

A POESIA AO ESPELHO

POETRY IN THE MIRROR

Graça Videira Lopes

RESUMO

Partindo da leitura de alguns poetas portugueses contemporâneos, este estudo debruça-se sobre as relações entre crítica e poesia neste início do século XXI, relações essas tão estreitas como ambíguas. Sendo a dimensão metapoética uma componente central da poesia contemporânea, a reflexão sobre a poesia não é tarefa exclusiva da crítica, entendida como espaço autónomo e distinto da criação. Pelo contrário: se a consciência da escrita acompanha a poesia desde os seus inícios, como se argumenta, será talvez o surgimento do espaço autónomo da crítica uma das características da nossa modernidade. Neste sentido, o artigo pretende também mostrar como entre os dois campos, o discurso teórico ou argumentativo e o discurso poético, as fronteiras são hoje porosas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Crítica, Contemporaneidade

ABSTRACT

Based on the work of some contemporary Portuguese poets, this study focuses on the relationship between criticism and poetry at the beginning of our twenty-first century, these relations being as narrow as ambiguous. Since the meta-poetic dimension is a core component of contemporary poetry, reflection on poetry is not unique to criticism, understood as an autonomous and separate space from literary creation. On the contrary, if the consciousness of writing is inseparable from the history of poetry, as argued, it is perhaps the creation of this critical space one of the features of our modernity. Between these two fields, the theoretical or argumentative discourse and the poetic one, the borders are porous today, as it is also argued.

KEYWORDS: Poetry, Criticism, Contemporary

É sabido que a poesia contemporânea se vê frequentemente ao espelho, ou, dito por outras palavras, que os discursos poéticos da modernidade comportam geralmente uma dimensão metapoética. Na verdade, a reflexão sobre a poesia, própria ou alheia, com caráter programático, crítico ou em modo de simples referência à oficina da escrita, surge, com uma frequência variável, bem entendido, na obra de quase todos os poetas contemporâneos de que nos poderemos lembrar. A acrescentar a isto, e na senda de T. S. Eliot, de Ezra Pound, ou, entre nós, de Fernando Pessoa, alguns destes poetas desenvolvem mesmo uma atividade ensaística paralela, como é o caso de, para citar exemplos portugueses recentes, Joaquim Manuel Magalhães, Gastão Cruz ou Nuno Júdice. E assim, falar de poesia, hoje, não é, pois, tarefa exclusiva da crítica, entendida como espaço autónomo e distinto da criação. Pelo contrário: crítica e poesia mantêm neste início do século XXI relações tão estreitas como ambíguas, e é exatamente esta a questão que irei abordar nesta intervenção. O tema é extenso e o meu tempo curto, de modo que o que se segue serão apenas algumas notas relativamente breves e de caráter geral, até porque, num presente em que os movimentos estéticos coletivos praticamente desapareceram, cada poeta tende a ser um mundo e a desenvolver uma poética própria, pelo que seria impossível analisar as referências metapoéticas de cada um em particular.

Dito isto, e para colocar a questão em perspetiva, convém não esquecer que esta dimensão metapoética não é uma invenção da nossa modernidade, ou seja, que desde sempre a poesia fala de si própria. Limitando-me à grande tradição ocidental, os exemplos poderiam multiplicar-se, desde os personagens que Homero coloca, num jogo de espelhos, a dedilhar a lira épica, como o próprio Aquiles na *Ilíada* (que, no canto IX, sentado na sua tenda, “deleitava o seu coração/ cantando os feitos gloriosos dos homens”²) ou o rapsodo cego Demódoto na *Odisseia*, relatando o saque de Tróia perante Ulisses, um dos seus protagonistas, até aos variados poemas em que Horácio aborda diferentes questões de poética, com destaque para a famosa “Epístola ao Pisões”, mais conhecida, exatamente, como *Arte Poética*, isto para referir apenas dois dos autores cuja obra mais profundamente serviu de matriz a toda a poesia ocidental posterior.

Na Idade Média, os trovadores, tanto os provençais como os galego-portugueses, dão largo espaço às alusões e mesmo reflexões metapoéticas, faceta pouco conhecida, mas nem por isso menos notável. Nas tenções, ou disputas dialogadas entre dois poetas, um dos temas quase obrigatórios é a própria “Arte de trovar”, que se torna objeto de discussões acesas. E algumas destas tenções, sobretudo as provençais, ultrapassam mesmo em muito o limitado âmbito da arte medieval e permanecem de uma notável atualidade, como é o caso, por exemplo, da interessantíssima discussão entre Raimbaut d’Aurenga e Giraut de Bornelh sobre a questão da obscuridade ou clareza na poesia³ (o *trobar clus* e o *trobar leu* são apenas as designações da época para o problema destes dois registos poéticos que a contemporaneidade bem conhece). De resto, estas referências históricas não são insi-

gnificantes para o meu propósito, que é sobretudo contemporâneo: já nou-
tro lugar chamei a atenção para as referências a Raimbaut d'Aurenga que
surgem em *A Faca não corta o Fogo*, de Herberto Helder⁴, referências que
sinalizam, explicitamente (pelo menos para os que leram Raimbaut), uma
tradição, a do *trobar clus*, obscuro, do grande canto provençal, na qual este
canto contemporâneo se revê (“*sou obscuro, adivinha-me*”, diz Herberto a
certa altura⁵). Mas, porque talvez seja menos conhecido, permitam-me,
já agora, citar um curto poema de Ibn Amar, poeta que foi governador da
Silves muçulmana do século XI:

Leitura

*A minha pupila resgata o que está preso na página:
o branco ao branco, o negro ao negro*⁶.

Talvez pudéssemos regressar novamente Herberto Helder, agora
no *Photomaton & Vox*, não sobre a leitura, mas sobre a escrita:

*Chega a mão a escrever negro e, conforme vai escrevendo, mais
negra se torna*⁷.

Portanto, a consciência da escrita parece, desde sempre, insepará-
vel do ofício do poeta. Em termos de novidade, poderíamos até inverter os
termos da questão no que toca ao binómio Poesia e Crítica: o que a moder-
nidade trouxe de novo ao espaço da reflexão poética foi talvez a emergên-
cia de um espaço crítico extenso e autónomo, muito ligado ao surgimento
e desenvolvimento de jornais e revistas, e, a partir de certa altura, ao espaço
universitário, o qual, de resto, com a profunda alteração dos media a que
vimos assistindo nas últimas décadas, se arrisca a transformar-se no seu es-
paço exclusivo. Não me pronunciando sobre a bondade ou maldade de tal
situação, o certo é que a crítica, enquanto reflexão autónoma, parece cada
vez mais confinada, hoje em dia, às universidades.

Que esta situação não vai sem conflitos, poderá talvez ser exem-
plificado pela violenta diatribe do mesmo Herberto Helder contra os “*mil
drs. de um só reino*”, anatemizados a certa altura n’*A Faca não corta o Fogo*⁸.
Trata-se de uma sequência que recupera e alarga o que, já em 1979, Her-
berto dizia em *Photomaton & Vox*, aí na forma de uma tomada de posição
contra uma poesia que consistiria em (e cito) “*escrever poemas cheios de ho-
nestidades várias e pequenas digitações gramaticais, com piscadelas várias ao
‘real quotidiano’*”, alusão seguida da frase “*Aqui, o autor diz: desculpe, sr. dr.,
mas:/ merda!*”⁹. Quase trinta anos depois, em 2008, numa sequência que se
inicia com a citação textual destas mesmas palavras, há agora “*não um dr.
mas mil drs. de um só reino*”, um reino que só podemos entender como o
espaço mundano da literatura contemporânea e, com especial ênfase, o da
escola e das universidades, dos estudos, dos congressos e, muito resumida-
mente, o de uma certa e generalizada futilidade. Espaço em relação ao qual
Herberto escreve mais à frente “*vou-me embora/ quer dizer que falo para
outras pessoas, falo em nome de outra ferida, outra/ dor, outra interpretação
do mundo/ outro amor do mundo,/ outro tremor (...) outro mundo*”.

A repetição do termo “outro” indica-nos que o gesto é aqui não só o da recusa crítica deste “mundo” de doutores, mas o da delimitação de um espaço próprio, a partir de uma “outra” ideia de Poesia, assente numa “outra interpretação do mundo”. Uma declaração de combate, mas que é ao mesmo tempo uma Poética.

Herberto Helder tem-me servido de exemplo, mas o seu caso é simplesmente paradigmático da fluidez ou da porosidade de fronteiras entre Poesia e Crítica nos autores contemporâneos. Essa fluidez parece-me, aliás, potenciada por uma característica, essa sim muito própria da modernidade (e também ativa em Herberto Helder), e que é o da indefinição entre poesia e prosa, dois modos de escrita que, pelo menos até meados do século XIX (com honrosas e originais exceções¹⁰), era impossível confundir. O verso branco e logo depois o poema em prosa ou a prosa poética (“a prosa dos meus versos”, como diz Alberto Caeiro) contribuem fortemente para que a reflexão sobre a poesia e a escrita no interior do poema adquira contornos novos. Entre eles o facto de essa reflexão ser feita, por vezes, em modo a que talvez pudesse chamar demonstrativo, ou em ato, ou seja, uma reflexão que ao mesmo tempo retoma e “desconstrói” o registo da prosa teórica e argumentativa tradicional.

O primeiro livro de Nuno Júdice, *A noção de poema* (1972), é, e logo desde o seu título, o melhor exemplo disto mesmo. O livro abre, aliás, com um texto em prosa, o único sem título do conjunto, que pode ser entendido (ou que se dá a ler como) um prólogo ou introdução tradicional, programática, um manifesto, se quisermos, mas cujas primeiras palavras, “*Eu invento uma poesia que as máquinas poderiam fazer*”, dizem, no seu excesso provocador, exatamente o contrário do que afirmam. Todo esse curto mas brilhante texto (brilhante, na minha opinião) funciona neste registo, tão afirmativo como subtilmente irónico (este mesmo “eu”, que se diz máquina, conta-nos mais à frente, por exemplo, e em registo biográfico, que “*um dia, dei por que adormecera sobre os meus inumeráveis manuscritos e experiências*”, e que “*tive, pelo meio da noite, um sonho revelador*”). E no resto do livro as coisas não se passam de maneira muito diferente, e isto quer nos textos cuja mancha gráfica é a do poema (a larga maioria), quer nas restantes sequências argumentativas ou narrativas em mancha gráfica de prosa. Mas mesmo nos primeiros, o verso longo utilizado, não muito usual na poesia portuguesa, tem também indiscutivelmente a respiração da prosa (diga-se, aliás, que os condicionalismos gráficos da 1ª edição deste livro, numa coleção da Editora D. Quixote de formato pequeno, e onde os finais dos versos longos foram partidos em duas linhas, tornavam ainda mais acentuada esta ambiguidade, conferindo à leitura uma estranheza suplementar). Em *A noção de poema* a reflexão sobre a escrita poética ultrapassa, pois, em muito, o que este “eu” poético nos diz, já que os textos ao mesmo tempo expõem o que parece ser uma reflexão metapoética (o nível 1, argumentativo) e expõem-se, na indefinição de género (nível 2, poético). E é nessa dupla exposição que o poema se vê ao espelho e se interroga. E nos interroga.

Já regressarei à poesia de Nuno Júdice um pouco mais adiante. De momento, queria ainda acrescentar que é esta mesma porosidade entre prosa e poesia, entre discurso teórico ou argumentativo e discurso poético, que vamos encontrar, com inevitáveis diferenças, nalgumas propostas recentes, como é o caso dos textos, não assinados, que abrem todos os cinco números da revista *Criatura* (saídos de 2008 a 2011), textos que são ao mesmo tempo uma introdução e um poema em prosa. Também no primeiro livro de Rosa Maria Martelo, *A porta de Duchamps* (2011) a fronteira entre prosa e poesia, ou entre reflexão teórica e escrita poética, é difícil de estabelecer com exatidão. Mais lúdico é o gesto de João Miguel Fernandes Jorge em *Lagoeiros*, livro também de 2011 e dedicado às ilhas da Madeira e dos Açores, ao incluir, mais para o final, uma espécie de índice da matéria dada, em “Breve guia a pedido de um amigo”¹¹, poema exclusivamente enumerativo, resumo e elenco dos lugares, pessoas, autores citados e circunstâncias, referidos nos restantes poemas que integram o livro (e com dois títulos do bibliografia, a fechar). Tudo isto na forma gráfica de poema. São apenas alguns exemplos da forma como a poesia contemporânea joga com os limites dos géneros e registos de escrita, num gesto que, prolongando, de certa forma as experiências do Modernismo (recordo aqui esse objeto não identificado que é *A invenção do dia claro*, de Almada Negreiros), é também um gesto de interrogação.

Mas, para além destas reflexões “em ato”, que interrogam a poesia testando os limites do que cabe ou não no seu registo, o campo das alusões metapoéticas na poesia contemporânea é muito mais vasto, obviamente. Regresso, pois, a Nuno Júdice, agora na sua faceta de ensaísta, para citar o início de um seu texto, estou em crer que pouco conhecido, “O sujeito poético”¹², um texto que tem a vantajosa e pouco frequente particularidade de ser uma reflexão sobre a sua própria escrita. Diz Nuno Júdice:

“A poesia escreve-se na primeira pessoa. Põe-se uma questão, portanto, de imediato: quem é essa pessoa que (se) escreve? *Eu* escrevo o poema – e, nesse poema, alguém fala com a minha voz, com uma sinceridade tal que é possível que, eu próprio, me possa identificar com ele. É uma das razões por que terei escrito: «A poesia é o teatro, diz-me uma voz interior» (1972). Escrevi-o num poema de uma época (fim dos anos 60) em que me distanciava do teatro, isto é, em que recusava essa forma de expressão em que o sujeito é obrigado a usar uma máscara. Recusava que o poeta se confundisse com o actor, que tem de abdicar da sua personalidade para entrar na pele de uma outra com a qual nada tem a ver. Esse poema denunciava, de certo modo, a insinceridade – e creio que isso vinha da necessidade de me opor a Pessoa, que se tornara o emblema de uma poesia-máscara em que o sujeito real estava sempre escondido atrás do nome de um outro.”

Não posso, infelizmente, seguir aqui as várias voltas que esta interessante argumentação dá ao longo do texto, que tem cerca de sete páginas e passa em revista os livros publicados até 1997, e que daria matéria a larga discussão. Vou assim deixar de lado a questão central da sinceridade ou do teatro, porque o que me interessa de momento é sobretudo destacar a afirmação “da necessidade de me opor a Pessoa”. A poesia é desde sempre diálogo, um diálogo com as vozes marcantes da poesia anterior ou da poesia do seu tempo. E é através desse diálogo que um poeta estabelece os parâmetros para a construção de uma voz própria. Na poesia contemporânea, este diálogo torna-se muitas vezes explícito, com os poemas a integrarem frequentemente não só nomes mas citações de versos alheios, que funcionam quer como marcas delimitadoras de um território estético de eleição ou de confronto, quer como motes para a reflexão metapoética. Diga-se, numa observação lateral, que estas referências, com o seu carácter culto e, por vezes, até erudito, não deixam de estar de certo modo em relação com as dificuldades que muitos leitores, sobretudo jovens, dizem sentir na leitura de muitos poetas atuais. Seja como for, seria interessante, creio, desenhar, em relação a cada poeta, um inventário deste tipo de referências, tanto as indiretas (como acontece com a figura de Pessoa, n’*A noção de Poema*), como as diretas (os nomes ou citações que aparecem num livro ou numa obra, ou até mesmo as ausências). Obteríamos decerto um curioso mapa, que, no seu conjunto, corresponderia igualmente a uma Poética. No caso de *A noção de poema*, por exemplo, a esse diálogo implícito com/ contra Pessoa teríamos de acrescentar o diálogo com os românticos, particularmente com os alemães, num cocktail literário tão inesperado como inovador (e, já agora, também com outras áreas culturais, como a pintura, sobretudo impressionista, ou a música). De resto, não deixa de ser sintomático que dos 27 textos que integram este primeiro livro, dois têm como título, agora em referência direta, simplesmente os nomes de dois poetas, “Stephane Mallarmé” e “Holderlin” (mas há ainda um terceiro nome como título, “Matisse”). Quanto aos próprios poemas em si, trata-se, mais uma vez, de objetos poéticos não identificados, alegremente misturando (ou ironicamente, melhor dizendo) crítica, biografia, reflexão e poema. De resto, as dezenas de nomes, mais ou menos conhecidos, que, de forma pontual, comparecem no livro, não me parece que apelem à sua identificação obrigatória por parte do leitor, antes me parecem funcionar, no seu excesso enumerativo, como sinais da mesma poética, ou seja, como chamadas práticas de atenção para o facto de um poema ser sempre, não a expressão direta e transparente de uma experiência pessoal, mas um objeto cultural necessariamente em diálogo com uma história e uma tradição. No texto ensaístico acima referido, Nuno Júdice, ainda refletindo sobre a questão do “eu” poético, explica melhor este gesto:

“A poesia põe, portanto, este problema suplementar: a relação entre a vida e o texto. Estamos no coração da autobiografia. Desde que há um «eu», há uma existência que está por trás dessa pessoa, e que determina uma leitura onde se

procura a todo o custo a relação entre o eu e o sujeito real. Terá sido por isso que, a partir do meu primeiro livro - «A noção de poema» (1972) - introduzi um elemento teórico no texto de criação. É algo que exprime essa inquietação que vem do que eu considerava ser o perigo da projecção do sujeito real no poema: um perigo que consistia em fazer do poema contemporâneo uma repetição do que eu pretendia contestar, ou seja, a expressão lírica e, em particular, a herança do século XIX português, da queixa de António Nobre ao confessionalismo já deste século, de Sá-Carneiro ou Florbela Espanca, entre outros.”

A multiplicidade de referências culturais que os poemas de *A Noção de Poema* expõem faz parte desta mesma proposta poética. Sinais dos tempos: nos poetas mais recentes, se a sinalização de uma poética se continua a fazer através da referência a múltiplos nomes e citações, é bem visível que o seu universo deixou de ser o da cultura francesa, substituída agora, com raras e honrosas exceções, pela cultura anglo-saxónica, nas suas diversas formas, incluindo formas da chamada “cultura de massas”, como o rock e o jazz. “Piscadelas várias ao real quotidiano”, como denunciava Herberto Helder já em 1971? Em muitos casos, talvez mais numerosos do que gostaríamos, poderemos pressupor que sim. Mas, nos melhores poetas, este alargamento do horizonte cultural do poema a zonas menos tradicionalmente prestigiadas não deixa de se relacionar ainda com a reflexão sobre a Poesia, e com o estabelecimento de uma Poética própria, que chama agora ao diálogo formas e registos que se mantinham exteriores às poéticas tradicionais. Na obra do próprio Herberto há múltiplos exemplos disto mesmo, nem sempre bem entendidas, diga-se. Um dos melhores e mais concisos textos que me foi dado ler sobre a obra de Herberto é seguramente a “carta” que Joaquim Manuel Magalhães publicou no jornal *A Capital*, em 1979, aquando da saída de *Photomaton & Vox*. Intitulado “Por causa de *Photomaton & Vox*”, o texto de Joaquim Manuel Magalhães é também um exemplo da forma como a porosidade entre Poesia e Crítica pode funcionar nos dois sentidos, já que se trata de um texto em forma de carta pessoal, e em que o registo emotivo e biográfico (a biografia do leitor Joaquim Manuel Magalhães) é indissociável das considerações propriamente reflexivas sobre a obra em análise. Seja como for, e quase a terminar um texto que é todo ele uma comovida elegia ao Poeta incomparável, Joaquim Manuel Magalhães escreve: «E só acrescento uma certa surpresa por o ver referir americanos demasiado franceses, e ter lançado um piscar de olhos cúmplice a um público fácil ao atirar-lhe com a Patti Smith. Mas que fará tal minúcia à grandeza persistente da sua deriva, isto é, da sua “deambulação”?»¹³

Se Herberto Helder leu a “carta” na época, a surpresa crítica de Magalhães não parece tê-lo perturbado, já que referências deste tipo continuam a poder ser encontradas em todos os seus livros posteriores. Em *A Faca não corta o Fogo*, por exemplo, há toda uma sequência, bastante extensa, aliás, que tem como subtexto a música popular brasileira, com

referências explícitas a Chico Buarque (a cantiga “Tanto mar”) e a Caetano Veloso (a cantiga “Língua”). No caso, igualmente em modo de crítica à poesia contemporânea. Porque, e cito: “*poesia, faz tempo que não conheço nenhuma*”, é nesses cantores que, para ele, a língua portuguesa é “*mais sucessiva,/ mais falada em música,/ com mais atenção inspirada, digo/ (...) com mais respiração*”. Este louvor aos cantores populares brasileiros é ainda o louvor a uma língua portuguesa múltipla, agora especificamente retomando Caetano: “*a minha língua na tua língua em todos os sentidos sagrados e profanos*”. Ou seja, poesia em Português, pois, mas com “*saliva, muita, e temperatura animal*”.

Surpresa terá decerto o leitor com a inclusão destas referências à música popular brasileira no seio de uma poesia tão carregada de alusões literárias, muitas delas difíceis de decifrar (como ao trovador Raimbaut d’Aurenga, já citada). Agora, que elas constituam um “piscar de olhos cúmplice a um público fácil”, como escreve Magalhães a propósito de Patti Smith, não me parece, de todo, que se possa defender. As palavras-chave de Herberto parecem-me ser, neste caso dos poetas-cantores brasileiros, as que falam de uma língua “inspirada” e “com mais respiração”. Na verdade, no jogo que estabelece com os dois sentidos da palavra “inspiração”, Herberto diz-nos que a poesia é, antes de mais, objeto de língua, respiração, ritmo, construção musical. Pelo que, se falei de Poesia e Crítica, seria agora ocasião de falar de Poesia e Oralidade. Sendo um tema que daria para um outro encontro completo, termino com um exemplo prático da poesia ao espelho, numa das últimas “Artes Poéticas” de Nuno Júdice, do seu último livro *O fruto da gramática*:

O QUE É A POESIA

É possível que este poema não seja
um poema. De facto, embora escrito em verso,
com cesuras que estão no sítio em que
deviam, umas, e onde não deviam, outras,
e apesar do ritmo que segue algumas das regras
próprias de um discurso com marcas musicais,
produzindo o prazer da harmonia de vogais
e consoantes para ouvidos mais atentos, este
poema pode ser considerado, por alguns, como
não sendo um poema, ou não fazendo parte
daquilo a que se dá o nome de poesia. Uma frase mais
longa do que o habitual, em vez do discurso
equilibrado e consonante com os hábitos
da dicção; ou um raciocínio que nasce de uma discussão
técnica sobre as regras que o poeta deveria
seguir para chegar ao seu objectivo: eis, só aqui,
dois motivos mais do que suficientes para que se diga

que este poema não o é. Porém, outros podem
trazer argumentos mais profundos: que falta aqui

uma transcendência, um sublime, um contacto com o divino. Estes, são os clássicos. Ou que não se sente a presença de uma inspiração de carne e osso, da pele macia daquela que se aproxima, sem que a estejamos a ver, e que nos diz ao ouvido a palavra do amor: são os românticos. Ou ainda que nada disto teria de ter um sentido, e que as imagens teriam de andar umas contra as outras no saco da estrofe: são os modernos.

Deixo-os a discutir uns com os outros, a trocar os seus argumentos e as suas ambições, e espero que me digas que este poema que pôs tudo de lado quando chegaste ao pé de mim, é um poema; e se me disseres isso, então sei que é teu este poema, e o resto que fique para quem julga que sabe o que é, ou não é, a poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, António Borges. *Portugal na Espanha Árabe*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminh, 2008.

HELDER, Herberto. *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio e Alvi, 1999.

_____. *A faca não corta o fogo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

JORGE, João Miguel Fernandes. *Lagoeiros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

JÚDICE, Nuno. *A noção de Poema*. Lisboa: Editorial D, Quixote, 1972

_____. “Le sujet poétique”, posfácio a *Lignes d'eau – Linhas de água*. Paris: Fata Morgana, 2000.

LOPES, Graça Videira., “Louvor e simplificação da poesia portuguesa recente – A faca não corta o fogo”, in *Por s'entender bem a letra – Homenagem a Stephen Reckert*, INCM, Lisboa, 2011, pp 219-226 (disponível em: https://www.academia.edu/2127551/Louvor_e_Simplifica%C3%A7%C3%A3o_da_Poesia_Portuguesa_recente_A_Faca_N%C3%A3o_Corta_o_Fogo)

LOURENÇO, Frederico. *Iliada* de Homero. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MARTELO, Rosa Maria. *A porta de Duchamps*, Lisboa: Averno, 2009.

Recebido para publicação em 31/07/2015

Aprovado em 28/08/2015

NOTAS

* Professora no Departamento de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa, desde 1982, na área de Estudos Portugueses. Doutorada em 1993, com uma tese em Literatura Medieval (*A sátira na literatura medieval galego-portuguesa*). Membro do Instituto de Estudos Medievais, centro de investigação financiado pela FCT, no âmbito do qual, entre outras tarefas, foi investigadora responsável pelo projeto *Littera — edição, preservação e actualização do património literário medieval português*, cuja primeira fase contemplou a edição online, completa e anotada, da poesia e da música dos trovadores e jograis galego-portugueses. A base de dados resultante deste Projeto está disponível desde Outubro de 2011

2 A tradução que sigo é a de LOURENÇO 2005.

3 Trata-se da composição *Ara-m platz, Giraut de Bornelh*.

4 LOPES 2011.

5 HELDER 2008:184.

6 Sigo a tradução de António Borges Coelho (COELHO 2008:538).

7 HELDER 1979:60.

8 HELDER 2008:172.

9 HELDER 1979:139.

10 Uma delas exatamente o trovador Raimbaut d'Aurenga, cuja composição *Escotatz, mas no sai que s'es* junta verso e prosa (todas as seis estrofes terminam com umas linhas em prosa).

11 JORGE 2011:106

12 JÚDICE 2000.

13 O texto foi posteriormente publicado em MAGALHÃES 1981.