior desse ventre materno

a criança

gorros larvas lavras

vivência órfica da pedra
no tempo exacto do infinito
mapa descentrando o mapa
traço descentrado da palavra
impensada possibilidade
da raiz

arder na parede da casa
que esventra o caminho

a pedra o corpo a palavra

poema de todas as mãos
que se adentram à terra
erguendo-se à luz da escuridão mais funda
as marcas na paixão dos olhos
e dos braços alquímicos a fazer o corpo
iluminado mapa
do reconhecimento atroz da alegria
e da criança por conhecer

um conto de enamoramento
por contar que era uma vez
que era uma vez que era
conto

e conto:

*da torrente e da montanha verde
o olhar na dobra do corpo
essa dor última última montanha
arco da agonia
hálito progenitor da guerra
seara ardente que se debate entre
arco e flecha, arco e flauta, alvo e amazona
arco maternal último da morte
na oscilação violenta da música
a montanha que dança*

*naquela sala que vi antes de ver
naquela sala dos sonhos repetidos
abrimos Lorca por magia
e leste, devotamente,*

A Oração das Rosas.

*aí, a respiração difícil das catástrofes.
esqueci-me da voz. lembro-me da luz
a vir do pátio pelas janelas estreitas. das folhas das laranjeiras.
o fundo da água
e um olhar último na palma da mão
aquele que cura
como a montanha*

por esse rio margem da casa
passos redondos seixos
a abrir a voz
do poema que abre a rosa:
pétala sobre pétala sobre pétala
dobra sobre a dobra
a aspergir a nuvem lunar
no espelho do conto da criança

e as estrelas desdobrando
a pedra sob a pedra sob a pedra

fundo o barro o fogo o ventre
a empurrar águas olhos mãos

a criança
eterna montanha
ao astro

Pedras Filósofas

Uma espécie de grande orquestra em que cada um, sem excepção, tem na sua vez um espaço para ser o solista. Assim se faz Beigais – um centro para o estudo das artes. Lá onde arte e pedras podem ter poesia, lá onde se acredita que a verdadeira obra de arte é a vida!

Reportagem

"Esta pedra tu", Esta pedra é arte. Toda, vive dentro de... Esta pedra, música, poesia, droga. Há. O hábito mudou, um rio que começa hoje e se estende para lá do resto. "Esta pedra tu" – distribui um menino que, como eu, também se chama Rafael, um menino que, como eu, também escreveu uma pedra...

30 de Novembro de 2001. Já passa um pouco das nove horas e o frio que se faz sentir nesta manhã dá vontade de beber algo quente para o aquecimento do corpo irripido. Ao Castelo Branco são duas horas de viagem. Caminha vai a pouco e pouco ficando para trás...

É ela que chegamos a Escalvos de Baixo. O acesso a Beigais faz-se agora por um caminho de terra batida que mergulha o carro a bailar no contorno dos buracos não vai um pouco furto e o objectivo da viagem também. A paisagem é incrível. Assim, na longa estrada azul, dizem que por causa do granito os tons. Algumas das...

Pedras Filosofais

Uma espécie de grande orquestra em que cada um, sem excepção, tem na sua vez um espaço para ser o solista. Assim se faz Belgais – um centro para o estudo das artes. Lá onde até as pedras podem ter poesia. Lá onde se acredita que a maior e melhor obra de arte é a vida!

“Esta pedra tu”. Esta pedra a arte. Toda. Livre dentro de... Esta pedra. Música, poesia, dança. Tu. O nosso mundo. Um rio que começa hoje e se estende para lá do resto. “Esta pedra tu” – disse-me um menino que, como eu, também se chama Rafael, um menino que, como eu, também escolheu uma pedra...

10 de Novembro de 2001. Já passa um pouco das nove horas e o frio que se faz sentir nesta manhã outonal gelar-me-ia os ossos não fosse o aquecimento do carro ir ligado. Até Castelo Branco são duas horas de viagem. Coimbra vai a pouco e pouco ficando para trás...

E eis que chegamos a Escalos de Baixo. O acesso a Belgais faz-se agora por um caminho de terra batida que obriga o carro a bailar no contorno dos buracos não vá um pneu furar e o objectivo da viagem também. A paisagem é incrível. As serras lá longe parecem azuis, dizem que por causa do granito da zona. Algumas delas têm

ainda a saia de nevoeiro vestida. Há um rio e muitas pedras. As oliveiras homenageiam a terra que contrasta com o céu, que daqui parece tão perto de chegar. Luz singular, as cores... este sítio tem música para lá das paredes. Já tinha ouvido falar, mas não podia...

Lá está a Quinta.

O Manuel Veiga, um dos responsáveis pelos projectos que envolvam crianças, veio receber-nos e fez-nos entrar. A Maria João Pires apareceu logo, com um cesto de verga no braço, um cesto que carrega sempre e lá na casa lhe valeu a alcunha de “Capuchinho”. Abriu um cumprimento franco, inequívoco. Senti uma inquietude tranquila... “Paz e Liberdade são os maiores bens”, Beethoven tinha razão, e aqui eles parecem Existir.

Soou o gongo, o que significa que é hora da refeição. Todos comem à mesma mesa como uma grande família (uma grande orquestra). Fala-se em várias línguas, de várias coisas. Há poetas, músicos, professores, psicólogos, cozinheiras, arrumadeiras, coordenadores, meninos... Uma equipa em que cada um é artista à sua maneira e em que todos se respeitam e aprendem. Acontecem situações engraçadas dadas as circunstâncias. Vou observando cada uma das pessoas e sinto que começo aos poucos a conhecê-las. Acho piada à forma como a Maria João, logo ali ao meu lado, a meio das conversas que vai tendo com as pessoas, ralha com o Cláudio porque ele não está sentado direito, depois porque não está a comer com modos. O Cláudio é um menino, o seu menino. Mas o Cláudio não é o único menino da Quinta. Todos os dias, de Segunda a Sexta-feira, muitos outros meninos e meninas vêm até aqui para cantar.

Aos fins-de-semana vêm outros grupos de crianças para fazer outras coisas. Hoje, por exemplo, vêm onze crianças para participar na oficina de poesia. São crianças naturais das aldeias circundantes e têm idades compreendidas entre os 6 e os 12 anos. Durante a semana estudam em escolas do ensino básico nos concelhos de Castelo Branco e Idanha-a-Nova. Não têm grande acesso às artes (se têm), mas a partir de agora isso vai mudar. Pelo menos aos fins-de-semana este grupo de meninos e meninas, que tinham ficado de fora no processo de selecção para o coro infantil de Belgais, vão ter oportunidade de contactar com diversas formas artísticas de expressão. Vão poder aprender brincando, convivendo, dando liberdade às imaginações e criatividade pelo caminho da poesia.

O objectivo da oficina de poesia, coordenada pela Professora Graça Capinha da Universidade de Coimbra, é o de motivar as crianças para a escrita poética. As sessões deste primeiro ciclo contam com a participação de poetas, especialistas de psicologia, professores da Cooperativa “A Torre”, e de pessoas ligadas à música, à dança e ao teatro, porque em cada uma das sessões será feita uma abordagem diferente à poesia, no intuito de mostrar aos pequenos que a poesia não se faz só de uma maneira e não tem que ser, nem é, uma coisa “triste e chata”.

As crianças chegaram às duas horas da tarde como previsto. Depois das apresentações, cada uma delas foi apanhar uma pedra da Quinta e das pedras se fez poesia, e da poesia se fez música, e da música se fez uma história e da história se fez quase tudo, poesia e silêncio. E as crianças que tínhamos visto chegar parecem agora outras crianças, encham o espaço. Há alegria. Há emoção.

No fim todos foram lanchar. Os meninos ouviram os poemas que tinham escrito. Uns riram, outros ficaram muito sérios. Depois partiram e o grupo que conduzira a sessão reuniu para discutir observações. E estavam maravilhados...

"Esta pedra é como carvão
mais nada
brincar (...)
o mar azul, não branco! E reflecte o céu...
o arco-iris três vezes (...)
O som do piano é como atirar uma pedra ao chão
música"

A hora de jantar chegou depressa e como já tinha acontecido ao almoço degustou-se uma forma de arte. As mãos das cozinheiras de Belgais conseguem verdadeiros manjares a partir dos produtos da horta. Falamos agora de um movimento artístico que tem lugar nos bastidores, falamos da dedicação e empenho de muitas pessoas que, desde a cozinha às obras, passando pela limpeza, manutenção, administração, secretariado, etc., fazem o motor continuar a trabalhar com eficácia e prontidão. Tudo isto num ambiente surpreendentemente harmónico. Mas este assunto dava outra reportagem...

17 de Novembro. Repete-se o caminho. O frio durou até aqui.

Para além das pessoas da Oficina vieram hoje também duas pianistas, uma do Porto, outra de Lisboa, para terem uma aula com a Maria João Pires e com o Caio Pagano, que é, ao lado da primeira

e de Jérôme Granjon, responsável pela direcção artística do centro. Isto de virem músicos de fora para tocar com os professores da casa acontece não raras vezes. As coisas funcionam num contexto de partilha de saberes, de troca de experiências e conhecimento porque, como esclarece confiante a dona da casa: *“Cá somos todos contra a “master class”. Isso não serve para nada. Parece-me tremendo estabelecer-se essa hierarquia do grande mestre e depois os alunozinhos que são uns idiotas que vêm aprender. O mestre sabe tudo, eles não sabem nada. Isto é o oposto daquilo que penso que deve ser a educação: uma troca, um encontro com o outro, onde há todo um envolvimento, um empenho que é o que nos faz aprender e crescer. A mentalidade de Belgais é assim”*. Luísa Tender, a pianista que veio do Porto, parece ter captado imediatamente a tal “mentalidade”. Belgais impressionou-a “sobretudo pela conjugação de elementos que raramente se vêem associados, como o contacto humano e a música; a música e as outras artes; as artes e a natureza”.

Nesta tarde as crianças da oficina fizeram poemas visuais, brincaram com a cor e com as letras. A cada vogal uma cor, muitas cores, porque cada menino as pinta à sua maneira. Para casa levaram restos de tintas entre os dedos e um arco-íris musical no pensamento. E as horas precipitaram-se e passou mais uma semana até chegar o terceiro Sábado, o terceiro fim-de-semana.

(O tempo na verdade não é tão veloz como esta frase, sabemos-lo.)

24 de Novembro. Cristo Torres (licenciada em Filosofia, professora, bailarina profissional e escritora) e Carlos Laredo (actor de formação) vieram de Espanha com o propósito de darem o seu contributo artístico e humano. Para Cristo “há uma necessidade de

tempo de vivência das emoções estéticas. Porque a vida é a Obra de Arte, ela deve ser sentida” com todos os sentidos. Ela acredita que o crescimento que se faz em Belgais é diferente do que se faz nos outros sítios porque “aqui integra-se a vida, o caos intervém, e o imprevisível, a necessidade de escutar o que realmente acontece, – não o circunstancial, o ensino/aprendizagem impostos com regras e horários rígidos” que não compreendem as necessidades de cada um. Com os olhos a brilhar e o corpo comovido, a bailarina falou-me da urgência de criar uma escola que não seja uma escola mas uma casa, onde exista o essencial para que se possa criar memória nas crianças, memória de imagens e corporalidade. Porque falamos não de multidisciplinaridade mas de complexidade e a sociedade está fragmentada, e os meninos, conseqüentemente, também o estão, como cada um de nós. Enquanto conversávamos o Carlos foi concordando com entusiasmo e entre outras coisas revelou que procura um espaço em Belgais para a sua mudança interna: “Posso identificar-me com o que não é Belgais e dizer que forma parte do meu cérebro, da minha vida. Posso identificar-me com o que é, no sentido do aprender quase que pelo estar”. Em comum têm uma filosofia e a vontade de mudar. E já começaram a fazê-lo. Pelo menos hoje, aqui, com os onze meninos que dançaram a pedra e compreenderam que o que podem fazer com ela é muito mais do que imaginavam.

“(…) a pedra é a terra. A pedra é matemática. A pedra é uma boca, um nariz, os olhos, as mãos. Aprendemos a dançar com a pedra. Aprendemos a fazer um abraço grande. A pedra é o coração.” (Rafael Mateus – 7anos)

1 de Dezembro chegou depressa. Os miúdos começaram a perguntar quando vão poder vir de novo. Para a última sessão Graça Capinha reservou um jogo muito interessante com *cubos poéticos*. Cada cubo tinha um verso em cada face, versos de cada um dos meninos, somados a alguns de Fernando Pessoa. Assim, escreveram poemas com matemática, ou seja, a partir do lançamento aleatório dos cubos. E divertiram-se com o “nonsense” a que deram origem. O lanche encerrou uma tarde animada em que até houve tempo para as fotografias. Ficou a promessa, por parte da Oficina, de voltar em breve para mais “brincadeiras”, porque é assim que a criançada encara as aulas, dado o clima descontraído, sem prejuízo do profissionalismo, em que tudo se passa. Depois as despedidas.

“(…) A Minha pedra é um dado é um dado

“(…) A minha pedra é um mar”

(Flávia – 9 anos)

Um dado lançado, um mar de possibilidades.

Mas afinal como é que tudo isto começou? Eu também me coloquei essa questão...

A ideia de criar um centro de estudos para as artes não era de agora: acompanhou Maria João Pires e povoou o seu pensamento durante muito tempo. “Eu fiz a minha carreira com este objectivo. Não foi 100% premeditado, mas foi 80%. Fui sonhando com os pés na terra, ganhando dinheiro para construir.”— afirma a pianista, para quem, desde o início, se pôs muito claro aquilo de que precisaria para fazer concreto o sonho: um sítio isolado para evitar que as pessoas se distraíssem, um sítio onde houvesse silêncio e a natureza

presente. Foi há cerca de 17 anos que se fez à estrada com a convicção de conseguir encontrar o espaço certo. Um dia descobriu esta Quinta e de uma pequena ruína fez... alguma coisa! Mas a luta tornou-se desigual, era necessário conseguir apoio à altura do projecto. Foi então que, há três anos e depois de um ano sabático, procurou o Ministério da Educação. A resposta foi positiva e a pianista encheu-se de esperança, mas o Ministério não cumpriu. “Não cumpriu prazos nem somas. Prometeram uma quantia e depois só ofereceram um terço da mesma. Levaram-nos a pensar logo à partida, de forma muito enganadora, que isto era um projecto atípico que não se devia meter em papéis mas antes tratar directamente com o gabinete do primeiro ministro e com o ministro da Educação. Muitas vezes ficámos descalços, sem saber com o que podíamos contar. Gastámos bem, gastámos mal. Houve problemas com a equipa, que se desfez duas vezes por causa de dinheiro. Começou a faltar comunicação com o governo. Uma vez, descontente, queixei-me e eles deixaram de me responder. E os ministros foram mudando...”. Foram mudando até que Guilherme d’ Oliveira Martins assinou o protocolo. As coisas não melhoraram muito por lá, correram mesmo mal durante uns tempos. Depois começaram a vir as prestações. “Não chegavam mas sempre ajudavam”. Em dois anos as coisas cresceram mais depressa do que a própria Maria João Pires esperava. Começaram a promover cursos ligados às diversas vertentes artísticas e a procura fez-se notar.

A Oficina de Poesia, em que participei e me envolvi bem de perto, foi exemplo disso mesmo. As crianças vieram, estavam felizes, aprenderam coisas importantes e ensinaram também, muitas vezes sem sequer se darem conta. Mas nós notamos uma evolução, uma

evolução considerável. E o “nós” ao qual me refiro não é de toda uma estratégia politicamente correcta de dar a minha opinião ou expressar a minha emoção na quarta pessoa; falo de todo um corpo de especialistas que acompanharam o processo e depois o estudaram, e continuam a estudar, seriamente, invocando para isso diferentes saberes e conhecimentos no sentido de, em seminários futuros, dar a conhecer publicamente os resultados destes tais processos criativos de ensino em que se exploram e experimentam novas maneiras de abordar as artes.

“O som do piano é um sonho
um sonho bom
como um menino que acorda
e fica alegre
lá fora estava chuva e vento
e no sonho ele tinha medo
a música é boa
e eu fico alegre e ouço a pedra”
(Inês Robalo — 7anos)

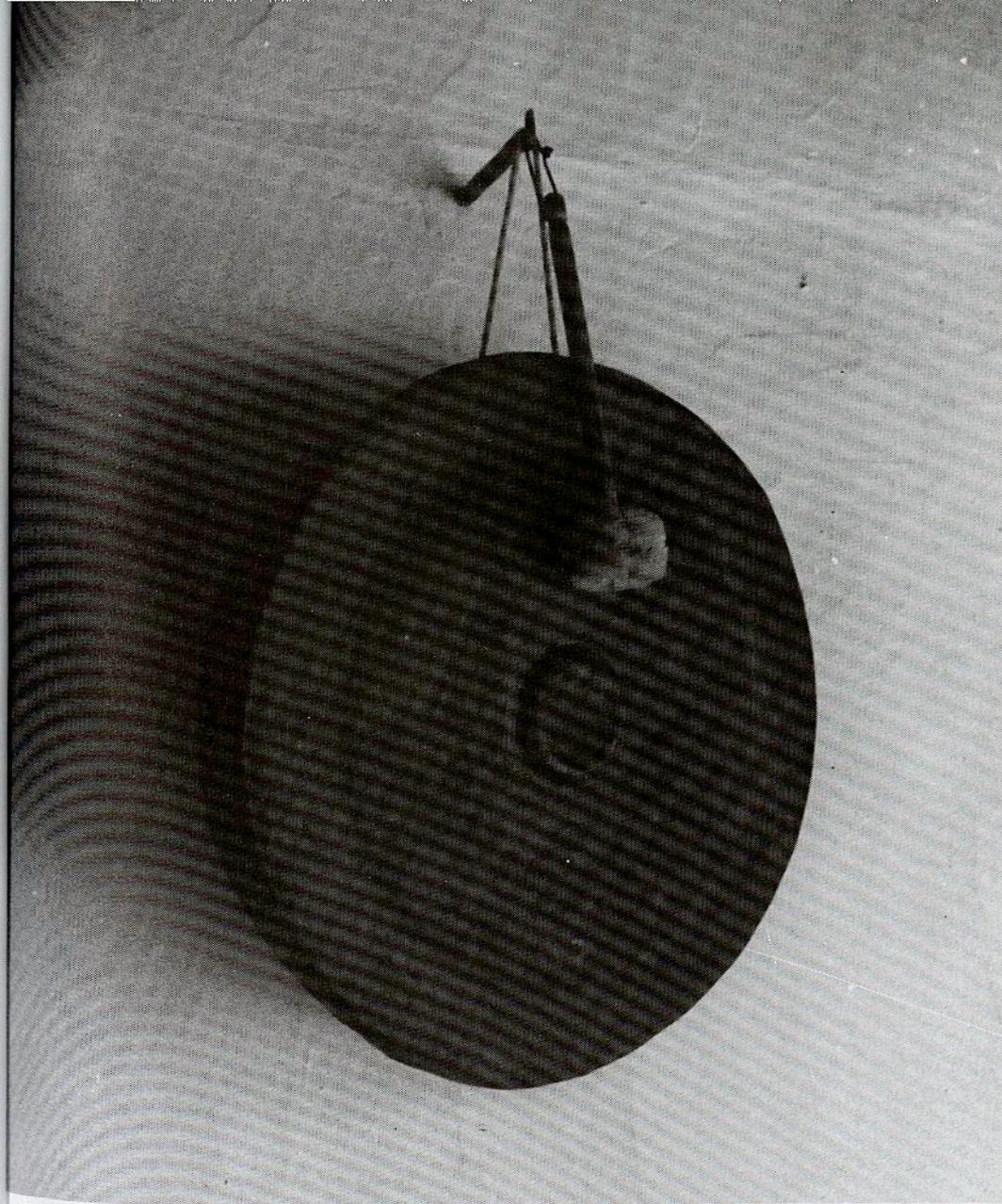
O trabalho com a poesia não vai ficar por aqui. Este foi apenas o primeiro de mais três ciclos, à semelhança deste, de quatro fins-de-semana consecutivos cada, que irão realizar-se até ao Verão do próximo ano 2002. Entretanto continuarão a ter lugar outros cursos e, mensalmente, também os concertos. Quanto ao coro infantil (que continua a ser uma das principais apostas de Belgais), os quarenta e dois meninos que o constituem continuarão a vir todos os dias ensaiar, com os Professores Carlos Semedo e Maria Helena Nunes, à Quinta que sentem já como sendo a sua segunda casa.

Não se julgue porém que foi fácil para a equipa pôr isto tudo a funcionar. Para além das dificuldades económicas houve muitas críticas. Algumas individualidades, entre as quais a escritora

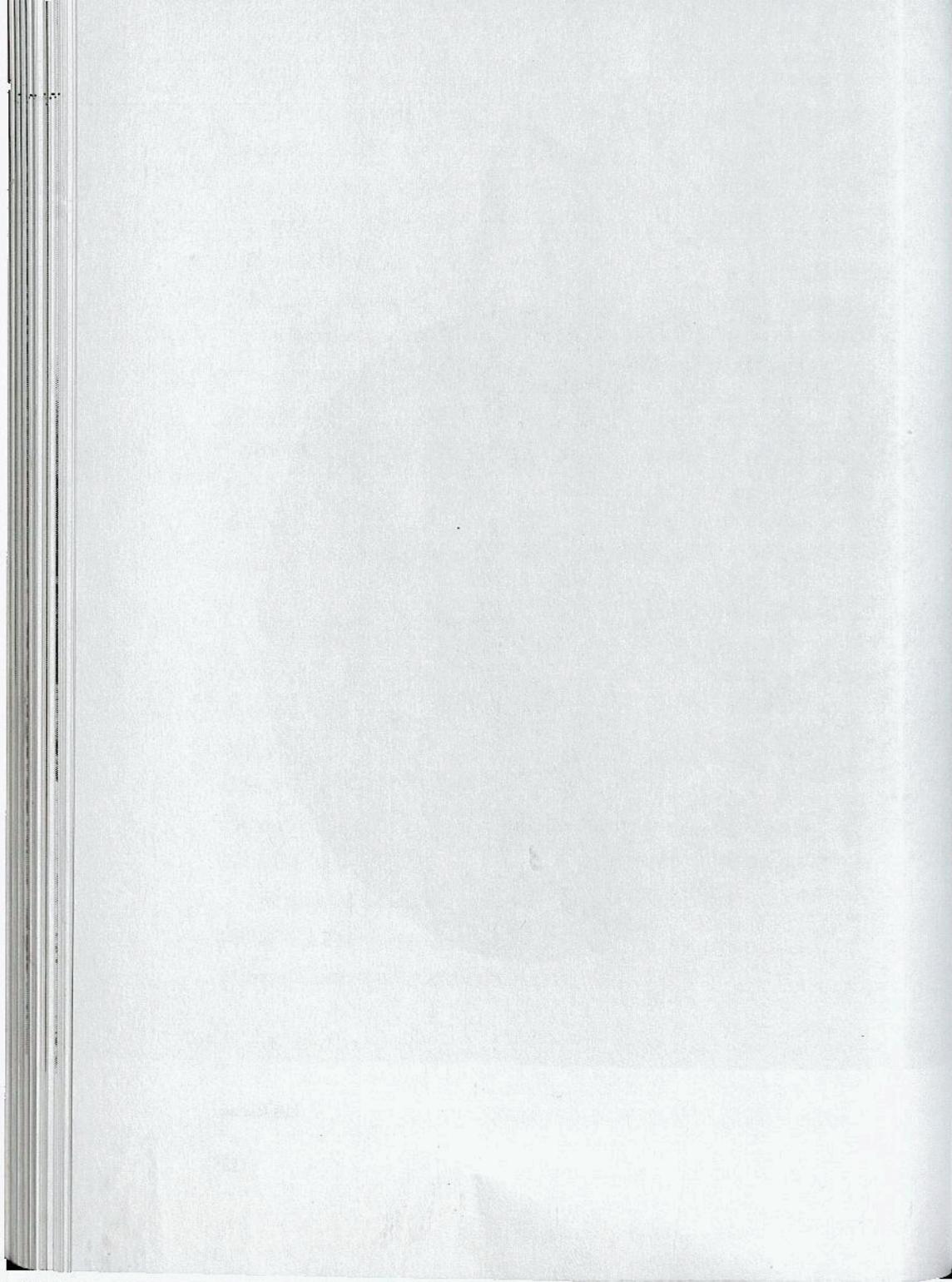
Agustina Bessa Luís, não viram com bons olhos (e manifestaram-no) o facto de um projecto desta envergadura não se ter instalado na capital. Houve quem julgasse que se estava a cometer o erro de ter a veleidade de querer *dar pérolas a porcos*. Mas Maria João foi peremptória: “O meu objectivo foi sempre o de que este fosse um projecto de mudança social, que fosse mudar o que está mal, e uma coisa que está mal é as pessoas não terem acesso às coisas. Estando numa zona extremamente desfavorecida, onde até houve um crescimento industrial e financeiro grande que não corresponde de todo às capacidades que a educação oferece, acredito que isto merecia mais atenção”. Da minha parte, espero que me perdoem todas essas pessoas e críticas, mas aqui não vi “porcos”, vi pérolas e o que se lhes dá é apenas a oportunidade de não passarem anónimos de si próprios toda a vida, apenas porque tiveram a pouca ou grande sorte de nascer na província. Pérola por Pérola afinal...

E quando penso no que foi esta Oficina de Poesia apetece-me lembrar o que escreveu Vergílio Ferreira: “Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida do que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas que circulam, se guardam nas algibeiras.(...)”.

Belgais continua e não é assim tão difícil dar-se com o caminho. A aparição é real. Basta seguir o som da pedra, sentir original... Da orquestra o solo ao que ainda está por vir.



LUIS ALVEIDA



O piano
os dedos inquietos do menino
as músicas nómadas
marteladas
rasgadas
atravessam o ar
como peixes num aquário transparente
morrem nas paredes da sala
no princípio do apogeu da noite.
Não falam de mensagens messiânicas
nem do Bem arquétipo de Platão.
Sobre a mesa de jacarandá
pássaros de pedra com olhos vazados
não acordam.
Lá fora respiram as luzes
correm bocas e olhos
atravessa a rua o erotismo
repousa a origem do ADN do menino
ali no cemitério de Sto. António.
Na sala
o sono flagelado desencadeia
espectros inertes rostos de porcelana
santos silenciados nos altares
relógios parados molduras sem retratos
morcegos em hibernação anjos assexuados e
outras memórias difusas
de um imenso universo.

O menino continua a tocar
aqui.



LUÍS ALMEIDA

línguas de fogo

soltam-se as línguas de fogo
e a criança canta a acompanhar o ritmo

choram os anjos desenfreadamente
e a criança aprende a nadar

Estendal

Pendurou as palavras,
na linha do pensamento
como se fosse um estendal.

Com o vento,
batiam umas nas outras,
como notas
em linhas de pauta musical.

Ouviam-se ao longe
como uma melodia
ou, talvez,
como poesia.

A perna no silêncio encontrado .sinais
de passos.paredes frias
ideias no grito do corpo .compartimentos
de branco
Movimento de lágrimas caídas na antagonia do sim
O músculo a estremecer na vibração
das trevas .O não proferido sem sentido
Pé descalço no rio de pedras inacabadas na voz do cigarro
.Certeza do barulho
mudo a esbarrar na nódoa do mundo em que parece gritar, a
forma do corpo.espaço de dúvida
Órgãos em cubos de versos riscados
mutilações
pensamentos
ideias
no verde da cor braço suspenso espreguiçando
ideias.labirinto de caminhos sem saída.travessas
suspensas em que a perna toca a pedra em
movimentos primeiros
O imenso do ser reunido na barriga do piano
Manto .morto. absorvido no pó do caminho .Pedaços
O grito e a lágrima da vitória do sim sobre a
impotência teimosa do não absorvido .o momento.



LUÍS ALMEIDA

122

FREDERICO CARDOSO DE JESUS
JOÃO ANDRÉ CARDOSO DE JESUS
PAULO RENATO CARDOSO DE JESUS

Fragmentos

de

Diafonia para piano, orquestra

e outras vozes futuras:

breve compêndio de fragmentos

Apresentação

Este projecto emergiu eolicamente entre nós três como a visita natural de uma surpresa, como a maturação primaveril de um fruto adquirindo cor e forma à medida que se redigem os sóis e as luas sobre o ventre aberto dos diálogos. Somos três bocas de sangue irmão e de histórias várias, próprias e comuns, insistindo no calor de uma fraternidade mais funda e circulante, mais sanguínea e presente que o mesmo sangue. Este projecto revela uma parte desse entre nós transfigurado percivelmente em escrita humana, em signos e modos de fala que comemos à mesa uns dos outros. Inconfundível, na sua intenção nativa, com a nostalgia fácil e indolente de uma qualquer unidade primordial de um qualquer cálice quebrado, de uma qualquer ancestral *Communitas*, o projecto releva de uma prática dialógica — uma *poiesis* — que faz sentidos e mundos.

Além da espessura existencial que tece este ensaio poético, quisemos erigir por ele e nele um monumento real à Pessoa como trânsito dialogal de vozes e à Terra-habitada como espaço para a co-presença e para a co-produção dos mais ímpares trânsitos fônicos (dia-fonias). Reconhece-se imediatamente que o presente monumento poético celebra o já e o ainda-não da nossa Pessoa e da nossa Terra-habitada. Ou seja, pretende reunir “confusamente” um triplo trabalho – correspondente aos três êxtases temporais – de memória profética, de atenção crítica e de exercício utópico. A opção por uma escrita recorrendo ao signo plural dos fragmentos e do caos na sua indeterminada ordenação situa-se numa espécie de “fenomenologia da escrita de sentido e da sua superabundância contemporânea”; contudo, não se refuta a existência de uma linha de água, ora subterrânea ora superficial, conforme o desenho das entranhas do terreno, que ilumina toda a dramática metaforização de nós-diafonia. Essa linha de água é a intencionalidade partilhada emergindo, triangular e irregularmente como um rosto verdadeiro, da carne daquele tronco arbóreo ardendo diáfano dentro-e-fora da órbita de nossos olhos, sendo esse o fogo a que (im)propriamente chamamos nós.

Diafonia é a mobilidade das vozes recriando – por dentro e por fora – a inteireza do relevo amplo desta paisagem que é nossa morada e nosso caminho, nossa carne e nosso ar vital... Diafonia é uma experiência significativa de metaforização de Nós buscando o encontro de uma fonte e de umas águas onde possamos partilhar a alegria da sede e das mãos plenamente líquidas peregrinando em

quiasmos de versos soltos pelas nossas bocas. No princípio, havia as bocas e o desejo impreciso de algo outro.

A Diafonia constrói-se na casa que dilui os mares, na foz que concentra os oceanos e que conquista os paladares. É a orquestra da muralha que cercou três vilas na planície do silêncio e inundou de desconhecidas pétalas as fontes onde íamos ao pão matinal. Perseguiu todas as teclas do piano e soltou as palavras que faziam o som do violino.

Do silêncio da orquestra rompem instrumentos em fuga pela estranha savana que se estendia insuspeitada dentro de fragmentos de nós. Os fragmentos velam pela verdade como sentinelas dispersas pelas ameias da cidade. Grande política se desvela no pátio íntimo dos fragmentos, mas sobretudo que grande unidade profética se eleva das chaminés das trombetas e da nudez das mãos que tateiam nos seus espaços intervalares...

É a hora magna de Outramente se colorir o caminho e os cabelos de quem está próximo... Olhem os sinos, nas suas migrações pendulares entre todos os possíveis! O maestro esqueceu o andamento e as palavras fogem na marcha de si... As palavras cavalgam no dorso nublado das cantigas que têm amizade pelas coisas e pelos tempos...

(E Estamos já indo — indo e rindo!)

Diafonia é uma casa sem paredes é só portas e janelas casa de ar respiração

Nidificação da metamorfose: luz oceânica redigindo o cume futuro dos montes

Outro Fragmento – Requiem
(Larghissimo lamentoso)

Introitus

há em cada lágrima uma ins-piral do canto
esqueci-me do adeus aos céus
e de acenar a prados e vozes

canto aos sinos do vento
dentro da pele das marés
Das mãos nasce-me o mundo inteiro

toco em rios
e em nuvens de rocha
choro aldeias

há em nós lápides de vento
(e sentimos um acréscimo de fome
dentro da alegria)

gênesis
(cantabile)

do barro para a vida
da noite para o tempo

e eis que o verbo é
o homem em si falando
e a terra nasce nas suas mãos

nos dedos surge uma arena
em que as palavras ferozes como touros feridos
adormecem longamente

aqui me escuto
aqui nasci

sobre uma tela
em que as linhas
são poros abertos

o ar cravar-se-á na pedra
água de rosto e ventre de palavras
rio por entre os mares
naufrágio ao vento na fundição das letras
fogo aberto no candelabro
esculpindo o maciço da noite...

... um pêndulo range numa longa chaminé...
infinda apontada para o céu
dispara pelas roldanas...
... pelas máquinas soando na tarde do parto
e tudo isto está guardado na folha que sustento na mão...
lanço-a pela janela...

o rosto foge nas palavras
e a cidade escapa nas sílabas

a minha voz já não a ouvem
e a cidade não se escuta

esboço da terra dilatando-se
sem nome
submerso ao poema

de raízes fixas no mar
oscilando num barco sem leme
que se lança da janela do sótão

e a âncora sustenta-se nos céus
amarrada aos ventos
eskorrendo pelas veias da folha...

as teclas do piano partem em visita
tocam nas escadas do compasso
descendo ao leito da voz

o poema finda...

as cortinas da noite são largas e todas elas estão
[descendo.

Outro Fragmento – Porta de água

(*Andante con amarezza*)

Conheci uns homens velhos e feios sentados nas Fontes das
[aldeias
os donos dos nomes a bater nas crianças que brincam com a
[Água
mas as crianças não choram atiram a eternidade ao ar
[indefinido
repetem a Graça do malmequer
e os velhos exasperam com tanta Abundância
uma espécie de ser ou outra coisa qualquer

É melhor calar-se e vigiar a Hora

O mar faz marés dentro dos dedos pequenos de minha Mãe
[recém-nascida
fluxo indo e vindo como o olhar acompanhando a carícia
sobre os cabelos longos da Fronteira
linha ou gravura na madeira verde
aquário desabitado taça de silêncio aceno de cansaço
Bênção

(*Allargando*)

A túnica das jovens guarda as ondas sob o receio virgem da
[Alteração perene e íntima
O leite de peito aquece a areia como o sol da tarde alongando
[as cores da Espera
Os pés ignoram a sombra e prosseguem semeando Caminhos
na orla de seda envolvendo a dor a seda mais pura
a que amamenta a negritude da Questão
e o mistério alastra como uma peste vento forte
orfandade plena extrema além

O Fragmento - Do advento de todos os deuses

(Coda: as vozes futuras a Solo)

Sophia exaspera suavemente. É
a ansiedade própria das horas marinhas.

Na tragicidade da partitura original
desfolham-se os gestos e os ramos de oliveira.

Do corpo de *Sophia*
sobem uns ombros primitivos
e os cabelos dela pastoreiam algo
legato legatissimo
algo de Depois da ausência essencial.
Donde a alegria – tumefacta.

Oramus Te
(*Tutti ravvivando*)

Senhora da Noite
Noite mulher
Noite itinerante da Espera
corpo das badaladas oblongas
doem-me tanto as ânsias diagonais
das aves marinhas!

...



LUÍS ALMEIDA



LUÍS ALMEIDA

132

Call any Vegetarian:

Frank Zappa's Peristaltic Poetics¹

Now some folks loves hard rocks
And some folks loves pork chops
And some folks loves vegetable soup
And some folks loves Gertrude the Groupie,
But Gertrude the Groupie loves goats.

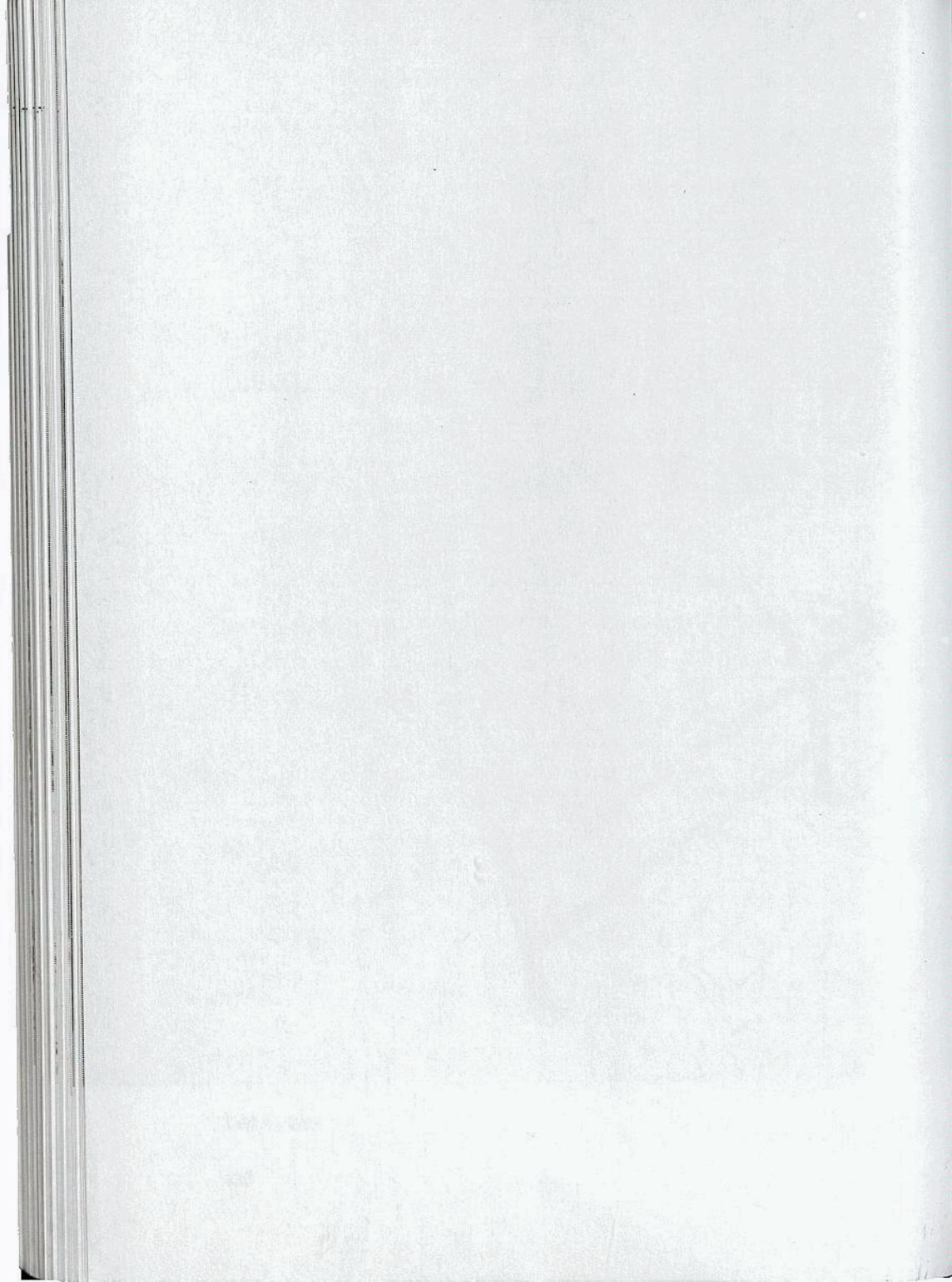
— Dr. Hook, "Roland the Reindeer" (1973)

Ensaio

Zappa's song "Montana" (1973)² tells the story of an ageing entrepreneur with a strong belief in the future potential of the dental floss market. He is about to move to Montana to raise "a crop of Dental Floss" ("feels it up / Waxen it down / In a little white box / It can sell uptown"). He is riding a "steel city horse" (also described as a "piggery pony")— named "Wild Bill's LITTLE" and is riding "him all along the border line / With a / Pair of heavy-duty / Zircan-constructed twanzers in [his] hand." The zircan gear that adorns the dental floss cowboy's heavy-duty twanzers is clearly an outward sign of social superiority and material success (he is meant to impress the other wranglers ("every wrangler would say I was mighty grand").

¹ An earlier version of this essay was presented at the 2001 Encontro Interdisciplinar de Fortes in Coimbra.

² Frank Zappa, "Montana", *Over-Nite Sensation*, 1123.



Call any Vegetable:

Frank Zappa's Peristaltic Poetics¹

Now some folks loves ham hocks
And some folks loves pork chops
And some folks loves vegetable soup
And Roland the Roadie loves Gertrude the Groupie,
But Gertrude the Groupie loves groups.

— Dr. Hook, “Roland the Roadie” (1976)

Zappa's song, “Montana” (1973)², tells the story of an aspiring entrepreneur with a strong belief in the future potential of the dental floss market. He is about to move to Montana to raise “a crop of Dental Floss” (“raisin' it up / Waxen it down / In a little white box / I can sell uptown”). He is riding a “small tiny hoss”—also described as a “pigmy pony”— named “MIGHTY LITTLE” and is riding “him all along the border line / With a / Pair of heavy-duty / Zircon-encrusted tweezers in [his] hand.” The zircon gem that adorns the dental floss cowboy's heavy-duty tweezers is clearly an outward sign of social superiority and material success that is meant to impress the other wranglers (“every wrangler would say I was mighty grand”).

¹ An earlier version of this essay was presented at the 2001 *Encontro Internacional de Poetas* in Coimbra.

² Frank Zappa, “Montana”, *Over-Nite Sensation*, 1973.

Surely, one of the lessons to be drawn from Zappa's "Montana" is that, to quote Gertrude Stein, "certainly glittering is handsome and convincing" ("Glazed Glitter"). Here, Zappa's parodic treatment of the Western myth is remarkably similar to that of Ed Dorn's mock-epic, mock-allegorical poem, *Gunslinger*. Begun in the late 1960s but first published in full in 1989, *Gunslinger* relates the adventures and encounters of a man who embarks on a quest in search of "an inscrutable Texan," a businessman whose ruthless capitalism is inspired by the figure of Howard Hughes. The cowboy fetichism of "Montana" recalls Dorn's opening description of the "Cautious Gunslinger / of impeccable smoothness / and slender leather encased hands."³ A brilliant mixed stew of narrative, lyric, mythic and phenomenological material spiced up by countless comic-book types, Dorn's cycle contains many parodies of folk ballads and even what appears to be a direct reference to Zappa's "Montana". At the end of the poem, Dorn's hero is taking leave from one of his companions, The Poet, a "drifting singer," and asks him "what's in the cards" for him. The Poet answers: "Moving to Montana soon / going to be a nose spray tycoon."⁴ Like Zappa's "Montana", whose narrator begins the song by declaring "By myself I wouldn't / have no boss, But I'd be raisin' my lonely / Dental Floss", Dorn's Slinger is about the perils and attractions of private entrepreneurship, a world Zappa was to play an increasingly active part in as a producer and owner of

³ Edward Dorn, *Gunslinger*. Durham and London: Duke University Press, 1989; Another character, Dr Jean Flamboyant, is described as possessing a voice that "sparkles / like a zircon" (135).

⁴ *Ibid.* 199.

several record companies. The Poet's final decision to give up his itinerant art and enter the world of privately-own business rings the knell of Slinger's quest at the same time as it confirms the ultimate victory of Howard Hughes over Shelley.

In songs such as "Montana" or, as we will see, "Evelyn, A Modified Dog", Zappa develops a kind of fetichism that functions both as a foundation for the apprehension and reinterpretation of instrumental objects and commodities. Here, as elsewhere, Zappa's interest in objects goes beyond the dynamics of projection and introjection – in a mode that hesitates between description and definition, fetichism becomes an act of interpretation of the real. In his best lyrics, it promotes radical semantic shifts and displacements rarely encountered on the rock scene.

Zappa's approach to food displays a similar desire to create a new ground on which our eating habits can be questioned and redefined. Culinary references abound in Zappa's lyrics – they range from the comic and the anecdotal (the doo-wop nostalgia of "White Port'n Lemon Juice"⁵ and "Electric Aunt Jemima"⁶ or "Jelly Roll Gum Drop"⁷) to the sociological ("Cruising for Burgers"⁸). Like Dali, Zappa

⁵ Frank Zappa, "White Port 'n Lemon Juice", *Burnt Weeny Sandwich*, 1970.

⁶ Frank Zappa, "Electric Aunt Jemima", *Uncle Meat*, 1969.

⁷ Frank Zappa, "Jelly Roll Gum Drop", *Cruising With Ruben & the Jets*, 1968.

⁸ Frank Zappa, "Cruising For Burgers", *Uncle Meat*, 1969.

seems to have a special interest in vegetables and beans.⁹ In “Mr. Green Genes”, from the album *Uncle Meat*, the ingestion of beans and celery develops into a comic vision of the compulsive eater and consumer of commodities that degenerates into cannibalism, thereby unveiling the most disturbing and sinister implications of consumer capitalism (the song urges the listener to eat his own shoes, “the box he bought ‘em in”, “the truck that brought ‘em in” and finally “eat the truck and driver / And his gloves”).

In “Call Any Vegetable”, the suggestion that our lives can be improved by eating vegetables that “keep you regular” once again recalls the flatulent humor of Ed Dorn in *Gunslinger*: (“You’re in Beenville, is that a place / or THE FLATULENCE TENSE”¹⁰). If “Montana” can be said to be indirectly about the American fixation on dental care, “Call Any Vegetable” touches upon what Paul Spinrad describes as the American obsession with “regularity of stool”, an obsession which led John Harvey Kellogg to call constipation the “most common and most destructive disease of civilized people.”¹¹ More seriously, perhaps, one of the favorite targets of Zappa’s

⁹ After his ten-day stay at the San Bernardino County jail and the evacuation of “Studio Z”, Zappa was so broke that he resolved to survive on a diet consisting exclusively of rice and red beans. His stomach swelled up so much that it left him “writhing in agony”. (Frank Zappa, with Peter Ochiogrosso. *The Real Frank Zappa Book*, London: Picador Pan Books, 1990; 61).

¹⁰ Dorn, *op. cit.*, 75.

¹¹ Paul Spinrad, *The RE-Search Guide to Bodily Fluids*. San Francisco: Juno Books, 1999; 25.

scatological lyrics is the anal-retentive behavior of middle-class America, the "Pojama People"¹² whose repressed desires Zappa frequently tries to awaken through the electrifying power of his *blues*-based repertoire and his most flamboyant guitar solos. As Henry Threadgill's and Zappa's respective salutes to the "Illinois Enema Bandit"¹³ in the mid-1970s indicate, the purgative power of jazz and *blues* is a possible remedy against the conformism and hypocrisy of a society which was "full of shit" and "going backwards after the increase in freedom and honesty in the 1960s."¹⁴ For Zappa – a musician and songwriter convinced of the power of the "ambivalent word" – the language of the *blues*, described by Houston Baker as the "language of startling misalliances, sacreligious punnings, scandalous repudiations"¹⁵, must have appeared as the perfect idiom through which to expose "a world of secret hungers" in which "every desire is hidden away / In a drawer, in a desk / By a naugahyde chair."¹⁶

A dream of eggplant or zucchini may produce
fresh desires. Some fruits are vegetables.

– Harryette Mullen, *S*PeRM**K*T*

¹² Frank Zappa, "Pojama People", *One Size Fits All*, 1975.

¹³ Frank Zappa, "The Illinois Enema Bandit", *Zappa in New York*, 1978.

¹⁴ Quoted in Ben Watson, *Frank Zappa: The Negative Dialectics of Poodle Play*. London: Quartet, 1994; 322.

¹⁵ Houston A. Baker, Jr. *Blues, ideology, and Afro-American literature: A Vernacular Theory* Chicago: University of Chicago Press, 1984; 150.

¹⁶ Frank Zappa, "Brown Shoes Don't Make It", *Absolutely Free*, 1967.

The title song of Zappa's 1981 album, *You Are What You Is*, transposes his food-related concerns onto the domain of race and identity politics. It describes the behavior of two "foolish young men" who are confused about what racial stereotypes they should adopt in order to feel better about themselves. They both believe that they can become the other by changing their eating habits. One of them is a black guy who "devotes his life / to become a caucasian". He stops eating pork and greens – thereby reducing the risk of flatulence and opting for the low-fat diet promoted by mainstream white culture – and "trade[s] his dashiki / for some Jordache jeans". The other character, by contrast, is

A foolish young man
From a middle class fam'ly
Started singin' the blues
'Cause he thought it was manly

The white musician's adoption of black mannerisms and fascination with the romanticized street credibility of the negro hipster has influenced the whole history of rock 'n roll. In "You Are What You Is", the young man's attempts to eat chitlins and talk the black talk in order to escape from the narrow, constipating confines of his white middle class education are doomed to failure, and he only succeeds in making himself ridiculous by sounding like the Kingfish from the *Amos'n Andy* show (who, as we know, provided the inspiration for the idiolect developed by Zappa in the Broadway operetta, *Thing Fish*). He thinks "he's got / the whole than down"

but is completely devoid of any historical consciousness and does not understand the significance of chitlins as a cultural stereotype rooted in the history of slavery (slaves had to eat parts of animals that others did not want, such as pig intestines, fat back, and pigs' feet). Finally, the aspiring "White Negro's" conclusion that "chitlins taste like candy" takes us back to the deliberate confusion between the sweet and the salty discussed later in connection with Beefheart's "Neon Meate Dream of a Octafish"¹⁷. Zappa's "Call Any Vegetable" also insists on the necessity to distinguish between sugar and salt ("sugar'n spikes"?), the taste of sweet fruit and that of sour vegetables. Towards the end of the song, Zappa declares:

¹⁷ In *Thing Fish*, the Thing-Fish is disgusted by the sight of the Evil Prince eating raw chitlins. Later in the show, his voice appears to have changed as a result of "his previous raw chitlin' ingestion" and he now speaks the language of the Thing-Fish. See also the following exchange between Harry and the Thing-Fish in "That Evil Prince":

"HARRY: Just what are these chitlin's?

THING-FISH: Dat dere is perhaps de questium most frequently posed by members of yo' species!"

Another example of the oscillation between the salt-sexy and sweet-sexy occurs in "Chocolate", one of Prince's most sexist songs, in which a man asks a girl to give him some of her "Chocolate Candy" in exchange for his "Tootsie Roll". Chitlins and candy sweet potatoes figure prominently in the list of food items he associates with the act of intercourse: "Mashed potatoes, gravy, cranberry sauce, stuffin', green beans / Chitlins, candy sweet potatoes, black... black-eyed peas, grits / Cabbage and...". See also Zappa's "In France" which describes French girls as "all salty" and French boys as "all sweet".

A prune is not a vegetable

Cabbage is a vegetable

To readers of American poetry unfamiliar with Zappa, these lines might as well have been taken from the “Food” section of Gertrude Stein’s *Tender Buttons*. In fact, Stein’s prose poem, “A Substance in a Cushion”, begins with the recognition that “sugar is not a vegetable”. As always, the precise meanings and “buried narratives” of Stein’s poetry remain inscrutable, but one of the implications of this may be that the ignorance or lack of taste that can lead us to confuse sugar with a vegetable is also liable to affect our aesthetic judgement and reduce our taste options.

On a superficial level, Zappa’s baroque maximalism appears to have little in common with the serial (cereal?) abstractionism of Stein’s *Tender Buttons*. Still, Zappa, who was probably not familiar with Stein, would no doubt have enjoyed the sensuous and visceral humor that characterizes her “cubist” still-life. In the following excerpt from “Breakfast”, the rhythms of Stein’s prose convey the pleasures of ingestion at the same time as they attempt to pump all the jaded “wornout literary words”¹⁸ out of the reader’s stomach and rinse the poet’s mouth of the unpleasant taste of stale poetic images and post-Romantic decorum:

¹⁸ Gertrude Stein, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45*. London: Penguin, 1971; 168.

A breeze in a jar and even then silence, a special anticipation in a rack, a gurgle a whole gurgle and more cheese than almost anything, is this an astonishment, does this incline more than the original division between a tray and a talking arrangement and even then a calling into another room gently with some chicken in any way.

(“Breakfast”)¹⁹

Uncannily enough, Stein’s “Breakfast” contains a number of key ingredients encountered in Zappa’s most bizarre lyrics: the Beckettian, “unnamable” jar of “Living in a Jar”, the gurgling “voice of cheese” of *Uncle Meat*, the inevitable measuring chicken of “Tengo na Minchia Tanta”²⁰ and, above all, the “curious breeze” of “Evelyn, A Modified Dog”²¹, which will bring to an end our discussion of Zappa’s culinary and satirical aesthetics. “Evelyn” takes us to the subjects of flatulence, dyspepsia and bad/dog breath in Zappa:

Evelyn, a modified dog

Viewed the quivering fringe of a special doily

Draped across the piano, with some surprise

¹⁹ *Ibid.* 182-83.

²⁰ Frank Zappa, “Tengo na Minchia Tanta”, *Uncle Meat*, 1969.

²¹ Frank Zappa, “Evelyn, A Modified Dog”, *One Size Fits All*, 1975.

In the darkened room
Where the chairs dismayed
And the horrible curtains
Muffled the rain
She could hardly believe her eyes

A curious breeze
A garlic breath
Which sounded like a snore
Somewhere near the Steinway (or even from within)
Had caused the doily fringe to waft & tremble in the
[gloom

Evelyn, a dog, having undergone
Further modification
Pondered the significance of short-person behavior
In pedal-depressed panchromatic resonance
And other highly ambient domains...

“Evelyn, a Modified Dog” has something of the picturesque lyricism of a Gilbert and Sullivan operette. The classical solemnity and sentimental rubato stylings of the piano melody are gently parodied by Zappa’s crooning vocals which, once they have reached the last stanza, shift to the mock-poetry reading style one encounters, for instance, in the introduction to “Muffin Man”. The story of Evelyn is told by a neutral, cerebral narrator who remains unimpressed by the incursion of the irrational snoring and farting

noises that emanate from the piano, disturbing an otherwise quiet and respectable setting in a way that is evocative of Edward Gorey's surreal descriptions of Victorian domestic interiors. Typically, Zappa's vision of bourgeois interiors in "Evelyn" gives birth to speculations that alternate between the farcical and the metaphysical – after all, "dog" is the anagram of "god". The title itself recalls the ludic "cynicism" and poodle play of Erik Satie's "Chanson Canine" in "Préludes flasques (Pour un chien)". As for the synaesthetic "curious breeze" which "sound[s] like a snore", it seems influenced by the "bubbly, thick stagnant sound, a sound you could smell" of William Burroughs' famous parable on the failed domestication of peristaltic ex-pression, "The Talking Asshole", a piece read by Zappa at the Nova Convention in New York in December 1978²².

The "panchromatic resonance" mentioned at the end of the piece would seem to refer to the absence of tonal hierarchy that characterizes some of Zappa's more experimental pieces ("pantonality" was Schönberg's preferred term over atonality). More specifically, the "pedal-depressed panchromatic resonance" of "Evelyn, A Modified Dog" takes us back to an episode related in the *Civilization Phaze III* (1994) booklet:

In 1967, we spent about four months recording various projects (*Uncle Meat*, *We're Only In It For The Money*,

²² Burroughs' "U.D.T." ("UnDifferentiated Tissue") makes an appearance in Zappa's sleeve notes to *The Grand Wazoo*.

Ruben and The Jets and *Lumpy Gravy*) at APOSTOLIC STUDIOS, 53 E. 10th St. NYC. One day I decided to stuff a pair of U-87's in the piano, cover it with heavy drape, put a sand bag on the sustain pedal and invite anybody in the vicinity to stick their head inside and ramble incoherently about the various topics I would suggest to them via talk-back system.

The dialogues later developed into "a vague plot regarding pigs and ponies, threatening the lives of characters who inhabit a large piano". Some of them found their way into the *Lumpy Gravy* album (1967) where they were laced with various sound effects, electronic noises and orchestral music. Others provided the basis for the plot of Zappa's posthumous Synclavier opera, *Civilization Phase III*. Zappa's use of the prepared piano as a means of creating a "highly ambient domain" for the recording and transformation of semi-spontaneous dialogue (the heightened resonance results from the vibrations of the strings reacting to the sound waves created by the speakers) is only one example of the experimentation with spoken material which has characterized Zappa's work from the orgasmic screaming of "Help I'm a Rock" to the remarkably successful close-miking performance on "Cucamonga" or the sophisticated collage of sampled and electronically-processed quotes from the PMRC Senate house hearing in "Porn Wars". More often than not, what these experiments have in common, beside the ever-favored cut-up method and technical treatment of sounds, is a desire to create a documentary narrative of life on the road that moves "beyond mere rock&roll into the dangerous realm of social anthropology"

and offers listeners “the chance to participate vicariously in the touring world of the early 1970s”²³ – this is particularly true, of course, in such recordings as *200 Motels*, *Uncle Meat* and *Playground Psychotics*, in which members of the Mothers are responsible for generating their own dialogues around ideas developed by Zappa. The transformation of dialogue into “vocal noises”²⁴ in such tunes as “Help I’m a Rock”²⁵ and “The Return of the Son of Monster Magnet”²⁶ – with their revolutionary use of electronics, electric feedback, belching, animal noises, percussions and avant-garde vocals – blurs the institutional line that separates Zappa’s freak music from the aesthetics of musique concrète, Schönbergian *Sprechgesang*, the sound poetry of Henri Chopin or the hybrid poetico-musical creations of Erik Satie.

Satie is particularly relevant to an analysis of Zappa’s music and lyrics, not only because of the “poodle play” aesthetics that informs their respective oeuvres, but also because of the resemblance of Zappa’s musical still-lives to Satie’s “musique d’ameublement”. Satie’s “furniture music”, incidentally, also originated in an attempt to transpose the techniques of visual arts onto a musical medium, a tendency which also characterizes his “visual scores” or, for that matter, Zappa’s own “Black Page”²⁷ which,

²³ Sleeve notes to *Playground Psychotics*, 1992.

²⁴ Zappa, op. cit. 58.

²⁵ Frank Zappa, “Help I’m a Rock”, *Freak Out!*, 1966.

²⁶ Frank Zappa, “The Return of the Son of Monster Magnet”, *Freak Out!*, 1966.

²⁷ Frank Zappa, “The Black Page”, *Zappa in New York*, 1978.

like the “black dots” of Satie’s “Sports et divertissements”, also confers to musical signs a certain degree of autonomy by allowing them to acquire an existence which is independent from the musical codes they seek to materialize.

“Celui qui n’a pas entendu la “musique d’ameublement”, Satie writes, “ignore le bonheur” (“He who has not heard ‘furniture music’ does not know happiness”). For Satie, “furniture music” lies outside the domain of art and is “foncièrement industrielle” (“fundamentally industrial”) – its main purpose is to “create vibration” and “fulfil the same function as light, heat and comfort in all its forms”²⁸. According to Zappa’s own recognition of the materiality of music and song, the aim of a musical performance is to “cause air molecules to wiggle” so the musical object can be “detected by the audience’s ear” (BBC interview, “Air Sculpture”). Such are the more positive and creative aspects of the curious breeze that informs and deforms Zappa’s musical objects, from the furnished interiors of “Evelyn” to the metaphysical couch of “Sofa”. When musical signs are turned into matter, the meanings and moods they express give way to the dream of a material object recharged with energy, a «living thing» – the “vibrations” created by the strings of Zappa’s prepared piano in *Civilization Phaze III*, the creation of an «air sculpture» moulded by Zappa’s polytonal guitar solos, an evocation of sounds and streams that cluster into an intangible structure liable to be objectised. The fascination with objects, the eroticisation of

²⁸ Anne Rey, *Erik Satie*. Paris: Seuil, 1974; 117.

connections, the transformation of thought and signs into (virtual/ /fecal) matter: all these aspects of Zappa's poetics belong to an artistic tradition which privileges the need for imaginary constructions of body and mind and promote, in a Situationist fashion, the creative mis-use and mis-consumption of foodstuffs and commodities.

Zappa's "The Torture Never Stops"²⁹ features one of his most extraordinary "air sculptures". The song takes us into a stinking dungeon of despair full of "flies all green and buzzin' and prisoners "grumbli[ing] and piss[ing] their clothes. It also features "an Evil Prince" "eat[ing] a steaming pig / in the chamber, right near there":

He eats the snouts and the trotters first
The loins and the groins are soon dispersed
His carving style is well-rehearsed

The proximity of food, torture, sex and death in "Torture" proves an ideal platform for Zappa's improvisational skills³⁰. The seemingly

²⁹ Frank Zappa, "The Torture Never Stops," *You Can't Do That On Stage Anymore*, Vol. 1, 1988.

³⁰ In the sleeve notes to *You Cant' Do That On Stage Anymore Vol. 1*, Zappa remarks that his performance of "Torture" in Nurnberg in 1977 was given a "special 'flavor'" by the "high concentration of U.S. Service Men in the audience". This remark reminds one of the episode involving US soldiers dismembering a doll on stage in the early years of the Mothers of Invention. When the Marines arrived on stage, Zappa handed them a large doll and "told them to pretend

endless, distorted convolutions and unfinished lines of Zappa's solo on "The Torture Never Stops" evoke the equally tortured visual fantasies of Piranesi's "Carceri d'Invenzione" —despite the impossible perspectives and convulsive patterns built by Terry Bozzio's heavy drumming, Zappa's guitaristic efforts are sufficiently charged with *blues* energy to prevent the edifice from collapsing. The solo creates a succession of spirals that reverberate up and down the complicated symmetries of the rhythmic backbone of the piece, its rhythms alternately expanding and relaxing with the pulsive irregularity of a living being stretched out on the rack. Or are they supposed to convey the movements of the Evil Prince's bowels as they attempt to digest the pig snouts and trotters? Or do they respond (or cause) the exaggerated overdubbed orgasmic sounds in the background, which mockingly evoke some cheap S&M ritual? The hypnotic/"absorptive" (Bernstein) effects of the solo performance (whether Zappa wanted it or not, he had definitely entered the pantheon of rock's most popular guitar heroes by the

that it was a gook baby and do whatever you do to people in Vietnam. They tore the doll apart, completely wasted it, with musical accompaniment. And then when the finished doing it, I picked up the doll and I think I said, "Let's hear it for the United States Marines". I held up the dismembered doll. There weird, quiet music. People were crying. It was pretty heavy. And then after that was over, everybody clapped and I introduced the guys to let them take a bow. The first guy walked up to the microphone and said, "Eat the apple, fuck the core", and the second guy said, "Eat the apple, fuck the core". and the third guy said, "Eat the apple, fuck the core, some of us love our mothers more". I saw one of those guys again when we played Philadelphia. He was out of uniform by then".

mid-1970s) are constantly undermined by atonal passages and unpredictable changes of direction. Zappa's use of feedback is also consistently non-hypnotic and sounds as influenced by Varèse's use of sirens ("see also "Filthy Habits") as by Hendrix (to whom Zappa once claimed to have taught how to play the wah-wah pedal) or the tough *blues* sound of "guitar shredders" Guitar Slim and Johnny Guitar Watson ("Air Sculpture" interview). The guitar's drive and thrust, its promise of unlimited energy and freedom is abruptly brought to an end by a last eruption that leads into the piece's final reprise of the chorus (here I am referring to the 1977 live version on *YCDTOSA Vol. 1*).

Shit or Kitsch?

Does the torture solo close with a climactic *petite mort*? Or with the death of one of the prisoners overstuffing with guitar notes? Or with another Big Job well-done bringing the art of the Master Fartist to a logical conclusion? Ben Watson opts for the last possibility when he likens Zappa's solos to peristaltic expression. Commenting on Zappa's "anal licks", he writes:

Freud associated anal sadism with curiosity, and over the next decade Zappa's guitar frequently sounds as if it is excavating what Joyce — in a pun that links scatology to curiosity about origins and the mother — called "amal matter"³¹.

³¹ Watson, *op. cit.*; 327.

Scatological curiosity plays a significant role in Zappa's music, from the sphincteral dark humor of "Charlie's Enormous Mouth"³², "I Don't Want to Get Drafted"³³ and "Tiny Sick Tears"³⁴ to the piss experiments³⁵ of "Let's Make the Water Turn Black"³⁶, the sinister Freudian lyrics of "Living in a Jar"³⁷, the incontinent Mammy Nuns of *Thing Fish*, the sodomitic version of "Black Napkins" in *FZ plays the Music of FZ*, the "DUO-DEENUM dribblin's" ingested by the Evil Prince in "The 'Torchum' Never Stops"³⁸ or the unpalatable schoolboy toilet jokes of the early Zappa/Beefheart collaboration, "Lost in a Whirlpool"³⁹ which, for all the crudeness and immaturity of the lyrics, serves to remind listeners that, to quote George Bataille, "the sexual channels are also the body's sewers". If we refer to Milan Kundera's metaphysical interpretation of the existence of shit in *The Unbearable Lightness of Being*, an artist's preoccupation with faeces can be seen as an attempt to understand the "abhorrence of excrement"⁴⁰ that characterizes our societies. For Kundera, the

³² Frank Zappa, "Charlie's Enormous Mouth", *Them or Us*, 1984.

³³ Frank Zappa, "I Don't Want to Get Drafted", *Them or Us*, 1984.

³⁴ Frank Zappa, "Tiny Sick Tears", *You Can't Do That On Stage Anymore*, Vol. 4, 1991.

³⁵ Zappa, *op. cit.*; 86.

³⁶ Frank Zappa, "Let's Make the Water Turn Black", *Lumpy Gravy*, 1967.

³⁷ Frank Zappa, "Living in a Jar", *Uncle Meat*, 1969.

³⁸ Frank Zappa, "The 'Torchum' Never Stops", *Thing Fish*, 1984.

³⁹ Frank Zappa and Don Van Vliet, "Lost in a Whirlpool", *The Lost Episodes*, 1996.

⁴⁰ Salvador Dali and Louis Pauwels, *Dali m'a dit*. Paris: Carrère, 1989; 92.

Western world's non-acceptance of shit results in *kitsch*, which is itself grounded in a "categorical agreement with being". Not only does the language and iconography of *kitsch* "exclude everything from its purview which is essentially unacceptable in human existence"; it is also based on the uncritical acceptance and consumption of feelings that "multitudes can share":

Kitsch may not, therefore, depend on an unusual situation; it must derive from the basic images people have engraved in their memories. The ungrateful daughter, the neglected father, children running on the grass, the motherland betrayed, first love.

Kitsch causes two tears to flow in quick succession. The first tear says: How nice to see children running on the grass!

The second tear says: How nice to be moved, together with all mankind, by children running on the grass!

It is the second tear that makes *kitsch* *kitsch*.

The brotherhood of man on earth will be possible only on a basis of *kitsch*⁴¹.

Zappa's own crusade against musical and political *kitsch* displays an awareness of the danger of such a "dictatorship of the heart":

⁴¹ Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*. London: Faber, 1984; 251.

emotional kitsch inevitably degenerates into “totalitarian” kitsch, a political space where “a deviation of the collective is a spit in the eye of the smiling brotherhood”⁴².

In *Identity*, Kundera seeks to prove the falseness and worthlessness of kitsch through a (Frank) recognition of the lack of integrity of the human I/eye:

The eye, the window to the soul; the center of the face's beauty; the point where a person's identity is concentrated; but at the same time an optical instrument that requires constant washing, wetting, maintenance by a special liquid dosed with salt. So the gaze, the greatest marvel man possesses, is regularly interrupted by a mechanical washing action. Like a windscreen washed by a wiper⁴³.

To the “tiny sick tears” of Kundera's political kitsch Zappa opposes the aesthetic value of the “Sleep [Eye]Dirt”⁴⁴ which provides the ground for one of his most bulimic (and also most melancholy) solos. His refusal of the maudlin and the sentimental, of the “second tear that makes kitsch”, (“I think one of the causes of bad mental health in the united States is that people have been raised on ‘love

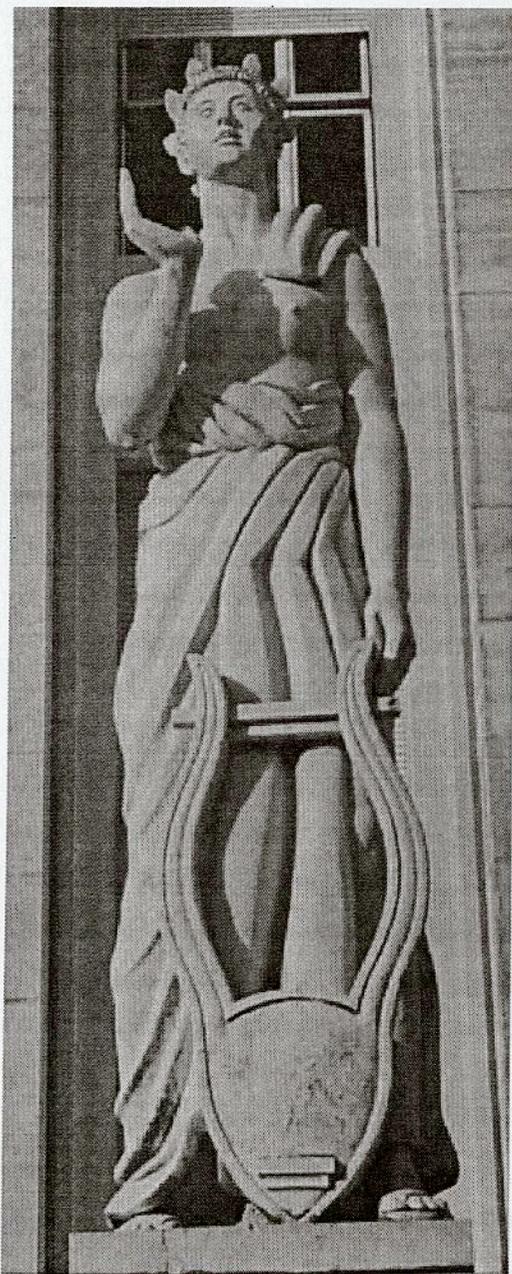
⁴² *Ibid.* 252.

⁴³ Milan Kundera, *Identity*. Faber: London, 1998; 42.

⁴⁴ Frank Zappa, “Sleep Dirt”, *Sleep Dirt*, 1979.

lyrics”⁴⁵), his rejection of (white) middle class as an art of anal repression, his denunciation of “cheese” as a way of life that enables a whole nation to “perpetuate the fiction that it is moral, sane and wholesome” (sleevenotes to the album *You Are What You Is*) and, finally, his friendship with Vaclav Havel and their common celebration of the end of “communist kitsch” in the Fall of 1991, testify to Zappa’s commitment to an aesthetics that works as a response to kitsch’s idealization of the quotidian and familiar as well as its promotion of automatized forms of experience and existence.

⁴⁵ Zappa, *op. cit.*; 89.



Poesia (Safo).
Salvador Barata Feyo.
1951.
Átrio da Faculdade de
Letras da Universidade de
Coimbra.

Poesia de Pedra.

Safo, escultura de Barata Feyo na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

[Estudo de história da arte]

A Poesia, personificada em Safo, é uma das imagens da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Para além desta, muitas outras constituem a sua imagem: desde logo as linhas rectas, na totalidade rectas, da sua frontaria, mas também o conjunto das cinco portas que compõem a entrada do edifício e, nestes portões, cada uma das trinta figurações que evocam várias obras do espólio literário, sobretudo do tesouro poético da nacionalidade e da cultura que lhe subjaz. Com efeito, cada uma destas, mais perceptível ou menos perceptivelmente, é uma imagem da Faculdade de Letras ou, melhor explicado, é uma das imagens que formam a Imagem da Faculdade de Letras. Se os relevos inscritos nos portões, fazendo de cada um deles uma página de literatura, podem passar inobservados, as estátuas, em número de quatro, foram colocadas

* Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

ainda longe da entrada para o espaço interior, para se imporem de forma peremptória, pois são inclusivamente demarcadoras do campo daquela faculdade; elas impõem-se ao habitante daquela cidade universitária¹ seja ele estudante, professor ou, até, a qualquer outro vivente, mais ou menos ocasional, daquele espaço urbanístico.

As quatro esculturas que pontuam a entrada do espaço das Letras e que representam a Eloquência, a Filosofia, a História e a Poesia constituem uma barreira, se não arquitectónica, embora a ajudem a construir, pelo menos, psicológica, não temos dúvidas. Um dos altos pilares que sustenta esse véu invisível (mas, insistimos, psicologicamente existente) de limitação à transponibilidade é, precisamente, a figuração da arte poética. Sendo a Poesia uma das disciplinas artísticas de maior importância no erário ideado da humanidade, não espanta que, com outras três que se acharam importantes, apareça escolhida para figurar na entrada da casa onde, entre outras áreas, também se ministra. Aquelas áreas do saber,

¹ Sobre a expressão “cidade universitária”, aplicada ao *campus* que constitui a zona escolar edificada no cimo da acrópole, o historiador do Estado Novo Luís Reis Torgal manifesta algumas dúvidas. Vejamo-nos, nomeadamente, *A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra. 1926-1961* (Coimbra, Minerva, 1999, na p. 136 (nota 92)) e, o artigo que aí se indica do mesmo autor, “Coimbra. ‘Cidade Universitária’ ou Cidade-Universidade”, em *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos* (Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 8, Março, 1998), pp. 10 a 13. Sem prejuízo em relação às conclusões dos seus estudos, usamo-la com um sentido mais pragmático do que propriamente com sentido pleno.

perenizadas na rocha esculpida por Salvador Barata Feyo², consubstanciam-se na representação de personalidades que, através delas, legaram o seu contributo aos que lhes seguiram. Por conseguinte, trata-se da personificação da Eloquência, da Filosofia, da História e da Poesia, respectivamente, na figuração de Demóstenes, de Aristóteles, de Tucídides e de Safo. Ambas retiradas do mundo antigo clássico grego, são, não apenas, retratos, mas também alegorias.

A frontaria da Faculdade de Letras é, portanto, um conjunto de linhas cuidadosamente pensado pelos seus mentores (encomendante e arquitecto), onde se quis que reinasse, de forma clarividente, a *mater* arquitectura, mas cujo reinado não se conjecturou operado sem o auxílio muito proveitoso da arte escultórica. Esta última tem um papel importantíssimo, não só no jogo urbanístico de que é porção constituinte (ela faz parte de uma zona pós-degraus e de uma zona anteterraço), mas também porque, para além deste aspecto, ela faz-se mais um elemento que serve como formador e informador de ideologias que se quiseram transmitir, aquando da construção do edifício novo que, a partir de 1951, albergou o estudo das Letras, em Coimbra³.

² O canteiro, de Pêro Pinheiro, foi José Raimundo, e as quatro esculturas datam de 1951.

³ Não temos espaço para aqui tratar da grande importância que tem, para um estado ditatorial como é o Estado Novo, a figuração da Antiguidade Clássica, quer grega, quer romana.

Convém perceber também, e entramos agora na esfera da iconologia, que as imagens postas à entrada do edifício das Letras foram procuradas na Grécia Antiga, mas não no concílio divino. Elas são humanas, três homens e uma mulher que, pela sua obra intelectual, ficaram perpetuados na história humana. Aparecem ali postas como *exempla* a serem seguidos⁴. Assim pensaram os ideólogos: atingiram o nível da imortalidade, mas haviam sido mortais. O seu exemplo trará, aos que lhes seguirem os caminhos, a mesma recompensa da imortalidade. A lição parece ser esta: poderá ser difícil o caminho para a sabedoria, mas esta não é impossível de alcançar-se. A prova disso são Demóstenes, Aristóteles, Tucídides e Safo.

Por uma parte, aquelas quatro colunas esculpidas lembram, até pela sua temática, a rigidez da escultura arcaica da Antiga Grécia, mas, pela sua dimensão, a monumental escultura que guardava os templos, palácios e túmulos do Egito Antigo. De facto, era o vocábulo “monumental” o que condensava a impressão do público ao observar estas esculturas alegóricas na época da pré-inauguração. “[...] O novo e grande edifício da Faculdade de Letras, a cujo arranjo já se está a proceder a fim de ser inaugurado em Outubro do ano corrente, fica com cinco entradas na frente, a que dará acesso amplo escadório, decorado com quatro figuras alegóricas monumentais”⁵.

⁴ Não nos podemos deixar de lembrar que esta prática foi, desde a Idade Média, usada nas igrejas: as imagens dos santos eram expostas para exemplo dos fiéis.

⁵ *Diário de Coimbra*, Coimbra, ano XX, n.º 6354, 1 de Janeiro de 1951, páginas 1 e 9; citado por Nuno Rosmaninho, *O Princípio de uma*

Em termos artísticos, todas estas “figuras alegóricas” têm as mesmas características adentro da linha do escopro do escultor Salvador Barata Foyo, artista-escultor que, como outros seus coetâneos, entre os anos quarenta e setenta do século XX se dedicaram, mormente, à estatuária. Nesta particularidade, e com razão, o historiador da arte José-Augusto França os denomina por *estatuários*. A movimentação dos planos escultóricos é uma das principais características na obra deste escultor. “Na escultura de Barata Foyo jamais são mortos os tempos plásticos e ao grafismo das suas linhas corresponde sempre a definição de um desenvolvimento formal de grande fôlego [...]”⁶. Ainda que a obra de Barata Foyo seja marcada, de uma forma geral, por esta movimentação dos planos escultóricos, não poderemos aplicar este julgamento às peças esculpidas para o Estudo das Letras da Universidade de Coimbra. Também José-Augusto França, ao dizer destas quatro esculturas, o faz em tom diferente: ao contrário do que é

Revolução Urbanística no Estado Novo. Os primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940) (Coimbra, Minerva Editora, 1996, p. 146). Os historiadores da arte Pedro Dias e António Nogueira Gonçalves, ao escreverem sobre a arte na Universidade de Coimbra, usam, na adjectivação, valor idêntico ao da expressão monumental: “quatro imponentes e elegantes esculturas”. Vejam-se as páginas que estes autores dedicam ao edifício da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em *O Património Artístico da Universidade de Coimbra* (Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990, pp. 121-123).

⁶ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)* (Venda Nova, Bertrand Editora, 1991, p. 270).

comum em Barata Feyo, as esculturas das Letras são “estátuas simbólicas para a Universidade de Coimbra, com severas estilizações formais”⁷.

Poderíamos então questionar se as estátuas agitadas que habitualmente saíam do cinzel daquele escultor não seriam adequadas ao local. Parece-nos, com efeito, que não, e que o átrio da Faculdade de Letras exigiu que houvesse uma maior contenção. Apesar destas estilizações as esculturas não ficaram desprovidas de requintes de representação: surgindo sobre um alto pódio liso, as estátuas são paralelamente representadas, com fórmulas semelhantes, mas com pormenores identificativos muito eruditos. Isto nota-se, mormente, nos atributos que possuem, particularidades que as identificam, embora os símbolos que os compõem sejam difíceis para os não iniciados.

Sobre as escolhas dos projectistas, algumas perguntas surgem: que intenção terá presidido à escolha de Safo para representar a Poesia? A pergunta primeira seria, até, qual a razão que terá levado à representação da Poesia, juntamente com a Eloquência, com a Filosofia e com a História? Quatro áreas do saber, quatro artes que, ao mesmo tempo, são quatro ciências. Todas elas, pelas suas características intrínsecas extraordinariamente importantes, justificam ali o seu lugar e dispensam o alargamento das

⁷ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX...*, p. 271. Esta ideia de severidade e de estilização das formas é retomada por Sandra Vaz Costa no estudo que faz sobre “A Escultura Monumental”, em *Monumentos...*, pp. 78 a 81.

considerações acerca da sua inserção no programa iconográfico da Faculdade de Letras. No que respeita à outra questão, parece-nos sustentável que naquele lugar a dedicar à Poesia pudesse figurar, como seu representante, Píndaro, Alceu, Anacreonte, Estesícoro... ou, ainda mais sustentável, pudesse fazer-se figuração de Homero. Afinal estes também pertenciam ao mundo grego e as suas figuras justificariam, igualmente, a alusão à arte da Poesia. Não obstante, os pensadores dos esquemas iconográficos quiseram figurar a Poesia com a efígie de uma mulher, facto que, por si só, já significará algo sobre o modo de encarar a Poesia. A associação entre a Poesia e o mundo feminino não é desprovida de sentido, pois há qualidades simbólicas que, tradicionalmente, se atribuem a uma e à outra, como se verá mais adiante. Por outro prisma, poderemos compreender que a representação que da Poesia se quis fazer foi a da Poesia Lírica (em detrimento, por exemplo, da Poesia Épica, bem demonstradora do *corpus* poético na Antiguidade). A poeta Safo (como lhe chamam agora alguns eruditos, achando que a palavra poetisa não é digna de expressar a sua fama) será, portanto, assim o entenderam os projectistas, a que reúne maior capacidade para espelhar a lírica antiga.

O seu legado poético era reconhecido e estudado na Faculdade de Letras, em Coimbra. Era-o, seguramente, ao tempo da construção do edifício, em 1951, e continuará a sê-lo. De tal modo é importante que, em 1959, Maria Helena da Rocha Pereira, ao elaborar uma antologia de textos de autores da Antiguidade Grega com o objectivo de “dotar os numerosíssimos alunos [daquela faculdade] [...] de um instrumento de trabalho que lhes permitisse acesso às fontes

[...] e, ao mesmo tempo, lhes fornecesse matéria para análise ideológica e comentário nas aulas [...]”⁸ inclui, nessa colectânea dos “autores clássicos que importa conhecer, para fazer um estudo consciente da Cultura Antiga”⁹, seis excertos, embora de dimensões pequenas, dessa herança literária deixada pela poeta de Lesbos dos séculos VII e VI a. C.¹⁰. Safo, diz, Maria Helena da Rocha Pereira, noutra obra, “é a poetisa da paixão, dos sentimentos exaltados e avassaladores, como o ciúme, de que deixou uma descrição célebre, imitada por Catulo, e também da natureza. Para além do seu mérito literário, é importante notar que é nela que pela primeira vez se toma consciência do valor da Poesia”¹¹.

⁸ Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1959, p. V).

⁹ Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade...*, mais à frente, na mesma página V do prefácio.

¹⁰ A autora da antologia inclui as obras de Safo nas páginas 87 e 88. Consultámos a primeira edição de *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (de 1959), por ser a mais próxima da realização do programa de obras da Faculdade de Letras; dista, por conseguinte, da escultura de Barata Feyo, cerca de oito anos. Esta inserção de Safo nesta antologia é verdadeiramente uma prova da importância da poeta. Apesar de esta colectânea datar de 1959, podemos intuir que já antes os professores da Faculdade de Letras se interessassem pela sua obra poética. A própria figuração escultórica que aqui serve de objecto a este estudo é irrefutável prova disso.

¹¹ Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica. I volume. Cultura Grega* (6.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 225).

A tradição iconográfica levou Barata Feyo a representar Safo de forma idealizada, como se se tratasse mais de uma alegoria e, menos, de um retrato. Segundo as indicações do seu aspecto físico, parece que Safo era “pequena e escura”¹². Esta informação pouco importa, pois a sua altura é dimensionada conjuntamente com as outras estátuas. Independentemente do retrato corpóreo, a preocupação é fazer um retrato idealizado, tangenciando a alegoria e, por isso, as dimensões físicas são em todas as estátuas de iguais medidas. Safo, tal como Demóstenes, Aristóteles ou Tucídides, está representada de forma robusta, diríamos, mesmo, viril. Só se se quisesse esculpir um retrato seria necessário valorizar as idades diferentes que têm os sábios da Antiguidade, os seus perfis fisionómicos, as suas características de serem homens e mulher. A alegoria vai mais além que o retrato; ela parte dele, mas assume sempre uma componente de idealização e, outrossim, didáctica, isto é, demonstrativa, explicativa. Por isto, quase será menos importante a forma de diferenciar o rosto, embora este apareça retratado com cuidado, do que a ênfase posta no esculpir o atributo identificador da personagem. Não só este atributo, mas todo o semblante de Safo se enquadra nos cânones consagrados pela iconografia tradicional. Com efeito, a Poesia Lírica, ao contrário da Poesia Heróica, é representada sempre por uma mulher jovem e de roupagens trabalhadas. É comum que a lira se encontre pendente

¹² M. Oliveira Pulquério, “Safo”, em *Verbo – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (Lisboa, editorial Verbo, 1974, vol. 16.º, coluna 1065).

da mão esquerda da personagem, o que, como prova a escultura da Faculdade de Letras, era do conhecimento de Barata Feyo¹³.

No caso de Safo, ela aparece com uma enorme lira¹⁴, junto aos pés, muito bem cinzelada, conjugando delicadeza (designadamente nas formas arredondadas) sem que, por isso, se perdesse a característica da força vigorosa na representação. A lira é formada, *grosso modo*, por dois cornos delicados que assentam numa base. Não se colocam as cordas do instrumento, porque elas não são necessárias para a identificação do que se quer transmitir. Existe, na peça escultórica, um movimento que sobe de uma das hastes da lira e que, prolongando-se pelo braço esquerdo de Safo, se desenhará, de forma bem conseguida, pela mão direita da escultura, que, em

¹³ Barata Feyo põe a mão esquerda de Safo tocando na extremidade da lira. Consultámos, entre outros, o *Dictionnaire Iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin* (Dijon, Éditions Faton, 1999, p. 78-80), da autoria de Virginie Bar e Dominique Brême. O próprio tratado de iconologia do século XVI, onde aquele dicionário se inspira, diz ainda mais claramente sobre os seios da alegoria: a Poesia tem “os seios nus e reboludos, como se estivessem plenos de leite” (César Ripa e J. Baudoin, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images [...]*, Paris, 1644, p.158; traduzimos do francês através de edição fac-similada, reprodução do exemplar da Biblioteca Municipal de Dijon). A título de curiosidade, poderíamos apontar que a representação da Poesia Épica, bem como a da Poesia Satírica, recorre à imagem masculina. Já a Poesia Pastoril é, como a Poesia Lírica, tema da feminidade juvenil.

¹⁴ Alusão clara a que a Poesia e a música andam ligadas desde os tempos da sua invenção-criação.

gesto teatral, se ergue ao céu com sentido laudatório. É daqui que lhe vem a inspiração, da sua lira. Este movimento estabelece a ligação entre o inferior e o superior (a mão esquerda inclina-se para baixo e a mão direita vira-se para os ares). Comparativamente às outras estátuas, de todos os atributos, a lira de Safo é o mais delicado, pelas suas formas arredondadamente curvilíneas.

Esta delicadeza aparece também bem marcada na forma de representação das suas vestes. Muito diversa do modo de representar as vestimentas dos outros três sábios, a roupagem de Safo está plena de pregas, pois trata-se de uma veste feminina. É muito fácil perceber a ligação entre este tipo de drapeado e o usado nas *korai* do período arcaico da escultura grega. Apesar de ser a mais vestida (tapada) das quatro esculturas, Barata Feyo achou que também Safo, pese embora a sua condição feminina e, por isso, tradicionalmente mais apudorada, podia comportar o nu: a escultura surge de seios desnudados¹⁵. Esta opção do escultor valeu-lhe algumas críticas vindas do professorado e levaram ao caricaturismo da comunidade académica¹⁶.

Registamos apenas a que foi declarada na sessão inaugural do edifício da Faculdade de Letras. O seu director, Aristides de Amorim Girão, apesar do momento protocolar, não poupa a expressão do

¹⁵ Também lateralmente se vislumbra uma das pernas que, de alto a baixo, se enuncia entre as pregas.

¹⁶ Por aqui se pode aferir que a escultura, principalmente tratando-se de estatuária, é uma das artes que mais interfere com a psicologia humana.

seu desagrado e, a meio do discurso, profere: “[Hão-de] outros, como eu, fazer os seus reparos, não já ao edifício em si, mas à frescura de algumas adjacências, deveras lamentando que o estatuário não tenha conseguido materializar em pedra a alta espiritualidade que deve ser timbre de uma escola digna deste nome”¹⁷. As “adjacências” a que Amorim Girão se referia eram as estátuas. O director da Faculdade de Letras não tinha percebido que aquelas figurações não eram acrescentos, mas sim partes constituintes do edifício, ajudantes da respectiva retórica do discurso arquitectónico. Das quatro “adjacências”, o director da Faculdade de Letras referir-se-ia, sobremaneira, à imagem de Safo: é o que sugere o qualificativo “frescura”, vocábulo cujo campo semântico contempla conceitos como descomedimento, descaramento, indecência, verdor, entre outros. Confirmam esta opinião as memórias de Alberto Vilaça; ali se escreve: “houve almas pudibundas que então muito se ofenderam com as seminuas e avantajadas formas femininas de uma delas [das quatro estátuas da Faculdade de Letras] e quiseram mesmo apeá-las. Até se larachava que o escultor, Barata Feyo, estava para vir a Coimbra, munido de escopro e martelo [...] desbastar ao menos um tanto aqueles mais específicos volumes que – com os das outras estátuas que depois ornaram a também nova e fronteira Biblioteca Geral –

¹⁷ “Discurso do Senhor Director da Faculdade de Letras, Doutor Aristides de Amorim Girão”, em *Anuário da Universidade de Coimbra. 1951-1952* (Coimbra, 1953, p. 47).

viriam a fazer surgir o espontâneo topónimo de... Largo das Mamudas”¹⁸.

Barata Feyo assume tal liberdade, porque os artistas são donos da liberdade criativa e porque a figura de Safo é, ela própria, símbolo de liberdade. A Poesia sempre foi a mais livre das formas de escrita. Afinal Barata Feyo não faz mais do que, seguindo a gramática tradicional da representação formal da Poesia, esculpir-lhe uma grinalda, uma lira na mão esquerda e os seios nus e rotundos¹⁹. Parece-nos hoje que naquela figura de Safo não há nada que roce o erotismo e, nem mesmo, a sensualidade. Trata-se, quando muito, de um erotismo rígido, hirto, congelado. Talvez tivesse sido esta a intenção de Barata Feyo. No entanto, não espantam as reacções quando elas se inscrevem nos anos em que, como é bem conhecido, a leitura e estudo do episódio lírico da “Ilha dos Amores” de Camões estavam proibidos. Desconhecia-se que aquele elemento que tinha provocado toda a polémica – o facto de Safo apresentar seios (tidos como) proeminentes – fazia parte do simbolismo inerente à representação da Poesia. Num tratado de iconologia do século XVI dizia-se que “os seus seios plenos de leite [da Poesia] significam a

¹⁸ Vejam-se as páginas 50 a 54 de Alberto Vilaça, *De Memória em Punho, Histórias que Abril soltou* (Coimbra, Livraria Minerva, 1992). A citação que colhemos encontra-se nas páginas 50 e 51.

¹⁹ São estas características que se estabeleceram para figuração da Poesia. Veja-se a já citada na página 78 do *Dictionnaire Iconologique...*

fecundidade dos pensamentos e das invenções, que são a alma da Poesia”²⁰.

O escultor, consideramos, documentou-se sobre a obra e a vida da poeta. Procurou ter acesso a informação vária para conseguir a melhor forma de representar a sua efigie. Essa informação chegou-lhe, sobretudo, através da tradição iconográfica, mas não será descabido pensar que o estatuário tenha lido algum dos seus versos. Talvez tenha descoberto em Alceu, poeta coevo de Safo, que a poeta era “coroadade violetas, sagrada, de doce sorriso”²¹. Todas estas características estão, de forma clarividente, presentes na escultura de Barata Feyo. O estatuário enfatizou a coroa de loureiro²² (sobre o penteado a fazer lembrar, através da técnica escultórica do trépano, a moda da Época Antiga), o ar hierático, sagrado, e o sorriso, se não doce, expressivamente suave. Talvez a iconografia da figura tenha vindo de representações (escultóricas e pictóricas) de outros artistas que, no tempo em que produziram, representaram Safo: principalmente na neoclássica e romântica centúria de Oitocentos,

²⁰ P. 159 do já citado tratado de César Ripa e J. Baudoin, *Iconologie...*; traduzimos do francês.

²¹ M. Oliveira Pulquério, “Safo”, em *Verbo – Enciclopédia Luso-Brasileira...*, coluna 1065. É curioso que, de todas as estátuas, apenas Safo tem a boca mais declaradamente entreaberta. Está a recitar (verbo mediador entre o dizer e o cantar)? Será uma referência a este “doce sorriso” da descrição de Alceu?

²² A representação da Poesia é, segundo a reminiscência iconográfica, coroadade louros. A coroa da Safo de Salvador Barata Feyo parece, com efeito, estar mais próxima das folhas de loureiro do que das pétalas da violeta.

os artistas plásticos dedicaram atenção a Safo, como são exemplo os pintores David e Gros, o escultor Pradier, ou, no panorama nacional, o escultor Simões de Almeida.

Num programa tão pensado como foi o da construção do espaço universitário, todas as representações se conjugam para que a expressão das ideias que se querem representar, e apresentar, seja clara. Safo é uma das imagens que incorpora, que ajuda a tomar corpo, a cidade universitária. A sua imagem concorre para a imagem do poder ali subjacente, porque é importante no contexto civilizacional da construção identitária que nasce a partir da Grécia, portanto, também a partir das suas Poesias. Uma delas, uma poesia-profecia, se certa para tantos, nunca se poderia concretizar na sua pessoa:

“Quando morreres, hás-de fazer sem que haja no futuro memória de ti nem saudade. É que não tiveste parte nas rosas de Piéria. Invisível, andarás a esvoaçar no Hades, entre os mortos impotentes”²³.

Na verdade, a sua *memória* foi *visível*, em todo o *futuro* que já passou e, certamente o será, naquele que estará para vir: mais do que em outra qualquer obra, na sua própria obra, em cada nova Poesia e, outrossim, na figuração plástica deste ou daquele artista. A escultura de Barata Feyo, frente às Letras, é a prova de que existe, também na pedra, memória de Safo-Poesia.

²³ Fragmento da obra de Safo; tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade...*, p. 87.

Bibliografia

- BAR, Virginie; BRÊME, Dominique, *Dictionnaire Iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Dijon, Éditions Faton, 1999.
- BAUDOIN, J., veja-se RIPA, César.
- BRÊME, Dominique, veja-se BAR, Virginie.
- COSTA, Sandra Vaz, "A Escultura Monumental", em *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, número 8, Março, 1998, p. 78-81.
- DIAS, Pedro; GONÇALVES, António Nogueira, *O Património Artístico da Universidade de Coimbra*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990, p. 121-146.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 3.ª edição, Venda Nova, Bertrand Editora, 1991.
- GIRÃO, Aristides de Amorim, "Discurso proferido na inauguração dos edifícios da Faculdade de Letras e do Observatório Astronómico construídos pela Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra", em *Anuário da Universidade de Coimbra. 1951-1952*, Coimbra, [Universidade de Coimbra], 1953, p. 45-48.
- GONÇALVES, António Nogueira, veja-se DIAS, Pedro.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica. I volume. Cultura Grega*, 6.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1959.
- PULQUÉRIO, M. Oliveira, "Safo", em *Verbo – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa, editorial Verbo, 1974, vol. 16.º, colunas 1064-1065.
- RIPA, César; BAUDOIN, J., *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images [...]*, Paris, 1644 [edição fac-similada].
- ROSMANINHO, Nuno, *O Princípio de uma Revolução Urbanística no Estado Novo. Os primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*, Coimbra, Minerva Editora, 1996.
- TORGAL, Luís Reis, *A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra. 1926-1961*, Coimbra, Minerva, 1999.
- TORGAL, Luís Reis, "Coimbra. 'Cidade Universitária' ou Cidade-Universidade", em *Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 8, Março, 1998, p. 10-13.
- VILAÇA, Alberto, *De Memória em Punho, Histórias que Abril soltou*, Coimbra, Livraria Minerva, 1992, p. 50-54.

Índice

Graça Capinha	5
Maria João Pires	9
Ana Luísa Amaral	15
Fernando Aguiar	21
Sheryl Robbins	25
Poemas das Crianças	35
Claúdio Pires	35
Inês Robalo	35
Jessica Duarte	36
Rafael Mateus	36
Rute Gonçalves	36
Patrícia Baltazar	37
Rafael Salvado	37
Rafael Lopes	38
Mariana Salgado	38
Petra	39
Leonel Coelho	39
João Coelho	39
Sara Pintado	39
Martim Carvalho	40
Rafael Mateus	40
Jessica Duarte	40

Sofia Santos	41
Joana Vicente	41
Patrícia Baltazar	41
Sebastião Carvalho	42
Joana Carvalho	42
Cristo Torres	43
Caio Pagano	49
Lauren Barney	53
Guillermo Iriarte	54
Patrick Schulz	55
James DeMars	56
Bas Verheijden	59
Mika Akyama	60
Jean-François Dichamps	62
Jill Lawson	63
Lauren Barney	64
Conceição Riachos	69
Jaime Braz	72
Emiliana Cruz	75
Carla Vaz	80
Cristina Néry	81
João Rasteiro	91
Cristina Néry	99
Graça Capinha	100
Andreia Rafael	105
Alcina Marques de Almeida	117
Paulo Dias	119

Jorge Andrade	120
Miguel Carvalho	121
Frederico Cardoso de Jesus	123
João André Cardoso de Jesus	123
Paulo Renato Cardoso de Jesus	123
Michel Delville	135
Marco Daniel Duarte	157

120	Jorge Andrés	79
121	Augusto Cavallo	85
122	Federico Cardoso de Jesús	95
123	José Andrés Cardoso de Jesús	95
124	Paulo Renato Cardoso de Jesús	96
125	Michael Davila	97
126	Carlos Torres	98
127	Marco Daniel Duarte	99
128	Caio Pagano	100
129	Lauren Darcay	105
130	Guillermo Harre	106
131	Pedro Sánchez	107
132	James Delfino	108
133	Ilis Mercedes	109
134	Isela Myriam	110
135	José Francisco Dichampa	111
136	José Lavasa	112
137	Laura Záratea	113
138	Concepción Ríos	114
139	Jairo Cruz	115
140	Emilia Cruz	116
141	Carla Paz	117
142	Graciela Méndez	118
143	José Rodolfo	119
144	Cristina Méndez	120
145	Graciela García	125
146	Andrés Rodríguez	126
147	Adrián Agustín de Aguirre	127
148	Pablo Díaz	129

Este livro, Oficina de Poesia, n.º 2 - Série II, foi composto, impresso e brochado na Secção de Artes Gráficas das Oficinas de Trabalho Protegido da APPACDM de Braga, Quinta do Amorim – Gualtar, Braga. Acabou de imprimir-se no mês de Dezembro do ano de dois mil e três

ISSN 1645-3662



9 771645 366004

Apoios:



Reitoria da Universidade de Coimbra
Conselho Directivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra



CES - Centro de Estudos Sociais