

Caminhos do contemporâneo: a experiência da paisagem na poesia de Manuel Silva-Terra

Contemporary paths: the experience of landscape in the poetry of Manuel Silva-Terra

Maria Graciete Besse
Profesora da Université de Paris IV – La Sorbonne
mariagraciete7@aol.com

Data de recepção do artigo: 18-06-2020
Data de aceitação do artigo: 14-07-2020

Resumo

Neste estudo, partimos do conceito de contemporâneo (Agamben) para analisar algumas obras de Manuel Silva-Terra e mostrar como a sua escrita celebra diversos temas e motivos (a pedra, o deserto, a casa, a morte, etc.), desenhando os traços de um imaginário mítico onde a geografia íntima se cruza com a espessura da tentação filosófica até criar um “pensamento-paisagem” (Collot), capaz de inquietar o tempo.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea – Manuel Silva-Terra – olhar – paisagem – silêncio – perda.

Abstract

In this study, we start from the concept of contemporary (Agamben) to analyze some works by Manuel Silva-Terra and show how his writing celebrates different themes and motifs (the stone, the desert, the house, death, etc.), drawing the traces of a mythical imaginary where intimate geography intersects with the thickness of philosophical temptation to create a “thought-landscape” (Collot), capable of disturbing time.

Keywords: contemporary Portuguese poetry – Manuel Silva-Terra – gaze – landscape – silence – loss.

Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Giorgio Agamben

O caminhante está de novo a caminho.

Manuel Silva-Terra

O conceito de contemporâneo tem alimentado grandes discussões teóricas e continua a atravessar a maneira como abordamos as obras literárias de hoje, dotadas de linhas de força sempre difíceis de apreender devido à proximidade em que se encontram do nosso entendimento crítico. Esta dificuldade é acentuada por Agamben que define o contemporâneo como «aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro» (2009: 62), o que implica distinguir o que se encontra oculto pela claridade sedutora do imediato. Martin Rueff vai no mesmo sentido, ao sublinhar a «discordância» como possibilidade de «pensar a nossa presença no cristal do tempo» (2010: 99). Tais propostas orientam os estudos literários que escolhem debruçar-se sobre autores publicados nas últimas décadas e pouco estudados, de forma a desocultar algumas obras merecedoras de atenção.

Quando nos interrogamos acerca da evolução recente da poesia portuguesa, constatamos que não existem ainda inventários nem análises verdadeiramente abrangentes, capazes de transmitir um panorama diversificado sobre as inflexões poéticas actuais, pela dificuldade já apontada de reflectir sobre o que alguns especialistas, como Michel Chaillou, designam por *extremo contemporâneo* (1987: 5-6). Podemos, no entanto, encontrar algumas leituras parciais¹ que identificam na novíssima produção lírica a heterogeneidade e a diversidade de caminhos que revelam, como constata Ida Ferreira Alves,

¹ Para além de alguns ensaios estimulantes, assinados por Fernando J.B. Martinho, Rosa Maria Martelo, Fernando Guimarães, António Carlos Cortez, José Ricardo Nunes, entre outros, salientamos a revista *Relâmpago* que publicou, em 2003, um número especial, intitulado «Nova poesia portuguesa», mas silenciando uma série de autores com obra considerável. Também a revista brasileira *Abriu*, da Universidade Federal Fluminense, propôs em 2015 um interessante dossier consagrado à poesia portuguesa contemporânea. Ver ainda as antologias - *Anos 90 e agora* (Quasi, 2001) e *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002) -, que permitem definir algumas tendências poéticas, sem contemplarem todavia muitos aspectos interessantes da produção mais recente.

uma «certa maneira de ver e escrever», onde se manifestam algumas características, já evidenciadas nos finais do século XX e que se afirmam em seguida, como o diálogo inter-artes, o regresso ao quotidiano, o uso da paródia, o pendor realista e descritivo de um espaço sobretudo urbano, onde se identifica, na opinião de Luís Carmelo, o sintoma das grandes transformações em curso, bem como um certo sentimento de *orfandade*, de registo autobiográfico, assinalado por Nuno Júdice (2009: 294). Assim, quando estudamos os poetas que continuam a publicar nos nossos dias, «mais do que falar de rupturas, deveríamos falar de deslocamentos ou de diferentes polarizações», como observa Rosa Maria Martelo, ao interrogar a emergência de novas poéticas a partir da segunda metade do século XX (2006: 141).

No seu breve ensaio sobre os «caminhos do poesia portuguesa recente», consagrado a alguns nomes que considera importantes, Nuno Júdice evoca «um espaço amplo de som e de sentido em que coincidem a música, a palavra, e sobretudo a ampla respiração que irá conduzir o verso a essa totalidade em que surge a *possibilidade da imagem*» (2009: 290). Esta definição, que remete para a poesia de Manuel Gusmão, poderia também aplicar-se ao universo de um autor injustamente esquecido pela crítica, Manuel Silva-Terra que, para além de poeta, tem desenvolvido um importante trabalho como tradutor, antologador e também editor, «dos mais competentes e discretos», como sublinha António Carlos Cortez (2019: 20). Na sua obra encontramos grande parte dos tópicos geralmente indicados para caracterizar a produção poética do final do século XX e aquela que se desenvolve nos dias de hoje, para além de uma certa singularidade que nos importa sublinhar.

Nascido em 1955 em Orvalho, aldeia da Beira Baixa, e autor de mais de uma dezena de títulos publicados desde os anos 80, Manuel Silva-Terra mobiliza na sua escrita poética uma *ampla respiração* que revela uma notável experiência da paisagem, criando uma cosmogonia feita de perplexidades e emoções a que não é estranho um constante pendor filosófico, agregando as grandes questões como Deus, o Tempo, a Morte e o sentido da Vida. Como veremos, nos seus poemas, a percepção espacial associa quase sempre a descrição e a reflexão, o sensível e o inteligível, o próximo e o distante, ilustrando, na esteira da fenomenologia, o que Michel Collot designa por *pensamento-paisagem*, conceito que aponta para um dispositivo poético capaz de dar a ver a relação entre o interior e o exterior, o real e o imaginário (2011: 30). Segundo o crítico francês, a paisagem é, por definição, um espaço englobado por um determinado olhar, a partir de um lugar e de uma

perspectiva, funcionando como um operador que possibilita o trabalho da imaginação ligado à memória subjectiva e à cultura. Por conseguinte, a percepção sobre o estar-no-mundo enuncia-se de várias maneiras, ao mesmo tempo que o horizonte traça os contornos de um território onde se move um corpo cujos sentidos se encontram em estado de alerta, implicados sinestesticamente na relação com os lugares evocados, para despertar no poeta (e no leitor) um certo número de sentimentos, lembranças e emoções. Nesta perspectiva, o poeta configura um espaço que resulta da convergência entre o ver e o pensar, criando um caleidoscópio de sensações, atitudes e até transformações que o eu lírico decifra, graças ao seu labor poético, para atingir o que Michel Collot designa como «o fundo insondável da paisagem» (2011: 135).

A inscrição da paisagem na obra poética de Manuel Silva-Terra constitui um tema que evolui de livro para livro, apresentando contudo algumas constantes que desenham um caminho coerente e apontam para uma experiência do deslocamento. A ideia de caminho é claramente definida numa nota à edição de *Campos Magnéticos*, onde o autor, em forma de posfácio, justifica a organização deste livro que inclui obras anteriores e, ao mesmo tempo indica que «Com a poesia não se aprende, mas apreende-se» (2006: 171), acrescentando logo a seguir que a criação poética constitui uma forma de viagem: «Vamos a caminho para ouvirmos o que as coisas têm a dizer-nos, e acabamos por nos escutar a nós mesmos, porque somos o que nas coisas perpassa de nós» (2006: 172). Este entrecruzar da cartografia da paisagem percebida pelo olhar com a reflexão metapoética ou filosófica caracteriza toda a escrita de Manuel Silva-Terra, como podemos observar nas obras que aqui consideramos, publicadas a partir de 2007, desenhando três eixos essenciais, relacionados com um percurso transfigurador da experiência subjectiva, que converge num diálogo com as artes visuais, para explorar em seguida algumas variações em torno da matéria elementar do mundo e alcançar, através de uma escrita fragmentária, de teor por vezes aforístico, a cintilação de um *corpocosmos*, como diria Michel Collot.

Uma geografia íntima

No poema narrativo intitulado *Pai, não abra já essa porta* (2007), o autor mergulha no espaço do arcaico (no sentido de *arké*, origem, como lembra Agamben), para celebrar, em registo autobiográfico, o seu

vínculo com a figura do pai que acaba de morrer. O volume abre com duas imagens que remetem de imediato para um espaço e um tempo bem definidos: o fragmento de um mapa da Beira Baixa, onde é assinalada a aldeia natal, e uma fotografia a preto e branco dos pais, em situação de trabalho. A morte do pai representa um ponto fixo, exacto e objectivo, associado a uma data chave que marca o *incipit*:

Hoje é quinta-feira, 29 de Junho. O pai foi a enterrar. Eram 4 horas da tarde. Desaparecia para sempre do alcance dos meus olhos. Agora é só uma imagem, mas uma imagem que se move em torno de si própria. É o meu centro. À sua volta eu rodo num movimento de translação, por isso esta imagem me é mais presente que o corpo que sumiu. (2007: 11).

A escrita nasce do profundo sentimento de perda que rompe a ligação com a origem e provoca no órfão enlutado a dor que se traduz por uma dinâmica intensamente criativa, isto é, um «movimento de translação» que o leva a interrogar a natureza abstracta da ausência e a mergulhar nas suas memórias mais secretas, à procura do «caminho das evidências» (2007: 64). Ao longo de toda a narrativa, a voz do pai, transcrita em itálico, alterna com as reflexões do filho que com ele estabelece um diálogo para assim preencher o vazio e testemunhar sobre a sabedoria que recebeu, até encontrar a paz e considerar que «a vida, mesmo a mais humilde, pode ser jubilosa» (2007: 96). A jubilação encontra-se tanto na simplicidade do pai (que um dia se cruzou com Torga), como na exaltação da beleza elementar da terra batida pela chuva e pelo vento norte, mas também na intensidade das cores da serra, no brilho da Estrela Polar, no vôo das aves ou na paixão pela escrita que se vai alimentar tanto da admiração por poetas brevemente evocados (José Gomes Ferreira, Eugénio de Andrade), como da percepção de um espaço rude e luminoso, matéria prima da invenção poética.

Depois de relembrar, em algumas passagens do texto, o instante decisivo em que fechou os olhos do pai e lhe colocou entre as mãos a folha de uma figueira, como «o epitáfio possível» (2007: 91), o filho penetra no momento em que a morte é um acontecimento, antes de se transformar, como afirma Barthes em situação idêntica (2009: 52), numa *duração insignificante*, inacessível a qualquer narração, estabelecendo uma relação entre a temporalidade e o espaço de origem, para celebrar os gestos, o cheiro e a voz do pai, cujo sonho era ser marinheiro. Assim, a perda confunde-se com as recordações, sendo o presente invadido

pela escavação descontínua do passado que o narrador revisita pacientemente, descrevendo o seu próprio itinerário de poeta, nascido numa casa de xisto, numa pequena aldeia sem electricidade, «entalada entre montanhas» (2007: 23), onde os livros foram a sua «tábua de salvação», pois há «livros como casas de onde não apetece sair» (2007: 27). A casa da infância, descrita numa gradação vertical, ascendente e descendente, que tanto vai do quarto até ao sótão, como se assimila a um corpo que «lança raízes no maciço rochoso e na fundura da noite» (2007: 34), é transfigurada pelo imaginário e comparada com uma «carapaça que deslocamos connosco pelos espaços que vamos habitando» (2007: 34), semelhante ao berço de que fala Bachelard ao lembrar que a casa é o nosso primeiro universo.

Na revisitação das memórias familiares, a fotografia ocupa um lugar importante, sempre ligada à alteridade absoluta, como mostrou Barthes no seu célebre ensaio de 1980, consagrado à estreita relação entre a imagem e a morte, ou também Susan Sontag para quem a fotografia sublinha a vulnerabilidade das vidas que rumam para a própria destruição, constituindo um *inventário da mortalidade* (2004: 85). O narrador de *Pai, não abra já essa porta* tem perfeita consciência desta aproximação, quando observa: «Então dou-me conta de como as imagens são a morte. São a própria morte que nos olha do lado de lá.» (2007: 35-36). Ao reflectir sobre as imagens do passado, o «órfão que está a fazer o luto» (2007: 66) entrega-se a um percurso órfico que o leva a interrogar as suas origens sociais, de forma a incluir a sua própria genealogia na história familiar que se confunde, afinal, com o destino colectivo: «O povo não tem história só tem um passado de sobrevivência» (2007: 44). Com grande sensibilidade, a recriação da existência paterna é pontuada pela evocação de uma paisagem onde a «terra pobre e o clima agreste» endurecem o carácter das pessoas, mesmo se o pai, nos «seus noventa e cinco anos ainda era um amigo do sol» (2007: 47), como revela a fotografia, tirada pelo filho, onde transparece uma verdadeira harmonia com a natureza:

Está sentado e faz com a paisagem uma tão perfeita unidade que é como se sempre ali tivesse estado. Não se pode imaginar o lugar sem a sua presença porque era o pai que a completava. E nesta união, por ser tão completa, anula-se a diferença entre amador e ser amado. É desta unidade que pode nascer o estado de felicidade. É uma simbiose vital em que todos cooperam. (2007: 52)

A relação entre a figura paterna e a paisagem prolonga-se na evocação das tarefas agrícolas que povoaram o quotidiano do homem

simples que acaba de desaparecer e que põem o corpo em movimento (podar uma árvore, cavar com a enxada, ordenhar uma cabra), para convergir numa fusão com o espaço graças à transfiguração imaginária - «Como se o próprio corpo tivesse estado sempre ali e fizesse parte da paisagem. Como se estivesse enraizado no lugar» (2007: 54) -, sugerindo ao narrador uma reflexão de cunho metafísico sobre a morte, Deus e a eternidade, mas também a necessidade de «desaprender muito» (2007: 56), para poder continuar a avançar. A braços com a insónia, o narrador descobre que só a memória pode reconstituir o objecto amado e perdido, através da variedade dos trabalhos que partilhou com o pai, criando assim dois corpos no instante do encontro e na diversidade dos espaços da azáfama agrícola: «colher azeitonas no Salgueiro do Campo, vindimas no Ribatejo cavar a horta do Nabais resinar pinheiros...» (2007: 70). Nestas circunstâncias, produziu-se a transmissão de um saber que passou do pai para o filho, o qual é capaz de identificar, ainda hoje, diferentes tipos de pássaros (Chapins-azuis, carriça-do-mato, gaio, chapim-de-poupa, alvéola-branca, etc.), enumerados sob a forma de um modesto catálogo e revelando a tentação do inventário que vamos encontrar noutras obras de Manuel Silva-Terra. Também o fascínio que o poeta demonstra pela pedra resulta da herança deixada pelo pai que lhe ensinou «a atirar pedras saltitonas sobre a água» (2007: 61). Esta recordação dos tempos felizes da infância implica novamente uma competência («Tem de ser uma pedra achatada») e uma certa agilidade do gesto ao desafiar a força da gravidade. Contudo, o que mais parece fascinar o poeta é a revelação de que o pai não receia a morte, ensinando-lhe a «sabedoria trágica» (2007: 98) que passa pela aceitação do ciclo natural da vida que se cumpre, e manifestando uma espécie de *santidade* já anunciada na epígrafe que abre o volume, emprestada a *Contos Exemplares* de Sophia de Mello Breyner Andresen. O retrato do pai é assim caracterizado pela clareza e pela evidência de «não ter dentro a escuridão», o que significa «não ter lugar para palavras pesadas e opacas» (2007: 85). Ao trazer de volta a imagem do pai como um halo de luz e sabedoria, o órfão repara de certa forma o seu luto, procedendo à integração da perda graças à criação poética.

Quase no termo desta arqueologia da memória «que não tem fim» (2007: 97), o narrador evoca com muita delicadeza o momento epifânico em que, aos doze anos, tocado pela emoção estética, procurou escrever o seu primeiro poema, com o mesmo esforço «com que o pai lavrava uma leira» (2007: 85). A escrita é assimilada a um

trabalho que tem como objectivo «furar a carapaça dura da realidade e chegar-lhe ao miolo» (2007: 86). O poeta justifica então o sentido da sua actividade literária, numa síntese elucidativa da sua arte poética: «Escrevo para fazer luz para dentro de mim. Para eliminar zonas de sombra que são a ilusão do conhecimento.» (2007: 86). Porém, esta actividade relaciona-se intimamente com o silêncio, pois «a poesia é outra forma de dizer o silêncio no mundo enevoado das palavras.» (2007: 95).

No livro publicado no ano seguinte, *O que sobra* (2008), dedicado «a todos os que andam sós no mundo», o poeta escolhe três motivos – a viagem, a errância e o caminho –, para desenhar uma geografia sentimental onde se cruzam espaços variados, sob o signo de uma inunção que se oferece como um estímulo existencial, logo nos primeiros versos: «Sê a claridade/por dentro das palavras» (2008: 9). Tal programa declina-se nos trinta e nove poemas, geralmente curtos, que compõem a filigrana deste volume, onde o sujeito caminhante evoca um itinerário físico e espiritual, marcado por visões eufóricas e disfóricas, fazendo da paisagem uma experiência da visualidade onde se projecta a interacção do tempo e do espaço, da natureza e da cultura, do indivíduo e da sociedade, como diria Michel Collot (2011: 18). Ao longo do seu percurso solitário, o poeta convoca muitas vezes a presença de um Outro, na tentativa de estabelecer um diálogo ou de partilhar a beleza, mas a segunda pessoa gramatical tanto pode ser o leitor como o próprio sujeito aberto ao mundo exterior, oferecido a uma errância onde o eu lírico se perde antes de encontrar o seu caminho mais essencial.

Nesta obra, Manuel Silva-Terra privilegia um espaço aberto e luminoso onde distinguimos a Serra da Arrábida, as cegonhas de Cáceres, o deserto tuaregue, o «descampado/no pino do verão», o luar de Granada, o «rendilhado» de Tânger, entre muitos outros lugares que solicitam o olhar e o ouvido do corpo viajante para um contacto directo com a música do mundo, sugerida neste apelo, em forma de convite:

Descalça as botas de caminheiro.

Respira com os pés nus
a voz solitária da terra

Sabedoria é saber calar
saborear o som do silêncio

Sê sábio escuta o vento
nos altos dos cabeços
(2008: 15)

A atenção à sonoridade da paisagem indica aqui o ritmo do silêncio onde se concentra a sabedoria que pode também passar pela perda enquanto possibilidade do encontro com uma «outra luz» (2008: 13), ou com um «paraíso perdido» identificado com as estrelas neste belíssimo poema:

Quando estás no deserto
vê as estrelas que estão
poisadas na linha do horizonte

Não precisas de levantar a cabeça
para olhá-las de frente.
(2008: 14)

A qualidade do olhar associa-se por vezes ao «cheiro da santidade» (2008: 19) dos «velhos desdentados» que o poeta reconhece no poema intitulado «Aldeia», sugerindo reminiscências familiares («Tem noventa anos/e as unhas gastas e sujas/de tanto escarolar o chão», 2008: 19). Todos os sentidos parecem estar dispostos a enunciar um mundo composto por elementos tão diversos como a água e o vento, as andorinhas faladoras, uma abelha, as estrelas, a baba de caracol, o cheiro de castanhas assadas, a voz branca do mar, o «pão da poesia» (2008: 43). Porém, neste espaço de leveza introduz-se também uma visão disfórica da cidade, comparada com um cancro, um tumor ou uma «matéria putrefacta» (2008: 17), bem como a referência à «água aprisionada» da barragem do Alqueva onde «Caíram / milhares de bombas / corta-margaridas» (2008: 23) ou ainda aos «submarinos nucleares/com sua carga de bombas» (2008: 29) que estacionam no estreito de Gibraltar. Para além da visão, da audição e do olfacto, o autor recorre ainda à sugestão do paladar numa transfiguração poética que associa o sólido e o líquido, como nestes versos, a propósito de Toledo: «Alimentas-te do barro/e do orvalho da noite» (2008: 25). Nas ruas desta cidade onde passa o Tejo, o poeta evoca «o enterro do conde de orgaz», referência plástica que introduz uma nota visual e apela para a cultura do leitor.

No deslocamento do olhar descrito neste livro, alguns momentos felizes, como a lembrança da simplicidade de uma casa alentejana,

definida como «toda a gramática/ da ocupação do espaço» (2008: 34), contrastam com a visão disfórica da «maré negra» na Galiza, provocada por um petroleiro assimilado a um «anjo da morte» (2008: 39), ou a «bruma espessa/sobre os campos/queimados» (2008: 40), numa homenagem a Rosalía de Castro, revelando a maneira como a consciência do sujeito poético é capaz de sair de si para ir ao encontro do mundo contemporâneo e lhe atribuir um sentido inesperado. Assim, a paisagem não se resume apenas a uma representação física ou mental, mas resulta também do cruzamento de imagens que oferecem ao leitor uma *matéria-emoção* trabalhada pela qualidade estética da palavra-peregrina e pela sensibilidade do poeta cujo destino é «Estar a caminho» (2008: 43), para articular o corpo do tempo com uma poética da relação.

Em *O que sobra*, a percepção da paisagem aponta para uma geografia das emoções que encena espaços desertos e cidades impuras, onde os «anjos há muito/tinham queimado as asas» (2008: 33), anunciando, numa reminiscência rilkeana, o *começo do terrível*. Pela modulação da voz e do silêncio, Manuel Silva-Terra cria um contraste que faz «ouvir/o silêncio estalar/numa semente/de cardo» (2008: 16), o «som do mar no mar» (2008: 24), «o ruído dos motores/substituído pelo silêncio» (2008: 42), ou ainda o «som/sem uma voz/sem um eco» (2008: 45), num despojamento progressivo que sugere a vontade de alcançar uma dimensão inscrita tanto na «pedra raiada/onde o sol acaba de nascer» (2008: 46), como na ilha onde sopra «um vento gelado» (2008: 47), ou apenas num livro à espera de nascer.

Trajectórias do *pensamento-paisagem*

Em *Lira* (2009), o poeta propõe-nos uma celebração do livro que se desenvolve em trinta e um fragmentos de prosa poética, a partir da imagem que baptiza o volume, representando um objecto preciso, isto é, a «parte fixa de uma prensa manual, assim chamada por apresentar a forma de uma lira», tal como o autor indica em nota, antes das duas epígrafes de Proust e de Celan que servem de abertura e remetem, respectivamente, para a leitura e para a essência dialógica do poema. Numa interessante recensão publicada na revista *Colóquio-Letras*, Fernando de Castro Branco, caracteriza *Lira* como um livro alegórico e hiperbólico que «se subordina a um espírito de cariz enciclopédico» (2012: 229), onde o discurso poético se entrelaça com uma reflexão de tipo ensaístico para formar uma antologia de livros, sugerindo o Livro

visionário de Mallarmé, a *biblioteca-mundo* de Borges ou o labirinto de livros onde se perde o viajante inventado por Italo Calvino.

Manuel Silva-Terra introduz o leitor no espaço inaugural do «livro-casa», onde «as páginas brilham na sua nudez jubilosa » (2009: 9), e convida-o para uma viagem que, de forma concentrada, passa por múltiplas etapas representativas da diversidade do mundo. O percurso desemboca no «livro-gato-gata» que «nasce de olhos fechados» (2009: 51) e introduz uma leveza tão ao gosto «italocalvinista» (2009: 52). O poeta cria assim um longo inventário em forma de biblioteca, onde o leitor pode deambular à vontade entre «o livro-do-ser» (2009: 23), de ressonância heideggeriana, definido como «o tempo condensado numa possibilidade de significações» (2009: 24), «o livro-espectro» (2009: 35), assimilado à obra perfeita, o «livro-da-sabedoria» (2009: 38) que obriga a desaprender e a aceitar a perda, o «livro-abrigo» (2009: 43) que se confunde com um texto solar, o «livro-meteoro» (2009: 46) cuja ardência queima os olhos, e tantas outras paisagens de palavras em forma de livros que provocam o deslumbramento, em particular aquelas que funcionam como homenagem a um escritor, como o «livro-de-areia», evocador do poeta argentino, que «só pode ser lido em sonhos» (2009:15), o «livro-fiama», que «brilha incandescente a partir de dentro» (2009: 32), e o «livro-eugénio», assimilado ao «perfume dos dias transparentes» (2009: 34).

Entre todas estas propostas livrescas existe um momento de suspensão que corresponde ao «livro-animado» (2009: 25), como justamente assinala António Cândido Franco, isto é, «um momento de paragem, reflexivo, quase especular, que trava por um lado a aceleração verbal dos textos anteriores, todos eles marcados por um galope torrencial, e por outro os reordena em função dum sentido sempre futuro» (2011:171). Efectivamente, enquanto elemento vivo, este livro apresenta uma particularidade: «Respira o tempo todo. Respira enquanto dorme. (...) Levanta-se em chamas para o sol. Alimenta-se dele» (2009: 25). É talvez por esta razão que o poeta convida o leitor a penetrar neste espaço comparado a um corpo purificado: «Entra e aceita o esquecimento da morte. Lê as suas entranhas fumegantes. Quando saíres saberás o destino do teu corpo em permanente transformação.» (2009: 26). Tal convite funciona em eco à afirmação que encontramos no primeiro fragmento, segundo a qual «Há livros que mudam vidas» (2009: 9), constituindo uma riqueza, ao mesmo tempo material e abstracta, graças à qual o leitor pode recolher ora a sabedoria, ora o prazer da metamorfose.

Através de uma proliferação de sentidos articulados em torno de variações que obedecem a uma expansão progressiva, *Lira* apoia-se no que poderíamos designar por uma *escrita rizomática*, feita de intensidades e de linhas de fuga, que, à semelhança do rizoma, «não se deixa reduzir nem ao Um nem ao múltiplo», como diriam Deleuze e Guattari (2006: 51), isto é, uma escrita capaz de criar um labirinto, sem princípio nem fim, sem centro nem periferia, onde tudo está ligado entre si, formando um sistema que se dobra e desdobra em diversas possibilidades de leitura.

Uma outra forma de diversidade anima o livro intitulado *Condomínio* (2012), cujo título nos chama de imediato a atenção, ao sugerir um contraste entre a posição dos dois sinais parentéticos, em forma de abertura, e o sentido do substantivo que, segundo o dicionário, significa uma habitação partilhada ou um espaço fechado de uso privativo. Para inaugurar esta obra, logo depois da epígrafe de Raúl Brandão que fala de saudade e de um desenho a preto e branco, feito de linhas entrançadas, Manuel Silva-Terra transcreve um poema de António Patrício (*Relíquia*), que começa pelos seguintes versos: *Era de minha mãe: é um pobre xale/que tem para mim uma carícia de asa* (p.11). As duas primeiras estrofes deste texto são dificilmente apreendidas devido a um risco negro, de forma espiralada, que parece querer apagar as palavras. O leitor compreende então que a escrita poética se vai desenvolver em torno da figura materna, evocada no chamamento de uma voz longínqua, com algo de spectral: «filho acorda/ hoje vamos cortar o feno/ o feno o feno/ do lameiro do arinto» (2012: 12).

A tensão entre vida e morte encontra-se na base do discurso poético onde podemos constatar também uma relação entre dois sistemas semióticos, criada por um exercício de carácter experimental em que o autor nos dá a ler poemas visuais, caligramas, versos escritos a branco sobre um fundo negro (2012: 31), que alternam com sobreimpressões de desenhos em claro-obsuro, reproduções de penas, folhas de plantas, ramos de árvores que vegetalizam o silêncio da página, ou apenas riscos, círculos e espirais que dialogam entre si para iluminar um espaço marcado pela tentação órfica, aqui condensada na busca da mãe ausente que se prolonga num discurso reflexivo sobre a condição humana («cada dia morremos um pouco mais/as luzes apagam-se/caímos com os deuses», 2012: 62).

Mais uma vez, para aceder às paisagens do passado, o poeta recorre ao trabalho da memória (metaforizada no «sótão» da casa)

quando procura nas «fotografias amarelecidas» e nos «velhos cadernos» todos os elementos que remetem para uma lembrança recolhida nos segredos do papel antigo:

procuras folhas e flores secas
entre folhas de livros que leste

procuras um fio invisível
que te ligue às infinitas páginas

do texto infinito que és

procuras entre teias de aranha
e carcaças de insectos mortos
procuras: ainda

(2012: 14)

Elaborado sob o signo da busca, este livro apoia-se nas velhas fotografias que, semelhantes a uma catalisador mnésico, ajudam o sujeito a reconstituir determinados instantes relacionados com o quotidiano doméstico onde revê a mãe a cozinhar, a amassar «o Pão [...] / as Mãos na massa amassava, ssava, va» (2012: 15), a «fazer o Queijo de Cabra» (2012: 18), ou com «as Mãos Migando o Pão de Milho/para o Caldo de Couves» (2012: 24). Estas actividades repetitivas são descritas como momentos de fulgurância onde as maiúsculas engrandecem o gesto mais banal, dando um sentido particular à grande ausência que o poeta respira na casa da infância. Ao longo de todo o livro, o eu lírico joga com as palavras, com o tamanho e a forma das letras, mas também com os sinais da pontuação, a disposição do verso na página, os espaços em branco, o tratamento dos desenhos, propondo-nos uma *paisagem-pensamento* onde desfilam alguns instantâneos que nos dão a ver, muito brevemente, elementos da infância que já conhecemos da sua biografia, como a «Casa de xisto que os Pais construíram/com as próprias Mãos» (2012: 20), mas também a referência a uma fotografia (não reproduzida), «em tons sépia» (2012: 15) que sublinha a ideia da morte, como na narrativa de 2007, em que celebrava a figura paterna. Desta vez, o leitor identifica no sujeito poético algum pudor em falar da morte da mãe que se encontra no «fundo de uma cova geométrica/aberta na terra» (2012: 26). Este pudor é conotado com um forte sentimento de melancolia associado ao cair da noite, revelando a consciência saturniana do tempo que passa, sublinhada pela acumulação das imagens que se concentram na

sugestão das palavras que «caem», como se fosse impossível designar a espessura da dor provocada pela morte da mãe, cuja sombra cresce repetidamente no «espaço habitado pela Ausência» (2012: 21), na «casa habitada pela ausência» (2012: 47) até se identificar «na pele lívida» onde «está escrita a Ausência» (2012: 62). A alternância na utilização da maiúscula e da minúscula, para designar a «palavra exacta» (2012: 48) que atravessa toda a obra, visualiza a oscilação entre o concreto e o abstracto, assim como a evidência de um luto que dificilmente se formula. Por um lado, encontramos o *velho xale* evocado no palimpsesto que constitui o poema de António Patrício transcrito na abertura do livro (2012: 11) ou ainda os velhos cadernos e as fotografias antigas; por outro lado, deparamos com a reflexão sobre a Morte agravada pela suprema ausência de Deus que paira no fragmento final, em discurso directo, quando um profeta recomenda ao eu lírico: «não volte aos sítios onde foste feliz/sabes bem o que te espera deus já lá não está e tu ainda não deste por isso [...] holderlin disse» (2012: 72). O poeta vive na noite do mundo, uma noite tão escura que nem permite dar pela falta dos deuses, e tal como Hölderlin, tenta aproximar-se do mistério que ilumina a existência humana.

A questão da morte de Deus, proclamada por Nietzsche, funciona como o substracto de um outro livro de Manuel Silva-Terra, intitulado *Pastor de pedras* (2014), conjunto de setenta poemas que mobilizam a célebre metáfora heideggeriana do homem como *pastor do ser*, para interrogar a dimensão do sagrado através de um imaginário mítico que desenvolve a polissemia da pedra, palavra emblemática, conotada com o apelo da matéria mineral, que sendo ao mesmo tempo forte e delicada, imutável e porosa, tanto significa a permanência como a fugacidade da vida. Podemos encontrar neste livro alguns ecos de outras vozes que também fizeram da elementaridade da pedra o instrumento fundamental de uma palavra que trabalha a experiência das coisas e a sua transfiguração. Para além de uma citação camoniana (2014: 57), referimo-nos sobretudo a Francis Ponge cuja *poética do tactear* anima a matéria inerte, a António Ramos Rosa, fascinado pela sabedoria da pedra,² e a dois grandes poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade – para quem a pedra é o «claro enigma» (título publicado em 1951 que retoma o famoso poema da pedra *No meio do caminho*, do seu livro de estreia, *Alguma poesia*, de 1930) – e João

² A presença de António Ramos Rosa está implícita no poema da página 52, pela referência ao «Boi da paciência», título que podemos encontrar em *Viagem através duma Nebulosa*, de 1960.

Cabral de Melo Neto para quem cada palavra é uma pedra bruta que o poeta deve polir e lapidar, desde *Pedra do Sono* (1942) até *Educação pela Pedra* (1966), mas presente em toda a sua obra como símbolo do rigor e da depuração estética.

Para Manuel Silva-Terra, também a pedra é possibilidade de conhecimento de si e do mundo. Em *Pastor de pedras*, o poeta começa pela evocação do sono de Medusa, uma das três Górgonas da mitologia grega que tem a capacidade de transformar em pedra aquele que a contempla de frente, mas cuja característica é ser mortal, acabando decapitada por Perseu que a olha no espelho do seu escudo. Freud identifica-a com uma imagem da castração, enquanto Jean-Pierre Vernant vê nela a representação do sexo feminino que inspira terror (1985:39). Sensível à «aterradora beleza» da Medusa, o poeta faz dela o ponto de partida de uma busca, em que a palavra, metaforizada em pedra, penetra no corpo mitológico para dele extrair «uma eterna passagem entre: a negação e o Ser» (2014: 11) até atingir o Cosmos que nasce no último poema do livro, sob o signo da Obsidiana, para se oferecer ao movimento da poesia.

Para além da Medusa, o poeta-pastor recorre a muitas outras figuras da tradição grega, como Zeus, Éolo, Sísifo que também «pastoreava o rebanho do Sol» (2014: 45), o Minotauro, Hefesto que «ferra a pedra e o casco» (2014: 47), o Ciclope, assimilado à «voz da morte/universal» (2014: 48), Ícaro que «voou com asas de pedra» (p.53), Orfeu a estremecer na sua «orfeudade» (2014: 63), o barqueiro cego que conduz os mortos até à «ilha das Pedras Mortas» (2014:74). Poderíamos evocar ainda outras referências míticas que se confundem com as estrelas de um universo silencioso, por vezes cristalizadas na «mão-estrela-de-cinco-pontas» (2014: 17), ou que se manifestam na forma de «um deus cruel/e inocente» (2014: 19), «um deus cruento e zibelino» (2014: 63), «um deus que se ignora» (2014: 75), e que também pode ser um Deus (com maiúscula) que olha para dentro das pedras a «morrerem de sede» (2014: 24), e «enlouquece com o silêncio» (2014: 29), definindo-se como «o Deus-Pai» (2014: 37) que se transforma no «Olho divino» que deixa escapar uma «estrela errante e irradiante: nossa sublime ausência» (2014: 67).

Notemos que, a certa altura, o poeta liberta-se do universo grego para assinalar que o deus mais importante da mitologia egípcia, Amon-Ré, «pesou a pedra com uma pena» e ofereceu o sonho e a liberdade à «alma leve densa e pesada» (2014: 31). Outros poemas deste livro evocam espaços da Mesopotâmia, como os «céus de Uruk» (2014: 43)

onde se perdem as pedras do poeta-pastor, «algumas delas já mortas» e «necessitadas de pastor – como Gilgamesh» (2014: 43) e também a «cidade de Ur», onde o «escriba escreve com o seu único olho cego» (2014: 42). O motivo da cegueira surge ainda noutros poemas, para designar o gesto da criança que «vazou os olhos da pedra» (2014: 38), ou bem patente na condição trágica de Sísifo, com os «olhos virados para dentro» (2014: 45), para além da notação «Nietzsche cegou» (2014: 27). Ao impedir a apreensão física da paisagem, a cegueira pode ser entendida como metáfora e como limite, expondo o ser na fronteira da incomunicabilidade. Lembremos que a visão, consagrada na famosa alegoria da caverna, de Platão, é considerada como um instrumento da Verdade, ligada à Razão e ao Saber. No entanto, a ligação deste motivo à poesia e ao mito é ilustrada também pela figura de Tirésias, o cego vidente, detentor da verdade divina, que anuncia o futuro de Édipo, cuja cegueira é conotada com a lucidez acerca do seu destino que a tragédia antiga tão bem ilustrou, como o demonstrou Nietzsche. Nos poemas de Manuel Silva-Terra, o contraste entre a vidência e a obscuridade aponta para os jogos entre a luz e a sombra, o ocultar e desocultar que atravessam toda a sua escrita.

A obsessiva incidência no motivo da pedra declina-se, em *Pastor de Pedras*, através de numerosas imagens que revelam o fascínio do poeta pela matéria orgânica - a «pedra do osso» (2014: 25), as «pedras em pó» (2014: 43) – mas que, na sua grande maioria, designam um espaço de metamorfose onde as pedras falam, gritam, dançam, cantam, vibram, sofrem, e são comunicantes, surdas, febris, parideiras, sugerindo uma humanização que apresenta variadas facetas. Assim, «uma pedra renasce em carne viva» (2014: 13), outra é «insone» (2014: 14 e 26), uma outra nasce da espuma e a sua pele é «branda» (2014: 18), outras morrem de sede (2014: 24) e o seu útero encontra a perdição (2014: 25), enquanto para outras o coração acende-se com o cair da noite (2014: 44) e as suas asas acompanham a queda de Ícaro. Entre as representações mais inesperadas destacamos a «pedra tresmalhada nas profundezas/do Céu» (2014: 12), a «velha pedra barbuda» (2014: 69), a «pedra eremita» (2014: 79) e a magnífica visão das «mães-pedras (que) transpiram musgos/e líquenes – as únicas verduras do deserto» (2014: 27). Distinguimos também em muitos poemas deste livro as funções da pedra e as suas diversas qualidades significadas na «pedra de afiar» (2014: 19 e 38), na pedra que «tudo dissolve» (2014: 28), nas «pedras solúveis» (2014: 59) ou na generalização que consiste em afirmar que «Toda a pedra é porosa » (2014: 54). A surpreendente evocação do

«sangue destemperado da pedra: seu vinho» (2014: 64) propicia um estado alimentado por dois elementos portadores de energia, o sangue e o vinho, sendo este a bebida da vida, a fonte de alegria e libertação, mas também a essência da iniciação. Por seu lado, ao referir-se duas vezes à «pedra do sono» (2014: 76 e 80), o poeta parodia, em forma de homenagem, a primeira obra de João Cabral de Melo Neto. O seu imaginário ganha uma dimensão puramente abstracta quando se transforma em aforismo, como nos seguintes versos: «A permanência é o caminho que não se apaga» (2014: 16), ou «O pensamento é uma pedra/incandescida» (2014: 22).

Ao longo do livro, a pedra oferece diferentes rostos, sendo identificada progressivamente com o basalto, o calcário, o xisto, o granito, a ardósia, o sílex, o magma, o mármore, o seixo, a rocha e, por fim, a obsidiana, pedra vulcânica de natureza vítrea que produz lâminas muito afiadas e que, como já vimos, preside ao nascer do Cosmos. Este nascimento é assimilado ao coração de um *pensamento-paisagem* que se confunde com a palavra poética – «Entre sístole e diástole: tu : uma sílaba» (2014: 80) – cuja tarefa fundamental não consiste em produzir uma nova mitologia, mas em estar atenta ao acontecer do sagrado e ao caminho que se abre a partir dos «sonhos petrificados» (2014: 59) para construir a habitação do ser.

Habitar a paisagem: microcosmos poéticos

Manuel Silva-Terra utiliza por vezes as artes visuais para reflectir sobre a experiência da temporalidade. Em *Canto Chão* (2015), publicado em colaboração com Leonor Serpa Branco, o poeta estabelece um diálogo com a pintura para introduzir uma tensão entre a visualidade e a discursividade. Neste belíssimo livro de capa preta, composto por trinta e três tercetos entremeados de dez pinturas (cinco a cores e outras cinco a preto e branco), o motivo recorrente da estrela, já evocado no livro anterior, alimenta a substância de um verso que opera com palavras e silêncios, produzindo uma transfiguração que liga intimamente o corpo ao Universo, como podemos observar no poema que inaugura o volume:

Uma estrela simbiótica
vive na tua mão
ela pulsa ao ritmo do sangue

Uma estrela que entra
pelo pulso

e se espraia nas veias

Esta estrela é a tua voz
 mais íntima
 o halo que abraça a Terra
 (2015:12)

Este abraço salta da pintura onde um quadrado amarelo sobre fundo preto sugere uma teia que parece mover-se para se transfigurar em variações de estrelas brancas de cinco pontas, que desaparecem pouco a pouco, à medida que o poema vai detalhando a sua «presença luminosa» (2015: 16). Ao mesmo tempo, as cores vão dando lugar ao preto e branco até formar um labirinto em forma de espiral («essa espiral. Que respira e não se consome», 2015: 42), como se abandonassem progressivamente a tela para preencher o espaço luminoso do poema. Entre a luz e a sombra, o eu lírico mostra-se sensível à variedade das estrelas que se revelam incandescentes mas que também podem cair, como a Cassiopeia que deixa o poeta sem voz e dois dos seus versos reduzidos a alguns traços, como materialização de um silêncio suspenso:

Na vertigem ascendente
 cai a voz da Cassiopeia

--- --- ---

Uma nova constelação
 abre os seus braços

--- --- ---

(2015: 22)

Neste branco da escrita (que também se manifesta no poema da p. 21), parece-nos possível identificar o que Rosa Maria Martelo, a propósito da poesia dos finais do século XX, designa por *somatização estrutural*, processo pelo qual o texto põe em evidência as suas características discursivas, «forçando o leitor a tornar-se sensível à própria condição do poema enquanto objecto de linguagem que perante si estremece, ou se desagrega, ou se indefine, ou se fragmenta» (2006: 138). Podemos ainda notar que, em *Canto chão*, o brilho das estrelas desaparece sobretudo quando «Uma chuva de átomos cai em Hiroxima» (2015: 26) e a «solidão das lágrimas/apaga o canto dos

astros» (2015: 27). O poeta fala então de «estrelas defuntas» (2015: 29) e do momento da queda, em que:

Uma labareda lambeu a Terra
lavrou as pedras
- Um sinal apagou as pegadas

Chama de água pó e saliva
- Alta como uma espiga
fria como o aço

Sorvo a claridade
das lágrimas
no sal do mar

(2015: 49)

O universo icônico de Leonor Serpa Branco alimenta a subjectividade poética que ultrapassa as aparências e cristaliza sensações associadas a movimentos de abertura e fechamento, por intermédio de uma escrita que sugere por vezes um teor ecfástico, mesmo se não encontramos nos versos Manuel Silva-Terra uma descrição detalhada da pintura, mas antes sugestões da experiência perceptiva que, atenta à matéria do quadro, procede a uma expansão reflexiva que indica o estremecimento da temporalidade. A escrita poética cria também um corpo que se espacializa, inseparável da carne do mundo, como diria Merleau-Ponty (1964: 197). Assim, a paisagem trabalhada neste livro concentra-se numa sugestão astral e marítima que se confunde com o fulgor do Universo, criando o *corpo-cosmos* de que fala Michel Collot (2002: 31), e designando também a «memória das pedras» (2015: 30) que, tal como no livro anterior, atinge uma dimensão mítica.

Na obra de Manuel Silva-Terra, a morada poética identifica-se ainda com uma habitação concreta descrita nos vinte e quatro poemas de *Ser Casa* (2017), em forma de tercetos, que remetem para a ideia de construção, sugerida desde a epígrafe colhida na injunção de Octavio Paz («Há que construir...»). Responde-lhe o verso exclamativo que abre o volume («Faça-se a Casa!»), introduzindo sugestivamente a ressonância bíblica do sopro vital, criador do mundo («e o ar estremeceu [...] //E a Casa nasceu da lama (...)/ moldada pelo fogo» (2017: 13), que apela para os quatro elementos do imaginário, o ar, a terra, o fogo e a água.

O motivo da Casa atravessa todo o livro para celebrar uma abertura que se transforma em vôo, através da sugestão pictórica de Magritte (2017: 17), e se desenvolve depois em variações que captam a «idade do fogo» (2017: 25), manifestando as matrizes amorosas da escrita («teu imenso amor», p. 23), impulsionada pela constante transformação da Casa, material e «imaterial» (2017: 35), capaz de exprimir o canto que imprime a «manhã do mundo» (2017: 25), o «silêncio de domingo» (2017: 27) e a «possibilidade da luz» (2017: 29). O sentimento de harmonia converge na visão da amada, descrita no final dos poemas 7 e 14, exactamente idênticos, excepto no último verso, onde podemos descobrir dois elementos do universo marinho que embelezam o retrato feminino: «uma estrela do mar nos teus cabelos» (2017: 25) e «o sorriso de coral a abrir a tua boca» (2017: 39).

A morada do poeta transfigura-se ainda na «Casa arbórea», onde «as raízes são azuis» (2017: 49), e se ouve «uma canção levantada/como uma chama/ - O púlpito do amor» (2017: 53). Na vibração do quotidiano, as imagens da felicidade podem resumir-se a coisas tão simples como um «cálice de vinho novo na mão» (2017: 19), à acolhedora lareira onde «lateja o coração da Casa» (2017: 37), e ao «cheiro do pão/acabado de cozer/no forno de lenha» (2017: 59), em eco à infância do poeta que recorre a uma sintaxe acumulativa para fazer desfilar alguns objectos como reminiscências da ruralidade («trave caibros travessas/ pote de mel [...]/ sala mesa de cerejeira//[...] arcas de milho adega pipas de vinho, talhas de azeite sacas de serapilheira», 2017: 41). A construção da morada poética engloba portanto o reino vegetal, mineral e marinho que se cruzam com o cósmico («relâmpago», 2017: 27, «constelação», 2017: 53) para designar um dinamismo constante que resulta da simbiose entre a percepção e a emoção, o interior e o exterior, o particular e o universal. Parece-nos importante sublinhar que, no espaço luminoso deste livro, o poeta introduz um elemento ético que se conjuga com uma proposta de hospitalidade, pois «Para o peregrino/a porta/estará sempre aberta» (2017: 33), tal como o livro que se oferece ao leitor e que termina com a referência a um caminho de luz («Em silêncio/as mãos/seguem essa luz», 2017: 59).

O último livro publicado por Manuel Silva-Terra, *Medula* (2019), retoma muitos dos temas já referidos anteriormente, valorizando agora a descontinuidade de textos muito diversos, criando uma poética do fragmento que integra citações, aforismos, poemas, silogismos, traduções de autores mais ou menos conhecidos, provérbios,

numerosos ecos de filósofos, músicos e escritores, como Nietzsche, Espinosa, Mozart, Camus, Kafka, Cioran, Rilke, Emily Dickson, entre muitos outros. O processo de depuração da escrita fragmentária (já praticada no Romantismo alemão, em particular por Novalis e os irmãos Schlegel, mas que também fascina a Modernidade), cria a possibilidade de uma maior aproximação com a estrutura do próprio pensar humano, pois o fragmento é o lugar onde a poesia e a filosofia se encontram num jogo dialógico. Por outro lado, o aforismo, tão ao gosto de Nietzsche, busca tocar a eternidade e, ao mesmo tempo, questionar o trabalho poético, através de uma escrita da ruptura. Encontramos assim em *Medula* um conjunto de pequenos textos que podem ser entendidos como microcosmos poético-filosóficos, meditações efémeras sobre a vida e a morte, mas também sobre temas banais como o turismo, atravessados pela ironia contundente do poeta («Os homens mataram Deus. Agora falta matar os mercados», 2019:12). O corpo heterogêneo deste livro move-se nos meandros de uma arte combinatória que inclui digressões, lacunas e rupturas, intervalos do pensar e do sentir, observações metatextuais, frases que se repetem de forma idêntica, bem como a transcrição de versos alheios, por vezes na sua língua original, como um conhecido poema de Antonio Machado (*Caminante, son tus huellas/el camino, y nada más...*) que sublinha a importância do caminho poético. Todo este processo de escrita pretende afinal ilustrar a afirmação segundo a qual «Toda a arte é uma forma de concentração desordenada» (2019: 84), lembrando a célebre posição de Novalis, que definia o fragmento como a forma mais suportável da incompletude.

Para além da diversidade que se articula à volta de dois eixos – a desesperança e a resistência, como observa António Carlos Cortez (2019: 20) –, o que nos parece mais interessante nesta obra é o trabalho que associa resquícios de pensamentos autorais com a presença de outras vozes, na busca incessante de um caminho, para ultrapassar o Nada, a dor da separação, o desencanto, a cegueira, sabendo que «Escrever é respirar com a mão/com a mão débil de peregrino» (2019: 46). A repetição que encontramos neste poema é um dos processos estruturais que caracterizam todo o livro. Com efeito, o poeta retoma algumas expressões em diversos momentos do texto, não por inadvertência, mas para produzir um efeito estético que alimenta relações internas e externas, ilustrando a temporalidade de que falava Kierkegaard, ao considerar que a dialéctica da repetição é simples, pois aquilo que se repete já passou, caso contrário não poderia ser repetido, e o facto de já ter passado confere à repetição o carácter de novidade

(1941: 34). Esta mesma ideia foi trabalhada por Deleuze que demonstrou que a repetição nunca se confunde com a reprodução do idêntico, mas anuncia o diferente (1968: 293). Notemos que este aspecto não se refere apenas à temporalidade mas toca também o espaço, tal como o poeta constata no último poema do livro, ao afirmar que é impossível regressar ao mesmo lugar, porque «já somos outros quando estamos no caminho» (2019: 131), fechando assim o ciclo do seu percurso e corroborando um verso de Isabel Aguiar que, na epígrafe do volume, afirmava que «Nunca se regressa ao mesmo lugar».

Entre a celebração de motivos concretos ou abstractos e a tentação do fragmento, entendido como semente literária capaz de germinar através do tempo (Novalis), Manuel Silva-Terra faz da palavra poética uma Casa de habitação e reflexão, marcada pelas velhas questões filosóficas que continuam a embalar a contemporaneidade. A sua escrita conhece a vocação do rigor e do despojamento, explorando a morfologia do sensível para se perder ou encontrar nos caminhos do silêncio e no esplendor de um *pensamento-paisagem* que responde ao apelo da beleza e àquilo que Eduardo Lourenço designa por *destino* da poesia, pois como sustenta o grande ensaísta, «O destino da Poesia é o destino de Orfeu. A poesia é uma resposta, não é uma questão.» (1987: 70).

Bibliografia activa:

- Silva-Terra, Manuel (2006): *Campos Magnéticos*, Évora, Casa do Sul.
 _____ (2007): *Pai, não abra já essa porta*, Évora, Casa do Sul.
 _____ (2008): *O que sobra*, Évora, Casa do Sul.
 _____ (2009): *Lira*, Évora, Licorne.
 _____ (2012): *Condomínio*, Évora, Licorne.
 _____ (2014): *Pastor de Pedras*, Évora, Licorne.
 _____ (2015): *Canto Chão*, Évora, Licorne.
 _____ (2017): *Ser Casa*, Évora, Licorne.
 _____ (2019): *Medula*, Évora, Licorne.

Bibliografia passiva:

- Agamben, Giorgio (2009): *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinicius N. Honesko, Chapeó, Santa Catarina, Argos.
 Bachelard, Gaston (1958): *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.
 Barrento, João (2006): *Fragmentos são sementes*, Lisboa, Roma Edições.

- Barthes, Roland (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil.
- _____ (2009): *Journal de deuil* [1977-1979], Paris, Seuil/IMEC « Fictions & Cie ».
- Cândido Franco, António (2011), recensão a *Lira*, de Manuel Silva-Terra, in *Suroeste*, nº1, Badajoz, Ed.Regional da Extremadura, p.171.
- Carmelo, Luis (2005): *A novíssima poesia portuguesa e a experiência estética contemporânea*, Mem Martins, Europa-América.
- Castro Branco, Fernando de (2012): recensão de *Lira*, in *Colóquio-Letras*, nº179, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.228-231.
- Chaillou, Michel (1987): «L'extrême contemporain, journal d'une idée», in *Po&sie*, nº41, Paris, Belin, 2º trimestre.
- Collot, Michel (1989): *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF.
- _____ (1997): *La Matière-émotion*, Paris, PUF.
- _____ (2005): *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti.
- _____ (2008): *Le Corps-cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée.
- _____ (2011): *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP.
- Cortez, António Carlos (2012): «Dez anos de poesia portuguesa: heterodoxias, confluências e revisões», *Diadorim*, vol. 11, Rio de Janeiro.
- _____ (2019): «Quatro cantos?», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº1283, Lisboa, 4 a 17 de Dezembro de 2019, p.20.
- Coutinho Mendes, Ana Paula (org.) (2005): *Poesia do século XX com António Ramos Rosa ao fundo*, Porto, FLUP.
- Deleuze, Gilles (1968): *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Deleuze, Gilles e Guattari (2006): *Rizoma*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assirio & Alvim.
- Ferreira Alves, Ida (2008): «Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever», XI Congresso Internacional da ABRALIC, S.Paulo.
- Júdice, Nuno (2009): «Caminhos da poesia portuguesa recente», in *Via Atlântica*, nº15, S.Paulo.
- Kierkegaard, Sören (1941): *Repetition*, Princeton, Princeton University Press.
- Lourenço, Eduardo (1987): *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água.

- Magalhães, Joaquim Manuel (1981): *Os Dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo.
- Martins, Manuel Frias (1986): . *Dez anos de poesia em Portugal*, Lisboa, Caminho.
- Martelo, Rosa Maria (2006): «Antecipações e retrospectivas: a poesia portuguesa na segunda metade do século XX», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 74, Coimbra.
- _____ (2007): *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Campo das Letras.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *O olho e o espírito*, São Paulo, Grifo Edições.
- Pinto do Amaral, Fernando (1991): *O mosaico fluído : modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Rueff, Martin 2010 : « La concordance des temps », in Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Nantes, Cécile Défaut.
- Sontag, Susan, *Sobre a fotografia* (2004): trad. Rubens Figueiredo, S.Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- Vernant, Jean-Pierre (1985): *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette.