

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
PAULA BARATA DIAS
Coordenação

Fluir Perene

A cultura clássica
em escritores portugueses
contemporâneos



Coimbra • Imprensa da Universidade



MinervaCoimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

PAULA BARATA DIAS

COORDENAÇÃO

Fluir Perene

A cultura clássica em
escritores portugueses contemporâneos

AUTORES

Fernando Pinto do Amaral

José Carlos Seabra Pereira

Maria Helena da Rocha Pereira

Ana Paula Arnaut

Luísa de Nazaré Ferreira

José Ribeiro Ferreira

Mário Garcia

Isabel Pires de Lima

Fernando Guimarães

Oswaldo Manuel Silvestre

Walter de Medeiros

Maria João Borges

Teresa Cristina Cerdeira da Silva



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004



MinervaCoimbra

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
António Resende
[Universidade de Coimbra]

EXECUÇÃO GRÁFICA
G. C. - Gráfica de Coimbra, Lda.
Rua do Progresso, 13 - Palheira - Assafarge
Telef.: 239 802 450 - Fax: 239 802 459

ISBN
972-8704-20-8

ISBN DIGITAL
978-989-26-0388-9

DOI
<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0388-9>

DEPÓSITO LEGAL
211155/04

@ ABRIL 2004, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

ÍNDICE

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	
Prefácio	7
FERNANDO PINTO DO AMARAL	
O Legado Clássico na Poesia Contemporânea	9
JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA	
Entre o Nada e o Ser: uma homeopatia de língua poética	17
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA	
Ao encontro da obra de Manuel Alegre	29
ANA PAULA ARNAUT	
A Ficção de João Aguiar: a alquimia de uma escrita múltipla	45
LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA	
A recepção dos temas clássicos na obra de Hélia Correia	55
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	
Alguns Mitos Clássicos em Fernando Guimarães	75
MÁRIO GARCIA	
Breve introdução à presença de e ao uso da tradição clássica na poesia de Nuno Júdice	91
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA	
Um encontro com a Grécia de Eugénio de Andrade	97
ISABEL PIRES DE LIMA	
Referências clássicas na poesia de Vasco Graça Moura	111
FERNANDO GUIMARÃES	
Pedro Tamen	125
OSVALDO MANUEL SILVESTRE	
Mário de Carvalho: Revolução e Contra-Revolução ou um passo atrás e dois à frente	131

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	
Temas Clássicos em Albano Martins	159
WALTER DE MEDEIROS	
Vida / viagem no romance de Fernando Campos	171
MARIA JOÃO BORGES	
José Blanc de Portugal: a «realidade total» da Poesia.....	179
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	
Temas clássicos na poesia de Paulo Teixeira	185
JOSÉ RIBEIRO FERREIRA	
Temas Clássicos em dois livros de Fíama: <i>Cantos do Canto e Epístolas</i> e <i>Memorandos</i>	193
TERESA CRISTINA CERDEIRA DA SILVA	
A mão que escreve: apresentação de Helder Macedo	221
ANTOLOGIA DE TEXTOS	231
JOSÉ AUGUSTO SEABRA	233
<i>Gramática Grega (1985)</i>	233
MANUEL ALEGRE	239
<i>Obra Poética (1999)</i>	240
<i>Senhora das Tempestades (1998)</i>	247
<i>Livro do Português Errante (2001)</i>	248
JOÃO AGUIAR	251
<i>A Voz dos Deuses (1984)</i>	252
<i>A Hora de Sertório. Lisboa (1994)</i>	255
<i>O Homem sem Nome (1994)</i>	258
HÉLIA CORREIA	259
<i>A Casa Eterna (1991)</i>	260
<i>Perdição - Exercício sobre Antígona (1991)</i>	265
<i>Rancor - Exercício sobre Helena (2000)</i>	267
FERNANDO GUIMARÃES	273
<i>Tratado de Harmonia. Poemas (1988)</i>	273
<i>Poesias Completas I (1994)</i>	274
<i>O Anel Débil (1992)</i>	279

NUNO JÚDICE	281
<i>Uma Sequência de Outubro (1991)</i>	281
<i>Poesia Reunida, 1967-2000 (2000)</i>	282
EUGÉNIO DE ANDRADE	287
<i>Escrita da terra (1983)</i>	287
<i>Obscuro Domínio (1986)</i>	289
<i>O Peso da Sombra (1986)</i>	290
<i>Rente ao Dizer (1992)</i>	290
<i>O Sal da Língua (1995)</i>	291
VASCO GRAÇA MOURA	293
<i>Poemas Escolhidos (1996)</i>	295
<i>Poesia (2000)</i>	299
<i>Poesia Completa (2000)</i>	305
PEDRO TAMEN	307
<i>Poemas a Isto. Retábulo (2001)</i>	309
<i>Dentro de Momentos Retábulo das Matérias (2001)</i>	309
<i>Esparços, Retábulo das Matérias (2001)</i>	309
<i>Delfos, Opus 12. Retábulo das matérias (2001)</i>	310
<i>Guião de Caronte, Retábulo das Matérias (2001)</i>	310
MÁRIO CARVALHO	313
<i>Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde janno (1991)</i>	318
<i>Um Deus passeando na brisa da Tarde (1994)</i>	321
ALBANO MARTINS	323
<i>A Voz do Olhar (1998)</i>	323
FERNANDO CAMPOS	331
<i>A casa do Pé (1987)</i>	332
<i>Psiché (1987)</i>	333
<i>O Homem da máquina de escrever (1987)</i>	335
<i>O Pesadelo de dEUS (1990)</i>	336
<i>A Esmeralda Partida (1995)</i>	338
<i>A Sala das Perguntas (1998)</i>	340
<i>Viagem ao Ponto de Fuga (1998)</i>	342
<i>A Ponte dos Suspiros (1999)</i>	345
<i>... que o meu pé prende... (2001)</i>	347

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL.....	349
<i>O Espaço Prometido (1960)</i>	349
<i>Odes Pedestres (1965)</i>	350
<i>Enéades 9 novenas (1989)</i>	354
PAULO TEIXEIRA	355
<i>As Imaginações da Verdade (1985)</i>	355
<i>A Região Brilhante (1988)</i>	357
<i>Inventário e Despedida (1991)</i>	360
FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO.....	361
<i>Obra Breve (1991)</i>	361
<i>Cantos do Canto (1995)</i>	365
<i>Epístolas e Memorandos (1996)</i>	370
HÉLDER MACEDO	373
<i>Poesia Toda (1979)</i>	373

PREFÁCIO

A cultura clássica criou valores intrínsecos de grande relevância que, transmitidos ao longo dos tempos, estão na base do viver e sentir do homem moderno: em especial deram forma à cultura ocidental e nela permanecem pujantes e vivos.

Os temas e mitos da cultura antiga tornaram-se parte importante da cultura e literatura modernas: ora, retomados e reescritos, enformam ou fornecem um eixo de significado a obras inteiras, ora aparecem em alusões fugidias ou mais extensas. O legado clássico continua hoje vivo e exprimiu, através da sua utilização constante pelos autores contemporâneos da qual se servem para dar corpo a valores e ideais do homem da actualidade.

Tendo em conta tal realidade, o Instituto de Estudos Clássicos — a que se associaram depois o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, o Instituto de Língua e Literatura Portuguesas e a Associação Portuguesa de Estudos Clássicos — promoveu encontros com escritores portugueses, poetas e ficcionistas, que mostram convivência ou contacto com os temas da cultura greco-romana. Com o título genérico de Permanência da cultura clássica, esta actividade cultural realizou-se em anos lectivos (1996/1997; 1997/1998, 1998/1999 e 1999/2000) e concitou o vivo interesse dos alunos, com anfiteatros frequentemente cheios. Foram os seguintes os escritores convidados e pela ordem de sua participação: José Augusto Seabra; Manuel Alegre; João Aguiar; Hélia Correia; Fernando Guimarães; Nuno Júdice; Eugénio de Andrade; Vasco Graça Moura; Pedro Tamen; Mário de Carvalho; Albano Martins; Fernando Campos; José Blanc de Portugal; Fernando Pinto Amaral; Paulo Teixeira; Fiana Hasse Pais Brandão; Hélder Macedo.

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

A todos os escritores que nos distinguiram com a sua presença e palavras; aos especialistas que se disponibilizaram a fazer as suas apresentações os nossos mais sinceros agradecimentos.

Com os textos produzidos e com as palavras proferidas pelos escritores e apresentadores — quase sempre professores universitários e especialistas em literatura portuguesa — se organizou este livro a que demos o título de **Fluir Perene**, constituído por duas secções: uma primeira parte teórica e de análise das obras dos escritores convidados, a que se segue uma antologia de textos em que se manifesta a presença da cultura clássica.

O livro vai ao encontro dos leitores e espera poder proporcionar satisfação equiparável à que sentiram quantos estiveram presentes nos *Encontros com Escritores*, poetas e romancistas, e com eles conviveram. Esperamos, por isso, ter contribuído para a justa valorização de um aspecto da nossa cultura que não merece o estatuto de acessório ou de complementar, antes vive na nossa essência. A sua presença nos escritores aqui incluídos não nos fala de morte, mas de vida e de valores que continuam perenes, dão corpo e fornecem a linguagem para a expressão de aspirações e ideais do homem da actualidade. Como bem sublinha G. Highet, será um erro considerar a cultura greco-latina — que é herança comum e um traço de união de todos os países que compartilham a tradição europeia ou cristã — um fóssil, como tantas vezes se ouve e lê. Um fóssil não tem vida nem pode reproduzir-se, ao passo que as culturas grega e romana continuaram vivas e a reproduzirem-se ao longo dos tempos em novas realizações culturais — sempre que encontram «um espírito que os receba, renascem nele e fazem-no viver mais intensamente»⁽¹⁾. É afinal, o que bem explicitaram os *Encontros* e o patenteia esta publicação.

O livro é vosso, caros leitores. Se vos for útil e contribuir para um melhor conhecimento dos escritores que acederam a estar connosco, será um acréscimo à recompensa que tivemos com o seu convívio.

(1) Gilbert HIGHET — *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on western literature*. New York : Galaxy, 1957, p. 1.

O LEGADO CLÁSSICO NA POESIA CONTEMPORÂNEA

Existe uma graduação do *pathos* que desde sempre nos serviu quando uma leitura histórica dos poetas nos obriga a agrupá-los segundo certas coordenadas mais ou menos subjectivas. Por isso é que um olhar mais predisposto à vertigem de um conhecimento imediato e sem limites costumamos chamar *inspirado* (associando-o geralmente ao romantismo e seus sucessores ou precursores), enquanto perante outra atitude mais voltada para a sedimentação de uma experiência partilhável e pacificante sentimos estar, pelo menos nos melhores casos, na presença de autores considerados *clássicos*.

Esta diferença de comprimento de onda — que corresponde à antiga oposição entre o vidente e o artífice, entre o romântico e o clássico — parece-me, no entanto, limitada quando se trata de abordar o conceito de *clássico*. Digamos desde já que ele pode ser encarado em função do *tempo* e da sucessão cronológica, exprimindo-se de acordo com critérios histórico-literários: nessa acepção o universo dos clássicos ver-se-ia circunscrito aos autores oriundos da Antiguidade grega e latina, tomados como *fundadores* da nossa tradição literária, ou, mesmo que assumíssemos uma posição menos radical, aos autores que depois do Renascimento procuraram redescobrir os valores dessa Antiguidade à luz do humanismo do século XV, do maneirismo do século XVI ou, acima de tudo, do neo-classicismo das Arcádias e Academias que floresceram na Europa do século XVIII. Nessa perspectiva, os últimos clássicos teriam assistido ao triunfo do romantismo e de então para cá deixaria de fazer sentido recorrer a esse termo para designar qualquer corrente literária.

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Sabemos, todavia, que a concepção do que é ser *clássico* pode alargar-se e extravasar esta dimensão histórica. Já no decurso do século XX, o famoso ensaio de T. S. Eliot intitulado «What is a Classic?» (On Poetry and Poets, 1957) relaciona a ideia de «clássico» com a «maturidade»: «Se houvesse uma palavra capaz de sugerir o máximo daquilo a que me refiro ao usar o termo 'um clássico', seria a palavra *maturidade* (...).

Um clássico só pode ocorrer quando uma civilização se encontra madura [mature]; quando uma linguagem e uma literatura estão maduras [mature]; e deve ser o fruto de um espírito maduro [mature] (...). A maturidade de uma literatura é o reflexo da sociedade na qual é produzida» (p. 54/55).

Em face deste conceito mais amplo, um romance como *Os Maias* poderia, por exemplo, reunir as condições para ser considerado um clássico da narrativa realista do século XIX, situando-se na maturidade da obra de Eça de Queiroz e reflectindo a sociedade do seu tempo.

Ainda no quadro destas definições, gostaria de recorrer a um outro ensaio também fundamental, desta vez do escritor Italo Calvino — *Porquê ler os clássicos?* (trad. Port. Lisboa, Teorema, 1994). Aí deparamos com algumas fórmulas extremamente úteis para o nosso percurso, de que ressaltarei as que, no meu entender, mais nos ajudam à compreensão do vasto alcance que pode ter a noção de *clássico* ou de *obra clássica*.

«Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer» — «Os clássicos são os livros que me chegam trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa e atrás de si a marca que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram» — «chama-se clássico o livro que se configura como equivalente do universo, tal como os antigos talismãs» — «Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu primeiro os outros e depois lê esse reconhece logo o seu lugar na genealogia» (p. 8/11).

Definições como estas tornar-se-iam certamente susceptíveis de longas discussões, delas sobressaindo o carácter universal e sempre vivo atribuído aos clássicos, por oposição às obras demasiadamente limitadas no tempo ou no espaço, que rapidamente se tornam datadas. De qualquer modo, e para situar o que possa ser a nossa contemporaneidade em finais do século XX, menciono aqui a recente colecção «Clássicos da Literatura Portuguesa» publicada por diversas editoras sobe a égide do IPLB., onde figuram, por

exemplo, autores ligados às vanguardas da primeira metade do século (veja-se o caso do surrealista António Pedro) e hoje integrados curiosamente na galeria dos nossos clássicos do século XX...

A poesia portuguesa contemporânea — a que se revelou nas décadas mais recentes — não parece reear a influência dos clássicos (tomados num sentido mais restrito ou mais amplo) e, mais do que propriamente inventariar ou investigar tais influências (o que implicaria um trabalho de outro fôlego), importa, como já disse, *situar* o momento presente à luz das heranças que recebeu do passado: assim, uma das palavras que neste fim de século mais se tem discutido corresponde às designações de *pós-moderno* ou *pós-modernista* aplicadas a uma parte considerável da literatura e da arte contemporâneas. No entanto, este termo está longe de se reportar às mesmas realidades consoante as latitudes, as longitudes e as escolas de pensamento, o que leva a que a sua definição, se torne polémica e continue a suscitar diferendos difíceis de resolver.

De qualquer modo, imbuídos do desejo de encontrar características vinculáveis às tendências ditas pós-modernistas, autores como Douwe Fokkema ou Ihab Hassan tentaram sistematizar aspectos que as identificassem, como por exemplo a maior fluidez das fronteiras entre o passado e o presente, acarretando uma noção mais volátil e menos linear da temporalidade; o abandono de uma explicação global para os fenómenos, encarada como potencialmente totalitária e pouco adaptada à complexidade do real; uma certa falta de segurança epistemológica propagada sobretudo às ciências sociais e humanas; a contaminação omnívora entre diversos estilos, que passam a mesclar-se numa amálgama em que participa o vivo gosto pelo *pastiche*, a paródia, a glosa, a citação ou o puro e simples revivalismo; e, de um modo geral, a percepção da realidade como algo de ambíguo e movediço, que nenhum procedimento de teor científico logra captar com absoluta eficácia.

Perante um panorama como este, a literatura (e neste caso a poesia) parece remetida à heterogeneidade dos múltiplos «jogos de linguagem» que vai insistindo em jogar com alguma dose de *prazer pessoal* e de *consciência ética* — duas componentes que se articulam de forma geralmente contraditória e que podem gerar um novo dandismo intelectual, uma relativa displicência em relação aos sistemas teóricos e uma tendência para a fuga aos critérios de gosto colectivo, permitindo a proliferação das subjectividades individuais.

À primeira vista, toda esta liberdade não favoreceria a ligação aos clássicos, se entendermos *classicismo* associado a rígidas ou canónicas normas de estilo, temática, etc. E todavia, olhando as coisas com maior atenção, verificaremos que a *atitude* dos clássicos está cada vez mais na ordem do dia, sobretudo tendo em conta um problema quanto a mim central da nossa época — refiro-me à relativa dissolução do valor do *novo* e do *original*, essa miragem que nos persegue desde o romantismo. A esse respeito gostaria de chamar a atenção para o relativo absurdo em que nos encontramos hoje mergulhados: de facto, enquanto cada uma das décadas do nosso século — desde o *Orpheu* em 1915 e a *Presença* nos anos 30 — procurou sempre, de certo modo, contestar ou superar ou romper com paradigmas estéticos da década anterior (veja-se o neo-realismo dos anos 40 *contra* os presencistas, a poesia lírica ou idealista ou surrealista dos anos 50 *contra* os neo-realistas, o tardo-modernismo experimentalista dos anos 60 *contra* o existencialismo dos de 50, ou ainda o regresso ao quotidiano e à experiência dos anos 70 *contra* as vanguardas de 60), vivemos hoje um momento inédito, já que, em geral, os poetas revelados a partir da década de 80 não pretenderam romper com os anteriores (fossem eles quais fossem), recusando a lógica da permanente ruptura e a ideia de *negação* radical que até aí prevalecera. Aceitando que se tenha esbatido esse desejo de confrontação com a geração (e as gerações), precedentes, devemos contudo notar que se ergue aqui uma contradição insolúvel, precisamente porque *a ruptura com a lógica da ruptura* constitui em si mesma uma forma de *negação* e de ruptura, acabando por se deixar inscrever na mentalidade cultural vigente, embora negando-a com ênfase...

Esta é uma questão que permanecerá sem grandes saídas durante os próximos tempos e que se pode associar, aliás, a um outro ponto de reflexão que interessa sublinhar e que tem a ver com a noção de *originalidade*: com efeito, cada vez mais autores e leitores parecem convencidos de que não existe absoluta originalidade em nada do que possamos sentir, pensar ou dizer; o que vem desdramatizar todo este problema. Talvez estejamos hoje a assistir a uma situação em que, após muitas décadas a reivindicar a originalidade como um valor em si mesmo, quem escreve ou quem lê está disposto a aceitar que qualquer produção literária — por mais inovadora que se apresente — se integra numa infinita rede intertextual cujo princípio original ou cujo fim último não somos nem seremos capazes de conhecer.

Ao nível da origem ou do destino, permaneceremos tão ignorantes como sempre, e aquilo que podemos detectar, analisar ou interpretar não são mais do que vestígios, traços, indícios de qualquer coisa que se manifesta através da escrita dos poetas, mas que apenas lhes pode conferir a originalidade *relativa* do seu universo pessoal ou da sua teia de obsessões mais ou menos específicas.

Neste sentido, creio que atravessamos uma época em que todos somos contemporâneos uns dos outros e em que tanto nos podemos deixar influenciar por companheiros de geração — marcados, apesar de tudo, pela mesma historicidade — como pelos poetas aparentemente mais díspares ou longínquos nos quais descobrimos por vezes algum ramo perdido da nossa árvore genealógica. À luz do que acabo de afirmar, a herança clássica pode ser hoje reclamada por muita gente com toda a legitimidade, desde logo ao nível dos chamados «temas eternos» desencadeadores da escrita ou da emoção estética: desde a Grécia e de Roma que continuamos, por exemplo, a tentar exprimir-nos sobre o sentido (ou absurdo) de experiências humanas fundamentais como a do amor, a da morte, a da nossa relação com a natureza ou com a inexorável passagem do tempo.

Poderão dizer-me que estou a ser demasiado vago, mas basta percorrer num rápido relance alguns autores do século XX para nos apercebermos de quão essencial tem sido o legado dos clássicos: como seria legível por exemplo, a poesia de Sophia sem a atmosfera apolínea das ilhas gregas? Como entender o título da obra mais recente de Fernando Echevarría — *Geórgicas*, 1998 — fora do contexto herdado de Virgílio? Como interpretar a persistente presença de um poeta central do classicismo português, Camões, em obras tão diferentes e aparentemente afastadas como as de Herberto Helder, Pedro Tamen, Ruy Belo, Vasco Graça Moura ou Gastão Cruz? Os exemplos poderiam estender-se, mas já ficou dito que não se trata aqui de um catálogo ou de um inventário de ocorrências explícitas ou implícitas de temas ou motivos clássicos na poesia contemporânea — para isso nem uma longa tese de doutoramento seria suficiente. Importará, seja como for, fazer ressaltar nas últimas décadas uma renovada sedução pelas formas clássicas, tanto a nível das estrofes como da métrica ou até da própria rima. O poeta em que essa redescoberta da forma parece mais evidente é, na minha opinião, Luis Filipe de Castro Mendes, uma das vozes em que o peso e a leveza de herança clássica se fazem sentir a cada instante. Só

no seu título mais recente (*Outras Canções*, 1998) deparamos com uma «Glosa a uma ode de Ricardo Reis», com um *Vt Pictura Poesis*, retirado de Horácio, e com explícitas alusões a Séneca (o célebre exame de consciência), a Camões e a Tomás António Gonzaga, para lá dos sonetos que se dispersam por todo o livro.

Enfim — não adiantará prosseguir um role de exemplos que poderiam tornar-se num exercício fastidioso ou certamente injusto, tendo em consideração que os poucos aqui apresentados resultaram de recentes reminiscências ao sabor da memória e não de um esforço de pesquisa que teria cabimento, como já afirmei, numa extensa dissertação. Em todo o caso, deverá notar-se com ênfase que atravessamos um período de renovado convívio com os clássicos, também na medida em que já deixou de ser necessário opormo-nos aos clássicos para nos situarmos na nossa contemporaneidade. Aquilo que parece acontecer nos dias que ocorrem consiste numa heterogeneidade entre múltiplas tendências, na ressaca dos movimentos que animaram a cena literária do século XX. Digamos, até, um pouco provocatoriamente, que tudo coexiste e está na moda, que tudo se foi tornando clássico, nesta fase em que, como afirmou alguns Jean Cocteau, «as vanguardas se tornaram o novo classicismo do século XX».

Reconhecendo, portanto, que não existe verdadeiramente *originalidade* no sentido forte do termo, os poetas actuais podem inspirar-se nos clássicos sem complexos nem receios porque sabem que tudo o que escrevem corresponde sempre à imperfeita e diferida *tradução* de qualquer coisa inscrita numa longa cadeia de vozes e discursos, embebida e alimentada por uma tradição à qual não podem escapar, por mais que insistam em contestá-la. Por isso é que os clássicos (antigos e modernos) continuam cada vez mais vivos e abertos às mil e uma práticas de leitura e da escrita contemporâneas: eles representam e simbolizam, afinal, muito mais do que a chamada «literatura» com as suas escolas, os seus estilos ou as suas correntes, muito mais do que tudo isso que por vezes infelizmente se manifesta nas ocasiões oficiais, nos sistemas de ensino ou nas formas cristalizadas e estereotipadas de abordar a literatura. Ao lerem e interpretarem os clássicos numa difusa rede intertextual, os poetas do nosso tempo talvez se tenham apercebido de que o essencial consiste em fazer de cada texto o lugar insubstituível em que assistimos à *abertura de um mundo*, sem dúvida, mas também à recuperação de outros mundos nunca definitivamente perdidos — essa

espécie de *Verwindung* heideggeriana que Gianni Vattimo comparava algures a um processo de infinita *convalescença*.

Tudo isto acaba por nos remeter para as questões da temporalidade e para os misteriosos laços que unem a memória e o esquecimento: é que, embora saibamos que a história humana não evolui segundo o modelo da linha recta nem do círculo e talvez corresponda a uma *espiral*, continuamos a ignorar o que é o *tempo*, qual a sua secreta substância, o seu enigmático sentido. É claro que os instantes se sucedem, que a vida vai sabendo desenhar os seus círculos de luz e de sombra e parece às vezes prometer-nos a eternidade. Mas nada pode ter regresso e é sempre um gosto a cinzas o que nos espera, para lá da geografia dos acasos e das circunstâncias. Ler hoje os clássicos pode contribuir para suspendermos esse ciclo e nos confrontarmos com aquilo que no humano resiste à finitude do humano — no fundo, trata-se talvez de uma forma de tentar resolver o problema do *tempo*, libertando-nos de ficar entre a nossa efémera passagem por ele e a ilusão de ser ele que por nós vai passando.

(Página deixada propositadamente em branco)

ENTRE O NADA E O SER: UMA HOMEOPATIA DE LÍNGUA POÉTICA

Quando, em 1961, o poeta José Augusto Seabra se estreava em livro, *A Vida Toda* impressionava com a polifacetada densidade temática, a pertinência de linguagem e estilo, o cuidado de construção da obra.

Organizada em quatro sequências, na primeira — «Intervalo dos Dias» — *A Vida Toda* tecia a teia de um tempo bekettiano, transmitia uma vivência de tempo parado, por um lado marasmático, por outro inquietante. E, sobre essa experiência propensa à radical solidão, instaurava-se a correlata pressão da angústia e de uma ânsia libertadora, que era aspiração a «descoberta», num voo de comunhão humana.

Nesse universo de sentido assim vectorizado por solidão e voo⁽¹⁾, a segunda sequência — «O Encontro e a Audácia» — vinha consequentemente («Cego às imagens e ao mistério inútil», «Sei pelo esforço o que a magia ignora / Tenho asas tão leves nos sentidos...») definir uma «Arte poética» capaz de animar o gesto de emancipação e de dirigir o movimento (pessoal, mas intersubjectivo) de redignificação na luta contra um tempo e uma terra de «gente triste».

A subtender essa reacção militante de poesia do real (mas: «Real o sonho, e sonho o descobri-lo») não surgia uma descarnada opção ideológica; surgia, antes, o alento dos desejos e afectos de que a terceira sequência poemática retirava o título: «Corpo do Amor». Assim, muitos anos antes de

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Na subsequente intervenção do poeta José Augusto de Castro vivemos um momento feliz de confirmação do nosso acerto hermenêutico, pois o autor, relembrando o intrincado contexto político-censório que envolvera a apresentação no concurso do «Prémio Revelação» da Sociedade Portuguesa de Escritores e a publicação da sua primeira obra lírica, revelou que o seu título originário era justamente *A Solidão e o Voo*.

o autor, desdobrado em fino ensaísta literário poder interagir, em magnífica crítica de identificação, com as especulações de Octávio Paz sobre a dialéctica de energia erótica e edificação aurática perante as iluminações de «O amor em visita» de Herberto Helder, já a *dupla chama* do Amor rodeava o «hábito dos dias» na poesia de *A Vida Toda*. Dom afectivo e partilha erótica compensavam então os confiscos e as agruras da circunstância adversa ou ilaqueante; e catalisavam a insurgência, prometendo-lhe um sentido final: «E ao cabo a esperança, só a que em mim vertes / dos teus olhos sorrindo à minha vida».

Daí, «O Acontecer da Esperança» — título motivado da quarta e última sequência. Porém, com um grau de surpresa que hoje reconhecemos próprio do sintoma, aí deparávamos não só com as formas várias da lição interpelante e do programa empolgante — «O amor da vida constrói-se...» — mas também já com uma questão, ao depois nuclear na poética e na poesia de José Augusto Seabra: a questão da palavra precisa, na dupla acepção de necessária e justa, imprescindível e eficiente.

Sob essa paixão do rigor pertinente no dizer de essa (ou de outra) esperança — «milagre ou explosão? Quem o soubera / e exacta a voz prendesse, como hera / ao muro de soluços, livre e certa.» —, *A Vida Toda* encaminhava-se para textos que, como «Da língua à palavra...», indiciavam uma vocação diferente, embora de modo algum palinódica. Votado à auscultação da «Voz inaudível...», um discurso em segundo grau recolhia o «eco» de outra instância oracular — «o humilde canto escravo» que então se julgaria circunscrito aos conflitos de «fome e searas», mas afinal poderia já trazer, ínsitas, outras dimensões da dialéctica entre servidão e domínio.

O leitor que tivesse atentado naquela abertura de *A Vida Toda* à reflexividade (meta)discursiva tenderia, decerto, a prender-se à cognata índole reflexiva que certos poemas da colectânea seguinte — *Os Sinais e a Origem*, 1967 — logo projectavam para o horizonte de recepção pelo potencial catafórico do título: «A palavra», «O poema», «Declinação»... Mas não deixaria também logo de o alertar, para a recta compreensão da integração superadora desse vector metalinguístico e metaliterário de metamorfose do discurso poético de José Augusto Seabra, a desassombrosa orientação de leitura que transmitia um soneto, em variação da epígrafe «Acusem-me de mágoa e desalento...» (pedida a Carlos de Oliveira):

«... // Se a minha voz é ainda a voz da luta, / não a quero de lágrimas enxuta: / só a dor que negarmos nela canta.».

No registo vivencial a que aludia o remate «Água e lava» do poema «Matéria», *Os Sinais* e *a Origem* correspondiam já à epígrafe global buscada em Rilke («Aproximamo-nos do mundo pouco a pouco com palavras e sinais de dedos»), pois enquadrava por lances metapoéticos um desígnio de renovação formal; e este efectivamente consumava-se na versátil alternância ou conjugação de diversas composições estrófico-versificatórias, com evidência para o contraste de sonetos decassilábicos e de breves poemas de versos heterométricos mas curtos. De um modo ou de outro, lançado formalmente pela liminar «A palavra» e sua disposição gráfica, o estilo aforismático conquistava prevalência em prática congruente do assumido preceito: «Declina-te, voz exígua, / cinge o silêncio de ritmo».

É nossa convicção, porém, que a obediência a tal poética se integrava entretanto numa ambiciosa estratégia discursiva de insuspeitada meta semântico-pragmática. Ela já visaria sustentar o inefável no horizonte dos trabalhos e dias, e assediar esse inefável, cercar esse inefável, aproximar-se assintoticamente desse inefável — aqui ainda disjunto e diferido, como «coração das coisas» almejado em epígrafe de Pasternak.

Quer dizer que assim germinava a conexão vestigial incubada no título da colectânea; e a decifração palimpsestica d'*Os Sinais* em ordem à revelação d'*A Origem* equivalia à manipulação alquímica da sua matéria em ordem à projecção refontalizante do ser, isto é, à sua palingenesia.

Assim, neste poeta que em breve se consagraria como mestre de estudos pessoais, a lírica conhecia uma deriva de conhecimento *na* e *pela* linguagem que, por isso mesmo e pelo processo paradoxal de *revolutio* noética e ôntica, se inscrevia na linhagem em que pontifica Fernando Pessoa — afinidade electiva que parecia ir-se corroborando em simultâneo com a descoberta empática de Rilke.

Mas, ao jeito de novo sintoma de uma feição vindoura da sua lírica, o poeta da sequência «A Origem» colocava sob o signo tácito da mitosesmia penelopeana a cifra daquela demanda como processo inconcluso e incerto no texto derradeiro sobre «O tempo»:

Grave descendes o perfil do tempo
e ao tempo te reclinas de rendida

e livre. Recomeças
o tempo nos teus dedos.
Teces, teces
a rede fio a fio distendida.

Afinal, em época que era já tempo de exílio físico para o autor empírico e tempo de exílio interior também para o autor textual, o primeiro poema de «A Origem» preludiava esse final aberto e, em simultâneo, anunciava as próximas colectâneas (e seus títulos) através da simbologia penelopeana reconvertida na imagem que é metáfora da fenomenologia do tempo e do texto: «Malha tecida dentro e fora e dentro, / o tempo a restitui, táctil memória: / uma espiral sempre a mudar de centro.»

Assim se abria caminho para um exercício, mais denso mas despojado, de confrontação pós-pessoana com as potencialidades da linguagem que instaura a sua lúcida, e por isso não-eufórica, soberania sobre os bloqueios da modernidade científica e sociológica e sobre os anseios da modernidade cultural e estética. A esse exercício se entregam, em contextos dissidentes e de modos distintos, os livros *Tempo Táctil* (1972) e *Desmemória* (1977).

No primeiro, em que toda a sequência III reaprofunda a reflexividade metadiscursiva de *Os Sinais* e *a Origem* — poemas «Poética», «O Verso», «A Sílabas», «A Dança», «Os Nomes», «O Silêncio», «A Página», etc. —, destaca-se logo a magnífica condensação em «Estância» de uma poética da *forma* e da *possessão*, com a correlata intuição da condição da palavra — em simultâneo, signo imprescindível e função instrumental — «Entravas pelo outro lado das palavras. Grave, / decidias das sílabas, subias / por de dentro do verso, / declinada / e cerca. Atravessavas / o centro do silêncio. Gravemente / intacta.». Tal poética rege uma obra que, justamente por fazer culminar no soneto «O Nada» de epígrafe mallarmeana o seu vector mais decisivo — a «tentação do nada», e o confronto abissal com a vertigem da ausência de sentido —, cada vez mais se cumpre como neg-entropia homeopática: através do impacto dos processos prosódicos e sintácticos de esvaziamento e aleatoriedade, a possessão poética vem prenhe de uma energia nova, que repõe o equilíbrio do sujeito na relação com o Mundo e o compensa organicamente em postulação de reencontro do sentido (ainda, e sempre, misterioso), isto é, do «Centro»: «centro represado do tempo / sim ou não? / E logo abrindo / o nada: / centro aceso». Daí o valor de propiciação

sinérgica (e não de malogro) que, na alternância dos tempos rituais daquela possessão, ganha o percurso sinestésico de «Labirinto» («Recuava pelo rasto da ausência. (...) E já ébrio de antenas (cego?) só sugava as ranhuras da noite, ventosa de silêncio») e de «Subterrâneo» («... Desertar do limite. Para lá das narinas: no focinho do tempo.») até ao «Assombro» misticizante-esotérico, que vence o intervalo entre sujeito e objecto nessa mansão do ser, que, lacerada de desterro, cada vez mais se revela a língua poética:

Que chuva desce
a desoras do sono pela dor
dos vidros? Que soluço
de silêncio perpassa
pelas rugas
da noite?
Já o anjo
da morte?

Em *Desmemória* destaca-se logo a experimentação sobre a pregnância semântica de rasgos significantes (desarticulações lexemáticas, rearticulações sintagmáticas, associações anómalas de palavras e imagens...) que comportam uma componente lúdica inalienável na modernidade literária. Não se trata, porém, de um ludismo gratuito, antes de um jogo investido quer de emergências subliminares, quer de prospecções da consciência constituinte. Veja-se, por exemplo, o segundo poema e a interacção partitiva / aditiva do título «(De)» e dos versos, já condicionada pelo liminar «Dados» e sua epígrafe mallarmeana («Jamais un coup de dés / n'abolira le hasard») e seu dúplice risco de conexão des-absurdizante do aleatório em favor de um sentido recentrante, ainda que contingente («a verdade sem corpo a cada lance / tão dourada de ser quanto inconstante»).

Esse alto jogo sígnico integra fecundamente, sob a regra afinal da «Composição» por insuspensa «Inflexão», numa tenção discursiva de indagação ôntica e de autognose. Tonalizada por epígrafes, essa deriva poética vem marcada, compreensivelmente, pela recorrência das proposições interrogativas (v.g. «Quem...?») e dos signos duma energia de negatividade também cifrada em «*Mors Amor*» — quer no desdobramento interrogativo veiculado pelo giro locucional «...ou não?», quer na irradiação das metástases do polivalente prefixo *des-* promovido pelo título global de *Desmemória*.

Porventura inintencionalmente, a poesia de José Augusto Seabra inter-nava-se num trajecto de ascendência augustiniana, em que o espanto desponta na deslocação do passado para o presente e das coisas para o sujeito, na articulação superadora da *memoria rerum* na *memoria sui*, ambas lugar da descoberta da transcendência do Espírito pela activação da *memoria Dei* perante os vestígios do arquétipo divino que a participação degradada imprime no *nous* que gnosticamente se reconhece exilado na matéria e, sobretudo, na presença da alma a si mesma.

E eis que, bem terrível como todo o Anjo rilkeano, significando a cada um segundo o entendimento que, entre Camões e o Pessoa epigráfico, se tiver do Amor e do Conhecimento *em/pela poesia* («quão tocaste // de breve o ventre amado onde pousaste / teu só dizer», «De nome em nome, que manhã retorna / em tuas núpcias de alva com o tempo?»), a voz lírica de José Augusto Seabra, tão interrogativa embora como em *Desmemória*, se faz cada vez mais auscultação oracular. Indagação ontológica, mais do que histórica — mas, diríamos, do Ser heideggerianamente sendo, em rastos tão delidos que poderiam induzir no erro de embater na Ausência, quando em verdade prevalecem como vestígios do ser — tão paradoxais, sem dúvida, como os oxímoros que os dizem («Música inaudível / de outras esferas», «marulhar da sombra sempre acesa // e fria?»), mas assim mesmo vestígios de Presença inefável, visada em assédio tão rilkeano como pessoano («Qual oram mudos lábios de amor lassos / num murmúrio de morte um anjo passa.», «A que sol ergues essa taça longa / e lassa? A que holocausto assim elevas / ... // onde a face do Pai ainda sonhas?»).

Daí, *O Anjo* (1980), que, apesar de escrito por um intelectual tão lucidamente atento e interventivo perante a inscrição histórica do devir societário, não se confina na alegoria benjaminiana do *Angelus Novus*, pois prossegue por outra via para exorcizar o demónio niilista que ameaça a vertigem do Homem contemporâneo («Nossa a tua esquiva / dança de abismo a abismo»); a via da vigília gnóstica (e até molinosista, pela «graça iluminante do pecado?») que mereça o «sinal / da origem, desde o fim ressuscitada».

Reforçado pelas interrelações com aquarelas de Zita Magalhães, o potencial significativo de *O Anjo* ganha espaço de actualização na ampla dimensionação de cada página. Na branca espessura das páginas vão-se inscrevendo os textos cuja mancha tipográfica irá desenhar o primeiro grande significante: numa macro-exploração de cratilismo secundário, os poemas

articulam-se de modo a que, após um soneto preambular, se vão ordenando primeiro numa série de poemas com 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 versos, e, depois, noutra série simétrica de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 versos; e assim compõem, num duplo movimento descendente e ascendente, a sugestão das asas do Anjo, cujo «rumor» e cujo sentido de voo são questionados na reiteração interrogativa, aliterante, assonante. Então entendemos que o livro cresce como espaço de excedência em homologia da transcensão outra — «Das pálpebras às asas, por que espaço / logo excedes a hora sempre rasa?» — a que *O Anjo* se vota, entre a incerteza inicial — «De que luz nos cega // esse sossego? Tanta sombra somos? / Ou só desterro — terra, terra, terra —, / ó anjo? Velas de nada o nosso sono / ou é ausência, ausência o que descerras?») e a incerteza final («Ainda ousando a leste, a oeste, / vias a sul rondando a norte a lua?»).

Encadeada, mas não já encadeada, a «Angélica ternura» esperará até que a sua «aguda / graça» se verta em indagação de profecia na contemplação que será *Do Nome de Deus* (1990).

Mas o tempo de vigília, que é tempo de avanço para a Origem através do devir histórico (como afinal se cifra no limiar do livro em imagística colaça da simbologia pictórica de Klee: «Tanta ruína / sem nome. Declinar / que alfabeto / entre a língua / dos restos? Hecatombe / insensata / dos deuses / saciados.»), é tempo de «silêncio / ferido». Perante ele urge um entendimento — «Entenda-se: o fulgor / dos sons, as cinzas / do sentido.» — que, para o poeta da tradição cultural europeia que é José Augusto Seabra, não pode consumir-se sem *Gramática Grega* (1985) e nos seus termos dilógicos: «Infinito / e exacto: / entre o amor / e o acto».

De novo deparamos com exímia equação entre forma da expressão — onde avultam então a produtividade assertiva e metafórica dos signos gramaticais que regulam o discurso e a pregnante estranheza verbal (por vezes prenhe de História e Cultura: «a derrota dos astros», «De lenda és no areal», etc.) — e forma do conteúdo — onde sobressaem os motivemas decorrentes da fábula mitológica (Ulisses e destino análogo de arauto «Nunca à pátria / chegado.», Penélope e (des)tecer de teia; labirinto, e Dédalo, e Ícaro ambiguamente «fundindo» asas na recorrente «pura Ideia»; Orfeu, e canto e mistério órficos). Adentro dessa exímia equação, José Augusto Seabra apura o estilo aforístico, que comprime em poemas exíguos ou distende em sonetos de versos elementares, para, «fingindo o mito / do

ser a ser / no ente ou entre», mover sucessivas sondagens do valor heraclitiano das revelações oraculares, fixado em epígrafe. Por isso, se o rito simbólico-verbal, envolvente na teia aliterante, não desfecha em epifania, não deixa de superar qualquer imerecido horizonte de expectativa com contornos de evasão nostálgica, de digressão telúrica ou de distração culturalista. Nesta *Gramática Grega*, «só rigor / ou signo»: o rigor possível do dizer no entendimento de que tudo é «sinal» para os «olhos gregos, lembrando» com que o poeta pessoalmente se identifica. Logo, nesta *Gramática Grega* reinam sobretudo ecos e rastos de sinais píticos, sibílicos, délficos...

Passando à poesia por vir, o legado ou testemunho de «a amanhecendo / face alada», essa mitografia poética de *Gramática Grega*, dialecticamente apolínea e dionisíaca, vê-o assumido noutros termos quando «Da Profecia» vem culminar a elegia *Do Nome de Deus*. E a justo título assim é, porque nem a integração das motivações singulares dessa pré-socrática «inflexão» helénica num pessoano rebate de consciência teosófica, que é recorrente em José Augusto Seabra (qual salvaguarda das sínteses virtuais de tradições pré-cristãs e cristãs), eliminava o crescente retorno à primazia da espiritualidade cristã e até à atracção pela mística cristã de matriz hispânica. Por isso, a culta deriva poética de José Augusto Seabra vai deslocar (para domínios lusíadas) uma espécie de arqueologia hermenêutica — uma hermeneuse dos rastos do sentido na historicidade humana e aprofundá-la numa escatologia hermenêutica — «No rasto de um outro Oriente», do Ser que unifica Origem e Fim. Daí o espaço hierofântico de Macau, de que se trata sob o signo do Nome de Deus, não invocado em vão; daí, a construção do discurso do amor «elevado ao infinito, em rigor indizível» desde «Do Nome» até «Da Profecia». Sucessivas iluminações em decassílabos e seus quebrados cedem lugar uma vez à distensão do fragmento des-versificado que sugere «Dos Nautas» a vasta e flutuosa pátria da errância ôntica, cuja propensão se inculca pela própria inovação na língua: «Sobremorrendo, à tona do sem fim...».

Enquanto o *genius loci* combina a incubação historiosófica de Camões com a intuição analógica de Pessanha, a hermenêutica de alcance escatológico insinua-se — a caminho de *Epígrafes* — sob o signo da gnose simbolista e das irrenunciáveis inspirações hetero-autorais de José Augusto Seabra (o *Jamais un jeu de dés...* mallarmeano redimensionando a aleatorie-

dade «Do Jogo», António Patrício e Álvaro de Campos contaminando-se na renovação do valor simbólico tradicional do Oriente, até ao poema final onde a retoma da augustiniana *des-memória* converge com a oracular transcendência de *O Anjo*, etc.). Assim, *Do Nome de Deus* confirma uma disquisição semântica fundamental, velada desde *A Vida Toda* (1961) e *Os Sinais e a Origem* (1967): a pátria não vale como circunscrição territorial ou dominial, mas como fluidescente refracção das raízes divina — pátria da ordem essencial que já na viagem «ao invés do sentido» da *Gramática Grega* ficava por reencontrar. Daí, o sentido «Do Exílio» modulado a partir do «Ao longe o barco de flores» de Camilo Pessanha — «mágoa» que faz o seu trânsito para *Enlace* (livro a duas mãos, com Norma Tasca, de 1993), onde, lembrados da mágoa emancipalista perante o «país perdido» em tempos de exílio cívico, descobrimos na experiência amorosa a emancipação da mágoa ontológica nos embates com o magnetismo niilista («Adoecia a mágoa, adolescía / magoada de sombra, maculada / entre a mágoa de ser que magoava / e a mágoa de nada que doía / ensombrecendo a mágoa de / mais mágoa / se adolescendo a mágoa adoecia.»).

Por agora, em *Do Nome de Deus*, a poesia de José Augusto Seabra faz-se alta poesia goetheanamente de circunstância para recuperar a aproximação do novo amor *nous amor / ao Deus / Amor* que é, no paratexto do Mestre, a «grande Ogiva, ao fim de tudo»:

Santo é o só o espírito
que é o amor e o amor
que é Espírito Santo:

corpo vivo de Deus
em pessoa pensado
e em pessoa sofrido
porque em pessoa amado.

A prosódia pulsátil própria de um *Tempo Táctil* já de quando em vez («As vértebras», «Subterrâneo», «Fuga»...) dilatava o estilo aforismático em breves fragmentos sem a marcação fónico-rítmica do versículo e assim antecipava os *Fragmentos do Delírio* (1990), onde as vagas subliminares do desengano parecem submergir a tenção gnóstica de re-ligar as «Reverberações discretas» do sentido e do Ser. Mas, dizendo a mágoa da desintegração

dos entes, da monadologia sem leonardina resiliência em sociedade amorosa, e dizendo — numa coincidência (em meu entender, ambígua) com a poesia do seu prefaciador, António Ramos Rosa — uma fenomenologia do mundo mineralizante («Calcinado de sombra», «no dorso mineral do ar», «Sedimentando, espessa, a luz estratifica...») e fracturante («Hiatos», «Intermitências, brechas»...), os *Fragmentos do Delírio* continuavam a responder com a homeopatia poética à ameaça endémica do Nada. Actuando como consciência constituinte do vazio e da ausência, é a poesia que resiste e desenvolve a nova energia para religar, reler e reeleger, isto é, para um religioso Amor dos entes no Ser. Recusando, no desvio da prosódia convencional, a «respiração fácil» de cedência «à leveza estéril do vento», essa neg-entropia poética merece incertas revisitações angélicas, ora em «embaixada subtil» do anjo benjamiano da devastação «num cansaço antecipado da história», ora no «brando delírio» do anjo rilkeano «entre espaço e voo».

Duas estações dessa sacra via de Conhecimento e de Amor, entre o «aviso ínvio» e «a harmonia vertical e súbita», se interporão antes da mortificação (e redenção?) nas *Sombras de Nada*. Por um lado, os exercícios paragramáticos e metafísicos de *Epígrafes*, cujos poemas privilegiam sintomaticamente a reacção a versos de decadentistas esotéricos, de simbolistas e de modernistas com tal ascendência (J. Herrera y Reissig e Rubén Darío, Juan Ramón Jimenez e Pedro Salinas, etc.): não o fazem para perfunctória fruição intertextual, antes para retomar a demanda profunda de recuperação ôntica que manifestavam e subserviam os motivos e processos daquela *tradio*. Isso mesmo se revela, em mais do que um poema, no que eu chamaria a virtude noética da percepção e da figuração sinestésicas, insertas agora num regime paradoxal que, no horizonte da frustração inconformada («É a sombra de um cisne que desliza / pela ausência ou o eco da música calada? / ... / Desertas a ilusão do símbolo, ou acaso / só desterras a noite nos confins da manhã? / De que lenta matéria é a luz que destilas / no crepúsculo cego?...»), solicita oximoros com veladas revelações se não com exultantes epifanias, que já os *Fragmentos do Delírio* ofereciam ao porvir: «E uma ardência fria, filtrada ao invés da sombra, escorre como uma música adormentada, surda.». Por outro lado, o «encontro feliz», ainda e sempre vulnerável, do «Anel infinito de sentidos», o *Enlace* de amor — «ressurreição deiscente dos corpos, em

carne e alma» — e o seu texto — «liturgia sacrificial de palavras, ecos, silêncios confundidos» —, emergindo, como já aludi, entre a mágoa de nada e a mágoa de ser:

Agora, às mãos com as *Sombras de Nada* para lhes arrancar «a última / gotícula do ser», o mesmo estilo de interrogações e reiteraões em fuga (aliteração, paronomásia, paralelismo...) confirma a linha de combate pela presença inefável. Não só podemos acompanhar Eduardo Lourenço na aproximação interpretativa a uma poética que, por vezes despojando-se até da «acessível mediação da imagem», faz da linguagem latência «não de um metafísico Nada, em si mesmo inevocável, mas desse «nada» de todas as coisas, vida, mundo, amor, morte que como seu ausente coração lhes confere o esplendor de tudo que, por tão habilmente existir, nos sufoca de alegria». Se a língua poética vale como «casa do ser onde vertiginosamente nos recuperamos», podemos ainda ler nesse discurso liminarmente oximórico — do título *Sombras de Nada* à recorrência constante da palavra «luz», do primeiro poema («Aqui começa o nada: / a flor do êxtase.») ao derradeiro («Luz óssea / descarnada / pelas sombras / de nada.») —, a visão vestigial do Mundo. «Quase indício / de lágrima / estelar.», depõe sobre os vínculos primordiais — «Limiar / ou imo» — e nesse sentido prolonga, para além da melancolia virtual que Eduardo Lourenço julga sugerida no eco de Pessanha velado em «Se a sombra demorasse», a aspiração simbolista de decifração do numinoso pela magia de ritmo, sinestesia e figura: «Em que margem / longínqua / imaginavas / esta esfíngica / luz / arrefecida?», «Da rosácea / de luz / à sombra / da brancura / que face se desnuda?»

Coimbra, no advento (1996).

(Página deixada propositadamente em branco)

AO ENCONTRO DA OBRA DE MANUEL ALEGRE

Aedo têm chamado a Manuel Alegre alguns dos melhores críticos⁽¹⁾, certamente por verem nele o poeta que transmite a gesta do passado heróico e recente, preservando muito da tonalidade da epopeia. Talvez alguns dos que assim lhe chamam tenham também a noção de que *aoidós* quer dizer, etimologicamente, «cantor», e com isso pretenderam acentuar a musicalidade dos seus versos. Efectivamente, embora o poeta tenha declarado, numa entrevista, que nunca escreveu para ser cantado⁽²⁾, foi com muita justeza que Urbano Tavares Rodrigues disse dele que é «o mais musical e o mais cantável dos poetas portugueses contemporâneos»⁽³⁾.

Que assim é, e que o principal modo de transmissão de algumas das suas composições mais famosas, dos tempos de *Praça da Canção* e de *O Canto* e *as Armas*, foi o canto, sabem-no todos os que se dedicam ao estudo da sua obra. De resto, ainda que possa não ser intencional, a insistência nas palavras da área semântica de «cantar» em muitos poemas, e até nos títulos dos livros acabados de mencionar, não pode considerar-se desprovida de significado. Como escreveu Eduardo Lourenço, a sua palavra é «natural e ontologicamente, «canto», «canção»»⁽⁴⁾. Exemplo disso é logo a «Apresentação» que o autor faz do seu primeiro livro⁽⁵⁾:

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) V. g. Eduardo LOURENÇO, Prefácio a *30 Anos de Poesia*, Lisboa, 1995, p. III ; Urbano Tavares RODRIGUES, *Os Tempos e os Lugares na Obra Lírica, Épica e Narrativa de Manuel Alegre*, Lisboa, 1966, p. 9.

(2) Entrevista a José Carlos Vasconcelos e José Jorge Letria, *Jornal de Letras* de 5.12.89, p. 9.

(3) *Op. cit.*, p. 9.

(4) Prefácio, p. 15.

(5) *O Canto* e *as Armas*, Lisboa, 1989, p. 37. Por esta colectânea e pela que se lhe segue, *Atlântico*, serão feitas todas as citações de poemas publicados até 1984 (salvo menção em contrário).

Cantar não é talvez suficiente.
Não porque não acendam de repente as noites
tuas palavras irmãs do fogo
mas só porque palavras são

apenas chama e vento.
E contudo canção
só cantando por vezes se resiste
só cantando se pode incomodar
quem à vileza do silêncio nos obriga.
Eu venho incomodar.
Trago palavras como bofetadas
e é inútil mandarem-me calar
porque a minha canção não fica no papel.

Avancei, na citação, até meio da segunda estrofe porque, para além da declaração de que é um poeta interventor⁽⁶⁾, se exprime nela a convicção do poder do verbo, já patente na comparação «palavras como bofetadas», e que há-se explodir no composto que dá título à composição final de *O Canto e as Armas*, «Poemarma», onde, através de arrojadas metáforas tiradas da vida contemporânea, por vezes na linha de Alexandre O'Neill, atinge a sua expressão mais feliz nesta quadra⁽⁷⁾:

Que o poema seja encontro onde era despedida.
Que participe. Comunique. E destrua
para sempre a distância entre a arte e a vida.
Que salte do papel para a página da rua.

30

A estrofe seguinte preceitua «que seja experimentado muito mais que experimental», no que parece ser uma subtil alusão a uma das tendências da poesia contemporânea, e em perfeita consonância com as proclamações do final do poema «Correio», pertencente ao mesmo livro⁽⁸⁾:

(6) De «gosto da intervenção e da urgência» falou já Eduardo LOURENÇO, *Prefácio*, p. VI.

(7) *O Canto e as Armas*, p. 235.

(8) *O Canto e as Armas*, p. 209.

Impossível cantar à mesa de um escritório.
Todo o poema é de rua. Todo o tempo é de combate.
E nada sei da poesia de laboratório:
faço o que escrevo. Escrevo o que faço.

• De resto, o poeta que assim conjuga a palavra e a acção não gosta que lhe ponham etiquetas de escola, como é tendência irresistível da maioria dos críticos literários. Por isso negou a classificação que lhe outorgou Mário Sacramento de «O maior poeta do neo-realismo português»⁽⁹⁾. Muitos anos antes, António Ramos Rosa fora mais prudente, ao notar que «aproveita moderadamente algumas conquistas expressivas do mais recente modernismo, inclusivamente as de Herberto Helder, e insere-as em formas rítmicas tradicionais, ao mesmo tempo que mantém a unidade narrada do poema. Poeta participante, integra-se na corrente neo-realista, mas, ao arrepio da evolução desta, (...) a sua poesia caracteriza-se por um vincado acento declamatório e ideológico, que, todavia, não prejudica certa pureza e brilho de linguagem que são decerto uma valiosa conquista da expressão»⁽¹⁰⁾.

Estão aqui descritas (embora nessa altura só tivessem sido publicados os dois primeiros livros) as qualidades que fizeram com que outros críticos mais recentes lhe chamassem «poeta tribuno» (como Clara Rocha⁽¹¹⁾) ou assinalassem a sua «descolagem da estética neo-realista» (como João de Melo)⁽¹²⁾. Deste último é também o epíteto de «trovador moderno»⁽¹³⁾, bem em sintonia com a confissão do poeta de que «uma certa estrutura rítmica dos cantares de amigo» o marcaram «de uma maneira definitiva»⁽¹⁴⁾ e ainda com o começo da composição «Trova», pertencente ao célebre grupo de poemas «Trova do vento que passa»⁽¹⁵⁾:

(9) Prefácio a *Praça da Canção*, Coimbra, 1975, p. 11. A rejeição das, aliás, elogiosas palavras, figura na entrevista a Rodrigues dos Santos, *Jornal de Letras* de 21.11.95, p. 14.

(10) *Líricas Portuguesas*, 4.ª Série, org. António Ramos ROSA, Lisboa, 1969, p. 169.

(11) «Poeta Tribuno», *Letras e Letras*, Novembro de 1990, p. 13.

(12) Prefácio a *O Canto e as Armas*, p. 20.

(13) *Ibidem*, p. 21.

(14) Entrevista citada supra, nota 2, p. 10.

(15) *O Canto e as Armas*, p. 84.

Em trovador me tornei.
Se a voz do povo me chama
eu com ela cantarei.
Em trovador me tornei
ao dobrar a Taprobana
destes caminhos que andei.

Este é, ao mesmo tempo, um dos muitos poemas em que se evidencia a intertextualidade camonianiana. Como todos têm notado, se grande é a lista de poetas (nacionais e estrangeiros, com maior relevo para Homero e Dante) que são arquitexto dos seus cantos, nenhum ultrapassa Camões — quer na lírica quer na épica —, a ponto de Eduardo Lourenço ter podido encontrar um delicioso superlativo — «camoníssimo» — para qualificar *O Canto e as Armas*⁽¹⁶⁾. O próprio Manuel Alegre explicitamente declara em «O Lusíada exilado»⁽¹⁷⁾:

Trago na boca um verso de Camões

Ora o tema do exílio, em ligação constante com os motivos afins da errância e do retorno, pode afirmar-se que é um *leitmotiv* da sua obra, no qual confluem as situações de Camões e de outros poetas, bem como a sua própria e a de muitos compatriotas para quem canta. São também esses motivos que o fazem identificar-se com a figura de Ulisses, não só em *Um Barco Para Ítaca* (que não vamos analisar porque já foi estudado por José Ribeiro Ferreira) como em vários outros poemas dispersos. Aqui, porém, o tema da errância confunde-se com o da identidade, e é sem dúvida significativo que o poema repita, em dois pontos fulcrais — o meio e o final — esta exortação⁽¹⁸⁾:

Onde estais remadores? Um barco para chegar (mesmo
Quando para partir). Um barco para encontrar

(16) Prefácio a *30 Anos de Poesia*, p. IV.

(17) *O Canto e as Armas*, p. 195. O verso repete-se quase *ipsis verbis* na mesma composição, p. 197.

(18) *O Canto e as Armas*, p. 265 a 287.

Ulisses perdido em si mesmo.
Precisamos de um barco. Um barco para chegar
a Ítaca dentro de nós: tão em si mesma perdida.

Voltando, porém, a Camões, alguns arquitextos recorrem com grande insistência e podem fazê-lo em associações inesperadas. É o caso da impressionante série de adjetivos que descrevem a paisagem desolada que serve de cenário à canção IX («Junto de um seco, fero e estéril monte, / inútil e despido, calvo, informe»), que passa, fugidamente reduzido a um verbo e a um adjetivo, no poema da redenção pelo amor, «Super flumina»⁽¹⁹⁾:

a água do canto secava
junto ao estéril monte
da minha vida perdida
em Babilónia.

ou transferida para os «descampados deste tempo», que a poesia vencera, em «O Homem sentado à mesa»⁽²⁰⁾.

Sobre o gasóleo e a tristeza
Sobre a grande poluição

Onde nem folha ou erva cresce
Seco duro estéril tempo

Se aqui o «monte» dava lugar ao abstracto «tempo», em «Com que Pena», num quadro em parte semelhante («Diante da folha branca»), em parte reminescente do exílio de Bocage em Goa («sentado na margem de Mandovi») é o «verbo» que vai simbolizar a luta do poeta pela expressão⁽²¹⁾:

(19) *O Canto e as Armas*, p. 340.

(20) *Atlântico*, p. 162.

(21) *Com que Pena*, Lisboa, 1992, p. 32-33.

Diante da folha branca
sentado na margem do Mandovi
em Goa. Ou talvez
junto de um seco estéril adverso verbo.

Então o com e o que
as sílabas mais ásperas e as rudes
consoantes puseram-se a cantar.

O poema, epónimo do livro, joga, como ele, com a polissemia da palavra «pena». Ocupa o ponto central de uma viagem — a de Camões à Índia — que ia determinar o verdadeiro nascimento de uma grande língua literária, e é neste plano que se evocam os principais episódios de *Os Lusíadas*, por vezes ornamentados com intertextualidades da lírica. O momento mágico da transformação ocorre precisamente aqui, nesta segunda parte do livro, que começa:

Era ainda um léxico sibilante
um gutural murmúrio dis-
sonante. Diante da folha branca
Luís Vaz de Camões.
Ninguém saberá com
que pena com que
tinta em
que papel.
Ninguém saberá nunca
com que
letra.
E isso é como ter perdido
uma parte do nosso próprio rosto

Uma digressão sobre teoria poética, com alguma ironia de permeio, preenche o espaço entre o quadro inicial e a sua continuação que citámos há pouco. É então que

Da obscura substância de uma antiga prosódia
uma língua nascia.

A coda faz eco da Canção IX, juntando à formulação eventual de uma interrogação feita nos mesmos termos («e se alguém te perguntasse») o desfazer do trocadilho camoniano («podes-lhe responder que porque mouro»), em proveito do motivo da redenção pela poesia:

E se alguém perguntasse como
não morria
tu dirias canção que
porque
poesia.

Naturalmente que este livro, mais ainda do que qualquer outro, é pleno de transtextualidades camonianas, de que referiremos apenas mais uma, onde se aproveitam as *Endechas* «Aquela cativa» para, como na trova quinhentista, jogar com o nome da amada, mas agora aplicando a ambiguidade do apelativo para definir em novos termos a relação da Europa com o mundo por ela descoberto⁽²²⁾:

De Bárbara outro poema outra palavra
Senhora nossa que não tem senhor

De Bárbara a diferença que faltava
E nunca mais na língua uma só cor

De Bárbara o ser só ela sendo a outra
Senhora nossa santa pretidão

Antes de Bárbara Europa era tão pouca
Cativos somos nós Bárbara não

Aqui se insere, ainda que pouco visível, uma preocupação com a Europa que era manifesta noutras composições, designadamente as que figuram em *Babilónia* e *Chegar Aqui*⁽²³⁾, e aquelas que vieram juntar-se-lhes com os *Sonetos*

⁽²²⁾ *Com que Pena*, p. 39.

⁽²³⁾ Veja-se, sobre este tema, o artigo de João Rui de SOUSA, «Permanência e errância em Manuel Alegre», *Colóquio/Letras* 99 (Set. 1987), p. 36-42.

do *Obscuro Quê* que exprimem, a cada passo, as apreensões do poeta ante o perigo de fragmentação a que o continente parece de novo sujeito. Não vamos, porém, ocupar-nos desse livro, porque já o fizemos noutra ocasião, e o mesmo diremos para *Chegar Aqui*.

Volvendo-nos agora para o «retorno aos mitos patrióticos», como lhe chamou João de Melo no já citado prefácio⁽²⁴⁾, fácil é notar que é uma característica que ilumina, não com uma luz convencional e formalista, mas com uma visão nova e reflectida, muitos dos poemas do nosso autor. A série de composições sobre D. Sebastião e Alcácer Quibir são disso talvez o exemplo mais conhecido. Veja-se em especial o lugar que ocupam em *O Canto* e *as Armas*, «A batalha de Alcácer Quibir», a terminar o Canto I, que Eduardo Lourenço classificou como «um dos mais belos poemas de combatente de guerra injusta e nostálgica de vida naturalmente heróica»⁽²⁵⁾, seguido pelo canto que tem o título de «Continuação de Alcácer Quibir» — o terrível presente em Angola — e a «Explicação de Alcácer Quibir» — que termina «Porque um fantasma é rei de Portugal». O duplo tema do passado a reviver no presente voltará em *Atlântico* com a «Crónica de El-Rei D. Sebastião» e em *Aicha Conticha*, onde se entrelaçam o mito do sebastianismo e a sua rejeição formal, retomando as enérgicas abjurações de «É preciso um país» e «Abaixo el-rei Sebastião»⁽²⁶⁾:

E nunca mais Alcácer Quibir.

Exemplos brilhantes da narrativa histórica em dois planos cronológicos, que correm paralelos, mas por vezes se tocam são, em *Atlântico*, «Noutro tempo uma narrativa (Crónica da tomada de Ceuta)», que, aliás, vai buscar o título a Bernardim Ribeiro, e, de caminho, glosa Oliveira Martins e Camões⁽²⁷⁾; e «Crónica de Abril (Segundo Fernão Lopes)»⁽²⁸⁾. Vejamos mais de perto esta última.

(24) Supra, nota 12, p. 22.

(25) Prefácio a *30 Anos de Poesia*, p. XIII.

(26) *Atlântico*, p. 243. Os outros dois textos citados são de *O Canto* e *as Armas*, p. 164 e 165.

(27) *Atlântico*, p. 47-52.

(28) *Atlântico*, p. 110-114. O texto de Fernão Lopes abrange sobretudo o famoso cap. XII da I.ª Parte.

Para além do frémio de emoção que a atravessa, a presença do refrão em pontos-chave e a intervalos que se vão distanciando («subitamente às três da madrugada», que ocorre no v. 7 da 1.^a estância, repete-se em vv. 35, 55 — com uma variante — e 83); o *topos*, que vale como oxímoron, expresso com ligeiras variantes, «verás florir as armas», vv. 12 e 68; «verás florir o tempo. A rosa e a espada», vv. 33, 82, 98; «Verás florir o tempo. E as armas de/sabrochadas», vv. 54-55, até se concretizar a imagem, passando da simbólica rosa ao real surgir dos cravos nos canos das espingardas — «Olhai as armas /desabrochadas. Cravo a cravo (ouvi / dizer)», vv. 107-109; o uso do discurso directo, reportando-se, ora ao texto do cronista, ora a frases actuais proferidas pelos revoltosos, com citações de Nietzsche e de Dante de permeio; o contraste entre as figuras nomeadas ou definidas nos termos trecentistas (o Mestre, Álvaro Pais, o Conde Andeiro ou o traidor; e a aleivosa) e as personagens anónimas do presente, sobretudo o Capitão de quem quase só se referem os movimentos («Saíu de Santarém o capitão», v. 13, «Mas já de Santarém partiu / o Capitão. De negro vem vestido / em cima da Chaimite», vv. 43-45, «E já o Capitão entrou na Praça (.....) para cercar o Carmo às doze e trinta», vv. 69-72, «Da torre da chaimite uma rajada», v. 85, «O Capitão olha o relógio e conta», v. 96, «O capitão em cima do blindado», v. 103) — para além de tudo isto, dizia, há os momentos em que os dois planos cronológicos se entrecruzam na mesma estrofe (vv. 17 a 27, vv. 44-46) ou, o que mais é, na mesma frase: «E o trote dos cavalos os blindados» (v. 80).

Por quatro vezes o poeta se interrompe para meditar sobre a História. A primeira é acerca da ligação entre os dois acontecimentos evocados (vv. 41-45):

Não sei se a História tem um fio se
não tem. Mas já de Santarém partiu
o Capitão. De negro vem vestido
em cima da chaimite. Ouves? É o trote
das lagartas. Cavalos e cavalos.

A segunda é uma reflexão tirada do próprio Fernão Lopes quase *ipsis verbis*, modernizando a linguagem, mas deixando-lhe o arcaísmo inicial (vv. 56-60): «Soem às vezes altos feitos ter / começo por pessoas

cujo azo / nenhum povo podia imaginar»⁽²⁹⁾. Destas considerações, o poeta passa de imediato ao quadro da agitação do povo, semelhante à do capítulo XII da *Crónica*. Suspensa a narrativa no v. 65, nova reflexão sobre a História, quanto à existência ou não de continuidade. Lembremos que ao contar, em capítulos sucessivos, as tentativas frustradas para assassinar o Conde Andeiro, Fernão Lopes concluíra, à maneira do Novo Testamento: «parece que ainda não viera sua hora». O poeta moderno comenta (vv. 65-68):

Continuidade. Descontinuidade.

E o que é ruptura? E a História? *Um caos de acasos.*

Kairos (dizem os gregos). Conjunturas
favoráveis.

A terminar, as conclusões do celebrado prefácio à 1.^a Parte da *Crónica de D. João I*, de que já se haviam transcrito algumas afirmações a meio do poema («Ó com quanto cuidado e diligência escrever verdade sem outra mistura» — vv. 47-48) servem de epílogo à narrativa (vv. 110-111):

E não vereis na crónica senão
(sem falsidade) a certidão da História.

Dois anos anterior a esta composição é um não menos notável exemplo de recuperação intertextual de uma epístola famosa, a Carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, *Nova do Achamento*. Como é sabido, a descrição da descoberta do Brasil fora feita com um pormenor que vai dos lugares e acidentes geográficos à população, seu aspecto físico, costumes, habitações e gostos, à fauna e flora, à cordialidade crescente dos contactos humanos, que se fazem pelos gestos e pela música. O cotejo do relato quinhentista (embora não se disponha ainda de uma edição crítica merecedora desse nome) com a versão de Manuel Alegre, que conserva tudo o que é essencial, vasando-o no ritmo muito marcado dos seus decassílabos, usando de esquemas rimáticos variados e, ocasionalmente, do

⁽²⁹⁾ *Crónica de D. João I*, 1.^a Parte, cap. VI: «Soem às vezes os altos feitos haver começo por tais pessoas.»

refrão, é um trabalho fascinante. Por outro lado, a preservação de muitos arcaísmos e alguns termos técnicos (explicados num pequeno glossário) conferem à narrativa um sabor a distanciamento e, ao mesmo tempo, a autenticidade, que fazem parte dos seus atractivos.

Outro facto inesperado é a revelação da possibilidade de manter, em vários passos, não só os vocábulos como a própria ordem das palavras do arqutexto, o que demonstra a existência ocasional de uma verdadeira prosa rítmica em Pero Vaz de Caminha. Podemos ver um exemplo logo na primeira estrofe:

A nova do Achamento desta vossa
terra nova.

em que o encavalgamento dos versos permite deixar livre «vossa», no final do primeiro, para rimar com «possa», que vem a seguir, mas sem alterar nada na frase.

A sequência de uma transposição quase literal em dois versos contíguos combinada com uma paráfrase é bem visível na segunda estrofe. O texto de Caminha reza deste modo:

...Asy como eu melhor poder ajuda que perao bem contar e falar
o saiba pior que todos fazer. pero tome vossa alteza minha jnorança
por boa vomtade. aqual bem çerto crea ã por afremosentar nem afeiar
aja aqy de poer mais caaquilo qu vy e me pareço.

A estrofe do nosso poeta nada perde desta *captatio benevolentiae*, mas introduz no lugar de «boa vontade» o delicioso arcaísmo «sageza»:

Assim como eu melhor pude e ainda
que para o bem falar e bem contar
maior seja ignorância que sageza
tereis Senhor ao menos a certeza
que nada aqui se afeia nem alinda.
E se não sei dizer o que senti
não haja aqui de pôr mais do que vi.

Não é o momento de prolongar este cotejo, embora fosse belo rever as cenas que se sucedem, escalonadas dia a dia, tal como na carta a D. Manuel, com os diversos episódios em que cada vez se aproximam mais os índios e os portugueses, desde as primeiras permutas de objectos até à celebração da primeira missa, à dança dos nativos que se lhe segue, à aguada a que eles comparecem e

com menos arcos já e menos mágoa
a nós se misturaram e a nossos cantos

até ao ponto de darem as mãos e de fazerem refeições em comum,

e enquanto neste dia ali andaram
ao som dum nosso tamborim dançaram.

Chegámos aqui sem falar dos livros mais recentes, em que o poeta se renova em temas e em ritmos, sem no entanto pôr de parte as antigas preferências. Assim o tema do enraizamento, um dos mais marcantes na sua obra, como já notou Clara Rocha⁽³⁰⁾, surge de novo, agora ligado à invocação da infância, situado, portanto, num lugar e num tempo próprio, em *Rua de Baixo*. Prolongar-se-á, em certo sentido, na «revisitação» (o termo é do próprio autor⁽³¹⁾) de *Coimbra Nunca Vista*, onde se revivem ambientes, monumentos, figuras típicas e grandes nomes da arte e da cultura. Destes destaque em especial os dois poemas sobre Miguel Torga⁽³²⁾, um que recorda o seu consultório, emblematicamente à entrada da cidade, no Largo da Portagem, retomando os signos que lhe são caros da embarcação e da viagem e o já conhecido motivo do poeta «diante da folha branca»; outro sobre a «sua lição de vida e poesia». E ainda — não podia deixar de o fazer nesta casa que ele honrou como poucos com o seu magistério no teatro e na vida — a composição intitulada «Paulo Quintela»:

⁽³⁰⁾ «O arquiteyto em Manuel Alegre», *Cadernos de Literatura* 7 (1980), p. 60.

⁽³¹⁾ Na entrevista a Rodrigues da Silva publicada no *Jornal de Letras* de 21.11.95.

⁽³²⁾ Não os únicos, como se sabe. *Atlântico* termina com o poema «Torga», «como quem regressa à tribo / e se apresenta ao rei» (p. 136).

Nada sabíamos da língua portuguesa
e então sílaba a sílaba ele ensinou-nos
a música secreta das vogais
a cor das consoantes a ondulação e ritmo
o marulhar das frases e o seu
sabor a sal.

E também como pisar um palco
como falar como calar e sobretudo
como sair de cena e entrar
no grande teatro deste
mundo.

Porque tudo era proibido e ele nos disse
que tudo pode ser ousado
desde que se aprenda a entrar a tempo
a colocar a voz e a não perder
a alma.

Os dois livros mais recentes, já deste ano, são de índole muito diversa. Um, *As Naus de Verde Pinho*, insere-se na prática, felizmente reatada nos últimos decénios, de grandes poetas escreverem para crianças. Este tem a mais a particularidade de voltar a um tema — a viagem de Bartolomeu Dias — que Afonso Lopes Vieira celebrara com a mesma finalidade em *Bartolomeu Marinheiro*, livro festejado na época em que saiu (1913), mas também violentamente fustigado por uma crítica de Fernando Pessoa⁽³³⁾. Recordo estes factos pela coincidência de ser muito provavelmente do poeta da *Mensagem* e do seu verso sobre «o plantador de naus a haver» que terá surgido a ideia de principiar na «flor de verde pinho» (aliás, celebrada pelo autor em mais do que um sítio⁽³⁴⁾) a génese da aventura dos descobrimentos.

⁽³³⁾ Publicada em *Teatro — Revista de Crítica* de 1.3.1913 e depois incluída por Jorge de Sena em *Páginas de Doutrina Estética* (Lisboa, 1946), p. 31-36, sob o elucidativo título «Naufrágio de Bartolomeu».

⁽³⁴⁾ Desde um verso de «Paris não rima com meu País», *O Canto e as Armas*, p. 179 ao título «Uma flor de verde pinho» de *Coisa Amar* (ibidem, p. 342).

O outro, *Alentejo e Ninguém*, traz no próprio título a solidão das planuras do Sul e «a luz sem adjectivos / quase cegueira de tão branca». No meio deste deslumbramento, onde se destacam as silhuetas das cidades principais em belas miniaturas, passa, no entanto, um velho tópico que se define pela negativa de «o que não há», com um vago niilismo e sabor da ausência, de inatingível, que atravessara toda a obra e emerge ainda em «Atoleiros» («para escrever o verso que não há»⁽³⁵⁾). Recorde-se, por exemplo, em *Babilónia*, a «Balada do poema que não há», bem como «In mezzo del camin», onde a expressão aparece maiúsculada como uma utopia⁽³⁶⁾:

Eis as rotas que vão para Não Há
Do outro lado de tudo No inverso
Do possível

Qualquer coisa de oracular se oculta nesta negativa persistente, que parece transportar-nos à aurora da filosofia. Algo do Parménides em tempos brevemente invocado no soneto «Cosmogonia do amor», que figurava na 1.^a edição de *Coisa Amar* ⁽³⁷⁾, e também de Heraclito o obscuro, de onde vem a sentença que termina a primeira composição de *Babilónia*, depois de terem desfilado em turbilhão as ilusões e desilusões dos tempos modernos⁽³⁸⁾:

O deus que está em Delfos continua sem oráculo
A Europa anoitece e só quem espera
verá o inesperado Assim falou
Heraclito

Se o primeiro verso contém uma alusão à resposta da Píftia à pergunta do Imperador Juliano⁽³⁹⁾ — se ainda existia a cabana de Apolo e a água

⁽³⁵⁾ *Alentejo e Ninguém*, Lisboa, 1996, p. 35.

⁽³⁶⁾ *Atlântico*, p. 172-174 e 156, respectivamente.

⁽³⁷⁾ Lisboa, 1976, p. 26-27.

⁽³⁸⁾ *Atlântico*, p. 144.

⁽³⁹⁾ Também presente no poema «Delfos» de *Chegar Aqui*, *Atlântico*, p. 208-209.

profética —, os últimos contêm parte do frg. 18 Diels-Kranz do pensador de Éfeso. Deste desalento vai porém erguer-se, no mesmo livro, a anulação triunfante da primeira sentença. Tal sucede num conjunto de composições bíblicamente chamado «O Sermão da Montanha», de que recordaremos os passos principais⁽⁴⁰⁾:

Alguém há-de subir de novo a uma montanha
do outro lado das palavras do outro lado do tempo
Alguém há-de subir de novo a uma montanha
alguém com doze tábuas e um poema

Não é possível ficar onde se está
despojados de luz despojados do ser
O deus que está em Delfos mandará o oráculo
a água que fala há-de falar de novo

Não é possível o homem tão perdido

Alguém há-de subir de novo a uma montanha
alguém há-de gritar: deixa passar meu povo
Alguém com doze tábuas e um sentido.

As histórias mitificadas de um passado que reinterpreta e funde com o presente, o poder das palavras que as celebra e que exorta, o sentido da missão da poesia são os tópicos que escolhemos para esta revisitação da obra de Manuel Alegre. Outros poderiam ser seleccionados. Na certeza de que em todos palavra e acção coincidem.

⁽⁴⁰⁾ *Atlântico*, p. 183.

(Página deixada propositadamente em branco)

A FICÇÃO DE JOÃO AGUIAR: A ALQUIMIA DE UMA ESCRITA MÚLTIPLA

João Aguiar, jornalista e escritor já sobejamente conhecido no actual panorama literário, publicou até à presente data sete romances e um livro de contos: *A Voz dos Deuses*, 1984; *O Homem Sem Nome*, 1986; *O Trono do Altíssimo*, 1988; *O Canto dos Fantasmas* (contos), 1990; *Os Comedores de Pérolas*, 1992; *A Hora de Sertório*, 1994; *A Encomendação das Almas*, 1995; *Navegador Solitário*, 1996. Conjunto de obras que consideramos semelhantes em termos de marcas de estilo, mas que, no que diz respeito à sua semântica global e aos registos que a ela subjazem preferimos considerar como uma escrita múltipla.

Concerne esta alegada multiplicidade não apenas a possibilidade de identificar as coordenadas estéticas por que se norteia a produção literária de João Aguiar — os caminhos da História e das Estórias. Diz outrossim respeito ao modo como, no grupo dos romances de temática histórica, o autor entretece dados históricos com elementos ficcionais; e como, nas narrativas de ficção, a sua capacidade imaginativa, aparece, por vezes, travestida por cores fantásticas, feéricas (*O Homem Sem Nome*); por laivos de realidade vivida ou sabida por outrem (*O Canto dos Fantasmas*); por características das narrativas policiais (*Os Comedores de Pérolas*); ou ainda ancorada no folclore popular e na realidade portuguesa (*A Encomendação das Almas* e *Navegador Solitário*).

Da intromissão de elementos ficcionais na tessitura narrativa de carácter histórico, dá-nos João Aguiar conta na *Advertência Prévia* ao primeiro dos seus romances — *A Voz dos Deuses* —, e igualmente válida, lato sensu, para os romances *A Hora de Sertório* e *O Trono do Altíssimo*:

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

«Boa, má ou simplesmente medíocre, «A Voz dos Deuses» é uma obra de ficção e não um ensaio histórico rigoroso. No entanto, estou sinceramente persuadido de que o Viriato que os leitores encontrarão nestas páginas está mais próximo do Viriato histórico e verdadeiro que a tradicional imagem do rude pastor dos Hermínios bravamente entricheirado na sua cava, em Viseu; mesmo porque Viriato não nasceu nos Hermínios (...) e a Cava é uma fortificação que nada tem a ver com o chefe lusitano.

Entretanto, e parafraseando Eça de Queirós (...), foi necessário lançar sobre a nudez forte de uma verdade histórica insuficiente o manto diáfano de uma fantasia plausível ou, pelo menos, aceitável (...).

É, pois, de acordo com este jogo entre História e ficção, cujas regras tacitamente se acordam com o leitor, que João Aguiar recua aos mais remotos tempos de Viriato, de Sertório e de Prisciliano. Destes, e da época em que se movimentam, aproveita, por um lado, alguns aspectos históricos, oficialmente tornados verdadeiros por todos os que, em diferentes espaços e tempos, foram investidos do poder de fazer crónica do passado. Por outro, o que o Autor leva a cabo mais não é do que a consecução da noção Ingardiana de preenchimento de pontos de indeterminação (Ingarden, 1973:366) provocados, e permitidos, pela pretensa objectividade dos relatos históricos ortodoxamente científicos, deste modo construindo verdades internas da ficção, tão didácticas e úteis como as verdades oficiais.

O que John Woods designa por modalidades mistas de existência (Woods, 1974:41-42) ocorre em *A Voz dos Deuses*, *A Hora de Sertório* e *O Trono do Altíssimo*, não apenas pela convivência no universo narrado de personagens, acontecimentos e lugares aceites como históricos, com personagens, acontecimentos e espaços ficcionais, mas também, e essencialmente, pelo facto de em cada uma dessas categorias coexistirem as duas linhas de força: a histórica e a ficcional.

Desta feita, por exemplo, coexistem em *A Voz dos Deuses* personagens, acontecimentos, tradições e modos de vida reais — Viriato, Sérvio Galba (governador da província Ulterior), Luculo (governador da *Citerior*), Gaio Vetílio, responsável pela corrupção de Audax, Ditalco e Minuro, assassinos do chefe lusitano — com personagens e acontecimentos fictícios, mas não inverosímeis — caso de Tongio, companheiro de Viriato e futuro sacerdote

do templo de Endovélico; caso dos oráculos de Baikor e da Serra da Lua, cuja descrição, entre muitas outras, activa esquemas cognitivos conformes ao que o leitor julga ter sido o estado das coisas da época em causa. Cite-se, a título de ilustração, e no que diz respeito ao mundo das crenças, uma breve passagem alusiva à profecia da Serra da Lua:

«Relancei um olhar alarmado à nossa volta e nesse instante ouvi uma espécie de silvo, como se fosse uma cobra, e logo a seguir a voz soou de novo — e saía da boca de Arduno, mas não era ele que falava nem era a sua voz; parecia a de uma mulher, embora o som fosse grave a articulação dura e enérgica.

— Tongio, filho de Tongétamo. Porque fazes perguntas sobre o destino se os deuses já te disseram o que podias ouvir? À vossa frente o caminho é longo. Há vitórias e derrotas, alegria e sangue, traição e glória. A águia está ferida mas este é o tempo do seu domínio. Depois do Touro virá a Corça. Porque fazes perguntas? É tempo de combater. Só tu verás a era da Corça. Mas os deuses querem-te, os deuses surgirão no teu caminho...» (p. 178).

«Depois do Touro virá a Corça...». Depois de Viriato é *A Hora de Sertório*, é altura de encerrar o díptico, compondo, dez anos depois, as voltas ao mote dado pela profecia, numa narração a três vozes dos valores e das crises sociais, económicas e políticas do mundo romano do século I a.C.

A polifonia narrativa deixa de ser protagonizada pela voz dos deuses, até porque «Os deuses calaram-se no céu e na terra» (p. 11), e passa a ser entabulada entre Euménio de Rodes, Lúcio Hirtuleio e Medamo. Narradores do trajecto pessoal e político de Quinto Sertório, estes são simultaneamente personagens, protagonistas por vezes, de pequenos quadros a partir dos quais é possível conhecer diversos aspectos da vida coetânea: cenários, usos e costumes da vida doméstica, cultural, social e política.

Conhecemos e sabemos o que eles conhecem, sabem e testemunham; informações que, apesar de limitadas e parciais, validam os relatos feitos, porquanto estes se crêem tanto mais verídicos e credíveis quanto tiverem sido «efectivamente» vividos pela entidade que preside à narrativa. Além disso, aduza-se ao exposto que a mencionada limitação, de certo modo inerente aos narradores homodiegéticos, é colmatada pelo facto de cada

voz ir progressivamente preenchendo vazios, momentos da narrativa deixados em aberto pela voz anterior:

Registem-se a propósito, dois exemplos que consideramos elucidativos:

1. no Terceiro Fragmento, Euménio de Rodes alude, sucintamente, às crises políticas que levam Cinna, Sertório e os outros chefes populares a fugir de Roma para outras regiões de Itália, onde organizam a resistência e a revolta que levará ao cerco e posterior capitulação de Roma. Se alguns pormenores sabemos acerca dos padecimentos na cidade cercada, praticamente nada é referido sobre o modo como os acontecimentos se precipitaram. A narrativa só é preenchida quando a voz de Euménio de Rodes cede lugar à voz de Lúcio Hirtuleio, fiel amigo e colaborador de Sertório, testemunha e participante dos acontecimentos que agora lhe cumpre relatar.

2. no capítulo intitulado «A Corça», cabe a Medamo não só dar a sua versão sobre uma pequena parte do seu tempo de infância, como também, e sobretudo, continuar e concluir a narrativa sobre Sertório, não sem antes ter dado conta dos acontecimentos que cumprem a profecia da voz da deusa da Serra da Lua.

Este procedimento pluridiscursivo havia já aparecido ensaiado em *O Trono do Altíssimo*, romance cuja trama gira à volta da evolução e declínio do Priscilianismo, doutrina de filiação gnóstica que durante cerca de dois séculos (IV e V d.C.) disputou terreno com a ortodoxia católica. Assim, neste romance o narrador heterodiegético, cada vez menos onisciente, cede, por isso, temporariamente lugar a outros registos e a outras vozes.

Deste modo, no Livro I, é Restituto quem faz o relato da viagem a Roma, onde uma embaixada de Priscilianistas se desloca com o duplo intuito de esclarecer Dâmaso, o «santo papa romano», sobre aspectos fundamentais da doutrina, refutando as acusações de heresia, gnosticismo e maniqueísmo e de, na corte, obter a anulação do rescrito que desterrava alguns bispos priscilianistas.

No Livro II, é através do discurso epistolar entre Quintiano e Restituto (390-409 a.C.), cuja «perícia como contador da verdade» o primeiro atesta, que conhecemos os «negros anos de 384-385» em que, sob um império repartido por três Augustos, se intensificam as perseguições aos seguidores desta doutrina, que culminam com a execução em Tréveris de Prisciliano e alguns companheiros.

No Livro III, novamente se ouve a voz do narrador, agora coadjuvado por Vitimer, noviço no mosteiro de Dume, cujos pensamentos e actos servem de trilho para conhecer umas últimas epístolas de Quintiano, religiosamente guardadas porque a serem divulgadas «lançariam a desordem entre os simples» e «a santa fé católica deve ser defendida a todo o custo», guardando-se «contra cismas e traições heréticas» (p. 347). Porque, acrescentamos nós, poriam em causa uma verdade construída de acordo com interesses particulares da instituição religiosa.

Mantêm-se, em suma, as traves mestras da História — de resistência contra a opressão da República Romana, de lutas pelo poder em Roma, de tentativas de implementar novas doutrinas —, sustentadas por traves de menor envergadura, mas não menos importantes, até porque representam o resultado de um aturado trabalho de investigação, que o autor não renega, mas que, tal como Garrett, «sacrifica às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade» (Garrett, 1973:39).

Criam-se, afinal, pequenos mundos possíveis (Albaladejo, 1986:58-59) em que, e também porque as palavras e os actos das personagens não entram em conflito com as canónicas versões dos historiadores (Halsall, 1984:81), é difícil destrinçar fronteiras nítidas entre a verdade histórica e a verdade ficcional, apesar de alguma clarificação ser facultada pelas Notas Finais. Sublinhamos 'alguma clarificação' porque, segundo cremos, e já o dissemos por outras palavras, a investigação histórica é, à partida, viciada e selectiva, logo pretensamente objectiva. De acordo com Elisabeth Wesseling essa selectividade radica em três diferentes causas, a primeira das quais diz respeito ao facto de apenas se poder investigar o que conseguiu sobreviver até à nossa época; a segunda prende-se com as questões que se pretende ver respondidas, o que leva à selecção de certas fontes em detrimento de outras; a terceira é uma causa política, na medida em que a História apenas se preocupa em deixar os registos de indivíduos e colectividades que, num dado tempo, por obras e feitos se destacaram (Wesseling, 1991:125-126).

Julgamos, contudo, e para terminarmos esta breve incursão pelos romances históricos de João Aguiar, que nada melhor do que as palavras de um autor clássico para validar os processos de um autor contemporâneo cuja obra, não só mas também, revive e reescreve legados da cultura clássica:

«(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer; quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder».

(Aristóteles, 1994:115)

«As [coisas] que poderiam suceder», a (re)construção hipotética e verosímil de momentos de um passado distante; de situações de um passado próximo — a época colonial, por exemplo —, ou de um mundo projectado no futuro, já não distante, do ano 2023. Falamos, agora, de *O Canto dos Fantasmas*, colectânea de pequenas estórias «não totalmente imaginadas» (à excepção da última) pois «Há nelas muita ficção mas baseiam-se em factos, o que me obrigou a alterar os nomes de alguns personagens» (p. 9). Pequenas estórias, dizíamos, ensombradas por pequenos grandes fantasmas que, na impossibilidade de se apresentarem a viva voz, consubstanciam-se em manifestações sobrenaturais de difícil explicação (Primeira parte: fantasmas, espíritos e fenómenos) ou em obsessões humanas, de índole diferente mas não menos fantasmagórica, e de que é exemplo o conto «Enfim, o Paraíso» (Segunda parte: outras assombrações).

Neste conto (cujo enredo decorre no século XXI) Adriano Almeida é o porta-voz dos fantasmas e medos resultantes da criação de uma Federação Europeia, onde os preços são calculados em delornis, constituída por Regiões cujas bandeiras nacionais foram já substituídas pelas «estrelas federais e douradas, em campo azul», mantendo-se as bandeiras com símbolos nacionais, no interior do círculo de estrelas, apenas para «uso interno das Regiões» (p. 224) cujos dirigentes, «entrincheirados em Bruxelas», tudo decidem sem o menor respeito pelas identidades nacionais. Por isso se afirma:

A Federação não construiu a Europa; deitou ao mundo um aborto político, económico e espiritual em torno de três grandes países poderosos a que eufemisticamente chamamos Grandes Regiões e Arqui-Região. A Europa Federada não nasceu de parto natural: nasceu à força de subsídios, concedidos ou recusados segundo o clássico sistema do bastão e da cenoura» (p. 227).

Em função do exposto, se concordamos com o autor quando afirma que «Enfim, o Paraíso é um puro divertimento», dele discordamos quando aduz tratar-se de «uma fantasia ingénua e inocente», na medida em que se especulam, ainda que, por vezes, de modo subliminarmente irónico e bem-humorado, algumas das preocupações que fizeram, fazem parte integrante da realidade coeva e nacional, por vezes mais absurda que qualquer narrativa de ficção!

Missão do escritor pode ser também a de criar mundos fantásticos, como esse que encontramos em *O Homem Sem Nome*, segundo romance do autor em apreço, onde as personagens povoam um universo suspenso num tempo e num espaço indefinidos.

Assim, se por vezes sobressai a impressão de se tratar de um mítico tempo passado colorido por palácios, reis e rainhas, tribos nómadas e deuses diversos; em outros passos é-nos entreaberta a porta do que parece ser um futuro apresentado com vagos traços de ficção científica, como acontece, por exemplo, com a referência aos tubos-de-raio e canhões-de-raio, armas utilizadas pelos Khrâmitas.

Outros momentos há em que o enunciado mais parece referir-se a aspectos, quase diria preocupações, do presente. É este o caso da poluição das águas de Dagh com dejectos de milhares de fábricas, da urbanização desenfreada de locais paradisíacos como a Ilha da Serpente ou dos intuitos políticos da Grande Oligarquia de Hezhrad-Oth que, depois da revolução popular que lhe deu origem, pretende levar todos os povos do Continente a aderir a um Novo Sistema, ideal e correcto nos seus princípios de «pão, paz, liberdade total e total prosperidade», mas errado na sua aplicação já que a adesão visa ser conseguida pela força da guerra e das instituições prisionais.

A aura de mistério e de fantástico que preside a este romance decorre, também, do modo como as personagens são caracterizadas, da cor que é dada aos espaços em que se movimentam; mas decorre, essencialmente, da forma como o protagonista atravessa todas as páginas do romance. Dele não saberemos o nome, nem a origem, nem de onde lhe vem a voz mágica que, mais do que seduz, encanta todos os que o ouvem; não será, muito menos, justificado o halo brilhante que o envolve enquanto o seu vulto se perde no horizonte.

De mistério se fala também em *Os Comedores de Pérolas*, mas agora um mistério de natureza diferente, pois não se reporta apenas a um

enraizamento no fantástico (em que entra Lei Siu Lam, criação e amigo imaginário do protagonista). Relaciona-se, sim, com a ideia de suspense, criado ao modo das narrativas pertencentes ao subgénero policial, e que, no presente caso, surge enformado numa escrita diarística em que o narrador, autodiegético, intermitentemente anota os incidentes da sua estada em Macau.

Este diário é simultaneamente encarado como «ordenador de ideias» e «registo paralelo de cuja existência ninguém tem conhecimento» (p. 62). Medida de prevenção que a Adriano Carreira se afigura como necessária, visto que o perigo de vida aumenta na medida proporcional aos conhecimentos facultados, quer pelo espólio do Comendador Wang Wu, quer por informações e investigações paralelas que leva a cabo.

A trama de suspense que envolve a narrativa encontra eco não apenas na tentativa de descobrir o verdadeiro motivo das perseguições, ciladas e atentados. Com efeito, nos primeiros cofres do espólio, o protagonista depara com algumas frases herméticas que contribuem para o adensamento da teia de mistério e, conseqüentemente, para um maior envolvimento do leitor, pois também ele vai tentar decifrar o enigma, juntando as peças do puzzle que progressivamente se forma.

Orquestrada com base no jogo lúdico inerente às narrativas policiais, a efabulação de *Os Comedores de Pérolas* tece, também, apreciações críticas e irónicas à realidade social que em Macau se vive, nestes anos que antecedem a sua reintegração na China, e, simultaneamente, à mentalidade de uma época que é, em suma, a nossa.

A *Encomendação das Almas* e *Navegador Solitário* dão continuidade a duas grandes linhas de orientação que já encontrámos em obras anteriores: a preocupação com a realidade social contemporânea, por um lado, o gosto pelos imbricados caminhos do fantástico, por outro. Assim, em ambos o mesmo fascínio pelo sobrenatural, apresentado em diversas facetas, mas que, todavia, e apesar de diferentemente servir as personagens dos dois romances, dá serventia a intuítos críticos e caricaturais semelhantes.

Deste modo, o mundo que demiurgicamente Gonçalo Nuno e Zé da Pinta vão construindo na Casa Velha, mundo enraizado na vastíssima tradição popular das moiras encantadas, lobisomens e Seculares das Nuvens, representa a saída possível para o mundo real e hostil que não se revela, ainda, apto a lidar com os problemas da terceira idade ou dos apoucados

como Zé da Pinta. Por isso, entre essa realidade minada «pela poluição física e mental» e essoutra em que vivem os Seculares das Nuvens, de bom grado os protagonistas optam pela última.

Em *Navegador Solitário*, o elemento sobrenatural serve, não este propósito de permitir a alienação do real mas, pelo contrário, essoutro de facultar ao protagonista, Solitão Francisco Fernandes, a aprendizagem necessária à sua entrada numa realidade social em que imperam diversas formas de imoralidade e de falta de escrúpulos!

A polifonia narrativa, essencialmente instaurada pela voz do avô Aquilino, que se faz ouvir quer através das capacidades mediúnicas dessa caricata figura que é Preciosa, quer através de um processo de escrita automática que obriga Solitão a escrever, cumpre, agora, um objectivo bem diferente desse a que aludimos a propósito de outros romances. Com efeito, essa voz não é credora do tom sério e objectivo de quem faz depoimento histórico; pelo contrário, revela um tom jocoso de quem carnaliza, no sentido bakhtiniano, a realidade social contemporânea, deste modo a utilizando como matéria-prima essencial à consecução de pertinazes e acutilantes críticas que, embrionariamente, percorrem anteriores escritos de João Aguiar.

Em função do exposto, e recordando as palavras do autor em entrevista concedida ao *Jornal de Letras* há cerca de seis anos, acreditamos que a sua obra conquistou, de pleno direito, um lugar de prestígio «numa (...) das gavetinhas literárias portuguesas» (Aguiar, 1990:8).

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

AGUIAR, João (s/d), *A Voz dos Deuses*. 12.^a ed. Lisboa : Perspectivas & Realidades.

- *O Homem Sem Nome*. 6.^a ed. Porto : Asa, 1994.
- *O Trono do Altíssimo*. 3.^a ed. Porto : Asa, 1995.
- *O Canto dos Fantasmas*. Lisboa : Dom Quixote, 1990.
- *Os Comedores de Pérolas*. 6.^a ed. Porto : Asa, 1995.
- *A Encomendação das Almas*. 2.^a ed. Porto : Asa, 1996.
- *Navegador Solitário*. Porto : Asa, 1996.
- *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 de Maio, 1990.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ALBALADEJO, Tomás Mayordomo - *Teoría de los mundos posibles y Macroestructura Narrativa*.

Alicante : Univ. de Alicante, 1986.

ARISTÓTELES - *Poética*, 4.^a ed., Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa : IN-CM, 1994.

GARRETT, Almeida - *Frei Luís de Sousa*. Coimbra : Atlântida, 1973.

HALSALL, Albert - «Le roman historico-didactique». In : *Poétique* 57, Paris : Ed. Seuil, 1984.

INGARDEN, Roman - *A obra de arte literária*. Lisboa : Fundação Gulbenkian, 1973.

WESSELING, Elisabeth - *Writing History as a Prophet*. Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1991.

WOODS, John - *The Logic of Fiction*. Paris : Mouton, 1974.

A RECEPÇÃO DOS TEMAS CLÁSSICOS NA OBRA DE HÉLIA CORREIA

Tivemos o privilégio de crescer com as histórias e os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen, de Eugénio de Andrade, de Manuel Alegre, em cujas obras a cultura clássica é constantemente retomada e renovada. Os escritos de Hélia Correia são uma descoberta da maioridade, mas não menos sedutora, porque os mitos gregos e as figuras mais célebres da literatura grega ocupam um lugar cada vez mais importante numa obra iniciada em 1981 com o romance *O Separar das Águas* (2.^a ed. 1985). Desde então Hélia Correia publicou mais três romances — *O Número dos Vivos* (1982; 2.^a ed. 1997), *A Casa Eterna* (1991; 2.^a ed. 1999) e *Insânia* (1996) —, as novelas *Montedemo* (1983; 2.^a ed. 1984; 3.^a ed. 1987), *Villa Celeste* (1985; 2.^a ed. 1999) e *Soma* (1987), o folhetim *A Fenda Erótica* (1988), o poema *A pequena morte / Esse eterno canto* (em díptico com Jaime Rocha, 1986), a história para crianças *A Luz de Newton* (Ilustrações de Alice Aurélio, 1988) e as peças de teatro *Perdição — Exercício sobre Antígona*. Seguido de *Florabela* (1991) e *O Rancor — Exercício sobre Helena*, editado em Julho de 2000.

Aluna do ensino secundário, Hélia Correia aprofundou o conhecimento da Grécia antiga nas aulas de grego. Alguns anos mais tarde, foi convidada a integrar o elenco da tragédia «Édipo-Rei», de Sófocles, apresentada pela Comuna em 1988, na qual declamava em grego as palavras do Coro. Esta enriquecedora experiência teatral, que a levaria à Grécia, despertou-lhe a vontade de compor uma peça de teatro sobre a figura de Antígona. *Perdição — Exercício sobre Antígona* seria editada em 1991, mas o laço afectivo com a cultura clássica já se pressente no romance publicado no mesmo ano e que foi distinguido com o Prémio «Máxima» de Literatura.

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

A estrutura narrativa de *A Casa Eterna* constrói-se a partir de uma sucessão de entrevistas que a narradora empreende no sentido de reconstituir o percurso existencial de Álvaro Baião Roíz (Alvarinho), poeta genial, «ser imponderável» cujos traços fisionómicos e de carácter se vislumbram sobretudo à medida que esse inquérito decorre. É durante uma longa reunião com D. Filomena, mulher já idosa, mas que em jovem convivera de perto com Álvaro, que surge a referência a dois conhecidos mitos gregos (p. 77-78)⁽¹⁾:

Ela vai emergindo do passado de um modo que percebo irreversível.

— Falava-lhe de quê, o Alvarinho? — pergunto ainda, e vejo-a encolher-se, escapar-se-me das mãos. Há, porém, qualquer coisa que lhe agrada, que a leva a conceder-me essa memória:

— De palavras. Falava de palavras. Ele sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente. Dizia que o meu nome: Filomena, que era o de um rouxinol. E assim por diante. Lá anda o rouxinol no meio das rosas, dizia-me ele, e eu na janelinha... Invenções dele, às tantas, eu sei lá. Acha que houve sentido nas palavras, outros, diferentes dos que têm hoje? Ele também dava a entender que sim.

Os seus olhos estão fixos no ecrã, mas ainda contemplam Alvarinho, os seus ombros um pouco inclinados para trás, para ganharem perspectiva sobre o muro. Às vezes, a pequena Filomena debruçava-se um pouco de mais no peitoril, prendiam-se-lhe as tranças na roseira que lhe trepava em volta da janela.

— Sabe que o Alvarinho me contava uma história assim, em episódios, como estas brasileiras? Um bocadinho cada dia, e eu zangava-me. Não sei porquê. Naquele tempo, a maior parte das histórias tinha esse feitio de folhetins... Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais das vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queriam ficar com ele, porque ele era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

(1) Citamos a partir da 1.^a edição (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991).

— Não se chamava Ulisses?

— Era o Ulisses, pois. Conhece a história?

Encara-me, risonha, um tanto admirativa. Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.

A recordação das histórias que Alvarinho contava à jovem Filomena faz surgir uma nova luz sobre o carácter daquele homem que «sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente». No entanto, o último parágrafo citado mostra que essa evocação contribui também para consolidar uma familiaridade com a narradora que até este momento do romance não é claramente perceptível.

Em relação à primeira história, convém recordar que o rouxinol é um símbolo universal da perfeição do canto, mas é também um símbolo da ligação íntima entre o amor e a morte⁽²⁾, pelo que traduz, com muita intensidade, a separação dos amantes.

No mito grego, que Alvarinho parece conhecer, esta ligação não podia ser mais forte: uma mãe (Aédon ou Procne, conforme as versões) tira a vida ao próprio filho, de nome Ítis ou Ítilo, inspirada por um acto de loucura, de acordo com o Canto XIX da *Odisseia* (vv. 518-523), ou pelo desejo de se vingar da infidelidade do marido (Tereu ou Zeto), que violentara a cunhada e ainda lhe cortara a língua, para que ela não revelasse à irmã o sucedido. Procne viria a descobrir a verdade e, ou por vingança ou levada pela loucura, matou o filho único e deu-o a comer ao próprio pai. No entanto, logo se arrependeu de tão terrível acto e implorou a piedade dos deuses que, comovidos com tanto sofrimento, a transformaram num rouxinol e à sua irmã, Filomela, numa andorinha. Esta versão era mais conhecida e foi divulgada em Atenas por *Tereu*, uma das tragédias perdidas de Sófocles.

Desde muito cedo, a tradição grega associou a morte de Ítis ao canto melancólico do rouxinol, que é um constante «itu, itu», porque a avezinha continua a chamar pelo filho que matou na sua condição anterior, enquanto

⁽²⁾ Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 826.

a andorinha, que perdeu a língua quando era mulher, apenas pode soltar um chilreio teimoso desprovido de som. Como referimos, este mito conheceu várias versões e uma fortuna surpreendente nas literaturas grega e latina. Os autores latinos, devido ao erro de um autor ou a uma confusão etimológica, confundem as metamorfoses, atribuindo à andorinha o nome de Procne e ao rouxinol o de Filomela e é esta tradição que parece estar subjacente no romance.

Por conseguinte, a evocação da história do rouxinol e da menina apaixonada debruçada à janela, tema que ocupa na literatura portuguesa uma presença significativa — citemos, por exemplo, a novela *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, ou *As Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett —, confirma simbolicamente o que os leitores já sabem: que a relação entre D. Filomena e Alvarinho nunca se tinha concretizado numa verdadeira relação amorosa.

A segunda história é um dos temas mais tratados na literatura universal⁽³⁾ e integra-se adequadamente neste romance: a evocação das aventuras de Ulisses e dos esforços que empreendeu para regressar a casa funciona como um símbolo do próprio percurso existencial de Alvarinho, pois também ele empreende esse esforço de regresso à casa de origem, depois de muitas errâncias e desencontros, para aqui encontrar o descanso eterno.

Não obstante a brevidade desta evocação, a presença destes dois mitos gregos constitui, em nossa opinião, um dos aspectos centrais do romance pelo seu significado simbólico. Essa importância reside ainda no facto de o episódio nos proporcionar um maior conhecimento acerca do próprio narrador, uma voz feminina tão enigmática como Alvarinho e versada igualmente nos mitos gregos.

Imortalizada como arquétipo da consciência individual contra a prepotência dos governantes e do Estado, Antígona tem despertado as maiores paixões desde que Sófocles levou à cena a sua peça homónima,

⁽³⁾ Na Literatura Portuguesa, a última recriação do mito de Ulisses de que temos conhecimento é o romance de António VIEIRA intitulado *O regresso de Penélope*, editado em Maio de 2000 pelas Edições Colibri. Apresenta a originalidade de a acção, situada nos primeiros anos do séc. XXI, ser construída a partir das aventuras descritas na *Odisseia*, mas tendo Penélope como protagonista.

cerca de 442 a.C.⁽⁴⁾ Não nos surpreende, portanto, que seja uma das tragédias mais discutidas, representadas e imitadas, à semelhança, aliás, do que acontece com a *Medeia* de Eurípides⁽⁵⁾. O tema de *Antígona*, pelas inúmeras questões que levanta e pelas discussões que proporciona, é também um dos que mais criações tem inspirado.

As duas peças de tema clássico de Hélia Correia são criações no sentido pleno da palavra. O subtítulo «Exercício sobre...» marca bem o afastamento consciente em relação a uma tradição literária mais consagrada e a expressão de uma forma própria excepcional. A *Antígona* de Hélia Correia foi escrita especialmente para a atriz Rita Salema e para a Comuna, e é um caso de afecto sentido e vivido, como ela própria revelou no texto de «Apresentação» da obra (p. 9):

Escrevi estes textos por afecto. E os casos de afecto não são laboratórios que dêem garantias. Nem podemos falar de riscos ou de arrojões. Ou de arrependimentos. São coisas que acontecem, mas, como em tudo, temos de dar contas.» (...) ««*Antígona*» nasceu para um aniversário. Foi uma prenda fácil de embrulhar; pois sempre a carreguei com a minha bagagem, gastei-a e desgastei-a, dei-lhe, é um modo de dizer, a minha forma — e é isto o que se passa com as versões do amor que não nos desiludem.

Perdição — Exercício sobre Antígona⁽⁶⁾ abre com a entoação de um *Ditirambo*, um hino em honra de Diónisos, marcado pelas invocações ao deus do êxtase, do enlouquecimento, da transformação, patrono do teatro grego. Por isso, como informa a didascália, a dança «é circular; pelo menos na intenção: visa entontecer até ao transe e à perda dos sentidos» (p. 17).

Este canto inicial (e que, segundo as orientações da didascália, será entoado ao longo da peça) não evoca apenas a ligação íntima, ainda hoje

⁽⁴⁾ Sobre a data de apresentação da *Antígona* de Sófocles, vide Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Sófocles, Antígona*. Introdução, versão do grego e notas (Coimbra 1987, 2.^a ed.) p. 9-10. Todas as citações da peça se baseiam nesta edição.

⁽⁵⁾ Uma das homenagens recentes a *Antígona* foi prestada no primeiro número de *Alma Azul. Revista de artes e ideias*, Coimbra, Outono de 1999, dirigida por Elsa LIGEIRO, que reúne os contributos de Maria de Fátima Sousa e Silva, Joaquim Cardoso Dias, José Tolentino Mendonça, Álvaro Alves de Faria, Rui Zink, Adília Lopes, Namibiano Ferreira, João de Mancelos, José Leon Machado, Valter Hugo Mãe, Joaquim Matos, Maria Eduarda Castro e Teresa Soares.

⁽⁶⁾ Citamos a partir de *Perdição — Exercício sobre Antígona*. Seguido de *Florabela*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991. Doravante adoptaremos o título abreviado *Perdição*.

pouco esclarecida, entre o nascimento do teatro grego e o culto dionisíaco, mas é também um dos temas da peça, símbolo da libertação efémera das mulheres e da rebeldia feminina num mundo conduzido pela prepotência dos homens. Talvez por isso, um dos temas predominantes é o do amor, articulado simbolicamente com o da morte:

Ah, o grande insensato,
o passageiro,
o risonho senhor
da escuridão.
Oh, por onde nos levas?
Para onde?
O som da tua flauta enrosca,
enrosca,
desce pelas goelas,
queima e encharca.
À roda, à roda, à roda,
raparigas.

Temos o deus em nós.
É isto o amor?
Euoi, iú-iú!

Euoi, ó Baco!
Ah, que longe está Tebas,
longe a lei.
Longe os terraços,
longe os leitos, oh!
Dá-nos o gozo, ó deus,
escorrega e arde,
delícia das entranhas, saborosa
perdição dos sentidos.
Faz-nos voar.
Arranca-nos soluços.
Amanhã morreremos
e é preferível

pensar que por ti, sim,
valeu a pena.

A introdução de elementos e referências ao culto dionísíaco, praticado exclusivamente por mulheres e que o mito ligava à cidade de Tebas, onde também decorre a *Antígona* de Sófocles, é um dos aspectos originais de *Perdição*, cuja complexidade tem sido sublinhada pelos críticos. Esta complexidade advém, em parte, da organização dramática que se apoia num plano de acção triplo:

1.º) O plano de Tirésias, o velho adivinho, cego, que no original sofocliano tenta, em nome dos deuses, aconselhar Creonte a retractar-se, e que no final da sua intervenção, perante a atitude intransigente do monarca, revela as maiores calamidades para a dinastia de Tebas;

2.º) O plano dos Vivos, que tem como cenário o pátio do palácio de Tebas, na primeira parte da peça, e depois a Sala do Trono, na segunda;

3.º) O plano das Mortas — *Antígona* e a sua Ama —, que vão atravessando um campo de asfódelos na penumbra, enquanto se desenrola o plano dos Vivos.

De acordo com a didascália, Tirésias está situado longe do local da acção e tem a função de comentar os acontecimentos. De facto, após o ditirambo inicial, a sua primeira fala assume uma função semelhante à do prólogo das tragédias gregas, no qual se especificam as linhas gerais de orientação da peça. No entanto, o adivinho comenta sobretudo a inércia que muitas vezes habita os espectadores, a sua posição confortável que os afasta irremediavelmente dos acontecimentos que decorrem em cena (p. 23):

E dirão: «Afinal acaba bem, visto que é recontado ao longo das idades. Acaba bem, já que faz parte da memória.»

E, sentindo-se assim defendidos dos velhos e divinos pavores, suspirarão de alívio. Porque não são e não podiam ser *Antígona*.

Aliás, tais coisas nunca aconteceram.

Tirésias terá, por conseguinte, a função de manter intacto o «fio da tragédia», para que os espectadores não se percam demasiado, e a partir do momento em que se cala, ouvem-se as palavras, simultâneas, de *Antígona-viva* e de *Antígona-morta*. A sobreposição dos tempos traduz-se na dupli-

cidade discursiva que, ao nível gráfico, é indicada pela divisão vertical do texto: na parte esquerda surgem os diálogos dos «Vivos», que ocupam o plano principal da acção; na parte direita, as falas das «Mortas» — Antígona e a sua Ama — esclarecem o sentido das palavras ambíguas ou pouco rigorosas dos «Vivos». No plano das «Mortas» já não há lugar para a mentira ou para a dissimulação, pelo que é também neste plano que se revelam os pensamentos e os sentimentos reais das personagens.

No texto de apresentação da peça, Hélia Correia referia-se ao modo como retoma os temas clássicos na sua obra, dando-lhes a sua forma própria. Nesta peça, essa «transformação» é sobretudo evidente na construção psicológica das personagens, bem como na criação de outras, como é o caso da Ama de Antígona e do Criado de Creonte, mais conselheiro do que criado, o que desfavorece significativamente o monarca.

A figura de Antígona, em nossa opinião, afasta-se bastante da imagem cristalizada na tradição literária da heroína que, em nome das leis não escritas dos deuses, toma a decisão de enfrentar um monarca prepotente, sabendo, desde o início, que essa ousadia significa uma provável condenação à morte. Na peça de Hélia Correia, Antígona tem essa mesma força e ousadia, mas é sobretudo uma figura sofredora, com dificuldades de adaptação à vida normal do palácio e que não consegue libertar-se dos traumas de uma infância difícil vivida na miséria e no exílio. Por essa razão, não desperta simpatias nem é capaz de sentir o amor, mesmo quando ele se apresenta sob a forma de afecto materno (de Eurídice, a sua grande defensora) ou de paixão arrebatada (declarada violentamente por Hémon). Morta, Antígona confessará que a irritavam as atitudes maternas da tia e a sua excessiva amabilidade, à qual não conseguia corresponder, embora não lhe faltasse vontade (p. 49-51).

Portanto, estamos perante uma figura que não tem capacidade de amar e que até tem gosto em atrair sobre si a desgraça: «Tenho medo e no entanto parece-me que é o medo que eu amo» (p. 53). Levantam-se mesmo dúvidas sobre as motivações que terão levado Antígona a desrespeitar a lei promulgada por Creonte. Eurídice proclama que foi «por grande piedade que ela arriscou a vida para sepultar o irmão» (p. 47), mas a irmã, Isménia, levanta o braço acusador: Antígona «nunca escutou conselhos razoáveis. Só ouve a voz do escândalo» (p. 46); ela detestava os irmãos, apenas quis chamar as atenções, desafiar as leis, lançar o ódio à sua volta (cf. p. 47-48).

Curiosamente, se Isménia apela ao perdão do monarca, não a inspiram os sentimentos fraternos: a piedade do rei «irá estragar-lhe o efeito do espectáculo, agirá como o mais duradouro castigo.» (p. 48). À medida que o drama caminha para o seu desfecho, surge ainda a suspeita, avançada por Creonte, de Antígona ter agido por loucura (p. 50), ideia que parece ser confirmada pelas palavras da Ama, quando observa que a filha de Édipo não tinha sequer uma boa razão para enfrentar o poder (p. 53).

É neste aspecto que me parece residir o maior afastamento entre a Antígona de Hélia Correia e a de Sófocles, pois enquanto a primeira se limita a comentar, de forma fria e lacónica, as suas motivações («Qualquer coisa que tinha de ser feita», p. 47), a segunda, não obstante as censuras do Coro de anciãos de Tebas, que por diversas vezes sublinha o seu temperamento exaltado e pouco prudente, é essencialmente motivada pela *philia* («amizade») e pela *eusebeia* («piedade»), como tem sido salientado⁽⁷⁾, ou seja, age por devoção à família e coloca acima das determinações humanas a obediência às leis eternas e imutáveis dos deuses (cf. vv. 445-473). Recordemos, para concluir, que é sua esta afirmação célebre: «Não nasci para odiar, mas sim para amar.» (v. 523). Não deixa, portanto, de ser significativo em *Perdição* o comentário da Ama, quando entra em cena na segunda parte da peça, em pleno confronto entre Creonte e Antígona: «Pronto. Aí está Antígona como sempre quis estar. Só e ameaçada, num campo de batalha.» (p. 50).

A personagem de Hémon sofreu também um processo profundo de adaptação, revelando-se, no seu comportamento e modo de pensar, quase uma antítese da figura homónima criada por Sófocles. Parece amar Antígona, mas de uma forma excessiva e violenta, e a declaração prepotente desse amor é uma confirmação do seu carácter pouco elevado: «Hás-de ser minha esposa. Ou minha concubina. Por lei ou pela força. Estou determinado a possuir-te.» (p. 31).

Não deixam de nos surpreender estas palavras, pois na peça de Sófocles o filho de Creonte representa por excelência a lei e é em nome dela que ousa convencer o pai a não matar a sua noiva. Sublinhe-se que é durante este confronto que temos conhecimento da posição da cidade que, segundo as

(7) Vide Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Sófocles, Antígona*, p. 30.

palavras de Hémon, admira, silenciosamente, a atitude corajosa de Antígona. Torna-se, por outro lado, evidente o despotismo de Creonte quando exclama: «E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?» (v. 734).

Portanto, na peça de Sófocles, o encontro entre Hémon e Creonte confirma não só o despotismo do monarca, mas põe também a ênfase na glória inerente à decisão de Antígona em enfrentar este despotismo. No final do episódio, Hémon parte desesperado por não ter conseguido demover o pai, referindo vagamente a intenção de se suicidar, o que virá a acontecer efectivamente. Não ousa desobedecer nem sequer propor, como na peça de Hélia Correia, uma solução menos heróica, mas certamente eficaz, para salvar Antígona (cf. p. 55-56). Se a proposta vem confirmar, por um lado, a falta de nobreza de carácter do filho de Creonte — é Antígona, aliás, quem rejeita tal possibilidade de salvamento — não deixa, contudo, de ser cativante e talvez esperássemos do Hémon sofocliano uma atitude mais determinada do que a simples subjugação à vontade do rei. É sobre esta figura que nos debruçaremos a seguir.

Após a segunda intervenção de Tirésias, o plano de acção dos Vivos tem como cenário a Sala do Trono. As primeiras palavras de Creonte, que dialoga com o seu Criado, são elucidativas da sua hipocrisia e cinismo (p. 41):

O manto. Mais direito. Assim. Que ninguém possa fazer comparações desfavoráveis. Pronto. Vai começar tudo de novo. Eles matam-se uns aos outros para entreter os nervos e cá estou eu para reinar nos intervalos. Cansa-me esta família. Ninguém me poderia censurar se me alegrasse por já só restarem poucos.

As palavras de Antígona-morta são bem mais esclarecedoras (p. 42): «Mataram-se um ao outro e o meu tio ficou sozinho sobre o trono. Estava cheio de orgulho...». Mas não é tanto o governo que Creonte aprecia, mas o poder que ele pode conferir. Como na tragédia sofocliana, o rei interpreta a desobediência ao seu decreto, que proibia a sepultura do corpo de Polinices, como um ataque político, um desafio à sua autoridade. O temor que impõe às pessoas que o rodeiam é um dos traços marcantes da personagem de Sófocles, mas na peça de Hélia Correia este temor chega a surpreender o próprio monarca. Durante o confronto com Antígona, assistimos a uma inversão curiosa de papéis, pois se aquela se mantém firme

e inabalável, Creonte necessita que o Criado o lembre da importância da sua autoridade (p. 49): «Se tu tirares valor a essa ordem só porque alguém da família a afrontou, perderás o respeito para sempre». Longe da figura déspota e prepotente que na tragédia de Sófocles entendia a condenação de Antígona como um aspecto essencial ao cumprimento do seu programa político, este Creonte é incapaz de tomar decisões por si, precisando de ouvir os conselhos de um Criado. Preocupa-se demasiado com a impressão que pode causar junto dos súbditos e, a certa altura, parece que o castigo de Antígona se volve no seu próprio castigo, por ter tomado decisões sem medir as consequências (p. 50):

Creonte — Mas, minha filha, é claro que não posso entregar-te ao horrível castigo. Nem, por muita frieza que tente conservar neste meu raciocínio, encontro proporção entre o teu gesto e aquela morte horrível por emparedamento...

Antígona — Devias ter pensado nisso antes. Que uma tua sobrinha, ou a tua mulher, ou mesmo um dos teus filhos...

Creonte — Não supus que existisse um louco em minha casa!

Mas o desequilíbrio de forças não fica por aqui. É a própria Antígona que enumera as vantagens, para Creonte, da sua condenação (p. 54):

Não há mais que pensar, meu tio. Chama os teus guardas. E convoca também a multidão, para que o meu exemplo a impressione. A tua autoridade ficará garantida. Ganharás o respeito e o temor dos Tebanos.

A ordem definitiva, porém, não será proferida pelo monarca — abalado por uma indisposição que lhe põe a cabeça em brasa —, mas... pelo Criado! E quando Eurídice fala na desgraça que se abateu sobre o palácio, o comentário daquele não poderia ser mais adequado (p. 57): «Que desgraça, rainha? Não há desgraça aqui. Cada qual segue a sua vocação.»

Nos momentos finais da peça, Antígona é uma figura despedaçada e que tem dúvidas sobre a decisão que tomou. A resposta está no plano das «Mortas», onde descobre que, afinal, a morte não traz glória, nem sequer liberta: «...É bem preferível a vida miserável das mulheres.» (p. 57).

Como começara, são as palavras de Tirésias que encerram a peça: falam em orgulho e desespero. Agora que os mortos se calaram para sempre, os homens «ficarão a vida inteira a perguntar-se como teria sido se ousassem e perdessem. Como a pequena Antígona.» (p. 58).

Não pretendemos demorar-nos na análise desta peça, que tem sido objecto de vários estudos importantes⁽⁸⁾, e destacaremos, para concluir, a presença de um tema que, entre muitos outros, será retomado em *O Rancor — Exercício sobre Helena* e surge em evidência com a entrada em cena de Eurídice (p. 27):

Antígona — Estamos em paz, não é?
(*Entra Eurídice*)

Eurídice — Estamos em paz. Que bom, minha sobrinha, ouvir essa palavra dos teus lábios. Assim te ouvisse eu rir e gracejar, e te visse partir para a ribeira, a tomar banho, muito de manhã, e regressar corada e enfeitada de juncos, tal como a tua irmã e as outras raparigas.

Como sabemos, este estado de paz não será duradouro, porque os homens, como observa a Ama, «não amam a paz» (p. 28), revêem-se apenas no sangue dos inimigos, parafraseando as palavras de Eurídice (cf. p. 36). Assim, os irmãos de Antígona acabarão as suas vidas a lutar um contra o outro e Creonte ascenderá ao poder. E quando este pergunta ao Criado o que esperam dele os súbditos, a resposta não poderia ser mais esclarecedora: «Nada mais. Prosperidade e paz. E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do ataque.» (p. 42).

Se a paz é difícil de alcançar quando o clamor da guerra ressoa continuamente no coração dos homens, o amor é algo quase inacessível, uma ilusão das mulheres (p. 34):

⁽⁸⁾ Vide Maria de Fátima Sousa e SILVA, «Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia», *Humanitas* 50, 1998, 963-1000, e «A imortalidade de Antígona», *Alma Azul* 1, Outono, 1999, 3-5; Carmen Isabel Leal SOARES, «O exílio afectivo de Antígona na *Perdição* de Hélia Correia», in *Raízes Greco-latinas da Cultura Portuguesa*. Actas do I Congresso da APEC (Coimbra 1999) 359-374, e «A *Perdição* de Antígona por Hélia Correia», *Boletim de Estudos Clássicos* 29, Junho 1998, 125-128.

Antígona — Não. Diz já. Diz-me tudo o que pode esperar-se do amor.

Ama — Do amor!

Eurídice — Que queres tu que eu te diga do amor? É matéria de deuses, feita para ser cantada.

Antígona — E de mortais? ...

Ama — É coisa de mulheres.

Eurídice — É uma sombra. Estendes a mão e não agarras nada. Fica uma vida, filha, entre os teares, os armazéns e a lareira. Entre o sangue dos meses e o sangue dos partos. A governar entre criadas, aí tens.

Perante tais expectativas de vida, algum dia Antígona poderia ter encontrado o seu caminho?

Os temas para os quais chamámos a atenção estão também presentes, como veremos, na última peça de teatro de Hélia Correia, baseada igualmente num tema clássico muito célebre: Helena de Tróia.

Integrada na nova colecção de teatro da Relógio D'Água, esta obra apresenta uma capa invulgar, dominada pelos tons escuros e na qual o título surge inscrito a vermelho sangue, cuja imagem de fundo — uma fotografia do que parece ser uma estátua grega — evoca Lee Miller, a famosa fotógrafa americana, em tempos um mito da beleza feminina, uma verdadeira Helena com os seus cabelos louros e rosto de deusa.

Coincidência ou intenção, a beleza de Helena e a sua influência no conflito que opôs Gregos e Troianos é um dos temas principais desta peça. A linhagem divina e a beleza singular, coroada pelos deslumbrantes cabelos, distinguiam a rainha de Esparta, mas terão sido a principal razão para o desencadear de uma guerra tão sangrenta? É caso para pensar em insensatez, como afirma Heródoto a propósito do rapto das mulheres de Argos pelos Fenícios, pois, observa o historiador, se tal acção é injusta, a sua vingança é prova de falta de senso: «é evidente que, se elas não quisessem não teriam sido raptadas»⁽⁹⁾.

⁽⁹⁾ Heródoto I.4.1-4. Citamos a partir da edição Heródoto, *Histórias*, livro I.º Introdução geral de Maria Helena da Rocha PEREIRA. Introdução ao Livro I, versão do grego e notas de José Ribeiro FERREIRA e Maria de Fátima Silva, Lisboa, Edições 70, 1994.

Em epígrafe surgem os três célebres versos sobre Helena do poeta grego Estesícoro (Hímera, séc.VII-VI a.C.)⁽¹⁰⁾:

Não é verdade esta história.
Não embarcaste nas naus de sólidos bancos.
Não foste à fortaleza de Tróia.

Estes versos põem em causa a motivação principal — apontada pela tradição épica — da Guerra de Tróia, pois negam a ida de Helena para aquela cidade, e relacionam-se intimamente com o que, em nossa opinião, é um dos temas fulcrais da peça: quer tenha ido para Tróia de livre vontade ou à força, até que ponto é Helena culpada das desgraças dos Gregos e dos Troianos? Terá fundamento o RANCOR das mulheres gregas e troianas contra a mais bela da Grécia? Ao tema da «culpa» de Helena outros se vêm juntar, não menos importantes: o já referido *topos* da sua beleza, que recebe nesta peça um tratamento muito único, a oposição entre o poder da guerra, ansiada pelos homens, e a debilidade da paz, desejada pelas mulheres — que surge também, como vimos, em *Perdição* —, o tema da «veracidade» dos cantos dos poetas, e, naturalmente, os temas relacionados com a Guerra de Tróia e com a família dos Atridas.

Do ponto de vista da organização dramática, esta peça é constituída por três actos e epílogo. Como ponto de partida, inspira-se no episódio principal do Canto IV da *Odisseia*, a visita de Telémaco à corte de Esparta, na sua viagem em busca de notícias sobre o pai. A recepção ao filho de um dos maiores heróis gregos acaba por conduzir os elementos da família real de Esparta a comentarem os antecedentes, motivações e consequências de uma guerra que, nas palavras possantes do Coro do *Agamémnon* de Ésquilo, condenou «Dânaos e Troianos, igualmente, a lutas sem conta, tudo por causa de uma mulher que foi de muitos maridos» (vv. 62-63)⁽¹¹⁾.

⁽¹⁰⁾ Fragmento II Diehl. Tradução de Maria Helena da Rocha PEREIRA, *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra 1998, 7.^a ed., I 17.

⁽¹¹⁾ Tradução de Manuel de Oliveira PULQUÉRIO, Lisboa, Edições 70, 1992.

A peça abre com a preparação do discurso que Menelau elaborou para receber Telémaco, enquanto aguarda que Helena e Hermíone estejam prontas para o receberem. Logo aflora nos lábios do rei o *topos* da beleza lendária e deslumbrante da rainha de Esparta quando, aborrecido com a demora das mulheres, exclama (p. 12):

As mulheres! Mas Helena não precisa de enfeites. Podia apresentar-se esfarrapada, suja, e ainda assim ofuscaria toda a gente.

Na verdade, não é bem assim, como se confirmará. Se para Menelau Helena continua a ser «a mais deslumbrante das mulheres» (p. 13) e para o jovem Telémaco ela é a própria luz do sol (cf. p. 15), já Hermíone dirá mais tarde que a mãe «está farta dessa história de beleza» (p. 44). Ora, quando Helena entra em cena não é o seu magnífico cabelo louro que ostenta, mas um dos tais enfeites de que falava Menelau, uma cabeleira egípcia, que se revelará de grande significado no drama. Esse adereço evoca, ainda que não necessariamente, a estadia de Helena no Egipto, e põe em causa as recentes palavras de Menelau, segundo as quais a beleza da esposa dispensava ornamentos. A tensão entre as personagens no 1.º Acto atinge o seu auge precisamente no momento em que pedem a Helena para tirar a cabeleira. Para espanto de todos, os seus magníficos cabelos já não existem. Mais uma vez, a rainha de Esparta foi forçada a agir contra a sua vontade, mas agora a sua humilhação estende-se ao próprio marido que leva uma vida de ilusão e não conhece realmente a esposa.

No diálogo inicial entre Menelau e a escrava de Helena, Etra, mãe de Teseu, sobressai um outro tema tão importante como o que acabámos de comentar e com ele intimamente relacionado, que é o do sentido da realização da Guerra de Tróia. Se para Etra não passou de um massacre, perfeitamente evitável, que apenas trouxe sofrimento e destruição, Menelau apenas consegue ver a campanha militar como algo de extremamente positivo, mesmo desejável e até útil às mulheres, que passam a vida enclausuradas no gineceu (cf. p. 12). Ao longo da peça vai tomando forma a possibilidade de o rapto de Helena não ter sido mais do que um pretexto para os Gregos conquistarem Tróia ou então um mero «jogo de imortais» (cf. p. 28). Helena, como dirá a Orestes, no final do 2.º Acto, não tem dúvidas de que foi essa a única motivação da guerra (p. 72):

Sim, como foi possível? Pensa bem. Como podia uma mulher, ainda que bela, ainda mesmo que gerada por um deus, como podia uma mulher causar a guerra mais longa e mais sangrenta que existiu? Como podia uma mulher levar um pai a oferecer a filha em sacrifício só para que os ventos empurrassem os navios com rapidez na direcção de Tróia?

É ainda no 1.º Acto que se evidencia um outro tema que nos parece importante, para o qual já chamámos a atenção na análise de *Perdição*, que é a oposição entre o desejo de guerra dos homens e o desejo de paz das mulheres: «As mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se. É sempre assim.» (p. 14) — afirma Helena; mas os homens, sobretudo quando vivem à sombra dos feitos do passado, só sabem falar da guerra, mesmo quando pensam como Menelau, para quem a paz, nas suas próprias palavras, é «outro asseio, é outra mesa, é outra cama» (p. 14).

Esta oposição acabará por revelar a misoginia de Menelau e do genro, Pirro, que no primeiro é mais fruto da educação heróica, mas no segundo é um claro defeito de carácter (p. 39), São de Pirro estas palavras:

Têm mimo de mais estas mulheres. A vida livre em Esparta sobe-lhes à cabeça. Se o primeiro perigo para o mundo é a fala, então logo a seguir vem a mulher. Se lhe passa pelas ventas o cheiro a liberdade, toma o freio nos dentes e adeus.

Torna-se claro que a paz é insuportável para estes heróis que têm, por isso, de encontrar um escape que, como bem observa Helena no diálogo com Orestes, já no 2.º Acto, passa sobretudo por insultar as mulheres (p. 64):

Que cansativos se tornaram todos os homens desta terra, desde os reis ao mais enlouquecido vagabundo! A falta que lhes faz a guerra! O mais parecido que agora acharam para se entreterem é insultarem as mulheres!

À medida que decorre a recepção a Telémaco, não é difícil perceber que o ambiente na corte de Esparta é de velada animosidade, que a pouco e pouco se torna cada vez mais real, a ponto de já não ser possível

escondê-la: «Parece que ainda temos o deus da guerra em nós e não sabemos já o que fazer com ele.» — reconhece Menelau (p. 31). Resta o fingimento, a ironia, o gracejo, a resignação (p. 42):

Menelau — Não vás pensar que não gostamos uns dos outros. Temos grande sentido de humor, é o que é. Entretemo-nos muito com piadas.

Helena — É uma corte bem-disposta, a minha.

De uma família que tem atrás de si um passado de crimes não se esperaria outra coisa, mas para este ambiente pesado e nervoso muito contribui a figura cruel e ofensiva de Pirro, o filho de Aquiles e marido de Hermíone. Diga-se, a propósito, que esta relação, resultando de uma aliança familiar, como revela Helena (p. 98), é particularmente conflituosa. Hermíone odeia a paixão do marido pela guerra, odeia a sua arrogância. Pirro está sempre zangado, como observa Helena (p. 14), mas ao contrário de Menelau, que se preocupa sobretudo com a impressão que pode causar nos outros — uma das características que tem em comum com Creonte —, parece que o único desejo do filho de Aquiles é provocar o ódio à sua volta.

Helena não se atemoriza com as suas ameaças e demonstra maior força de carácter do que o próprio rei, que se acobarda perante Pirro e nem sequer o obriga a respeitar os deveres de hospitalidade (cf. p. 24). No entanto, Helena acaba por ser uma figura de sentimentos ambíguos. Se, por um lado, está farta de suportar uma culpa que, em sua opinião, não tem, por outro, reconhece que contribuiu para a guerra e parece até sofrer com os remorsos, como no início do 2.º Acto. Percebemos, pelas observações de Etra, que há um pouco de fingimento nesta atitude. A mãe de Teseu é uma mulher franca, uma espécie de voz da consciência muito incomodativa para os senhores de Esparta e para Pirro. Não esconde o rancor que sente por Helena, sobretudo por causa das sucessivas ligações amorosas. No entanto, como observa Menelau, as duas mulheres são, «na verdade como mãe e filha» (p. 17) e une-as, pelo menos, aquele ódio contra o absurdo de certos valores heróicos tão aclamados pelos homens.

Por mais autêntico que seja, o remorso de Helena não é, por enquanto, tão sofrido como o de Orestes, que entra em cena a meio do 2.º Acto, «andrajoso, gesticulando como um louco» (p. 52), porque sente a presença

das Erínias, as deusas do remorso. No diálogo entre as duas personagens, surgem como temas principais o assassinio de Agamémnon por Clitemnestra e a consequente vingança, mas o momento mais intenso e dramático é o do reconhecimento entre tia e sobrinho. As palavras de Orestes não poderiam ser mais significativas (p. 71):

A rainha de Esparta? A prostituta? (*Cospe-lhe*) Nem sequer é bela como dizem. Foi por isto... Por esta mulherzinha que morreu tanta gente numa guerra? (*Dá-lhe um pontapé. Ela não se defende*).

Mais uma vez, as palavras indignadas de Orestes evocam os dois temas que temos vindo a sublinhar — a beleza lendária de Helena e a motivação da Guerra de Tróia —, mas o que também chama a atenção é a atitude de resignação da rainha. No 3.º Acto vamos encontrar uma Helena que já avista as Erínias e chama a si uma culpa que Etra tem dificuldade em reconhecer (p. 76). Curiosamente, é também neste Acto que surge realmente como vítima ou joguete nas mãos dos homens e mulheres, enquanto Pirro se revelará um criminoso de guerra, executor de Policena e de Astíanax.

Em *O Rancor* Hélia Correia retrata-nos a família real de Esparta a tentar sobreviver após a Guerra de Tróia sob um manto de mentira e ilusão, sem procurar resolver os problemas que perturbam realmente a harmonia que tanto deseja. Mas esta peça é também uma reflexão sobre os valores dos heróis celebrados pelos poemas épicos ou mesmo pela tragédia. Por essa razão, o canto dos aedos é evocado, por diversas vezes, para sublinhar um confronto entre as versões poéticas, favoráveis aos heróis, e as outras versões, que apenas servem a verdade dos vencidos ou a dos esquecidos. No início da recepção, Telémaco manifesta o seu deslumbramento por se encontrar perante dois heróis de Tróia, «aqueles que os poetas cantam já, tal como cantam os feitos imortais» (p. 20). Mais tarde, quando a compostura cai por terra e a grandiosidade destas figuras está profundamente abalada, soam aos ouvidos do filho de Ulisses as palavras incisivas da escrava Etra (p. 38):

Não tens sono? Não viste já tudo o que querias ver? Já conhecestes dois heróis de Tróia. Já te sentaste aos pés da grande Helena. Se tiveres jeito para versejar,avas matéria para uma epopeia.

Este confronto transforma-se a pouco e pouco numa oposição entre a falsidade poética e a verdade dos factos e culmina no final do 3.º Acto (p. 104); quando Orestes sugere dizer às pessoas que foi ele o autor da morte de Pirro, soa mais alto a diplomacia de Menelau:

Que disparate! Isso foi mesmo aquilo que aconteceu!

Destruída a figura odiosa de Pirro, ocupado o seu lugar por Orestes, a harmonia familiar parece agora possível, mas como sublinha Etra, será difícil viver para Helena enquanto o ódio das viúvas e das órfãs rondar à volta do palácio (p. 108).

É conhecido o afecto de Hélia Correia pela Grécia e pelos temas e figuras da literatura grega. Como tentámos mostrar, este afecto não se traduz em imitação ou simples adaptação, mas numa reinterpretação dos temas e dos arquétipos, no sentido da sua humanização ou actualização. Se em *A Casa Eterna* as histórias do rouxinol e de Ulisses funcionam como paradigmas mitológicos das vivências do protagonista, nas peças de teatro sobre Antígona e Helena, Hélia Correia reinterpreta os dados da tradição épica e trágica e constrói figuras mais humanas, que se debatem com questões e problemas que são universais: a corrupção do poder, a debilidade da paz e a força da guerra, o peso da tradição e dos valores do passado, por vezes obsoletos, a fraqueza dos laços familiares, a carência afectiva, a oposição entre homens e mulheres...

Muito mais haveria a dizer sobre a recepção dos temas clássicos na obra de Hélia Correia. Este texto aborda apenas alguns aspectos e pretende ser, principalmente, uma pequena homenagem à escritora, pela forma sábia e criativa como retoma a tradição literária grega e a articula com questões e problemas que a Humanidade continua a enfrentar. É em obras assim que reside o sentido da permanência da cultura clássica.

(Página deixada propositadamente em branco)

ALGUNS MITOS CLÁSSICOS EM FERNANDO GUIMARÃES

Na poesia de Fernando Guimarães, intelectualizada, a matriz grega tem um papel relevante. É uma poesia que tende para o silêncio, que não aceita a divisão entre o físico e o espiritual e leva a uma recusa da dicotomia entre o sensível e o inteligível⁽¹⁾. Com palavras e signos chave — como sombra, noite, contorno, cicatriz, silêncio e nome («o silêncio de um nome»), casa, semente, fruto, memória, tempo — a poesia de Fernando Guimarães dialoga com outrem ou com imagens que, em consonância ou em tensão dialéctica com a memória, fulguram no rio do tempo. Trata-se de uma poesia que caminha para a essência, através de símbolos, imagens ou raízes que, como observa Óscar Lopes, acordam a memória extrema do outro corpo, da outra casa, da outra rosa, «lá no silêncio, no segredo, na morte, no *centro sereno* onde fica o rosto já consumado»⁽²⁾.

O mito de Orfeu é um desses elementos de matriz grega que enformam a poesia de Fernando Guimarães. Aliás Orfeu e Eurídice devem ser dos motivos mais assíduos na literatura portuguesa. O elemento essencial deste mito na Antiguidade Clássica reside na magia do canto. Orfeu encantava com a sua música os animais e as forças da natureza, mesmo os seres brutos e inanimados. Poeta mítico, associado por vezes a Museu, uns atribuem-lhe uma origem trácia, mas outros consideram-no filho de Apolo e Calíope. Aparece desde a época arcaica incluído na expedição dos Argonautas, como no-lo deixa ver uma métopa do tesouro de Sícion (séc. XV a.C.), onde vem representado com uma lira na mão, participação a que

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Vide Vasco Graça Moura, *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 184-185.

(2) In A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, Porto, 16.^a edição, s. d., p. 1110-1111.

Píndaro volta a aludir (*Píticas* 4. 176-177). O seu nome surge pela primeira vez no fr. 25 Page de Íbico: «o glorioso Orfeu». O poder do seu canto e música sobre a natureza vem já referido em Simónides (frs. 62 e 90 Page)⁽³⁾. Em Eurípides, embora em passo muito breve (*Alceste* 357-358), temos a primeira referência, chegada até nós, da descida ao Hades em busca de Eurídice que tinha morrido e dos efeitos aí provocados pelo seu canto.

Ao poder e fascínio da sua música se vem juntar depois, nas versões de Virgílio, *Georgias* 4. 453-526 e de Ovídio, *Metamorfoses*, livros X e XI, o binómio mors-amor:

O nome do poeta aparece, a partir do século V a.C., associado a um culto de iniciação que adquirirá grande relevo nos tempos subsequentes: o orfismo. Em Aristófanes, *Rãs* 1032, deparamos com a primeira referência aos mistérios criados por esse poeta mítico, embora um papiro do século IV a.C., encontrado em Derveni em 1962, contenha um comentário a uma teogonia órfica pré-socrática, pelo menos do século V a.C.⁽⁴⁾

Orfeu tornou-se o símbolo do poeta que seduz e arrebatava pelo poder do seu canto. É portanto natural que encontremos referências muito assíduas na poesia contemporânea. Se em boa parte dos casos não se vai além de alusões esporádicas, em muitos outros, no entanto, o tema torna-se mais insistente e profundo. Recordo Miguel Torga, Helder Macedo, José Gomes Ferreira, Sophia de Mello Breyner e Orlando Neves⁽⁵⁾.

São dois os poemas de Fernando Guimarães em que o mito de Orfeu aparece explicitamente consignado: o chamado «Retrato de Jeanne Hébuterne, por Modigliani» e um soneto com o título de «Eurídice»⁽⁶⁾.

(3) O motivo do poder do seu canto aparece também em Ésquilo, *Agamémnon* 1628-1630; Eurípides, *Bacantes* 560-564; *Ifigénia em Áulide* 1211-1213.

(4) Sobre o mito de Orfeu na cultura clássica vide M. H. Rocha PEREIRA, *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, 1988, p. 304-307.

(5) Do tema em Miguel Torga, Gomes Ferreira e Sophia de Mello Breyner tratou com finura e algum desenvolvimento M. H. Rocha PEREIRA, «Os mitos clássicos em Miguel Torga» e «Os motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», in *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 1988), p. 295-298 e 303-322, respectivamente. Sobre o *Regresso de Orfeu* de Orlando Neves vide, da mesma autora, «Temas clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 3, 1994, 27-30.

(6) As citações são feitas pela edição da Afrontamento *Poesias completas*. Vol. I — 1952-1988 (Porto, 1994), *Poesia (1952-1980)* (Porto, 1981), p. 115 e 90-91, respectivamente.

O primeiro poema descreve o quadro, em que predominava o azul e o castanho: os contornos, o princípio simples do vestido, de onde nasce a cabeça «entre as sombrias flores da morte» (v. 4). E na sua contemplação a sombra do quadro desce calma sobre o espírito de quem o olha. Sobretudo o olhar determinado e os lábios — olhar e lábios que lembram ao poeta o mito de Orfeu e Eurídice e (vv. 7-11)

..... ficaram para sempre
imóveis, porque neles se esconde a voz imaginada de Eurídice quando,
nos lugares do inferno, recebe apenas a penumbra do tempo; Orfeu
abandonou-a; os cabelos do sol desprendem-se e chega a noite, a falsa
luz da noite. Era esse o seu destino.

O poeta, ao citar o mito de Orfeu e Eurídice, sente «a sua dolorosa cicatriz» e a enfermidade dos pensamentos que o assaltam, porque

..... se comprazem na serena imobilidade de um quadro (v. 13)

que lhe não pertence ou de um retrato que não é o seu.

Aconselha por isso cada um a fechar um pouco os olhos e, «guiado pela memória» — a partir dos dados aí recolhidos pelo tempo —, imaginar «noutro espaço, o azul e o castanho» do quadro (v. 15). Desse modo,

..... Representa uma Eurídice inexistente
que te chama e faz com que o seu olhar se cruze com o teu para
sentires a morte e o amor.

(vv. 15-17)

Em imaginação, cada um poderá obter uma Eurídice inexistente, porque projecção de um ideal ou sonho. Só a morte dos traços da realidade, ou a sua negação, possibilita a construção do ideal que atrai; mas, apenas se vislumbra, furta-se à posse. Apenas, depois de sentir esse cruzamento interior de olhares, essa fulguração de amor, o «pobre contemplador de quadros» será «idêntico a Orfeu» (v. 17) e compreenderá

..... como se demorou o fino pincel através das pálpebras
ao deixar ali a sua luz dividida, a rosa do olhar sob os ramos floridos
do céu, o teu nome agora inteligível naqueles lábios, para que saibas
perder tudo...

(vv. 18-20)

Só então será novo criador, dará vida ao quadro, perceberá a força e determinação daquele olhar e ouvirá aqueles lábios pronunciar o seu nome e arrebataram-no. Mas trata-se de um «nome agora inteligível», o que também quererá significar que só desse modo entende plenamente quem é e será capaz de aceitar a perda de tudo⁽⁷⁾.

Uma concepção idêntica, com a mesma importância concedida à memória e ao tempo, volta a surgir, de certo modo, no soneto «Eurídice». Mas se em «Retrato de Jeanne Hébuterne, por Modigliani» Eurídice é a imagem interiormente criada pelo «contemplador de quadros» (o Orfeu do mito), guiado pela memória, no soneto que passarei a analisar será a poesia — fulguração, corpo ou rosa, a que o poeta entrega a sua voz e a que os sentidos não conseguem ter acesso.

A quadra inicial fala do nome Eurídice («Que nome o teu, que nome»), já que nele, ou através dele, a noite desaparecera, transformada em rosa, as palavras ganharam corpo, na forma de seios e de púbis: Eurídice, trazida à luz pelo poeta, atingia o limiar e começava a ser visível. Na segunda estrofe, o corpo recuperava vida e «já o hálito descia» (v. 5). Por isso o poeta, sem receio, entrega a sua voz ao destino dessa imagem formada e materializada em palavras — ou seja Eurídice. Essa voz é a rosa em que a noite se transformara, ao desaparecer, ou em que «a noite se perdera», como diz no v. 2. Rosa essa que agora a imagem criada levanta com os dedos e colhe (vv. 7-8). Mas para quê?

A terceira estrofe, ou primeiro terceto, intimamente ligada à anterior por um encavalamento, vem afinal dizer-nos que não há quem consiga descobrir o caminho — nem os sentidos — que traga de novo à vida o sonho que da sombra e da noite começava a despertar. Perdura a sensação

⁽⁷⁾ O poema está incluído na «Antologia» (infra p. 247).

da sede que se não consegue satisfazer, «que fica sobre os lábios» (v. 11). Apenas o tempo — diz-nos o segundo terceto —, ao escoar-se, guarda, oculto, na memória o que se foi observando e sentindo, tempo que para regressar de novo tem de morrer (vv. 12-14). O soneto vem transcrito na «Antologia» (infra, p. 243).

A criação poética é reinvenção, ou melhor reencarnação, dos dados que, através dos sentidos e emoções, o tempo foi fornecendo à memória. Como observa António Ramos Rosa, em Fernando Guimarães, o «poema recolhe e perpetua a presença do imponderável, do que vai morrer e encontra a sua verdade nesta perda, na intersecção da luz e da noite, da permanência e da fugacidade, da vida e da morte»; o gesto do poeta é o «de unir, de recolher, de acolher... os últimos vestígios de uma presença para além da memória»⁽⁸⁾.

Outro mito com algum significado em Fernando Guimarães é o do labirinto e do Minotauro que aparecem identificados com o próprio homem. Trata o autor o mito em dois poemas: um soneto, intitulado «Minotauro», que faz parte de *Como lavar a terra* (1960-1975), e uma composição de *Tratado de harmonia. Poemas* (p. 44) com o nome de «Recitativo IV»⁽⁹⁾.

No soneto estão presentes a espera do Minotauro e o envio de sete jovens e sete donzelas que lhe servirão de alimento. Mas a referência aparece apenas nos últimos quatro versos. As duas quadras falam, de forma metafórica, em conhecer «sulcos abertos pelas searas», «a curva do estio» nos flancos, ao surgir da manhã — ou, na bela metáfora de Fernando Guimarães, ao descer das «folhas ligeiras da manhã» (v. 3) — e «o rumor que nasce pela cicatriz das palavras» (v. 4); falam em mãos que erguem um rosto e começam (vv. 6-8):

..... a procurar a fresca imagem da alegria,
o pão ácido e levíssimo que se derrama pelos lábios,
o fogo, as delgadas volutas que se fecham no peito.

⁽⁸⁾ *Incisões oblíquas*, Lisboa, 1987, p. 95

⁽⁹⁾ As citações são feitas pela edição da *Afrontamento Poesias completas*. Vol. I — 1952-1988 (Porto, 1994), p. 93, onde no entanto não consta o «Recitativo IV». É pois citado pela 1.ª edição, saída no Porto em 1988.

Sugestivas metáforas as dos dois últimos versos desta segunda quadra: «pão ácido» a derramar-se dos lábios — que deve ser aproximada da do v. 4, «cicatriz das palavras» — e «delgadas volutas» do peito.

Ora é tudo isso que faz com que as mãos se reunam, se abandone «o clima pressentido, os círculos do corpo» (v. 10) e surja o fogo do desejo, o Minotauro, sempre em «vigília submersa» (v. 11):

..... sete jovens gregos e sete donzelas
vinham ao seu encontro e ele alimentava-se
de uma calma, recente adolescência.

(vv. 12-14)

O soneto completo vem na «Antologia» (infra, p. 241).

O poema de *Tratado de harmonia* foi eliminado no volume de *Poesias completas*, onde não consta, aliás como os outros «Recitativos», textos de carácter mais narrativo⁽¹⁰⁾. Nele se dizia que no labirinto, apesar de se pretender «representar a uniformidade, a simetria ou a identidade» que parece existir nas suas partes, há sempre «qualquer coisa de imprevisível», pois ao percorrê-lo sabemos que o espaço «como que deixa de existir», já que a sua realidade acaba por ser posta em causa. Cada caminho identifica-se «com a própria ausência daquele que lhe é imediatamente anterior e, ao mesmo tempo, do que fica imediatamente a seguir». E assim, por mais que se caminhe, corre-se sempre o risco de não avançar, de não alcançar o fim que cada um queria atingir. Desse modo, tendo o homem perdido tudo o que podia servir de referência, só resta reconhecer que o labirinto não está num espaço que se vai tornando ausente, mas que existe em nós próprios e acaba por se confundir cada vez mais com a nossa presença. Daí a lógica do seguinte fecho do poema: «Compreendemos, então, que todos os lugares são um labirinto, não para encontrarmos uma saída, mas para nele nos encontrarmos». E desse modo o labirinto e o

⁽¹⁰⁾ O texto vem incluído na «Antologia» (infra, p. 243).

Minotauro, para Fernando Guimarães, encontra-se no próprio homem, como aliás acontece também em David Mourão Ferreira⁽¹¹⁾.

A busca do homem, da sua identidade, volta a estar presente em outro mito tratado por Fernando Guimarães — o de Narciso. O poeta dedica ao tema três composições: o texto que começa «Saber qual a realidade do homem», «Narciso» e «Cerca de Narciso»⁽¹²⁾.

Na primeira composição — e de certo modo também na terceira —, a busca da identidade do homem é uma busca constante, cuja resposta, apesar de constantemente procurada, jamais se encontra. O homem sente-se ao mesmo tempo como ele próprio e outro que procura conhecer, um outro que sente como um estranho. O «problema conduz-nos a saber como é possível que seja o outro no próprio eu. Se não fosse ele seria carência de sermos nós ou a sua ausência de ser em nós. Por isso o amor pelo outro conduz-me sempre à minha intimidade». O contacto entre o eu e o outro que existe em cada um faz-se pelo amor. Fernando Guimarães distingue, neste contexto do eu e do outro, o amor do andrógino e o amor de Narciso e acrescenta: «O primeiro traduz o amor de mim mesmo como corpo». «Em Narciso o amor que está em jogo é, também, o amor do próprio eu. Não como corpo, mas apenas como imagem desse corpo. Enquanto no amor do andrógino o amor é a sua posse, no de Narciso ela nunca se realizará porque Narciso está voltado, não para si mas para a sua sombra ou reflexo que são do seu corpo não a realidade presente, mas a sua imagem alongada no tempo. A posse de si mesmo no andrógino — por ser possível — só tem sentido dentro da vida; a de Narciso — sendo possível — só o poderá ter dentro da morte» (p. 11). Assim este texto apresenta uma interpretação do mito idêntica à de António Ramos Rosa — que não sendo frequentador assíduo de assuntos da Antiguidade clássica nos dá contudo na sua obra esparsas alusões a temas greco-romanos — em *Imobilidade fulminante* (Porto, Campo das Letras, 1998), na «Introdução»

(11) Vide José Ribeiro Ferreira, «O Labirinto e o Minotauro na poesia portuguesa contemporânea», *Humanitas* (1998).

(12) Os dois primeiros publicados em *Poesias Completas. I — 1952-1988*, Porto, 1994, p. 9-12 e 21, respectivamente; e o terceiro em *Tratado de Harmonia. Poemas*, 1988, p. 20. Os poemas encontram-se incluídos na «Antologia» (infra, p. 242, 244).

(p. 9), idêntica também à de Octávio Paz. Cito o texto de António Ramos Rosa:

O poeta não é um Narciso ou, se o é, sê-lo-á segundo a versão de Octavio Paz que vê nele aquele que se apaixona não pela sua imagem mas pelo outro de si próprio que ele desejaria ser.

Só uma referência rápida ao segundo dos referidos poemas de Fernando Guimarães, onde o homem se sente ao mesmo tempo ele próprio e um outro que procura conhecer. Por isso, «Serenamente», fita «o seu reflexo» (vv. 1-2). O contacto do eu com esse outro que existe em cada um faz-se pelo amor, pela formação lenta de um rosto, uns lábios, uns olhos erguidos, em que (vv. 10-12):

uma nuvem ficou
a desenhar o corpo
como lenta memória.

Mas, apesar deste conhecimento que se vai construindo pela evocação lenta da memória, continua a sentir esse outro como um estranho, a ver-se cercado pela nudez:

de praias ou de tempo
enquanto continua
um rio entre o seu nome.

A figura de Ulisses marca também presença em Fernando Guimarães, e são quatro os poemas em que o tema aparece explicitamente consignado: «Ítaca», que saiu em *Como lavar a terra* (1960-1975), «Algumas palavras de Penélope; outras de Ulisses», publicado em *Casa: o seu desenho* (1982-1985), um fragmento de *A analogia das folhas* (Porto, 1990, p. 51) e o poema de *O anel débil* (Porto, 1992, p. 85) que começa «Os escribas são influentes...»⁽¹³⁾. No primeiro — em que estão presentes vários elementos do mito, como a guerra, as aventuras, a perda dos companheiros, a subsequente

⁽¹³⁾ Os dois primeiros poemas são citados pela edição *Poesias completas*. Vol. I — 1952-1988 (Porto, 1993), p. 93-94 e 200-203, respectivamente.

solidão, o canto das sereias — fala da flor que em Ítaca devora as entranhas e do adormecimento que surge (v. 1): um peso «sobre os ombros descaídos, onde fica a brilhar o óleo do sono» (vv. 2-3). O adormecimento em que se cai é como cegueira (vv. 3-4):

..... Caminhamos cegos, como se Homero seguisse ainda com as mãos estendidas pelas veredas do poema.

Uma alusão naturalmente à tradição de Homero como um poeta cego, «mãos estendidas pelas veredas», como se tacteasse, mas no poema. Talvez uma alusão também ao sono de Ulisses, aproveitado pelos companheiros para comerem os bois do Sol e desencadearem a cólera do deus, ou ao facto de Ulisses ter sido deixado adormecido pelos Feaces na praia de Ítaca (*Od.* 13. 113-119). Desse modo «o espírito tornou-se ausente», um crepúsculo a que assistimos com indiferença, por estarmos habituados à perda final — «à perda final dessa luz» (vv. 4-5). Tal ausência manifesta-se até no facto de a própria recordação — a que Fernando Guimarães atribui grande importância — ser apenas uma sombra (v. 6). E é feita a enumeração do que Ulisses perdeu: guerreiros, ameias (de cidades, ou talvez melhor de Tróia), tempestades, barcos. Mas tais perdas são aplicadas ao homem: ...«não estão já conosco» (v. 7). Pode o homem perante isso dizer com orgulho: «eu sou a destruição?» (vv. 7-8).

É como se Ulisses ébrio se perdesse nas encruzilhadas de uma cidade e entrasse, sem esperança, numa casa estranha, como se fora um novo combate — repare-se na bela metáfora «orla de um novo combate» (p. 9-10) — na terrível luta «de um homem para sempre sozinho» (v. 11), evidente alusão ao facto de Ulisses ter perdido os companheiros, barcos e se encontrar só; sobretudo o drama pungente de quem tudo perdeu e se sente só na vida.

Em Fernando Guimarães, ao contrário do que sucede na *Odisseia*, é já quando se encontra sozinho, perdidos os companheiros, que o herói sente a voz das sereias, se vê «seduzido pelo inesperado canto do não ser» (v. 12) e «preso finalmente pelo círculo do sofrimento e da paz» (vv. 12-13), da quietude. Como se a voz das sereias ainda o chamasse a dar as boas vindas e a entornar nas «entranhas o sono voluptuoso» (vv. 13-14) e fizesse despontar uma flor apenas — a misteriosa Ítaca — no espírito perturbado, de Ulisses e nosso (vv. 11-17):

..... E ali fica,
seduzido pelo inesperado canto do não-ser, preso finalmente pelo círculo
do sofrimento e da paz: «Boas vindas a Ulisses!» assim ele escuta
como se as sereias ainda o chamassem. «Entornamos pelas vossas
entranhas o sono voluptuoso
e desponta (misteriosa Ítaca) apenas uma flor em direcção ao seu espírito
perturbado. Queres colhê-la? Ou preferes aspirar um perfume casto e
salino, como a nudez
da esposa?»

A voz interior — das sereias —, a aliciar, pergunta se quer colher a
flor que desponta, a misteriosa Ítaca, ou prefere a companhia da esposa, «um
perfume casto e salino». Eis o poema, onde os enjambements, um recurso
formal frequente em Fernando Guimarães, se sucedem:

Ali, uma flor devora as suas entranhas. Foi assim que adormecemos?
Que peso ainda existe sobre os ombros descaídos, onde fica a brilhar
o óleo do sono? E as pálpebras? Caminhamos cegos, como se Homero
seguisse ainda com as mãos estendidas pelas veredas do poema. O
espírito tornou--se ausente, e ao seu crepúsculo assistimos com
indiferença, habituados à perda final dessa luz.

Agora, a própria recordação é apenas uma sombra: os guerreiros
feridos e as ameias, as tempestades e os barcos não estão já connosco.
(Poderemos ter orgulho ao dizer: «Eu sou esta destruição?») Talvez um
pouco ébrio, Ulisses perdeu-se nas encruzilhadas de uma cidade
qualquer. Sem esperança, entra numa casa estranha como se fosse a
orla de um novo combate. Apoia-se junto a uma mesa silencioso: que
terrível luta, a de um homem para sempre sozinho! E ali fica, seduzido
pelo inesperado canto do não-ser, preso finalmente pelo círculo do
sofrimento e da paz: «Boas vindas a Ulisses!» assim ele escuta como
se as sereias ainda o chamassem. «Entornamos pelas vossas entranhas
o sono voluptuoso e desponta (misteriosa Ítaca) apenas uma flor em
direcção ao teu espírito perturbado. Queres colhê-la? Ou preferes
aspirar um perfume casto e salino, como a nudez da esposa?»

— Esse antigo estuário onde se presente o rumo
do sangue, para que os teus barcos regressem, abertos como feridas.

Ítaca, o antigo estuário, onde os barcos aportam e regressam, onde se oferece a paz e a quietude. Mas trata-se de sedução de sereias — o «inesperado canto do não ser» — para um «sono voluptuoso», de que desponta a flor que é Ítaca. Será que o homem, que Ulisses simboliza, deve deixar-se embalar nesse canto sedutor ou continuar insatisfação? Daí a interrogação final:

..... Queres colhê-la? Ou preferes aspirar um perfume casto e salino,
como a nudez
da esposa?»

No poema «Algumas palavras de Penélope; outras de Ulisses», nem sempre se torna fácil distinguir as falas da rainha e as do herói. No entanto, os elementos do mito sucedem-se: os diversos caminhos, o mar e os barcos, o tear. Mas aqui estamos na intimidade da casa e na presença de uma linguagem transposta para a esfera amorosa, pelo recurso à metáfora, como a de «fiar» e «tecer» que já encontrámos em David Mourão Ferreira (supra, p. 9-10). Observa Vasco Graça Moura que, na poesia de Fernando Guimarães, é frequente haver «certa homologia entre a superfície, o exterior; a textura, da casa/invólucro e da pele / corpo no acto da reversão verbal que os torna momentos da trajectória de acesso a um real simultaneamente superior e íntimo, diríamos, ao *lugar do ser*»⁽¹⁴⁾. E assim temos «os caminhos do corpo» (v. 2) que, ao chegar a noite, é (vv. 2-6)

..... tear erguido
junto das árvores, para que as suas raízes entrem
na espessura da lã, ali onde apenas chegava
o odor que se eleva das mãos, ao trabalharem, pesadas
como no estio as alfaias do ar.

Ou são ainda as mãos que percorrem esse corpo e dele recebem os fios com que continuam a tecer (vv. 28-31):

(14) *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 187.

..... A noite desce se tu aprendes a receber
esses fios menos pesados com que há-de continuar a
tecer e ficam os teus dedos caídos, agora imóveis
no meu rosto.

Na casa fica suspenso «o calmo desenho, o bordado do mar; os últimos navios» (vv. 9-10), cujo rumor (vv. 11-16)

já não é nosso, apaga-se unido aos panos entreabertos, e aprendo a escondê-lo nos joelhos vergados. Esperaste sozinho e nas janelas vêes os barcos como varandas; ah, tudo oscilava, a superfície do peito, mais longe os movimentos límpidos. Fica esquecido o teu nome, apaga-se finalmente o desenho das pregas pelas vestes húmidas.

E assim, em esfera diferente, se alude a elementos ligados aos erros de Ulisses: os barcos perdidos, a solidão do herói, depois de perder os companheiros, o esquecimento do seu nome. Telémaco acentua, no canto primeiro (vv. 235 e 242) que o pai desapareceu dentre os homens «invisível e ignorado». Na *Odisseia* Ulisses, após o naufrágio que o atira exausto para o país dos Feaces, aparece nú, maltratado e sujo de salsugem (6. 136-137) a Nausícaa que o acolhe, lhe dá vestuário e em seguida regressa à cidade no seu carro de mulas, ensinando ao herói como obter a ajuda dos pais. No poema de Fernando Guimarães, aplicados às relações amorosas, encontramos também o salitre como veste, «as rédeas fugazes», o manto (vv. 16-21):

..... Onde o desejo
vinha tocar os olhos, os cílios percorridos por esta seiva,
feliz humidade ou carícia que nos cerca, aí se oculta
o que me veste, um pouco de salitre; esperas aqueles
que seguram as rédeas fugazes, o sombrio manto — indícios
suspensos na areia, ao ouvires o mar que chegava.

Mas o rumor do mar traz outro elemento do mito aqui subjacente, outros indícios — referências a combate e a morte: as «lanças sobre os campos» (vv. 24-25), os «olhos dos que morriam» (v. 26), tudo «leve como

cinza» (v. 27), as «espadas como crisântemos» (vv. 27-28), as «areias tingidas com o que era sangue» (v. 31-32). No regresso estavam à espera, junto da casa, «emissários de uma leve suspeita» (v. 34). O palácio perdera a vida (vv. 35-37):

Palácio, esquecido esse limiar entre as folhas; ninguém habita
o que se torna compacto como se fosse de pedra, ao longe
uma lage.

Apesar disso, «o povo que se torna fiel» vinha de longe «com os seus livros de experiência abertos» (vv. 39-41) que falam de regresso a sendas marítimas perdidas, onde fulge a recordação destruída que se procurou (vv. 42-45):

..... Falam do regresso a perdidas sendas,
as que eram também marítimas, onde destruída fulge
a recordação daquilo que procuraste, as searas há pouco recolhidas,
o leite
como um olhar.

Difícil não sentir o pensamento resvalar para a recordação das rotas «também marítimas» que os portugueses procuraram, que hoje é recordação destruída, apenas «searas há pouco recolhidas». Mas logo o poema nos encaminha noutra direcção: eram «crianças com seu exausto poder» que «traziam inesperadas o que se tornava feliz em cada noite» (vv. 46-48) e que, nas mesmas salas, «adormeciam como um tecido entregue à luz» (vv. 49-52).

..... Era nosso
talvez o que delas nos chega, onde se fecham poderosas
as mãos que sabemos amadas. E, se despertam, incessante
se torna o fruto que se derrama, as pupilas.

Apesar do regresso e do reencontro, Penélope — ou melhor, a mulher amada — aprendera tudo sozinha, «a travessia para outras praias» (v. 56) e a recolha do que «permanecia destruído» (vv. 58-63):

Vieste trazer livres os tecidos, o que neles
gravavas
.....; continua escrita a melancolia, uma jóia
amarga, ao aprenderes sozinha como se recolhe
o que permanecia destruído: era todo o amor
que me deste?

De novo o motivo do tear e do tecer e a ideia de nostalgia, de certo desencanto que percorre todo o poema: são «os últimos navios», cujo «rumor já não é nosso» (vv. 10-11), «rédeas fugazes, o sombrio manto» (v. 20), a morte e o sangue, o palácio sem vida «como se fosse de pedra» (v. 36), as «perdidas sendas» e a destruída recordação (vv. 42 e 44). Daí a jóia amarga da nostalgia, quando tem de aprender sozinha «como se recolhe o que permanecia destruído» (vv. 61-62). Por isso, embora estendida perto do seio, a solidão continua — sente «o seu rumor esquecido», com o silêncio apenas a perdurar (vv. 63-68):

..... perto de mim falavas e agita-se
o voo húmido que nos mostram as aves; estendida
sobre os mesmos teares a voz mais próxima agora do meu
seio, casto para que fosse como os alimentos. Sentes
o seu rumor já esquecido, e ficava apenas o silêncio
que vinha procurar-te: ofício que se oculta, paciente...

Podemos concluir com as palavras de Vasco Graça Moura, a propósito do livro *Casa: o seu desenho*, a que pertence o poema, no «*desenho* e no *desígnio* da escrita e das suas figurações, entre outras coisas ela é mais literalmente relacionada com o lugar mítico onde se desdobra um *habitar* não limitado por paredes... a mais intelectualmente relacionada com a heideggeriana *casa do ser*: a língua. *Somos*, portanto, na palavra, instituímo-nos no que nos institui e nos restitui como acesso à totalidade possível. O verbo é um modo de reconstituir a unidade do ser e é também a manifestação do *ser do ser*. Há que prosseguir o interrogante caminho, questionando para além da superfície»⁽¹⁵⁾.

⁽¹⁵⁾ *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 185-186.

O fragmento de *A analogia das folhas* (p. 51) compara o tecer de Penélope ao de uma aranha que, depois de construída a sua fina teia, quase invisível, espera arditamente as vítimas. Penélope todas as noites destecia a sua teia, para aumentar a confiança dos pretendentes. Vejamos o texto:

Semelhante a uma aranha que arditamente espera as vítimas para as devorar, assim Penélope, todas as noites a sua teia diminuía para que a confiança dos pretendentes aumentasse.

No poema de *O anel débil* (p. 85-86), talvez de forma um tanto irónica, fala da importância e influência que se atribuem os escribas e compara-os às sereias: há muito à espera de qualquer barco, a sua voz nunca foi tão acolhedora; o que escrevem — e todos os dias o fazem — obedece a uma estratégia e são por vezes jocosos; sabem a forma de todos os caracteres, têm segurança na mão aplicada e «os cinco dedos sabem qual é o seu poder» (vv. 14-15), passa através deles uma sabedoria estranha e cheia de outras complicitades. Por isso não podemos prescindir dos seus altos méritos e devemos (vv. 8-13)

..... pedir-lhes para que se não cansem de emitir os seus juízos. Não são afinal como as sereias? Há muito esperam qualquer barco e em segredo principiam já a odiá-lo. Chamam-no agora e reconhecemos que nunca foi a sua voz tão acolhedora. Queridas sereias-
-prostitutas! Todos os dias escrevem. Os seus olhos recolhem imagens, leves intuições, raciocínios...

O tratamento dos quatro mitos aqui analisados parece dar razão a Vasco da Graça Moura, ao considerar que, em Fernando Guimarães, o mito é «afloramento arquétipo, ou símbolo, ou apenas vestígio da unidade e da totalidade do ser, cujo fulgor impenetravelmente desafia o *logos* e nos remete para uma fonte perene em que essa unidade se perfaz e *realiza*, isto é, surge como o próprio real, integrando o fragmentário e dissolvendo-lhe os contornos»⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁶⁾ *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 184.

A presença destes quatro mitos em Fernando Guimarães oferece também mais um exemplo da permanência da cultura greco-latina nos dias de hoje.

BREVE INTRODUÇÃO À PRESENÇA DE E AO USO DA TRADIÇÃO CLÁSSICA NA POESIA DE NUNO JÚDICE

Na «partilha de mitos», que parte reservaram os deuses ao poeta Nuno Júdice? Frágil, porém, a lira traça um caminho, configura uma obra, como o fio de Ariadne no labirinto do mundo. Se, desde *A noção de poema*, publicado há 25 anos, até «Génese e explicação do poema Interrogação a uma Amiga Morta», último texto do seu último livro, *A Fonte da Vida*, o Poeta prossegue exemplar procura e interrogação do texto, e estimula-nos também a procurar e a interrogar; só poderemos, nesta breve apresentação, sublinhar pegadas, marcas, por assim dizer, simbólicas, dos passos de alguém a quem gostamos de seguir.

Não surpreende o leitor familiarizado com a poesia de Nuno Júdice, e a ela somente me vou referir, deparar com alusões, paráfrases, citações, de poetas e escritores do Passado. Falo do Passado com maiúsculas, revelando nele a Tradição e o Classicismo, no tempo e para além do tempo. Os livros da 1.^a década, de 72 a 82, com o perigo de querer arrumar em marcos definidos etapas de um percurso, podem parecer oficinais. A aprendizagem do estilo, daquele «longo e obediente sofrimento» de que fala Camões, a propósito da «celestes formosura» da sua Circe, define, nesses livros, a procura e a interrogação.

Veja-se, por exemplo, de *Nos braços da exígua luz* (1976) esta passagem de «Teoria do círculo»: «Não encontrei nenhuma solução, nem propus quaisquer hipóteses libertadoras; apenas retomei o caminho do Ocaso, e ao chegar a uma situação completamente nova, para mim, detive-me — a elogiar a imobilidade, o fixo, o ser ali e eterno. Sobrevivi durante alguns

(*) Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

meses neste artifício. Finalmente, parti em frente sob o império da convicção e do desejo da descoberta⁽¹⁾.

Estudo prévio, dir-se-ia, à fabricação da obra-prima, aquela que confere ao Poeta, na oficina do Poema, o diploma de Mestre, a licença de ensinar, livre do ginásio da escola. Essa primeira obra é, a meu ver, *Lira de líquen*, de 1985: «Deixo trás — o quê? que sombras / vagas me perseguem ainda, como insectos que nenhuma treva / assusta? Fujo! E as asas calcárias do louva-a-deus / colam-se-me às costas»⁽²⁾. *Lira de líquen*, título emblemático, irónico, na união paradoxal do sublime e do frágil. Neste livro irrompe, com determinação, súplica à Musa da Noite e da Palavra, encontro nupcial sempre adiado pelo olhar assassino, mas ignorante, do Amor:

Oh tu: sombra perdida numa reminiscência
de céus selados na minha memória; tu, que
um passado desejo despertas na maturação
dos bosques — de onde se elevam os fluidos
húmidos do crepúsculo — e que ao ameno
Sul emprestas o amargo traço de um rosto nocturno:
dar-me-ás esse véu de palavras
mortas sob as argilas negras do inverno?
Esse cansado impulso de ser num vestígio
De voz — sudário sopro de que vago murmúrio?⁽³⁾

Desde então, o Poeta cultiva, conscientemente, a forma, entrega-se à «condescendência do ser» (1988). E os míticos vêm à superfície, com mais abundância e naturalidade, convivem no mapa da escrita. Veneza e o Tibete, lugares, heróis Höderlin, Narciso, Fanny Owen, e tantos outros, flores de retórica, cenários de cultura, rostos, enfim, da sombra suspirada de Eurídice, viva no texto e pelo texto, pelo canto momentâneo de Orfeu. Tal complexidade metafórica aparece, quando menos se espera, intrincada na rede do poema.

(1) Nuno JÚDICE, *Obra poética* (1972-1985). Lisboa : Quetzal, 1991, p. 209.

(2) Nuno JÚDICE, *Obra poética* (1972-1985). Lisboa : Quetzal, 1991, p. 273.

(3) *Ibid.*, p. 274.

Na «Cena da vida campestre», por exemplo, de *Um canto na espessura do tempo* (1992), reminiscência infantil do enigma de eros, quando as raparigas se despiam «dentro das / lonas que fecham as velhas barracas da feira», e «a luz do petróleo deixava que os seus gestos / chegassem às crianças que as espreitavam no / abrigo de uma esquina», essa reminiscência, veiculada pelas sombras, como na caverna platónica, passa, na última estrofe, para uma dimensão claramente alusiva à mitologia, pagã, e também, na mesma simbiose, católica. De facto, «o segredo» de que se fala, refere-se à estrofe anterior do poema: «No Domingo, porém, / ninguém confessava os segredos dessa noite ao / padre». Lemos no desfecho inesperado de uma «cena da vida campestre»:

Peço um isqueiro a essas raparigas. E elas
fechadas no luto do passado, não me ouvem. De resto,
que incêndio poderia atear a antiga chama — a
não ser o dos seus risos breves e bruscos, que
duram o tempo de um lume? Um deus errante soprou
os seus rostos; e a cinza perde — nas pedras
que o desmanchar da feira deixou mais escuras
e melancólicas. Aí está, então, o segredo que, algures,
deveria confessar: sujou-me os dedos a cinza
dessas pedras; e guardei nos olhos um resto de
obscuridade roubado ao silêncio da sua partida⁽⁴⁾

Que subjaz a este desmoronar de feira? O silêncio da pedra, a nódoa do castigo, a perplexidade obscura do desejo, a experiência vivida projectada num horizonte mítico: traços, relíquias, ruínas, fragmentos de «um deus errante», um pouco de cinza sobre a pedra.

Lembramo-nos, aqui, do *topos* da ausência, transposto por Charles Baudelaire, para a cidade contemporânea, no célebre soneto «À une passante» de *Les fleurs du mal*: «La rue assourdissante autour de moi hurlait». A mulher passa, desaparece, deixa atrás de si um relâmpago de beleza fugidia. O olhar conseguiu fixá-la momentaneamente, mas a melancolia da procura

⁽⁴⁾ Nuno JÚDICE, *Um canto na espessura do tempo*. Lisboa : Quetzal, 1992, p. 68-69.

torna-se o rasto evanescente de alguém, que atravessa, por assim dizer toda a poesia moderna: «Ne te verrai-je plus que dans l'éternité / Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! Jamais peut-être! / (...) / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!». Metamorfose da perda de Eurídice, no caos citadino!

Num contexto revelador da presença do mito clássico da passagem do Inverno para a Primavera, reparemos na terceira parte do longo poema «Relação das rotas navais», de *Meditação sobre ruínas* (2.^a ed., 1996): Deméter, «deusa engripada», encostada / à porta do supermercado, chora ainda a filha ausente⁽⁵⁾, Perséfone, «perdida no exílio subterrâneo de um inferno de corredores / e lojas»:

És tu, no entanto, que procuro ainda,
com o manto negro a encobrir o rosto e as mãos, e a coroa
de flores murchas a cair da cabeça: rainha contrariada,
virgem perdida no exílio subterrâneo de um inferno de corredores
e lojas de estores corridos, assustada pelo néon de anúncios
piscando as promoções de véspera, enquanto os caixotes vazios
esperam pela próxima descarga. Poderia dar-te um bilhete e
mandar-te à paragem onde ficou a tua mãe; mas como
explicar-te o caminho de volta para a saída, e em que língua
te poderia explicar as circunstâncias do regresso? Assim
limito-me a fixar os teus olhos vazios, rodeados
pelo círculo negro do choro, recitando esse lamento pela
condição das últimas deusas que, tendo perdido o fio
e a tesoura, se afastam do tear da vida, não sabendo
que perguntas fazer, e a quem, ou a que balcão se dirigir
para ter uma resposta⁽⁶⁾

Não será descabido aproximar deste episódio, a célebre passagem do livro IV das *Geórgias* de Virgílio, a descida de Orfeu aos infernos e a perda inconsolável de Eurídice. Cito os versos 485-506, na magnífica tradução de António Feliciano De Castilho, publicada em 1867:

(5) Nuno JÚDICE, *Meditação sobre ruínas*, 2.^a ed., Lisboa. Quetzal : 1996, p. 138.

(6) Nuno JÚDICE, *Meditação sobre ruínas*, 2.^a ed., Lisboa. Quetzal : 1996, p. 139.

Já vinha desandado o lóbrego caminho,
redivivo ao prazer, e salvo dos azares.
Restituída a seus ais, volvia aos puros ares
trás ele, e não olhada, Eurídice. Tal era
a cláusula que ao Dom Prosérpina impusera.
Alucina-se o amante (insânia perdoável,
se couberam perdões no abismo inexorável!)
pára, já quasi à luz... sucumbe... esquece... oh! luto!
sua Eurídice encara, e esvai-se à lida o fruto!...
Do Averno o cru tirano o pacto há rescindido,
e três vezes sai do Orco um lúgrube estampido,
co'a voz dela per meio: «Orfeu, que amor foi este?
Mísera! a mim, e a ti, co' o teu furor perdeste!
O fado me revoca! aíl sinto os olhos meus

outra vez a nadar no sono eterno... Adeus!...
Força estranha me empuxa! a negridão me cercal
tendo-te embalde as mãos! é força que te percal!»
Disse, e desapareceu, qual fumo na atmosfera;
sem nunca mais o ver, a ele, que inda espera
co'as frenéticas mãos nas sombras apanhá-la
mil cousas quer dizer-lhe e não atina fala!
Do Orco o velho arrais nunca dess'hora avante
consentiu mais regresso à malograda amante.
Duas vezes viúvo, onde é que há-de ir-se agora,
que há-de fazer Orfeu? Pranteia, clama, implora,
e todo o inverno é surdo, e nenhum deus o atende!
Gelada ao longe a esposa a veia stìgia fende⁽⁷⁾

Três perspectivas resumem e, a meu ver, especificam, o uso que o poeta Nuno Júdice faz da mitologia greco-latina. Em primeiro lugar, o fascínio pelos nomes impregnados de história, à maneira, algo gongórica, como o

⁽⁷⁾ As *Geórgicas* de Virgílio, transladadas a português por António Feliciano de CASTILHO, Paris, Typograhia de Ad. Lainé e J. Havard, 1867, p. 285-287.

simbolismo valorizava os vocábulos raros; em segundo lugar, a narratividade, que confere à escrita um desenvolvimento alegórico; em terceiro lugar, a busca da perfeição, no interior do texto. O poema participa, assim do romance e do teatro, vai ao encontro da mais divina e primitiva das artes: a palavra, o gesto, o movimento, unificados na música e na dança.

Só na experiência da morte, o amor, finalmente, descansa. Talvez a morte seja, de facto, Eurídice, o amor, Orfeu, a poesia, o canto, indissolúvel do corpo e da palavra. No poema «Declaração», do novíssimo livro, *A fonte da vida* (1997), a morte confunde-se, sem retórica, com a contemplação sublimada do desejo. O poeta oferece-nos, com extrema simplicidade, a sua Eurídice, não a eterna juventude de Vénus rósea de Velásquez, mas o retrato da mulher pacificada, detentora do segredo do canto, *Anima* quotidiana de cada um de nós:

Gosto das mulheres que envelhecem,
com a pressa das suas rugas, os cabelos
caídos pelos ombros negros do vestido,
o olhar que se perde na tristeza
dos reposteiros. Essas mulheres sentam-se
nos cantos das salas, olham para fora,
para o átrio que não vejo, de onde estou,
embora adivinhe aí a presença de
outras mulheres, sentadas em bancos
de madeira, folheando revistas
baratas. As mulheres que envelhecem
sentem que as olho, que admiro os seus gestos
lentos, que amo o trabalho subterrâneo
do tempo nos seus seios. Por isso esperam
que o dia corra nesta sala sem luz,
evitam sair para a rua, e dizem baixo,
por vezes, essa elegia que só os seus lábios
podem cantar⁽⁸⁾

⁽⁸⁾ Nuno JÚDICE, *A fonte da vida*, Lisboa. Quetzal : 1997, p. 117.

UM ENCONTRO COM A GRÉCIA DE EUGÉNIO DE ANDRADE

Sobre Eugénio de Andrade difícil seria dizer alguma coisa que pudesse ser novo. Desde que Vitorino Nemésio, ao ler *As Mãos e os Frutos*, o primeiro grande livro do então desconhecido autor, escreveu, na sua dupla autoridade de escritor e de professor, aquela frase profética «temos a impressão de que um grande poeta vai chegar à literatura portuguesa»⁽¹⁾, até à publicação de colectâneas de estudos inteiras, ou de teses, ou à realização de congressos, sem esquecer o facto de ser ele o poeta português moderno mais traduzido em línguas estrangeiras — não seria eu que pudesse acrescentar algo de valioso sobre o seu modo de trabalhar a palavra.

Proponho-me, por isso, seguir outra via: procurá-lo na própria Grécia, ora no seu encontro com a realidade geográfica, ora com a herança cultural que o tempo nela inscreveu. A propósito da realidade geográfica, recordemos que, quase um século depois de recuperada a independência, ainda muitos gregos entendiam que ela era quanto restava da antiga Hélade. É o que se exprime, por exemplo, na composição «O Rei de Assini», considerada central na obra de Seféris, o grande renovador da poesia helénica contemporânea, de que recordo este passo, na versão laureada de Joaquim Manuel de Magalhães e Nikos Pratsinis⁽²⁾:

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) «Frutos Líricos» in: *21 Ensaíos sobre Eugénio de Andrade*, Porto, s.a., p. 449.

(2) Yorgos SEFERIS, *Poemas Escolhidos*, Lisboa, 1993, p. 96-101. Esta obra, de onde colhemos alguns elementos referidos no texto, foi distinguida com o prémio de tradução de autores gregos modernos pela recém-criada Fundação de Cultura Helénica, de Atenas.

E o poeta demora-se olhando as pedras e
interroga-se
existem acaso
entre estas linhas estragadas as arestas os gumes
os côncavos e as curvas
existem acaso
aqui onde se encontra a passagem da chuva do vento
e do desgaste
existem o movimento do rosto o traçado do carinho
daqueles que diminuíram tão estranhamente dentro da nossa vida
desses que ficaram sombras de vagas e reflexões com
a imensidade do mar
ou porventura não nada fica a não ser apenas o peso
a saudade do peso duma existência viva

Este poema tem como ponto de partida uma brevíssima e única referência a Asine, um lugar que consta do Catálogo das Naus, no Canto II da *Ilíada*, sem qualquer adjectivação ou sinal de pertença. O que — diga-se de passagem — não impediu os arqueólogos de darem com ele e de lhe atribuírem uma cronologia que chega até ao Heládico Tardio III c, época em que ainda se conservava florescente, nas cercanias da terra de Diomedes⁽³⁾.

Em vez do inominado rei de Assini, que se tornou um símbolo através do poema de Seféris, é o astuto rei de Ítaca, o homem dos mil expedientes e que muito sofreu, quem surge no primeiro texto de Eugénio de Andrade que vamos considerar, em livro publicado faz agora precisamente dois anos, *O Sal da Língua*⁽⁴⁾, na composição «Com Ulisses». Aí, a figura homérica surge nos dois primeiros versos, quase esculpida, frente ao mar, para logo se diluir num presente de ruínas que sofrem as investidas de uma natureza hostil; e a memória dos homens valentes de antanho cristaliza num contraste cromático entre «a haste branca de um espinheiro» e o «fio de sangue negro» que dela escorre:

⁽³⁾ Cf. R. Hope-SIMPSON and J. F. LAZENBY, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad*. Oxford, 1970, p. 62 e 70.

⁽⁴⁾ Porto, 1995, p. 46.

Com Ulisses à proa, quem não gostaria
de correr os mares? Da última vez
que estive na ilha ainda
a sua sombra me guiava.
Na colina do templo
não deparei senão com colunas
caídas, cardos, silvas à roda
ocultando algum ninho de cobras.
Enquanto pensava nesses homens
que se batiam como quem encontra
voluptuosa a própria morte, reparei
por acaso na haste branca
de um espinheiro, e como dela
escorria um fio de sangue negro
e na terra nua se perdia.

Um exemplo de total desolação, mas desta vez projectada sobre a paisagem pela carga trágica que lhe está associada, é o do poema muito anterior «Tebas» em *Escrita da Terra*⁽⁵⁾, onde o sítio descrito não é certamente a actual, ridente e florida cidade da Beócia, mas a encruzilhada de Dáulia. Atente-se em especial nos efeitos musicais (e a musicalidade é, como todos sabem, uma característica marcada do estilo do poeta), obtidos pela aliteração da vibrante múltipla, em versos distintos colocados a meio do poema. E veja-se ainda o contraste aniquilador entre a árvore petrificada e a leveza dos dois últimos versos:

Era um lugar onde só
a poesia
me podia ter levado —
lugar de morte, a luz
roída,
rala.

⁽⁵⁾ Porto, 5.ª ed., 1983. O poema não figurava ainda na colectânea *Poesia e Prosa* (1940-1980), Porto, 1981.

Até a minguada
romãzeira
era de pedra.
O vento
acrescenta-lhe a poeira.

O lugar sagrado de Delfos tem servido de tema a vários poetas portugueses contemporâneos. Esses poemas estão geralmente centrados no epigrama do séc. IV d.C. com a resposta da Pítia ao Imperador Juliano sobre a cessação dos oráculos, epigrama esse que o mais recente estudo sobre a matéria, o de G. Fatouros, apelidou de «o mais famoso do final da Antiguidade, tão patético e tão nostálgico que se tornou a expressão mais concentrada e mais perfeita do crepúsculo dos antigos deuses»⁽⁶⁾. Cito-o na versão quase literal de Sophia de Mello Breyner, que com ele concluiu o poema «O Crepúsculo dos Deuses», publicado em 1967⁽⁷⁾:

Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado.
Phebo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte
melodiosa. A água que fala calou-se.

A autora voltou ao tema em 1972, em «Delphica IV» (datado de 1970). Outros o retomaram.

Desta linha se desviou completamente Eugénio de Andrade, ao compor, sob o título «Delfos», um dístico que, na sua aparente simplicidade, sugere o apagamento impossível de uma longa e tumultuosa história⁽⁸⁾:

Será que a noite para poder dormir
me pede a mim uma gota de água?

Em clave oposta se executam os três poemas sobre aquela que é considerada uma das mais belas ilhas do mundo — Corcira —, ora designada

(6) ΕΙΠΑΤΕ ΤΩΙ ΒΑΣΙΛΗΙ, *Hermes* 124, 1996, p. 367-374.

(7) *Geografia*, Lisboa, 1967, p. 73.

(8) *Escrita da Terra*, Porto, 5.^a ed., 1983, p. 18.

pelo seu nome grego de Kerkira, ora pelo derivado do francês, Corfu, todos incluídos também em *Escrita da Terra*⁽⁹⁾.

O primeiro, «Kerkira», é a apoteose da claridade, num breve quadro em que se conjugam sensações tácteis, olfativas e visuais, para sugerir uma aparição quase corpórea da sua formosa natureza:

Com esse cheiro a linho
que só os ombros acariciados têm
a terra é branca
e nua.

«Liliáceas em Corfu» é uma pequena aguarela dominada por uma flor tipicamente grega e recorrente na sua poesia, como havemos de ver, à qual se juntam elementos e símbolos favoritos do autor (o vento, os lábios, a água):

Em Corfu os asfódelos devem estar
em flor; quando
o vento os inclina no deserto
dos lábios rompe a água.

Entre os dois fica algo que à primeira vista poderia julgar-se uma vinheta do Canto VI da *Odisseia*. E é-o, efectivamente, nos dois primeiros versos. Mas, como o próprio título o sugere («Turismo em Corfu»), ele é sobretudo um protesto contra a banalização do lugar:

Onde Ulisses avistou Nausica
com o verão brincando nas areias
espreita agora a nádega indecisa
e vagabunda de qualquer sereia
se não for de algum anjo sodomita.

Mas onde esse protesto subirá mais alto — embora logo seguido da exaltação das inalteráveis belezas naturais — é num texto datado de

⁽⁹⁾ «Kerkira», p. 14; «Turismo em Corfu», p. 68; «Liliáceas em Corfu», p. 69.

Outubro de 1985 e incluído em *Vertentes do Olhar*, sob o título «A Flor da Tessália», de que lembro o começo⁽¹⁰⁾:

Foi longa e fastidiosa a viagem, mas chegámos a tempo de ouvir ainda, no coração quente do outono, as cigarras a cantar no cimo das oliveiras e ver na encosta dos montes os asfódelos em flor. Estávamos na Grécia, não havia dúvida. Apesar de o turismo ter transformado a mais sagrada das terras numa feira perpétua e reles, uma ou outra coisa resistia à peste: os cardos de Epidauro, as cigarras da Arcádia, os asfódelos de Egina. Algumas coisas mais: a luz sem peso das colunas, o azul espesso do golfo de Corinto. E Akrator, o pastor de Meteora. Entre os rochedos a prumo, assobiava às cabras, guiando-as com olhar sábio para os tufos de ervas que iam, sabe-se lá como, rompendo da rocha.

Os cardos, as cigarras, os asfódelos, as cores puras. Os tópicos surgem noutros poemas, mesmo quando, a partir desse esplendor da natureza, o homem reencontra a sua condição mortal na religação à terra. No exemplo que vamos ouvir, o cenário é uma das ilhas gregas do Mar Egeu e o ponto de contacto estabelece-se subrepticamente no valor simbólico que a flor adquiriu a partir do Canto XI da *Odisseia*⁽¹¹⁾, o da descida de Ulisses ao Hades:

Se nunca foste a Hidra no outono
então não sabes
como é branco o branco e azul o azul.
Se nunca ali chegaste com o sol
correndo nas colinas entre as hastes
da flor encontrada por Ulisses
no próprio inferno — então não sabes
como a terra é o lugar certo
para morrer.

⁽¹⁰⁾ *Vertentes do Olhar*, Porto, 1987, p. 76-77.

⁽¹¹⁾ *Rente ao Dizer*, Porto, 1992, p. 49. Sobre o uso do branco no poeta, vide C. Mendes de SOUSA – *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*. Coimbra : 1992, p. 167.

Esta era, de qualquer modo, uma ilha real, geograficamente situada. Como também o era a Ítaca do poema que começa «Com Ulisses à proa» de que falámos há pouco. Em livro publicado no ano anterior, *Ofício de Paciência*, uma outra composição intitulada «A Ilha» parece simbolizar a procura indefessa da forma perfeita da poesia através da palavra — e é sabido o lugar de eleição que a busca da palavra ocupa em Eugénio de Andrade —, subitamente concretizada no modelo homérico, através de uma figura emblemática, ligada como nenhuma ao elemento primordial do mar; o qual surge adornado com o mais inconfundível dos seus epítetos (oûnopa pÒnton, «o pélogo cor de vinho»), com tudo o que ele comporta de enigmático⁽¹²⁾:

Tanta palavra para chegar a ti,
tanta palavra,
sem nenhuma alcançar
entre as ruínas
do delírio a ilha,
sempre mudando
de forma, de lugar, estremeçada
vaga fugidia
do mar de Ulisses cor de vinho.

É interessante confrontar este poema, publicado há três anos, com outros que exprimem a dificuldade da luta pela expressão, no halo de expectativa que precede o encontro com a palavra certa, como sucede neste texto, bem mais antigo, de *Matéria Solar*⁽¹³⁾:

Havia
uma palavra
no escuro.
Minúscula. Ignorada.

⁽¹²⁾ *Ofício de Paciência*, Porto, 1994, p. 21.

⁽¹³⁾ O texto figura na p. 282 de *Poesia e Prosa*.

Martelava no escuro.
Martelava
no chão da água.

Do fundo do tempo,
martelava.
Contra o muro.

Uma palavra.
No escuro.
Que me chamava.

Mas regressemos ao mundo grego. Vamos deixar de parte vários outros poemas em que a figura de Ulisses é directa ou indirectamente invocada como sucede na comparação que ele na *Odisseia* faz de Nausícaa com a palmeira de Delos. Essa é uma cena decorrente do passado literário, que a presença dessas árvores esbeltas pode actualizar, como sucede no belo poema «Passeio Alegre»⁽¹⁴⁾, que já em outra ocasião analisei.

As ilhas — Ítaca, Corcira, Egina, Delos, ora no Mar Iónico, ora no Mar Egeu; o continente — Epidauró, a Arcádia, Delfos, os Meteoros. De Súnion também se fala, embora inominada: «a luz sem peso das colunas» de «A flor de Tessália». Muitos anos antes, em 1973, na composição «Súnion», de *Véspera da Água*⁽¹⁵⁾, desenhara de outro modo essa paisagem distante e luminosa, que avulta por contraste com o presente sombrio:

Nesse novembro nos flancos
do crepúsculo,
como falar entre o silêncio
calcinado
das colunas de Súnion
nos ramos do amor,
como falar
das falésias

⁽¹⁴⁾ *Rente ao Dizer*, p. 41.

⁽¹⁵⁾ *Véspera da Água*, Porto, 1973, p. 43.

tão longe
e leve a luz das abelhas?

As colunas do Templo de Poséidon no Cabo Súnion representam, para o navegante que vem do Mar Egeu, a aproximação do continente. É por aí que começa a *Descrição da Grécia* de Pausânias, porque é essa exactamente a ponta sudeste da Ática. E agora apetece perguntar, como no famoso poema de Hölderlin, «Der Archipelagus»:

Sage mir, wo ist Athen?
(Diz-me, onde fica Atenas?)

A cidade, propriamente, em vão a procurarmos na extensa obra do poeta. Mas podemos chegar até às suas portas em «Arredores de Atenas»⁽¹⁶⁾:

O plátano.
E o estrídulo
sol a prumo das cigarras.
O rio quase à mão.
E um rumor,
não de ninfas: de palavras.
O azul é branco,
duro.
Os dois homens dormem
agora
à sombra da tarde.
E da memória.

O lugar da cena — com tantos elementos concretos (o plátano, o canto das cigarras, o rio, a água fresca, os nichos das Ninfas) — tudo já foi certamente reconhecido e identificado pelos helenistas que aqui estão: é uma parte da abertura do *Fedro* de Platão, no passo anterior à famosa

⁽¹⁶⁾ *Escrita da Terra*, p. 62.

declaração de Sócrates, definidora da sua linha de pensamento, que peço vénia para citar nas palavras do tradutor do diálogo, Doutor Ribeiro Ferreira⁽¹⁷⁾:

Perdoa-me, meu nobre amigo, eu gosto de aprender. Ora o campo e as árvores não me podem ensinar nada, mas sim os homens que vivem na cidade.

Em tempos analisámos este poema com algum pormenor, que não vamos repetir aqui. Atentemos apenas no efeito produzido pela hipálage⁽¹⁸⁾ em «o estrídulo / sol a prumo das cigarras» e no súbito cristalizar num passado distante (vinte e cinco séculos) das duas figuras — Sócrates e Fedro — a dormir «à sombra da tarde. / E da memória».

Esta deambulação pelos sítios gregos na poesia de Eugénio de Andrade não pode deixar de incluir um trecho em prosa, pertencente a um discurso seu, por ocasião de uma homenagem que lhe foi prestada no Fundão em 1993, discurso esse que, com o sugestivo título «Palavras de Novembro», foi primeiro editado autonomamente e agora faz parte do livro *À Sombra da Memória*⁽¹⁹⁾. É o passo em que acentua as afinidades ancestrais entre a sua infância vivida em austera simplicidade e a parcimónia de recursos da terra grega de onde brotou a cultura por excelência. É um verdadeiro trecho de antologia, que vale sempre a pena ouvir de novo:

Parco de haveres, nascido em terras onde a luz à noite era de azeite e o pão tinha a cor das pedras, todo o excesso me parece uma falta de gosto, todo o luxo uma falta de generosidade. Dito isto, não poderá estranhar-se que me sinta tão religado ao solo pobre e arcaico da Grécia e à fecunda harmonia da sua cultura: o mar de Homero entre as colunas de Súnion, as ruas de Salónica com os muros acabados de

⁽¹⁷⁾ Platão, *Fedro* 230 d. Introdução, tradução e notas de José Ribeiro FERREIRA, Lisboa, 2.^a ed., 1997.

⁽¹⁸⁾ Sobre a frequência da hipálage neste poeta, vide Óscar LOPES, «Morte e ressurreição dos mitos na poesia de Eugénio de Andrade» in: *21 Ensaios sobre Eugénio de Andrade*, p. 419-420.

⁽¹⁹⁾ Porto, 1993, p. 127-131. O passo citado é da p. 130.

caiar, a sombra luminosa dos degraus de Epidauro, onde ressoam ainda os versos supremos de Ésquilo, têm para mim um prestígio que nenhum parque de Londres, ou praça de Paris, ou avenida de Nova York poderão alcançar a meus olhos.

Poderíamos terminar aqui, nesta luminosa exaltação da Grécia. Mas seria, a meu ver, cometer uma grave omissão deixar de mencionar um dos seus poemas mais recentes, que confirma, de forma esplendorosa, a sua devoção ao paradigma helénico. Trata-se de «À sombra de Homero», pertencente ao livro *O Sal da Língua*⁽²⁰⁾.

O texto abre e fecha no quadro de uma insónia, primeiro provocada pelo calor da canícula, depois pela reflexão sobre a leitura entretanto acabada de fazer. Essa leitura revela a presença constante de Homero («abro o livro sempre à mão») e traz consigo a evocação de uma das cenas mais sublimes de toda a *Ilíada* — a do resgate de Heitor. Seja-me permitido recordar primeiro, em tradução, o arquiteyto grego, no momento em que o poderoso rei de Tróia acabara de se ajoelhar, suplicante, aos pés de Aquiles e de beijar as mãos que haviam matado o mais valente dos seus filhos, a fim de obter a devolução do cadáver de Heitor (XXIV. 507-517):

Assim falou e despertou nele o desejo de chorar pelo pai.
Pega-lhe na mão e afasta o ancião com brandura.
Ambos se recordam. Um chora sem cessar por Heitor, destruição dos guerreiros,
dobrado em frente aos pés de Aquiles;
por sua vez, Aquiles chora pelo pai, outras vezes
por Pátroclo. Os seus gemidos erguem-se pela casa fora.
Mas depois que se saciou de lamentos o divino Aquiles,
e esse desejo abandonou o seu entendimento e o seu corpo,
de súbito, ergueu-se da cadeira, levantou o velho pela mão,
condóido da cabeça encanecida, da barba branca,
e, dirigindo-se a ele, proferiu estas palavras aladas:

(20) Porto, 1995, p. 47.

A estes onze versos que acabo de ler, temos ainda de juntar mais três, com os quais se encerra, adiante, uma segunda fala do herói (XXIV. 568-570):

Por isso, não excites agora mais o meu coração atormentado,
não suceda, ó ancião, que eu te não consinta estar na minha tenda,
a despeito de seres um suplicante, e infrinja os preceitos de Zeus.

Estes três versos encerram dados fundamentais na ética homérica: os suplicantes e os hóspedes (Príamo é ambas as coisas neste momento, visto que foi recebido na tenda de Aquiles naquela situação), estão sob protecção do deus supremo. Seria muito grave ofender esses princípios. Cumpri-los, porém, implicava para o herói máximo ceder o seu troféu de guerra, por que tanto lutara. Mas não só é isso que ele faz, como ainda dá a garantia de doze dias de tréguas para celebrar os funerais de Heitor; acto sem o qual nem a precária sobrevivência no além era concedida aos mortos. Vai ser esta a grande lição da *Ilíada*.

A acção do poema em análise limita-se à parte que lemos em tradução. A cena fica suspensa num momento especialmente dramático, com as duas figuras principais a debater-se cada uma com o sofrimento moral próprio, que ao mesmo tempo as afasta e as aproxima. Assim ficam imobilizados no tempo, e a sua angústia comunica-se à do poeta. Ouçamo-lo agora:

É mortal este Agosto — o seu ardor
sobe os degraus todos da noite,
não me deixa dormir.
Abro o livro sempre à mão na súplica
de Príamo — mas quando
o impetuoso Aquiles ordena ao velho
rei que não lhe atormente mais
o coração, paro de ler.
A manhã tardava. Como dormir
à sombra atormentada
de um velho no limiar da morte?,
ou com as lágrimas de Aquiles,
na alma, pelo amigo

a quem dera há pouco sepultura?
Como dormir às portas da velhice
com esse peso sobre o coração?

É a universalidade da poesia de Homero que mantém o seu apelo por trás destes versos. Homero, um daqueles a quem Eugénio de Andrade chama, numa breve nota a esta colectânea, um dos seus «companheiros de alma»⁽²¹⁾. E que melhor prova podemos encontrar da assimilação, por parte de quem tem sido também o tradutor inspirado tanto de Safo como do moderno Ritsos, do que ele mesmo chama «a fecunda harmonia da cultura grega»?

⁽²¹⁾ *Ibidem*, p. 63.

(Página deixada propositadamente em branco)

REFERÊNCIAS CLÁSSICAS NA POESIA DE VASCO GRAÇA MOURA

Quando se fala na obra de Graça Moura, conceitos como polimorfismo, intertextualidade, erudição, neo-maneirismo, narratividade poética, neo-classicismo, racionalidade irónica, melancolia contida, biografismo dessorado, sensibilidade pós-moderna ocorrem. Com efeito, disso tudo importa falar se se quer conjugar todas as vertentes numa obra tentacular como a do autor em questão. E o qualificativo tentacular não é despidendo, porque há qualquer coisa de ameaçador e de dificilmente cernível na obra de Graça Moura — ameaça que atinge leitor e autor, num «nó cego» em que um e outro se enredam, obrigando-os a um eterno «regresso» à leitura e à criação, como se o mundo, a realidade estivessem aí. E não estará aí a sua inteligibilidade?

Falarei, portanto, e antes de mais desse polimorfismo que se manifesta na acumulação de títulos de poesia, ficção, teatro, ensaio, tradução. Desde o ano de 1963, em que se estreia como poeta com *Modo Mudando*, a sua torrencial obra contempla 1 — cerca de uma vintena de livros de poesia; 2 — quatro romances, o primeiro dos quais, *Quatro Últimas Canções*, publicado em 1978; 3 — duas peças de teatro, sendo a de estreia de 1987, um auto de Natal, intitulado, *Ronda dos Meninos Expostos*; 4 — à volta de quinze títulos de ensaio, abrangendo áreas tão diversas como os estudos camonianos — em que Graça Moura é particularmente reincidente — a historiografia, ou obras de escritores contemporâneos (Mourão-Ferreira, Nemésio, mas também Herculano) e 5 — uma destacada actividade de tradutor, envolvendo autores de épocas e línguas diversas, de língua inglesa (Shakespeare), alemã (Gottfried Benn), italiana (Dante), francesa (Villon).

(*) Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Graça Moura tem sido um escritor bastante premiado, mas o seu trabalho de tradutor de Dante, designadamente de *A Divina Comédia*, contribuiu de modo definitivo para aquele que porventura foi o mais importante de todos os que até agora recebeu, o Prémio Pessoa.

Esta vasta obra é construída — e acentuo a palavra construída — sobre um aturado trabalho oficial, visível a diversos níveis e desde logo, no que à poesia diz respeito⁽¹⁾ num tratamento do ritmo, da rima, da assonância ou da paranomásia que contribuem muitíssimo para uma limpidez que a percorre e para uma inteligibilidade nem sempre imediatamente discernível mas sempre por essa via imediatamente pressentida e como que oferecida ao ouvido e ao fôlego do leitor. Proponho um poema de um dos dois livros que Graça Moura publicou em 1997 — *Uma Carta no Inverno*⁽²⁾ e *Poemas com Pessoas*⁽³⁾. Trata-se do soneto «éguas e vento» (p. 30), deste último livro, que glosa uma epígrafe de André de Resende — «tagrum montem, in quo equae vento concipiunt olesiponi vicinum varro asserit» («Varrão diz que existe um monte Tagro perto de Lisboa no qual as éguas concebem do vento»):

dizes que emprenham éguas do vento
dizes que o vento não lhes dá tréguas,
dizes que o tejo corre barrento
por muitas léguas.

dizes que bebem nas águas éguas,
crina enredada, ventre sedento,
digas, desdigas, o vento é cego: as
margens fogem no assombramento.

no rodopio vai-se a paisagem
e a égua é fogo. De alucinada,
quando os sentidos turvos reagem,

(1) A edição utilizada neste trabalho foi a seguinte: *Poemas Escolhidos*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996. Reportar-se-á a ela, portanto, toda a paginação incluída no corpo do texto, excepção feita das obras cuja primeira edição é posterior àquela data.

(2) Vasco Graça MOURA — *Uma Carta no Inverno*. Lisboa : Quetzal Editores, 1997.

(3) Vasco Graça MOURA — *Poemas com Pessoas*. Lisboa : Quetzal Editores, 1997.

suão fecundo, estéril nortada:
dão seus relinchos através da imagem
potros de nada.

Serve ainda este poema para atentar na aludida intertextualidade enquanto acentuado e permanente traço da obra de Graça Moura, sugerida pelo próprio poeta em títulos como *Os Rostos Comunicantes* (1984) ou o referido *Poemas com Pessoas*. Intertextualidade que se estabelece com o arquitepo da cultura ocidental nos seus mais diversos textos da ordem da literatura, da filosofia, da música, da pintura. Há da parte do nosso autor uma tendência omnívora relativamente à cultura ocidental e muito especialmente à cultura clássica — que aqui nos importa de sobremaneira — e que o leva, num gesto bem pós-moderno, a fazer seus, numa atitude mais ou menos paródica, mais ou menos lúdica ou mais ou menos reverenciadora, um sem número de textos dos outros, uns mais, outros menos canónicos.

No poema em questão, essa intertextualidade manifesta-se explicitamente na epígrafe de André de Resende, que por seu turno cita Varrão, a qual é pretexto para a elaboração de uma belíssima metáfora sobre a metáfora, ou se preferir sobre a «imagem» de que fala o último terceto: «suão fecundo, estéril nortada: / dão seus relinchos através da imagem / potros de nada.» É manifesta-se ainda, a referida intertextualidade, implicitamente na própria adopção de um género clássico, o soneto, atitude que se repete inúmeras vezes no universo poético do autor: sextinas, elegias, oitavas, écloas, cartas, odes, canções, recitativos povoam esse universo, incorporando inclusivamente muitos títulos de poemas, se não de livros mesmo. Lembrem-se títulos de livros como *Quatro Sextinas* (1973), *Recitativos* (1977), *Sonetos Familiares* (1994), *Uma Carta no Inverno* (1997).

Um caso particularmente curioso numa prática intertextual do tipo da que acabei de referir, surge num belíssimo poema do último livro de Graça Moura, *O Retrato de Francisca Matroco e Outros Poemas*⁽⁴⁾ (1998). O poema em causa chama-se «soneto destruído» e é um soneto que canta a morte do amor ou as sombras que ameaçam o amor impossível e ao mesmo

(4) Vasco Graça MOURA – *O Retrato de Francisca Matroco e Outros Poemas*. Lisboa : Quetzal Editores, 1998.

tempo insinua a morte do soneto canónico, na medida em que se trata de um soneto composto de três quadras rematadas por uma estrofe de dois versos. Para além disso, o dito soneto é encabeçado pela seguinte epígrafe: «(materiais para *sombras com aquiles e pentesileia*)», a qual convoca, portanto, a história clássica de Aquiles chorando fulminadamente apaixonado sobre o cadáver da bela e jovem rainha das Amazonas, Pentesileia, após a ter morto em combate. O «soneto destruído» canta ou chora assim:

talvez logo na berma de uma estrada
um par se beije transtornadamente
e o destino os separe de repente
entre as duas e as três da madrugada
talvez a lua fria os desinvente
e só lhes traga sombras e mais nada
e por saída só lhes dê a entrada
para o túnel da noite à sua frente
talvez então as faces se desolem
talvez depois em cinza e solidão
a aurora ponha um luto, talvez colem
as nuvens o seu dorso rente ao chão
talvez por não ousar ninguém mereça
o que viveu. talvez não amanheça.

Mas a tão convocada intertextualidade, nomeadamente a intertextualidade do texto clássico, encontra na obra de Graça Moura os mais diversos caminhos para se insinuar, às vezes até a própria capa, como acontece no romance *Partida de Sofonisba às Seis e Doze da Manhã*⁽⁵⁾ ou nos dois dos últimos livros de poesia já citados — *Uma Carta no Inverno* e *Poemas com Pessoas* —, cujas capas são concebidas sobre quadros de Piero della Francesca, para além da revisitação mesma, visível na sua poesia desde a primeira hora, dos temas clássicos da fugacidade do tempo, da vacuidade da experiência humana, da sombra da morte, da variabilidade do mundo,

⁽⁵⁾ Vasco Graça MOURA, *Partida de Sofonisba às Seis e Doze da Manhã*. Lisboa : Quetzal Editores, 1993.

«modo mudando», que o livro, *Uma Carta no Inverno*, retoma, bastando atentar para o confirmar em títulos de poemas como «vita brevis» e «a passagem do tempo» ou no primeiro verso do poema «miudinha e quietinha», que diz «pé ante pé há-de chegar a morte». Nesses caminhos sulcados pela intertextualidade, umas vezes depara-se com um verso abertamente incorporado no texto, tendo ou não o poeta a preocupação de fornecer em nota ao leitor a sua fonte e dando a sensação ora que ele foi um pretexto para o texto, ora que foi o texto que o chamou a si, através de uma memória voraz e de uma enciclopédia pessoal rica e erudita. Outras vezes, porém, o jogo intertextual é motivado por uma meditação que irrompe do circunstancial vivido e que encontra uma equivalência no mundo clássico, na mitologia, muitas vezes, porque afinal «a leitura do efémero transcende / suas minúcias próprias», diz-se logo num dos *Recitativos* de 1977⁽⁶⁾.

Tal é razão suficiente para permitir ao poeta todas as evocações próximas ou longínquas, todas as liberdades transcronológicas, todas as referências ou todos os atropelos mitológicos, todos os encontros, todos os «rostos comunicantes». Camões pode conversar sobre «as sombras da realidade / nas letras do ocidente» com Auerbach, num terraço de Istambul, ou confundir-se com «jorge de sena na ilha de moçambique», no poema do mesmo nome, onde este último volta a pagar os duzentos cruzados da dívida de Camões, aliviando-lhe o exílio e a peregrinação em que ambos se irmanaram. Ou então Goethe, Lorca, Sanchez, Cesário podem ser convocados pelo poeta para uma celebração dos dois mil anos da morte de Virgílio num prosaico hotel de Frankfurt, por ocasião da «grande feira das palavras» que aí anualmente se celebra, momento para pensar questões centrais como o fingimento e a representação em arte.

O poema tanto afirma o diálogo intertextual clássico em tom reverenciador desde o próprio título, embora esse diálogo possa ser apenas uma leve reminiscência, um breve verso, uma expressão, como em «homenagem a Homero» (*Poemas com Pessoas*, p. 41), como pode ser uma paródia que o título esconde mas o primeiro verso escancara e o resto do poema exorbita, como «o par» (*A Sombra das Figuras*, p. 284), onde o mito de

⁽⁶⁾ Valerá a tentar a este respeito no posfácio de *Poemas com Pessoas*, intitulado «Poesia e autobiografia» (*Idem*, p.103-7).

Atalanta, a veloz virgem caçadora que prometeu um dia casar com aquele que se mostrasse capaz de a vencer na corrida, entretece o texto, só que Atalanta vira «silvina das galápagos», Hipómenes, aquele que finalmente a venceu na corrida pela astúcia (o stratagema das três maçãs de ouro) e enfim a desposou, torna-se «aquiles pé leve», paráfrase lúdica do «Aquiles de pés velozes» da *Ilíada* e, para maior liberdade mitológica, Zenão, o filósofo pré-socrático, autor da aporia de «Aquiles e a tartaruga» transforma-se num psiquiatra ou psicólogo contemporâneo. E o resultado é:

aquiles pé leve, emigrante alentejano,
perseguia incessantemente silvina
das galápagos, sem conseguir alcançá-la. no metro,
por exemplo, ela ia sempre uma
carruagem a frente e quando aquiles
corria para a porta, ela já estava a subir
a escada rolante, mas silvina queria casar
e um dia fingiu que se deixava
convencer: O paradoxo é que,
como ela era infinitamente variável,
aquiles nunca pôde encontrá-la realmente, nem quando
o dr. zenão, que os examinou, mandou internar ambos

Uma das vertentes mais claramente pós-modernas desta visitaçõ intertextual dos textos clássicos é exactamente o gosto, que no poema que acabámos de ler se anuncia, de rever a formulaçõ canónica do mito, do herói, do episódio, do tópico, de encontrar para eles uma contrafacçõ irónica que constitui uma porta para «uma espécie de desdizer» que, como o próprio Graça Moura afirma, o poema sempre é. Atente-se, por exemplo, em poemas como «a serpente e eu» (*Poemas com Pessoa*s), «retrato da infanta, conjecturas» (*A Sombra das Figuras*) ou como o extraordinário «um cão para pompeia» (*A Furiosa Paixão pelo Tangível*, p. 326):

aos amantes enlaçados contraponho
um cão de pompeia. decerto ele andaria
a brincar junto ao forum, à cata de algum osso,
quando o vesúvio o caçou, mais lesto,

para moldá-lo em pedra-pomes.
insisto em vê-lo como um bicho magro e descuidado,
de penúria diuturna, passou de leve
pelos peristilos, alheio ao luxo, à corrupção,

à astrologia, e nunca dos triclinios
lhe caiu um naco envenenado, nunca se tornou
nem animal simbólico, nem mito que ganisse.
nunca foi encontrado nas escavações, mas é para aqui chamado.

era um cão, just a dog, com pulgas e
que alçava a perna como todos os cães
e ladrava e mordía quando era preciso.
fazia pela vida e, fauno das esquinas, pelas cadelas no cio.

alguma tabuleta diria cave canem em tésseras minúsculas,
sem alaridos da história, e só sobreviveu
nos livros de latim expurgados, misturada
com a guerra das gálias e alguns nomes de deuses.

eu canto um cão sem fábula nem pedigree, que não fugiu aos fados.

um rafeiro vulgar, digamos, de plínio
velho que, a propósito, morreu perto dali,
talvez uivando, uns dias depois dele.

«você é um cerebral», disse-me cloé, flava e enervada.
«sim», disse-lhe eu com prudência, «mas há tantos.
e o amor e a morte sempre foram pensáveis».
e acrescentei «e depois? que mal faz isso ao cão?»

Ou leia-se o final de «píramo e tisbe» (*Uma Carta no Inverno*, p. 39-43), poema onde é longa e belamente glosado o amor trágico e contrariado de Píramo e Tisbe, que termina no duplo suicídio dos amantes, fruto de um equívoco nascido de um desencontro temporal; o poeta, após comprazer-se na glosa, ao longo de 84 versos, diz:

e eu fiz do caso apenas ironia
para falar de píramo e tisbe
noutro registo, tal como faria

outro qualquer autor que sofonisbe
tratando a violência da paixão
que se ia resolvendo por um triz, be-
bido nos textos clássicos. dirão
que são leis imutáveis do destino
e trágicos vaivéns do coração,
mas bastaria um pouco mais de tino
e pontualidade organizada:
já não seria amor o assassino

e o mito, que era tudo, fora nada. (...) (p. 42)

Este expresso desejo de reavaliação do mito permite uma relativização pós-moderna dos valores, neste caso do sentido da paixão, lido como «matéria de poema e de novela», abrindo acesso àquele que é porventura o nó górdio — o «nó cego» — de toda a obra do autor; a questão da representação em arte ou, dito de outro modo, da relação da arte com o real. O poema termina assim: «os sentimentos são literatura. / e a literatura um bumerangue / que nos regressa às mãos sob a figura / de uma metamorfose desde o sangue.»

São estas últimas, as questões que mais me interessaram na aproximação dos textos poéticos de Graça Moura que dialogam com o mundo clássico. Parto de dois textos centrais a este respeito, «ulisses», poema de abertura de *A Furiosa Paixão pelo Tangível* e «a medida velha» de *A Sombra das Figuras*. O poeta na aventura da escrita é um Ulisses navegando em busca, em eterna busca de mundos, de «modelos da realidade», que desde as brincadeiras da infância se constroem / se fantasiam («nós construíamos os modelos de realidade fantasiada sob os chapéus de palha», p. 311), movido(s) todos, Ulisses, os poetas, nós, «da furiosa paixão pelo tangível» (p. 313). O mundo que se nos oferece não será tão só feito de «sombras da realidade» (p. 263)? Não será uma construção, um modelo de realidade? «Uma cópia dos livros», como pretende Camões contra Auerbach na tal

conversa num terraço de Istambul (p. 263)? A discussão processa-se em torno do «nihil est in mundo / quod prius non fuerit in libro (de crepusculis, III, 27)» (nada existe no mundo que antes não tenha existido em livro), defendido por Camões, contra o «nisi mundus ipse» (a não ser o próprio mundo), afirmado por Auerbach:

se ulisses não tivesse a cicatriz, homero não poria
a serva a conhecê-lo. não, responde o ruivo⁽⁷⁾,
ulisses tinha-a porque homero lha marcara.

O que está em causa é pois saber o que é real, a cicatriz de Ulisses ou a palavra de Homero, o tangível ou a sua idealização / construção? Não atestará isto uma leitura neo-platónica do mundo? A isso nos convida o poema III de *Nó Cego, o Regresso* (p.181), «o real será», todo construído sob a forma interrogativa:

o real será
a tradução da sombra,
a intranquilidade
de existirmos?

será como numa
auto-estrada o carro
que pede ultrapassagem
abusando dos códigos?

o real será
a epígrafe
de sermos?

Uma espécie de canto
que a música transcende?
uma realidade?

⁽⁷⁾ Refere-se a Camões.

Uma realidade, o real, não a realidade, uma caverna de sombras, não a luz, aí reside o sentido do trabalho do criador, chamemos-lhe do poeta: a sua busca terá por objectivo a construção / a figuração da realidade que permita aceder ao real. O mar de Ulisses é então um «golfo de tinta» e voltemos ao poema «ulisses»:

navegava por entre os perigos da literatura,
os seus brutais escolhos ou subtis perfídias
e doenças. As musas, teve-as todas,
que a todas, em camas de viagem, inventou:
as primeiras três, as segundas três, as terceiras três.

o mundo existia nessas enredadas narrativas
que o iam repetindo: até a morte, até a música. Ele
navegava, navegava até ao fim, em busca
e algum esplendor; de agonias triunfais, do
conhecimento se calhar inútil.

e nunca há-de saber-se se alcançou
alguma periferia, algum sustento
da ordem do inefável. o mundo era uma áspera
inexactidão fugindo-lhe, ou então uma espuma a desfazer-se,
ou então algum sarro em cada página. (p. 315)

Este sarro da escrita faz então do poeta um «figurador», como é dito, logo em 1977, no IX.º dos *Recitativos* (p. 89), um «figurador», no sentido que a «fictor» dá Varrão, cuja autoridade é convocada para marcar distância em relação ao «fingidor» pessoano, imprimindo-lhe uma dimensão ontológica: «*fictor cum dicit fingit figuram imponit*» (o modelador quando diz eu modelo realça / aplica a figura / a forma). O poeta é então o que transcende o efémero, a circunstância, abrindo pela «figuração» o caminho para a inteligibilidade do real. Ele é mestre num jogo no qual «o real / só é dizível porque algumas palavras o destroem / e algumas palavras lhe resistem», como é constatado no poema «jorge de sena na ilha de moçambique» (*Os Rostos Comunicantes* – p. 214). Assim, ganha todo o sentido a epígrafe de Tertuliano escolhida para encabeçar o livro, não por acaso chamado, *A Sombra das Figuras* (p. 241), que diz: «*de umbra transfertur ad corpus, id est*

de *figuris ad veritatem*) (da sombra passa-se para o corpo, isto é, das figuras para a verdade).

O Ulisses da escrita, que é o poeta, navega então num mar de tinta, de palavra em palavra, de poema em poema, transcendendo o efémero, construindo mundos, realidades que permitem aceder ao real, fazendo «pactos frouxos» — como diz o poeta em *A Escola de Frankfurt* (p. 173) — «entre um real perdido e os putedos da escrita». O sarro da escrita faz da sombra luz através dum manuseio, no caso de Graça Moura mais disfórico que eufórico e muito fabricado, das sombras do quotidiano, na certeza de que «a vida é breve / e não vale um poema, ou só vale se transformada nele / pelos que havia antes», o que parece fazer eco com o aforismo de Hipócrates que Séneca fez também seu, «A arte é longa a vida é breve».

Tratava-se aqui da permanência da cultura clássica na obra de Graça Moura. Nada disse da ficção, e haveria a dizer: Basta ter presente títulos como *Naufrágio de Sepúlveda* ou *Partida de Sofonisba às Seis e Doze da Manhã*. Quase não nomeei os seus mestres clássicos, por ele mesmo apontados, e haveria que lembrar pelo menos Horácio, Dante, Petrarca, Shakespeare: «citei vezes abundantes os meus mestres, / trinta anos de os pastar, bem os servi, e fui discreto», constata o poeta numa auto-celebração da passagem dos 30 anos do seu primeiro livro de poesia, no poema chamado «celebração de modo mudando» de *O Concerto Campestre*. Não aludi suficientemente a Camões e haveria que fazê-lo abundantemente.

Essa é uma presença tutelar que atravessa diametralmente toda a obra de Graça Moura, desde o eco camoniano do primeiro título publicado, *Modo Mudando*, até a confusões sentidas como naturais com o texto camoniano, do tipo da do verso acabado de citar — «trinta anos de os pastar, bem os servi, e fui discreto» — ou das que se repercutem no «fado do coração vadio» (p. 31), num outro livro de 1997, *Letras do Fado Vulgar*⁽⁸⁾:

vadio coração que logo acodes
do mais fundo do peito e do poema
sendo este o teu perfeito estratagemas
diz de quanto palpitas quanto podes

⁽⁸⁾ Vasco Graça MOURA, *Letras do Fado Vulgar*. Lisboa : Quetzal Editores, 1997.

ó coração vulgar assim te exprimes
com palavras que são de toda a gente
que toda a gente fala, entende e sente,
no fado são só estes os teus crimes

e és louco e desgraçado e vagabundo
e a ter cada vez menos sofres mais
e quando sofres mais menos te vais
resguardar e à deriva corres mundo

vadio coração que sem abrigo
sem norte ou passaporte ou de que vivas
preso às palavras delas te cativas
e as cativas palavras vão contigo

Isto para além das longas visitações do mito Camões — vida e obra —, como as que os belos poemas, «a sua dinamene» (*O Concerto Campestre*) ou *Regresso de Camões a Lisboa*, propiciam, numa espécie de eterno retorno, que às vezes quase entenece, à figura fundadora tutelar, como acontece no último poema citado, de 265 versos, que começa por estas palavras, como se de uma fatalidade se tratasse, «num areal de goa li as dez / canções camonianas», «mas lendo — acrescenta-se adiante — ia deixando de ser eu, / ou sendo densamente outros sinais» (p. 463), para terminar pelos versos seguintes que confirmam a fatalidade da dependência dessa espécie de pão poético: «foi desse pão que incerta vez provei / num areal de goa, ao ler as dez / canções camonianas, mas não sei / já distinguir os versos das marés, / vaivéns de coração e mar ao rés / do silêncio das conchas que escutei, / não perguntes, canção, porque cantei.» (p. 469) Mas nem o culto camoniano vai sem paródia, não tanto de Camões quanto do próprio culto e da exegese camoniana. Leia-se o poema «não sei se camões hoje» (*O Concerto Campestre*, p. 383):

não sei se camões hoje teria escrito as suas *rhythmas*,
começa porque não saberia ao certo quais eram e então não havia
camonistas
para discutirem a questão. e depois talvez não valesse a pena
falar àquela gente. e os auditórios têm limites de paciência.

por exemplo, o dia em que eu nasci moura e pereça,
diz-me o aguiar e silva, não é dele quase de certeza.
e eu respondo: é tão bom que tem mesmo de ser dele.
e o vitor ri, exclamando: você já está como o faria e sousa.

a ironia desta conversa é que ela se passava
no instituto camões, calcule-se, somos ambos do conselho geral,
tratando da expansão da língua portuguesa
que se mais mundo houvera lá chegara

e estava uma tarde esplêndida de janeiro
e se o camões estivesse ali não havia de acreditar
que um de nós estivesse prestes a tirar-lhe um soneto
o mais doutamente possível e o outro lho quisesse devolver;

invocando-lhe o som, a fúria e o sentido,
nem que há séculos que as coisas se vão passando assim,
tirando e pondo, invocando lições e testemunhos,
e uns gajos de nome germânico, lachmann, storck,

e mais alguns. a moral desta história é que um verso de camões
com pouca variação é sempre um verso de camões,
é a coisa mais bela e mais difícil do mundo
e dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele.

Esta «guinada tão especial» apenas a arte a produz. Em sua busca Graça Moura persegue os textos dos outros e engendra os seus, eterno Ulisses navegando em busca daquilo que, já vimos, só a arte, chame-se poesia, pintura, música, pode dar e que o poeta sintetiza magistralmente no poema «*ut pictura poesis*» (*Poemas com Pessoa* – p. 99), que expressamente retoma no título a afirmação de Horácio na sua *Arte Poética*, «A poesia é como a pintura». O que procura o poeta na pintura, na poesia? «busco / uma medida humana da representação, / mesmo que ela flutue numa irreabilidade palpável / em que também posso reconhecer as dimensões efémeras / do que sou, contraditórias, obscuramente pressentidas, quantas vezes informúladas ou desfiguradas / nas sinópias da alma».

É a rota dessa Ítaca que Graça Moura peregrinante busca em Camões, busca nos clássicos.

(Página deixada propositadamente em branco)

PEDRO TAMEN

Na obra de Pedro Tamen há três títulos que nos confrontam imediatamente com referências históricas relacionadas com a Antiguidade Clássica. São eles *Horácio* e *Coriáceo* (1981), *Delfos, Opus 12* (1987) e *Guião de Caronte* (1997). É óbvio que, no primeiro título, a referência surge enfiada. *Coriáceo* é um adjetivo — etimologicamente remete-nos para a palavra *couro* e, assim, exprime a sua própria dureza — que, por homofonia, podemos aproximar de um nome, Curiácio, dado que, segundo a lenda, teria havido três irmãos romanos e três irmãos albanos, precisamente os Horácios e os Curiácios, que combateram entre si para que se decidisse ou não a supremacia de Roma.

Aliás, é célebre uma pintura de David que se encontra no Museu do Louvre e que se denomina «O Juramento dos Horácios». Tudo isto concorre para que o leitor se confronte com um segundo sentido no título em questão, o que permite que logo nos coloquemos numa mais ampla situação de leitura que tão característica é da poesia de Pedro Tamen: a transgressão ou desvio de funções gramaticais, o enviesamento semântico, a sua disponibilização mais ou menos arbitrária. *Coriáceo* pode pender para *Curiácio*, o que faz com que um adjetivo se converta em nome próprio; *Horácio* pode ocasionalmente assimilar a função de *coriáceo* e apresentar-se como um inexistente adjetivo cujo significado se tornará aleatório. E, neste caso, intervém uma outra figura que, sem dúvida, é importante na poesia de Pedro Tamen, a ironia.

A partir do título de uma obra apontámos já algumas das linhas que não-de marcar significativamente uma expressão que procura nas

(*) Escritor e ensaísta.

metamorfoses da linguagem e na sua figuração um caminho perturbador e extremamente sugestivo, como se nos confrontássemos com aquela «central de frases» ou de palavras a que Alexandre O'Neill se referia e que Pedro Tamen soube também desenvolver com a maior originalidade. Com efeito, na sua obra há sempre uma grande disponibilidade ou, mesmo, invenção verbal que se manifesta através de processos como os que acabamos de referir ou outros: formas de natureza assintáctica ou marcadas pela sua agramaticalidade, aliteraões, paronomásias, o modo tão típico como por vezes se faz a conjugação pronominal — na medida em que ela se pode referir ao «outro pronome» —, o forte uso de deícticos ou, ainda, uma hábil distorção de imagens ou metáforas a que não é alheia uma marca surrealizante.

Todos estes desvios de linguagem ou um inventivo desenvolvimento figural ganham uma maior densidade porque trazem consigo múltiplas derivas significativas. O significado em Pedro Tamen é extremamente importante, até porque é sempre enigmático. Alarga-se, assim, o curso da sua poesia para uma espécie de delta onde se configuram múltiplos desenvolvimentos que, impropriamente, consideraríamos de natureza temática: a íntima refulgência do amor e dos seus equívocos, o enigma da vida e a certeza última da morte.

Ponho palavras como coisas feitas:
só entre elas, enquanto jogam, leves,
seu rodado sem cor nem qualidades,
minha ciência existe, e já não minha,
ou só tão minha como tua e delas,
ar entre os dedos, sumo de verdades.

Estes versos, que poderiam ser lidos como uma verdadeira arte poética, indiciam o modo como o espaço da linguagem, onde é sempre possível o jogo, deixa transparecer algo que pode ser o conhecimento e a verdade, ainda que sejam para nós enigmáticos ou inapreensíveis:

Nem mais uma palavra. Nem uma
darei de parto ou de perto do ouvido vazio.
Há outra luz, eu sei: não me condenarão.

E à luz pasmada que sobre o mar se deita,
calado, qual de barco, prenhe vou estoirar
dispersado no vento — e então sussurrarei
as letras que não leio — nem lerás.

Num dos seus livros, *Quarenta e Dois Sonetos*, há um tema a que atrás nos referimos, o do amor, que é recorrente. Mas o amor que se exprime nesses sonetos atravessa invariavelmente o labirinto das palavras e nelas se insere como se se procurasse o «papel transparente» que as deixasse ler e, ao mesmo tempo, permitisse que elas fossem inventadas através de múltiplas associações que vêm criar todo o dinamismo que concorre para que se entreabra um espaço de invenção e de metamorfose:

Entre a vida e a vida te colocas,
ó papel transparente e minha amada
de voltas, idas, velas pandas, docas,
ó minha tão perdida e tão achada,

ó sossego do meio, largo império
dos dias e das noites entretanto,
minha roda de espuma e hemisfério
da lua mais oculta que acalanto

ao peito das vaidades, ó teu cheiro
a pão e a verde paz humedecida,
ó meu retrato azul de corpo inteiro,

ó vento de algibeira já póida
das mãos com que te beijo, meu celeiro,
andas e entre estás, havida vida.

Talvez agora pudéssemos escolher — chamemos-lhe assim... — uma outra direcção temática. E esta iria reconduzir-nos a um universo cultural que aqui nos interessa considerar especialmente, porquanto diz respeito à Antiguidade Clássica. Para isso recorreremos ao terceiro livro que, logo no início, havíamos referido: *Guião de Caronte*.

Caronte é, como se sabe, o barqueiro cujo ofício consiste em conduzir-nos ao reino dos mortos. Eis uma pista: o encontro com a morte através de uma viagem ou de um caminho.

Estás na jangada gelada que navega
sobre os hálitos ardentes de outro fogo.

O tema da viagem — uma viagem impossível ou em direcção ao nada — é recorrente neste livro. Fala-se no «caminho por onde nunca andaste», em alguém que está «parado correndo / para Nenhum lugar», na «moeda na boca da viagem». A viagem pode, assim, ser entendida como aquela que nos conduz à morte. O tema da morte sempre esteve presente na literatura. Os autores clássicos nunca o esqueceram e, por vezes aconselhavam, como Séneca, a não o afastarmos do pensamento: «Para não temeres a morte, não deixes de pensar nela».

Nos anos 50 — lembremo-nos que Pedro Tamen pertence a uma geração poética que se situa nessa década —, o desenvolvimento das correntes existencialistas sobretudo a partir de Heidegger, deram ao tema da morte um sentido especial. A morte é o sinal da nossa finitude, e é tendo em conta essa finitude que podemos dar um sentido à vida. Será a partir desta situação que o homem há-de encontrar a sua existência autêntica. A autenticidade da nossa própria vida está, assim, relacionada com a morte.

O encontro com a morte pode ser, como Tamen o diz num dos seus poemas, o momento de se adivinhar uma «outra luz talvez». Há, aqui, a emergência de um sentido; mas logo se verifica que ele está envolto por uma figuração que acaba por disseminar quaisquer significados mediante uma diversidade de processos de natureza expressiva que chegam a perturbar a própria ordem verbal, a gramática do poema.

Daí a aproximação de cenários por vezes inesperados sempre que se envereda por um sem-sentido que resulta de um maior desdobramento imaginativo. Já se quis ver na poesia de Tamen alguns aspectos que se poderiam entrever em poetas que andam próximos do Surrealismo, nomeadamente Alexandre O'Neill. Mas esta aproximação tem que se fazer a partir de dois planos diferentes, na medida em que um certo ilogismo imaginativo que vem à superfície em O'Neill passa a ter em Tamen um outro valor. O ilogismo ou o sem-sentido que pode ocorrer naquele poeta tende

a transformar-se, no caso de Pedro Tamen, em qualquer coisa que represente perturbação da própria ordem verbal, a ocorrência de um certo agramaticalismo. O poema acaba por se formar ou constituir uma espécie de fala que lhe é própria, afastando-se, por vezes, da respectiva norma que pauta uma linguagem que, de outro modo, não seria tão secreta, inovadora e ambigualmente profunda:

Mas, nesta operação de refazer sonhado
o que sonhado foi, o que não podes
é fazer real de qualquer jeito, sequer regar
a pequena planta que espera ser de ti.

Este livro de Pedro Tamen é, sem dúvida, um momento importante no desenvolvimento da sua obra considerada globalmente. Nesta poesia há uma viva expressão original, uma capacidade de invenção que se revela extremamente sugestiva, um sentido de jogo que pode conduzir a uma surpreendente figuração irónica que tão característica se torna dessa mesma obra. *O Guião de Caronte* é o roteiro sapiente e subtil que nos encaminha ao longo de momentos tão privilegiados como estes porque, como o poeta nos diz, «a viagem / é essa, esse é o rio».

(Página deixada propositadamente em branco)

MÁRIO DE CARVALHO:
REVOLUÇÃO E CONTRA - REVOLUÇÃO OU UM PASSO ATRÁS
E DOIS À FRENTE

Antigo Regime e (Contra-) Revolução

Na literatura portuguesa contemporânea vimos assistindo, desde há quase duas décadas, a uma singular inversão das relações entre as entidades que um clássico moderno designou através duma conjunção famosa: *O Antigo Regime e a Revolução*. Como se sabe, e mais latamente, a modernidade começou com essa grande revolução, para muitos concluída, que prometendo tudo o que as revoluções desde então se habituaram a prometer, nos ofereceu, entre direitos, regalias e deveres, o imperativo categórico do progresso, o qual em breve se transmitiria também ao domínio das artes, em si tão dado a regressões mais ou menos renascentistas. Contudo, a revolução nas artes, coincidindo epocalmente com o que no nosso século aconteceu num já muito longínquo Outubro, quis-se radicalmente progressista, despedindo-se sem mágoa, nem irreprimíveis olhares para trás, da Eurídice da Tradição sobre a qual se edificara o Antigo Regime.

Como fomos vendo ao longo do século, a ênfase libertária do Moderno, com o seu ataque a todos os fundamentos, criou tantas possibilidades novas como as que perdeu. E por fim, a sua lógica anti-historicista conheceria uma (re)solução aporética na produção da tão decantada tradição do novo, a qual, porque gerada por um princípio operativo negativo, se entregaria a um drástico estreitamento, não renovável, das suas possibilidades expressivas, a culminar eventualmente numa palavra derradeira, anunciadora de um silêncio

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

sem retorno — o que é talvez uma boa descrição da «música contemporânea». Não necessitamos contudo de sair das fronteiras do literário para nos apercebermos inteiramente das consequências dissolventes do Moderno. Com ele, é o próprio conceito de literatura, uma das grandes criações intelectuais e sociais do século passado, que sofre uma corrosão decerto irrevogável. Na verdade, qualquer leitor razoavelmente lido se apercebe de que textos como os de Flaubert, Eça, Keats ou Antero (ou já agora Cervantes e Camões) não respondem à caracterização pedida pelos textos de Mallarmé, Rimbaud, Tzara, Bataille, Blanchot, Herberto Helder, António Franco Alexandre ou Luís Miguel Nava (embora talvez coincidam na caracterização suscitada pelas obras de Eliot, Valéry ou Pessoa). Para toda esta falange moderna, o texto literário tornou-se o lugar de um encarnizado combate contra a sua própria essência, combate de que a aversão dos surrealistas à designação «Literatura» será talvez o signo mais visível⁽¹⁾. Talvez por isso também, a escola, lugar privilegiado de conceptualização daquilo a que chamamos literatura, se dê tão ambigualmente com essa «Literatura» enfim reduzida a «escrita dos limites», na qual não reconhece a capacidade de reprodução ideológica das obras admitidas ao curriculum — embora, a nível superior, lhe vá reconhecendo a capacidade de reprodução institucional por meio da sua indústria de dissertações.

Por uma ironia da História, foi precisamente num período de turvação revolucionária, nos finais da década de 70, que a nossa revolução moderna chegou ao termo, produzindo então algumas das suas obras mais paroxísticas e notáveis. O que se passou desde então é de todo esclarecedor quanto à

(1) Leia-se, quanto a isto, o significativo texto de Leyla PERRONE-MOISÉS - «O Sentido da Crítica», há pouco editado nas actas de um colóquio de homenagem a Jacinto do Prado Coelho. A autora, que foi nas décadas de 60 e 70 um notado e notável corifeu do pós-estruturalismo barthesiano, faz aqui a sua palinódia, dizendo-nos: «De facto, a noção de escritura, que tanto seduzira na virada dos 60 para os 70, não era uma noção falsa. Apenas, verificou-se depois que sua definição correspondia a toda a escrita literária radicalmente moderna, e que esta não era, como se pensou, um corte brutal com a velha literatura, mas uma metamorfose desta.» (Perrone-Moisés, 1997, p. 122.) É provável que o tempo transforme, na sua perspectiva mortificadora, todos os cortes em metamorfoses. A questão, porém, é que as coisas mudaram e brutalmente, como a própria autora não deixa de reconhecer; quando caracteriza o crítico como uma espécie em risco de extinção e vê os estudos

pertinência daquele axioma da teoria da narrativa, ou da filosofia da história, segundo o qual a diegese ou história é um construto discursivo de modo algum imune às alterações que a sua reescrita acarrete. Quando lemos hoje balanços da ficção portuguesa dos últimos 20 anos, já não nos surpreende o descaso com que são tratados os anos de 1977 e 1978, que foram os da publicação de obras únicas como *O Livro das Comunidades* (vol. I) de Maria Gabriela Llansol, ou *Finisterra. Paisagem e Povoamento* de Carlos de Oliveira, esta última, aliás, objecto de um «efeito especial» que a faz pura e simplesmente desaparecer da paisagem. E também não nos surpreende que um dos críticos mais representativos deste ar do tempo, em boa verdade um universal concreto, nos vá dizendo quanto se cansa a ler *A Colher na Boca*, ou que Maria Gabriela Llansol e Maria Velho da Costa escrevem mal...

Como tudo isto demonstra, o modernismo tornou-se desde fins de 70, por efeito daquela inversão assinalada no início, o Antigo Regime (ou, noutro jogo de linguagem, o Grande Satã), enquanto o pós-modernismo, nesta versão conservadora e literalmente regressiva, passou a ser encarado como a Revolução, com todo o seu inevitável cortejo de desforras. Ainda assim, não haverá aqui muito que nos espante, em tempo de revoluções conservadoras ou de conservadorismos socialistas. Mas releve-se aquilo a que, mais profundamente, esta fenomenologia dá voz, e que não é senão o regresso, definitivo e porventura final (hegelianamente falando), da Literatura e com ela do Mercado, uma e outro saturados de *écriture* e desejosos de romances que respondam à velha fórmula feliz segundo a qual «Todos os romances felizes se parecem. Os infelizes não».

literários ameaçados pelos estudos culturais. Que tudo ainda seja literatura ou não, pouco parece importar na ordem dos fins desta história: pois a literatura é hoje uma cidadela sitiada, em grande medida por si mesma, vale dizer, pelo seu devir autofágico. A *écriture* foi apenas (se assim o posso dizer) a inscrição teórica do reconhecimento da fatalidade desse devir. De qualquer modo, estranha-se um tanto (ou talvez não, já que essa é a reacção típica dos ex-vanguardistas contemporâneos: pense-se ainda em Peter Bürger) que Leyla Perrone-Moisés contraponha – gesto sempre algo desesperado – a ética ao revisionismo, como quando afirma: «A grande produção teórico-crítica dos anos 60-70 exige uma revisão, mas não pode ser simplesmente apagada, ou ignorada como algo que não existiu.» (Ibid., p. 123.) O problema é que pode mesmo, e – como vamos vendo em todos os campos da produção artística e crítica – de que maneira!

Dito de outra forma: socialmente, a literatura não parece ser hoje mais do que romance, mas este não consegue já inteiramente o uso social que o caracterizava, usurpado que foi pela tv e pelos romances de princesas infelizes nas primeiras páginas de todos os jornais e revistas, do coração ou não. Poderá hoje o romance competir com as princesas? É certo que foi o romance quem as criou, desde há dois séculos e meio. Mas, para aqueles que defendem que a necessidade do romance é a da história contada mais ou menos ao ouvido, dir-se-ia que a derrota é certa, pois não há romance capaz de competir com uma história de princesas em directo — embora não seja menos certo que o romance pós-moderno largamente recuperou as histórias de princesas, as quais contudo, muito lidas que são (nos romances), não deixam de piscar o olho ao leitor por cima do ombro do príncipe que as beija. Quem sabe se não é esse o gesto que redime o romance, enquanto género crítico e autoconsciente, perante as princesas de hoje que, estranhamente, talvez porque pouco lidas em romances, parecem acreditar no sincero amor do príncipe...⁽²⁾

⁽²⁾ Sobre princesas, e tomando o caso de Diana como foco, leia-se Elizabeth Wilson (1997). Nenhum romance e sobretudo nenhuma personagem pode competir com Diana nas sociedades mediáticas e afluentes do Ocidente, já que é um caso de identificação maciça, potenciado ainda pelo facto de se tratar, em rigor, de um «simulacro vivo», «uma cópia sem original» (Wilson, 1997, p. 140). O reverso da reivindicação global, à altura da sua morte, de uma política do sentimento (veja-se a reacção de Tony Blair) é, como convincentemente defende Wilson, a sua agenda conservadora. Pois não se trata apenas da exigência ditatorial do sentimentalismo lacrimoso, que os media chegaram mesmo a fazer à família real. Trata-se, mais latamente, de mobilizar as emoções da multidão como legitimação do «populismo autoritário», mais ou menos evangélico, omnipresente no discurso político dos nossos dias, o qual vive de novo (sobretudo quando à esquerda) do romantismo caritativo do século passado. Numa sociedade em que o drama é ter a tv avariada — sobretudo quando há que ver o funeral de uma princesa —, o luto manso por Diana exprime «a nossa dor de que a sociedade de consumo, que se gaba de nos poder oferecer tudo o que desejarmos, nos dê de facto tão pouco. A Princesa Diana encarnava essa insustentável leveza, a consciência suprimida de um vazio no coração da nossa sociedade filistina e grosseira» (ibid., p. 145). Quando se reivindica um retorno ao romance clássico, de modo a que as histórias de novo vinculem os leitores a consensos éticos e sociais, não se pondera decerto o facto de esse consenso se tecer agora noutros teares e por meio de outras tecedeiras.

Das surpresas da História

Significará este arrazoado prévio que, em meu entender, a obra de Mário de Carvalho é parte da nossa pós-moderna contra-revolução? Permitam-me uma resposta conselheiral: sim e não. Como sabemos, esta coisa de contra-revoluções do modernismo tem entre nós dono e nome: Eduardo Lourenço, que em 1960 publicou, ainda sem a interrogação final com que depois lhe modalizaria o título, o texto «Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português». Não vou agora demorar-me sobre aquele que considero o mais notável ensaio literário do autor e, em qualquer caso, o verdadeiro separador de águas dos cursos da nossa crítica deste século. Lembraria apenas que, nesse texto demolidor, Eduardo Lourenço, caracterizando a aventura de Pessoa e Sá-Carneiro nos termos de uma ontologia negativa a que não falta sequer o paralelo com a teologia negativa, vem dizer-nos que o presencismo é um fruste psicologismo cujas dúvidas e angústias metódicas se apaziguam por oferendas aos deuses da Literatura de Pessoa & Ca há muito se tinham despedido. A *presença* ter-nos-ia legado um modernismo tépido, desprovido daquela infeciosidade que caracteriza as mais negras travessias pessoanas pelo oceano do ser. Em bom rigor, o que Lourenço instaura nesse ensaio é um corte epistemológico radical entre a experiência modernista do literário e tudo o que se segue, um «tudo» que, lido à luz dessa radicalidade, não sei se de Pessoa se do seu crítico-gêmeo, não é senão um resto. Dir-se-ia que, nessa leitura, depois de Pessoa tudo o resto é Literatura.

Ou seja, depois de Pessoa, a contra-revolução, modernista ou pós-modernista, é algo de inevitável. Após o cataclismo de 1939-45, um filósofo do modernismo dizia que depois de Auschwitz o pensamento e a poesia eram impossíveis, se não mesmo impensáveis. Analogamente, a revolução modernista, ao seu termo, conduziu a uma reivindicação do silêncio para a qual não conheço entre nós mais alto exemplo do que as gélidas estrofes de *Pastoral*, a colectânea poética terminal de Carlos de Oliveira.

A vida, porém, continua, e sempre disponível para nos manifestar a sua capacidade de surpresa. Surpresa, aliás, parece-me ser a palavra certa para caracterizar a reacção do leitor que em 1981 tenha lido os *Contos da Sétima Esfera*, de um autor então desconhecido, de nome Mário de Carvalho. Lembremos que, à data e numa série de obras maiores — *Signo Sinal*, de

Vergílio Ferreira (1979), *Sem Tecto, entre Ruínas*, de Augusto Abelaira, do mesmo ano, ou as já referidas de Maria Gabriela Llansol e Carlos de Oliveira —, que tematizavam a questão, tão epocal, da paragem da História, a nossa literatura fazia uma cura de frugalidade, se não de penitência, que nem a publicação póstuma de uma obra a todos os títulos tão excessiva como *Sinais de Fogo*, ainda em 1979, conseguiria inverter, dada a recepção lenta e diferida no tempo que o grande romance de Sena viria a ter (até hoje, é caso para dizer).

A verdade é que não podia ser maior a indiferença do autor desse livro de estreia por tal conjuntura literária (embora a publicação posterior do *Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, obra de facto primeira na cronologia da escrita, matize um tanto este quadro). Lidos hoje, os *Contos da Sétima Esfera* impressionam desde logo pela revelação de um universo ficcional pessoalíssimo e intransmissível, a vários títulos estranho à nossa tradição literária: eles são, no seu virtuosismo efabulatório e no seu camaleonismo estilístico, a revelação pública de um notável escritor, que o é também pela confiança com que adopta uma estratégia de reivindicação da «menoridade» contra as entidades sacrais do cânone literário, a começar pela inevitável hierarquia dos géneros. De facto, os *Contos* propõem-se como colectânea mais ou menos borbulhante de histórias que, na sua tão premeditada menoridade, se permitem ler — o mesmo é dizer: reescrever — as histórias de que se tecem os Livros Grandes do passado, sejam eles o *Gilgamesh*, *As Mil e Uma Noites*, a *Bíblia* ou esse livro sem princípio nem fim a que chamamos Literatura (e assim podemos encontrar, nos mares do Oriente nele visitados, um certo capitão Pessanha que comanda um navio de nome Maria Eduarda, bem como vários capitães de navios decerto conhecidos do Marlowe narrador das histórias de Joseph Conrad).

À sua maneira, menos derogatória do que irrisória, os *Contos da Sétima Esfera* são uma versão do Livro, falando-nos dos deuses e dos homens, dos anjos e dos demónios, do Génesis e do Apocalipse, da História e da sua fatal transmutação em mito pela força da escrita. São, em sentido literal, um livro de livros, também ele com uma sinopse aproximativa e um cânone discutível porque sempre em aberto: é de facto possível imaginar outras tantas histórias alternativas ou paralelas, que com estas convivessem sintagmaticamente, se é que não o fazem na nossa imaginação por elas desperta: são, poder-se-ia dizer, o Livro (ou a Literatura) como voragem.

Ter-se-á talvez percebido que, num ponto importante, a genealogia do livro passa por aquela celebração da «menoridade» de que se teceram muitos dos grandes textos de Borges; ou por autores como Poe, Lovecraft, Wells e outros cultores do fantástico comuns ao bernal do grande argentino. Mas é aqui que o leitor, e o leitor crítico ainda mais, se enreda numa teia sem solução à vista. Porque os *Contos da Sétima Esfera* são também a celebração da escrita como permanente deslocação para o território imaginário do Outro, num processo de eufórica e antipessoana despersonalização que faz deles um palimpsesto tão saturado quanto insaturável. Encontramo-nos, desde as epígrafes, várias e extensas, no território da apocrifa e da contrafacção estilística e ficcional. Numa delas, apresentada como «Habitual reflexão do Capitão Andrade do conto 'Que todos ficassem bem', que, não se sabe porquê, não vem registada», podemos ler: «Sabe, meu amigo, a questão é que se tomamos as coisas muito a sério corremos o risco de as coisas nos tomarem a sério a nós.» (Carvalho, 1981, p. 9). Noutra, atribuída a G. Lentilius Pulchrus, «Anteloquii», III, 42, b. Bibl. Vat., afirma-se: «O preço de entrada no palácio do Cônsul é ficar de fora.» (Ibid., p. 10).

Diríamos pois que os *Contos da Sétima Esfera* nos propõem a um tempo uma ontologia da paródia e uma paródia da ontologia: parecem sugerir, desde as epígrafes, que a literatura é coisa pouco séria num mundo que decerto só pode ser levado a sério por quem o não for, ou, inversamente, que é, nesse mundo, aquilo que nos resta de sério — ou, pelo menos, como diria Nietzsche, aquilo que nos permite suportá-lo. Ela é, enfim, um palácio encantado e fora do mundo, pela simples mas muito lamentável razão de que os palácios não são deste mundo: quando o sejam, ou eles ou o mundo são pura ilusão. A literatura é assim o lugar da incoincidência sublime de texto e mundo, duplo irreconhecido ao espelho da sua condição de transcrição apócrifa, história ou conto de uma esfera insituável, sempre recôndita — essa esfera sétima do título da obra.

Unidade e diversidade em Mário de Carvalho

De uma obra nascida sob o signo do menor e do heteróclito, este último conjugado embora com a perfeição assaz redonda de cada um dos

textos que a integram, dir-se-ia que não há que esperar grande consistência temática ou problemática. E contudo, e como acabámos de ver, a obra de Mário de Carvalho é um Opus dos mais consistentes da nossa contemporaneidade. Poderíamos talvez, para efeitos de clareza heurística, assinalar-lhe duas grandes linhas de desenvolvimento: uma, que privilegiará o fantástico, o fabulário, o absurdo quotidiano, a conciliação e cruzamento de temporalidades históricas e míticas, e que optará preferencialmente pela forma curta, do conto ao texto epigramático, por vezes com feições gnómicas: é o que sucede em livros como *Contos da Sétima Esfera*, *Casos do Beco das Sardinheiras*, *Fabulário*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* ou, num ponto culminante, noutro, inclassificável, vazadouro de mundos, utopias, histórias e tempos que é *O Livro Grande de Tebas*, *Navio* e *Mariana*; outra, bastante mais «realista», tendendo a recorrer a formas mais extensas, da novela ao romance (embora não expulsando o conto, como no volume *Os Alferes*⁽³⁾), em que o autor se entrega às suas desencantadas meditações morais sobre o homem enquanto animal político: é o caso de *A Paixão do Conde de Fróis*, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, *Era Bom Que Trocássemos Umhas Ideias sobre o Assunto* ou, numa posição de charneira, *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*.

Tal bipartição, falível e porosa como sempre, não obsta a que encontremos em todas estas obras as marcas mais reconhecíveis do universo temático e estilístico de Mário de Carvalho: o tema do duplo, e mais latamente da alteridade ontológica e estilística, e o da duplicidade social e moral; a defesa do contingente, do particular e do individual face às generalizações da Lei (da Natureza ou dos homens) ou da Opinião — isto

(3) Sobre este volume, veja-se o magnífico estudo de Regina Helena MACHADO (1997), recentemente publicado na *Colóquio/Letras*, que entre outras coisas se poderia sugerir como modelo de uma hermenêutica dos textos de Mário de Carvalho, já que todo ele é a inteligente crítica daquela posição que se diria subjacente à sua obra, traduzível talvez num axioma do tipo «contra a interpretação». Para tal parecem concorrer, entre outros aspectos, a extrema legibilidade dos textos, o seu «fácil» encadeamento narrativo, enfim, o apuramento progressivo na sua obra daquilo a que se poderia chamar uma «arte da evidência», a qual se diria responsável quer por um certo silêncio da crítica, quer pelo cunho tautológico de grande parte dessa mesma crítica. De facto, em grande número de casos, a crítica da obra de Mário de Carvalho parece contentar-se com a declaração da felicidade da sua experiência de leitura.

é, para usar o leitmotiv de *Casos do Beco das Sardinheiras*, a necessidade de não confundir o género humano com o Manuel Germano; a sedução da História e da sua manipulação em resposta à manipulação que sempre a configura; a ressonância ética daquilo que se apresenta tantas vezes como histórias, mais ou menos paródicas, de lição e exemplo; a crescente sedução do vernáculo no plano lexical e estilístico, por contacto com os clássicos da língua.

É provável que as obras maiores da produção centrada no fantástico sejam os *Contos da Sétima Esfera* e *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* — mas muito haveria a dizer sobre o volume, em verdade visitado pela Graça (conquanto de Satanás), *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, no qual se recolhem textos do mais transgressor no género em Mário de Carvalho, entre os quais destacaria «O Nó Estatístico», obra-prima em que um chimpanzé, ao matraquear uma máquina de escrever, vai produzindo, por entre o lixo de que se tece toda a escrita e por efeito dos arcanos probabilísticos, excertos da *Menina e Moça*. Singular volume, este, habitado por uma pulsão teoclasta que nos revela a irracionalidade do universo, e dos deuses, e a nossa convivência quotidiana com o monstro. Manifestamente, o autor deste volume (como já acontecia com o dos *Contos da Sétima Esfera*), não acreditando em Deus, acredita no demónio, seja ele, numa curiosa versão do nosso anticlericalismo congénito, um padre com uma pata de pato ou, mais latamente, o demónio, que o habita, da ficção enquanto universo irreduzível às tábuas da lei do senso comum (e, a propósito de Satanás, muito haveria a dizer sobre o demónio do capitalismo, nos *Contos da Sétima Esfera*)⁽⁴⁾.

⁽⁴⁾ Das muitas visitasões de Satanás nos *Contos da Sétima Esfera*, refira-se «O Contrato», extraordinária viagem no tempo à Londres vitoriana, pintada, dir-se-ia, por Poe (mas também por um certo Conan Doyle), e que reactualiza o clássico tema do aprendiz de feiticeiro preso na teia que ele próprio foi tecendo. «O Caminho de Cherokee Pass», contudo, traz-nos o demónio do enriquecimento e, no contexto americano do Faroeste, o do capitalismo sem escrúpulos. A personagem central, seguindo os conselhos de certo indivíduo enigmático que encontra no meio do deserto e que lhe oferece a pista de um filão de ouro, será presa e escravizada pelos índios. Depois de lhes cair nas graças, consegue fugir e enriquecer, praticando para tal toda a sorte de crimes. Reencontrando o referido indivíduo enigmático num barco-saloon do Mississipi, este faz-lhe saber, para seu espanto, que todas as suas desventuras foram etapas necessárias ao enriquecimento e que estavam antecipadamente previstas. Ínvios são,

Transportes que não conduzem a lado nenhum

Quanto a *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* — terceiro publicado pelo autor, embora, ao que parece, o primeiro em data de redacção — continua hoje a responder à figura romântica, digamos, da obra única ou inclassificável. Mais uma vez, o seu verdadeiro arquitexto, agora denunciado no título, são os Livros Grandes da literatura mundial. «Romance-peregrinação» lhe chamou Linda Santos Costa (Costa, 1995), numa tentativa de caracterização de que preferiria manter apenas o último termo. Que não se trata de romance, mesmo que deste tenhamos um entendimento aberto, é o que a meu ver a canonização débil da obra vem revelando. Poder-se-ia mesmo afirmar, sem grande receio de errar, que *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* é o patinho feio da produção do autor, no que à sua recepção, a Escola incluída, respeita. Na percepção pública, Mário de Carvalho é autor de contos ou romances de tipo fantástico ou histórico, de uma surpreendente legibilidade, para a qual muito contribui o recurso permanente à paródia e a todas as formas de ironia e humor⁽⁵⁾, neste último caso não muito frequentes na nossa literatura. *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, de um ludismo enganador porque de saldo melancólico, não encaixa nesta imagem, o que o vem votando a uma leitura por deferência

é caso para dizer, os caminhos do demónio. O qual, muito fausticamente, lembra ao perplexo capitalista que «vai ter de me pagar estes favores. Como? Na devida altura se verá» (Carvalho, 1981, p. 116). O alcance caricatural da paródia que o texto leva a cabo sobre a literatura (e o cinema) do Oeste americano, bem patente em antropónimos como «Caldeirão-Aceso-sem-Fogo», «Truta Salvadora», «W. Postponed», «Mevil Hanged Phillips», ou de topónimos como «Tornado Wing» e «Skeleton Cave», revela o carácter espectral desta fábula moral: todas as personagens referidas são marionetas de um teatro de grand-guignol, que o seu deus supremo — Satanás — reduz a entidades tão fátuas quanto dispensáveis. Ou melhor: cambiáveis, ou manipuláveis, assim como moeda se cambia e manipula. À luz negra do demónio do capital, todo o universo é possuído da incorporeidade feérica que é a própria essência do capitalismo.

⁽⁵⁾ Suponho que esta chocante legibilidade, ainda para mais articulada com toda uma retórica da ironia e do humor, é a principal responsável pela canonização a custo que a Universidade, e as suas extensões críticas, vêm disponibilizando ao autor. À obra de Mário de Carvalho falta, muito flagrantemente, dignidade ôntica (isto é, alcance metafísico) e escrita em abismo; por essa razão, ela será sempre colocada num escalão diverso das de Vergílio Ferreira, Maria Gabriela Llansol ou José Saramago, autores todos eles dados aos «grandes temas» do humanismo ou pós-humanismo contemporâneo. Faltando-lhe gravidade e

inteiramente imerecida, já que se trata, a meu ver, de um dos cumes da sua obra.

Os problemas com *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* começam logo com qualquer tentativa de o descrever. Dado que o cânone literário existe para facilitar a vida dos leitores preguiçosos que todos somos, produza-se então um análogo canónico: do que se trata é da demanda de uma cidade, talvez Tebas, talvez Lisbela, seguramente Ítaca, como na *Odisseia* que aqui se reescreve. Na viagem, que percorre continentes deste mundo e de muitos outros, saltando de era em era, de história em história e de mito em mito, a personagem central recorre a variadíssimos meios de transporte (leia-se transporte na acepção que a ficção científica dá à expressão «transporte no tempo»), de que destacaria um autocarro tomado na Síria e o Navio inscrito no título. Vejamos o autocarro que chega:

«É uma viatura enorme, construída de restos de outros carros pelos imaginosos artífices da região. A carroceria é feita de duas metades soldadas de carroceria, pelo que as janelas de um lado não condizem com as do outro, nem sequer alinhadas estão. A coberta do motor, muito saliente à frente, de velho vime entrançado, vem já muito encardida de óleos e de areias pegajosas. Não tem faróis. Pintura antiquíssima de zarcão muito manchado e raiado de ferrugens, deixa-se ainda ver sob a crosta de areias.

[...]

tendendo a oferecer-se numa forma acabada e numa escrita voluptuosa, está condenada ao descaso de uma instituição – a Universidade, ou a Crítica – que vive para ensinar a valorizar o latente sobre o manifesto. O caso de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* é ainda sintomático de tudo isto: a uma escrita «transparente» corresponde agora uma saturação da latência do texto. Só que esta é de tipo fortemente humanista, neste caso «cívico», passando por isso ao lado dos interesses dominantes da crítica actual (a qual prefere ou as (a)venturas da errância do signo ou as desventuras da escrita da História). Se, como tudo indica, o autor quis com esse romance aceder ao panteão dos Grandes Temas, não há dúvida de que (apesar do prémio da APE) errou o alvo: falasse-nos ele antes, como fez no passado embora em tom menor, da reescrita da História ou dos sonos de Clío, e talvez a crítica lhe disponibilizasse a atenção que concede por exemplo a Saramago. Assim, como veremos, foi-lhe concedido um prémio pela razão mínima pela qual um prémio se concede a um romance: por estar bem escrito.

Cada assento é aqui de seu tamanho e seu feitio. Uns de pau, outros de tubagens metálicas e lona, como os dos aviões militares, outros acolchoados de velha napa, coberta de rasgões.

Apertado, segue um grande ror de gente, diversa no trajar e cor da pele, confusão álcree de

tribos várias, vidas distintas, multiplicadas religiões. Todos me parecem falar ao mesmo tempo. E há fardos, cestos e trouxas, malas e sacos, por todo o lado, numa promiscuidade festiva. [...]

O motorista senta-se no que parece ser uma velha cadeira de barbeiro ali adaptada, donde conduz todo esse conjunto com garbo e à-vontade. É um homenzito pitorra, muito desdentado, de voz aguda, que sobre todos se avantajava, decerto o maior contador de histórias desta parte dos mundos.» (Carvalho, 1982, p. 90).

Como se vê, o nome do autocarro podia ser Babel. Ou também fim-do-mundo, pois é um veículo pós-apocalíptico, saído, digamos, de uma ficção fílmica do tipo *Mad Max*, com a qual coincide no seu figurino low tech. Do que se trata aqui é da justaposição dos restos, ou resíduos, de uma História que só não parou no reino em que nunca chegou a mover-se — o reino da fábula e da lenda para o qual o motorista-rapsodo conduz euforicamente o autocarro-mundo. Este é, enfim, um artefacto típico de um universo des-cronologizado, numa sobreposição de tempos que reencontramos no navio em que a personagem viaja na segunda parte do livro. Contemple-se então:

«Era o navio formado de muitos navios, uns antigos, alguns muito antigos, outros novos. Chaminés e respiradouros e radares e antenas sofisticadas combinavam-se com mastreação antiga, enxárcias, cestos de gávea e castelos levantados. Do que se apercebia — e muito mais descobriu o capitão, nas suas longas inspecções navio dentro — era como se cada época, desde os tempos mais remotos, tivesse deixado o seu sinal a bordo. Era um navio resumo de todos os navios que em todos os tempos houve.» (ibid., p. 134).

Não espanta que o capitão do navio seja «um experimentado mestre da Escola de Sagres» (ibid., p. 133), que o imediato que virá a substituí-lo consubstancie em si «toda a vã sabedoria das nações» (ibid., p. 185), ou que

«Tudo no mundo [tenha] sido já transportado neste cargueiro» (ibid., p. 135). Porque esta é uma nave-mundo, ou uma Nave dos Loucos, que vive na ilusão de poder aprisionar num dos seus porões «certos tipos de perturbadores da disciplina, magicamente irrequietos: Gilgamesh, Ulisses, Sindbad, Narezzin e outros, incompatíveis com a harmonia naval» (ibid., p. 151).

E Tebas, cidade sitiada desde sempre e para sempre por rudes e primevas máquinas de guerra, Tebas envolta na bruma da memória, defendida do mundo pelo seu presente eterno? A Tebas, em bom rigor, nunca se chega, pois de Tebas apenas se conhecem sempre as ruínas. Mesmo que se recorra ao conselho do «velho Ulisses, engelhado e já tão débil» (ibid., p. 52), «velho prometido sage, conselheiro de toda a irmandade dos capitães de longo curso, desde sempre, já celebrado nos tempos aqueus, conselheiro de Agamémnon, conselheiro de Piri Reis, de Corte-Real, do capitão Nemo, neste momento aqui acororado numa esteira verde de ráfia, sobre a areia ainda húmida das águas» (ibid., p. 99).

De Tebas, ou Camelote, ou Pasárgada, restam no fim da peregrinação ruínas espalhadas por um vasto campo. Ao longe, frente a um rio, vê-se uma cidade. O seu nome é Lisbela e ninguém consegue lá chegar. Fala um velho, apontando com o cajado: «— Dizem que está colada à linha do horizonte. Quanto mais um homem se aproxima, mais ela se afasta» (ibid., p. 242).

Situado embora num plano mítico, *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* é claramente uma obra datada. É uma das nossas grandes tematizações da melancolia revolucionária do pós-Abril de 1974, ou da melancolia da Revolução tout court, a compagnar com outras como *Da Rosa Fixa* ou *Cravo*, de Maria Velho da Costa, *Sem Tecto, entre Ruínas*, de Augusto Abelaira, *Os Objectos Principais*, de António Franco Alexandre, ou *Pastoral*, de Carlos de Oliveira⁽⁶⁾. Como na «promiscuidade festiva» da

⁽⁶⁾ Como signo mais reconhecível dessa datação, refira-se o capítulo «O Que Dizem os Olhos do Mundo», da parte segunda «O Navio», declarada reatualização de uma das Aventuras de Rocambole, em que os olhos de um morto recolhido do Pacífico por meio de uma «complicada engrenagem» reproduzem o filme da sua morte. O registo da obra muda mais uma vez, no caso, algo abruptamente, do maravilhoso para a reportagem jornalística, e entramos no território (jornalisticamente privilegiado) dos golpes militares sul-americanos. Embora sem o nomear como tal, facilmente reconhecemos aqui a história infeliz do golpe de Pinochet no Chile em 1973.

viagem de autocarro, em que se acotovelam «beduínos, derviches, felás, tirrenos, escuteiros, mercadores, venezianos, sidónios e brigantins, negras mulheres veladas, encantadores de serpentes, peregrinos, publicanos» (ibid., p. 91), tudo parece prometer um 1.º de Maio de fraternidade universal e eterna. Ao contrário de Tebas, em que as gentes «são desprovidas de memória, porque não há história, nenhuma histórias de contar, em Tebas» (ibid., p. 121), a história é aqui uma proliferação irreprimível de histórias, a qual, porém, vai sendo corroída pela consciência, por parte de quem já leu muitos livros (cf. ibid., p. 102), de que tudo está já dito (cf. ibid., p. 80). No fim da história, percorridos os caminhos e alguns eflúvios líricos de Abril (se não mesmo aquele kitsch que foi a fruta da época⁽⁷⁾), a personagem regressa ao ponto de partida, de novo a trabalhar «na fresca livraria do convento de Saint-Saëns, entremeio das florestas luminoverdes da Jamaica» (ibid., p. 242) onde a encontramos no início da obra. E eis que tudo recomeça, na espiral literalmente sem fim das histórias desta História bloqueada⁽⁸⁾.

O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana é, todavia, um ponto de viragem. Do ponto de vista genológico, o autor não voltará a cometer coisas tão inclassificáveis, continuando embora a dar livre curso às suas surtidas pelo território do fantástico. Estilisticamente, o livro é também a despedida de um experimentalismo muito devedor de certas práticas dos anos 60 e 70 (não é decerto irrelevante que a obra traga duas epígrafes de Maria Velho da Costa), manifesto na prática sistemática da dupla ou mesmo tripla adjectivação, ou na colocação sintacticamente heterodoxa dos clíticos, enveredando o escritor por uma progressiva aproximação à vernaculidade linguística e retórica, sob a lição, mais visível, de um naipe de autores situados entre Camilo e o Padre Vieira. É, enfim, chegada a altura de experimentar a forma, canónica entre todas, do romance, de início na modalidade do romance histórico.

(7) Esta fruta da época é mais imediatamente reconhecível na secção «Mariana» do livro, síntese dialéctica demasiado feliz das primeiras duas secções.

(8) *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, como já se terá percebido, é uma das obras que com várias outras faz sistema na abordagem do tema da paragem da História, muito «epocal» na nossa literatura de finais de 70. Sobre a questão, cf. Luís MOURÃO, *Um Romance de Impoder. A Paragem da História na Ficção Portuguesa Contemporânea*, Braga/Coimbra, Angelus Novus Editora, 1996.

Pactos, jogos e cuidados

De *A Paixão do Conde de Fróis* (1986), creio que se poderá dizer que o processo de vernacularização da escrita leva a melhor sobre o romance, em rigor uma novela alongada, talvez colocável sob a epígrafe do «conto moral». É certo que muitos dos temas que reencontraremos em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* se encontram já enunciados aqui: o heroísmo como forma de plebeísmo, o dissídio entre a moral privada e a pública ou a necessidade social da hipocrisia. Mas a obra é mais marcante pela reconfiguração do narrador em termos camilianos (processo que culminará no último romance, *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*), um narrador que, recuperando a genealogia romântica de grande parte da narrativa pós-moderna, se dirige desenvoltamente ao leitor, comentando sucessos ou o seu relato deles, ou desvelando o contrato subjacente ao romance histórico.

Veja-se o que sucede com o comentário da descrição de uma morte no campo de batalha, o qual denuncia o anacronismo do romance histórico pela referência explícita ao cinema, denunciando ainda, a contrario, i. e., pela reivindicação de um valor de verdade, a natureza ficcional do narrado:

«Habitualmente, os leitores estarão afeiçoados a um certo dramatismo nestas mortes. Considera-se sempre que o passamento de alguém é um acto tão importante que há-de rodear-se e empavesar-se de trejeitos e ademanes rituais e anunciadores. Nos filmes de agora, por exemplo, como é que é? Os cavaleiros acusam o golpe, estorcem-se, levam a mão à ferida, balanceiam de frente para trás e de trás para a frente, dobram-se sobre a montaria, descaem a cabeça à altura do arçã, e lá acabam por cair em grande espectacularidade. Na vida real, como esta que se conta é, não ocorrem assim as coisas. Truz! — Um tiro e já está o cavaleiro no chão, tão subitâneo que nem temos tempo de lhe ver o volteio das botas pelo ar. Destarte se ficou aquele espanhol, ali esbarrondado, de braços e pernas à matroca.» (Carvalho, 1986, p. III, itálico meu.)

É curioso, e assinalável, que este ímpeto desconstrutivo não tenha conduzido Mário de Carvalho à prática da metaficção tão frequente nos nossos dias. No afloramento metafictional mais reconhecível, no Epílogo de

Casos do Beco das Sardinheiras, o autor é visitado pelas personagens, as quais reclamam contra a conclusão da história, por muito haver ainda a contar. O autor diz-nos, com toda a franqueza, estar pouco disposto a recebê-las, expondo as suas razões:

«Por um lado, porque não queria que me acontecessem no lar as coisas que costumam acontecer no Beco das Sardinheiras; por outro lado, porque isto de um autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto. Nos tempos que correm um autor deve manter um olímpico desprezo pelas personagens, sem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua.» (Carvalho, 1981a, p. 101.)

Suponho que é esta uma das encruzilhadas da obra de Mário de Carvalho. Não custa muito admitir que o autor talvez tenha encarado a hipótese da metaficção, que tantas vezes parece bordejar os caminhos seguidos pelas suas histórias. A estratégia, contudo, foi sempre outra: perante os riscos de esgotamento da latência da ficção por um sistemático esventramento em público, o autor recorre ao jogo, irónico, paródico, autodenegativo, com os contratos e as convenções sobre que repousa o seu edifício novelesco, mas sem nunca violar inteiramente aquele limiar metaficcional que, em boa verdade, quando transposto, faz com que todo o leitor se sinta desde logo um leitor inteligente. Esta estratégia é antes a de uma saturação da ontologia da ficção, pacto ficcional incluído, quer por meio da proliferação de mundos marcados pela indeterminação semântico-pragmática do fantástico (o qual, em si, pressupõe hoje uma radicalização irónica do pacto ficcional), quer pela duplicação citacional de um texto que, por se apresentar sempre como modalidade de glosa literária, nos instala na biblioteca de Babel, quer ainda pela saturação do texto por conteúdos antropológicos ou éticos, como no caso maior de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

Em Roma, com os bárbaros dentro de portas

São estas, creio, algumas das razões que, numa certa fase, conduzem o autor ao romance histórico e especificamente à época romana. Não é sem dúvida indiferente que, na longue durée do Império romano, Mário de

Carvalho escolha um período em que, como se dizia em *Quatrocentos Mil Sestércios*, são já passados os «tempos saudosos dos Flávios» (Carvalho, 1991, p. 33), vivendo-se na «incerteza funesta dos tempos que correm» (ibid., p. 82), ou que, em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, se fixe na governação de Marco Aurélio, imperador-filósofo a que se segue um Cómodo, ainda incluído no lapso temporal do romance, bastante menos bafejado pelos deuses. Como sucede com a ficção científica, também neste caso o romance histórico é, e aliás sempre foi, uma forma de abordar questões de hoje: e nada como reflectir sobre o mais bárbaro dos séculos (o nosso) a partir de situações históricas em que os bárbaros se encontram às portas da Cidade (quando não a governam, por desencontradas razões de hereditariedade ou conspiração política).

Não me demorarei, por razões de espaço, na novela *Quatrocentos Mil Sestércios*, a qual contém pelo menos duas lições de moral, não sei se ambas proveitosas. A primeira é a que deriva da edificação de uma estátua ao optio que, depois de ter roubado o ardiloso Marco, personagem central, acaba morto por uma ursa que, por seu turno, já nas vascas da morte, mata um perigoso salteador que Marco insuspeitadamente levava ao seu encontro. Uma vez que o vencedor da história — Marco — dela se retirou, não desejando, por razões de conveniência pessoal, colher para si os louros, o militar acaba postumamente transformado em vencedor e herói exemplar, evocado até pelos magistrados nos seus discursos. Eis o que é uma corrosiva «moral da história», pronta a fazer-nos imediatamente desconfiar dos historiadores e da História que produzem confiando nos documentos do passado, os quais, ainda assim, podem ser a qualquer momento reduzidos a pó pelo testemunho de todos os Marcos que, por vontade própria ou alheia, se mantêm no silêncio das eras. Mais uma vez se comprova, pois, que o futuro é a única coisa que podemos ter como certa.

A segunda moral da história parece-me menos proveitosa socialmente (embora de indiscutível actualidade) e tem que ver com o enriquecimento fácil do jovem e boémio Marco, que, além de conseguir recuperar os quatrocentos mil sestércios roubados, ainda lhes acrescenta mais um milhão. É esta uma moral muito pouco weberiana e, a ser um exemplo, deveria perguntar-se aonde iria parar a tão decantada ética do trabalho, que ademais, por efeito do catolicismo, tudo indica não possuímos por aí além... Admitamos, porém, que esta não deixaria de ser uma reacção pequeno-bur-

guesa, provinda daqueles que não acreditam nos golpes da fortuna ou, mais secularmente, no jogo na Bolsa. E assim, Marco, personagem aliás simpática, dado o seu gosto pelas coisas da natureza e, mais moderadamente, das artes, poderia ser afinal um bom espécime do capitalismo financeiro de hoje, o qual, como sabemos, muito vive de jogadas. Nos termos da sua Roma de origem, di-lo-íamos contudo pouco rendido à ética da romanidade, sendo antes um filho dilecto da decadência.

Da arte de bem escrever: o retro-romance e a crítica

Bem diverso é o que ocorre em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, que com toda a probabilidade é, na produção do autor, o contrapólo de uma obra tão desregrada como *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. O próprio Mário de Carvalho viria a afirmar, ao receber o Grande Prémio de Romance que a APE lhe atribuiu, que o «romance segue, deliberadamente, um itinerário convencional. Um prólogo, uma narração, um epílogo. Aparentemente, será aquilo a que os especialistas chamarão um texto fechado» (Carvalho, 1995a). No mesmo texto, referindo-se ao próprio labor oficial, afirmaria ainda: «Não quero agora maçar-vos com os tratos de alma que me fez sofrer uma prolongada — e, se calhar, perdida — luta contra as palavras. Desde o gerúndio do título, até à utilização de vocábulos como 'cimitarra' ou 'maquilhaagem' ou 'vocês', tudo teve de ser pesado, medido e contado para chegar a soluções que, provavelmente, nem foram as melhores.» (Ibid.) Num arroubo de irónica acribia filológica, chegará a dizer que o «ideal seria ter escrito o livro em latim. Mas desconfio de que o meu editor não seria muito receptivo a essa proposta» (ibid.).

Poderíamos pois começar por interrogar o sentido do gesto que conduz um escritor de imaginação tão fervilhante e gosto tão acentuado pelo ludismo da escrita e da construção ficcional a escrever um romance tão admiravelmente enxuto e tão surpreendentemente contido nos limites do decoro reivindicado pela poética clássica (gesto compensado de imediato, dir-se-ia, pela escrita dessa obra libérrima que é o romance *Era Bom Que Trocássemos Um Ideia sobre o Assunto*, que pessoalmente não prefiro). Agora, todo o jogo com a convenção foi confinado aos estreitos limites de uma verosimilhança que se constrói, antes de mais, sobre a velha metáfora

organicista da obra, que, sugerindo-a como corpo dotado de cabeça, tronco e membros (ou prólogo, narração e epílogo), a configura como entidade objectual e redonda, à primeira vista cerrada sobre si mesma. No Epílogo de *Quatrocentos Mil Sestércios*, o narrador permitia-se, e invertendo a ordem dispositiva usada por Baudelaire nas *Fleurs du Mal*, dirigir-se ao «hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère», propondo-lhe a cena burguesa da leitura e acentuando deliberadamente o anacronismo civilizacional:

«Tem paciência, leitor, manda afastar o escravo que já te chama para a ceia, aproveita, tu, os últimos raios de Sol que dardejам entre a folhagem, e lê, complacente, embora apressado, o relato do que se passou entretanto.» (Carvalho, 1991, p. 79).

Escusado será procurar algo de semelhante em *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*. Trata-se agora de jogar dentro da convenção, explorando-a até ao limite, tornando-a por vezes visível, mas sem nunca incorrer sequer no pecado do estranhamento. O romance abre-se aliás em plena exploração da retórica do *incipit*, com aquele que é o começo mais fulgurante, ou mais fulgorantemente literário, da nossa narrativa contemporânea. Passo a citar esse parágrafo memorável:

«Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio, quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, como ser feliz?» (Carvalho, 1994, p. 13).

Eis o que é, em boa verdade, o anúncio do regresso da Literatura à casa-mãe da Retórica e da Poética⁽⁹⁾. Excertos como este — e muitos há

⁽⁹⁾ De certo modo, este regresso é caracterizável como «edipiano», na medida em que estava inscrito desde o início no inconsciente (noutro jogo de linguagem: no programa

no romance — são de facto caracterizáveis como «de antologia» e, queira-se ou não, conhecerão o destino das antologias e das selectas (admitindo que ainda as haja). Suponho que aqui reside, aliás, a incomodidade indisfarçável de grande parte da crítica perante esta obra, a vários títulos monumental⁽¹⁰⁾. Vejam-se, por exemplo, as mais representativas declarações de voto dos jurados que a elegeram aquando da atribuição do prémio da APE: Fernando J. B. Martinho declara-a um romance «admiravelmente bem escrito», enquanto Manuel Frias Martins refere a sua «imponente criatividade verbal». Num outro contexto, Maria Alzira Seixo prefere acentuar, *et pour cause* — trata-se de enfrentar a obra com as categorias de um pós-modernismo a que a paródia fornece o indispensável suplemento de transgressão de um paradigma romanesco que se diria em excesso restaurado —, aquilo que se lhe afigura uma simultânea exibição e deturpação da tradição, juízo que eu diria excessivo. E referindo o «conteúdo humanista forte» da obra, relevará o traço caricatural das personagens secundárias, o qual aproxima, a meu ver imotivadamente, da banda desenhada (cf. Seixo, 1995).

genético) da obra de Mário de Carvalho. No seu saturado palimpsesto, como na sua paixão efabulatória ou no progressivo reforço do seu lastro vernacular, esta obra vem da literatura a que tão ostensivamente se deseja acolher. Nesse sentido, habita-a, no plano estético, um desejo de classicismo — a que corresponde, no plano sociocultural, a reivindicação de uma praxis de «profissional das letras». Leia-se, a este propósito, o seguinte excerto da *Captatio Benevolentiae* que prefacia o volume *Contos Soltos*: «Foi moda, tempos atrás, efémera como é da natureza das modas, a proclamação, por parte de certos autores, de um ostensivo desinteresse por tudo quanto dissesse respeito à literatura. Procurava-se difundir a imagem do escriba abrutilhado, de cabelo no peito, desmunido de leituras e de preocupações culturais. Era como se viessem a terreiro e dissessem, com olímpico desprezo: ‘— para quê tudo isso, se me basta a minha própria genialidade?’ A atitude era cabotina, era pernóstica, era tonta.» (Carvalho, 1986a, p. 7). Esta rejeição radical da atitude contracultural e uma certa menorização daquelas modalidades do literário em que a escrita se justifica como inscrição do vivido interessam sobretudo pelo que negativamente afirmam: um desejo de ordem e de regra, vale dizer, de Poética e de Retórica. O autor, em consequência, sofre uma reconfiguração horaciana, sentando-se à sua banca de trabalho, consultando os clássicos e penando o labor limae sem o qual toda a prosa é coisa pedestre.

⁽¹⁰⁾ Refiro-me, acima de tudo, à perfeição do trabalho de carpintaria responsável por este artefacto romanesco: inventio, elocutio, dispositio, tudo se harmoniza para servir uma ideia orgânica de obra, na qual «estilo», ritmo e sequência mutuamente se motivam, dir-se-ia que sem falhas.

Por mim, prefiro dizer que este romance é a mais radical afirmação recente de indiferença perante os rumos assumidos pela revolução modernista. Não se trata já de contestar ou de rejeitar, mas, mais radicalmente, como diria Jorge de Sena, de mudar de vida e de lugar. No fundo, o que Mário de Carvalho nos propõe é um retorno à narrativa conversacional burguesa, quero dizer, sete e oitocentista. Mas esclareçamos este ponto como convém: não estou a atribuir ao autor um intuito formal ou composicionalmente regressivo, ou sequer a julgá-lo por isso⁽¹¹⁾, mas antes a relevar o que me parece um desejo de funcionamento emancipador numa esfera pública que de novo pressupusesse a literatura (o romance) e o seu carácter formativo. A questão levar-nos-ia longe, mas simplificando diria que o modernismo, que coincide no tempo com o esgotamento do modelo clássico da esfera pública burguesa, rejeitará asperamente a sua perversão por uma sociedade gerada pela «rebelião das massas», tentando reproduzi-la numa esfera reduzida, porque selecta, de praticantes da cultura daquela *Great Tradition* idealizada por Eliot ou Leavis. A política cultural do alto modernismo será sempre dominada por um «complexo de acochado», que acabará por confiná-lo aos muros das instituições mecenasáticas que lhe permitiram ir sobrevivendo e sobretudo aos muros da Universidade (pense-se, por exemplo, no new criticism).

Assim, num contexto em que a cultura institucional das Letras permanece modernista, ainda que, hoje, envergonhadamente — e, em quantos casos, assumida como quem paga um tributo ou portagem de acesso —, a crítica encontra-se de todo desarmada para abordar um romance como este. O elogio unânime da qualidade da escrita, que não é senão uma proclamação do grau zero da crítica (tanto mais significativo quanto provindo de críticos cuja obra fala por si), permite ainda assim conservar um resíduo da utilidade em que ela se adestrou na Universidade, na medida em que é legível como um ersatz de formalismo: a perfeição da escrita — o «estilo» — seria a forma tensional e/ou espacial vazada em molde de bronze, como

⁽¹¹⁾ Esse intuito existe, mas não se me afigura pertinente enquanto instrumento analítico ou valorativo. O autor quis muito obviamente regredir, pelo que, mais relevante do que fazermos de polícias do subconsciente, será interrogarmos o sentido desse tão ostensivo desejo.

recomendava a poética clássica. E não deixa de ser sintomática a coincidência de discurso — e de elogio — entre pessoas treinadas no pós-estruturalismo e na desconstrução e as aves hoje raras da estilística. A uns, o romance não lhes permite falar; uma vez que não se reconhecem no seu alfabeto e na sua gramática: e elogiam-lhe a superfície visível; a outros, alimenta-lhes a velha confusão entre literatura e estilo, reactivando-lhes a não menos velha definição de literatura como aquele tipo de textos que servem para análise estilística ou que se definem pela sua inclusão (ou não) nas páginas das selectas.

O romance de educação na esfera pública pós-moderna

O problema deste romance reside em que nos propõe uma cerrada agenda humanista numa conjuntura em que a filosofia proclamou, porventura apressadamente, a morte do homem e o advento do pós-humanismo. Regressemos às reflexões de Lúcio na abertura da obra:

«Sou um senhor da terra, sou um romano, leio, cultivo-me, marco os tempos com o meu porte, os meus gestos, os meus ditos, as minhas maneiras, a minha fleuma, o meu traje togado. Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade. Convulsos temores e angústias resolvam-nos as legiões, e de rijo, que é o que lhes compete. A mim, agora, os livros...» (Carvalho, 1994, p. 16).

É talvez altura de introduzir a questão do romance histórico⁽¹²⁾. O autor declara, em advertência prévia: «Este não é um romance histórico. Tarcisis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara lulia Tarcisis, nunca existiu.» (Ibid., p. 11). A argumentação é especiosa e manifestamente não convence. Pois não tendo existido Tarcisis, existiu sem dúvida Marco Aurélio, com quem Lúcio trava um sibilino diálogo sobre a governação da Cidade, em Roma; ou existiram Miróbriga, ou Olisipo, ou a Lusitânia em que, não por acaso, se situa o romance. Ou ainda as invasões árabes, ou uma seita

(12) Sobre esta questão, veja-se o texto de Maria de Fátima MARINHO (1997).

que adorava o Deus único cujo filho putativo fora crucificado em Jerusalém, durante o período de Tibério. Digamos que o autor se esforça por retirar a especificação histórica ao gênero, reivindicando uma liberdade de criação que ele próprio, como já vimos, drasticamente restringiu por subordinação às regras da verosimilhança do romance histórico. Na articulação pragmática com o corpo do texto, o paratexto referido denuncia-se como verdadeira petição de princípio, tanto mais que o próprio Lúcio dirá, da narração das suas memórias, que o «que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade» (ibid., p. 26).

Como é próprio do Humanismo, o romance postula a perenidade dos valores e sobretudo das inquietações (éticas ou metafísicas) e a contemporaneidade dos Antigos. Regressando às palavras de Mário de Carvalho, ao receber o prémio da APE, «o Império Romano do Ocidente caiu há apenas mil e quinhentos anos. Ainda foi ontem» (Carvalho, 1995a). Porque caem os impérios? Porque morrem as civilizações? Qual a fronteira entre a civilização e a barbárie? No caso desta última questão, o próprio Lúcio responde, num dos seus muitos diálogos de surdos com Lunia: «As terras são uma aquisição da romanidade. Uma das fronteiras entre nós e a barbárie.» (Carvalho, 1994, p. 161). Ou ainda, e ecoando o apelo do salteador Arsenna para que não seja deitado aos cães, em castigo («— Lembra-te de que sou um homem»): O que é um homem? O que é a Cidade e o que é o Cidadão?

Perguntas várias e infundáveis às quais a crítica de hoje diz nada pela pouco simples razão de que o seu devir a tornou céptica em relação quer à possibilidade de responder quer ao rigor e pertinência das questões, todas elas demasiado enredadas na armadilha fatal da metafísica. Este é contudo um romance cuja tematização do humano e do político pede o correlato conversacional antes referido: como não pensar que poucas obras da nossa literatura contemporânea permitem, como esta, aquele percurso esclarecido do privado ao público, por meio de uma aturada discussão prévia das suas questões, que Habermas recenseou no modelo clássico da esfera pública burguesa? Por outras palavras, como não pensar que este é o grande «romance de educação» da nossa literatura contemporânea, no sentido assaz literal de romance para a educação (não sentimental mas cívica) do seu leitor? A questão, dir-se-ia, está em saber se o romance pode ainda hoje desempenhar esse papel talvez obnubilado em definitivo pelo triunfo de

todos os Rufos mediáticos dos nossos dias. Ou ainda, mais radicalmente, para nós que nisto e disto vivemos, em saber se um romance destes, para conseguir a sua real efectividade estética, antropológica e social, não se verá forçado a dirigir-se directamente ao público, sem a intermediação da crítica que não pode ter porque esta o não pode reconhecer⁽¹³⁾.

Entretanto, e para que possa desempenhar tal papel, o romance, segundo parece sugerir esta obra, deve assumir-se enquanto tal, isto é, como polifonia de vozes, valores e discursos. No caso, a narração autodiegética, que poderia fragilizar a heteroglossia de um romance tão densamente axiológico, acaba por reforçá-la, sendo o narrador quem é: um estóico que nos vai repetindo que «Não deve ser praticado nenhum acto sem uma razão»

⁽¹³⁾ Gostaria de deixar anotado que esta é, em rigor, uma posição aporética, a qual me parece subjazer à «política literária» de Mário de Carvalho. O romance como história (aquilo a que antes chamei retro-romance) é hoje, e como vimos a propósito de Diana, uma prática afectada pela irrelevância global que resulta da pulverização contemporânea das narrativas, e mesmo da narrativização global da História, nela incluídas todas as pequenas histórias que, por outras vias que não a literária, amplamente saciam a necessidade antropológica de narrativas (sintonize-se a tv na sic, a título demonstrativo). Por outro lado, é uma ilusão supor que, porque reformatado em história(s), o romance se pode dirigir sem mediação a um público em situação comunicacional ideal. De facto, em época de capitalismo tardio, e como podemos aprender em Jameson ou Debord, não só as mediações abundam, como, no limite, dispensam o objecto; e, como se vai vendo, a falência pública da crítica foi há muito compensada pela mediação do marketing (vale dizer, tautologicamente: dos media), o qual, entre outras coisas, é um dos maiores responsáveis pela recuperação coeva do conceito de autor. Ainda assim, esta posição afigura-se-me relevante na medida em que o que Mário de Carvalho afinal faz é colocar, no panorama tão civicamente inocente (ou absentista) da nossa ficção, a questão (habermasiana) do incumprimento das promessas emancipatórias do discurso da modernidade. Dir-se-ia que a sua obra é a admissão involuntária do bloqueamento desse discurso. As alternativas, porém, não se afiguram mais exaltantes, dado que aquilo que vimos tendo como doxa literária e crítica é uma ideologia debole do estético como reduto último de uma subjectividade avassalada pela cultura objectiva do consumo. Nessa sua destinação edipiana, a literatura perde não só toda a carga emancipatória como até o próprio desejo dela, a qual se vai volvendo em reminiscência longínqua. Torna-se, enfim, um luxo de belas almas, que a ela se acolhem como quem desiste, mais ou menos melancolicamente, do mundo. A «política literária» de Mário de Carvalho, ainda que idealizadora de uma romanidade hoje demasiado arqueológica – porque, entre outras razões, demasiado «orgânica» – tem a virtude de preservar, mesmo que aporeticamente, a literatura como res e questão públicas.

(ibid., p. 103), o que é razão prática suficiente para muita dúvida metódica... E é neste ponto que tal narrador estóico se revela uma idealização da burguesia, como talvez só poderemos encontrar num Lukács — o qual, recorde-se, nunca deixou de apontar a superioridade crítica dos burgueses hanseáticos de Thomas Mann. Mas, mais decisivamente, o romance, para poder aspirar a esse funcionamento na esfera pública, não pode deixar de se configurar no território mais reconhecível da Literatura (e da mais reconhecível literatura).

Diria, pois, que é este a meu ver o nó cego da obra de Mário de Carvalho, como ela hoje se apresenta (isto é, depois de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*). Diria, parafraseando livremente Walter Benjamin, que tanto o nómada que narra as histórias ouvidas longe como o sedentário que recolhe as histórias do passado se conciliam na corporação dos artesãos da escrita em que, como na obra de Mário de Carvalho, partilham a mesma banca. Ora, como vimos, esta nasce reivindicando um leque de referências menores e praticando a menoridade do conto ou da fábula, muitas vezes de matriz oral ou tradicional. Todavia, como sabemos desde Borges, uma genealogia de bagatelas feita é algo apenas ao alcance de quem viva enfronhado na biblioteca de Babel: não dispensa a bibliofagia, a qual não é isenta de consequências⁽¹⁴⁾. Numa recensão de *Os Alfêres*, dizia António Guerreiro que em Mário de Carvalho «é falsa toda a aparente ligeireza, do mesmo modo que é aparente todo o descomprometimento em relação à Literatura» (Guerreiro, 1990). O autor, percebe-se facilmente, é um leitor voraz, o que faz dele um escritor culto, perfil não tão frequente como isso na nossa literatura. Para quem ainda disso se não tivesse apercebido, *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, na verdadeira «lição» de literatura que dá a todos os amadores que entre nós publicam romances, aí está para o demonstrar: a Literatura (suspendamos por agora a escrita, cujo fetichismo esta obra rejeita) é também um efeito de biblioteca. E esta, propondo a

⁽¹⁴⁾ Num Borges, por exemplo, uma delas é a vertigem «literata» em que o seu universo (ou a sua biblioteca) parece por vezes afundar-se. Embora, é certo, e no que é uma reversibilidade perfeita, essa vertigem borgesiana nos vá dizendo a metafísica como um ramo da literatura fantástica, da qual (ou, de novo, da biblioteca) não há saída.

lição axiológica e estética da «menoridade» de referências, é que permite, enfim, que o iniciado se vá assumindo como o Mestre que nestas coisas se calhar sempre fora, e de que a «menoridade» dos inícios era, afinal, uma postulação irónica⁽¹⁵⁾.

Mural da história

Para acabar, que vai longa a parlenga, como é que ficamos afinal de contra-revolução? Talvez como na história que nos conta Adília Lopes (Lopes, 1997, p. 9):

«Era uma vez
uma rainha
chamada Vitória
morreu a rainha
não acabou a História»

⁽¹⁵⁾ Dessa atitude irónica dos inícios, proponha-se como índice a foto da contracapa da primeira edição dos *Contos da Sétima Esfera*. Trata-se de um retrato bem denunciador do lastro borgesiano da escrita de Mário de Carvalho nesta fase, situando-o a um tempo dentro e fora do mausoléu literário: o jovem autor, reclinado num burguês cadeirão de palhinha, contempla com displicência a objectiva, enquanto, com um cigarro entre dedos, a mão esquerda compõe o essencial da pose dândi. O compartimento é ainda burguês e, dir-se-ia, soturno, vendo-se por trás do cadeirão um móvel sólido e respeitável, encimado por uma fileira de livros encadernados, provavelmente obras de referência. Por cima destes, e no limite do enquadramento, livros ainda, dispostos horizontalmente, decerto por falta de espaço ou de organização da biblioteca. Tudo sugere a cena burguesa da leitura e, no caso, da escrita, o mesmo é dizer; tudo aponta para os Livros Grandes do plano mais recuado, a que a pose do autor parece responder com premeditada indiferença. Tudo é Biblioteca, ou seja, mundo fechado dos livros sem fim, abertos sobre a voragem da citação em abismo, da qual o autor nos oferece aqui o correlato objectivo da pose. Tudo, enfim, existe para ser recolhido em livro, sendo que a diferença entre os pequenos e os grandes é uma pura ilusão fenoménica: no grande livro da Literatura tudo é fantástico e verdadeiro, tudo é arcaico e coevo, tudo está simultaneamente no sítio e fora dele, tudo é transparência e pose, tudo vale. O cidadão desta foto é deveras o autor de um livro intitulado *Contos da Sétima Esfera*.

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO, Mário de - *Contos da Sétima Esfera*. Lisboa : Vega, 1981.
- *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa : Vega, 1981 (cit.: 1981a).
 - *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. Lisboa : Vega, 1982.
 - *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa : Rolim, 1983.
 - *Fabulário*. Lisboa & etc., 1984.
 - *A Paixão do Conde de Fróis*. Lisboa : Rolim, 1986.
 - *Contos Soltos*. Lisboa : 4 Elementos Editores, 1986 (cit.: 1986a).
 - *Os Alferes*. Lisboa : Editorial Caminho, 1989.
 - *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*. Lisboa : Editorial Caminho, 1991.
 - *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*. Lisboa : Editorial Caminho, 1994.
 - *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*. Lisboa : Editorial Caminho, 1995.
 - «O Romance Está em aberto». *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2-VIII-1995 (cit.: 1995a).
- COSTA, Linda Santos - «A Arquitectura, a Violência», *Público / Leituras*, 11-XI-1995.
- GUERREIRO, António - «Alegorias do Absurdo». *Expresso*, 13-I-1990.
- LOPES, Adília - *Clube da Poetisa Morta*. Lisboa : Black Sun Editores, 1997.
- MACHADO, Regina Helena - «Uma Voz apesar de Si Mesma: Os Alferes de Mário de Carvalho». *Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Janeiro-Julho de 1997.
- MARINHO, Maria de Fátima - «O Sentido da História em Mário de Carvalho». In : Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes, orgs., *Os Sentidos e o Sentido*. Homenageando Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Edições Cosmos, 1997.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - «O Sentido da Crítica». In : Ana Hatherly e Silvina Rodrigues Lopes, orgs., *Os Sentidos e o Sentido*. Homenageando Jacinto do Prado Coelho. Lisboa : Edições Cosmos, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira - «Mário de Carvalho. Romance, Humanismo e BD». *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12-IV-1995.
- WILSON, Elizabeth - «The Unbearable Lightness of Diana». *New Left Review*, n.º 226, 1997.

(Página deixada propositadamente em branco)

TEMAS CLÁSSICOS EM ALBANO MARTINS

A leitura da poesia portuguesa contemporânea, a cada passo, nos surpreende com a assiduidade das referências a temas da cultura clássica, que permanece pujante e viva nos valores intrínsecos que criou e transmitiu à cultura ocidental⁽¹⁾. Os seus temas e mitos integram hoje a nossa cultura e a eles recorrem, a cada passo, os autores contemporâneos para darem corpo a ideais do homem da actualidade⁽²⁾.

A tais temas e mitos greco-romanos recorre com alguma frequência Albano Martins — um poeta que traduziu Safo e Alceu (*O Essencial de Alceu e Safo*, Lisboa, 1986) e vários outros poetas gregos arcaicos (*Dez Poetas Gregos Arcaicos*, Lisboa, 1991) e publicou mais recentemente *O Espaço Partilhado* (Porto, Campo das Letras, 1998) e (Porto, 1998), nos quais os temas clássicos surgem com alguma frequência.

O Espaço Partilhado é um belo livro em prosa poética, em que aborda com grande sensibilidade seres que partilham ou partilharam espaços e ambientes em que decorre ou decorreu o dia a dia do sujeito poético: a

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Provam-no as diversas comunicações do Congresso Internacional «As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal», realizado em Coimbra, de 11 a 16 de Abril de 1988, sob a égide do Presidente Léopold S. Senghor; e as do I Congresso da APEC «Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa», realizado em Coimbra de 4 a 6 de Junho. Vide as respectivas Actas - *As Humanidades Greco-Latinas e a Civilização do Universal*, Coimbra, 1988 e *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, Coimbra, 1999.

(2) Sobre a importância e papel dos mitos gregos na formação do pensamento moderno, vide W. BURKERT, «Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne», in *Les études classiques aux XIX^e et XX^e siècles: leur place dans l'histoire des idées*, Entretiens Hardt 26, Genève, 1979, p. 159-208.

araucária do jardim, a figueira da infância, os eucaliptos; o gato persa, o cão, as rolas que fazem ninho na araucária, as andorinhas do beiral da casa, os pardais, as gaivotas, os canários, o pintassilgo que morreu na gaiola, as abelhas, o mar. Conjunto de textos narrativos, a cada passo de índole confessional e de tom coloquial, com alguma frequência neles nomeia e, por vezes, expõe mitos ou faz citações de autores antigos. No que respeita a mitos, por exemplo, na p. 12, na composição «Requiem por uma avenida», faz alusão a Cila e a Caríbdis — os elevados blocos de apartamentos que vão substituindo as velhas casas oitocentistas da Avenida da República, em Gaia.

Nas p. 19-20, num texto sobre um gato persa, o «Jivago», é exposta com certos pormenores a história de Adónis. Numa descrição do leite com que o gato recebe as carícias, deparamos com este comentário:

É um Adónis. Um Adónis a que foi retirado todavia, contra vontade, o seu poder fertilizador e ao qual, como as flores dos jardins que receberam o seu nome, está reservada uma existência efémera. Mas é, como o filho de Mirra, igualmente belo e igualmente livre, se bem que de uma liberdade condicionada, como a daquele, que, condenado por Zeus a viver ora com Perséfone, ora com Afrodite (mas do amor já não cuida o Jivago), dispunha ainda dum terço do ano para gozar a sua liberdade sem parceiros.

A composição «Canários» considera (p. 36) que os pássaros receberam asas para voar e serem livres, e não, como aconteceu com Ícaro, como adorno ou instrumento de eventual servidão:

Foi esse o caso do filho de Dédalo, que, contrariando a sua natureza, se precipitou no mar, onde veio a morrer e a fazer companhia aos peixes.

O rio do esquecimento, o Letes, vem nomeado na p. 38: a propósito do hábito de as noivas casarem vestidas de branco, hábito que se vai perdendo nos tempos de hoje — uma «sociedade afundada no luto, em que tradição e progresso já não rimam, como rimavam». É como se estivéssemos perante uma «sociedade que atravessou o Letes, e por isso recusa as heranças graciosamente recebidas».

Na p. 39, ao recordar uma figueira da sua infância, o poeta menciona o mito de Narciso: nascida «ao pé do tanque, debruçada sobre a água dos regadios», essa figueira estava «transformada, por obra e graça dos deuses — ou do acaso, tanto faz —, em narciso, como o jovem da lenda. [...] Bela não era propriamente [...], como do jovem Narciso se afirma, nem de seus atributos físicos poderia desse modo orgulhar-se, a ponto de de si própria se enamorar, como daquele igualmente se diz».

Ocorrem por outro lado citações, implícitas ou explícitas, de autores greco-romanos. Por exemplo, o fr. 105 L-P de Safo, em que a noiva é comparada à maçã esquecida no cimo de um ramo: na p. 17 refere que as rolas voltaram a fazer ninho na araucária: «no alto do ramo mais alto, como Safo diz da maçã esquecida na macieira».

Na p. 20, considera o gato «jivago» um companheiro amável e amigo e aplica-lhe frases famosas que Séneca proferiu a respeito dos escravos (Nas *Cartas a Lucílio*, 47.1.4), de que dá de seguida a tradução adaptada à situação:

E o que Séneca, o filósofo, disse uma vez dos escravos serve também aqui, com as necessárias adaptações: «Servi sunt». — Immo homines. «Servi sunt». — Immo contubernales. «Servi sunt». Immo humiles amici. Isto é: «São Escravos». — Não, são homens. «São escravos». — Não, habitam connosco, são nossos companheiros. «São escravos». — Não, são humildes amigos nossos.

Na composição sobre os pardais, oferece-nos uma referência à *Teogonia* de Hesíodo nas seguintes palavras (p. 29):

Mas eu acredito, como Hesíodo, que a terra e o céu constituem uma unidade inseparável e que é por isso aqui que as almas dos mortos — das plantas, dos homens e dos bichos — convivem e repousam.

E por fim, nas p. 44-45, em texto relativo às abelhas, refere que Virgílio lhe dedicou todo o livro IV das suas *Geórgicas*, de que cita especificamente os vv. 21-24 e 197-202:

Há um poeta, um antigo poeta latino, de seu nome Virgílio, que às abelhas dedicou um livro inteiro das suas *Geórgicas*. Retiro dele estes

versos, que passo ao português corrente: «Quando, na primavera, a sua estação favorita, as novas rainhas guiaem pela primeira vez os enxames e as abelhas jovens saídas dos favos comecem os seus folguedos, a margem próxima convidá-las-á a abrigarem-se do calor e a árvore a que se acolherem as protegerá no abrigo da sua hospitaleira folhagem»

O que sobretudo te parecerá admirável nos hábitos das abelhas, diz o poeta, «é que elas não acasalam, não põem languidamente o corpo ao serviço de Vénus, nem trazem os filhos ao mundo com esforço. São elas próprias que, com as suas trompas, depositam os recém-nascidos nas folhas e nas ervas tenras»

Os temas clássicos comparecem de novo, e com mais relevo ainda, no livro *A Voz do Olhar* (Porto, 1998), uma colectânea de poemas inspirados em obras de arte, quer de escultura quer de pintura — desde a arte rupestre da Caverna de Altamira e a arte cicládica até à actualidade, passando pela arte egípcia, arte grega e romana, arte dos Maias e Incas. Trata-se, como Albano Martins de há muito nos habituou, de um livro contido e reduzido ao essencial. Dele vou fazer apenas uma análise rápida dos poemas com referência a temas greco-romanos — pouco mais do que elencá-los.

Umás vezes as alusões são fugidias, como as referências a Vénus no poema dedicado à escultura denominada «Vénus a la corne» (p. 19), figura obesa, de seios flácidos e amplas ancas, a que «Vénus / recusaria o molde / e o nome». Ou no poema «As duas filhas mais novas de Akhenaton» (p. 47), em que as duas jovens, na sua «nudez transparente e opaca», pintadas a fresco num ocre intenso, «são / como vénus a que o tempo / endureceu a carne / cristalina do desejo».

Aqui, interessa apontar em especial os tratamentos mais extensos de temas clássicos ou que ocupem todo o poema. Pois tais referências surgem logo no primeiro poema «Bisonte» (p. 15), relativo à gravura rupestre da Caverna de Altamira, em Espanha, onde possivelmente se não esperaria. Aí aparecem referidos Andrómeda e Medusa: se a primeira, caracterizada com o epíteto de sabor homérico de «deusa de alvos coturnos», terá nascido dos cascos do bisonte, a segunda «se reconheceu perfeita» «nos seus cornos /

petrificados como serpentes / no cio». O poema vem transcrito na «Antologia» que se publica em Apêndice (infra, p. 319) e alude à princesa Andrómeda, filha de Cefeu e de Cassiopeia, que, amarrada a um rochedo para ser devorada por um monstro marinho que assolava a região, foi libertada por Perseu, quando regressava de matar e cortar a cabeça de Medusa, cujos cabelos eram serpentes e cujos olhos petrificavam — a outra referência do texto e a mais famosa empresa do herói.

O poema «O jogo das pedrinhas ou os ardis do amor» (p. 67) baseia-se nas gravuras de uma divertida cena, no reverso de um espelho de bronze — Corinto, séc. IV a.C. —, que representam Afrodite a jogar aos ossinhos ou às pedrinhas com Pã (reproduzido na p. 65). Na presença de um pato, aos pés da deusa, e de Eros alado, postado por trás dela, o deus campestre ergue o indicador da mão direita na direção da face de Afrodite que por sua vez parece apontar para os seus pés de bode. Por isso o poema, depois de referir os gestos de Pã e da deusa, conclui:

..... É assim
o amor no feminino: dos defeitos
se serve, com frequência,
para falsear o jogo. E há sempre
uma ave emplumada
que assiste ao lance e guarda
segredo. Que secretos são
os ardis do amor.⁽³⁾

O poema «Aquiles mata Heitor» (p. 71) nasceu de uma cena do famoso kratêr de volutas do Museu Britânico, da autoria do Pintor de Berlim (reprodução na p. 69). Num fundo todo ele negro, o artista apenas representado no colo do vaso, o famoso episódio do Canto 22 da *Ilíada*, em que os dois heróis se defrontam, assistidos pelas divindades tutelares: Aquiles por Atena e Heitor por Apolo que se retira — sinal de que a morte do herói se aproxima — embora olhando ainda para trás:

⁽³⁾ O poema vem reproduzido na íntegra na «Antologia» (infra, p. 320).

..... Atentos,
os deuses
tutelares assistem
à morte dos acordes
do violino. Que sempre
alguém morre
quando uma corda
se parte
e a melodia
se extingue.

O poema — que vem reproduzido na «Antologia» (infra, p. 320-321) — chama a atenção para a morte que a guerra sempre consigo arrasta e, nesse contexto, nomeia a destempo os «acordes do violino». Talvez o sujeito poético tenha sido sugestionado pelos sons agudos e penetrantes do instrumento.

O poema «Apolo dito Strangford» (p. 75) é motivado por uma estátua grega arcaica, sem braços e sem pernas, que se encontra no Museu Britânico e que, embora datada na reprodução (vide p. 73 e inscrição da p. 74) como do séc. V, pertence ao século VI a.C. Assim mutilada, pergunta-se o sujeito poético como pode ainda receber o nome de Apolo:

Sem braços
e sem pernas,
como podem
chamar-lhe Apolo?
E só o sexo
aponta ainda
a direcção do sol.

O poema seguinte, intitulado «Kore» (p. 79), tem a sua origem também numa escultura grega, mas agora da época arcaica, uma das célebres *korai* de sorriso enigmático que, enterradas na Acrópole após o incêndio provocado pela invasão dos Persas de 480 a.C., as escavações revelaram em número considerável. A do poema em causa é a *Kore* 747 do Museu da Acrópole, em Atenas, também designada «Kore dos olhos de amêndoa»

(cf. p. 77). O poema sublinha o característico sorriso, as tranças fartas que caem dos ombros sobre os seios, o pregueado das vestes, traços comuns à quase totalidade das *korai*:

Do seu sorriso
de estame desprende-se
uma flor. E das tranças
soltas como espigas
caindo-lhe dos ombros,
desabrocham
os seios.⁽⁴⁾

Os três poemas seguintes nasceram de obras de arte romanas, duas esculturas e uma pintura. O primeiro inspira-se num «Busto de mulher» (p. 83)⁽⁵⁾ — assim se intitula —, escultura romana do séc. I d.C., em que o torso, semidesnudo nasce de um tufo de folhas (vide p. 81):

Do mármore
dos seios,
que mal despontam, saem
também os braços, apenas
esboçados.

O poema alude à ausência de nome, mas sublinha também a beleza serena da escultura:

..... Se teve
um nome, ofereceu-o
como tributo ao pudor,
à serenidade e à beleza. E com isso
se contenta, mas envergonhada
Por não lhe conhecermos
outro nome.

⁽⁴⁾ O poema vem incluído na «Antologia» (infra, p. 321).

⁽⁵⁾ Vide infra «Antologia», p. 322.

O poema seguinte, «A jovem do cálam» (p. 87), tem por base uma imagem da pintura de Pompeia, em que uma jovem mulher — que já tem sido identificada com Safo — de «livro / por abrir / nas mãos» e estilete sobre os lábios, «alguns anéis» de cabelo em moldura à frente, se apresenta concentrada e pensativa (cf. p. 85):

Na sua efigie viram
alguns estampado
o rosto de Safo. A posteridade
é assim: cobre de tintas
coloridas, de adornos e indecifráveis
cores as feições
dos que ama.⁽⁶⁾

O terceiro poema, com o título de «Suposto retrato de Júlia, filha do imperador Tito» (p. 91)⁽⁷⁾, foi inspirado num busto que se encontra em Roma, no Museu do Capitólio, cujo cabelo é uma farta mancha de caracóis (vide p. 89):

Só os cabelos
lhe cingem
as feições. Eu não
lhes chamaria flores. Diria
simplesmente que se trata
de um enxame de abelhas
prestes
a assaltar-lhe a boca.

O poema «Orfeu, de Gustave Moreau» (p. 119) tem a sua origem no quadro «Orfeu», do referido pintor, que se encontra no Museu de Orsay, em Paris (p. 117) e que não é o único tratamento do tema pelo autor (cf. ainda *Orfeu no túmulo de Eurídice*). O quadro representa uma figura feminina

⁽⁶⁾ Para a leitura completa do poema vide infra «Antologia», p. 322.

⁽⁷⁾ Vide infra «Antologia», p. 323.

que, triste, olha com ternura o rosto, sem vida, de Orfeu, mas «Não são os olhos / de Eurídice / que lhe velam / o cadáver», nem «uma das bacantes, arrependida / do seu crime». Essa figura feminina que pega na lira, como se fora uma bandeja, sobre a qual repousa a cabeça do mítico cantor, é o rosto anónimo «do canto e da lira»:

..... O rosto
anónimo que assim
recolhe o sangue da exausta
cabeça de Orfeu é somente
o do canto e da lira,
que ali também repousa
sem voz,
feita cadáver.

Motivado pelo quadro sem dúvida, o poema — que vem reproduzido, completo, na «Antologia» (infra p. 323-324) — tem, no entanto, subjacentes os dados do mito: Eurídice, as Bacantes, causadoras da morte de Orfeu; sobretudo o poder do canto e da poesia.

Outro mito dos mais frequentes na literatura portuguesa, particularmente na poesia portuguesa contemporânea, que também comparece em *A Voz do Olhar* é o de Narciso. O elemento essencial do mito na Antiguidade Clássica reside na autocontemplação e no fascínio pela própria pessoa e imagem. Embora bem conhecido de todos, vou fazer-lhe uma referência rápida, baseando-me na versão das *Metamorfoses* de Ovídio (3. 339-510), a mais conhecida. De grande beleza, Narciso desprezava o amor; o que leva as jovens desdenhadas a pedirem vingança aos céus. Némesis (a Justiça, a Reprovação), divindade de vingança, ouviu-as e fez com que, num dia de grande calor, depois de uma caçada, Narciso se debruçasse numa fonte para se dessedentar e ficasse apaixonado pela sua figura que viu reflectida na água. Insensível, a partir de então, a tudo o que o rodeia, passa o tempo a contemplar a sua imagem e deixa-se morrer. Nesse local nasce uma flor, a que foi dado o seu nome, narciso. Significa, portanto, o mito que a contemplação excessiva e exclusiva da própria pessoa leva ao definhamento, reduz, apouca, destrói.

A referência a Narciso aparece na composição «Rosto de rapariga, de Gauguin» (p. 127), dedicada ao quadro «Duas Mulheres Tahitianas», de Paul

Gauguin (cf. p. 125). Descreve o poema o retrato de uma dessas figuras, o rosto que oscila entre o verde esmeralda do fundo do quadro e «o amarelo das franjas», o alourado do ombro, o «pálido rubor dos lábios» — uma figura que parece contemplar-se como Narciso (p. 127):

.... É
para si
que parece olhar, como Narciso,
reflexamente debruçada
sobre as rosas
que lhe afloram
no peito. E sabe-se
que algumas flores
às vezes de si próprias
se enamoram. É daí
que lhes vem
o mistério e o perfume.

O «Retrato de la Sra. Canals, de Picasso» (p. 129) repercute mais um dos mitos de maior assiduidade na literatura portuguesa: o de Ulisses e Penélope⁽⁸⁾. A composição põe em realce o tema da teia e do tecer, por um lado, e os erros e perigos de Ulisses no mar, por outro. Como a rainha de Ítaca, tece a Senhora Canals, no «arco das sobrancelhas», «o tempo de ausência e, com os lábios e o nariz, «o sopro / das marés que lhe agitam / o perfil»:

..... Tece
com a agulha dos lábios
e o estilete
das narinas o sopro
das marés que lhe agitam
o perfil, só na aparência
em repouso.

⁽⁸⁾ Vide J. Ribeiro Ferreira - «O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 5 (1996), p. 437-462.

E, na cabeça, «uma onda / recolhida / dos mares de Ulisses» mostra a «altivez do olhar», enquanto outras «lhe compõem o torso derramado» e lhe ocultam «os peixes que lhe sulcam / as veias dilatadas»⁽⁹⁾.

O poema «Cena pintada num vaso grego do período micénico» (p. 161) foi inspirado por um exemplar de cerâmica micénica, onde aparece representada a cena de um boi que parece submeter o cachaco a uma garça que nele procura parasitas (vide p. 159):

O que esta garça
procura
nas escamas
do boi é apenas,
diz a legenda,
os parasitas. Mas estes
não se vestem
de escamas nem usam
esporas nos pés. Têm asas
como os abutres
e cornos
como os touros.

A última referência do livro a temas clássicos é o da composição seguinte motivada por uma «Inscrição encontrada num vaso grego do séc. V a.C.» (p. 163). Reza assim o poema:

Não foi a beleza
que tivemos
por momentos
nas mãos. Afrodite
foi só
o relâmpago aceso
durante a noite
que dura ainda.

⁽⁹⁾ O poema vem reproduzido na «Antologia» (infra, p. 324-325).

A Voz do Olhar, um livro em que os temas clássicos são assíduos. Motivado pela contemplação de obras de arte em diversos museus, nem sempre as referências clássicas são motivadas por obras de arte clássicas ou de tema clássico. Aparecem também em poemas dedicados a obras aparentemente alheias a motivos ou aspectos culturais greco-romanos, como acontece com as composições «Bisonte», «Rosto de rapariga, de Gauguin» e «Retrato de la Sra. Canals, de Picasso».

Não são de estranhar em Albano Martins estas alusões e referências a temas clássicos; trata-se de um autor que se formou em filologia clássica, sendo portanto natural que os mitos e textos greco-romanos surjam na sua obra. Também no aspecto formal se nota a contenção e o ritmo dos clássicos.

VIDA / VIAGEM NO ROMANCE DE FERNANDO CAMPOS

Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
por a alma não ter raízes
de viver de ver somente

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
a ausência de ter um fim
e a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Mas faço-o sem ter de meu
mais que o sonho de passagem.
O resto é só mar e céu.

Pessoa *Carc.* 166

Há metáforas encanecidas que o tempo, longe de emurcheçar, vai reflo-
rindo. Vida / viagem figura entre as ditosas: e ainda a ninguém ocorreu apo-
sentá-la, tão grudada a sentimos, cada hora, à nossa condição de passageiros.

Andamos todos embarcados, ou embargados, por molhes, cais, restingas
ou parcéis. Ulisses em busca de Penélope, Penélope em busca de um Ulisses,
que mora além, mais além, na ilha perdida, a última Tule, inatingida ou
inatingível. A serração, de permeio, não deixa fitar a luz, a praia serena e

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

amaviosa. Até que, de golpe, a martelada final abre a janela inesperada. A ilha estava ali — e não a víamos.

A viagem de Fernando Campos começa na epígrafe de um romance e foi tomada da *Epopéia de Gilgamex*: «Esta é a casa onde os habitantes moram na escuridão: o pó é o seu alimento e a lama a sua carne.» O eu-narrador alonga os olhos, «a avaliar a distância percorrida», que foi muita, para fechar assim: «Imagino que duas lajes devem ter estado ali, lado a lado, frente ao altar-mor, mas que o céu nem isso consentiu que perdurasse.»

Etiam periere ruinae — «Até se apagaram as ruínas.» Pior que as ruínas de Tróia: as ruínas de um coração. Pantaleão de Aveiro entende que a sua peregrinação, aquela afanosa inquirição da sua identidade por desvairadas terras, por distantes mundos, morria ali, na campa de sua mãe. Que um terramoto — nem ossos, nem memória — varrera para sempre. Tinha valido a pena? ou a errância, ao cabo, ditava apenas a caminhada para a morte? A viagem desenha um movimento e a sua anulação. O frade acaba, psicologicamente, com Luis de Camões e a sua pátria.

A casa do pó é o romance-estrela de Fernando Campos, a imediata sacração de um escritor: doze edições em catorze anos; a tradução, pouco depois, para francês e alemão; a inscrição em todos os compêndios e dicionários da literatura portuguesa; o exemplo, logo imitado, de renovação de um género esquecido. É que este livro, a despeito do fecho amargo e desencantado, mergulha, às mãos ambas, na alacridade do azul mediterrânico; e é um alforge versicolor de paisagens e personagens, as mais excelsas, as mais humildes, as mais bizarras — tudo plasmado no estilo adulto de um prosador aliciante e experiente, de sólida formação clássica e hábitos de reflexão. Com a sensualidade fresca e recalcitrante do seu herói, um frade que, perdido o bioco lusitano, não desdenha a prática dos frades de Boccaccio. Pantaleão, como o romancista, é «um ajuntador de imagens», um «captador de sons», «um olfactador de cheiros e aromas». Que tudo regista, tudo distribui com a perícia táctil do escultor ou do joalheiro. Se o itinerário de Pantaleão desfecha em amargor, o de Fernando Campos avança, desde então, no rumo da vitória.

Mas *Psiché*, o romance seguinte, de percurso intimista e tecido autobiográfico, persegue outra viagem, uma descida aos infernos. A viagem de um comediante, desdenhado por uns, amado por outros, até à decadência final,

às mãos do fado escuro e do cinema triunfante. Nem a assistência desvelada de uma mulher forte poderá travar a foice da Grande Dona. «No espelho do psiché vem pousar uma borboleta. ...Ψυχή, psique, respiro, hálito, palpitação, sopro de vida... Quem morou na lagarta, na crisálida, no insecto de asas coloridas das suas múltiplas caras, facetas, personagens? // A borboleta está pousada no espelho do psiché. Também não tem imagem. De repente, num subtil agitar de asas, atravessa o espelho e desaparece...» A última viagem do comediante. Com a saudade dos que ficam — porque não atravessaram, ainda, aquele espelho. Quando atravessarem, saberão um pouco mais. Ou tudo.

A experiência agradou ao autor. Quer agradasse ou não ao leitor, Fernando Campos reincidiu com *O pesadelo de dEus*. Onde a contenção melancólica de *Psiché* explode em mil astilhas. O novo romance, o mais ambicioso do escritor, é um cosmorama de emoções, um delírio onírico, sincopado, trágico, grotesco, o reino deliberado de todos os excessos. No seu teatrinho de fantoches, Pedro Florentino, um estudante de filosofia, refigura o drama da criação. Podemos imaginar (sem acertar): chama-se Pedro, porque é representante de Deus; chama-se Florentino, porque é o Dante da *Commedia*, não divina, mas humana. Pedro Florentino fabrica dois bonecos, um homem e uma mulher, que, certo dia, de mãos dadas, se evadem do palco e vão iniciar a sua própria viagem. Uma viagem tormentosa, muitas vezes arriscada, muitas vezes sórdida, mas sempre enriquecedora. Com a angústia permanente do criador, que tenta encontrá-los, porque se sente responsável pelas suas criaturas. Como salvá-las? Se o criador morresse, acaso fugiria ao seu pesadelo. Mas quando Pedro Florentino se lança, para acabar, no incêndio da Universidade, as duas criaturas acodem a salvar o seu criador. E desaparecem de novo. Porque as criaturas precisam do criador para terem esperança da sua própria salvação.

Vivemos no reino da fantasmagoria (ou da transfiguração): em casa de Josefina, a ex-hospedeira do estudante, agora abelha-mestra de uma casa de passe, há dois bonecos de barro que andam sempre a cair e a serem repostos na boca-de-cena. Pelo morro de Sísifo, pela escada de Jacob, a viagem ainda não terminou.

Do transcendente brutalizado, por vezes, na poesia do soez e do paradoxo, Fernando Campos regressou, por agora (mas as recaídas são prováveis), às grandes viagens históricas que os seus leitores devoram com prazer (e com

proveito). De 95 é a *Esmeralda partida*, prémio Eça de Queiroz, que teve já cinco edições; e acaba de sair *A sala das perguntas*, que, entre concorrentes de alto bordo, andou em primeiro lugar na lista de *best-sellers*.

Fernando Campos tem a fórmula, tem o magnete — mas nem por isso se compraz na facilidade. Cinco anos e meio (informa o autor) demorou a elaboração de *A esmeralda partida*, uma viagem «dinástica», que se desenvolve entre duas mortes, a de D. João I (1433) e a de D. João II (1495), e cobre cerca de setecentas páginas de texto. Período trágico da história portuguesa, percorrido por grandes figuras, algumas polémicas, como o infante D. Pedro, seu irmão D. Henrique, os temíveis Braganças, e sobretudo o herói máximo do livro, o Príncipe Perfeito. Tempos de coruja e tempos de falcão, que o monarca viveu com um misto inimitável de cruzeza e humanidade. *A Esmeralda partida* é um romance, mas pode ser lido, em boa parte, como transposição fiel das crónicas do tempo e das investigações dos melhores especialistas dessa época. Fernando Campos, como é seu timbre, não se furtou a canseiras: o drama pode ser opressivo como um tregenda de feitiços, mas é escandido pela arte sapiente de um narrador que domina, sem arcaísmos desnecessários nem anacronismos de mau gosto, matizada e florescente linguagem portuguesa do século XV. *Acqua Tofana* foi título pensado e arredado por anacrónico — embora explicitasse o tema básico do nosso romance: a hora das trevas, a peçonha frustrante de um grande sonho. O gume da Fortuna cega que trunca a viagem e veda o acesso ao porto de salvamento.

E chegamos à *A sala das perguntas*, que é o lugar de interrogatório da Inquisição, e de questões sobre questões de moral, de religião, de humanidade, destinadas a ficar sem resposta. Embora algum mistério envolva, de princípio, os laços de família de Damião de Góis, a procura de uma identidade não é fulcral, como em *A casa do pó*. O jovem conhece, desde a partida para a Flandres, o segredo do seu nascimento; mas só tarde compreenderá que criou inimigos, muitos inimigos conluiados na sua perdição. O viajante, no entanto, tem fome e sede de viver os grandes problemas do seu tempo e deseja relacionar-se com aqueles que o podem ajudar a resolvê-los — homens de governo, homens de cultura, homens de religião. Por isso frequenta os reis e os poderosos, senta-se à mesa de Lutero e Melâncton, aceita com alvoroço hospitalidade de Erasmo. Um dos encantos maiores do romance é esta circulação permanente do humanista através

dos países do Norte e do Centro da Europa: às paisagens luminosas e grulhentas de *A casa do pó*, em Itália, na Grécia, na Palestina, opõem-se aqui as cidades esguias, nubladas, húmidas da Flandres e da Escandinávia, os lagos alpestres da Suíça, as florestas densas e tempestuosas da Polónia e da Alemanha, civilizações diferentes e homens diversos, unidos embora pelos cursos afluentes do Renascimento. Damião não é insensível às graças femininas, mas contorna, prudente, os riscos do *morbus Gallicus* e reserva o seu amor verdadeiro para a nórdica Joana, que a peste lhe vai arrebatara em Lisboa. O regresso a Lisboa marca o termo da sua prosperidade: a *Crónica de el-rei Dom Manuel* atira e multiplica os seus inimigos; e uma denúncia pertinaz acaba por lançá-lo nos cárceres da Inquisição. De onde sairá, enfermo no corpo, enfermo na alma, para a reclusão no mosteiro da Batalha; e, depois (mercê de D. Sebastião), para a sua casa de Alenquer. Escrevia, à lareira, as memórias da sua vida, quando uma martelada brutal, pelas costas, lhe abre, no crânio, uma janela — para a eternidade. Onde todas as perguntas têm resposta. Onde a viagem cessa: na contemplação. Tantas jornadas pelo mundo fora, e a última luz que viu foi aquela. A luz de uma lareira. Da sua lareira. Antes da casa do pó, que a todos iguala e fraterniza.

A viagem de Damião terminou. A de Fernando Campos é feita para continuar. A ilha perdida, a última Tule, espreita ainda, lá longe, remota embora, no horizonte da nossa esperança.

A Ponte dos Suspiros (apresentação)

Um farrapo de azul fala da liberdade. E as gaivotas, as pombas que afluam entre as grades trazem o cheiro acre da maresia, o canto dos largos céus, a voz das sereias que levam ao jardim das Hespérides: e mais longe, mais longe ainda, onde a areia, de seda, é como o regaço materno que cede sob as penas de cada dia.

O prisioneiro está ali, a poucos metros da água, a poucos metros da praça. Mas não vê a íris da laguna, não vê a glória de São Marcos: vê aquele farrapo de azul, vê aquelas gaivotas, aquelas pombas que bicam as migalhas do seu repasto miserando. Passou a ponte dos Suspiros: e foi como se passasse a outro mundo, onde a esperança é pequenina, tremeluzente, candeia que se apaga quando a noite afoga a lóbrega enxovia.

Aquele homem é rei, ou cuida sê-lo, um rei sem trono nem coroa nem ceptro nem manto de púrpura, acaso um visionário, um impostor, um louco — como lhe chamam descrentes e inimigos. Ou um fantasma exangue que não pesa sequer na barca de Caronte. Não assistiu ele à quebra dos escudos? não ouviu ele o sermão das próprias exéquias? não viu ele, com os seus olhos, o alçamento do novo rei, um velho cardeal maninho como o chão salgado?

Ou será antes o rei da névoa, o Encoberto, o rei daquele reino de tintas indistintas, a morte-cor na tela, onde passam os colos flexuosos de garças e flamingos, o rei daquele sonho fátuo que abre para o nada, o rubor sempre adiado de uma nova aurora?

«O dia em que nasci moura e pereça...» — não, não, que já Camões o dissera. «O dia da minha morte foi o do meu nascimento.» — assim é que era. Por isso estava ali, na ponte dos Suspiros: e suspirava de ver aquele farrapo de azul, aquela asa de gaivota, as pombas que se coavam e dispartiam na flecha do último poente.

Até que, à força de penar, a sua pena tomou corpo, e se lembraram de que esse corpo tinha existido outrora (onde? quando?), e tinha ossos, pele, braços e pernas, sexo, e vestia e calçava, sofria de poluções e de dor de dentes, nem lhe faltavam sardas e verrugas, quase um sexto dedo, o beijo cadente dos Áustrias. O Papa acreditou, mandou um breve a Filipe a intimar a restituição do reino ao seu legítimo senhor; e Veneza libertou-o, com expulsão imediata para longe, para onde não fizesse detrimento à Sereníssima, que temia os furores de Espanha, potente na Europa, potente em boa parte de Itália.

Cessava (cessaria?) a ponte dos Suspiros. Era a ressurreição da Fénix, a promessa de imortalidade para o rei. E o rei sentia-se remoçado, tornado ao lustre da juventude, quando, depois da batalha, Estrella, a ciganita, lhe adivinhou, sob os andrajos, a identidade; quando, romeiro das estradas, Violeta, um nome de gratidão, o iniciou no amor carnal. Agora, era uma casa de Veneza, estavam reunidos os partidários, como os apóstolos de Cristo: o rei ressuscitado entrou, desnudou-se, mostrou — tocassem! — todos os sinais do corpo, todas as feridas de Alcácer. Meu senhor, meu rei! Era o Desejado que tornava, era a esperança de Portugal que renascia. E todos pasmavam, todos acreditavam, todos jubilavam com aquela ressurreição. Todos, menos um, o judas que se infiltrara no grupo e servia a Espanha. O

rei ainda esquivou a argúcia dos espiões, rumou a sul, mas, chegado a Florença, foi novamente preso e, desta vez, extraditado para o inimigo. Levaram-no para Nápoles e encarceraram-no no Castel dell'Ovo. Nas mãos dos Espanhóis, não era o bafio das horas que temia: era a tortura, as galés, o espectro da força a bracejar, sinistro, no gume do horizonte.

Tornava a ponte dos Suspiros? A ponte dos Suspiros torna sempre, dos vagidos da infância ao estertor da última agonia. Mas acontece — raro acontece, ali aconteceu — que a ponte dos Suspiros seja transferida, algum tempo, para outros. Algum tempo: e pode ser uma eternidade de sofrimentos, de lacerações, a morte no garrote. Como pesam os arcos daquela ponte! E dois homens os tomam sobre os ombros, como se tomam as traves de uma cruz. Dois homens, dois servidores, dois amigos do rei. Dois homens: um frade e um estrangeiro. Dois homens: que homens! Maiores que o rei. O rei fugiu em Alcácer, o rei fugiu em Nápoles. Mas eles não fugiram, porque o rei, embora frágil, é a esperança de uma nação. Valeu a pena? «Doem-me os ossos da alma» — gemia o frade, e estava ainda ileso. Haviam de doer muito mais, a ele e ao sócia heróico do rei: na pobre carne lacerada, espostejada, aviltada em comida dos cães, dos corvos, dos abutres. A morte cruenta, em oblação, para que a névoa dure.

A névoa dura. Passam as garças, os flamingos, toldam-se as tintas de morte-cor. Um passado a tecer outro passado — e o futuro. Que futuro? «Se é verdadeira a fama...» Naquele túmulo dos Jerónimos, o pó é árido e inerte. Não o embebeu a ponte dos Suspiros. Porque, se o embebesse, poderia levantar-se, animar-se, crescer na sombra daquele almejo. À espera de uma vitória que florirá o sangue dos martirizados.

O romance de Fernando Campos contém todo este memorial de sonho e de tangível realidade. É muito mais, que não pode nem deve antecipar-se. Para que o leitor possa fruí-lo e revisitá-lo. Muitas vezes, até aprender, sem se cansar, como se revive uma época, como se modelam tantas figuras, como se plasma um estilo, pulsante e orgânico, sempre clássico e sempre moderno, límpido e versátil, capaz de dar, com igual eficácia, as cenas de multidão e as cenas de intimidade, os estos da paixão e as delicadezas de um sentimento recatado como a flor da violeta.

A *ponte dos Suspiros* tem o andamento mais veloz de todos os romances de Fernando Campos. Mas o cinematográfico não cria o desfocado, antes o

arremessa aos olhos do leitor. As vozes têm um registo polifónico: ouvimo-las todas, ou quase todas, dos grandes e dos pequenos, dos leais e dos traidores, no murmúrio, no pesadelo do seu monólogo interior. E passa o sopro épico e passa o sopro lírico, a flâmula jocosa de um acampamento cigano, a solenidade das ruínas de Roma, a gaze fina de um alvorecer sobre Veneza e o sórdido rescendor de uma prisão na ilha do Argentário. Não se esquece aquele fantasma que chega sobre a gôndola, o abraço do insultado — «cobarde!» — ao seu insultador; o rei compelido a aceitar esmolas na rua, o rei que assiste às próprias exéquias e à aclamação do seu sucessor; a longa prisão na ponte dos Suspiros, aquele barbeiro, aquele alfaiate, aquele sapateiro bandarrista que sabiam de cor o corpo do rei, a aparição do ressuscitado no meio dos apoiantes, o desabafo amargo do frade na barca, a cena da espada e do anel reconhecidos no paço de Nápoles, o quadro sensual de Cádiz antes da masmorra e da tortura, o massacre hediondo em San Lúcar de Barrameda...

E toda esta riqueza fascinante, luz e sombra, cabe em duzentas páginas. Que se lêem, de um fôlego, em menos de três horas. Outro milagre, como a vida do Encoberto, que só a arte, ungida de humanidade, pode oferecer aos nossos corações.

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL:
A «REALIDADE TOTAL» DA POESIA

Diz o autor que hoje homenageamos numa obra intitulada «Quaresma abreviada»: «a literária Inquisição bateu-me à porta / — Que de mim e de Poesia, Música e Ciência? / Não sei o que disse mas devia ser confuso...»⁽¹⁾. Para fugir ao papel incómodo de «literária inquisição», ainda para mais em presença do autor, lembrarei alguns dos seus versos e observações críticas, num percurso e selecção mais impressivos do que propriamente norteados pelo rigor académico que porventura se esperaria. Começo por um verso de José Blanc de Portugal que me é particularmente caro, pela verdade que lembra e de que todos comungamos, sem que nos fosse possível formulá-la desta forma: «Ninguém lê nada em livros mas dentro de si»⁽²⁾. Orientações recentes (enfim... com algumas décadas) dos estudos literários fizeram-nos esquecer esta evidência luminosa.

Começemos por alguns dados biográficos e bibliográficos. Nascido a 8 de Março de 1914, é normalmente apresentado como poeta e crítico musical. Da importância da música dizem as suas páginas críticas e também muitos poemas: «Trazem-me o Schumann de há dois dias / após o chá fragante — de jasmim. / Vivo o piano, a voz diferente / vão-me enchendo de calor humano / e o som passa a sonho / em mim.»⁽³⁾ Pelo seu verbo sabemos que a melodia e o hino que ela ergue «conseguiram que sofrendo me fosse libertando» — «só sofrendo compreenderemos / o que é a suprema

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

(1) *Quaresma abreviada*, Black Son Editores, 1997, p. 23.

(2) *Enéadas. 9 Novenas*. Lx : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, p. 57.

(3) *Quaresma abreviada*, p. 22.

felicidade»⁽⁴⁾, num testemunho que poderemos alargar ao efeito e conhecimento que com a emoção estética coincidem — e que um hino, como uma paisagem, como um rosto, como um verso, nos podem ofertar.

Retomemos o fio dos dados biográficos. De profissão, José Blanc de Portugal é meteorologista — a formação científica não é estranha aos seus companheiros de geração e de aventuras literárias Ruy Cinatti, Tomaz Kim e Jorge de Sena, fundadores, como ele, dos *Cadernos de poesia*. Num artigo intitulado «Espaço e unidade», a propósito de satélites e de meteorologia, e do interesse desta no que afecta o homem, refere que «muitos filósofos pré-socráticos, antes de sequer ter sido proposto o título de filósofo, foram meteorologistas»⁽⁵⁾ — lembrando o tempo, também evocado noutros ensaios e presente no seu universo poético, em que não havia diferença entre ciência e metafísica, sendo os pensadores orientados por uma apetência de «realidade total»⁽⁶⁾ — expressão do autor que se aplica igualmente à apetência manifesta na poesia; apetência de verdade, da verdade sondada por filósofos gregos e cristãos (interlocutores desta poesia cultíssima), uma verdade que data do tempo em que metafísica e ciência se confundiam, e que a poesia perscruta e materializa em palavra alada, a oferecer a necessária catarse a quem a faz e a quem tem a graça de a receber.

Muito viajou (também no desempenho de várias funções, meteorológicas, culturais, diplomáticas) e mais traduziu. O critério de escolha das diversas traduções que executou (de romances, ensaios e poesia), bem como os prefácios que as acompanham, reflectem um pensamento orientado por uma opção religiosa. Católico poeta (para usar expressão da sensibilidade do seu companheiro Ruy Cinatti), o seu verbo caracteriza-se pelo *understatement* e pela ironia — assim se fazendo um apelo por vezes rondando a provocação ao leitor; sistematicamente solicitado a inteligir dialecticamente o pensamento do autor; imaginando e reflectindo num percurso em que o norteiam apenas a sua razão e a sua sensibilidade (dele, leitor). Assim o exige a prosa ensaística de José Blanc de Portugal, bem como a sua poesia. A dicção por vezes agreste, abrupta, inesperada, desconcertante, nunca solicita

(4) *Quaresma abreviada*, p. 25.

(5) *In Brotéria*, 1966.

(6) «Auto-poética (a pedido)», in *Odes pedestres*. Lisboa : Ulisseia, 1965, p. XXVI.

o favor dos leitores, antes lhes exige uma recepção que espelha a sua própria natureza, informada e desassombrada — até pelas variedades das referências culturais de que se constrói. As inquirições de Pitágoras e Plotino constituem matéria de poesia. O pensamento, norteado por um credo bem definido, resiste muito curiosamente ao fechamento das conclusões, numa atitude recorrente, a que subjaz a *vis* polémica, patente no título de um seu ensaio de 1960, *Anticrítico*. Não se trata de *pose* numa obra que comunica também pela *blague*, apostando-se no desassossego de um leitor que vê recair sobre si o olhar irónico como que o autor tudo avalia, inclusiva ou principalmente tudo o que a si diz respeito. Trata-se de uma opção que decorre de um compromisso moral — da inteligência com a verdade.

Tem publicado desde a década de 40 em variadíssimos periódicos. Destaque-se a sua participação nos *Cadernos de poesia*, iniciativa de importância decisiva para a poesia portuguesa. Conhece-se a proffícua vontade, comum a todos os fundadores dos *Cadernos*, de resgatar a poesia portuguesa das opções exclusivistas e antagónicas em que se digladiavam os que procuravam fazer cartilha do neo-realismo e das soluções presentistas. Lembrando que «a poesia é só uma, porque afinal não há outra», os *Cadernos* intervêm em nome da essência da poesia recusando o cerceamento de orientações ou o seu condicionamento a rumos que subalternizem a autonomia própria do estético. Num ensaio publicado nos *Cadernos*, José Blanc de Portugal alicerça a poesia na materialidade das palavras, até das sílabas, que articulam o verso, comportando a poesia «propriedades como harmonia, ritmo, sonoridade, fluência, melodia e finalmente criação — novidade»⁽⁷⁾. Isto é, ela exige uma técnica sem contudo nesta se esgotar. A expressão lírica deste autor entretece-se do registo coloquial, da precisão e do inesperado das imagens, numa proposta que é comum aos fundadores dos revolucionários *Cadernos de poesia*. Desde o registo dramático do primeiro livro (*Parva naturalia*, Prémio Fernando Pessoa 1959), a contenção do discurso conjuga-se com uma deriva coloquial, modulando o fluir dum pensamento que se busca reconhecendo sempre em si o quinhão de aleatório, contingente e incerto que é a nossa herança. Essa nossa humana herança desenha-se a partir do sentimento reverente de Deus, a decidir do

(7) «Poeta e poesia. Um prólogo», in *Cadernos de Poesia*, fasc. 2, 1940, p. 35-40.

valor e sentido do verbo poético: «estes versos (...) que são livres já pois neles habita / A sombra da verdade que me basta / Gerado pela luz que não posso ver toda.»⁽⁸⁾ Mas ela também pode medir-se numa ironia gentil, que dá a dimensão da nossa leveza, isto é, inconsequência, ou numa sua versão mais ferina, sempre magoada, em que a pontada acerba decorre da visão irrecusavelmente lúcida que nos espelha (Leia-se a «Canção da víbora sentimental», em *Odes pedestres*⁽⁹⁾). Tematicamente, a poesia de Blanc de Portugal é meditação sobre o seu tempo, o seu desconcerto que é de hoje e de sempre, feita anotação sobre a trivialidade do quotidiano, na linha de um T. S. Eliot, referência para todos os fundadores dos *Cadernos* (se não em concepções, pelo menos na tessitura do discurso poético). Sobretudo em alguns versos de *Parva Naturalia*, aflora a consideração dramática do sofrimento dos outros, traduzida em termos cristãos, próxima da consciência social do seu companheiro de geração Tomaz Kim («Torrentes de sangue se espelham sobre a terra / e o nosso sangue não floresce que não seja em sangue!»). O primeiro volume é ainda o registo enfático da meditação de um cristão sobre a condição do homem, filho do pecado e de Deus, no mundo que, espelhando-os a ambos, é espaço de redenção. Blanc de Portugal intelectualiza doutrina e experiência, sem com isso asfixiar uma intensa vibração emocional. A sua saudade de Deus, a quem em contrição pede: «Fazei-nos os santos que vos devemos», encontra comovidíssima expressão no lapidar verso «É grande a sede a água poucas»⁽¹⁰⁾. *O Espaço prometido*, de 1960, é expressão da sua entrega de poeta e homem à realidade do espírito e poética meditação sobre verdades e ensinamentos doutrinários abordados enquanto pedras angulares da condição humana; os versos, «estranhos / quando saem de mim sem que os domine», são dom de Deus e caminho para o seu entendimento, reflexo da pequenez de quem os faz e neles encontra a «Fortaleza» de que Deus lhe faz graça. O último poema do volume, «A comunicação dos santos», é notável pela integração da vocação litúrgica e do fluxo de um discurso sempre na linha das propostas poéticas mais inovadoras do nosso tempo. Prémio da imprensa,

⁽⁸⁾ *O Espaço prometido*. Lisboa : Moraes Editores, 1960, p. 74.

⁽⁹⁾ *Odes pedestres*, p. 39.

⁽¹⁰⁾ *Parva Naturalia*. Lisboa : Ática, 1960, p. 92.

Odes pedestres é de 1965. São precedidas de *Auto-poética* e seguidas de *música Ficta* e *outros poemas*, recuperando o primeiro o credo duma «Poética abreviada, escrita para que conste», dos *Cadernos de Poesia*, insistindo na necessária consciência das propriedades verbais do discurso poético. Afira-se a sua lúcida ironia nas já citadas *Odes pedestres*, manancial de referências clássicas. Escolho o poema «Sem pressa», evocação de Penélope, a ofertar-nos o espelho distanciado que nos devolve, contidamente, a fragilidade ou impossibilidade do nosso viver inteiro, na concentração da esposa amantíssima de Odisseu sobre uma trama que compensa a sua entrega. É a vida que responde aos dedos «Sem pressa» de Penélope, em lição de esperança: «Penélope: / — Doze vezes doze... / Quatro vezes três... / Desfazendo agora / Logo recomeço. / Teias da vida adiada / São-me a possível vida. / Quatro mais três cores / A urdidura neutra / Música sem voz / Números calados / Cada instante é reencontro / não há saudade. / — Nós, os fios da vida, / Forçados nos dedos dela, seguimos / A sua vida, não as nossas / Ilegíveis. / Fala Penélope: / «Vida / Teia e urdidura vou cruzando... / Vós, seus fios da minha vida, / Gerais meus futuros filhos.» / Inertes nos seus dedos / Respondem a Penélope: «As nossas cores / São tua alegria.»⁽¹¹⁾. Dois dos últimos livros, *Descompasso*, de 1986, e *Enéadas-nove novenas* (1989), diversificam tons e temas, registando a experiência do exuberante espaço brasileiro (exuberante na descoberta de paisagens, personagens e meditações e experimentações linguísticas), recuperando uma companhia constante desta obra, os Antigos, e confrontando-os com a moderna (a partir do sentido de «modernidade poética») revisitação dos seus conceitos e fórmulas. A pujança e imprevisibilidade da sua invenção verbal aproximam-no de práticas barrocas; a crítica coloca-o aliás, pela densidade conceptual da sua dicção, na tradição peninsular do lirismo especulativo. A sua poesia incorpora ritmos medievais, quinhentistas, seiscentistas, também os fraseados das poéticas da Antiguidade clássica, reactualiza filosofias, não é alheia a propostas ou sonhos da matemática e da física, numa perspectiva simultaneamente desenganada e lúdica.

No fundo, podemos talvez reconduzir as suas práticas poéticas à noção experimentalista de poesia, também dita como «alquimia do verbo» ou

⁽¹¹⁾ *Odes pedestres*, p. 51.

«cabala filológica»⁽¹²⁾. «A poesia é interpretação, e interpretação conhecimento. A Poesia fará dos leitores poetas, pois deles fará intérpretes.»⁽¹³⁾. A «ciência» ou verdade que os versos recolhem à maneira oracular são cifra a solicitar uma inteligência que não recusa, antes se acrescenta, dum imaginação que se descobre suporte do rigor do pensamento — leia-se a tradução dos «Versos de ouro» de Pitágoras e sobretudo o comentário a eles apenas⁽¹⁴⁾. A agudeza intelectual manifesta-se no pendor por vezes delirante — ou inspirado — do verbo, patenteando a exaltação de um espírito que se descobre *enthousiamos* no feliz consórcio do rigor e da invenção.

Toda a arte é didáctica; só a arte é didáctica. Blanc de Portugal certamente comunga desta crença de Sophia de Mello Breyner. Que nos ensina a poesia de José Blanc de Portugal, a cruzar com os variadíssimos ensaios que disseminou? A resposta terá de ser dada por cada leitor. Para terminar, proponho a intersecção de um fragmento crítico, útil lembrança: «ignoramos toda a simplicidade e, paradoxalmente, com ela se perde toda a possibilidade de profundidade real»⁽¹⁵⁾, e de um fragmento poético aforístico que se faz eco de clássicas sabedorias. Nele se exalta (ou pranteia — em poesia é muitas vezes o mesmo) uma liberdade total, utópica miragem em que desde sempre nos encontramos e nos perdemos: «Parecem livres as nuvens / mas o sol e o vento as dirigem / Livre é o homem que com /elas se parece / mas vagueia sem que / sinta precisar de saber / para onde vai, nem sequer / escravo da sua vontade»⁽¹⁶⁾.

(12) «Auto-poética», in *Op.cit.*, p. XIX.

(13) *Anti-crítico. Ensaios*. Lisboa : Ática, 1960 p. 34.

(14) *Versos de ouro que vulgarmente andam em nome de Pitágoras em vulgar traduzidos por J. B .P.*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

(15) *Op. cit.*, p. 50.

(16) *Quaresma abreviada*, p. 8, 9.

TEMAS CLÁSSICOS NA POESIA DE PAULO TEIXEIRA

À cultura clássica e aos dados e elementos culturais do mundo greco-romano recorre com frequência Paulo Teixeira, cuja poesia, no dizer de António Guerreiro no *Expresso*, manifesta uma concepção do tempo fora da história, como uma memória voluntária. Estamos perante um presente de um passado que, como nota Joaquim Manuel Magalhães, move os poemas «que confiam na memória como depósito de fulgurações que parecem afirmar o poeta como elo de continuidade perdurantes dentro do inescapável desgaste do tempo»⁽¹⁾. Trata-se de uma obra marcada pela incorporação omnívora da tradição cultural do Ocidente, num processo que vai transferindo toda essa pluralidade para a linguagem do poema⁽²⁾.

Os mitos são os de maior ocorrência, quer se trate de deuses, quer de heróis, quer de monstros, como Górgonas (*ID*, p. 60)⁽³⁾; quer de episódios famosos como o da despedida de Heitor e Andrómaca na *Ilíada*, por exemplo. Os deuses, no entanto, ocorrem com frequência bastante menor em relação aos heróis. Por vezes, sobretudo no que respeita às divindades, deparamos com a sua simples nomeação: Febo (*IV*, p. 50 e *AM*, p. 35)⁽⁴⁾,

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Respectivamente, António GUERREIRO, *Expresso* de 15 de Março de 1994; Joaquim Manuel MAGALHÃES, *Um Pouco de Morte*, Lisboa, 1989, p. o.

(2) António Pinto do AMARAL, *Público*, 21.6.1991.

(3) Na exposição utilizarei as seguintes siglas: *IV* = *As Imaginações da Verdade*, Lisboa, Caminho, 1985; *RB* = *A Região Brilhante* Lisboa, Caminho, 1988; *ID* = *Inventário e Despedida*, Lisboa, Caminho, 1991; *AM* = *Arte da Memória*, Lisboa, Caminho, 1992; *RE* = *O Rapto de Europa*, Lisboa, Caminho, 1993; *E* = *As Esperas e outros poemas*, Lisboa, Caminho, 1997.

(4) É bem possível que estejamos perante uma confusão de Febo com efebo, sobretudo no segundo caso.

Priapo (RB, p. 37), Hades (AM, p. 31) e Afrodite com o nome de Citera (AM, p. 53). Outras vezes porém, e logo desde o primeiro livro, *As Imaginações da Verdade* (1985), encontramos referências mais extensas: Byron, que lutou pela liberdade da Grécia moderna contra os Turcos, a dizer imaginariamente ao rei espartano Leónidas, herói das Termópilas, que nessa mesma noite ceirão «com Plutão a sós» (IV, p. 42). Shelley (IV, p. 44) considera que

O amor é um deus bifronte
e como Jano o passado e o futuro
sustendo em cada mão.

Sophia Stacey é comparada, ao sair das águas, a «uma vénus emprestada ao quadro de Botticelli». Um poema de *O Rapto de Europa* (1993) fala das «estátuas milenares a Hermes e Diana» (p. 26), enquanto em *As Esperas e outros poemas* (1997), a composição «Symphonia viduarum» (p. 39) alude às viúvas que se despem de todos os ornamentos, para que, ao olharem o espelho,

..... a pele se faça pura incrustação do tempo,
à hora das Parcas subscreverem numa palavra o destino.

Muito mais frequentes do que as alusões a divindades são as nomeações de heróis e os passos com eles relacionados: Orfeu e Eurídice (RB, p. 40 e 96), Hércules e Mégara (IV, p. 63), Heitor e Andrómaca (RB, p. 13-14), Aquiles (IV, p. 23-24 e RB, p. 38), Pátroclo (IV, p. 23-24), Ulisses (IV, p. 91), Cassandra e o seu dom profético (ID, p. 53), Tirésias (ID, p. 20), Dido (IV, p. 68), Ícaro na sua qualidade de herói da *hybris* (RB, p. 81); o país que faz lembrar «Tróia, sem estância heróica», e o chefe de Estado que se compara a «Príamo, sem ter sido morto às mãos de Pirro» (E, p. 33). Como acabámos de verificar os heróis homéricos são dos mais assíduos. Aparecem a abrir, com o «Epicédio de Aquiles a Pátroclo» (p. 23-24), uma das partes de *As Imaginações da Verdade* que tem o significativo título de «Crestomatia de Eros», constituída por um conjunto de poemas (cartas, monólogos, confidências imaginárias) em que o amor aparece como linha de força de todos eles. O poema é um lamento do filho de Peleu pela morte do amigo, em que se realça a precariedade do homem em comparação com «os deuses que vivem sempre e não / conhecem nunca a morte», se fala de

«combates que são / o vinho e o pão destes dias / entre o mar e a terra distante» e se sublinha que, após a morte, «o dia não mais» se separa da noite; o poema termina com Aquiles a confessar que, sendo mortal, o seu engano foi «amar o que a morte também cobiça». O poema «Ulisses e o périplo do amor» (p. 91) tem subjacente a chegada de Ulisses a Ítaca no canto 13 da *Odisseia*, trazido pelos marinheiros feaces e depositado numa enseada da ilha. Assim começa o poema:

Enseada ao entardecer. No remanso das pedras
dorme o deus, antes e depois do peso ostensivo
da viagem. Ítaca – antes ou depois? Estuante
um vento ligeiro sopra desde os ombros
truculentos da falésia, protelando a espera,
derradeira condição de sobrevivência, no pátio
retiro desta tarde.

Outro poema, em que os heróis homéricos voltam a ser centrais, encontra-se na colectânea *A região Brilhante* (1988). Com o título de «Despedida de Heitor a Andrómaca» (p. 13-14), alude ao episódio famoso da *Ilíada* e demonstra bons conhecimentos da referida epopeia. Merece citação completa:

Escuta o pequeno grito que me saiu
por último da garganta, antes ainda
que os meus olhos tivessem tempo de beber
na aurora cor de açafão a claridade do dia
que nascia. Agora que estou morto ou quase
não me chega já aos ouvidos o eco desses
hinos entoados com voz cansada frente à roca
e ao tear. Se descesses pela colina a ver
as naus e a corrente do Xanto, avistarias
ao longe, não longe de Ílion, as fogueiras
acesas dos Aqueus, onde o meu corpo já quase
não respira e três vezes em vão rodou

em volta do túmulo do filho morto de Menécio.
Não ressuscitou ele, por muito que o tivesse

amado Aquiles. Eu, rosto afundado na terra,
queria que o dia brilhasse antes de se fecharem
os meus olhos para a sede que nesta hora da alma
me sobe aos poucos. Não me conseguirás despertar,
por mais que queiras, antes que do teu nome
me lembre pela última vez e da noite, onde,
vivendo para sempre, não terei lugar guardado
para o sonho que me resta: esse frémito
que sucederá sobre a terra à minha voz
e ao crepúsculo que te banhava, ontem ainda,
de ondas imperceptíveis a branca carne rosada.

Estão presentes vários elementos homéricos como a sugestão do epíteto «aurora de dedos róseos» por «aurora cor de açafão»; Andrómaca, cujo ideal em Homero residia no meticuloso cuidado com os afazeres da casa, entoa aqui hinos «com voz cansada frente à roca e ao tear»; alude-se à morte de Pátroclo e à dor sentida por Aquiles, à vingança cruel que o herói exerce sobre Heitor e aos maus-tratos que inflige ao seu cadáver, arrastando-o, atrelado ao carro, por três vezes em volta da pira do amigo.

Outro par amoroso de heróis é o de Orfeu e Eurídice. Num poema de *A Região Brilhante*, dedicado a Paul Éluard (p. 40), o sujeito poético refere que trouxe

..... Eurídice das profundezas
onde descí, subtraí-te ao pequeno orfeu quotidiano
para aclarares as brumas diurnas da cidade.

O cantor mítico e símbolo do poeta de novo aparece nomeado significativamente no último poema do mesmo livro e no seu derradeiro verso (p. 96). A composição, intitulada «Duas despedidas de Paul Celan», a segunda parte dela, refere que «o canibalismo da crítica, o contrabando do novo, a indústria do moderno» do verso subirá alto, mais do que o fumo das chaminés e que

o nome, enfim liberto, sem deus ou rasto seu
já no esquivo título da canção,

subirá nesse declive de luz indecifrável
da palavra que ficou morta em Auschwitz.
No glaciário estendido sobre a mesa. Orfeu de olhos fechados.

Também encontramos com relativa assiduidade a referência aos autores gregos e romanos, quer se trate da sua simples nomeação, quer nos encontremos perante citações, paráfrases ou intertextualidades: por exemplo, Homero (RB, p. 94, AM, p. 39), Safo (IV, p. 25-26 e 70 e AM, p. 64), Anacreonte (RB, p. 15), Platão (IV, p. 18 e 90 e RB, p. 17-18), Lucrécio (RB, p. 59), Catulo e o seu amor por Lésbia (IV, p. 16 e RB, p. 19-20), Ovídio e o exílio em Tomos (IV, p. 16 e RB, p. 21-22), Séneca que recebe o epíteto de 'o Trágico' (RB, p. 91), Terêncio e o seu famoso verso 77 do *Heautontimorumenos* («O homem que se puniu a si mesmo»), que se tornou provérbio, *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, embora no poema de Paulo Teixeira apenas sugerido pelo *Homo sum* inicial seguido de reticências (E, p. 36).

Homero, Safo e Platão merecem particular atenção de Paulo Teixeira, cada um com três referências ou alusões, pelo menos. Homero, além de se encontrar subjacente ao «Epicédio de Aquiles a Pátroclo» acima referido, aparece ainda nomeado em mais duas composições: na página 94 de *A Região Brilhante* alude-se à sua lendária cegueira e, na *Arte da Memória*, o poema «Na gruta de Twickenham» fala dos «passos sussurrantes» com que o sujeito poético vai «recitando Homero à solidão» (p. 39).

Safo ainda adquire mais evidência na poesia de Paulo Teixeira. Além de uma simples nomeação na página 70 de *As Invenções da Verdade*, figura no título e constitui o tema de dois poemas — «Safo metamorfoseada em Eco no rochedo de Lêucade» de *As Imaginações da Verdade* (p. 25-26) e «Safo» (com a subtítulo *Winkel*) de *Arte da Memória* (p. 64). A primeira composição identifica a poetisa, acicatada pelo amor e metamorfoseada em Eco, com o marulho das ondas do mar nas rochas de Lêucade, a sua voz que mais não é «do que o eco sobrevivente» da voz amada, «sem êxito repetida»; mas, abraçada embora durante anos «à fúria incontida do mar», ela esquece a dor, «ébria da beleza», «para seguir o orfeico ofício / de assinalar aos ouvidos os sons do amor que não via». O poema faz-se eco evidente do fr. 31 Page de Anacreonte que reza assim:

De novo me lanço do rochedo de Lêucade
e mergulho no mar cinzento, ébrio de amor.

Também a segunda composição parece ter subjacente o fragmento acabado de citar, cuja quadra final considera o mergulho nas águas como o «lugar onde o sono fale» «do último repouso (AM, p. 64):

Guardo na mão um sentimento como quem se faz ao mar,
tendo por guia a ave que cruza sem rumo os espaços,
fiel a uma escolha, o movimento do ar na plumagem.
Um lugar onde o sono fale em mim do último repouso.

Quanto a Platão, por três vezes nos aparecem alusões a obras suas ou mesmo intertextualidades, duas das quais relacionadas com o amor: o poema «Watteau's idyll», de *As Imaginações da Verdade*, fala de «luz ardente», de «folhas caindo como penas, leves sobre nós», da paz que «desce coroando os nossos pensamentos» e apresenta os seguintes versos (p. 90):

..... debaixo de um plátano
dormimos o sono do mundo, e da fresca
fonte goteja um sonho marinho.

Neles é bem possível que esteja subjacente a cena famosa do *Fedro* em que o protagonista e Sócrates chegam a um local paradisíaco junto do Cefiso, se reclinam na relva, à sombra de um copado plátano e dissertam sobre o amor; enquanto a água fresca corre de uma fonte (*Fedro* 230b-c) — uma cena que aliás inspirou também a Eugénio de Andrade o famoso e sentido poema «Arredores de Atenas» (*Escrita da Terra*, Porto, ⁵1983, p. 62)⁽⁵⁾.

Volta a ser o amor o tema do poema «Discurso de Platão a Alépsis» de *A Região Brilhante* (p. 17-18), em que se sente, nos versos que cito a seguir, a leitura e conhecimento do *Banquete* de Platão, uma obra que descreve a discussão havida durante o jantar comemorativo da vitória de Ágaton no concurso de tragédia de 416 a.c.:

..... Entras na sala, ébrio e cansado.
como outrora Alcibíades na casa de Agatão.

⁽⁵⁾ Vide supra p. 90-91, em que Maria Helena Rocha PEREIRA analisa este poema de Eugénio de Andrade.

Estes versos aludem ao passo do *Banquete* em que Alcibíades, já quase no fim da obra, chega meio embriagado e bate ruidosamente à porta (212c sqq.).

É possível que nos seguintes versos do poema «A arqueologia impossível» de *As Imaginações da Verdade* (IV, p. 18)

Sócrates lembramos abrindo os olhos
da noite para o Egeu azul e as manhãs
somadas confiando sem um adeus a Cãrmides
e Critóbulo?

haja uma reminiscência do diálogo *Cãrmides* em que Sócrates, recém-chegado da campanha militar em Potideia (432 a.C.) — uma das poucas vezes em que se ausentou de Atenas —, discute com Cãrmides, Crítias e Querofonte a noção de prudência.

Merece ainda ser realçado este belo «Canto de Anacreonte a Smerdis», uma composição de *A Região Brilhante* (p. 15) que realça o amor do poeta de Teos pelo jovem Smerdis, de belos e longos cabelos, devido ao qual parece ter tido um conflito com Polícrates, tirano de Samos⁽⁶⁾:

As palavras iluminam o teu corpo, seduzido
ainda por esse desenho paciente de vogais
deixado com as marcas do nosso combate
nas areias. Primeiro e último olhar
arriscado sobre esses montes de neve
e fogo, podes voltar ao adormecimento
nos braços do teu senhor. Por cinco
talentos não te venderia ele ao seu cantor.

Assim me deixa ele caminhar, passo a passo,
sobre as vastidões de trigo do teu peito e o ouro
desperdiçado nos teus cabelos. Dá-me a tua mão:
quero com Dionysos festejar um instante
esses lábios que sabem ao vinho novo de Samos.

⁽⁶⁾ Sobre este jovem vide C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford, 1961, p. 277-280.

Frequentes ainda são as alusões a figuras históricas, como Cleópatra e Marco António, mais um par amoroso da «Crestomatia de Eros» do livro *As Imaginações da Verdade* (p. 27-28); Antínoo, a quem é dedicado o poema das páginas 29-30 da mesma secção e livro, com o seguinte subtítulo «Poema deixado aos pés de uma estátua»; Átila e Aníbal (*ID*, p. 18); Catão, o Censor, que dá o nome a toda uma secção de *Inventário e Despedida* (p. 73 sqq.) e constitui o título de um dos seus poemas (p. 83-84); Juliano (*ID*, p. 77-78).

Não de menor ocorrência — muito usuais mesmo — são as citações e os títulos em latim de muitos poemas, quer se trate de passos de autores clássicos, quer de expressões ligadas ao cristianismo. Apenas alguns exemplos: «Credo quia absurdum» (*IV*, p. 15); «Tacitis senescimus annis» (*RB*, p. 21), composição que termina com uma citação também em latim; «Qui Mariam absolvisti. Libera me» (*AM*, p. 66); «De temporum fine comoedia» (*ID*, p. 25) ⁽⁷⁾.

Esta análise permite concluir que a maior parte dos poemas de tema clássico são de índole amorosa e fazem parte da «Crestomatia de Eros» de *As Imaginações da Verdade* e de «O amor inacabado» de *A região Brilhante*, (respectivamente com 4 e 5 poemas de tema clássico, além de outras alusões), duas secções constituídas por lamentações, monólogos, meditações, cartas atribuídas a personagens históricas ou lendárias, quer das sociedades antigas, quer modernas. Desse modo, munido de uma extensa informação dessas literaturas antigas e modernas e «apetrechado com um saber e saber-fazer discursivo» — para utilizar as palavras de António José Saraiva e Óscar Lopes — Paulo Teixeira «abeira-se da sensibilidade pós-moderna pela copresentificação, ou disponibilidade, das mais diversas memórias reais ou virtuais de leituras, viagens, experiências vividas supostas ou recriadas por uma proteica evocação verbal, com remates em geral elegíacos»⁽⁸⁾.

⁽⁷⁾ Outros títulos e expressões latinas se podem encontrar em *RE*, p. 25, 26, 27, 28 e 29; *Patmos*, p. 44 e 49; *E*, p. 15 e 46.

⁽⁸⁾ *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, p. 1087.

TEMAS CLÁSSICOS EM DOIS LIVROS DE FIAMA:
CANTOS DO CANTO E EPÍSTOLAS E MEMORANDOS

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão caracteriza-se pelo cuidado na elaboração da escrita, exigência e rigor. Iniciado o seu percurso na Poesia 61, com Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, entre outros, Fiama sofre uma evolução subtil mas significativa: se de início privilegiava a pesquisa do discurso e a palavra enquanto signo, a sua escrita encaminha-se depois para um pendor descritivo, evadido de subjectividade que se acentua e torna mais visível nos seus últimos livros publicados: *Cantos do Canto* (1995), *Epístolas e Memorandos* (1996) e *Cenas Vivas* (2000)⁽¹⁾. Reconhece-o, de certo modo, a autora, ao responder em 1988 ao inquérito incluído em *Um Século de Poesia (1888-1988)* que se encontra afastada das vanguardas que são demasiadamente «velozes e devoradoras» e se entrega antes a uma «metafísica humilde, sempre a dizer o mesmo, o mesmo, talvez por outras palavras e modos»⁽²⁾. Tal está bem explícito na abertura do primeiro poema de *Cantos do Canto*, intitulado «Canto dos insectos» (p. 9):

Podia cantar as aves, mas os insectos
são um misto de aves, de astros e de átomos
que giram em órbita como as imagens de atlas
do Universo ou esquissos de átomos.

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Vide Fernando GUIMARÃES - «Fiama Hasse Pais Brandão : silêncio e vida interior», *Relâmpago* 8, 4 (2001) p. 47.

(2) Phala Edições Especial. Lisboa : Assírio & Alvim, 1988, p. 178.

Ou dito de outro modo, com as palavras de Fernando Guimarães, na poesia de Fiana «ocorre um secreto e discreto encontro de vozes que se encaminham para um espaço que é, certamente, o do silêncio» e «cria-se em cada poema um tecido muito fino atravessado por metáforas, analogias, correspondências»⁽³⁾.

Observa, por sua vez, Néilson de Matos, a propósito de *(Este) Rosto*, deparamos com um «excepcional trabalho sobre o corpo fónico das palavras, concedendo deste modo uma cuidada atenção à função estilística da linguagem»⁽⁴⁾. Um meticuloso fazer poético em que os poemas formam a teia «da sua própria articulação através dos enunciados contidos em parêntesis e travessões, ou ainda em exercícios de literalidade» (p. 189).

Nessa teia inclui-se o recurso frequente aos temas clássicos. A análise da utilização desses temas é o objectivo deste trabalho. Não o farei, no entanto, na generalidade da obra de Fiana, mas apenas em dois dos seus últimos livros de poemas: *Cantos do Canto* e *Epístolas e Memorandos*, publicados pela Relógio d'Água (respectivamente em 1995 e 1996), que, como acentua Maria Alzira Seixo, parecem apresentar uma coesão, precisamente «a de uma memória do estilo e dos géneros clássicos»⁽⁵⁾.

Desses dois livros, a colectânea *Cantos do Canto*, composta predominantemente em decassílabos e constituída por uma espécie de hinos e odes escritos à maneira clássica, apresenta maior assiduidade de temas greco-latinos. Para não falarmos da mistura do «sintetismo clássico com a força disruptiva da linguagem» e da utilização de uma «sintaxe de recorte alatinado, remanescente de Valéry e de Ricardo Reis, mas cortada pelas hipóteses de eclipse e anacoluto» que toda a modernidade lhe imprimiu⁽⁶⁾.

Entre essas referências clássicas, merecem o maior número de ocorrências os mitos: heróis vários (sobretudo os da Guerra de Tróia), Orfeu,

(3) Fernando GUIMARÃES - «Fiana Hasse Pais Brandão: silêncio e vida interior», *Relâmpago* 8, 4 2001, p. 45 e 48, respectivamente.

(4) *A Leitura e a Crítica*. Lisboa, 1971, p. 189-190.

(5) *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto : Edições Asa, 2001, p. 346.

(6) Vide Maria Alzira SEIXO - *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto : Edições Asa, 2001, p. 346.

Prometeu, deuses, Parcas, Ménades, ventos. Aparecem também em evidência filósofos, não faltam os pintores, entre outros testemunhos da permanência do mundo clássico. Por vezes, temos alusões rápidas, como a nomeação do vento Bóreas, no poema «Antístrofe» (p. 51); e, no «Canto da arte breve» (p. 52), a referência ao engano de Horácio, que canta «os longos anos da vida breve vivida» (v. 2), e ao relógio de caixa alta que, por sinal, se chamava Cronos e era «um ser de pulso escasso / a fugaz» (vv. 8-9), já que ao sexto dia pára à espera que «de novo lhe ofereça o seu bafo» (v. 10).

Numa análise mais pormenorizada às ocorrências mais extensas, comecemos pelos mitos e pelos deuses. O poema «Canto da cave e do sótão» (p. 32-33) recorre a Hermes e a Perséfone, na sua qualidade de deus dos ladrões e de deusa ctónica e dos locais subterrâneos para onde vão os mortos. Assim o sujeito poético teme (vv. 1-3)

..... o espaço sideral no sótão
quando furtivamente subia até ao astro
claro, que sempre nos embranquece o leito.

No passo citado está com certeza também uma alusão a Selene, a Lua, que todas as noites visitava Endímion no seu leito. Este, jovem pastor de grande beleza, inspira em Selene um forte amor. Então a Lua obteve de Zeus a realização de um desejo que o jovem manifestasse. Escolhendo ele um sono sem fim, o pai dos homens e dos deuses adormece-o no seu leito, conservando-lhe a juventude. E todas as noites Selene, a Lua, entrava pela janela para a sua diária visita.

Mas o sujeito poético também escuta «a gota de água / na cave, secreta víscera da terra» (vv. 5-6) — gota de água que, «húmida luz, resvala / nas paredes magníficas, ilumina / o vinho como o da Última Ceia» (vv. 11-13). Portanto, quer num local quer no outro existe a beleza e a ciência mostra que «tudo o que está em baixo é igual ao Alto» (v. 26). Daí que o poeta tanto deve procurar o real no firmamento e na noite cheia de estrelas como na terra, tanto deve perscrutar o abstracto como o concreto. Mostra-o a parte final do poema, em que surgem alusões a temas clássicos e referências ao Antigo Testamento e aparecem explicitamente citados Jacob, Hermes e Perséfone (vv. 19-30):

Lembro-me de subir pé ante pé
a escada até ao firmamento
e sentir a aparição divina,
como entre os clãs vendo as estrelas.
Mais tarde soube que Jacob pensara
a escada para o transcendente
e juntei-lhe o segredo de Hermes:
tudo o que está em baixo é igual ao Alto.
Subo a escada com os dois guardiões
que me levam ao que a Ciência cria,
olho as partículas em cima, em baixo,
sinto os portões virem, afastarem-se.

E Perséfone abre na cave negra
a sua túnica de que é feita a noite.

Deus astuto e habilidoso, Hermes, filho de Zeus e da Plêiade Maia, ainda criança muito pequena, rouba na Tessália os bois de Admeto, guardados por Apolo, e inventa na mesma altura a lira, fabricando-a a partir da carapaça de tartaruga e de pele de boi, que oferece depois a Apolo para com ele se congregar. O segredo de Hermes — que parece contrapor-se ao que está no alto — pode aludir ao facto de ele ter nascido numa caverna do monte Cilene ou ter escondido os roubados bois de Admeto também numa caverna em Pilos. Parece-me mais lógico do que uma possível referência à sua invenção da lira, ou à sua qualidade de psicopompo — que acompanha ou guia os mortos no Hades ou Infernos —, portanto com ligação ao mundo de Perséfone.

O poema «Canto das chamas» (p. 39-40), cita outra divindade astuta, Prometeu, que conseguiu enganar Zeus e roubar aos deuses o fogo para o doar aos homens e, em consequência, sofreu o castigo do pai dos deuses: encolerizado, agrilhoou o titã a uma montanha do Cáucaso, onde uma águia vinha todos os dias devorar-lhe o fígado que também diariamente se renovava. Transcrevo a primeira estrofe do poema (vv. 1-10), onde se encontram presentes diversos dos referidos elementos, e chamo a atenção para a aliteração frequente (e. g. vv. 2, 4, 5, 6, 7 e 8):

Bendigo o Prometeu agrilhoado
 que por mim sofreu os seus grilhões
 e me trouxe as chamas da Paixão,
 serena dor, a *solidão sonora*.

5 Na lareira estala e geme a lenha,
 martírio doce meu de cada dia
 que mais me salva a alma do que as artes
 me salvam de cair na Dor diária.
 Bendigo o martírio da Cruz viva

10 que no serão me deu as chamas negras.

O sofrimento de Prometeu, por causa da sua ajuda aos homens, é subtilmente associado à Paixão de Cristo — o agrilhamento de Prometeu trouxe ao sujeito poético «as chamas da Paixão» (v. 3) — e ao seu sofrimento e morte na cruz: «Bendigo o martírio da Cruz viva» (v. 9).

A segunda estrofe (vv. 11-22) introduz outra figura da mitologia grega, a Parca Átropos que cortava o fio da vida, de par com os signos do Zodíaco. Os primeiros versos da estrofe associam a luz, o fogo e o sol de Agosto à sombra da morte com que o sujeito poético tomou contacto desde a infância, na figura do «velho Caseiro vivo e morto» (v.15). É neste contexto que entra Átropos com a sua tesoura fatídica (vv. 11-17):

O signo do Sol amou-me em Agosto,
 Áries cobriu o fogo com o velo
 que eu vi na ficta infância desdobrar-se
 da tesoura de Átropos, em figura

15 do meu velho Caseiro vivo e morto,
 que marcava na sazão o tempo certo,
 a tosquia, a poda, a cremação.

Assim os signos do zodíaco aparecem também referidos: o signo do Sol de Agosto, cuja intensidade Áries, o Carneiro, cobriu com o velo da morte. Mas aparece também a alusão ao ritmo agrícola, pela nomeação das actividades que o caseiro realizava: «a tosquia, a poda, a cremação».

As Parcas surgem mais vezes referidas na obra de Fiamá, uma das quais na «Epístola para uma ninhada de gatos», do livro *Epístolas e Memorandos*

(p. 11)⁽⁷⁾. Aos felinos recém-nascidos deu o sujeito poético os nomes de Negro, Ruço e Pérola. Mas um dia em que a mãe, depois da mamada os deixa sós, um deles é atingido pela morte, simbolizada na tesoura de Átropos que corta o «fio na roca» (vv. 6-9):

..... Depois, ficam sós,
e novamente os medos, ciladas, os meus mitos
temendo, perdem forças nesse corpo-a-corpo.
Negro, vi a tesoura cortar o teu fio na roca!

E assim, se os medos, naturalmente dos pequenos felinos, perdem forças no corpo a corpo com as coisas e com a vida, os mitos da autora, a visão da tesoura de Átropos que corta o fio do destino, fazem-na temer — receio que se confirmou.

Com as Parcas se relacionam, a cada passo, as Ménades ou Bacantes — as que praticam o culto de Diónisos ou Baco —, também elas símbolo de morte, como acontece no mito de Orfeu. Estas entidades surgem no poema «Canto da inocência» (p. 50-51) que estabelece um contraste entre o carácter negativo da cidade, local de sombra e de ameaça, e o campo, o mundo rural. Considera o sujeito poético que antes (vv. 4-7)

de entrar no espaço da cidade
soube que as Ménades conduziam
o gado perverso que os deuses
havam escolhido para símbolo.

Quem possa ser essas Ménades e o gado perverso que elas conduzem e que os deuses escolheram para símbolo não será fácil especificar. De qualquer modo, as Ménades pertencem ao âmbito do culto de Diónisos a que faz alusão outro poema, o «Canto dos braços da hera» (p. 30-31), em que se refere ser «nos poemas que a hera antiga clássica / está na sua forma menos táctil» (vv. 10-11) e que os seus braços, ao estenderem-se para o sujeito poético, o consolam «como na Idade Clássica» (vv. 27-34):

⁽⁷⁾ Publicado pela Relógio d'Água, em 1996, o livro merece uma referência mais alargada adiante.

Os braços que se estendem para mim

consolam-me como na Idade Clássica
quando os antigos muros reverdeciam
cada ano na primavera ática.

E só pelos livros lidos sabemos
que houve esses muros altos verdes
onde a folha da hera se colhia
para coroar o tirso e os cabelos.

As alusões ao culto de Diόνisos são várias: os festivais mais importantes em honra do deus, as Grandes Dionísias, realizavam-se no dealbar da primavera, porque Diόνisos, além de outras coisas, simbolizava a vitória da força genesíaca da Natureza sobre o inverno. Tudo isto parece estar sugerido no verso «cada ano na primavera ática». Por outro lado, nomeia-se o tirso — bastão que as Ménades ou Bacantes detinham na mão, encimado por uma pinha e envolvido por hera e ramos de videira, também elas intimamente associadas a Diόνisos e ao seu culto. Relembro que o poema se chama precisamente «Canto dos braços da hera». Os conhecimentos de cultura clássica de Fiana imiscuem-se subtilmente nos versos e palavras.

Se é tarefa difícil e não segura especificar quem sejam as aludidas Ménades, não é também fácil saber quem são esses deuses que escolheram o gado perverso por elas conduzido e «os três / vultos enormes condenados ao círculo / de corda tensa», de que falam os versos 12-14. Foi precisamente o contacto com a cidade, onde esses males existem, que lhe ensinou o sentido da inocência e lhe fez amar o mundo rural (vv. 12-20):

Eu não sabia nada: só via os três
vultos enormes condenados ao círculo
de corda tensa, e no fim da tarde
15 cada forma inane jazia à espera.
O sentido da inocência só o soube
mais tarde na cidade, e então amei
o lugar-comum rural da minha vida,
escrita depois dos bíblicos pastores do Hebron
20 e dos idílios da Idade Clássica.

Os três últimos versos aludem ao ideal de Arcádia, cuja génese o sujeito poético atribui aos pastores do Hebron e aos idílios gregos e romanos, em que pontificaram Teócrito — *Idílios* é justamente o título dos seus poemas — e Virgílio, em especial com as suas *Bucólicas*. Mais tarde, no Renascimento, com Petrarca e Sannazzaro esse ideal impõe-se e espalha-se por todo o mundo ocidental⁽⁸⁾.

Outro mito que merece certo relevo, como aliás acontece na poesia portuguesa contemporânea em geral⁽⁹⁾, é o do labirinto a que dedica precisamente o poema «Canto do labirinto» (p. 48-49), onde não vem especificado, mas se encontra subjacente a presença do Minotauro. O poema alude a vários elementos do mito: Teseu, cujos olhos desenharam «o seu espaço perdido e encontrado» (v. 2), e Ariadne cujo tacto criou o espaço preso e desprendido, ou seja o labirinto em que os olhos de Teseu se perdem. O herói reencontra, no entanto, o caminho, graças ao fio de Ariadne que as suas mãos enrolaram ou prenderam num novelo e depois desenrolaram ou desprenderam — «o espaço que era preso e desprendido» do poema (v. 5) —, para indicar o caminho de saída do labirinto a Teseu.

Mas esse labirinto interioriza-se no sujeito poético, já que este recebe de Teseu e de Ariadne «o lugar conhecido pelo olhar / e o caminho» que nele próprio anda (vv. 6-8) e o espera «no imo do Espaço / o outro Labirinto» (vv. 9-10) — labirinto que, infindo, se encontra mesmo em «cada uma das células» (vv. 12-15):

E o meu corpo inteiro é
um espaço limitado que tende
para o mínimo labirinto infindo
de cada uma das células.

⁽⁸⁾ A Arcádia, como país ideal dos poetas bucólicos — noção que já se expressa em Virgílio —, vai impor-se definitivamente com a *Arcádia* de Sannazzaro. Sobre o assunto vide Rita MARNOTO, *A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, 1995.

⁽⁹⁾ Sobre a importância deste mito em poetas portugueses contemporâneos vide J. Ribeiro FERREIRA, «O tema do Labirinto na poesia portuguesa contemporânea», *Humanitas* 48, 1996, p. 309-333.

Esse labirinto, além de interior, encontra-se espalhado pela terra, «em substância e acto (v. 17), quer nas emoções quer no raciocínio, ou seja, «no afecto, na razão, no logos» (v. 18) — e assim para indicar a razão ou raciocínio, Fiana recorre a um pleonasma e elucidativamente utiliza o termo grego *logos* que significa 'razão', 'raciocínio', 'discurso', 'palavra'. O próprio Universo surge como um labirinto onde «a provação nos há-de ser eterna» (v. 20). Transcrevo o poema:

Nos olhos de Teseu se desenhou
o seu espaço perdido e encontrado
no centro da pupila, e nas mãos
de Ariadne o tacto criou
5 o espaço que era preso e desprendido.
De Teseu e de Ariadne recebi
o lugar conhecido pelo olhar
e o caminho que em mim própria ando.

No entanto no imo do Espaço
10 o outro Labirinto espera-me
em cada dia de perda e salvação.
E o meu corpo inteiro é
um espaço limitado que tende
para o mínimo labirinto infindo
15 de cada uma das células.

O labirinto visível está
na Terra, em substância e acto,
no afecto, na razão, no logos.
E no Universo, ainda mais
20 a provação nos há-de ser eterna.
Só o meu verde absoluto da paisagem
não se move em nenhuma direcção,
é o labirinto imóvel alcançado
ao meditar na Forma sem olhar.

Os versos 21 e 22, segundo indicação da própria autora, apresentam intertextualidades de Kandinsky, *Über das Geistige der Kunst* (Berna, 1970).

Não faltam também os heróis homéricos e de Tróia. E começo por um poema bem elucidativo da familiaridade de Fiama com os Poemas Homéricos. Refiro-me ao «Canto para o Rei de Dulichium» (p. 53-54). Essa terra, que aparece pela primeira vez na *Ilíada*, no «Catálogo da Naus» (ll. 2.484 sqq.), mencionada imediatamente antes dos domínios de Ulisses, fornece à armada dos Aqueus 40 naus, comandadas por Meges (vv. 625-630). Traduzo os versos:

E os de Dulíquio e das Equinas, ilhas sagradas,
que flutuam do outro lado do mar, frente a Élide.
A esses comandava-os Meges, émulo de Ares,
o Fileída, gerado pelo auriga Fileu, favorito de Zeus,
que outrora emigrou para Dulíquio, por ira contra o pai.
E com ele seguiam quarenta negras naus.⁽¹⁰⁾

É curioso que Ulisses apenas comande 12 barcos (ll. 2.631-637).

Na época clássica da Grécia antiga, uma das ilhas do arquipélago das Equinas — pequenas ilhas do Mar Jónico que se situavam à entrada do Golfo de Corinto, junto à costa da Etólia — apresentava uma forma alongada e tinha o nome de Dulíquio (designação derivada de um adjetivo grego que significa 'longo') e que Estrabão 10.2.19 identifica com a ilha mencionada no «Catálogo das Naus» da *Ilíada*. No entanto, além de Dulíquio, como vimos, vir aí referida precisamente antes e associada ao contingente de Ulisses, em *Odisseia* 16. 247-251, segundo as palavras que Telémaco dirige ao pai, ela fornece 52 dos Pretendentes que assediam Penélope⁽¹¹⁾ — quase tantos como as demais terras juntas —, o que parece tornar essa identificação inviável e estabelecer alguma relação entre Dulíquio e o reino de Ulisses. Portanto, será justo perguntar onde era a Dulíquio homérica.

⁽¹⁰⁾ Sobre a importância e antiguidade do «Catálogo das Naus» como possível documento vide R. Hope SIMPSON and J. F. LAZENBY, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad*, Oxford, 1970; J. Ribeiro FERREIRA, *Hélade e Helenos I – Génese e evolução de um conceito*, Coimbra, 1993, p. 46 e nota 1 e p. 63-65.

⁽¹¹⁾ É certo que esse número vem citado num passo que já tem sido considerado suspeito. Vide A. HEUBECK and A. HOEKSTRA, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, 1989, com. a canto 16. 247-253.

Admitem uns comentadores que o poema se refere à ilha de Lêucade⁽¹²⁾; para outros, face ao número de Pretendentes que dela acorrem a Ítaca, só poderia tratar-se de Corcira⁽¹³⁾; outros ainda, entre os quais se encontram os historiógrafos antigos Ferecides, Helânico e Ândron (cf. Estrabão 10.2.14) e modernamente D. Page⁽¹⁴⁾, reconhecem-na na ilha Cefalénia, ou numa parte dela, sendo a outra a misteriosa Samos a que aludem os versos da *Ilíada* acima traduzidos. Assim se justificaria a relação com Ulisses⁽¹⁵⁾.

Fiana parece identificar o Rei de Dulíquio com Ulisses, pois fala em ventos que foram soltos e em o rei trazer na espádua muitas vezes «o alforge depois de ser aberto», o que parece aludir ao episódio da *Odisseia* relativo ao Rei dos ventos, Éolo, que entrega a Ulisses, encerrados num alforge, todos os ventos que dificultavam o seu regresso a Ítaca, deixando à solta apenas o benéfico Zéfiro (*Od.* 10. 1-79). Os companheiros, porém, desconfiados do que pudesse esconder o alforge, abriram-no, enquanto Ulisses dormia, quando se encontravam já perto do país, e de imediato os ventos em fúria os atiraram de novo para longe. Vejamos o poema que abre e encerra com formas do verbo 'passar' — o passar dos ventos — e contém uma predominância de sibilantes e fricativas, sobretudo na primeira e terceira estrofes que falam precisamente do passar e soprar do vento:

Passam os ventos hoje ao rés do mar
sobre mim que vivo na costa rasa,
mas antes os mesmos ventos pertenciam
ao Rei de Dulichium que os fez soltar.

- 5 E quantas vezes o Rei na espádua trouxe
o alforge depois de ser aberto
quantas agora nesta costa rasa
eu deixo o meu corpo ser batido hoje.

(12) E. g. R. Hope SIMPSON and J. F. LAZENBY, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad*. Oxford, 1970, p. 101.

(13) Identificação que talvez não seja provável, porque fica distante para norte e aparece de modo geral como a Esquéria da *Odisseia*, onde habitavam Alcínoo e os Feaces.

(14) *History and the Homeric Iliad*. Berkeley, 1959, repr. 1972, p. 163.

(15) Sobre o assunto vide G. S. KIRK, *The Iliad A commentary*. Vol.: books 1-4. Cambridge, 1985, p. 182-183.

Todos os ventos outrora sopraram
10 depois de abertos nos quatro pontos.
Ontem, o vento soprou na costa rasa,
hoje o meu corpo embateu nos que passaram.

Se o poema de Fiama alude a Ulisses, como penso, enfileira no significativo caudal de obras — literárias, das artes plásticas, ou musicais — que elegem o industrioso herói como seu tema de inspiração.

Relacionada com o rei de Ítaca está uma das heroínas homéricas que mais presenças tem merecido na poesia, ao longo dos tempos, sobretudo na contemporânea — a jovem princesa da Esquéria, filha de Alcínoo e de Arete, reis dos Feaces, Nausícaa, figura central do poema «O canto de Nausícaa» (p. 49-50). É bem conhecido o episódio do Canto VI da *Odisséia*, em que a princesa, por incitamento de Atena, vai lavar a roupa ao rio e, enquanto ela seca, brinca com as aias, jogando a bola. Aí a encontra Ulisses depois do seu naufrágio e, aparecendo-lhe sujo e maltratado, lhe pede ajuda (vv. 85 sqq.). A jovem atende à sua súplica e, quando o herói toma banho e veste a roupa que ela lhe dera, assiste à sua metamorfose, sugerida num belo símile (vv. 227-237):

Depois de se banhar todo e de se ungir com o óleo,
enfiou as vestes que lhe dera a virgem indómita.
Então Ateneia, filha de Zeus, fê-lo parecer
mais alto e mais forte e fez pender da sua fronte
cabelos encaracolados como as flores do jacinto.
Como um homem habilidoso, ensinado por Hefestos
e Palas Atena com toda a sua arte,
deita o ouro na prata e faz uma obra formosa,
assim ela lhe derramou a beleza pela cabeça e pelos ombros.
Voltou então, para se sentar à distância, na orla do mar;
resplandecia de beleza e de encanto. A donzela contemplava-o.⁽¹⁶⁾

⁽¹⁶⁾ Tradução de M. H. Rocha PEREIRA, *Hélade* (Coimbra, 1998)⁷, p. 73.

Mostra-lhe depois como deve proceder para obter o apoio dos pais e conseguir regressar a Ítaca. Embora aflore na sua figura o conto popular do estrangeiro que chega de longe, vence todos os pretendentes à mão da princesa do palácio e com ela casa, na *Odisseia* a conclusão não se verifica, por ser fundamental no poema o tema do regresso a Ítaca e da fidelidade de Ulisses e Penélope. De qualquer modo, Nausícaa ficará para sempre como símbolo de juventude em botão que encanta e seduz.

O poema de Fíama realça o som do mar, os jogos na praia, a juventude de Nausícaa e as suas formas sedutoras; contém uma alusão à metamorfose do herói, ao amor nascente da jovem. Transcrevo-o:

Cada Poeta amou o meu ouvido,
e hoje, ao som do mar, dou-lhes a boca
da Amada à espera da metamorfose:

«Foi o mar que me fez criança, em jogos
5 na praia, de bolas, de arcos, rítmicos,
e quem me chamou Nausícaa foi o Poeta.
Se eu não fosse Nausícaa mas o arco
tudo seria igual, porque a acção do amor
sobre a coisa amada, estando na mão
10 de Nausícaa ou no ar, seria a mesma
de transformar no todo as duas partes.»

Ela e o arco ou eu e o Poeta,
quando deixo de ser poeta e sou Amada
que age sobre as coisas transformando-as.

Outro herói homérico nomeado em *Cantos do Canto* é Heitor, evocado no poema «Canto marítimo da ría» (p. 28-30), onde aparece associado ao brilho da claridade matutina do sol: o sujeito poético banha-se na ría, ao romper da manhã — quando o mar se estende «ao rés do Sol» (v. 1) e a sua luz cega os olhos, luz que, ao «escorrer junto à boca», traz «a humildade e a pacificação» (vv. 4 e 5). Talvez fosse numa manhã assim — em que um «sopro mergulha no fluido da luz / de onde talvez brotou ao ser nascido»

(vv. 6-7) e «tudo em esplendor cintila» (v. 10) — que «a alma de Heitor o abandonou» (vv. 10-15):

Tudo em esplendor cintila, e imagino
que quando a alma de Heitor o abandonou
foi numa manhã ao rés do mar de Tróia.
Tal como o Mediterrâneo este é o mar
Parado sem o movimento, que é a onda
E o som, cingido entre os anéis de terra.

A evocação de Heitor volta a surgir no fim do poema — depois de a meio, em passo que refiro a seguir, ter aludido à teoria dos quatro elementos de Empédocles —, mas aí o herói troiano aparece associado à referência de «um jovem morto outrora / por Valéry, pelo Sol e por Fauré» (vv. 50-57):

Não só nesta praia a saudade de Heitor
me é trazida pelo fulgor do mar
como a de um jovem morto outrora
por Valéry, pelo Sol e por Fauré.
Tantos mil anos-luz da imagem
de Heitor estão depois do seu vulto
quantos do vulto do jovem morto
mais me separa a saudade da imagem.

O poema, como já sugeri, repercute também conhecimentos de filosofia grega e dá entrada a uma teoria pré-socrática que se manteve viva durante cerca de vinte e três centúrias, desde o séc. V a.C. até ao XVIII da nossa era, quando Lavoisier a pôs em causa: refiro-me à teoria de Empédocles de que tudo surge de quatro elementos (terra, água, ar e fogo) e de dois princípios — o Amor, que atrai e une esses elementos, e a Discórdia, que os separa —, uma teoria que deixou testemunhos iconográficos e apresenta ecos e vestígios na arte e nas obras literárias e científicas. Depois de referir, em passo já acima citado, que a ria em que se banha é um mar parado como o Mediterrâneo, sem movimento, «cingido entre os anéis de terra» (v. 15), afirma que a sua superfície une os quatro elementos (vv. 16-26):

Tocou-me a água nos olhos extasiados,
seria esse o baptismo que ungiu
o meu dom das visões reais e irreais.
O mar é uma acha em brasa
que lacera uma das minhas faces,
por isso ofereci ao vento
a outra nas manhãs sombrias.
É dei o meu corpo à superfície lisa
que unia os quatro elementos,
ou seja a terra, o mar, o ar, o fogo
tal como quando os Gregos os pensavam.

Mas esses quatro elementos, além de intrínsecos à Natureza, são essenciais ao sujeito poético (vv. 38-44):

A minha juventude amou a manhã
sabendo que ambas as idades são iguais,
mas o corpo arde plano na água do fogo
enquanto o Sol se queima entre a terra e o ar,
e somente os filósofos meteorologistas
souberam separar os elementos juntos
na Natureza visível e invisível.

A filosofia grega é uma presença frequente na obra de Fiana. No «Canto da sombra» (p. 17-18), temos uma alusão a Sócrates e ao seu famoso lema *Conhece-te a ti mesmo* (cf. Aristóteles, *Retórica* 2, 1395a). O poema fala das sombras que as árvores da floresta ou do pomar desenham no chão (vv. 1-3):

Ao Sol cada tronco cai em sombra
e, no chão, a floresta ou o pomar
mostram o duplo real que nos enfrenta

e das recordações ou associação que essas figuras de sombra provocam, como quando o sujeito poético vai a um laranjal, «ao pomar das árvores cítricas / recolher o fruto que nos dá o aroma» (vv. 11-12) e aí vê,

ao lado de cada tronco, «a umbela de sombra» que o «impele / para o desejo desse fruto duplo» (vv. 14-15). Essa associação ou memória, que «retém o objecto e o Outro» (v. 16), é fonte de conhecimento — de si próprio e do outro. É neste contexto que aparece a referência a Sócrates (vv. 16-19):

E a memória retém o objecto e o Outro,
tronco de choupo ou copa de limoeiro;
conhecermo-nos, como diz Sócrates,
é conhecermos no Outro quem nós somos.

É curioso, no entanto, que esse conhecimento dos outros, associado à lembrança de Sócrates, apareça a partir da sombra das árvores que desencadeia o processo da memória, visto que o filósofo grego costumava afirmar que as árvores nada lhe ensinavam⁽¹⁷⁾. Por outro lado, parece estar subjacente nos versos acima citados a teoria da reminiscência e das ideias de Platão.

Sócrates volta a ser nomeado no poema «Canto dos lugares» (p. 36-37), aqui de parceria com Séneca. Essa composição alude aos lugares que, profundamente associados aos homens, nos mostram «uma vida clara e desmedida» (v. 8) — em comparação com o Tempo «que é curto e ambíguo / porque nos dá a morte e a vida» (vv. 10-11) — e «somente acabam / porque é mortal cada homem / que houve em si algum lugar» (vv. 12-14). A ligação é tão estreita que muitas vezes «os lugares habitam no Homem» e vice-versa (vv. 1-3). Nesta composição a referência a Sócrates aparece de parceria com Séneca que, numa missiva a Hélvia, escreve que o cárcere de Sócrates deixa de o ser pelo facto de Sócrates nele se encontrar (vv. 1-6):

(17) É bem conhecida a resposta de Sócrates, no *Fedro* de Platão, quando o discípulo estranha o seu desconhecimento dos arredores de Atenas e o seu maravilhamento perante um recanto cheio de sombra, com um plátano e um agnocasto florido e balsâmico, e proceda como um estrangeiro que nunca o tivesse visto: «É que — responde o filósofo — eu gosto de aprender. Ora os campos e as árvores não me podem ensinar nada, mas sim os homens que vivem na cidade» (Platão, *Fedro* 230d).

Tantas vezes os lugares habitam no Homem
e os homens tantas vezes habitam
nos lugares que os habitam, que podia
dizer-se que o cárcere de Sócrates,
estando nele Sócrates, não o era,
como diz Séneca em epístola a Hélvia.

É a consagrada liberdade interior do filósofo de Atenas que, na prisão, mantinha a mesma serenidade e se recusou a fugir; porque tal era contrário ao que considerava justo.

A epístola, a que alude o último verso, é a *Consolação a Hélvia* que Séneca, exilado na altura na ilha de Córsega, dirige a sua mãe para a consolar da sua situação. Transcrevo e traduzo o passo a que alude o poema (13.4):

Socrates tamen eodem illo uultu, quo triginta tyrannos solus aliquando in ordinem redegerat, carcerem intrauit, ignominiam ipsi loco detractus; neque enim poterat carcer uideri in quo Socrates erat.

Assim Sócrates, com o mesmo rosto com que, sozinho, intimidava a cada passo os trinta tiranos, entrou na prisão, retirando a iquomínia a tal lugar. Nunca poderia considerar-se cárcere o sítio em que Sócrates estava.

O poema de Fiama, cujos três últimos versos têm subjacente o citado passo de Séneca, distingue entre liberdade interior a liberdade física, considerando que, embora preso, se sente livre no espírito e aponta como exemplo o caso de Sócrates que, apesar de Críton lhe ter proporcionado a fuga da prisão, preferiu manter-se no cárcere e a morte por uma questão de coerência⁽¹⁸⁾.

O mais famoso discípulo de Sócrates, Platão, também comparece explicitamente em dois poemas: «Canto das imagens» e «Canto diurno» (p. 13-14 e 41-42, respectivamente).

(18) É deste famoso episódio que trata o *Críton* de Platão.

O poema «Canto das imagens» aborda a perda da unidade e o aparecimento de uma visão múltipla da natureza: a imagem «Ao princípio era só uma em cada olhar» (v. 1) e assim se manteve até ao século de Baudelaire, «una, única e própria» (v. 5), «somente uma a imagem mística, / dos entes naturais aos transcendentés» (vv. 10-11). Hoje, através da fotografia e do fotograma, o «real múltiplo» (v. 4) roubou — e neste momento cita Baudelaire — «à alma a unicidade» (v. 7) e deu «aos olhos frívolos as figuras / plurais, idênticas, dispersivas» (vv. 8-9). É neste contexto que nos surge a alusão a Platão, à teoria das ideias e à alegoria da caverna, de par com a referência intertextual às *Flores do Mal* do citado poeta francês (vv. 17-24):

E de repente, nos olhos do poeta
cada coisa reproduziu a imagem
inumeradamente, e a ideia
decaía no banal prolixo.
Antes, podia hesitar-se entre o modelo
e as sombras de Platão, agora as *flores*
malignas podem reproduzir-se no mundo
nítidas, iguais, supérfluas.

É bem conhecida a descrição da *República* de Platão (514a-518b), em que Platão apresenta a percepção do mundo invisível, pelo homem, através dos objectos visíveis, idêntico à que teriam da realidade exterior pessoas, introduzidas numa caverna, de costas para a entrada, através das sombras e imagens que os outros homens e objectos, ao passar frente à boca da caverna, projectassem no fundo. Simplesmente, no poema de Fíama que fala de facto de hesitação entre «o modelo e as sombras de Platão» (vv. 21-22), a imagem não se projecta na caverna, mas reproduz-se «nos olhos do poeta» (v. 17).

Será função do artista — do «amante da Pintura» (v. 30) e do poeta — descobrir que «as dúbias imagens ... deram / a cada rosto um só outro rosto / a cada paisagem uma só tela» (vv. 31-33); ultrapassar a incerteza de traços fornecida pelos sentidos, pela infidelidade dos «olhos que nos deu a Natureza» (vv. 35-36) e resistir (vv. 38-40)

a esta perda das formas consagradas
e consubstanciais das coisas que ainda
ecoam a Criação como o eco cósmico.

Em «Canto diurno», a referência a Platão, que apelida de divino, apesar de significativa, é breve: fala do amor e cita a afirmação do filósofo de que «conhecer é amar» (v. 5). Transcrevo toda a estrofe que o merece (vv. 1-11):

No silêncio bebe a sua taça
e é dor o amor enquanto espera,
imagina o desejo de repente
e lentamente olha o olhar do Outro.
Conhecer é amar, disse o divino
Platão ou outro filósofo antigo.
Porém como traçar na sombra
da persiana de luz o esboço
do teu rosto escasso ausente,
se no diurno amor a memória
o faz mais esquecer-se?

A pintura grega merece uma referência através de Zêuxis, no poema «Canto do mocho» (p. 37-38). São sublinhadas as características de realismo da sua pintura, com alusão à famosa anedota de que as aves vinham debicar as uvas que pintara (vv. 8-15):

Acolho o dia e a noite, na vigília
de quem copia do mundo a própria vida.
Mas só Zêuxis recolheu imagens
dos dias, tão fiéis como as das aves
que vinham debicar a sua tela.
E só Hesíodo louvou o meu amor
pelo traço parado da pintura
de paisagens cíclicas iguais.

O passo estabelece um contraste com o louvor de Hesíodo «pelo traço parado da pintura / de paisagens cíclicas iguais».

Significativamente, *Cantos do Canto* concluem com o poema dedicado ao herói símbolo do poeta e do cantor por excelência, «Canto de Orfeu» (p. 56-57), que contém vários elementos do mito e transcrevo de seguida:

- Pendurou no salgueiro a cítara,
caminhou diante dos seus passos,
sendo depois punido pelos Anjos.
Caminhou sempre para o futuro
- 5 mesmo olhando para trás na memória
e por esse futuro foi punido
pois levaria consigo a imagem viva.
Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
- 10 pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.
Depois da morte ela ainda vivia
pronta para o prender em espelhos dúplices
e ele que amava nela o corpo, a alma,
- 15 o suor, o aroma, a linha dos dedos,
levou-a, para sempre ascendida
ao Tempo do Espaço depois do futuro.
Foi punido por Anjos ciosos
da sua ciência da Origem,
- 20 enquanto outros anjos doces coroavam
aquele Filho que também levava
na memória dos olhos a figura
da Mãe, que todos os filhos levam em si.
Um terrível canto de lamento humano
- 25 depois soou: «Che faró senza Uridice?»,
com o som das vogais mais dolorosas.
Mas o sábio Orfeu deixou a lira
somente ser tocada pelo vento
quando o canto perseguia a imagem.

Assim a alusão à importância da música encontra-se na citação do início da célebre ária «Che faró senza Euridice» da ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck

— o «terrível canto de lamento humano» (v. 24) que soou, «com o som das vogais mais dolorosas» (v. 26) — e no acto de pendurar «no salgueiro a cítara» (v. 1) e de deixar «a lira / somente ser tocada pelo vento / quando o canto perseguia a imagem» (vv. 27-29) que, respectivamente, abrem e terminam o poema, dando-lhe desse modo uma construção em anel.

A anábase de Orfeu e Eurídice aparece sugerida em «caminhou diante dos seus passos» (v. 2), «sempre para o futuro / mesmo olhando para trás na memória» (vv. 4-5) — breve referência ao acto do herói em olhar para a mulher que o seguia —, «Não era Eurídice aquela que o seguia» (v. 8) e «levou-a, para sempre ascendida» (v. 16). Temos alusões à perda definitiva da amada quando refere que, na sua caminhada rumo ao futuro, o mítico cantor foi «depois punido pelos Anjos» (v. 3), «por Anjos ciosos» (v. 18), e «por esse futuro foi punido / pois levaria consigo a imagem viva» (vv. 6-7). Mas essa imagem viva não era a Eurídice do mito que seguia Orfeu e que este perde para sempre, por não ter sido capaz de cumprir a determinação de a não olhar até atingir a luz do dia, mas outra figurada pelos olhos (vv. 8-11):

Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.

E assim, nos versos citados, se sublinha o poder criador do poeta, mas também se realça a importância que nessa criação representa a observação do mundo visível.

No mito, um dos pontos essenciais encontra-se no acto de Orfeu olhar para trás que motiva a perda definitiva de Eurídice. E significativamente, além da importância atribuída à memória, o poema recupera esse dado do mito colocando-o nos olhos: são eles que, «olhando para trás na memória» (v. 5), são «ainda capazes / de criar o modelo e a imagem» (vv. 10-11), portanto dotados de poder criador; essa imagem, formada pelo recurso à memória, está pronta para prender Orfeu «em espelhos dúplices» (v. 13) — ou seja, pronta para o prender pelo olhar — e, «na memória dos olhos» (v. 22), é mantida e levada viva, com corpo, alma, suor, aroma, linha dos dedos (vv. 20-23):

..... Anjos doces coroavam
aquele Filho que também levava
na memória dos olhos a figura
da Mãe, que todos os filhos levam em si.

E assim, como aliás acontece na poesia portuguesa contemporânea em geral, se valoriza a memória, para a qual o poeta lança um olhar e forma a «face figurada» (v. 9) e cria a imagem (v. 11) que, «na memória dos olhos» (v. 22), é mantida ou levada viva, mesmo depois da morte, «para sempre ascendida / ao Tempo do Espaço depois do futuro» (vv. 16-17), tornando Eurídice portanto imortal, seja ela a poesia ou a obra criada (vv. 12-17):

Depois da morte ela ainda vivia
pronta para o prender em espelhos dúplices
e ele que amava nela o corpo, a alma,
o suor, o aroma, a linha dos dedos,
levou-a, para sempre ascendida
ao Tempo do Espaço depois do futuro.

Com os dados essenciais do mito subjacentes, o poema aborda o poder criador do poeta e o acto de criação que é a poesia, simbolizados em Orfeu e Eurídice, respectivamente.

O livro *Epístolas e Memorandos*, nos seus temas e forma, é de certo modo, como observa Maria Alzira Seixo, um prolongamento de *Cantos do Canto*, mas talvez «mais intimista na dualidade inter-subjectiva que permite pela adaptação da ode a um diálogo com os outros (autores) e com a sua memória»⁽¹⁹⁾. E alguns dos interlocutores desse diálogo são poetas ou autores clássicos, apesar de a colectânea conter menor ocorrência de temas greco-latinos. Eles, contudo, comparecem, e alguns de forma bem significativa, a começar pela sua estrutura e forma lírica utilizada preferentemente — «a epístola de tipo clássico, com reminiscências horacianas a prolongá-la tematicamente para a ode»⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ *Outros Erros: ensaios de literatura* (Porto, Edições Asa, 2001), p. 347.

⁽²⁰⁾ Maria Alzira SEIXO, *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto : Edições Asa, 2001, p. 345.

É certo que umas vezes as ocorrências não passam de simples alusões, como Vesta na composição «Memorando de umas sombras» (p. 27), em que uma mulher dança, «a preparar a mesa, / como em redor de Vesta» (vv. 2-3); ou como Pandora em «Epístola para mim, outrora, em dia de Todos os Santos» (p. 38): esse era o dia em que se «davam e recebiam os frutos secos de ouro, / as avelãs, os figos e as nozes outonais» (vv. 2-3) e em que «O riso e a alegria eram um sinal da Terra, / e a dádiva e a esperança graças a Pandora» (vv. 4-5) — uma referência breve, mas em que se encontra presente a alusão a um ponto importante do mito, à esperança que a mulher, dádiva dos deuses ao homem (Pandora), ainda consegue reter, tapando precipitadamente a arqueta (cf. Hesíodo, *Teogonia* 570-594 e *Trabalhos e Dias* 59-105)⁽²¹⁾.

Outras, porém, são estruturantes e marcam todo o poema. E uma dessas ocorrências diz respeito ao mito de Leda e o cisne branco — Zeus disfarçado, de cuja união com a princesa nascem os Dioscuros («filhos de Zeus»). Este conhecido mito marca presença logo no poema de abertura, «Epístola para um cisne» (p. 9): aí, a propósito de um cisne que não conhece «na água o seu reflexo verde» (v. 1), se alude ao referido mito (vv. 5-8):

Não conheces o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morta era somente insone.

Os versos citados fazem também alusão a uma famosa lenda do cisne que morre ao cantar — «temo o canto imaginado» (v. 6), e teria dado origem à conhecida expressão «canto do cisne». Mas o poema centra-se na morte da mãe do sujeito poético e na dor que lhe causou, a «dor mais desolada» (v. 11) que equipara à do cisne na hora da morte (vv. 14-17):

⁽²¹⁾ Hesíodo aduz o mito de Pandora como um meio de explicar o aparecimento dos males entre os homens, embora ofereça algumas dificuldades de interpretação a presença da esperança na vasilha dos males. Sobre o assunto vide Kurt von FRITZ, «Pandora, Prometheus and the Myth of Five Ages», *The Review of Religion* 11., 1947, p. 227-260; M. L. WEST, *Hesiod: Works and Days*, Oxford, 1978, p. 169-170; Jean RUDHARDT, «Pandora: Hésiode et les femmes», *Museum Helveticum* 43, 1986, p. 231-246; M. H. Rocha PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica. I – Cultura Grega* (Lisboa, ⁸1998), p. 164-165 e nota 25.

É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
se não sabes que só o teu outro cisne se perde.
Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, muda, falsa ave cantou.

Outro poema significativo, pelo que demonstra de conhecimento dos mitos e sua aplicação à vida, é a «Epístola para Dédalo» (p. 23). O poema trata de Ícaro, um dos heróis da insolência (*hybris*), que, desrespeitando os conselhos do pai, se aproxima demasiado do sol, vê a cera das asas derreter-se e precipita-se no mar. Partindo dessa ousadia do jovem, o poema considera que todos os filhos são outros Ícaros que se afastam dos pais e «vão morrer no mar» (v. 4), para depois regressarem como filhos pródigos. Transcrevo o poema:

Porque deste a teu filho asas de plumagem e cera
se o sol todo-poderoso no alto as desfaria?
Não me ouviu, de tão longe, porém pensei que disse:
todos os filhos são Ícaros que vão morrer no mar.
Depois regressam, pródigos, ao amor entre o sangue
dos que eram e dos que são agora, filhos dos filhos.

A composição «Epístola para um relógio de sol que tem a inscrição *Carpe diem*» (p. 25), abre precisamente com a correspondente tradução portuguesa da expressão latina horaciana, em epígrafe, «Colhe o dia» (v. 1), e — apoiada em aliterações nos versos 2, 3, 5 e 6 — reflecte sobre a fugacidade da vida e das cousas, sobre o passar do tempo que só na memória pode ser guardado, porque as pétalas das flores colhidas espalham-se «a colorir o chão» (v. 3) e as leva «o vento de entre os dedos frouxos» (v. 4). O poema merece uma leitura:

Colhe o dia, e depois guarda-o todo na memória
porque tão-pouco as flores colhidas fenecem no nada.
Espalham-se as pétalas a colorir o chão
ou leva-as consigo o vento de entre os dedos frouxos.
Também o solo e o vento transformam-nos os dias,
mesmo os nossos dias das dores de sol a sol,
memória a memória findos e mudados.

É elucidativo o papel atribuído no poema à memória: é ela que guarda na totalidade o dia que se colhe, e os dias que o solo e o vento transformam, mesmo os «dias das dores de sol a sol» (v. 6), na memória findam e mudam.

Um caso significativo é o poema «Memorando para o sono» (p. 28), alusivo a um episódio famoso da *Eneida* de Virgílio (5. 12 sqq. e 814 sqq.; 6.337 sqq.) — o da morte de Palinuro, piloto da nau de Eneias que, de noite, enquanto se encontrava ao leme, adormece e cai ao mar; defronte das costas da Lucânia. Conta Virgílio que o deus incute um sono invencível no piloto e que este, num brusco movimento do barco, cai no mar, sem que a tripulação, adormecida também, dê por nada nem ouça o seu grito. Ao acordar Eneias lamenta o desaparecimento e, no Canto sexto (vv. 337 sqq.), ao chegar aos Infernos, levado pela Sibila de Cumas, encontra-o nas margens do Estige, entre os mortos insepultos que Caronte se recusa a passar. Palinuro então conta a Eneias que, após a queda, ainda se conseguiu salvar, nadando três dias e três noites até chegar às costas da Lucânia, onde os habitantes do lugar o massacraram e deixaram o seu corpo insepulto. Perante o seu pedido, Eneias promete que, uma vez regressado à terra, lhe prestará honras fúnebres e a Sibila promete castigo aos habitantes da Lucânia. Estes atingidos por funestos prodígios acabam por recolher o cadáver, conceder-lhe honras divinas e dar o seu nome a um promontório — o Cabo Palinuro.

A abertura do poema de Fiama, faz uma referência explícita ao episódio da queda de Palinuro, tomado pelo sono irresistível, e à sua morte nas costas da Lucânia:

Venceste Palinuro, o piloto que tombou no mar;
e do mar da Lucânia vieste aquietar as crianças.
Estás na comissura absorta dos lábios, nas pálpebras
redondas que vibram, nos dedos que seguram o ar.
Afagas os meus filhos como eu na frente
quando temem os sopros que sopram na janela;
não hoje, mas entre o hoje e a idade clássica,
num tempo em que eu reinava sobre as noites.

Se o poema acabado de citar é elucidativo e mostra conhecimento da *Eneida* de Virgílio, «Memorando, estando no delta do Danúbio» (p. 31)

não é menos significativo, pelo que manifesta de conhecimento de outra obra e de outro poeta latino: Ovídio e as suas *Metamorfoses*, uma das obras latinas mais glosadas ao longo dos tempos. A visita à foz do famoso rio traz-lhe à memória a figura de Ovídio, desterrado no então país dos Getas, e a de uma das suas heroínas, Alcínoe, que por amor se transformou em ave. Conta-nos Ovídio (*Metam.* 11.410-750) que Alcínoe, filha do rei dos ventos, e o marido, Ceice, filho do astro da manhã, formavam um casal feliz, mas um dia, em que Ceice empreende uma viagem marítima para consultar um oráculo, é surpreendido por uma tempestade que lhe destrói o barco. O seu cadáver, trazido pelas ondas, é encontrado pela mulher que, no cúmulo do desespero, o lamenta doridamente. Os deuses então, compadecidos, transformam-na em ave — o alcíone ou alcião. Ao marido concedem uma metamorfose idêntica, convertendo-o em mergulhão⁽²²⁾.

Ao descer o Danúbio, o poeta fecha os olhos, devido ao «frio da primavera dácia» (v. 3) e, quando os abre, «um imenso voo» de ave «planava sobre o barco, depois voltou a terra» (v. 4). E a visão daquela ave traz-lhe de imediato a lembrança de Ovídio, desterrado, a olhar os longes do mar, com saudades de Roma — «a olhar com amor o mar» (v. 7). Transcrevo o poema que contém diversas e significativas alusões a Ovídio:

Descemos o Danúbio num velho barco a motor
ruidoso, que espantava as aves silvestres das margens.
Fechei os olhos, com o frio da primavera dácia, e ao abri-los
um imenso voo planava sobre o barco, depois voltou a terra.
O desterrado Ovídio mandara-me aquela ave
para me lembrar Alcínoe por amor transformada.
Vi-o, perto, no exílio, a olhar com amor o mar;
e vi-me a mim, de braços na amurada, fitar a água;
depois, mais duas aves cruzaram o horizonte.

⁽²²⁾ O mito, narrado por Apolodoro (*Biblioteca* 1.7.4) e por Higino (*Fab.* 65), dá-nos uma versão diferente da de Ovídio, em que a metamorfose aparece como o castigo dos deuses a um acto de insolência: ao compararem a sua felicidade à do casal divino Zeus e Hera, os dois jovens provocaram a cólera dos deuses que os transformaram em aves — ela em alcíone e ele em mergulhão.

O poema, como se deduz do resumo dado acima, recolhe várias e subtis reminiscências da narração de Ovídio: é clara a referência ao exílio e desterro do poeta latino (v. 5 e 7); também explícita aparece a alusão à metamorfose de Alcíone (v. 6); já a do marido surge veladamente sugerida no último verso, na frase «duas aves cruzaram o horizonte» — alusão evidente aos dois desditosos jovens transformados em aves. Por sua vez, «o frio da primavera dácia», além de aludir à província romana para onde o poeta foi enviado por Augusto, exprime também o desconforto, o isolamento de quem se sente exilado no meio de povos rudes, longe da família e da vida de Roma; o mesmo sugere o seu acto de «olhar com amor o mar» (v. 7).

A visão de uma ave trouxe ao poeta a lembrança de Alcíone e de Ovídio. O fio da memória seguiu essa recordação, simbolizada também nas duas aves que cruzaram o horizonte.

A memória é uma das tónicas da obra de Fiama e da literatura contemporânea, em geral. Recordemos que o livro em análise apresenta o título *Epístolas e Memorandos*, onde o termo **memorando** remete para recordações, como aliás muitas das epístolas. Lembro o que disse acima (supra p. 26) sobre a importância da memória na composição «Epístola para um relógio de sol que tem a inscrição *Carpe diem*» (p. 25). É ela que guarda os dias, «os dias das dores de sol a sol» (v. 6), que são depois recuperados e «memória a memória findos e mudados» (v. 7).

Em conclusão, *Cantos do Canto* e *Epístolas e Memorandos* são dois dos mais recentes livros de Fiama, em que a presença da cultura clássica é evidente, permanece viva e se manifesta em significativos momentos e pormenores.

(Página deixada propositadamente em branco)

A MÃO QUE ESCREVE: APRESENTAÇÃO DE HÉLDER MACEDO

Quando fui convidada pelo Departamento de Letras Clássicas da Universidade de Coimbra para apresentar o escritor Helder Macedo, aceitei, honrada, o convite, não só por estar aqui nesta tão prestigiosa Universidade, mas também porque vir falar dos textos de Helder Macedo é, já há algum tempo, tarefa que me encanta. Venho pois do Brasil, onde a recepção dessa obra foi indiscutivelmente feita com atenção por professores das mais variadas universidades: na UNICAMP pela Prof.^a Vilma Areas, na UFAL pela Prof.^a Maria Lúcia dal Farra, na UFRGS pela Prof.^a Tânia Carvalhal, na UFRJ pela Prof.^a Cleonice Berardinelli e por mim mesma. Isto sem falar em artigos de jovens pesquisadores e, já agora, teses de Doutorado, já defendidas e em vias de serem apresentadas. Como vêem, nada mais justo que os ecos universitários desta obra serem recolhidos — como de facto aconteceu — por uma Editora brasileira, a Editora Record, que se empenhou em publicar toda a obra do autor: um primeiro romance — *Pedro e Paula* — saiu em 1998, em seguida *Partes de África* em 1999, e para este ano a poesia reunida, até o mês de abril. Sucesso, como vêem, indiscutível e que, atravessando inicialmente o meio universitário, se projecta para um público mais amplo, que é, aliás, o que vem acontecendo mais recentemente, e ainda bem, com a produção contemporânea portuguesa.

Pensei, ao receber o convite, que a tarefa, para além de agradável, não seria assim tão árdua, por um lado pela indiscutível excelência dos dois romances do autor, segundo porque, afinal, eram apenas dois romances. Ledo engano. Tendo parado uns momentos apenas para reflectir

(*) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

sobre a organização desta apresentação, simples a princípio, porque conheço tão de dentro esses textos, porque escrevi sobre eles, trabalhei com eles na Licenciatura e na PG da UFRJ, porque vi multiplicadas essas reflexões em textos de alunos meus que percorriam com agudeza os seus próprios caminhos, tendo parado, repito, descobri que não bastava falar aqui do *romancista* Hélder Macedo. Era preciso certamente também falar do *poeta* e do *ensaísta* renomado, certa que estou de que há entre esses variados tipos de produção uma tonalidade comum na sua evidente diversidade.

Certamente não preciso apresentar, numa universidade portuguesa, o ensaísta cuja produção é bibliografia obrigatória na formação académica de quem quer que se volte para estudos de literatura portuguesa: bastaria citar livros como *Nós, uma leitura de Cesário Verde*, *Camões e a viagem iniciática*, *Do significado oculto da Menina e Moça*, ou artigos que são referências que já não se podem ultrapassar, como o texto da *Colóquio 51* sobre Garrett — «*Viagens na minha terra* e a 'Menina dos Rouxinóis'», e agora, mais recentemente, a obra de grande fôlego, *Viagens do olhar* (em Portugal sob a chancela da Editora Campo das Letras), que recebeu o Prémio Jacinto do Prado Coelho da Associação Internacional de Críticos Literários e o do Pen-Club de Portugal, escrita a meias com o filósofo Fernando Gil. Textos assim não carecem de apresentação.

Vocês, no entanto, talvez estejam imaginando que não será desse Hélder Macedo que esperavam ouvir falar. Que esperavam ouvir falar do romancista ou do poeta, e eu prometo não faltar a este justo desejo. Mas a minha aposta teórica, aquela que daria título, se título houvesse, a esta apresentação, é a de que, por detrás dessa variada produção que cobre géneros também vários — *romance*, *poesia*, *ensaio* —, há sempre a mesma mão que escreve, a mesma e sempre outra, porque adequada às exigências e ao tónus de cada criação, mas onde — muito *baudelaíriamente* — «os perfumes, as cores e os sons se respondem».

Que é isso de se responderem? Ah, meus amigos, isso é conversa longa de que eu vou apontar apenas, à guisa de aperitivo, simples encontros. Porque decididamente deixo a Hélder Macedo o direito de falar de si e da sua prosa. Terá ele, a justo, justíssimo título, tempo para responder às perguntas que nós lhe fizermos, enfim, o fato é que não estaria eu aqui para contar romances, nem será isso o que esperam de mim.

Prefiro dar-lhes, portanto, alguns recortes dos textos, deixar que eles mesmos despertem a curiosidade de quem ainda não os conhece, ou evoquem agradáveis lembranças em quem os tiver lido. E, cumprindo aquela tarefa anterior a que me propusera, queria apontar que *a mesma mão os escreve*.

Mão sábia que vai buscar nas fontes da tradição o alento para uma escrita nova que estabelece com aquela outra um saudável jogo de evocações culturais. Gosto de pensar nessa proposta em que citar⁽¹⁾ (do latim *citare*, pôr em movimento, chamar, provocar) ultrapassa o mero investimento na repetição para se constituir como força de trabalho absolutamente original, não no que se refere à restauração da origem — que, na verdade, é apropriada para ser rasurada em seguida —, mas como emergência de um novo que não carece da *tabula rasa* ou da neutralização das influências porque soube ultrapassar a angústia que via de regra o criador mantém com a tradição⁽²⁾. Se este negociar com a tradição não é apanágio da modernidade, é preciso dizer que a produção contemporânea exacerba esse diálogo com o passado, porque aposta no desafio e desconfia da castração da sombra por acreditar antes na convivência com aqueles a quem chamamos *clássicos*. E que me permita aqui o Departamento de Letras Clássicas, mas quero negociar eu com este nome — «clássicos» — de forma ampla, de modo a abranger certamente a Antiguidade Clássica, sem deixar de passar pelo Classicismo e chegando até a um conceito mais generoso que congrega todas as obras que, de uma maneira ou de outra, permanecem como marcos culturais, referências, enfim, como bagagem que a tradição nos lega e à qual sempre se retorna. Obras portanto também de outro modo *clássicas*.

(1) Cf. Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. — «*Citare*, en latin, c'est mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action. Les sens du verbe s'ordonnent ainsi: d'abord venir à soi, appeler (d'où l'acception juridique d'une sommation à comparaître), puis exciter, provoquer, enfin, dans le vocabulaire militaire, délivrer une mention. En tout cas, une puissance est en jeu, celle qui met en branle. Dans le vocabulaire de la *corrida*, on dit que le *torero* «cite» le taureau: il provoque sa charge à distance, il le promet en agitant un leurre devant ses yeux» (p. 44).

(2) Harold. A BLOOM — *angústia da influência* (*The anxiety of influence*). Rio de Janeiro : Imago, 1991.

Mas vamos aos textos. Leio por exemplo no ensaio de Hélder Macedo, *Camões e a viagem iniciática* (de 1980), mais que uma análise do amor camoniano, quiçá uma transposição, em terceira pessoa, como convém à impessoalidade do discurso crítico, de uma ode, também pessoal, ao justo gozo do amor vivenciado em plenitude e que, mais que «reconciliação do espírito com a carne» é, como ele próprio diz, «consagração do espírito na carne», e cito: «parecendo trazer uma nova dimensão valorativa à escala platónica do amor — a escala de Diótima — que definia como 'baixo amor' a submissão do espírito ao corpo, como 'amor misto' a não rejeição do corpo e como 'amor sublime' a negação do corpo em pura espiritualidade.» E continua: «Da perspectiva de Camões, o chamado 'amor misto' é investido com o valor superior de uma maior verdade totalizante.»

Camões será sempre, na obra de Hélder Macedo, espaço de retorno crítico e criador. Abro o primeiro romance — *Partes de África* (1991), que tem de autobiográfico apenas o tanto que lhe convém, pois, como dirá o autor: «este livro não é sobre mim mas a partir de mim» — e, depois de ver camonianamente lembrado em epígrafe que a ordem do mundo é «não sabida» («O tempo tem sua ordem já sabida. O mundo não»), salto ao capítulo 8 e leio uma nostálgica história de amor vivida por esse narrador / autor ainda adolescente e uma bela e incorpórea judia, de nome Raquel. Em pano de fundo surge-nos imediatamente o soneto assaz conhecido:

Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela
Mas não servia ao pai, servia a ela
E a ela só por prémio pretendia.

Àquela outra Raquel, a do romance, ficaremos sabendo, não precisou o *pastorzinho* de quinze anos servir durante sete anos. Bastaram de certo apenas uma visão e alguns encontros, até porque essa outra judia, transmigrada do contexto bíblico e camoniano para os negros tempos do nazismo, breve para longe partiria, forçada por questões éticas sempre discutíveis quando tomadas como absolutas, tais como honra ou fidelidade conjugal, e isto seria sem remédio. Com as necessárias e aliás desejadas metamorfoses, os ecos, entretanto, estavam todos lá: no nome Raquel, e judia como convinha; na beleza sacrificial; e, sobretudo, no desejo de «servir».

Eu procurava *servi-la* como pudesse, levar-lhe um copo de água antes dos criados, passar-lhe os amendoins, abrir-lhe a porta do carro antes do marido.⁽³⁾

Ou ainda:

o pavor que então senti fazia parte do meu fascínio pela incorpórea Raquel, do meu querer *servi-la* numa angústia de transmigrações inomináveis.⁽⁴⁾

Evocando assim os *incorpóreos* dos estóicos e as *transmigrações* de algum modo platónicas, acedidos, é claro, pela via camoniana, cá estamos nós frente a «clássicos». Mas, porque os tempos eram outros e, para que o desejo, que tinha ficado explosivamente contido no menino encharcado de chuva diante da porta da amada, tal qual novo José Matias de outro clássico do século XIX — Eça, é claro —, pudesse enfim ganhar espaço, quando a partida do avião que expulsava a nova Raquel para a Alemanha nazista indicava que *para tão longo amor fora demasiadamente curta a vida*, esse desejo, repito, se completa no romance com uma outra experiência afectiva, com uma também doce «namorada cor de cobre», naquela mesma madrugada em que, e cito: «nossos corpos começaram finalmente a descobrir-se e a encontrar o seu modo de querer-se. E depois fomos todos ver o Sol nascer, vermelho e repentino, no cais do Pijiguiti». Começava assim, literariamente, sua iniciação amorosa, tal como Hélder Macedo entende ler em Camões: com a «celebração do espírito na carne».

Mas esse primeiro romance de Hélder Macedo joga também em outros campos que não apenas o do exercício amoroso. Porque é um texto que relê no espaço da ficção os últimos 50 anos do colonialismo português, *Partes de África* reflecte, em espécie de metonímia, sobre formas outras de poder que não necessariamente aquela da violência evidente da metrópole em relação à colónia. Em espécie de metonímia dizia eu, porque exemplarmente o colonizador é visto através do caso de um certo governador

(3) Grifos nossos.

(4) Grifos nossos.

Ferreira Pinto que, no melhor propósito de construção de uma utopia africana, acreditava poder instaurar, e cito, «nem que fosse pela força, a Idade de Ouro na Zambézia». Era, assim, apesar de cheio de boas intenções, o exemplo típico do etnocentrismo exacerbado que pretendia moldar, com sua educação clássica, os povos africanos. Informa-nos o narrador — e pouco importa saber se o caso é verdadeiro ou tão somente necessariamente verosímil para se tornar exemplar - que ele tinha «uma vistosa educação clássica, gostava de citar Tácito e especialmente o Virgílio da *Écloga Profética*: «*omnis feret omnia tellus... incipet*» [*toda terra produzirá tudo... começa!*] (PA, p. 25). Por coerência, imbuído da profecia da criança divina, determinara, por exemplo, que os meninos das escolas de Quelimane usassem «bibes inspirados nas togas romanas». O que se vê aqui é certamente uma outra espécie — insidiosa espécie — de exercício do poder. Nenhum respeito ao outro nesses tempos em que, como dirá o narrador posteriormente, só se era capaz de «reconhecer o desconhecido», ou, em outras palavras, de impor um olhar já feito, comprometido tão somente com os seus próprios conhecimentos, as suas próprias metáforas, as suas próprias crenças, anulando o que de verdadeiramente novo poderia surpreender no encontro com o diferente. Suprema ironia do autor nesta revisitação aos clássicos que aqui são convocados como forma de autoritarismo e de cegueira cultural. Não seria, aliás, demasiado lembrar aqui o início de um texto crítico do autor que aparece inserido entre os capítulos do seu romance, a mostrar, por um lado, concretamente, que a mesma mão os escreve, e que, por outro, esta é uma questão fulcral de suas preocupações quer como ficcionista, quer como ensaísta.

O título da minha comunicação — «Reconhecer o desconhecido» — pressupõe um paradoxo: pois como reconhecer o que se desconhece? Mas esse, julgo eu, foi um paradoxo frequentemente manifestado nos primeiros encontros entre povos de civilizações diferentes, a razão dos ilusórios entendimentos e dos equivocados desentendimentos que estiveram na origem da construção dos impérios. (PA, p. 160)

Poderia, se tempo houvesse, ir a outra espécie de clássico, para o caso, as *Viagens na minha terra*, e depois, no mesmo romance — *Partes de África* — descobrir que o «despropositado» livro de Garrett se tinha transformado

numa narrativa contemporânea em que «o autor se dissocia de si próprio e *desdiz o propósito* do seu livro». Livro que é, aliás, também como o outro, a narrativa «desta minha *grave viagem*», feita em eco por um também «*poeta em anos de prosa*», e que evidentemente não recusa «os ecos literários pertinentes» dos seus «plurais romances». Livro também que, ao referir-se à paixão definitiva pela «S», retoma letra por letra a linguagem garrettiana que apresentava ao leitor a sua Joanhina:

E foi em Joanesburgo que conheci a S. Mas como hei-de eu agora nesta grave odisseia das minhas viagens, como hei-de eu inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que foi contado ou cantado? Não sei, nem vou tentar. Basta dizer que em tudo se renova e que é sem cura (PA, 84-5)⁽⁵⁾

Uma apresentação é definitivamente uma espécie de aperitivo. Por isso salto já para uma outra reflexão que o ensaísta Hélder Macedo fez em 1994, em um Congresso da ABRALIC em São Paulo, sobre o seu — e muito seu — Machado de Assis. E sabem o que ele foi buscar? Uma história de gémeos, ironicamente mal resolvidos, uns tais de Pedro e Paulo de um romance, nem tão famoso quanto sua qualidade o mereceria, intitulado *Esau e Jacó*. E não é que anos mais tarde cai-nos nas mãos — benvindo seja — um outro romance do próprio Hélder Macedo, que graceja a sério com uma outra história de gémeos, só que desta feita em versão feminina, e que se chama *Pedro e Paula? A dívida* poderia parar aí, na evocação consciente dos nomes; mas não, ela passa, como já terei dito em outra data, pelo apelo a uma escrita de *registro irónico* e de comprometido *diálogo com o leitor*, pela quase *ausência de um discurso assertivo* que procura considerar menos as oposições e mais as *contradições da verdade*, encontros de prazer em que este romancista se compraz, a cumprir uma regra de que ele próprio é o autor: «O que é preciso é misturar tudo ou, pelo menos, fazer o que se pode. Porque conseguir, em português, só o Camões e o Machado de Assis» (PA, 169). Definitivamente aí estão os grandes clássicos revisitados. Os da literatura, é claro, mas também os da música e da pintura e do cinema, não

⁽⁵⁾ Grifos nossos.

fosse esse romance começar justamente com um diálogo frutuoso com Ilse e Lazlo, os inesquecíveis amantes de *Casablanca*, numa espécie de ficção de segundo grau a continuar em letra a cena inesquecível do avião em noite brumosa.

É só um aperitivo, como lhes havia dito. E, por isso mesmo, relembro, para finalizar, as leituras que o Hélder Macedo ensaísta fez há tempos, com Stephen Reckert, sobre as Cantigas de Amigo, para depois ir ler no seu livro de poemas de 1994, schubertianamente intitulado *Viagem de inverno*, três belíssimos reencontros com a estrutura e a tonalidade dessas cantigas, devidamente actualizadas, como convém a quem sabe brincar inteligentemente com a tradição. Leio só uma delas para não me alargar mais, e sobretudo porque prefiro çalar para deixar-lhes, à guisa de prólogo que isto deve ser, o sabor de ouvir Hélder Macedo:

Bailemos amigas
que a dança acabou
os rios correram
a fonte secou

bailemos na noite
libertas do amor
sem nada querer
sem qualquer temor

bailemos irmãs
nos corpos sumidos
das jovens que fomos
nos tempos perdidos

bailemos que é tarde
para resistir
quando a madrugada
já não pode vir

bailemos meninas
de seios mirrados
com olhos vazios
e sem namorados

bailemos a dança
que a todos nivela
o filho o amante
a feia e a bela

e quem não quiser
connosco bailar
saiba que esta roda
terá de dançar

com velhos e moços
com monstros e mansos
com mancos e destros
com loucos e castos

terá de bailar
saiba que esta roda
pela noite toda

não há-de acabar

(Página deixada propositadamente em branco)

Antologia de Textos

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ AUGUSTO SEABRA

As cigarras rondavam
as espadas da Acrópole
vergada. Repetiam
as sílabas roídas
por séculos
de nada.

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 16.

Para Delfos, em que manhã grisalha
pela Grécia assim pobre
e caminhante? Que oráculo
traçaria a derrota
dos astros? Que mortalha
cobriria os vestígios
da caída
muralha?

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 25.

Qualmente as vagas
víneas volteiam
a bruma apaga
teia por teia

a luz que alaga
a ulisseia
ilha onde as águas
tecem a Ideia.

Só entre as pregas
do tempo espia
a velha deusa

tramando o mito
de um infinito
e vão regresso.

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 31.

Por que esposaste
Pasiphaé,
ó rei sem fé,
Rei do desastre?

Por que esperaste
longa a maré,
sonhando até
do Touro a haste?

Por que vingaste
no monstro a ré
da tua casta

e te entregaste
nas mãos de Dédalo,
Rei da má arte?

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 36.

Que rasar cerce
de asas declinas,
se o sol declina
e o voo excede
o voo, ó Ícaro
filho de Dédalo
mas não do mesmo
raso destino?

Um pouco menos
de azul e a brasa
que te incendeia

derrete a cera
de cada asa
fundindo a Ideia.

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 37.

Como circulas
no labirinto
de fuga em fuga
cercando Minos

duma loucura
que te domina
mais do que o Touro
em que ruminas,

Teseu, ó escravo
da liberdade
e do destino,

ainda errando
com Ariadna
de signo em signo?

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 38.

Que fio teces
do teu cabelo
que tão a medo
se desenreda

no longo cerco
do Touro cego?
Que outro segredo
levas de Creta

no diadema
e ao deus ofereces
mimando Athena

sem que vencesse
o amante lesto
das tuas penas?

*Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 39.*

Ai, ilha fria
do abandono,
ilha de Dia,
ilha do sono,

do amor medonho
de Dionísio:
que outro mau sonho
te está prescrito?

Rompes o fio
frágil do mito?
Ou é só Cronos
que te destrona,
ó triste filha
do Rei maldito?

*Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 40.*

Danças o voo
a pique, surto
do abismo obscuro
onde mal soa
no doce búzio
todo o mar oco.
Que lanço louco
te traça o rumo

visando o fundo
do alvo nulo
do teu mergulho

mortal, ó bruxo
do salto puro
de prumo a prumo?

*Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 41.*

Aqui Ulisses
vai aportando
ao cais do mito,
aonde e quando

o infinito
se tece, enquanto
tudo é escrito
ou declinado

de canto em canto
pelas sereias
em seu descante

e em nada a deia
destece o manto
da pura Ideia.

*Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 46.*

Delineando
a lâmina
tão límpida
do rio:

só rigor
ou signo.

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 62.

Entenda-se: o fulgor
dos sons, as cinzas
do sentido. Entenda-se:
o silêncio
ferido.

Gramática Grega. Póvoa do Varzim : Edições
Nova Renascença, 1985, p. 63.

MANUEL ALEGRE

Os dois sonetos de amor de Ulisses

I

Como Ulisses te busco e desespero
como Ulisses confio e desconfio
e como para o mar se vai um rio
para ti vou. Só não me canta Homero.

Mas como Ulisses passo mil perigos
escuto a sereia e a custo me sustenho
e embora tenha tudo nada tenho
que em te não tendo tudo são castigos.

Só não me canta Homero. Mas como U-
lisses vou com meu canto como um barco
ouvindo o teu chamar — Pátria Sereia
Penélope que não te rendes — tu

que esperas a tecer um tempo ideia
que de novo o teu povo empunhe o arco
como Ulisses por ti nesta odisseia.

II

Onde estarás Penélope que já
não sei se esperas já não sei se teces
um tapete e grinaldas? Oxalá
o amor não esqueças se de mim te esqueces.

Oxalá seja a tua voz que escuto
nesta voz que não sei se é de sereias
se é tua voz cantando-me nas veias
amor tornado ideia por que luto.

Porque todo o poema é como um barco
em que Ulisses por ti sou marinheiro.
Oxalá seja ainda o mais certo

quando Ulisses por ti empunhe o arco
Penélope que bordas de saudade
este amor que me prende. E é liberdade.

Obra Poética. Lisboa : Dom Quixote, 1999, p. 207-209.

Um Dia. Como Ulisses

E então chegou a hora
às duas e meia no aeroporto
chegou a hora
uma farda amarela uma espingarda.
A minha tia contava a história de Cyrano
eram dele as palavras não o rosto
eram dele as palavras e o nariz
e o teu nome não era Rosalinda
às duas e meia no aeroporto
às duas e meia
em frente do portão de minha tia
Voi que per via d'amore passate
um dia como Ulisses voltarei
em cada homem há um lugar e um momento
uma tarde uma plenitude um êxtase
um dia. Como Ulisses.
Então às duas e meia
com escala por Bissau
vinte e seis horas de voo até Luanda
um posto uma farda um número
um dia como Ulisses
«Ai de mim
Que homens habitarão a terra a que cheguei?»

*E na densa floresta cortou um ramo
para cobrir suas vergonhas*

Depois das sete curvas
depois das sete curvas é uma porra
depois das sete curvas meu Alferes
depois das sete curvas para o Norte.

30 Em casa todos bem. E nós por cá pior:

Ah não te esqueças das raízes
não te esqueças das raízes grossas do pinheiro
são as tuas raízes na casa em Anadia.

E Cyrano tinha o nariz comprido

35 Rosalinda Rosalinda

não há mina que ceife estas raízes.

De modo que nos fomos para o Cairo

Amílcar Amílcar

tu olhavas as Pirâmides

40 «estou a ouvir os escravos».

Então chorei a tua morte em Conakry.

Foram vinte e seis horas de avião

vinte e seis horas até ao fundo

de cinco séculos a chegar ao fim.

«E estavam todos na Pátria

os que na guerra e no mar

tinham escapado

Só Ulisses suspirava pelo regresso».

E quando no curso dos tempos

chegou a época decretada pelos deuses

desembarquei em Roma onde nasci

uma segunda vez nasci Donna pietosa

foram vinte e seis horas e seis anos

Tu m'hai di servo tratto a libertate

intelligenza nova che l'amore

piangendo mette in lui

Donna pietosa

foram vinte e seis horas e seis anos
até nascer de ti uma outra vez.

E a luz e a sombra a cor jasmim secreto
a flor do Vicollo de La Campanella
como bichos da terra nós ardemos
subindo ao céu três vezes e três vezes
ressuscitados ao terceiro dia.
Entre o Abril e o Tibre cantarei
um perfume de Itália e a rosa incendiada
Donna pietosa.

Tal era io a quella vista nova.

E fiz o pino sobre as lágrimas
e fiz o pino sobre o tempo
carregado de mortos e de séculos
camaradas dos campos de batalha.

*«Ali eu vi a Minos
filho de Zeus
na morada do Hades de largas portas».*

Mas como fazer justiça
aos mortos que trazia de outras Áfricas?
Mas como fazer justiça
camaradas dos campos de batalha?

Uma noite em Argel
joguei as cartas com Che Guevara.
*«E a grande humanidade disse basta
e pôs-se a caminhar».* Tempo canção
guerrilha sonho risco.
E antes de partir escreveu seis cartas
depois dançou a valsa com a filha
de Rocinante à espera e o escudo e as armas
para dançar sob outros céus
a vida e a morte.

Tempo canção guerrilha sonho risco
uma só valsa

uma só valsa com Hilda ou Dulcineia.
Tal era io a quella vista nova
vinte e seis horas de avião
vinte e seis horas até chegar ao fundo.
Um dia. Como Ulisses.

E na Rue de Seine aquele Maio
da janela onde estava eu pude vê-los
ceux qui partaient à l'assaut du ciel.
Traziam na boca uma canção vermelha
e as raparigas lavavam-se nas fontes.

«A vida (Garaudy) nunca é quotidiana».
«Ah! que la vie (Laforgue) est quotidienne».

E a jovem geração nasceu
neste momento de ruptura
Changer la vie. Danser sa vie.
«O pâle Ophelia! belle comme la neige
C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté».

E de repente os cães viram Ulisses
e correram assanhados para ele.

E o Ditador caiu.
Mas faltavam ainda outros seis anos
Ó ilusões de ma jeunesse
par délicatesse par délicatesse.

E eu perguntei: queres vir peregrinar?
Donna mi prega
em cada esquina havia o acontecer.

120 E encontrámos ainda os Lestrogónios.
Para que visses estes meus trabalhos.
Vinte e seis horas depois de cinco séculos
vinte e seis horas e dez anos.
Um dia. Como Ulisses —

Regresso a Ítaca

Conheces a casa pelos cheiros e os ruídos
As sombras na parede a certas horas
Uma jarra de rosas sobre a mesa
E a primavera no quintal com seu perfume
5 De terra e musgo e buxo e flores de limoeiro

Conheces a casa até por sua música
Que é um branco silêncio povoado
Por móveis e tapetes ecos vozes

Este devia ser o teu lugar sagrado
10 Aquela Ítaca secreta em que pensavas
Quando buscavas um caminho ou um destino

Mas eis que chegas e algo está mudado
É certo que na vila os velhos te reconheceram
Como a Ulisses o fiel porqueiro

15 Porém na casa algo está diferente
O teu próprio retrato te parece um outro
E mais do que nunca sentes-te estrangeiro

Por isso o teu exílio é sem remédio

Obra Poética. Lisboa : Dom Quixote, 1999, p. 535-536.

Miguel Torga e nós

A terra é quem responde
a terra o mar a torga brava
e aquela parte da Ibéria onde
o poema é Portugal feito palavra.

Seu nome é Viriato. E foi Orfeu.
Há uma flauta portuguesa em sua voz
e sempre que diz eu
somos nós.

Obra Poética. Lisboa : Dom Quixote, 1999, p. 825.

Pompeia

I. Casa do poeta Menandro

Não sei de quem trabalha na oficina do fabro.
Mas ao lado na casa de Menandro
ouve-se ainda
sob a cinza e sob a lava
o murmúrio das sílabas
a música secreta da palavra.

(...)

3. La Donna coronata

Porque está triste a Donna Coronata?
A cinza ainda não cai sobre Pompeia
Nem as línguas de fogo saem do Vesúvio.
E contudo em seus olhos há uma sombra
De profunda irremediável nostalgia.
Talvez ela pressinta o oculto tremor
E veja já por entre os limoeiros
uma nuvem de enxofre sobre a Campania.

Obra Poética. Lisboa : Dom Quixote, 1999, p. 828-829.

Ítaca

I Ítaca estava dentro: era uma luz um rosto um cheiro
a sombra em certas tardes na sala de jantar
ou o teu sorriso debaixo da ameixeira.
Um sítio. Um sítio sagrado algures no tempo.
Um sítio por dentro. Um obscuro ponto
no mapa luminoso
do coração.
Para sempre só teu
para sempre escondido.

Como Ulisses ninguém volta ao que perdeu
Como Ulisses não serás reconhecido

- 2 Não vale a pena suportar tanto castigo.
Procuras Ítaca. Mas só há esse procurar.
Onde quer que te encontres está contigo
dentro de ti em casa na distância
onde quer que procures há outro mar
Ítaca é tua própria errância.

Obra Poética. Lisboa : Dom Quixote, 1999, p. 836.

Rembrandt: Retratos

3. (Homero)

De todos os retratos que Rembrandt pintou
Homero sendo cego é o que mais vê
o que nele olha é o pensamento
e o que lê
está dentro.

Obra Poética. Lisboa : Dom Quixote, 1999, p. 842.

Décimo poema do pescador

Nem sempre o robalo vem
nem sempre ele traz aquele inexplicável e fundo
mistério de pulsar como o coração de alguém
ou talvez como o próprio coração do mundo.
Nem sempre me toca a graça e nem sempre está
o vento de feição. E no entanto procuro
incansavelmente procuro o não sei quê que já
muitas vezes me trouxe um coração no escuro.

Não há senão esse buscar. Esse incessante
navegar pelo sonho essa viagem
de Ulisses sem regresso. Como alma errante
não mais do que um viajante de passagem
um intruso no mar um algo a mais
pela noite adiante obsessivamente procuro
na página nos astros nos canais
um verso um peixe um coração no escuro.

Eu pescador Ulisses alma errante
navegador da noite procuro nem sei bem
uma luz um robalo um breve instante.
O coração do mundo. Ou de ninguém. Ou quem.

Senhora das Tempestades. Lisboa : Dom Quixote, 1998,
p. 63-64.

Águias

As águas negras da noite as águas negras
as águias que debicam
meu coração no cimo da montanha
a pulsação do mar o oiro alquímico
a batida do vento e a laranja
que devagar amadurece algures no mundo.
Toda a terra está escrita.
Encosta o teu ouvido à página do livro
ouve o rumor do mundo
a floração secreta da música
as águas dentro da palavra
as águias.

Senhora das Tempestades. Lisboa : Dom Quixote,
1998, p. 69.

Praça João do Rio ou O segundo poema do português errante

Lisboa é esta praça com árvores e com pássaros
melros piscos toutinegras rouxinóis
e barcos inconcretos nos telhados onde
o azul do céu é já um mar do avesso
um reflexo do Tejo ou talvez um
pressentimento de ocidente o caso Cabo Raso
um navegar só verbo em navio nenhum.
Lisboa é esta janela de onde vejo
tudo o que se não vê que é o que há mais
em Lisboa onde se vê mesmo sem ver o Tejo
e onde cada varanda é sempre um cais.
Lisboa é esta praça e esta janela
minha nau capitânia sobre o insondável
dentro de casa eu vou de caravela
Bartolomeu Dias neste mar inavegável
não há Índia perdida que não possa ser achada
Lisboa é esta praça e esta viagem
esta partida mesma se parada
este embarcar no azul até chegar àquela margem
em cuja linha só o abstracto pensamento passa
a margem única e absoluta não mais que pura imagem
sem precisar sequer sair da Praça
João do Rio número onze quarto direito
onde eu Ulisses vou à proa
além de qualquer cabo e qualquer estreito
em Lisboa por dentro de Lisboa.

Livro do Português Errante. Lisboa : Dom Quixote, 2001,
p. 39-40.

Penélope ou O terceiro poema do português errante

Todos os dias pergunto por Penélope
todos os dias procuro o seu tapete
às vezes chego cansado ao fim da tarde
com todos os regressos bloqueados
e no meio das filas de trânsito procuro
o caminho perdido para Ítaca.
E quando bato à porta molhado até aos ossos
encharcado de chuva de tédio e de desastres
eis que por vezes surges de entre os filhos e as rotinas
aquela a quem perguntei se queria vir
quando bordava um tapete e eu tinha um barco.
Então eu lembro a casa no exílio.
a pequena gravura de Ítaca
o poema de Cavafy
lembro o primeiro filho as fraldas o receio
de lhe pegar ao colo e dar-lhe banho.
Passaram tantas luas tantos mares
mas tu abres a porta e estás à espera
ajudas-me a despir o sobretudo
e de repente eu sei que estou de volta
como Ulisses à tão amada Ítaca.

Livro do Português Errante. Lisboa : Dom Quixote, 2001,
p. 41-42.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOÃO AGUIAR

A Tática de Viriato

Quando o Sol nasceu e os vigias romanos puderam observar com nitidez a cidadela cercada, viram isto: quatro grupos de Lusitanos concentrados junto ao lado exterior da muralha; e, virado para o grosso das suas tropas, um milhar de cavaleiros com lanças em riste. Compreenderam que não haveria rendição e em breve ouvimos os seus toques de alerta, mas nesse momento, Viriato, que estava à nossa frente, apeado, montou de um salto.

Este era o sinal combinado. Soltando gritos de guerra, os quatro grupos correram nas direcções previamente indicadas; ao mesmo tempo, a um gesto do Comandante, lançámo-nos à carga.

Foi uma manobra perfeita. Não esquecemos nada: o velho cântico guerreiro da tribo de Viriato atroava os ares, as trompas repetiam incessantemente o toque de carga e a distância que nos separava dos Romanos diminuía a cada instante. Numa movimentação impecável, as legiões cerraram fileiras para aguentar o embate — uma verdadeira muralha de ferro contra a qual não tardaríamos a esmagarmo-nos. Porém, quando os hastários dobravam o joelho e erguiam o *pilum*, Viriato levantou o braço direito, o toque das trompas mudou subitamente; no espaço livre que nos restava fizemos meia volta e partimos na direcção oposta, deixando atrás de nós duas legiões frustradas e desorganizadas, sem inimigo contra quem lutar. Antes que Vetúlio compreendesse o que sucedera e lançasse os esquadrões de cavalaria atrás de nós, já havíamos alcançado uma floresta cerrada onde era impossível manter uma perseguição.

O pesadelo terminara, mas Viriato não descansou. Destacou os melhores caçadores para assegurar provisões e enviou Audax e Minuro, por serem naturais da região, à procura de notícias. Só depois de tomar estas medidas consentiu em repousar; deitou-se numa clareira, armado e embrulhado no seu manto. Táutalo assumiu o comando.

Continuávamos esfomeados e cansados, porém o alívio e o entusiasmo tinham levantado o nosso moral. Frutos e bagas silvestres foram a primeira refeição

e pelo dia adiante chegaram os caçadores com cervos e javalis, que abundavam na floresta. Pudemos enfim matar a fome e para beber havia água fresca, límpida e deliciosa, vinda de nascentes e regatos. Ao princípio da noite, Audax e Minuro regressaram trazendo um amigo, Ditalco. Tinham-se arriscado (segundo contaram) até aos arredores de Urso, onde o encontraram. Ditalco sabia todas as informações que Viriato pretendia: os quatro grupos de Lusitanos haviam conseguido forçar as linhas romanas com um número insignificante de baixas. Vetílio preparava-se para levantar o acampamento no dia seguinte.

Passámos uma bela noite em segurança e com as barrigas cheias. Mas o Comandante, ao designar os turnos de sentinela, ordenou que estivéssemos prontos para marchar às primeiras horas da manhã: iríamos atacar o acampamento do pretor.

O Barbésula, definhado pela estiagem, deslizava lentamente no seu leito. A margem oposta, onde pouco antes algumas mulheres lavavam as roupas de Inverno, estava agora deserta; todas haviam fugido quando nos aproximámos porque tantos cavaleiros armados eram um claro sinal de guerra.

Dois dias tinham passado. Vezes sem conta atacámos os Romanos de surpresa para fugir em seguida. A tática não podia manter-se indefinidamente porque o exército de Vetílio depressa se lhe adaptaria, mas durante aqueles dois dias serviu o nosso objectivo: impedir o avanço dos legionários e dar aos nossos tempo suficiente para se concentrarem no local combinado.

E agora estávamos nós mesmos a caminho do Sul, rumo a Tríbola; cumprindo ordens expressas de Viriato, deixávamos um rasto suficientemente nítido para que Vetílio pudesse perseguir-nos sem dificuldade. Por informações obtidas nos povoados, sabíamos que o Romano ficara louco de raiva por ter sido ludibriado pelos «Bárbaros» e jurara vingar-se nem que para isso tivesse de transformar a Lusitânia num deserto. Sabíamos também que os poucos Lusitanos que haviam abandonado a cidadela para se lhe entregar (os quais não estavam «felizes nas suas terras» e sim a ferros) tinham sido decapitados.

A Voz dos Deuses. Lisboa : Asa, 1984, 15.^a ed., p. 159-161.

A morte de Euménio

Enquanto vivi em Roma, tive sempre uma ideia muito nebulosa dos conflitos civis que ensanguentaram a cidade. A minha idade, a minha condição, e os cuidados de Euménio mantiveram-me ao abrigo desse turbilhão, embora estivesse mergulhado nele.

Mas quando Sila se tornou ditador, até mesmo as estátuas do Forum se devem ter dado conta da mortandade que era praticada à sua volta. Uma vez, ouvi o meu pai dizer — não sabia que eu estava a ouvir — que a única diferença entre Mário e Sila estava em que aquele fora um assassino selvagem e este um assassino com método.

Dia após dia, o meu pai foi perdendo amigos e conhecidos. Frequentemente — dentro de casa e em voz baixa —, agradecia aos deuses por terem permitido que Quinto Sertório, o Romano que mais amava e admirava, tivesse conseguido escapar à hecatombe humana. Falava muitas vezes de Sertório; dizia que enquanto ele fosse vivo Roma teria nele uma esperança de salvação.

Esse era, porém, o único consolo para o seu crescente isolamento. Os cidadãos que ele prezava iam sendo ceifados, um porque se havia comprometido com Cinna ou com Sertório, outro porque tinha questões antigas com Sila, outro porque, simplesmente, era rico e algum favorito do ditador lhe cobiçava as propriedades.

Foi o que aconteceu ao senador Lúcio Valério Silvano, pois não havia outras razões, ainda que ténues, para inscrever o seu nome na lista de proscricções.

No dia da morte de Silvano, o meu pai, ao chegar a casa, parecia dez anos mais velho. Recolheu-se à biblioteca e aí ficou quase toda a noite, sentado, com o olhar vazio e tão absorto que uma vela pingou-lhe sebo sobre a mão sem que ele reagisse. Foi assim que o encontrei quando lhe levei um prato de javali marinado em alho e ervas aromáticas, uma das suas iguarias favoritas.

Euménio ignorou a comida. Então falei-lhe, penso que pela primeira vez a sério, em abandonarmos Roma e a Itália para irmos viver na Lusitânia. Julgo que não me passou pela cabeça a ideia de partirmos para Rodes, a sua terra natal. Os jovens são essencialmente egoístas.

Convenci-me de que não dera atenção ao meu discurso porque não me interrompeu nem olhou para mim. Enganava-me, pois quando acabei de falar ele disse:

— Aqui ou lá, é tudo o mesmo. O mundo enlouqueceu. Devias ter nascido muito mais cedo ou muito mais tarde. Deixa-me só, por favor.

Peguei no prato com a comida já fria e tomei o caminho da porta. Ele falou para as minhas costas:

— A tua argumentação não foi má. Penso que vou dar-te aulas de retórica...

Assim era Euménio. Entretanto, a semente que lancei nessa noite acabou por dar fruto. Ao saber-se em Roma que Sertório desembarcara em Baelo e impusera uma derrota humilhante a Fuffídio, o meu pai decidiu partir ao seu encontro.

Não vou relatar a viagem marítima até Massilia, na Gália, nem a que nos levou depois até Baelo. Sofremos os contratemplos que apoquentam todos os viajantes; só que eu tinha catorze anos, era tudo uma aventura e a aventura era excitante.

Em Baelo, encontrámos um contingente de soldados que Sertório ali deixara e que ia partir para Conistorgis. Por um acaso feliz, o meu pai deparou com um veterano que conhecera na Celtibéria e assim pudemos acompanhar a coluna.

Foi em Conistorgis que comecei a suspeitar que Euménio não se sentia bem. Mas como Sertório já tinha partido, ele insistiu em prosseguir até Myrtilis. Aí, gente vinda da Bética assegurou-nos que Sertório estava em Arcóbriga — uma informação errada, como soubemos depois. Nessa altura, expliquei a Euménio que Arcóbriga era a minha região e falei-lhe, naturalmente, dos lugares consagrados a Endovélico. Não esperava que ele se comovesse tanto.

— É preciso partir — disse. — O mais depressa possível.

— Claro. Sertório encontra-se lá.

— Sertório...?

Dir-se-ia que eu estava a falar-lhe de um desconhecido. Esta sua desorientação inquietou-me; toquei-lhe na testa e senti-a muito quente. Perguntei-lhe com insistência se tinha febre.

Ele ignorou a pergunta. — Sertório, claro... é uma felicidade que ele esteja em Arcóbriga, porque eu quero ir para lá. Preciso de ir para lá. Tenho de ver os santuários. Tenho de conhecer essa terra...

Reparou no meu ar de estupefação e sorriu — Não podes compreender, Medamo. É uma coisa do meu passado, uma coisa muito longínqua...

Recusou-se a dizer mais.

A viagem foi penosa. Euménio piorava rapidamente e só não exigi que parássemos porque a minha esperança estava no santuário antigo, onde desde tempos imemoriais Endovélico tem curado os que a ele recorrem.

Havia tropas romanas e lusitanas em Arcóbriga, mas Sertório não se encontrava lá. No entanto, o meu pai conhecia o comandante, um oficial ainda muito novo chamado Lúcio Hirtuleio. Assim, pudemos descansar numa tenda, dentro do acampamento, e deram-nos uma refeição que só eu comi.

Velei toda a noite junto de Euménio. Velei e orei, a Endovélico e a um deus grego chamado Asklepios, de que o meu pai me falara (os Romanos chamam-lhe Esculápio). No dia seguinte Hirtuleio mandou-nos um médico que nada soube fazer. Eu esperava ainda que, se conseguisse levá-lo ao santuário e oferecer um sacrifício, a minha prece seria atendida. Disse isto a Euménio numa altura em que a febre pareceu querer largá-lo. Ele abanou a cabeça e respondeu:

— Não vale a pena.

Não sei já quantos dias e quantas noites velei à sua cabeceira. Então, um dia, julguei que enfim estava a melhorar. Falei novamente em levá-lo ao santuário. Ele sorriu.

— Não te preocupes comigo, Medamo. Eu estou exactamente onde queria estar. Esta é a tua terra e é também... — interrompeu-se.

— Continua, pai, acaba o que estavas a dizer — pedi.

— Não. Há coisas mais urgentes. Vai chamar Hirtuleio.

Recusei-me a sair dali, não queria deixá-lo só. Euménio suspirou.

— Suponho que todos os filhos tomam um certo gosto à desobediência... pede a um soldado que o chame.

Assim fiz e arrependi-me, pois quando Hirtuleio chegou o meu pai exigiu que eu saísse da tenda e fê-lo de uma forma tão autoritária que desta vez obedeci. Mas, claro, contornei a tenda e fui sentar-me no chão, num ponto onde sabia haver um pequeno rasgão no pano.

Portanto, ouvi as suas últimas palavras. Não me foram dirigidas mas eram a meu respeito.

Hirtuleio chamou-me. Dentro da minha cabeça soou a voz de Euménio: «Serenidade, equanimidade e, se possível, impassibilidade»... é assim, repetia-me ele, que o verdadeiro homem enfrenta as provações impostas pelo destino.

Fui ter com Hirtuleio. Disse-me o que eu já sabia e afagou de leve o meu cabelo. Respondi-lhe com monossílabos para manter, ao menos, uma aparência de serenidade, equanimidade e impassibilidade. Quando ele partiu, fui ajoelhar-me junto do corpo. Ajeitei os cabelos de Euménio, afastando os que lhe cobriam a frente, que beijei. Recitei uma oração ao senhor Endovélico, aprendida na minha infância, em que o fiel pede ao deus que conduza as almas dos mortos para uma boa morada.

Só depois de fazer isto é que chorei. Chorei todas as lágrimas que tinha em mim.

Sei que assim foi porque nunca mais voltei a chorar.

A Hora de Sertório. Lisboa : Asa, 1994, p. 211-215.

As lágrimas de Devaiah

Tinham penetrado bem fundo no vale quando Rashid parou e disse em voz baixa:

— Aqui está o que eu queria mostrar-te.

O poeta olhou em volta. Passavam duas horas do meio-dia, a luz do Sol caía de chapa, implacável; em torno deles, espalhados pela areia e pelas rochas, havia centenas, milhares de pontos brilhantes, pequenos sóis que resplandeciam como se o vale estivesse semeado de jóias. Deslumbrado, deixou escapar um longo assobio de admiração.

Radiante por ter conseguido espantar o amigo, Rashid esclareceu a meia voz:

— São as lágrimas de Devaiah. Como estás na minha companhia, podes tocar numa... com cuidado.

O poeta baixou-se, pegou num dos cristais transparentes e endireitou-se, para o ver melhor, à altura dos olhos. Num tom de respeito enternecido, Rashid prosseguiu:

— A história é esta: pouco antes de se retirar para o Céu, o senhor Devaiah considerou a maldade dos homens, os seus pecados, as suas iniquidades. E o coração de Deus encheu-se de tristeza e piedade pela pobre raça humana. Antes de partir, Devaiah chorou. Eis as suas lágrimas.

Sem deixar de olhar para o cristal luminoso que segurava delicadamente nas pontas dos dedos, o poeta murmurou:

— Quartzo hialino.

— O quê?

— Quartzo hialino. Mas o mais puro que vi até hoje. É extraordinário, nem sabia que existiam cristais de quartzo com esta transparência.

Os olhos de Rashid disseram muitas coisas, nenhuma delas amigável. Virou-lhe as costas e pôs-se a caminhar para a saída do vale.

À noite, conforme ele anunciara, o acampamento fora montado no alto das escarpas. O vale das Orquídeas, lá em baixo, estava oculto por uma nuvem carregada de chuva.

Apesar de partirem na manhã seguinte, os nómadas tinham arranjado o acampamento com os cuidados habituais e havia mesmo um cercado para os cavalos pernoitarem protegidos contra coiotes ou outras feras. Dentro deste cercado, *Ranko* terminava um complicado solilóquio expondo as suas razões sobre o ataque de medo que o paralisara. Ninguém o ouvia, excepto ele próprio.

Por todo o campo ia uma azáfama alegre, agora que os riscos da caçada haviam terminado. Os esquartejadores acondicionavam a carne dos kotys abatidos, enquanto os mais velhos e experientes se ocupavam já com as peles. E, junto das fogueiras, os cozinheiros tratavam da ceia.

Longe da agitação, o poeta passeava com Rashid à beira do precipício. Pouco haviam falado durante a tarde e agora ele queria saber a razão do humor sombrio que não abandonava o príncipe:

— Sinto que voltei a ser inconveniente — disse — e suspeito de que se trata das minhas considerações sobre o quartzo... as Lágrimas de Devaiah...

Rashid quebrou o mutismo: — Há cinco anos, recebi um grupo de visitantes estrangeiros. Uma... «expedição científica», era como lhe chamavam. Vinham de muito longe, de Hezhrad-Dagh; eram sábios e professores. Tinham ouvido falar do Vale das Orquídeas e suplicaram-me que lhes permitisse visitá-lo. Concordei; afinal, Hezhrad-Dagh é um dos reinos mais poderosos do Continente e nós precisávamos de amigos. Eu próprio os conduzi.

Fez uma pequena pausa e a sua expressão endureceu até tornar-se cruel.

— Ficaram assombrados ao ver as Lágrimas de Devaiah. Disseram: aquele era o mais puro quartzo hialino que jamais tinham visto. Queriam levar *amostras!*

Para estudar em laboratório. Um deles chegou a dizer-me que aquele quartzo daria belas jóias exóticas: os nómadas, tão precisados de dinheiro e armas, fariam uma fortuna se vendessem as Lágrimas em Dagh ou nos reinos dos seus aliados! Eu não podia matá-los, eram meus hóspedes. Mandeí-os embora nessa mesma noite. Em Hezhrad-Dagh fui considerado um selvagem; isso encorajou o estado de Khrâm a atacar-nos. Mas nunca lamentei o que fiz.

Recomeçou a andar até que a voz do poeta o deteve: — Porque haverias de lamentar, se tinhas razão...?

Rashid virou-se num movimento brusco, para o encarar. Ele sorria, sem troça.

— A tua ira não é contra mim. É contra ti próprio, porque a tua alma está indecisa entre as Lágrimas de Devaiah e o quartzo hialino; e receias que o quartzo vá destruir Devaiah e as suas Lágrimas.

Estavam mesmo à beira do precipício. Lá em baixo, o Vale das Orquídeas, invisível, mergulhado na noite negra, fora coberto pela nuvem de tempestade. No meio dessa nuvem, uma trovoadá estalou. Como a parede de rocha era muito alta, os dois homens viam os relâmpagos de cima. No topo da escarpa o céu mostrava-se limpo, cheio de estrelas.

— É estranho que tu, um homem inteligente, um príncipe e um sacerdote de Devaiah, não tenhas pensado numa coisa tão simples como esta: o quartzo é uma lágrima de Deus. Não dizem vocês, na Oração do Ocaso, que Devaiah vive e sorri nas gotas do nosso sangue e nas lágrimas do nosso pranto? Se Deus é a Vida, nós somos uma manifestação divina. Se Devaiah se manifesta em nós, quanto mais fácil não lhe será chorar lágrimas de cristais de quartzo?

Andaram um pouco. Rashid parou para perguntar:

— Quem és tu?

— Oh, deuses! Recomeçamos? Eu sou...

— Não. Desta vez não me embrulhas com as palavras. Qual é o teu nome? Conheces-me há mais de um ano, sabes tudo da minha vida, mostrei-te até as minhas esposas. De ti, não conheço nem o nome! Entre os nómadas, ocultar o nome é um acto hostil.

— *Eu* não sou um nómada — lembrou o poeta.

— Por isso não tenho insistido. Mas não posso nem quero continuar a chamar-te «poeta»...

— Sobretudo porque não gostas dos meus poemas! — completou o poeta a rir. Mais uma vez, retomou o passeio junto ao abismo e disse por cima do ombro:

— Podes chamar-me Toth.

E Rashid com estranheza: — *Posso* chamar-te Toth? Não é esse o teu nome?

O poeta fez um gesto de impaciência. — Usei-o em tempos, gosto dele. Claro que não é o *meu* nome. Os nomes que os homens dão uns aos outros ou a si próprios não são os seus nomes verdadeiros, são palavras que só servem

para enganar. O nosso nome verdadeiro pertence — para usar um termo de acordo com a tua fé — pertence a Devaiah. Ou seja: está com Deus. O resto é puro engano: quando nasceste, os teus pais escolheram um nome para ti, uma simples palavra... não é verdade?

— De facto — fizeram essa maldade, mas havia uma atenuante: todos os pais fazem isso aos filhos.

— E tu, como todos os filhos, logo te habituaste à ideia de que eras essa palavra — Rashid. E julgando ser «Rashid», não fizeste um mínimo esforço, a pergunta essencial: «Quem sou eu?» Perdeste-te em «Rashid». Ficaste preso dentro de «Rashid». E eu, meu amigo, sou livre.

Dois relâmpagos quase simultâneos iluminaram o espaço vazio que se abria aos pés deles. No vale, a chuva devia cair em torrentes — a chuva rara do deserto que alaga tudo enquanto não é chupada pela areia sedenta. Quando o som dos trovões se extinguiu e foi possível falar e ser ouvido, Rashid observou pensativamente:

— Tudo isto me cheira a blasfémia e heresia. Desconfio de que se não fosses meu hóspede te rachava de alto a baixo com a minha espada.

Teve por resposta uma sonora gargalhada.

— Felizmente sou teu hóspede. Em vez de me rachares, vais dar-me de cear! Caminharam para as fogueiras, onde os caçadores os esperavam para começar a refeição.

O Homem sem Nome. Lisboa : Asa, 1994, p. 21-24.

HÉLIA CORREIA

Ela vai emergindo do passado...

Ela vai emergindo do passado de um modo que percebo irreversível.

— Falava-lhe de quê, o Alvarinho? — pergunto ainda, e vejo-a encolher-se, escapar-se-me das mãos. Há, porém, qualquer coisa que lhe agrada, que a leva a conceder-me essa memória:

— De palavras. Falava de palavras. Ele sabia os sentidos das palavras que tinham existido antigamente. Dizia que o meu nome: Filomena, que era o de um rouxinol. E assim por diante. Lá anda o rouxinol no meio das rosas, dizia-me ele, e eu na janelinha... Invenções dele, às tantas, eu sei lá. Acha que houve sentidos nas palavras, outros, diferentes dos que têm hoje? Ele também dava a entender que sim.

Os seus olhos estão fixos no ecrã, mas ainda contemplam Alvarinho, os seus ombros um pouco inclinados para trás, para ganharem perspectiva sobre o muro. Às vezes, a pequena Filomena debruçava-se um pouco de mais no peitoril, prendiam-se-lhe as tranças na roseira que lhe trepava em volta da janela.

— Sabe que o Alvarinho me contava uma história assim, em episódios, como estas brasileiras? Um bocadinho cada dia, e eu zangava-me. Não sei porquê. Naquele tempo, a maior parte das histórias tinham esse feitio de folhetins... Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais das vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queriam ficar com ele, porque ele era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

— Não se chamava Ulisses?

— Era o Ulisses, pois. Conhece a história?

Encara-me, risonha, um tanto admirativa. Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.

— O que quer saber dele? Morreu. Que mais? — pergunta, bruscamente.

— Talvez não fosse morte natural.

— Foi sim. Foi. Sim — diz ela, com firmeza. — Quando ele aqui me entrou, eu logo vi. Sim. Conheci-lhe a morte, e não me engano. Vi-a poisada onde ele gosta de poisar. No pescoço, nos ombros da pessoa. E a fazer com o dedo o seu sinal: este, vou-o levar não tarda nada. Estava muito doente, o Alvarinho. Visitou-me. Uma vez. Com ela às cavalitas.

Começou a novela e ela sacode as mãos, para me afastar. Desço os degraus e páro ainda, a olhá-la. Corresponde, lançando-me um adeus amigável:

— Não pense nisso, ouviu? Ele veio para morrer. Ouça! — chama-me ainda. — Aquela história. O Alvarinho nunca a terminava. Que fim levou o homem? Sempre voltou ao sítio onde queria voltar?

Apoio a mão na arca que mobila a entrada e pergunto a mim mesma o que poderá conter:

— Não. Era um mentiroso. Esse tal sítio, a terra, nunca tinha existido.

— Mas tinha nome. Tinha um nome, sim.

— Era inventado.

— Ah. Então não havia mesmo fim para a história. E eu que lhe levava aquilo a mal... — suspira, desligada de mim, já desatenta.

Caminho de regresso ao centro de Amorins, primeiro envergonhada, depois surpreendida com as minhas respostas.

A Casa Eterna. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1991, p. 77-79.

Coro das Bacantes (Diritambo)

Admite-se a presença de um Exarchôn, isto é, de um animador que dê sinal para o início da dança e provoque a espaços as respostas rituais das mulheres.

A dança é circular, pelo menos na intenção: visa entontecer até ao transe e à perda dos sentidos.

Pelo fogo da língua,
pelo sopro e o contágio da língua.
Pela boca,
os buracos do corpo que nos ligam
ao estrume
e ao alimento.
Os buracos do corpo onde entra o homem
e escorrem as sangrias,

por onde nos rebentam as crianças.
Ó bodezinho.
Ó tocador da flauta
que nos leva à loucura.
Ó tu, o mais terrível
e o mais doce dos deuses.
Ó dançarino,
ó condutor de feras.
Pelo fogo da língua te chamamos,
ó mugidor.

À roda, à roda, à roda,
oh, a cabeça à roda para trás,
essa cabeça
separada do corpo,
cabeça sacudida,
ombros picados
pelo grande aguilhão.
Ah, raparigas,
será isto o amor?

Dionysos Baccheios!
Euoi, euoi! lú-lú!
Deita-nos o teu cuspo,
o cuspo de oiro
que nos faz rir
e levantar as saias.
O teu belo bastão
onde se enroscam
a vide e a folha de hera.
Oh, que escorra essa espuma
pela nossa barriga,
que nos faça deitar,
ó touro. Ó gritador!

Dionysos Bromios!
Euoi, euoi!
Chegou o ruidoso!
O deus que se ouve ao longe
a ribombar,
a remoer,

a comover a terra.
E galopa, galopa,
esta criança
com seus cascos azuis.
O perseguido
que ama perseguir.
Ah, o grande insensato,
o passageiro,
o risonho senhor
da escuridão.
Oh, por onde nos levas?
Para onde?
O som da tua flauta enrosca,
enrosca,
desce pelas goelas,
queima e encharca.
À roda, à roda, à roda,
raparigas.
Temos o deus em nós.
É isto o amor?

Euoi, iú-iú!
Euoi, ó Baco!
Ah, que longe está Tebas,
longe a lei.
Longe os terraços,
longe os leitões, oh!
Dá-nos o gozo, ó deus,
escorrega e arde,
delícia das entranhas, saborosa
perdição dos sentidos.
Faz-nos voar.
Arranca-nos soluços.
Amanhã morreremos
e é preferível
pensar que por ti, sim,
valeu a pena.

Ômadios!
Comedor de carne crua!
Euoi! Euoi! Iú-Iú!

Para os teus dentes agudos,
para as tuas mãos cobertas
de cabelo
atiramos a carne
ainda viva.
A carne em transe.
A carne palpitante.
Gemente,
com o som da agonia.
A carne,
a doce carne que fumega.
O corpo desmembrado das pequenas
criaturas macias.
Dos cabritos.
Dos filhos das mulheres.
Das gazelinhas cuja pele
depois
lançamos sobre os ombros.
Para que o sangue circule.
O sangue quente
empurra a Primavera.
Ferve, murmura
sob o animal,
a coisa comestível,
a singular
a sempre condenável
existência dos homens.
Ó deus, tu que enlouqueces a quem amas
tanto como a quem queres
aniquilar.
Deus do momento.
Deus multiplicado
Numa dobra da noite.

No minuto
de uma respiração.
Recebe o nosso excesso,
as nossas mãos
capazes de dar morte
sem nenhum instrumento.

Tocamos-te,
ó cinzento deus dos bosques.
Tocamos-te,
atrevemo-nos,
e é tudo.
Toda a história do mundo
há-de esvair-se
como as nossas pegadas.
Deus da treva
e do uivo.
Fiquem uivos
e trevas
porque não há memória
e a alma esquece,
seja qual for o modo
de existir.

Ó magnífico caos,
ai, a volúpia
das praças saqueadas.
O gelo tudo cobre
e eis que rebentam
novamente as primícias.
Para coisa nenhuma.
Como as cegas aranhas
lançando as suas teias
sobre a cal.
Sobre os brancos
desertos.

Vivamos pois
profundamente o instante.
O fascinado incêndio,
e vão capricho.
Embala-nos na tua bebedeira,
eleva-nos e deixa-nos cair,
ó mistura do vinho,
ó deus das ventas
nunca saciadas.

À roda, à roda, à roda,
raparigas,
euoi, euoi, iú-iú, espojadas,
rastejantes,
alegres como bichos,
apavoradas como bichos.
Bichos.
À roda, à roda.
Será isto o amor?

Perdição - Exercício sobre Antígona. Lisboa : Dom Quixote,
1991, p. 17-22.

A mais deslumbrante das mulheres!

MENELAU — Sabes bem... (*Entra Helena, seguida das mulheres; Helena usa uma cabeleira egípcia*) — Ah, a mais deslumbrante das mulheres! Mais do que uma mulher. Filha de Zeus. Avança, avança, instala-se depressa. E tu também, Hermíone, minha filha. Teu marido onde está? Ai, que família tão desorganizada.

HELENA — Sossega. Que maneiras, meu marido. Pareces o pastor a juntar as ovelhas na encosta de um monte. Olha o porte, não esqueças que és um rei.

MENELAU — Filho e neto de rei, que ninguém esqueça.

ETRA — Ah, não, ninguém se esquece. Ninguém se esquecerá. Um banquete em que o pai come os filhos guisados.

MENELAU — Cala-te, velha!

HERMÍONE — Nem me falem nisso. Oh, deuses, com histórias tão tristes na família, feliz será quem nunca tiver filhos.

HELENA — Olha, se o teu marido ouvisse, Hermíone.

PIRRO (*entrando*) — Ouvisse o quê, rainha? Que disse ela?

HELENA — Nada. A tua mulher falava contra a guerra. As mulheres falam contra a guerra, os homens zangam-se. É sempre assim.

PIRRO — Pois bem, já estou zangado.

HERMÍONE — Estás sempre zangado.

PIRRO — Queres que eu te bata nas coxas e me saracoteie e toque pandeireta? Já disse muita vez. Esparta aborrece-me.

HERMÍONE — É a paz que te aborrece. Vocês não sabem que fazer vivendo em paz.

MENELAU — Ah, isso também não. Eu, por exemplo, fui bom na guerra. Ou não? Sou bom na guerra. Mas também gosto muito desta paz. É outro asseio,

é outra mesa, é outra cama. Não é vergonha que um rei goste do seu reino, de estar em sua casa, de receber visitas, de falar...

HERMÍONE — E de que assuntos falam vocês, hã?

MENELAU (*com um risinho envergonhado, concordando*) — Pois é certo: da guerra. Não tem dúvida. E como honramos nós os nossos deuses? É com jogos de guerra, com carros de combate. Uma grande senhora a guerra, sim.

ETRA — Uma cabra.

PIRRO — Essa velha não sabe pôr-se no seu lugar!

MENELAU — Oh, calma, genro, calma. Não vamos receber o nosso visitante tensos, vermelhos, de cabelo em pé. Eu quero, ouvis? Eu quero que a corte de Esparta seja exemplo de ... (*Entra Telémaco*). Ah, sê bem vindo a minha casa, filho. (*Declama*): Eu, Menelau, rei da Lacónia, rei de Esparta, a dotada de tão bravos habitantes que nunca precisou que erigissem muralhas para reforço da defesa, eu, Menelau, da casa dos Atridas, te dou as boas-vindas, ó meu filho. Sim, chamo-te meu filho, porque teu pai, Ulisses, é um irmão para mim. E não seria necessário invocar a qualidade de hóspede, sagrada, é certo, mas igual para todo o homem, seja ele grego ou bárbaro, pois é como parente que quero receber-te.

TELÉMACO — Grande honra a minha, ó Menelau, rei dos lacónios, soberano de Esparta, a tão temível que dispensa muralhas. Eu te saúdo, eu te saúdo, herói de Tróia.

MENELAU — Vem conhecer minha mulher, Helena.

TELÉMACO — Oh! Louvores sejam dados a Afrodite, que não exista nesta terra aquele costume de se cobrir o rosto das mulheres ou de as manter fechadas nas traseiras, inacessíveis ao olhar de estranhos. Não ver Helena era não ver a luz do sol.

HELENA — Falas de belo modo. Vê-se bem que és filho de Ulisses, o manhoso. E que nos contas sobre a tua mãe? Sabes que foi com a ajuda do rei Tíndaro...

MENELAU — O pai dela.

HELENA — Pai adoptivo, Menelau. Meu pai é Zeus.

MENELAU — Meu sogro é Zeus.

TELÉMACO — Isso é sabido em toda a parte.

HELENA — Pois foi com a ajuda do rei Tíndaro que Ulisses conseguiu casar-se com Penélope.

MENELAU — Ah, histórias de amor... Histórias de amor... Teu pai, Ulisses, teve a ver com a nossa, sabias?

TELÉMACO — Minha mãe contou-me, sim. (*Perante a decepção de Menelau*) Mas terei todo o gosto se a puder escutar das vossas próprias bocas.

HELENA — Ai, meu marido adora histórias velhas. Remexe no passado como os corvos costumam remexer em estrumeiras.

MENELAU — Mas foste tu quem começou. Não foi?

HELENA (*caricaturando-o*) — Bem, vamos lá: chegada à idade de casar, Helena, a Bela, filha do grande Zeus, gerada na cama do rei Tíndaro...

ETRA (*ironizando; não quer realmente significar aquilo que diz*) — E que até ali tinha vivido, a bem dizer, escondida sob as saias da mãe...

MENELAU (*corrigindo o tom da narrativa*) — Helena, a Bela, teve tantos pretendentes que o seu pai não sabia o que fazer, receando criar nos rejeitados disposições hostis, e que aquilo tudo acabasse por dar em guerra e assassínios. E então Ulisses, ele próprio pretendente, propôs que fosse a interessada a decidir. E que todos os outros acordassem num pacto de honra, pelo qual aceitariam a escolha de Helena e, mais ainda, prometiam acorrer com armas e com homens, mal pairasse o mais pequeno perigo sobre a tranquilidade do futuro casal. Ora Helena escolheu-me...

HELENA — Hás-de dizer que teu irmão influenciou muito nessa escolha. Teu irmão Agamémnon... Já nesse tempo conhecia bem as artes da estratégia e o poder das duplas alianças de família.

ETRA — Sempre foi voz corrente que casarem dois irmãos com mulheres que são irmãs a nenhum deles trará felicidade. E então, com gémeas, tu e Clitemnestra...

MENELAU — Cala-te, ó agoirenta! (*Mudando de tom, para Telémaco*) — Ah, não te apresentei a venerável Etra, que tem acompanhado Helena a toda a parte. São na verdade como mãe e filha.

TELÉMACO — Etra?...

ETRA — Mulher de Egeu. Mãe de Teseu, o salvador de Atenas.

TELÉMACO — O que matou o monstro Minotauro. Ah, não esperava ver-te aqui, senhora.

MENELAU — Mora connosco há muito, muito tempo.

Rancor - Exercício sobre Helena. Lisboa : Relógio d'Água, 2000, p. 13-17.

A Grécia inteira sabe...

TELÉMACO (com firmeza) — A Grécia inteira sabe que Helena foi raptada e esteve em Tróia até que Menelau, triunfante, a libertou. A Grécia inteira sabe. E foi assim.

PIRRO — Olha, olha, o porquero que já está enfeitado. Agradece-me, Helena, a mim e a tua filha por não te termos dado a condição de avó. Está visto que ainda fazes andar à roda muita cabecinha. (*Aproximando-se de Helena:*) Eu próprio às vezes penso que fui parvo. Na confusão do saque, bem podia ter achado o caminho do teu quarto, molhar o bico. Que é que tinha? Era mais um.

HELENA (*para Telémaco*) — Como bem vês, a guerra não foi por minha causa. Meu marido tolera muito bem os insultos que qualquer um me faça. Tu próprio poderias, neste exacto momento, beijar-me, e tudo o mais, que o querido Menelau se entreteria a beber ou a limpar as unhas com a faca. Parece-te este um homem capaz de reunir os exércitos gregos para ir vingar o rapto da mulher?

PIRRO — Não foi ele quem os reuniu. Foi o irmão.

MENELAU — Isso são pormenores irrelevantes. (*Para Helena*) Minha esposa, já sabes que não aguentas o vinho. É melhor, Etra, que ela se retire.

ETRA — Que se retire da sala, pode ser. De onde não se retira é dos sonhos que juntam as gregas e as troianas, os sonhos do grande ódio por Helena. São tantos sonhos, tantos, que escurecem mesmo as noites de lua, e gemem, gemem. Podem julgar que é temporal, negro e uivante, mas não são. São pesadelos de mulheres.

MENELAU — Senhores, que falta de paciência! Também tu? Deu-te a velhice para beberes mais do que a conta? Telémaco, meu filho, já se sabe como são estas coisas, a festa, a alegria... A Etra puxa-lhe à tragédia, é a maneira de manter uma certa distinção mesmo a cair de bêbeda, não vês? Se cada vez que recebesse uma visita eu sacasse da espada para vingar insultos que o vinho põe nas bocas desta minha família, não restava ninguém a esta hora. Espero bem que não fiques com ideias formadas...

TELÉMACO — Não entendo sequer de que estás a falar. Este será para mim um dia inesquecível.

PIRRO — Oh! Oh! Ele ameaça não esquecer!...

TELÉMACO — O dia em que me sentei à mesa com dois heróis de Tróia. Menelau, o irmão de Agamémnon. Pirro, o filho de Aquiles...

PIRRO — Ora aí está um cumprimento envenenado. (*Para Menelau*) Quer dizer quer nem tu nem eu valemos nada pelos nossos próprios feitos...

TELÉMACO (*irritado*) — Francamente!

PIRRO — Dois dedos de conversa e apanhaste logo o tom geral da coisa.

MENELAU — Não vais pensar que não gostamos uns dos outros. Temos grande sentido de humor, é o que é. Entretemo-nos muito com piadas.

HELENA — É uma corte bem-disposta, a minha.

MENELAU — A nossa.

HELENA — Ao contrário da corte de Mícenas. Minha irmã Clitemnestra tem sempre um ar solene.

ETRA — Mesmo quando se deita com o primo.

HERMÍONE — Devia estar bem séria quando o tio Agamémnon regressou com a princesa Cassandra como amante.

PIRRO — Lá estás tu. Já te disse que as princesas de Tróia que vieram connosco são escravas. Não amantes. Isto é, nunca tiveram importância. Toda a gente trouxe uma, a bem dizer.

HELENA — Menos o meu querido Menelau. Trouxe-me a mim, não foi?

MENELAU — De certo modo, já passara tanto tempo... Tinham-te recebido na família. Falavas e vestias como elas. Pode dizer-se, sim, que eras uma princesa troiana como as outras, e que eu te ganhei como presa de guerra.

HELENA (*acariciando-o, com desprezo*) — É isso que imaginas, não é, marido meu, sempre que me desejas no teu leito? Que tens uma mulher vencida às tuas ordens?

TELÉMACO (*querendo desfazer a tensão; consegue pegar numa ponta da conversa*) — Uma princesa como as outras, essa é boa! Como se alguma te chegasse aos pés. Suponho que as mulheres de Tróia eram pequenas e de cabelos muito pretos, não?

ETRA — Tinham bonitos olhos.

TELÉMACO — Mas Helena, tão alta e loira, e de rosada pele, pareceria uma deusa no meio delas. Na verdade, eu atrevo-me a dizer que nesta tão amável recepção há uma coisa que me desilude.

MENELAU — O quê, filho?

TELÉMACO — É que eu parto amanhã sem ter visto os cabelos de Helena. Tanto deles falam todos os poetas...

MENELAU — São tolas as mulheres. Que queres tu que eu te diga? Quando fizemos escala no Egipto, apaixonou-se pelas cabeleiras. Há-de passar-te a extravagância, não é querida?

ETRA (*com maldade*) — O que há de interessante nesta moda é que a cabeleira pode pôr-se e tirar-se. É só puxá-la. Sai perfeitamente.

HELENA (*olha-a com raiva; sobressaltada*) — Sim, porém não são coisas que se façam em público.

ETRA — Fica-se só um pouquinho despenteada. Menelau sempre achou os teus cabelos ainda mais bonitos de manhã, antes de os arranjares, não era, rei?

MENELAU — É. É, sim...

Rancor - Exercício sobre Helena. Lisboa : Relógio d'Água, 2000, p. 40-43 (1.º Acto)

Reconhecimento de Orestes

269

HELENA (*assustada*) — Etra...

ETRA — Cala-te, rapaz! Chega! Não tem graça!

HELENA — Ele fala como se tivesse visto...

ETRA — É o delírio. Deixa-o. Vem para dentro. Ele que morra engasgado nas visões.

HELENA — E se não são visões?

ETRA — O que hão-de ser?

HELENA — Não sei... Fiquei com medo... Clitemnestra...

ORESTES (*rindo*) — Clitemnestra!... Quem chama Clitemnestra? Está aqui, não a vêes? Por toda a parte. Os olhos dela, os milhares de olhos que ela tem seguem o filho noite e dia, noite e dia. As mãos das fúrias estendidas para mim estão cheias do olhar de Clitemnestra!

ETRA — Acalma-te. Não há ninguém atrás de ti. Nós não deixamos que te façam mal. Diz-me só como foste arranjar essa história.

ORESTES — Que história? A da mãe puta irmã de puta? Oh, é coisa vulgar nesta família. De certeza não fica por aqui. A pobre Clitemnestra escorregando no próprio sangue. E o filho, a querer sustê-la, escorregava também. Um longo abraço. Nunca um filho amou tanto a sua mãe como Orestes naquele momento em que a matou. O que ele daria para voltar atrás. Para ficar do lado da mãe puta, assassina do pai, madrasta de seus filhos...

HELENA (*sacode-o, enervada*) — Não fales assim de Clitemnestra. É a rainha...

ORESTES — Era a rainha de Micenas. Já morreu.

ETRA — Quê?

HELENA — Que dizes tu?

ORESTES — Não tenho dito eu outra coisa. Não tardará que cheguem mensageiros para trazer a Helena esta notícia.

HELENA — Minha irmã...

ORESTES — Tua irmã?

ETRA (*decidida*) — Esta é Helena.

ORESTES — A rainha de Esparta? A prostituta? (*Cospe-lhe.*) Nem sequer é bela como dizem. Foi por isto... Por esta mulherzinha que morreu tanta gente numa guerra? (*Dá-lhe um pontapé. Ela não se defende.*)

ETRA — Isso, vem-lhe a calhar que alguém a trate mal. Acordou hoje, por coincidência, com essa fantasia na cabeça. Não arranjou quem a satisfizesse e veio para aqui tratar-se mal a ela mesma.

ORESTES — Helena... Que terrível encontro este! (*Para as Erínias*) Foi obra vossa, foi desígnio vosso, vieram-me empurrando para aqui. Para longe de Delfos, onde eu preciso tanto de chegar para pedir a paz do deus e o seu perdão... Malditas! Que quereis vós, trazendo-me para Esparta? Suporeis que estas mãos matarão mais alguém? Ah, não. Mataram a mulher errada, mas já é tarde para recomeçar. O que não falta em toda a Grécia é ódio contra Helena, a das pernas abertas aos troianos. O próprio ar, não vêem, brilha como se tivesse suspensos mil punhais à espera de lhe entrarem pela boca, como lhe entrou a língua do amante. Como é possível que os maiores guerreiros que alguma vez o mundo dos homens viu nascer abandonassem casa e família pelo resgate de uma... coisa, uma imundície?... Um balde de despejos, nada mais!...

HELENA (*calmamente*) — Sim, como foi possível? Pensa bem. Como podia uma mulher, ainda que bela, ainda mesmo que gerada por um deus, como podia uma mulher causar a guerra mais longa e mais sangrenta que existiu? Como podia uma mulher levar um pai a oferecer a filha em sacrifício só para que os ventos empurrassem os navios com rapidez na direcção de Tróia?

ORESTES — Falas-me de Agamémnon...

ETRA — Teu pai.

HELENA — Teu pai?

ETRA — Não viste que ele não era um louco ou um mendigo? Os loucos não mantêm uma longa conversa e os mendigos não insultam as rainhas. Aliás, tem pareanças com vocês, filhas de Tíndaro. Eis Orestes, teu sobrinho.

ORESTES — Adivinhaste. Eu sou Orestes, sim.

HELENA — Orestes! Vivo! Então, e tudo aquilo...

ORESTES — Aquilo de que eu falei. Sucedeu já.

Rancor - Exercício sobre Helena. Lisboa : Relógio d'Água, 2000, p. 70-73 (Fim do 2.º acto).

Maior humilhação do que ser tua escrava? Foi amar-te

ETRA — Sabes qual foi a maior humilhação do que ser sua escrava? Foi amar-te.

HELENA — Ora, velha, deixamos agora essas fraquezas. Já me basta ter este aqui, adormecido nos meus braços, inteiramente à minha mercê, e no entanto as minhas mãos não quererem fazer mais do que acariciá-lo e protegê-lo.

ETRA — Isso, que bela ideia. O teu sobrinho. Vamos ter outra cena de incesto na família?

HELENA — Como eu devia detestá-lo. Prosseguir esta corrente de matanças. Como uma cantilena de amor; não é? Alguém que mata alguém que já matara outra que matara aqueloutro, trá-lá-lá...

ETRA — Que acabaria deste modo: porque Helena fugiu da casa de seu marido com um estrangeiro de olhos langorosos...

HELENA — Falso. A casa era minha.

ETRA — Bem me entendes. As casas são sempre dos maridos.

HELENA (*olhando para Orestes*) — Que vou fazer com ele? Por que razão o trouxeram as fúrias para cá? Coitadinho, é ainda uma criança. Vingar o pai, disse ele. Vingar o pai. Só porque a irmã o instigou. Electra recebeu-o, enchendo-lhe as mãos de ódio como se lhe passasse as jóias da família. Não sei por que não fazem as mulheres o seu próprio trabalho de vingança.

ETRA — Clitemnestra não atribuiu a tarefa a ninguém. Preparou ela o banho do marido que voltava da guerra empoeirado, cheio de glória e de mulheres cativas.

HELENA — Fosse ele o que fosse, o que ela via, ao olhá-lo de novo, era o executor da sua própria filha. Desde o dia em que soube, minha irmã deve ter aleitado o rancor, dedicando-lhe as noites de vigília, e os suspiros diurnos à janela. Matou naturalmente o assassino, com o rancor; a sua nova cria, a puxar-lhe pelo braço, como faz qualquer menino que deseja alguma coisa. Dizem que também houve naquele acto ciúmes de Cassandra, mas não creio. Clitemnestra não é... Não era ciumenta. Foi a mãe ferida que teceu aquelas redes com que paralisou o homem numa banheira. E um crime de mãe não conta. Acaba ali. Não deve dar origem a mais nada. Orestes já não tinha que meter-se!

Rancor - Exercício sobre Helena. Lisboa : Relógio d'Água, 2000, p. 78-79 (3.º Acto).

Contam que Menelau...

TELÉMACO — Contam que Menelau, em cólera, seguiu a bela Helena ao longo das muralhas de Tróia, decidido a matá-la, por vingança. E que ela, de repente, se deteve e virou-se de frente para ele. E que um seio se avistava, porque a veste tinha sido rasgada e descaíra. E Menelau ajoelhou e perdeu-lhe, novamente perdido de paixão.

MENELAU — Não. A verdade deve-se saber. Minha mulher colaborou activamente. Foi uma grande ajuda para os gregos. Essa história do seio, e do castigo, alguém se encarregou de a inventar.

Exercício sobre Helena. Lisboa : Relógio d'Água, 2000, p. 102 (3.º Acto).

FERNANDO GUIMARÃES

Recitativo IV

Há qualquer coisa de imprevisível num labirinto, embora ele seja um caminho em que se procura representar a uniformidade, a simetria ou a identidade que parece existir em todas as diferentes partes que o constituem. Quando principiamos a percorrê-lo, sabemos que o espaço — no qual a diversidade e a multiplicidade das coisas encontram sempre uma possibilidade de se organizarem — como que deixa existir; pois a sua realidade acaba por ser posta em causa, ao confrontar-se com o que seria, finalmente, o afastamento a que toda a realidade passava a estar sujeita. Fácil se torna reconhecer que cada caminho se identifica com a própria ausência daquele que lhe é imediatamente anterior e, ao mesmo tempo, do que fica imediatamente a seguir. É por isso que sabemos que, por mais que caminhemos, nem por isso deixamos de correr o risco de não avançarmos, de não alcançarmos o fim que queríamos apesar de tudo atingir.

Perdido que foi tudo o que podia servir de referência, somos levados a reconhecer que o labirinto não está, afinal situado num espaço que, como já dissemos, se vai tornando ausente. E, ao desaparecer esta referência última, somos levados a concluir que ele é em nós próprios que existe acabando, assim, por se confundir cada vez mais com a nossa presença. Compreendemos, então, que todos os lugares são um labirinto, não para encontrarmos uma saída, mas para nele nos encontrarmos.

Tratado de Harmonia. Poemas. Porto : Editora Justiça e Paz, 1988, p. 44.

Narciso

Quase adormecido
olha o seu reflexo,
para que junto ao rosto
a água principie.

De novo procura
a voz que recebe
a penas um segredo
que lhe fecha os lábios

Há uma névem que passa
mais perto do corpo
e assim o desenha
como leve memória

A nudez vem cercá-lo
de praias ou de tempo
enquanto continua
um rio entre o seu nome.

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento, 1994, p. 21.

Retrato de Jeanne Hébuterne, por Modigliani

«Le 25 janvier 1920, il meurt à l' hôpital. En apprenant sa mort,
Jeanne Hébuterne qui attendait un autre enfant se jette
du cinquième étage pour la fenêtre.»

O pintor usa o azul e o castanho. (No momento em que o fino pincel passou pelos seus olhos, amava-a ainda?) Devagar, o óleo derramou-se pelos contornos e descaí para ali formar o princípio tão simples do vestido onde nasceu uma cabeça guiada entre as sombrias flores da morte.

«Ah! a determinação daquele olhar...» — dirás, ao surpreender a tela um pouco inclinada na parede, enquanto a sua sombra descia calma sobre o teu espírito — «E os lábios?... Ficaram para sempre imóveis, porque neles se esconde a voz imaginada de Eurídice quando, nos lugares do inferno, recebe apenas a penumbra do tempo; Orfeu abandonou-a; os cabelos do sol desprendem-se e chega a noite, a falsa luz da noite. Era esse o seu destino». E depois de citares um mito, sentes a sua dolorosa cicatriz, a enfermidade dos teus pensamentos que se comprazem na serena imobilidade de um quadro que não te pertence. Ah! fecha um pouco os olhos... Guiado pela memória imagina, noutro espaço, o azul e o castanho. Representa uma Eurídice inexistente que te chama e faz com que o seu olhar se cruze com o teu para sentires a morte e o amor. Assim, ó pobre contemplador de quadros, serás idêntico a Orfeu e compreenderás como se demorou o fino pincel através das pálpebras ao deixar ali a sua luz dividida, a rosa do olhar sob os ramos floridos do céu, o teu nome agora inteligível naqueles lábios, para que saibas perder tudo...

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento, 1994, p. 80-81.

Ítaca

Ali, uma flor devora as suas entranhas. Foi assim que adormecemos? Que peso ainda existe sobre os ombros descaídos, onde fica a brilhar o óleo do sono? E as pálpebras? Caminhamos cegos, como se Homero seguisse ainda

[com as mãos estendidas

pelos veredas do poema. O espírito tornou-se ausente, e ao seu crepúsculo assistimos com indiferença, habituados à perda final dessa luz.

Agora, a própria recordação é apenas uma sombra: os guerreiros feridos e as ameias,

[as tempestades

e os barcos não estão já connosco. (Poderemos ter orgulho ao dizer: «Eu — sou» esta destruição?) Talvez um pouco ébrio, Ulisses perdeu-se nas encruzilhadas de uma cidade qualquer. Sem esperança, entra numa casa estranha como se fosse a orla de um novo combate. Apoia-se junto a uma mesa silencioso: que terrível luta, a de um homem para sempre sozinho! E ali fica, seduzido pelo inesperado canto do não-ser, preso finalmente pelo círculo do sofrimento e da paz: «Boas-vindas-a-Ulisses!» assim ele escuta

como se as sereias ainda o chamassem
«Entornamos-pelas-vossas-entranhas-o-sono»
e desponta (misteriosa Ítaca) apenas uma flor em direcção ao teu espírito
perturbado. Queres colhê-la? Ou preferes aspirar um perfume casto e salino, como
a nudez da esposa?»
— Esse antigo estuário onde se pressente o rumo
do sangue, para que os teus barcos regressem, abertos como feridas.

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento,
1994, p. 83-84.

O significado dos sonhos

Que procuras ainda, ao despertar? Será a mesma respiração ou a seiva
as flores que nasceram sem matéria, o primeiro símbolo
entreaberto, como nas pálpebras a memória ferida?
Para que desça uma réstia de luz sobre ti, pronuncias
a palavra «misericórdia», enquanto regressas, pelo interior
da noite, ao teu próprio sem-sentido... «Misericórdia
apenas!», hás-de repetir ainda adormecido. As aves libertam-se
e de súbito fogem. «Meu Deus! como acredito nelas, nos grandes pés alados
do seu voo...» — E ninguém poderá responder a esse apelo.
A pesada manhã não deixou que se abrissem os teus olhos
(esses olhos interiores e cegos, que fitam as pequenas ondas
erguidas no pensamento, arrastando o seu rumor marítimo,
a voz das conchas [como silogismos], os frutos salgados e calcários;
olhos tão estranhos como os de Édipo, um pouco antes
de os arrancar). Mas uma luz súbita principia e com ela já chega a esperança
para que escutes o despertar do mosto, o fermento no pão
uterino; serenamente, há-de vir o seu brilho ao teu encontro, idêntico ao enigma
[de Tebas
ou talvez outro, mais displicente: o da cultura (quando folheias «Die Traumdeutung»
e nele só encontras uma pequena suspeita, o feto recente
mas desenraizado). Será uma lágrima ou a cicatriz ainda húmida
do teu corpo que desperta? Tu, o que fugiu das trevas para o sentido
ainda obscuro das frases, com os pés inchados de Édipo, túrgidos
como o pénis. O enigma subsiste, porque foste o visitante
indecifrado. Um véu guia-se à frente do rosto (esse era o barco

das tuas feições, impelido pelo vento) e encontras finalmente o materno esponjoso corpo com a sua forma de colmeia, filtro para as palavras que a metáfora tornou mais doces e amadurecidas, quando flores velozes e sem odor vinham repetir a mesma pergunta sobre os lábios, como se eles sangrassem. — Ah! tudo isto foi há muito tempo... Caminhavas sem qualquer suspeita, um pouco cansado talvez e a tua respiração era leve e fazia oscilar os estames do peito. Lentamente, a poeira de ouro principiou a cair com um leve rumor pelas vestes entreabertas, com a sua forma de abelhas; o vento chegou de novo à tua frente [os enxames], trazendo apenas a promessa de um sucesso ambíguo de uma alegria mal partilhada por todos. E no seio materno, procuravas o teu único caminho, como os cisnes perseguem a sua brancura

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento, 1994, p. 86-88.

Minotauro

Conhecemos os sulcos abertos pelas searas, a curva do estio nos seus flancos, quando desceram levemente sobre a mesma dor as folhas ligeiras da manhã, o rumor que nasce pela cicatriz das palavras.

As mãos quase esquecidas ergueram um rosto e começaram a procurar a fresca imagem da alegria, o pão ácido e levíssimo que se derrama pelos lábios, o fogo, as delgadas volutas que se fecham no peito.

Assim reunimos os pulsos, abandonamos na água o clima pressentido, os círculos de um corpo ferido pela vigília submersa do minotauro,

enquanto sete jovens gregos e sete donzelas vinham ao seu encontro e ele alimentava-se de uma calma, recente adolescência.

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento, 1994, p. 93.

Eurídice

Que nome o teu, que nome, se na rosa
a noite se perdera, ou se as palavras
eram, ocultas sob o corpo, a forma
dos seios, ou do púbis, e mais nada...

Já o hálito descia, e sem receio
entrego a minha voz ao teu destino:
a rosa que levantas com os dedos
e colhes. Para quê? Nem os sentidos

descobrem o caminho que conduz
de novo à vida o sonho mal desperto,
como a sede que fica sobre os lábios,

senão o tempo, que em silêncio foge
na memória, nos olhos, em teu peito,
e de novo regressa, porque morre.

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento,
1994, p. 104.

Cerca de Narciso

Talvez a noite não se distinga de uma explicação. Sabemos como se podia
melhor compreender a morte, apenas para que nela se encontrasse
a mesma transparência que sustentava a luz ou as suas dimensões que julgávamos
mais leves. Escutaríamos assim alguns cantos, as mesmas conversas ou a respiração
dolorosa de quem procura talvez o rumor que vinha de uma ave
há muito esperada pelos nossos olhos que ficaram cerrados
como se nada quisessem ver. Mais depressa se abateram as asas
quando ali se sentia uma veia tão próxima, quase dividida
para que se tornasse leve, silenciosa. Alguém poderia abandonar
as folhas um pouco submissas que só outras mãos não eram capazes de recolher?
Deram-nos uma resposta inútil; esquecemo-la como se devagar viessem

procurar-nos quando estávamos sozinhos. Sempre quisemos que fossem simples estas palavras, e se elevávamos a voz era para que pudesse falar acerca de tudo o que se tornara frágil como este corpo reflectido, apenas trazido pela nossa sombra. Nada mais é preciso. Recordarmos como teria existido outrora um rosto que só a água percorria,

Poesias Completas I (1952-1988). Porto : Afrontamento, 1994, p. 222-223.

Os escribas são influentes. Vemo-los ao nosso lado e tudo o que sabem dizer obedece a uma certa estratégia. É a eles que a certeza pertence como se fosse uma maneira de respirarem ainda. Sabem a forma de todos os caracteres, mas temos de reconhecer que não são muitos. Ao olharem para longe talvez principiemos finalmente a compreender a sua impossibilidade de caminhar. Têm às vezes uma palavra que se torna jocosa: bem haja! Saudemos assim o seu espírito. Sabe-se que passa através deles uma sabedoria estranha. Mas nem por isso deixa de haver outras cumplicidades. Devemos pedir-lhes para que se não cansem de emitir os seus juízos. Não são afinal como as sereias? Há muito esperam qualquer barco e em segredo principiam já a odiá-lo. Chamam-no agora e reconhecemos que nunca foi a sua voz tão acolhedora. Queridas sereias-prostitutas! Todos os dias escrevem. Os seus olhos recolhem imagens, leves intuições, raciocínios; há quem diga que estão cegos, mas a mão torna-se segura, aplicada: os cinco dedos sabem qual é o seu poder. Ao menos que um pouco embevecidos possamos contemplar ainda esses gestos. Eles esforçam-se por sugerir um destino qualquer. Eram assim os caminhos que foram percorridos pelas palavras quando só o vento chegava para as acompanhar... Reconhecemos como nelas um segredo impossível existe; é por isso que só os escribas ainda tentam encontrar uma solução qualquer. Acocorados, pensam um pouco e conservam-se imóveis.

O Anel Débil. Porto : Afrontamento, 1992, p. 85-86.

(Página deixada propositadamente em branco)

NUNO JÚDICE

Eurídice

Se, durante a noite, o vento nos
trouzer aos ouvidos uma voz arruinada,
murmurando memórias, não nos deixemos
iludir. Nenhuma voz nocturna se calará
sem deixar a impressão terrível
da sua fala: as palavras secas da terra,
as frases brancas como as mais recentes
mortalhas, um ritmo de luto no suspiro
das vogais.

Afastemos a oferenda de sombra que
o sono nos concede. A noite não é feita
para que tentemos a sua compreensão;
nem a sua música tenebrosa celebra
a alegria do humano. No entanto,
se descermos até ao fundo o obscuro
corredor, talvez as tuas mãos frias
tenham resistido ao olhar interdito:
abertas aos dedos que estendemos,
na busca de uma saída luminosa.

O rosto perdido para sempre
não recusa o nome que os ecos repetem.

Narciso

Ouço dizer que as águas cantam o amor, correndo,
e que nas suas margens há arbustos debruçando
tristezas profundas. Mas nem as águas nem o vento
nos arbustos me falam de mim; eu, que solitário
me debruço numa ânsia de tocar-me, e o rosto perco
no abismo da superfície; que o segredo que oculto
em mim persigo, num silêncio me evocando entre
os alheios rumores da vida; e que o tempo esqueço,
absorto na minha própria alma que obscureço.

Poesia Reunida, 1967-2000. Lisboa : Dom Quixote, 2000, p. 259.

Eco e Narciso

Nela, vive o som que os deuses roubaram
ao fugitivo amante; sem destino, consome-se
no fundo de um espelho que repetiu o choro
da amada. Não o ouviu; nem viu essa
cuja beleza a terra sepulta, solitária,
condenada ao jugo da natureza. Olha-se,
fixamente, despindo-se da folhagem
que as chuvas acumularam no abrigo dos vales;
cobrindo-se com o brilho húmido que ofuscou
o furtivo aceno; dançando, enfim, quando
o vento envolve os arbustos com o desvelo
de um murmúrio de flauta. Aqui,
engana-o a imagem de que fogem as águas
que o seu reflexo suspende, detendo
o inelutável tempo; nenhuma súplica, porém,
restituirá um corpo à sombra
que persegue. Tão perto, no entanto, dos seus
braços que imitam a realidade!, procura
o seu conforto no fundo das fontes. «Quem és?»
«És.», repete, sem que a voz se distinga
— e os seus lábios se revelem, turvos
de ânsia, num rigor de verso.

Poesia Reunida, 1967-2000. Lisboa : Dom Quixote, 2000, p. 406.

«Ulisses», uma página

Tendo escrito as palavras que, pensava ele, seriam as últimas palavras, voltou ao princípio do poema; e assim, se obrigou a continuar até ao fim da estrofe, sem interrupção. A gramática forçava-o a seguir as regras antigas, o espírito não conseguiu fugir à contingência da forma — e, prendendo-o à matéria verbal do poema, libertou-o do pensamento, da abstracção, da própria ideia que o conduzia — navegador do sublime. Mas não fora isso que sonhou, um dia, quando se apercebeu de que a linguagem poderia exprimir a sua perturbação; nem encontrou outros modos de traduzir a dúvida que, agora, o impedia de classificar como «poético» ou «lírico» aquilo que escrevia. «O canto não me satisfaz, procuro a totalidade.» No entanto, essa voz não era a sua. Nela, ouvia o eco que a humidade abafa, no outono; e o grito longínquo de uma ave inquieta; e o murmúrio de lábios que repetem o mandamento incompleto: «deus... quem é deus?». Ele, se o soubesse, ocuparia o vazio dessa voz. Nenhuma certeza substitui a convicção do nada; nenhuma ressaca embranquece os cabelos da madrugada. «Acreditai no ritmo», disse, como se alguém o ouvisse. A morte é uma mulher nua entre as estátuas do parque; uma mulher nua a cavalo numa máquina de escrever; o sexo de algas que a maré descobre, entre as últimas palavras do poema e o corpo, que as ouve, amarrado ao mastro do verso.

Penélope

Nós, atados pelos dedos
do esquecimento: quem sabe
desatá-los?

A luz da manhã assobia
ao vê-los: fios de uma fria
tapeçaria.

Poesia Reunida, 1967-2000. Lisboa : Dom Quixote, p. 663.

Circe

Vi, por trás dos muros e dos telhados,
a terra rasgada pelas máquinas e pelos ventos:
raízes arrancadas, ervas dentro de sacos,
pássaros pretos à procura de sementes,
e um poço sem água para reflectir o céu.
Ainda que quisesse, não podia ver mais nada
para lá desses muros e telhados; a não ser que,
espreitando por uma fresta, desse com o teu
corpo deitado na palha, roído pelo sol
negro das caves, embrulhado na serapilheira
da noite. Mas não te procurava; e deixei-te
entregue ao sono antigo, com as mãos presas
à terra e aos seios imóveis, como se nenhuma
respiração te ligasse à vida.

Poesia Reunida, 1967-2000. Lisboa : Dom Quixote, p.-716.

Orfeu

Persegue a imagem da amada
nas fontes do canto. Assim, abre o caminho
às sombras que se perderam
no bosque. Não as vê; e elas transportam
o corpo que ele deseja, sem saber
como está perto.

Mas quando se volta o luar
apaga essas sombras. Uma noite branca
rouba o reflexo ao espelho
dos lagos. Esquece o nome que
poderia trazer de volta o rio luminoso
da manhã.

Então, continua a descida sem fim.

Poesia Reunida, 1967-2000. Lisboa : Dom Quixote, 2000,
p. 732.

Diana e Actéon

O caçador caçado, preso nos arbustos
do sonho, espera que o dilacerem as mandíbulas
da sombria matilha. Ela, porém, a presa
vencedora, revolve as tranças com os dedos
do riso. Nua, de olhos baços com a ideia
da morte, entrega-se às aves que a enlaçam
com breves movimentos de asas. Um espasmo
os junta, por instantes: a ele,
numa agonia de membros dispersos pela
margem da vida; a ela, num estertor
de seios oferecidos ao sol sangrento
da tarde.

Poesia Reunida, 1967-2000. Lisboa : Dom Quixote, 2000,
p. 762.

(Página deixada propositadamente em branco)

EUGÉNIO DE ANDRADE

Roma

Era no verão ao fim da tarde
como Adriano ou Virgílio ou Marco Aurélio
entrava em Roma pela Via Ápia
e por Antínoo e todo o amor da terra
juro que vi a luz tornar-se pedra.

Escrita da terra. Porto : Limiar, 1983, p. 16.

Delfos

Será que a noite para poder dormir
me pede a mim uma gota de água?

Escrita da terra. Porto : Limiar, 1983, p. 18.

Arredores de Atenas

O plátano.
E o estrídulo
sol a prumo das cigarras.
O rio quase à mão.

E um rumor,
não de ninfas: de palavras.
O azul é branco,
duro.
Os dois homens dormem
agora
à sombra da tarde.
E da memória.

Escrita da terra. Porto : F. E. A., 1983, p. 62.

Turismo em Corfu

Onde Ulisses avistou Nausica
com o verão brincando nas areias
espreita agora a nádega indecisa
e vagabunda de qualquer sereia
se não for de algum anjo sodomita.

Escrita da terra. Porto : F. E. A., 1983, p. 68.

Ariane

Agora falarei dos olhos de Ariane.
Falarei dos teus olhos, pois de Ariane
só talvez haja memória
entre as pernas de Teseu.

De Ariane ou não, os olhos são azuis
azuis de um azul muito frágil,
como se ao fazer a cor uma criança
tivesse calculado mal a água.
É um azul diluído, o azul dos teus olhos
diluído em duas ou três lágrimas
— uma delas minha, pelo menos uma,
e as outras tuas, as outras de Ariane.

Falarei destes olhos. Os de Ariane,
deles deixarei que seja Teseu a falar.

Falarei desse azul que não vi em Creta,
pois passei a infância numa terra sem mar;
falarei desse azul que não vi em Naxos,
mas vi em Delfos onde, entre colunas,
passava os dias divinamente a fornicar;
indiferente ao oráculo de Apolo.
De resto, que deus grego não me aprovaria?
Que outra coisa se pode fazer na Grécia?
Ali podeis fornicar com toda a gente
— é clássico e barato —,
até com os coronéis.
Agora falarei dos olhos gregos de Ariane,
que não são de Ariane nem são gregos,
desses olhos que se fossem música
seriam a música de água dos oboés,
falarei apenas dos olhos do meu amor;
desses olhos de um azul tão azul
que são mesmo o azul dos olhos de Ariane.

Obscuro Domínio. Porto : Limiar, 1986, p. 23-24.

A Palmeira jovem

Como a palmeira jovem
que Ulisses viu em Delos, assim

esbelto era o dia
em que te encontrei;

assim esbelta era a noite
em que te despi,

e como um potro na planície nua
em ti entrei.

Obscuro Domínio. Porto : Limiar, 1986, p. 28.

Que manhã queria ainda

Que manhã queria ainda
da areia
ou seda sobre a boca
antes de entrar em Ítaca?

O Peso da Sombra. Porto : Limiar, 1986, p. 70.

Passeio alegre

Chegaram tarde à minha vida
as palmeiras. Em Marraquexe vi uma
que Ulisses teria comparado
a Nausicaa, mas só
no jardim do Passeio Alegre
comecei a amá-las. São altas
como os marinheiros de Homero.

Rente ao Dizer. Porto : F. E. A., 1992, p. 41.

Hidra

Se nunca foste a Hidra no outono
então não sabes
como é branco o branco e azul o azul.
Se nunca ali chegaste com o sol
correndo nas colinas entre as hastes
da flor encontrada por Ulisses
no próprio inferno — então não sabes
como a terra é o lugar certo
para morrer.

Rente ao Dizer. Porto : F. E. A., 1992, p. 49.

Rio

O rio. Ferido nos flancos,
não corre, balbucia.
De tanto hesitar, nem chega
a ser rio. Riacho. Corguinho
apenas. Talvez não dê
para lavar as mãos.
Nem sequer para espelho.
Só amorosamente
contemplação de velho.

Rente ao Dizer. Porto : F. E. A., 1992, p. 53.

Com Ulisses

Com Ulisses à proa, quem não gostaria
de correr os mares? Da última vez
que estive na ilha ainda
a sua sombra me guiava.
Na colina do templo
não deparei senão com colunas
caídas, cardos, silvas à roda
ocultando algum ninho de cobras.
Enquanto pensava nesses homens
que se batiam como quem encontra
voluptuosa a própria morte, reparei
por acaso na haste branca
de um espinheiro, e como dela
escorria um fio de sangue negro
e na terra nua se perdia.

O Sal da Língua. Porto : F. E. A., 1995, p. 46.

À sombra de Homero

É mortal este agosto — o seu ardor
sobe os degraus todos da noite,
não me deixa dormir:
Abro o livro sempre à mão na súplica
de Príamo — mas quando
o impetuoso Aquiles ordena ao velho
rei que não lhe atormente mais
o coração, paro de ler.
A manhã tardava. Como dormir
à sombra atormentada
de um velho no limiar da morte?,
ou com as lágrimas de Aquiles,
na alma, pelo amigo
a quem dera há pouco sepultura?
Como dormir às portas da velhice
com esse peso sobre o coração?

O Sal da Língua. Porto : F. E. A., 1995, p. 47.

VASCO GRAÇA MOURA

ulisses

I

os barcos eram feitos de papel e tinham dobras meticulosas,
às vezes com palavras de cartas que a água diluía azuladamente,
ou eram de cortiça talhada a canivete, ou
de cascas de pinheiro boleadas numa pedra,
e para se moverem agitavam-se as varas nos extremos do tanque,
e às vezes uma abelha pairava por instantes com um zumbido de bombardeiro
como por sobre flores desconhecidas. de cada lado os grupos incitavam-se
à batalha no mar encapelado ou ao abalroamento ajudado pelas varas
que depois puxavam os cascos a boiar e as bandeirolas. Poucos
eram de carga, quase todos de assalto, quase todos de piratas,

precários, repetíveis, que abordavam pela calada com estridências repentinas.
assim nós construíamos modelos da realidade fantasiada sob os chapéus de palha,
vikings, sandokans, os traiçoeiros ingleses, entre o troar dos canhões e o choque
metálico das espadas, devidamente imitados na vozearia de cana rachada
dos que depois se zangavam e diziam «assim não, pá, assim não jogo mais».

2

os jogos iam mudando com a voz e os reconhecimentos do mundo
e para alguns havia regras muito antigas, quase sempre
certeiramente inscritas na paisagem das dúvidas.
regras do encantamento, regras do desespero, da expressão passional e das
tácteis mutações]
que eram sempre mais difíceis no papel que nos coubesse.

parece que no sono vinham outras mudanças de escala,
outros erros transfigurados em abordagens da verdade.
mas isso era tudo muito arbitrário, tudo muito explicável,
ao ponto de eu detestar o sono e as suas cúmplices cavernas
de transfiguração do desejo em caderno reivindicativo.
deus talvez fosse uma equação do mundo e esse jogo convinha-me
porque eu era mau aluno em matemática, e depois tudo eram metamorfoses
dos adamastores de algibeira num pequeno país a ocidente.
e os símbolos eram os mais vulgares, como os tigres tensos
das ilhas provocando alterações da experiência.

3

la furiosa passione per il tangibile
eugenio montale

o que se há-de fazer destas astuciosas presenças?
ele partiria uma outra vez e sempre, o destro,
aventurando-se num fluido conhecer sacrílego.
e o verão acontece impalpavelmente martelado
para a eleição do naufrágio.
despede-se do frágil horizonte, linha
lilás tremulando ao rés das sombras.
há nas grutas sonoras enredantes
claridades, lumes vivos, mas o seu duplo é fosco
como a simulação dos anjos que a noite incorporou.
avistar, acenar, as águas passam; só
as colunas mastreavam a partida.
ele partiria uma outra vez, movido de cruéis engenhos,
de impiedades, da furiosa paixão pelo tangível, halo que
em várias vozes variamente ardia.

4

as sereias, as leves formas salinas nascendo da música
como chamuscas interiores das algas e das escusas geografias,

trazidas por ventos e motores, talvez despenhadas do pequeno avião
que ontem se avistava. na água têm meandros de aço róseo.
50 e tudo é de papel, anjos, tigres, barcos, a noite de areia e cinza.

a espuma atravessa a casca das coisas e
nasce dos bordos da pedra, onde o corpo se expõe
e vê nos seus antípodas os anjos. a luz, a liberdade
são densidades da alma, obscuro canto a vir
55 do mais fundo de todos os lados para a nave desorientada.

a passagem dos barcos, a azul e negro, as ondas,
tempo incessante de tépidas permutas, flâmulas
de seda a bifurcarem um vento plácido, a luz
de grandes sombras malva para a chegada súbita dos barcos
60 pelo golfo de tinta onde nadou ulisses.

5

navegava por entre os perigos da literatura,
os seus brutais escolhos ou subtis perfídias
e doenças. as musas, teve-as todas,
que a todas, em camas de viagem, inventou:
65 as primeiras três, as segundas três, as terceiras três.

o mundo existia nessas enredadas narrativas
que o iam repetindo: até a morte, até a música. ele
navegava. navegava até ao fim, em busca
de algum esplendor, de agonias triunfais, do
70 conhecimento se calhar inútil.

e nunca há-de saber-se se alcançou
alguma periferia, algum sustento
da ordem do inefável. o mundo era uma áspera
inexactidão fugindo-lhe, ou então uma espuma a desfazer-se,
75 ou então algum sarro em cada página.

píramo e tisbe

um triste desencontro matou píramo
e tisbe. ovídio, sabe-se, inspirou-o
a dante e a leitura deste inspira-mo

e pelo preço por que o tive dou-o
O sulmonense em edição bilingue
dá-me uma grande ajuda neste voo

e para que o sentido ao fim não mingué,
porque é bastante curto o meu latim,
passo o resto do dia que se extingue

aos tropeções no texto. é no jardim
que ao jovem par na vida se atravessa
fatal engano e miserando fim.

lá quando os pais dos dois opõem a essa
paixão, em babilónia, o interdito
e o mais que a este caso não interessa,

ou não se sabe, por faltar escrito:
há sempre coisas mal documentadas
cujo desfecho ouvido é inaudito.

de conversas ocultas, tresnoitadas,
através da parede cujo adobe
atravessavam vozes sussurradas,

por uma fenda que no muro sobe
já com centenas de anos de fissura,
qual fio de paixão que ali se dobe

é o bafo dos dois que se procura
através da parede, e a descobri-la
um deles numa noite porventura

em que, a pensar no outro, ali sentira
vaivéns de choro manso que lavassem
o ar da noite que de amor respira.

e como nesse ensejo combinassem
às famílias fugir tranquilamente
quando os palores da lua iluminassem

a desoras o sono a toda a gente,
iam guiá-los por caminho estreito
erros seus, má fortuna, amor ardente.

mas tendo combinado, dito e feito,
alta noite acertaram a maneira
de, junto à fonte límpida, de jeito

que se encontrassem sob uma amoreira,
irem ter, como o caso inda ressoa;
e tisbe tomou logo a dianteira.

mas chegando já perto, uma leoa
encheu-a de legítimo pavor
ainda tinta de sangue de uma boa

refeição que fizera e a rubra cor,
enquanto tisbe então se refugia
mais longe numa gruta, é de supor,

o transparente véu que ela trazia
dos restos da atroz presa vai tingir,
ali abandonado na arrelia.

mas o pior ainda está pra vir,
pois píramo chegando e vendo o pano
sanguinolento e húmido a fulgir,

turvo de desespero, fica insano,
crê que tisbe morreu e o não suporta
e se acusa de causa desse dano.

e se a ideia de que ela esteja morta
é para tanto amor injusta paga,
na vida nada mais o reconforta,

enquanto em duro pranto assim se alaga
certo de não mais ver a namorada,
e saca da bainha a larga adaga,

tendo uma ideia tão desesperada,
tão própria de desnortes, desampares,
que logo em si a enfia atravessada.

tisbe que chega após esses preparos
sobre o pobre rapaz se precipita e
ouvindo o doce nome os olhos caros,

enquanto o corpo ferido mal se agita
da sangria fatal em que derranca,
entream-se ainda na desdita.

mata-se ela também, e não estanca
o sangue aberto a golpes de punhal.
e a amoreira que dava amora branca

por ser a sua cor mais natural,
pela raiz o líquido bebeu
e mudou de repente o visual,

porque a partir de então se escureceu
com o sangue vertido nesse instante
e em vermelhas amoras converteu

a brancura dos frutos desgostante
que a nós, humanos, deu desde esse dia.
houve, noutros, amor mais hesitante

e eu fiz do caso apenas ironia
para falar de píramo e de tisbe
noutro registo, tal como faria

outro qualquer autor que sofonisbe
tratando a violência da paixão
que se ia resolvendo por um triz, be-

bido nos textos clássicos. dirão
que são leis imutáveis do destino
e trágicos vaivéns do coração,

mas bastaria um pouco mais de tino
e pontualidade organizada:
já não seria amor o assassino

e o mito, que era tudo, fora nada.
assim foi perdurando e ainda jorra
a lembrança tristíssima e lasciva

dos namorados que ninguém socorra
em tanta frustração objectiva:
os outros não entendem que se morra,

os próprios não concebem que se viva.
vida sem amor é coisa reles
a alma ocidental é compassiva

e afinal eu tenho pena deles:
no seu quotidiano convulsivo
como remeti, julieta, leonor reles,

e tanta história mais feita do vivo
sentido da paixão que vibra nela
contra um acaso às vezes decisivo,

embora já se saiba que arrepela
moral e bons costumes, mas é pura
matéria de poema ou de novela:

os sentimentos são literatura.
e a literatura um bumerangue
que nos regressa às mãos sob a figura

de uma metamorfose desde o sangue.

a serpente e eu

uma vez no benim, o ministro da
cultura, que parecia enrolado numa capulana,
numa túnica às cores, ou coisa assim,
disse-me que as serpentes, na verdade,

são animais sagrados. ora nós íamos
a passar junto a uma capoeira
de rede e as serpentes estavam dentro
e à nossa roda as mulheres pareciam de

bronze fundido, como é clássico e fulvo
no passado daquelas partes de áfrica.
«— quer ver?» disse o ministro e mandou
abrir a porta do galinheiro, passe a

expressão, tirou uma serpente e
passou-ma para as mãos. decerto a minha
imunidade era mais do que diplomática, porque
o réptil não me fez mal nenhum. deixou-se

ficar nas minhas mãos, curvando ligeiramente
a parte central do corpo e agitando
a triangular cabeça sem excessos,
e sem morder a cauda como vemos

nos livros de emblemas e dos símbolos,
enquanto muita gente ria da minha figura,
como se eu fosse um lacoonte *in partibus*
junto a s. joão baptista de ajudá,

e houve até quem tirasse fotografias.
não achei graça nenhuma, mas
não dei parte de fraco e não perdi
a calma, segurei enquanto foi

preciso o animal acinzentado
cujo toque de pele era muito seco e frio,
desagradavelmente seco e frio. é tudo
e a serpente voltou para trás das redes,

para a sua tristíssima existência.
a história tem epifanias destas:
percebi que afinal era mitómana
a mãe de alexandre magno, olímpia, que

pôs a correr como empenhara de ámon,
em forma de serpente subreptícia,
para engendrar o filho. é assim o mundo,
há mulheres que bem queriam ter podido

ser europa, ou leda, ou dánae, ou qualquer outra
para um comércio de cama com os deuses,
entre a inocência, o gozo, o bestiário, o valor acrescentado,
mas não conseguem, por muito que se esforcem.

nessa tarde no benim, de luz violenta e arroxeadada,
palmeiras, circunstantes e memórias
implacáveis, e um calor de morte
e uma poeira no ar, densa e luminosa,

e até porque lá estava o ministro da cultura
na sua longa túnica de cores e havia
mulheres de pele de bronze à luz do sol
e um português não tem medo de nada,

só me lembrei dos diálogos dos mortos
de luciano de samósata, onde se lê,
entre outras perorações niveladoras,
que filipe e alexandre no outro mundo

se reconhecem como pai e filho,
já desde a macedónia, sem serpentes,
depressa desmontando aquela fábula
e com evidência desarmante.

ariadne em naxos

em bombaim, na quitanda
de um velho árabe desdentado,
comprei uma peça de talha europeia
de século e tema ignorados.
eu diria que se trata de baco e ariadne,
mas não tenho a certeza e trouxe-a
embrulhada num jornal

e pousei-a no rebordo do fogão
da sala. A madeira policroma escureceu, até
um cacho de uvas estalou em parte:
ficaram o gesto da figura masculina,
o meio sorriso da outra
figura, uma grácil curvatura
no enlace das formas e roupagens,

uma impressão de musicalidade
desentranhando-se dos dois.
como em naxos, onde teseu a abandonara
e dióniso a encontrou e lhe deu ânimo,
ariadne dispõe-se agora a repousar
no ciciar de algum mestre de música.
e talvez tenha ido ter a bombaim

à procura de alguma zerbinetta. fiquemos por
aqui: o *lieber* dr. Strauss confessava a hugo von
hoffmanstahl nutrir deveras uma
antipatia nata por todos os artistas,
em especial compositores,
poetas e pintores, metidos
nos dramas e romances.

homenagem a homero

também fui uma vez a zanzibar
e da janela do hotel, rasgada,
às quatro da manhã a trovoada
era rixa de faca e alguidar

entre os deuses do céu e os do mar,
em confusão total electrizada.
só se viam relâmpagos, mais nada,
e a brancura de fogo do lugar.

assim se foi ali forjando o dia
de uma luz martelada e alucinante
da noite que o paria na revolta

do ferreiro do mundo: e então nascia
do renque das espumas um instante
da rósea aurora frágil sem escolta

Poesia. Lisboa : Quetzal, 2000, p. 115.

pítica nove

apolo sabia quantos grãos de areia
podia haver sob a vaga, ou levados
no vento, quantas folhas irrompiam
da terra na primavera, e

qual fosse o fim supremo
de tudo e todos os caminhos.
píndaro sabia que o centauro sabia
que apolo sabia. e apolo sabe pois

que nós sabemos que ele sabe. do deus
é a ciência luminosa nesses casos
em que o inumerável se aproxima do caos
e o caos, medida de um humano

desgaste, por sua vez,
cede ao almo conhecimento,
à pura essência da música.
ainda assim, esta rosa mede o tempo

e a tentação que o sol lhe incorporou,
por cada pétala que cai.
oh bright apollo!, dizia o irónico ezra
pound, entremeando umas coisas em grego,

a que deus, a que homem, a que herói
imporei uma coroa de folheta?
claro apolo, invocado de delfos a bicesse,
diz-me quanta água há no mar, quantos

grãos de areia ele revolve, quantas
folhinhas tenras crescem, quantas ninfas
medem a tua eternidade.
e quando da excessiva

abertura da rosa apenas reste,
derrubada, a memória, deixa que elas
soprem os seus vestígios, esse
pó cansado de três dias,

compacto em leves sombras:
são mais partículas para
a tua combustão vertiginosa, a enlaçar
o mundo em rotação no que tu sabes.

Poesia. Lisboa : Quetzal, 2000, p. 178-179.

o pequeno formato

uma mulher contempla o seu retrato,
tirado de manhã, talvez numa *plaza mayor*
tem os cabelos encrespados de leve ao acordar,
entre cheiros de verão e madressilvas.

a cor da pedra desfoca-se em dourados e sombra
para além do sorriso. ela contempla o seu retrato,
um pequeno rectângulo de nove por treze,
como quem se vê na margem da corrente

do tempo que parou, para sentir
que há uma outra intensidade a atravessar
algures o presente. sabe onde foi, mas
já mal sabe quando esteve ali, a misturar o riso

às porcelanas do pequeno almoço
e à luz, ao silêncio matinal, ao vão das arcadas do fundo,
como agora, ao sossego que a invade,
ela mistura os sentimentos numa grave alegria

recatada. vejo-a passar a mão pelos cabelos
outra vez, como ontem quando se despenteava
e a música corria nas suas veias
e os seus olhos se fechavam para respirar.

talvez não haja recordações inofensivas
e talvez não saiba o que a perturba, mas há paz
na penumbra em que medita e apreensões
ao mesmo tempo e tudo faz parte dela

(Página deixada propositadamente em branco)

PEDRO TAMEN

Investigação da paternidade legítima

Odisseia, *raps.* II, 434

Telémaco partiu; dos mares o eco límpido do pai mantém-se na memória. — Ó ventos, por onde ides, se queda limitado o que puderdes, e mesmo as vozes das iras espalhadas a deusa não transpõem nem afagam? Dos altos cirros a chuva já não corre e flores outrora aladas alastram-se, não crescem; as púrpuras inventam-se, e não esse animal que o mesmo mar oculta por elas se desfaz. — A sombra, ou a presença, ou o nocturno grito continua bradando pelas praias, entrando pelas furnas, e acorda tardos morcegos tontos — que esses já eram longe antes de se saberem. E os surdos, finos fios já falam pelos dedos da que tem, da que decresce e cresce, da que se informa lépida das novas sem mandados do desejado ausente. E agora Telémaco partiu: leve, redança a barca por sobre as rombas ondas, entregues já às filhas brandas do branco Eolo. Mas sente-se, deitada no lamentável leito que dos cruéis caminhos em túmulo se fez, a impalpável pista do que a mão repentina dos olhos afastou. Outros o trono tentam. Mas, se isso passa, decresce e cresce a teia, e fogo que se ateia as mãos o são, e pertinaz a esperança. Agora Telémaco partiu. Busca no mar a brusca sirene, a nevoenta marca desse muro, de Circe as tranças e os dedos. — O pai que não perdido

voga, esse já sabe que da presença sua inseparável,
pela espessura dela, sim, é prisioneiro; não
o filho, e as ondas, e a que de longe agita
a boca e o corpo e o sexo, mas não usa,
a que de equídeos ventos é tentada
mas embala — E entretanto as iras
misturam-se no ar, e sombras não respiram,
atabafam os cais onde as redondas naves
se lamentam. Agora que nos deixa a juventude
e filho se faz do mar e da procura aquele
que mal conhece o pai, atrás, na praia,
nos muros da cidade, rosas e fogo tendem
mas não chegam. Ítaca navega, vai com ele
poisada largamente sobre a terra. Vai,

Telémaco partiu. É mais um tempo, agora,
para a seca. São folhas, mesmo, as que se alargam
e ao torvo pretendente apontam a cadeira?
Eurímaco, tu esperas ou não tens, hesitas ou desejas?
As vozes do palácio cantam? Cantam, não cantam mais
cigarras da bela terra, rasgada e nua noiva
que se deita. Quem amontoa nuvens deixa
decreança e cresça a teia; isso nos salva — tu,
tu, ó sabedor das honras e das manhas,
ó terra do teu filho, tu bem sabes. E vemos,
já vai caindo a noite e desce à fonte
o que recolhe o carro lentamente. Era silêncio
dantes o que em silêncio era; não agora,
que o próprio ar já zune em mãos que brancas
vibram. É mesmo a teia ardendo — à noite
(aos olhos doutra deusa) é que decrece
e fecha o horizonte. Solene pai, tu ouves?
Telémaco partiu, e é lá que o fogo aclara
a mancha do caminho desse que se parece
ao deus, a ele semelhante nos olhos que trespassam
a escuridão dos muros. Ido com asas de ave,
já sabe que é inteiro, talvez até mais novo
de novo, que o terá. Ulisses voltará.

E os degraus dessa casa, como um rebanho desce
do monte para a cidade bem forte e construída,
deitados pelo chão abrem do mesmo quarto

a porta impenetrável — e aí, na sua cama,
decrece inteiramente toda a teia.

Poemas a Isto. Retábulo (1956-2001)

Lisboa : Gótica, 2001, p. 206-208.

Orfeu ao balcão avia bicas
sem poder olhar Eurídice na caixa.

*Dentro de Momentos. Retábulo das Matérias
(1956-2001).* Lisboa : Gótica, 2001, p. 508.

Prometeu prometeu

Entre cacto e gato há um vaso de versos.
no branco das palavras nasce a lua.

(Todos nós, minha amiga, somos irmãos conversos
virados para dentro, para a nossa rua;
só que nuns acontece ter o tejo aberto
um sossego inaudível que nunca terá teu).

No mais é mais rochedo que deserto,
é mais arqueologia do que minicéu.
Por mim, transformo as letras numa sopa
— de cultura, ora pois, onde me nasço todo
sem rede e sem redil, só olhos e só boca:
nas palavras escavo cavernas segredadas,
concauidades mansas onde há barcos e couves.

Não agrado a ninguém. E tu, se agradas,
é neste meu martelo que não ouves.
No mais, é mais barulho que varejo,
a perna assim, um braço assado, ao fogo.
Porque eu é que te vivo e que te vejo.
Que te crio, que te mato, que te morro.

Esparsos, Retábulo das Matérias (1956-2001).

Lisboa : Gótica, 2001, p. 665.

Nas clareiras do Hélicon ou aqui
sob a lua que o mar devolve ao longe,
para além do sopro ventanoso das colinas,
qual o ruído surdo e compassado
que entra nas cabanas dos pastores
e sobressalta o coração dos homens?
— É ele à frente das suas nove irmãs
dançando a pura concórdia sobre o chão.
As filhas da Memória juntam as faces brancas
à negrura das tranças,
soltas compõem a harmonia.
Os pés batem na terra, pisam a erva dócil
e uma só voz se ergue
atrás da branca lira com que a luz
vai perfurando a noite.

Delfos, Opus I 2. Retábulo das Matérias (1956-2001).
Lisboa : Gótica, 2001, p. 534.

Odisseia, c.X. vv. 236 ss.; para Júlio Pomar.

Passados mares e ventos, que trabalhos,
remos pesados, gritos, tempestades,

que bom ser objecto róseo e roscadinho,
pensando apenas na pitaça certa,
senhor enfim destes ruídos próprios.

Objectos, sim, da mão feiticeira
(e da mão do pintor; mas isso é outra história)
numa vida esquecida e com um fim
também certo e esquecido; mas, por falar da morte,
que é que distingue porco e marinheiro
mais que este sabê-la e ter mais medo?

Guião de Caronte, Retábulo das Matérias (1956-2001).
Lisboa : Gótica, 2001, p. 588.

Em Sírius, numa cadeira de balanço,
enquanto me é possível,
contemplo, pacificado e quase
circunspecto, a viagem extática
pelas águas que as pétalas não cobrem.
Não penso nela — vejo-a
como se fosse um quadro, uma gravura
num livro antigo, episódio
que uma avó contasse num verão anoitecendo.
E não sofro sequer porque as águas não correm,
e porque o Estíges é negro nas suas
sete voltas. E se ninguém mergulha,
nem calcanhar vira excepção à vida,
eis-me indiferente e pardo. Não serei eu por certo
a lançar rosas sobre a corrente imóvel.

Guião de Caronte, Retábulo das Matérias (1956-2001).
Lisboa : Gótica, 2001, p. 602.

(Página deixada propositadamente em branco)

MÁRIO DE CARVALHO

Quatrocentos mil sestércios

Poderia ter passado aqueles dias em perfeito sossego sem dar azo a Fortuna a que se intrometesse comigo. Qualquer coisa, qualquer vento inopinado, qualquer espírito rebarbativo, fez com que desabassem sobre mim — quieto e sossegado que gostaria de ser — trabalhos semelhantes aos de Hércules, se tomarmos em conta a desproporção das forças.

Foi à última hora que meu pai me comunicou que ia partir, por uns dias, para Olisipo por causa de uma demanda sobre uma remessa de trigo avariado. Nunca percebi se, na pendência, ele fazia de Autor ou de Réu e fui, certamente, o último da casa a saber a notícia. Mesmo depois dos escravos, mesmo depois da infame Lícia...

Eu reparei nos preparativos: vi o Jálío a olear a lança, vi o Clíton a amontoar bagagens, tropecei num molho de gládios a um canto... Mas, francamente, nunca chegava a penates suficientemente cedo ou suficientemente sóbrio, para ter oportunidade de ouvir explicações. Também estava acostumado a dar pouca importância ao que ia lá por casa...

Na véspera da partida, meu pai acordou-me brutalmente ao nascer do Sol. Abriu as portadas de par em par, com estrondo, e proclamou: «Começou o dia.» «O meu dia é particular, começa mais tarde», respondi eu, tapando-me o mais possível. O meu pai sentou-se no leito e pigarreou.

Percebi que não tinha outro remédio senão ouvi-lo e encarei-o, toscanejando e mal-humorado.

— Estás a preparar-te para envelhecer cedo, não é, filho? — suspirou, passou a mão pela cara, já escanhoadada, numa preocupação dorida, enquanto eu pensava. «O que é que eu teria feito, o que é que eu teria feito desta vez?»

Podia estar tranquilo. O pai não desconfiava de nada sobre o roubo da coroa de louros da estátua do imperador. Nem da assuada à porta do...

— Escuta, meu imbecil — disse-me ele, fazendo ostensivamente um grande esforço para falar com clareza e ignorando o meu ar amuado, de braços cruzados.

— Tenho de ir a Olisipo. Uma demanda sobre... enfim... assuntos demasiado complicados para a tua pobre cabeça. Apesar de seres o pateta que és, corrécio e bêbedo, julgo meu dever avisar-te, prevenindo os percalços que uma viagem destas sempre implica, de que Lentúlio me deve quatrocentos mil sestércios, já contados os juros e os juros de juros.

— O magarefe?

— O magarefe! A dívida vence-se depois de amanhã. Eu não posso ficar mais tempo, porque tenho de me apresentar no pretório de Olisipo nos próximos cinco dias, nem tenciono nomear procuradores, porque me levam os olhos da cara e não há necessidade disso, estando cá tu...

— Por que é que não mandas um escravo?

— Um escravo? Cobrar quatrocentos mil sestércios? Mas que ofensas teria eu cometido aos deuses para ter um filho tão parvo?

— O Clíton é de confiança...

— Marco, meu filho, prova viva das imperfeições do universo, escuta: Se o Lentúlio vê um escravo na frente a pedir-lhe dinheiro é muito provável que o corra à paulada. Mais provável é que faça tal escândalo que amanhã toda a Salácia saberá que eu mando cobrar dívidas por escravos. Ainda me processam. Seguramente aproveitará para não me pagar a tempo... Serão estes raciocínios tão subtis que tu mesmo atendendo às circunstâncias que te são inerentes, não consigas percebê-los? Aliás, o Clíton vai comigo.

Só o respeito filial me impediu de fazer observações sobre o que levava um homem como o meu pai a ter negócios com o trafulha do Lentúlio. Não me parecia grande sinal de lucidez, mas conformei-me.

— Quando é que se vence a dívida?

— À meia-noite de terça-feira. Quero-te em casa do Lentúlio à hora terceira antes que ele comece a despachar os ranhosos dos clientes dele. E de toga!

— À hora terceira? De toga, eu?

— De toga!

O meu pai estava a ser peremptório. Eu nunca na vida me mostrei muito obediente, mas tive de perceber, pela entonação da voz, que aquilo da toga era importante. Onde teria eu metido a toga? Bom, a Lícia que soubesse, e que me desvencilhasse, como era sua obrigação... Havia de haver uma arca qualquer..

Ao pai, então, deu-lhe para o sentimentalismo.

— Como os nossos estilos de vida são inteiramente diferentes, estou em crer que não vamos ver-nos até ao meu regresso de Olisipo. Oxalá, filho, tudo nos corra bem. Fiz já os competentes sacrifícios, os auspícios são favoráveis, assim os deuses não sejam entretanto ofendidos.

— Levas os escravos todos? — perguntei eu.

— Os que forem necessários — respondeu meu pai surpreso.

— Hum — disse eu.

— Bom — disse o meu pai.

— Boa ventura, pai — volvi eu. Deixei que ele me beijasse suavemente (raro acesso de ternura) e volvi às conversações com Morfeu. Aliás, acho que Morfeu faltou à conferência porque não me lembro de nada do que se passou no resto do sono.

Acordei com a desdentada da Lícia à ombreira, fazendo-me negaças. Devíamos estar já a meio do dia, hora sétima, ou coisa assim...

— Que queres de mim, puta velha?

Fugiu, às casquinadas, deixando a cortina entreaberta. Desde miúdo que Lícia passa a vida a provocar-me. Teve sorte, nos primeiros tempos, quando o meu pai a comprou e eu ainda andava de pretexta. Mas agora, os oferecimentos de Lícia pareciam-me pura e simplesmente obscenos. Pensei em mandar chicoteá-la, com uma disciplina de nove rabos. Não, dar-lhe chibatadas, não, que exagero! Sugeriria antes ao meu pai que a mandasse para o campo. Também não: Se sugerisse alguma coisa ao meu pai, ele havia de fazer precisamente o contrário. Se calhar libertava-a. Também, não viria daí nenhum mal ao mundo... Ora! Esqueçamos Lícia...

la eu, com o estômago cheio de leite e figos pela via Aurélia abaixo, que de via não tem nada e é antes uma ladeira emporcalhada e íngreme — manias das grandezas de Salácia (e nem queiram saber o forum mesquinho que isto tem) quando me ocorreu aproveitar a ausência do pai para dar um banquete. E foi congeminando neste e noutros particulares que cheguei à taberna da Vénus Calipígia, dirigida por um benemérito púnico e vesgo chamado Víscon que, por acaso, até engraçava comigo. Ou fingia. Sabem como são os púnicos...

Foi Víscon quem me dissuadiu. Ouvira a minha proposta, enquanto cirandava entre mesas, transportando petiscos fumegantes e dirigiu-se-me, com solenidade:

— Ó jovem, sabes bem como aprecio as tuas palavras e a tua companhia. Dia em que não venhas ao meu estabelecimento é dia de sol fosco e neblina cinzenta, por mais que digam que o astro brilha e que os ares estão claros. Mas presta atenção a quem tem experiência da vida: Se dás um banquete quando o paterfamilias estiver fora toda Salácia o saberá. E os antigos militares, cheios de más intenções, irão contá-lo ao teu progenitor que não terá outro remédio senão castigar-te com severidade.

— Que é que o meu pai pode fazer? Não me pode mandar chicotear, não me pode mandar vender... Eu sou um cidadão romano.

— Pode expulsar-te de casa — observou um dos meus companheiros.

— Seria desagradável — concedi eu.

— Pior — segredou-me Víscon, dobrando-se para junto de mim e limpando as mãos ao imundo avental de couro. — Pode deserdar-te!

— E isso seria mau para todos. Para ti e... para nós...

— Aí está! — concluiu Víscon triunfal —, pensa também nos teus amigos, porque a amizade é...

— Caluda, Fenício piolhoso — atalhei eu antes que Víscon entrasse em complicadas e demoradas metáforas orientais —, eu sei muito bem o que faço!

Mas desisti do banquete.

Quando nessa madrugada cheguei perto de casa, estavam o meu pai e sua comitiva prestes a sair: Havia lucernas acesas, à porta estava parado o carro de toldo, o vozear dos escravos enchia a rua toda, clientes entregavam petições e dádivas. Não era muito da minha conveniência mostrar-me naquela altura, tanto mais que Víscon desencantara, já noite alta, um certo vinho estrangeiro tão suave que dispensava misturas e que fazia com que metade de mim estivesse pairando no país das divagações. A outra metade, que, aliás, tinha alguma dificuldade de compatibilização com as pedras da calçada, armou o bom senso necessário a que eu me sentasse num poial e me limitasse a espreitar da esquina. Apenas dei conta de que o cortejo era grande e que o meu pai levava consigo praticamente todos os escravos de casa. Até o tonsor: Como é que eu iria fazer a barba?

A velha Lícia apareceu-me, ovante, no quarto, muito cedo ainda, com uma bacia de água e uma velha lâmina de bronze, talvez mais velha e esboqueirada que ela própria. Naquele meu semiatorramento, deixei que me fizesse a barba e lamentei não ter ido à rua, a um tonsor público. Que tormentos, que horrendos gilvazes, que atrevidas acometidas da Lícia, deixando deslizar as mãos para áreas que não são permitidas aos tonsos, para mais munidos de navalha de bronze. Bem na insultava eu e esperneava. Lícia sorria, desdentadamente e, zás, golpe de navalha aqui, golpe de mão mais abaixo e eu a pensar se os deuses não teriam partido todos com o meu pai desacompanhando-me e abandonando-me nas mãos da megera.

Devo ter aparecido com a cara num triste estado na leitura pública da tragédia de Cleto, obrigação social a que não pude furtrar-me. Felizmente, o auditório era escuro, e Cleto tinha que torcer estranhamente a cabeça, expondo o manuscrito (interminável manuscrito) à luz embaciada que vinha duma fresta. Não se poderia esperar melhor de um lagar de azeite em que dois libertos ardilosos tinham disposto umas bancadas razoavelmente instáveis, cujo desconforto era cúmplice dos anfitriões, e que alugavam aos criadores literários, seguramente metade da gente livre de Salácia.

Ainda assim cabeceei: a malvada da Lícia tinha-me acordado demasiadamente cedo e Morfeu exigia-me ali o pagamento do tributo. Cleto discorria, com o manuscrito numa mão, o corpo torcido, largos gestos do braço livre, envolto numa toga de pregas, cuja brancura denunciava o tratamento recente de urinas velhas, sobre Medeia, abrasada pelo remorso, que vinha ter a Olisipo e acabava por ser submetida a julgamento — vá-se lá saber com que competência, dado o conhecimento que eu tenho deles — pelos anciãos de Salácia.

Três horas nisto. Depois, um primo de Cleto, com um nome grego que mal recordo, leu umas alegações que tinha produzido no tribunal. Excelente, burilada, comovente defesa! Ou seria acusação? Quando acordei felicitei-o profusamente, como todos. Acho que era sobre um pescador que tinha penhorado o barco, com a condição de... enfim, um tema interessantíssimo.

Cheguei tarde às termas, não encontrei os companheiros. Leituras públicas não eram com eles. Tinham ido caçar de noite, com archotes. Não se dignaram a esperar por mim, ou a mandar-me recados. Cambada de egoístas. Oxalá topassem com a urso Tribunda, gigantesca e feroz, o grande terror dos campos do Calipo e fossem corridos à patada. Atardei-me nas termas. deixei-me massajar: aturei um velho liberto que, rodeado de escravos, brincava com um balão de bexiga de porco e vim para casa. No dia seguinte, cabia-me a grande cobrança. Tremenda responsabilidade! Onde teria eu a minha toga?

Maldita Lícia que veio pelo meio da noite meter-se-me na cama... O que me valeu é que, desta vez, não estava bêbedo. Enxotei-a, aos berros, e garanti que a mandava vender se não me apresentasse a toga. Creio que ela me amaldiçoou, da soleira, lá na língua dela, mas, no outro dia, madrugadíssima, lá estava uma toga (do meu pai, obviamente) dobrada sobre um escabelo, no átrio.

Então, quatrocentos mil sestércios, do Lentúlio Magarefe, hã? Fôssemos a isso. A sorte favorece os audazes! Era só descer a ladeira e... e o pior foram os cães. Lentúlio tinha dois molossos que circulavam à noite pela propriedade e que só eram presos de dia, quando os escravos se lembravam. Com a morte na alma, vi-me encurralado contra um muro, enquanto os mastins rosnavam e se aproximavam, ameaçadores, à espera de um gesto em falso para me fazerem em pedaços. Muito calmamente, embora os dentes me tremessem como carqueja ao vento, tentei dizer umas coisas aos animais. Sempre ouvi que os cães de guarda se acalmam quando lhes falam suavemente, de maneira que desenrolei as duas primeiras estrofes da *Eneida*, antes que o filho do dono da casa me viesse salvar, mostrando-se mais eficaz a poder de pontapés que Virgílio a poder de palavras aladas.

Lentúlio recebeu-me com amabilidade, recostado sob uma pérgola de que se avistava a curva do Calipo e paisagens além, pelos horizontes fora. Vestia uma túnica comprida, cor de açafreão, debruada a pérola, que lhe dava um certo ar de matrona melada. Mandou servir manjares e manifestou uma familiariedade efusiva. Que não sei quê, que tinha servido com o meu pai não sei onde, o saque não sei de que cidade, e as patuscadas não sei em casa de que diabo... Competia-me, filialmente, ouvir e sorrir.

Chegada a minha vez de falar, ainda com o esquisito sabor daqueles bolos amarelos na boca, fui pouco eloquente, mas consegui dar a entender ao que vinha. Lentúlio fez um largo gesto de solenidade, como se não tivesse percebido logo pela toga (se calhar tinha-me avistado de longe e mandado soltar os cães) e surpreendeu-me, dizendo;

— Trazes mandato, decerto.

Recompus-me depressa:

— Trago mandato, mas não escrito. Sabes que o meu pai confia em mim. Aliás, encarregou-me de te dizer que, se pões a dívida em causa, te manda citar em Olisipo ou Pax Julia, com as incomodidades daí resultantes...

Os grandes olhos de peixe de Lentúlio circularam em volta, enquanto pensava. Depois, pousou-me a mão no braço e disse:

— Certamente! E eu conheço-te bem. Andei contigo ao colo, ainda tua mãe era viva. Não irias com certeza enganar-me...

E bateu as palmas, chamando pelo intendente.

— Passas-me um recibo? — perguntava-me uma hora depois, após eu ter conferido os montes de denários e sestércios que o intendente tinha trazido, em dois sacos de couro.

— Sem dúvida!

— Com testemunhas?

— Mas, seguramente. Traz as tábuas...

— E fazes um juramento?

— Todos os juramentos que quiseres...

Lentúlio mandou chamar o filho, a matrona e o intendente (havia de valer muito o testemunho, ainda que ajuramentado de dois familiares e um escravo!), partiu uma ânfora e estendeu-me um caco. Não usava tabuinhas de cera; escrevia em cacos, o poderoso Lentúlio. No poupar é que está o ganho...

— Ora escreve aí: «Recebi de Lentúlio Sacro Samnone, a quantia de... de que dou quitação... etc... Sejam testemunhos os deuses, mais os que aqui assinam.» Aplicadamente, assinaram todos menos eu. Sempre queria ver qual o valor jurídico daquele caco se tivesse de ser apreciado em *juízo*... Quanto ao juramento, repeti, de mão alçada, a lengalenga solene, um tanto cómica, que Lentúlio entendeu ditar.

E pelo meio da manhã, cansado de conversa e do peso dos dois sacos de moedas que levava comigo, eu tive algum medo. Não pela falta de companhia, mas pelo excesso dela: Lentúlio mandara-me acompanhar a casa por dois negros de grossa musculatura e ar patibular, pouco versados no latim, que eu a cada esquina suspeitava me iam espancar e roubar o dinheiro. Mas não. As ruas estavam movimentadas e eles deixaram-me perto de minha casa de braços cruzados sobre as peitaças luzidias, numa grande atitude de gladiadores de província.

Pôs-se-me logo uma questão angustiante: onde guardar o dinheiro? Estava praticamente sozinho, descontando a tonta da Lícia e um palafreheiro coxo e, além disso, extremamente pateta. Como poderia resistir, se fosse assaltado? Ainda por cima, o meu pai tinha levado consigo todas as armas capazes de impressionar.. Lá desencantei um dardo e um gládio enferrujados, relíquias de tempos vetustos, demasiado pesados para as minhas forças débeis. Já Lícia me seguia os passos, demasiado curiosa, defeito que se segue logo ao da lubricidade na pesada escala que os deuses lhe destinaram.

O desfiar da memória

Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo das sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio, quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, como ser feliz?

Mara, mais além, borda, sentada numa cadeira alta de vime, junto aos degraus da porta. Há pouco, ralhava com as escravas. Agora ri-se com as escravas. Em breve ralhará com as escravas. Do local em que me encontro não consigo ouvi-la, mas quase adivinho as razões dos risos e dos ralhos. É-me agradável saber que Mara está perto, e reconhecer-lhe tão bem, desde há muitos anos, os trejeitos e os modos.

Momentos atrás, sem nenhuma razão especial, veio até junto de mim, com o seu animal no regaço que é agora um gato cinzento, depois de, em hora nefasta, ter perdido a rola, muito alva, que lhe vinha comer à mão. Este bizarro animal, que dizem de origem egípcia, é uma espécie de pantera em miniatura que conserva todos os rompantes de fera e que, como ela, se compraz na crueldade e no rasgo imprevisto. Ora se relaxa pacificado, em languidez esparramada, num convite ao sossego universal, ora salta de garras prestes, orelhas arrebentadas, pêlo tufado, colmilhos em ameaça. Não responde pelo nome e, apesar da sua pequenez, põe em respeito os cães de guarda quando os enfrenta. Foi um mercador que o deixou aí, como reconhecimento pelas compras avultadas, porventura excessivas, a que Mara se prestou. Eu confesso que encaro este animal estrangeiro com alguma desconfiança. Ainda não faz parte da casa, nem sei se algum dia fará...

Mara admira-se de eu estar às voltas com *Tyrrenica*, infundável anedotário etrusco do imperador Cláudio. Que proveito me trará o esforço, pergunta, se temos tão raros convidados a quem deslumbrar? Num gesto faceto, desdobra um dos rolos, soletra umas palavras ao acaso, ri e deixa-o rebolar pelo tampo da mesa. Logo as unhas afiadas do gato ressaltam, aduncas, e se preparam para grifar o papiro, como já tinham antes marcado antes os braços de Mara. Protesta. Mara aconchega o bicho ao colo e deixa-me, numa pequena corrida. Rito quotidiano, conhecido, trivial e amável. Mara aprazível, afirmando-se a sua solicitude...

Preserva Mara uma vivacidade juvenil que ainda me espanta, ao fim de todos estes anos. Nunca teve paciência para desenrolar um livro; boceja e adormece quando chamo um escravo para ler um trecho, mesmo solerte e ligeiro. Aborrece-se nesta pasmada villa, mas nunca admitiria que se aborrece. Não lhe ocorre queixar-se. «Onde Gaio está, Gaia estará». Assim foi educada. Sob aquela futilidade alegre e volátil, velam solidíssimos princípios, ancestrais, e uma recôndita lucidez

que só se expõe quando motivos ponderosos a convocam. Sempre contei com a estrénuo lealdade de Mara, embora ela não saiba definir o vocábulo lealdade, nem dissertar sobre ele, nem nunca use o termo «estrénuo».

Em boa verdade, os Etruscos de Cláudio interessam-me de somenos e a prosa dele flui tão entaramelada como dizem lhe saía a fala. Mas vou lendo, folha a folha, passo a passo, com uma aplicação de discípulo em tormentos trabalho marcado e férula à espreita. Não tenho outra razão para isso, senão entreter brandamente o meu tédio, que ainda mais se avantajaria naqueloutros portes de caçador ou arroteador de solos ou edificador de pedras, ou diligente administrador de agros, ou praticante de qualquer outra actividade própria à minha condição... Começada um dia a leitura, impõe-se-me levá-la até ao fim. Assim me educaram e nessa pertinência me reconheço. Propus-me um livro? Há que lê-lo!

No mármore verde da mesa redonda a que me sento, uma lasca quadrangular, estilhada, obscena, macula o perfil sorridente do rosto de Baco, carregado de uvas, meticulosamente lavrado. Não se desvaneceram de entre os sucos do buril, por mais tratos de esfrega e lavagem, as cinzas negras dos fogos que aqui um dia estalaram. Marcas da fúria dos bárbaros. Teria sido esta mesa o altar escolhido para os ritos primitivos deles, suporte das chamas, escorredouro das vísceras? Ou nem isso, apenas desamparado objecto de raiva, ferido porque humano, sinal de uma perfeição que a boçalidade abomina?

Vi chegar um dia esta mesa, numa recova de carros, embalada em tojos e palhas, era o meu pai ainda novo, eu catraio de brincar ao arco. Ele tinha orgulho naquela pedra verde raiada, única, vinda de muito longe. Recordo o esforço de um grupo de escravos fazendo rolar o pesado mármore redondo, lanço após lanço, até este caramanchão que, já na altura, vicejava, folheado de videiras. E a satisfação de meu pai, orgulhoso, a acariciar com as mãos as linhas do buril, enunciando a genealogia, feitos e tributos a Baco, para eu aprender.

Passados os anos e os angustiosos trabalhos que serão relatados, vi de novo levantar aquela pedra a poder de braços, vi-a rolar por lanços esforçados e ser teimosamente recolocada na sua base, com a ajuda de cordas e alçapremas. Não era já o mesmo mármore: havia sido profanado, fendido, abrasado. Assim como está, permanecesse doravante, pelos séculos dos séculos, livre de maiores agravos e aleives. Mas, de cada vez que a minha mão lhe corre sobre a superfície danificada e sinto a rugosidade dos golpes, o oleoso das cinzas, chega-me um rebate de ameaça, indefinido, mas brutal.

A grande pedra, rolando, lembra-me a daquele rei Corinto, fugaz aprisionador da morte, eterno prisioneiro do destino. Quem pode asseverar que este mármore verde, algum dia derrubado, não voltará mais a sê-lo e se deixará apenas esbater naturalmente, lentamente, mansamente, pelo desgaste compassado das erosões dos

tempos? Quem me garante que estas tardes campestres, tão paradas e tranquilas, não serão mais uma vez sobressaltadas pelo atroo de brados malignos? O que passou, passou? Deixem-me cultivar esta despreocupação, a ilusão de que o mundo seguirá para sempre imperturbado, e imperturbável, após um desassossego passageiro na sua ordem. Sou um senhor da terra, sou um romano, leio, cultivo-me, marco os tempos com o meu porte, os meus gestos, os meus ditos, as minhas maneiras, a minha fleuma, o meu traje togado. Dignidade. Gravidade. Romanidade. Humanidade. Convulsos temores e angústias resolvam-nos as legiões, e de riço, que é que lhes compete. A mim, agora, os livros...

Mas que deu àquela gente bisonha, mesquinha e bruta, para deixar, ululante, os seus desertos, a companha dos escorpiões e serpentes, atravessar o mar, nas suas naves tosquíssimas, desprovidas de olhos e de altares divinos, e vir desabar sobre a Lusitânia em correrias de sangue, talando fazendas, casa e gentes? Que ímpeto foi aquele que algum deus obscuro e ressaibado lhes comunicou e que não perdoava madeira nem pedra, culpado nem inocente, livre nem escravo, e que trazia o único escopo de destruir e volver em deserto as cidades e os agros talentosamente erguidos, por gerações que falam latim, cultuam os deuses e praticam o direito? Um exército conquistador pilha por turnos, poupa os vencidos, reconstrói as cidades, cobra o tributo, restabelece a ordem. Faz o seu subjugado, e como seu o preserva. Desfeito o turbilhão, zelam as patrulhas pela aplicação de uma norma. Mas quando passa uma horda, deixa na terra a marca da pura irracionalidade, o restabelecimento do caos original, que faz do engenho ameaça, do labor perversão, da beleza monturo. Assim as colunas quebradas, as termas conspurcadas, os cadáveres esventrados ao calor dos incêndios. Não corre entre eles um único homem capaz de bradar: poupem, que o que aqui está já nos pertence! A salteada demoníaca tudo faz raso, até que a detenham os primeiros ferros duma legião.

Nesta villa trucidaram animais e escravos que ficaram a inchar pelos campos; quebraram as colunas, arrancaram as telhas, desfeitearam os lares; raspam as velhas pinturas dos interiores; serviram-se de móveis e estofos como lenha; as mesmas mós, de duríssima rocha, britaram. Desenraizaram as árvores, devastaram as vinhas, pisaram as flores. Todos os livros foram esfarrapados ou queimados. Até nesta inofensiva mesa de mármore apuseram as suas marcas bestiais. Porquê? Em nome de quê? Se tal eu soubesse, seria o mais sábio dos homens e poderia aconselhá-los com proveito. O porquê daquela ânsia desmentada de destruir deve ser, de todos, o mistério mais bem guardado. Não quis a divindade revelar-mo, apenas que lhe sofresse as consequências.

(Página deixada propositadamente em branco)

ALBANO MARTINS

Bisonte

Terá sido dos seus cascos
que nasceu Andrómeda, a deusa
de alvos coturnos. Como ela,
preso à rocha e, como ela,
medindo de olhos baixos
o tempo subterrâneo
e transmarino. E terá sido
nos seus cornos
petrificados como serpentes
no cio que Medusa
se reconheceu perfeita,
igual a si. Mas dela
e do seu rosto
ambíguo apenas resta
o sonâmbulo perfil
desenhado pela lenda.
(...)

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 15.

O jogo das pedrinhas ou os ardis do amor

O que a cena
tem de imprevisto
não é sequer
o jogo das pedrinhas
com que um deus
e uma deusa se entretêm, mas o gesto
do indicador direito
apontado
ao olhar de Afrodite. E também
o movimento com que ela
devolve o sinal a Pã
e lhe censura
os pés de cabra. É assim
o amor no feminino: dos defeitos
se serve, com frequência,
para falsear o jogo. E há sempre
uma ave emplumada
que assiste ao lance e guarda
segredo. Que segredos são
os ardis do amor.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 67.

Aquiles mata Heitor

Os escudos
são as luas
em cuja
arena combatem
e as lanças
a batuta
dos dois maestros
dobrados
ao peso da música
da guerra. Atentos,

os deuses
tutelares assistem
à morte dos acordes
do violino. Que sempre
alguém morre
quando uma corda
se parte
e a melodia
se extingue.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 71.

Kore

Do seu sorriso
de estame desprende-se
uma flor. E das tranças
soltas como espigas
caindo-lhe dos ombros,
desabrocham
os seios. E na renda
do corpo e do seu braço
direito mutilado
dormem serpentes que umas vezes
lhe cingem os pulsos, outras
descem ao púbis, que todavia
não se vê
mas se pressente
no movimento estudado
do braço esquerdo. E é lá
que a espiga do sexo
se abre, perfumada,
como uma rosa de sangue.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 79.

Busto de mulher

Do mármore
dos seios,
que mal despontam, saem
também os braços, apenas
esboçados. Da cintura,
ocultando
talvez
o púbis interdito, crescem
somente algumas
folhas brancas, dobradas
como as pálpebras
e o sorriso. Se teve
um nome, ofereceu-o
como tributo ao pudor,
à serenidade e à beleza. E com isso
se contenta, mas envergonhada
por não lhe conhecermos
outro nome.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 83.

A jovem do cálamo

Na sua efigie viram
alguns estampado
o rosto de Safo. A posteridade
é assim: cobre de tintas
coloridas, de adornos e indecifráveis
cores as feições
dos que ama. E coloca-lhes
nos lábios um estilete, alguns
anéis na cabeça e um livro
por abrir
nas mãos. São essas
as formas
que frequentemente assumem
a sensualidade
e o vício.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 87.

Suposto retrato de Júlia, filha do imperador Tito

Só os cabelos
lhe cingem
as feições. Eu não
lhes chamaria flores. Diria
simplesmente que se trata
de um enxame de abelhas
prestes
a assaltar-lhe a boca
e a devorar-lhe
a maçã dos lábios. E deles
fazer um duplo
favo de mel.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 91.

Orfeu, de Gustave Moreau

Não são os olhos
de Eurídice
que lhe velam
o cadáver. Nem é
sequer
uma das bacantes, arrependida
do seu crime. O rosto
anónimo que assim
recolhe o sangue da exausta
cabeça de Orfeu é somente
o do canto e da lira,
que ali também repousa
sem voz,
feita cadáver.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 119.

Rosto de rapariga, de Gauguin

(...) É
para si
que parece olhar, como Narciso,
reflexamente debruçada
sobre as rosas
que lhe afloram
no peito. E sabe-se
que algumas flores
às vezes de si próprias
se enamoram. É daí
que lhes vem
o mistério e o perfume.

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 127.

Retrato de la Sra. Canals, de Picasso

No arco
das sobranceiras tece,
como Penélope, o tempo
da ausência. E no mastro
da cabeça uma onda
recolhida
dos mares de Ulisses diz
a roxa e castigada
altivez do olhar. Mas outras
ondas lhe compõem
o torso derramado, ocultando
os peixes que lhe sulcam
as veias dilatadas.
Tece
com a agulha dos lábios
e o estilete
das narinas o sopro
das marés que lhe agi tam
o perfil, só na aparência
em repouso.
(...)

A Voz do Olhar. Porto : Edições Universidade
Fernando Pessoa, 1998, p. 129.

(Página deixada propositadamente em branco)

FERNANDO CAMPOS

Margarida — «porque se nos prendem os olhos, as mãos?»...

Margarida — «porque se nos prendem os olhos, as mãos?» — ficava a fazer-me companhia, desde que eu adoecera, e não ia com a mãe à cidade vender fruta e hortaliza. Vinha costurar para a minha beira e punha-se a cantar:

Quem tem pinheirales tem pinhas
Quem tem pinhas tem pinhões
Quem tem os seus amores ausentes
São dobradas de paixões...

— Sempre vais para padre? — perguntava-me.
— Não sei ainda. Canta mais.
— Gostas?

Fiz que sim com a cabeça. Depois de um silêncio, como a rebuscar nas lembranças, cantou num fio de voz muito fino e muito límpido:

Se fores lavar para o rio
lava na pedra do meio.
Se lá caírem flores
recolhe-as no teu seio...

Mas, como se o pensamento não se tivesse desligado da conversa inicial, disse:

— É pena. Se fores, diz-me, porque me quero confessar a ti.
— Não sejas tonta. Tu que pecados tens?

«Pecados de pensamento. Queria desviar-me de Deus. Visse eu se não era um pecado tamanho: querer roubar-me a Deus!»

Deitava-se ao meu lado e punha-se-me aos beijos e afagos, a que de pronto as minhas mãos e os meus lábios correspondiam.

Margarida era capitosa: cabelos muito negros e fartos a caírem-lhe ondados sobre os ombros: uns olhos profundos em que brilhavam cintilações de desejos; lábios polpudos a pedir outros lábios; seios firmes, espetados; ancas boleadas depois de uma cintura delgada. Todo o seu corpo era moreno. Gostava de ter as minhas mãos nas suas: as minhas, muito brancas e esguias, contrastavam na sua cor tisonada.

— Quem são os teus pais?

— Não sei.

— Estás a mangar comigo. Mãos assim não são de um filho das ortigas. És para aí filho de algo. Os senhores nobres fazem filhos a torto e a direito e depois mandam-nos para os conventos para serem bispos.

No meu íntimo pensava eu se ela não teria uma boa dose de razão... Outras vezes encontrava-me a ler algum livro. Sentava-se muito de manso na beira da cama, em silêncio, as mãos ocupadas numa camisola de lã, cujas medidas tirara do meu corpo. «Que estava a ler?» Eu explicava-lhe com muito pormenor. Margarida suspirava: «Não era chinela para o meu pé!...»

A casa do Pó. Lisboa : Difel, 2ª ed., s.d., p. 66-67.

Passava da uma hora quando chegaram a casa...

Passava da uma hora quando chegaram a casa.

— Hoje deitamo-nos amanhã! — disse Fernanda.

Riram-se todos, despedindo-se de Tavares. Mas, desta vez, ela conservou-se sósuda, a pensar. Em cima, as duas irmãs dão as boas noites aos pais e recolhem-se ao quarto. Já na cama, com o leite do luar que entrava pela janela a derramar-se pelas colchas brancas, Fernanda repetiu para Raquel:

— Hoje deitamo-nos amanhã... — e apoiou-se num cotovelo para falar mais de perto. — Se me empoleirar para lá do tempo, posso dizer: «Deitar-me-ei ontem sempre que podia...» E se me alcandorar para além dos lugares da terra, posso dizer: «Tomarei na direcção de trás o comboio que vai para a frente sempre que lá cheguei... De lá é o meu destino para parte nenhuma... Do tempo que será outra me fui tornando... Dos lugares que visitarei não guardei não guardava memória...»

— Eu — interrompeu Raquel, pensando entrar num jogo —, escreverei o diário do futuro, as viagens às terras nunca vistas...

— Direi — continuou Fernanda — : «Visitaremos no domingo passado o Pão-de Açúcar...»

— Tal como compus a valsa Saudades de Portugal, vou criar uma outra que exprima as futuras saudades do Brasil...

— Antecipas as futuras saudades do futuro passado... É um exercício cerebral, frio. Eu...eu tenho agora, já, saudades do futuro futuro...

— Amarei — tornou sonhadora a irmã apaixonada —, amarei daqui em diante no dia anterior, para que o amor tivesse durado mais...

— Banhar-me-ei nas ondas que ainda não chegaram à praia. Colherei ontem flores no jardim de amanhã... Se ontem comprar uma semente, poderei dizer que comprei uma flor que ainda não nasceu...

— Andamos todos os dias a comprar as sementes dos jardins que desejamos! — disse Raquel.

— Sementes do passado para as flores do futuro... Mas eu vou mais longe. Comprarei as flores do passado para as sementes do futuro. É assim o ciclo da natureza. A semente dá a flor, a flor dá a semente... Se me casar ontem com o noivo que virá, havia de ter filhos que me deram netos...

— Como poderá ser isso, se não conheces noivo?

— Casar-me-ei primeiro que tu... Casar-me-ei ontem. Vais ver... foste ver... ias ver, quando há três dias me levantei... me levantasse... Para vós estarei noiva quando já tinha estado. O meu noivo cavalgará no tempo, partirá anteontem e quando chegou já virá a caminho. Já deve estar no Rio de Janeiro. Ainda me não conhece e já terá saudades de mim. Ainda o não conhecerei e já tinha saudades dele... há tanto tempo!... Será fino como uma haste e teve olhos azul-desbotado que é o azul do futuro. Quando o vi, conhecerei logo aquele que me esteve destinado...

Raquel de repente deu-se conta de que aquilo que a irmã dizia não era um simples jogo e teve medo, um arrepio de agulha pela espinha, não fosse uma voragem do destino. Por muito tempo esteve acordada, fatigada, o pensamento e o sonho às voltas com a imagem de Alberto. Quando porém de manhã desceu as escadas para ir tomar o pequeno almoço, sentia-se bem disposta e resolvida a pregar uma partida à irmã.

— Onde está o meu café com leite? — perguntou Fernanda a Raquel ao juntar-se-lhe à mesa, instantes depois. — Tiraste-mo?

— Tomá-lo-ás ontem! — respondeu Raquel rindo a bom rir.

Mas nesse momento, no rectângulo da porta da sala, ao fundo, recortou-se a figura de um desconhecido, um hóspede até aí nunca visto. Uns trinta anos, trajava de preto, alto, magro, elegante. Tinha olhos de um azul-desbotado...

«Vou escrever um conto»...

«Vou escrever um conto», anunciou ele, em voz alta, às paredes. E a sua voz ressoou através das vidraças e foi morrer num lamento de eco ao fundo do jardim. «Esse conto há-de ser genial. Com esse conto irei a um editor e farei muitos contos. Com esses contos pagarei a minha máquina de escrever e a minha secretária e o telhado e os barrotes e os vidros e os caixilhos e as tábuas do soalho!» exclamou ele lembrando-se da Mofina Mendes. E, dizendo isto, desatou a rir como um doido. Mas logo se calou, assumiu um ar concentrado, muito intelectual, como o que tinha visto num retrato de Vítor Hugo numa selecta literária dos seus tempos de liceu. Só lhe faltavam as barbas, porém tacitamente resolveu que havia de deixar crescer as suas.

«A verdade é que o assunto não importa. Ele surgirá por si. É a isto que se chama inspiração. O que interessa é um bom título...» E pôs-se a escolher o título do assunto inexistente, dialecticamente excogitando em seu pensar se a escolha de um título não seria já uma busca de assunto. Satisfeito consigo próprio por ter um espírito tão subtil, ficou-se por instantes a ouvir os trinados das irapocas nos ramos copados das irapongas floridas do jardim imaginário e exótico em que as árvores raras cantavam nas braçadas umbrosas de raras aves... Um choque eléctrico estremeceu-lhe o cérebro:

«O jardim dos pássaros malditos!», pensou ele, mas logo muito comovido pôs de lado a ideia. «Malditos! Coitadinhos dos passarinhos! Tão úteis! Comem os insectos, fazem caca em cima das cabeças dos transeuntes, das máquinas de escrever... debicam os vermes...»

Os vermes! A esta palavra os seus cabelos puseram-se em pé e uma nova descarga lhe atravessou o cérebro:

«O verme de sangue!», e passaram-lhe pela ideia cadáveres de mulheres jovens, belas, desnudas, a serem roídos dos vermes, pomares doirados devorados do lagarto, flores mimosas babadas pelo bicho peçonhento... o Estômago quase lhe ia dando a volta e ele abandonou a sugestão. Decididamente só tinha pensamentos macabros. Um tema romântico é que era! Não como o amor para assunto eterno dos escritores. Passam-lhe títulos na retina, afloram-lhe aos lábios, títulos desastrosos, de fotonovela: «Coração de oiro». Ora «de oiro!» O coração é um músculo com válvulas. «A válvula entupida». Não seria melhor chamar o canalizador? «Tiquetaque pressuroso». Certamente taquicardia ou corda a mais. «O beijo roubado». Cáspite! exclamou tão entusiasmado que até empregou uma interjeição que já ninguém usa. «O beijo roubado» é que está bem!...

Erguendo as mãos, arregaçando as mangas da camisa, articulando no ar os dedos das mãos como pianista que se prepara para começar a execução perante um auditório selecto e, lentamente, só com um dedo, martelou

oB eiço Rroçado

Furioso consigo mesmo, arrancou o papel da máquina, amarrotou-o nas mãos e lançou-o ao cesto dos papéis, lindo cesto de papéis de verga dourada da Madeira que ele um dia trouxera de lá... quando lá fosse. O papel caiu no chão.

Colocou outro papel na máquina e escreveu com toda a atenção:

O beijo roubado.

O Homem da máquina de escrever. Lisboa : Difel, 1987, p. 14-16.

Desço a deitar-me...

Desço a deitar-me. Ao passar, vejo a luz no quarto do Lopo. A porta encontra-se semiaberta. Ouvem-se suspiros e ais, respiração resfolegante. Espreito. Lopo, de pé, em fralda de camisa, penetra Josefina, deitada na cama com as pernas ao alto a apoiarem-se nos ombros do rapaz. Membro insuspeitadamente descomunal para corpo tão mirrado, da sua eficácia estão falando com eloquência os delíquios da moça... «Amanhã vais correr à igreja a confessar-te», viro costas. Deito-me e apago a luz. A chuva continua lá fora a cair a cântaros... Bocejo... E o jardim torna-se pequeno erguem-se muros e fronteiras derrubam-se fronteiras e muros... grandes são as guerras escravizam-se nações matam-se milhões de seres humanos provoca-se o aborto inventam-se contraceptivos cresci e multipliquei-vos *tunica veneris* a pílula o homem não pára de adorar ídolos de matar o seu irmão de perverter a natureza sucedem-se os dilúvios cataclismos de morte fome sede e frio e calor ao lado da fartura da saciedade do luxo... Ouve disse Andra a Isháh talvez Deus não saiba que nós existimos talvez respondeu Isháh as mãos sempre activas a emalharem uma peça de roupa para um filho...

...pensam-me os pés caminhos ínvios
as mãos me sonham imanaís afagos
rezam-me os lábios um deus inorável
surdo
cego
omniinsciente
omniimpotente
omniimpresente...

Lembrou-se então Andra de colocar em órbita no espaço na poeira dos muitos que já lá giravam um novo e especial satélite era um santuário estranho de tal forma construído que apresentava elementos arquitectónicos compósitos de catedral gótica com calotes esféricas de sinagoga e arcos em ferradura de

mesquita árabe colunas e triângulos de templo grego e romano cúpulas e zimbórios de basílica ortodoxa telhados arrebatedos de pagode oriental... acaso assim de mais perto consiga ser escutado... entrada livre quem não quiser inventar Deus dentro de si não é obrigado nem perseguido... também se não persegue aquele que em Deus alimenta a sua esperança nem será coagido a renegá-lo... ausência total de inquisições... construiu-se até num desvão discreto sem luz de vitrais a emocionar ambientes de sol e luar paredes despidas de qualquer símbolo uma capela sem ara sem ícones sem arcas sagradas para aqueles que não têm deus nem religião...

O Pesadelo de dEUS. Lisboa : Difel, 1990, p. 129-130.

Principiava nova dança...

Principiava nova dança. Buscaste Ana de Mendonça. Ergueu-se a moça apoiada na tua mão. Entrastes na função em função do silêncio, olhos nos olhos, as vontades enternecidas.

«Contei os dias em que não te vi.»

«Quinze, meu senhor. Saíste para Zamora a dezassete de Fevereiro.»

Tudo à tua volta desaparecia. Tudo à volta dela se esvanecia. Exultavam os corações. Alma, alma! ecoavas dentro de ti. Mas a carne já se rebelava. Tornavas à terra. As tuas mãos sentiam-lhe as mãos, os teus dedos recordavam-lhe o sedoso do cabelo, adivinhavam-lhe o delgado da cintura, na tua boca ainda o calor e o sal daquele beijo lá em baixo junto à cancela do jardim... as tuas narinas a sorver-lhe o hálito, a aspirar-lhe das emanações da roupa, que cheirava a espicanardo, as exalações do corpo... os teus ouvidos, onde adormeciam os gritos e raivas da batalha, avelutados pela macieza e mornura daquela voz... os teus olhos escuros, que regressavam do campo maculados de sangue, lustrando-se na puríssima transparência daquelas águas verdes, acariciando-lhe a penugem dourada da face, o recorte polido da orelha, a curva do pescoço fino, modelando-lhe os seios sob o corpinho de escarlata...

Foste-vos aproximando de uma extremidade do salão.

«Aonde me levas, senhor?»

A porta dava para um corredor, o corredor abria para o pátio, escadarias desciam ao horto... desceste ao horto...

«Que hão-de pensar lá em cima?»

Sentaste-vos num banco, tomaste-lhe as mãos. Uma e outra vez ias para falar mas calavas. Que difícil é, meu senhor, na comédia do amor ir do passo do desejo latente à consciência das palavras! Sentindo-te o silêncio perigoso, ela disse:

«Tornemos, sim? Vão notar a nossa ausência...»
«Queria fazer-te uma pergunta...»
«Faz e vamos embora» e levantava-se.
Obrigaste-a a sentar-se de novo:
«Gostas de mim?»
Ela sorriu nervosa e respondeu procurando dar à voz um tom faceto:
«É quem é mim?»
«Eu, o príncipe João.»
«Ora aí está o que se impõe saber: Gosto eu de ti, do príncipe ou do João?»
«Prática de escola. Retorizas?»
«Dando como certo que tu e João são uma e a mesma pessoa, reduz-se o enigma a um dilema: se gosto de ti, João, ou do príncipe...»
«De quem então?»
«E poderá saber-se? João, tu, veste os trajos e a qualidade de príncipe...»
«E daí?»
«Nunca se poderá saber ao certo se quem gosta de um não será por mor do outro.»
«Como é isso?»
«Terás sempre dúvidas, meu príncipe João, mesmo que eu afirme e reitere o contrário. Terás sempre dúvidas se não gosto do João por causa de ser príncipe. É o que se vê por aí.»
«Finges gostar? Afirma então o contrário, que o teu é amor intrínseco. Gostarei de ouvi-lo. E prova-me que tens razão.»
«Admiro o meu príncipe, tão sages, prudente, discreto, cheio de boas manhas e virtudes, valeroso combatente...»
«E então?»
«Aí se introduz a dúvida. Tenho orgulho no príncipe e com alegria meus olhos o receberam quando chegou vitorioso do campo de batalha... Contudo, o que me fez pular o coração foi ver João a quem não via há tantos dias, ouvir-lhe a fala levemente fanhosa, sentir-lhe as mãos nas minhas mãos... Mas o príncipe julgará sempre que eu gosto de João por ser príncipe...»
«Anda à volta o pensamento em círculo sem fim...»
«Assim é a dúvida, meu senhor:»
«*Meu senhor?* Tratas-me assim? Então sempre é verdade: não gostas de mim!»
«Vês? Tens dúvidas, meu... príncipe... João... Mas acontece o mesmo quanto à minha pessoa.»
«Tens dúvidas se eu gosto de ti?»
«Maiores ainda e mais graves...» e ensombreadava-se à jovem o semblante.
«Como assim?» abespinhavas-te.
«Escuta e não te zangues. De quem gosta João ou o príncipe ou os dois juntos que ainda por cima sois ambos casados e pais de um filho herdeiro do trono?»

Não pudeste deixar de rir e mais lhe apertaste as mãos e beijaste-lhas uma e outra:

«De ti»

«De mim?»

«Sim, gosto de ti. Casamento de príncipe não é de amor mas de conveniência, sabes bem.»

«Aceitemos que é como dizes. E quem é esse ti?»

«Tu.»

«E eu, de quem dizes gostar...»

«Duvidas?»

«... quem sou eu? O meu corpo? A minha alma? O meu corpo jovem e formoso, que te encantou momentaneamente?»

«Momentaneamente?»

«Amor fugaz. Quando eu for envelhecendo...»

«Não, não digas isso!»

«... juventude, formosura, tudo isso se vai. É sabido. E com isso se vai o amor...»

«Está bem» disseste rindo. «Proponho então que entremos ambos para um convento a meditar na fugacidade do amor... mas antes nos beijemos com todo o amor que temos agora um ao outro: tu a mim, a João e ao príncipe: eu a ti, ao teu corpo e á tua alma, que essa não perece...» e tentavas abraçá-la, beijá-la.

«Estamos a brincar, meu senhor» esquivava-se. «Bem sabes que amor entre nós é impossível. Tu és João, o príncipe. Eu sou Ana de Mendonça... de Mendonça, estás a ouvir? Podia calhar ser Ana de outra linhagem qualquer, disto ou daquilo, que o abismo entre nós está cavado pelo destino... Um dia serás rei. Eu não tenho lugar na tua vida senão escondida no silêncio das madrugadas, na puridade do horto a horas mortas pelas sombras da noite e das pessoas... Amas-me? Porque me queres mal?»

«Eu não te quero mal.»

«Desejas-me homiziada?»

«Não, não! Não é assim, não será assim. Verás.»

«Promessas... Cai em ti, meu senhor. A minha voz ao menos ainda ouve a razão...» e a jovem levantava-se.

Subiram calados as escadas. No patamar viraste-te para ela:

«Vejo que não me queres» disseste entristecido.

«Meu príncipe!» humedeceram-se-lhe os olhos...verdes verdes verdes!...

Acabava Setembro...

Acabava Setembro, chegávamos aos arredores de Haia e avistámos ao longe, na extensa campina, a casa acolhedora, a chaminé a fumejar por entre o arvoredo, os conhecidos álamos, os freixos, os arbustos de oloendros, os enormes plátanos. Entrados no bosque, rodeámos a casa por detrás para as cavalariças e apeámo-nos. Com o ruído da chegada, acorria criadagem. Caminhávamos eu e Splinter pelo parque em direcção à entrada, aproximava-se da porta, vinda do jardim, uma jovem senhora com uma braçada de túlipas e rosas. Parou a olhar e logo:

— Meu irmão! — exclamou pousando o ramo num balaústre do alpendre e correndo a abraçar Splinter: — Que surpresa!

— Joaninha querida! — ria Splinter levantando a irmã nos braços.

Espantado que eu estava. Não reconhecera de imediato Joana. Haviam-se passado quatro anos e quem ali agora eu via era uma grande galante donzelinha.

— Joana!

Só então se virou para mim:

— Damião! *Mon chevalier portugalois!* — e abraçava-me e beijava-me. — Que alegria! Há tanto tempo! Só notícias pelo meu irmão... — e virava-se para Splinter: — Não avisaste que vinhas. Não vos esperávamos.

— De surpresa é mais agradável.

Assomava à porta a mãe, os serviçais, em alvoroço.

— Ora graças a Deus, meu filho!

Eu estava transtornado pela beleza de Joana e não tenho agora, à distância do tempo, palavras para a celebrar. Lembro-me dos versos em que, depois, o meu amigo Luis Vaz cantaria outra formosura semelhante:

... testa de neve e ouro
riso brando, suave, olhar sereno
um gesto delicado
que sempre na alma me estará pintado...

...que sempre na alma me estará pintado... sempre. Ainda trago nos olhos aquela amorosa visão, nos ouvidos a voz avelutada de oboé, nas mãos a delgadeza daquela cintura... Minha triste viuvez!...

A senhora Matilde vander Duin cumprimentou-me e deu-me as boas-vindas:

— Mas não fiquemos aqui parados. Venham, venham. Que alegria! — e já entrava com o filho pelo braço.

— Pois tu és Joana? — estacava eu mais uma vez a olhá-la.

— Quem havia eu de ser?

— Meu Deus, que linda és! Uma mulherzinha feita! Deixa-me ver-te bem.

— Pensavas que eu iria ficar sempre uma criancinha? As pessoas crescem, lembra-te disso.

E eu estendia-lhe as mãos como para a apreciar melhor e ela oferecia-me as suas e deixava-se contemplar..

— Está satisfeito *mi caballero português*?

— Fascinado. Nem sei que diga. Assim tão bonita, tens noivo, claro.

— Nem claro nem escuro — respondia-me rindo, pegando no ramo de flores, tomando-me o braço: — Entramos?

Entrámos e, enquanto caminhávamos no encaço dos outros:

— Reatamos os nossos passeios ao bosque, à campina?

— A colher alcachofras?

— Sim?

— Sim.

Qual, quando, como foi esse segundo luminoso, esse milagre em que duas vontades recebem a revelação divina de os seus destinos serem comuns? — Alcachofras? — dizia-me ela um dia enchendo a regaçada, saltavam os cães, alegres, à nossa volta... — Uma espécie de teimosia minha com as minhas queijeiras. A menina não sabe que já não se usa? avisam-me. Agora, para o coalho, é muito mais azado e abonda mais prantar no leite um pedaço de bucho de cabrito ou de cordeiro, tamaninho como uma cereja... Mas eu, por lhes fazer sanha... Acho que o queijo fica mais paladoso. Que queres? Birra minha.

— Lá na terra, em Portugal, além das alcachofras, há quem use leite de figueira e vinagre, sementes de açafão bastardo...

— Ai! Piquei-me!

— Deixa ver.

Peguei-lhe na mão. Na ponta do indicador uma gota de sangue. Levei-lho à boca a sugar-lha. Em silêncio os nossos olhos olharam-se com doçura.

— Vais ficar com o sangue coalhado — disse-me, a quebrar o enleio.

— Há muito já o fizeram os teus olhos — respondi-lhe.

Caminhámos em silêncio e as nossas mãos entrelaçaram-se. Antes de entrarmos, na sombra de um arbusto beijei-a na boca. Correu para a porta. Segurei-lhe na mão:

— Falarei com o teu irmão? Com...?

— Sim, sim — murmurou afogueada, fugindo casa dentro, derramando alcachofras pelo chão.

Luva Branca

(poderia arrumar em prosa a
poesia deste conto. Apeteceu-me
alinhar em verso a prosa dele)

O meu gato está velho,
tem dezoito anos.
Deixou a um canto
há muito
o seu novelo de trapos.
Ele tem frio,
tem frio nas suas luvas brancas.
Luvas brancas, sim, luvas brancas,
porque ele é fidalgo,
o meu gato.
Mas agora está cansado e velho,
tem já dezoito anos.
Ali está, a um canto,
o seu novelo de trapos.
O ratão clássico da fábula
é agora único
e todo poderoso
senhor das águas-furtadas.
Já lá vai o tempo
— só de lembrar estremece —
em que temia a luva branca
(luva branca de fidalgo,
não esqueçais)
do meu gato.

O meu gato tem frio,
frio nas suas luvas brancas.
A custo pulou para a cadeira
onde costuma dormir a tarde inteira
e lá ficou que tempos a filosofar.
Porque o meu gato
está velho
e com a velhice
tornou-se filósofo.
Pensa muito, creio bem,
no calor de um raio de sol,

do sol que ele outrora desprezava
quando corria
— que ridículo —
atrás do novelo de farrapos.
O deus do meu gato é o sol.
Porque pensaram também os homens
que o sol é que era Deus?
Deixai o sol ser o deus dos gatos
e procurai
o deus que aquece as almas.
O sol é o deus do meu gato,
mas às vezes,
quando não há sol,
ele põe-se a filosofar
sobre o calor
dos meus joelhos...
e assaltam-no então
tão sérias dúvidas!

O meu gato
está velho
filósofo
tem dezoito anos
e frio nas suas luvas brancas.
Veio ter comigo.
Digo-lhe:
«Pede a um raio de sol
que te aqueça.»
Há um frio de sol,
um pobre doirado frio de sol,
que coa pelo vidro partido
e vai cair
num degrau da escada.
Ali se enroscou
o meu gato.
Mas, quando o raio de sol
fugiu,
veio a correr
pedir calor
aos meus joelhos.

Números

«Um, dois, três, quatro, cinco, seis sete, oito, nove, dez... — o pastor antigo, na margem do Eufrates, a contar pelos dedos cabeças do rebanho e registando-as com leves incisões em tabuinhas de barro. Voz que vem de longe, dos confins dos séculos: o homem é a medida de todas as coisas...»

— Porque estás aí sozinha sentada no banco do jardim? — era o dois, um parzinho, muito enlaçados ambos.

Havia também o três e o quatro e mais, mas isso era a multidão que passava apressada, alheada, carregando o fardo das preocupações quotidianas. Ela era a solidão.

No alto de uma árvore desferiu um melro o lépido metal da flauta. Mas só os namorados o ouviam.

— De todas as aves, o melro é a que melhor canta! — disse o rapaz.

— Isso é que não! É o rouxinol que canta melhor — contestou a rapariga. Princípios de futuras querelas e rezinguices!...

«Somos sempre a unidade. Dois é um mais um» — pensou a professora de matemática sentada sozinha no banco de jardim. Mas não pensou desta maneira, com palavras. A imagem que lhe surgiu no cérebro foi: $2=1+1$. «Somos sempre a unidade e, por mais que unidade e unidade façam união, não deixa cada uma de ser unidade. União não é fusão. Estamos sempre sozinhos, isolados, no deserto.»

— Porque te não deixas amar? — perguntou a moça à professora de matemática, retirando-se com o namorado, sem falarem, ele enlaçando-a pela cintura, ela com a mão direita enfiada no bolso de trás das calças dele.

Viagem ao Ponto de Fuga. Lisboa : Difel, 1998, p. 59-60.

Da sombra de uma esquina...

Da sombra de uma esquina surgiram súbito cinco embuçados de negro, as lâminas das espadas a cintilarem ao luar:

«As vossas bolsas, vá, depressa» disse uma voz rouca.

Como um raio, Jorge abriu a capa de mendigo, na mão fino sabre desembainhado, a cota de malha a reluzir-lhe no peito:

«A mim, vilões!» e investia.

Telo, sem arma, tirara o capote e, rodando-o no ar, procurava desarmar algum dos meliantes. Savachão tirou de sob a axila a muleta, assentou a perna doente no chão e arremeteu volteando o madeiro com tanta violência e destreza

que escachou a cabeça a um, arrombou o costado a outro e desfez a muleta no traseiro de um terceiro que virava costas a fugir; já Luís, João e Cristóvão acudiam à refrega e castigavam com suas estocadas os salteadores e os punham em debandada mal feridos.

Assomavam homens e mulheres à porta de uma taverna a verem a bernarda. Savachão ainda tentou apanhar a muleta, mas ela estava feita em pedaços. Caminhou coxeando da perna dorida. Uma rapariga adiantou-se da porta e veio dar-lhe o braço:

«Agarra-te a mim, filho. Ao menos sirvo de cajado.»

O taverneiro, entre os que assistiam, limpava as mãos ao avental e dizia:

«Ah! Se os homens desta cepa tivessem pelejado naquela maldita batalha!»

Savachão entrou pelo braço da rapariga. Os outros seguiam-no. Sentaram-se numa mesa vaga a um canto.

«Pareceis mendigos» disse o taverneiro, «mas mendigo não luta assim contra malandros.»

«Romeiros» mentiu Telo, «a caminho de Santiago.»

«E que vão querer vossas senhorias?»

«Queremos cear» respondeu Cristóvão.

«Vinho ainda me resta uma pipa. De estalo. Carne, só toucinho rançoso. Pão, viste-lo. Na Casa da Índia nem um saco de trigo da Flandres. Levaram tudo... para os Mouros comerem... Mas tenho umas migas de farelo com couve e feijão que é um primor.»

«Traz o que tiveres. Romeiro tem boa boca.»

As mulheres rodeavam os valentões comentando o sucedido. A rapariga, sentada ao lado de Savachão, enxugava-lhe a testa suada:

«Querido, que valente foste! Uma muleta! Minha mãe! Só visto!... Tens uns lindos olhos... E esta boca?...» e deu-lhe um beijo nos lábios...

Nem o vento nem o sol, a espuma do mar, o sopro de asas das gaivotas, o respiro de velas enfunadas, o calor das achas da lareira... o frémito da montaria, a vertigem de uma luta de vida e de morte... Este beijo ficou-me na carne. Hei-de senti-lo por toda a vida. Nunca meu corpo estremeceu assim... Que me está a acontecer?...

Olhou a jovem. Era formosa, embora lhe sombreassem os cantos dos olhos e da boca pequenas linhas de amargura. Lembrava-lhe alguém que conhecia, lembrava-lhe...

«Também danças? Também lêes o passado e o futuro?»

«Também?»

«Sim, como...»

«Ah! Faça-te lembrar outra. A tua namorada abandonou-te? É por isso que te fizeste andarilho?»

«Não, não!»

«Deixa lá, filho. Sei o que é a dor de corno. Eu faço-te esquecer.»

«Como te chamas?»

«Minha mãe! Olha-me um que pergunta o nome! Há quantos séculos foi isso?»

«Não tens nome?»

«Os homens procuram-me pelo meu corpo. Que importa quem sou? Puta sem nome... E, de repente, vens tu, meu docinho, e perguntas-me pelo fundo de mim...»

«Diz.»

«Queres mesmo saber?»

Acenou que sim.

«Essa é a única coisa que ainda guardo segredo de mim. Deixa-a comigo, o meu segredo... O resto...» e encolhia os ombros, «... Olha, chama-me cadela. É nome a condizer. Ouço-o todas as noites. Putarroa, Cabra, Tinhosa... lindos nomes deste baptizado...»

«Respeitarei o teu pudor princesa.»

«Tão querido! Vem» dizia a moça tomando-lhe da mão. «Descansarás um pouco lá em cima, enquanto não chega a ceia... »

Levantou-se Savachão como adormecido e, levado pela rapariga, subiu as escadas e desapareceram.

Ao fim da noite, quando se dispôs a descer, ela disse-lhe:

«Nós temos dois corações, meu querido. Aquele que bate aqui no peito... dizem que é um pedaço de carne maior que o de um cabrito... o outro, não sei bem dizer... é uma a modos de boceta invisível onde nós guardamos pequenas coisas, olha, uma flor que ali vai fanar, desbotar, descheirar, sem apodrecer, como para a não deixarmos morrer. É aí que guardo o que sinto por ti. Tu és o meu rei e no meu coração eu tenho... dizem que os reis têm uma cadeira de ouro numa sala muito grande...»

«... o trono...»

«... pois eu tenho nesse meu coração um trono para ti.»

Savachão beijou-a.

«Não te disse o meu nome nem to vou dizer, que tenho vergonha. Mas gostava que tu me pusesse um especial, só para ti... o nome de uma flor...»

«Violeta, o perfume mais simples e mais fino...»

Apeamo-nos...

Apeamo-nos. Na nossa frente estende-se vasto jardim de neblinas vagantes e proteicas, que modelam sombras de escadaria monumental com húmidos balaústres e colunas ornadas por vultos transparentes esfumados, a frontaria indecisa de paços reais de janelas cegas. Súbito ecoam trombetas, charamelas e sacabuxas, rufar de atabales. Entrava a formosíssima princesa nos principescos paços sublimados e sentava-se no trono. Traz vestido apenas exíguo esconde-sexo vaporoso que lhe deixa ver o loiro pente anelado, pintadas a carmim as rosas dos seios, um diamante a fulgurar no meio da testa de leite coalhado...

— Repara — cicia-me Zagro — ao caminhar e ao sentar-se, os gestos da princesa são de quem arrasta túnica de pregas e longo manto de cauda...

Soam de novo as trombetas.

— Escutai! Escutai! Escutai! — clamam arautos. — Sua Alteza anuncia que vai passear o seu vestido de noiva e manto de arminhos pelas avenidas do parque.

Logo um cortejo de finas translúcidas virgens fantasmas femininas e de desnudos eunucos núbios nubentes, desliza perante nós que nos viemos postar na berma da extensa álea entre a multidão de sombras da assistência.

— A princesa! A princesa! — ouve-se a gente exclaimar.

Sentada no algodão-em-rama de um Estrato-Nimbo gestatório, surge Sua Alteza em toda a esplendorosa formosura.

— Ah! — diz Zagro. — Eis minha oportunidade! — e, furando por entre o povinho, por baixo das pernas das damas e cavalheiros, chega junto do coche real:

— Alteza — tira o barrete e faz vénia. — O bobo da corte apresenta-se a seu serviço.

— Oh! Não sabia que tinha um bobo da corte! — diz a princesa impedindo com um gesto que os eunucos nubentes caíam sobre o pobre diabo. — Como te chamas?

— Zagro, Alteza.

— Zagro... Curioso! Sabe a purgante... Copeiro-mor, dá de beber a Zagro. Quero que ele diga uma graça.

O copeiro-mor apresenta-se com uma bandeja de gelo e uma taça cheia de efervescente neblina a fumegar:

— Bebe.

Zagro bebe e carranqueia uma careta. Silêncio de morte...

— Se a princesa se não rir...

— ... manda degolar o bobo... Como tudo está sério!

A princesa ri-se e toda a gente desata a rir. A princesa dá o pé a beijar ao bobo. O bobo beija o pé da princesa, a perna, o joelho, a coxa, o...

— Chega, chega — gorgoleja a princesa cheia de risos a boca, os olhos. — Fazes-me cócegas — e empurra com a ponta do pé o bobo, que cai ao chão. — Siga o cortejo — ordena.

Retoma o cortejo o andamento. Zagro é impedido pelos eunucos nubentes de o acompanhar e fica ali especado a enfiar a carapuça.

— Não tomas juízo? — ajudo-o a levantar-se.

— Pelo beijo, valeu a pena — responde.

— Beijaste fumo, nuvem...

— Que lindo vestido de noiva trás a princesa! — ouve-se uma rapariga dizer:
— Quando eu casar..

— E aquele manto, cachopa? Minha Nossa Senhora!

— Mãenhe, mãenhe! — diz uma menina. — A princesa vai nua!

— Cala-te, filha. Isso não se diz, inda que seja verdade. Não se dizem essas coisas dos príncipes.

O Cortejo já dá a volta do parque. Calculo que não tarde a atingir a escadaria dos paços. Para lá dirijo a montada:

— Vamos — digo aos companheiros. — Preciso de falar à princesa, antes que ela se recolha.

Quando finalmente o coche chega às portas do paço, já eu aguardo, apeado junto do meu cavalo, que a princesa desça. Fazendo uma vénia cortês, digo-lhe, mal ela pouisa o pé no primeiro degrau da escadaria:

— Alteza...

— Quem és tu? — volta-se para mim e mede-me dos pés à cabeça e aos meus companheiros. — Como te atreves, assim esgrouviado, com um cavalo-esqueleto e por companheiros um bobo e um cão vadio?

Hipogrifo e Cínico gesticulam vivos protestos.

— Senhora, sou um pobre terreno cheio de angústia...

— De angústia? Então ouço-te. Fala.

— Minha mulher está às portas da morte, por lhe terem dado uma mezinha em dose muito exagerada. Tenho de ir a correr salvá-la, mas a Neve impede-me. Tu que és tão forte que encobres o Sol, afasta-te e deixa-o brilhar, para que ele derreta a Neve que o meu pé prende.

— Forte, eu? Deixa-me rir: Mais forte do que eu é o Vento, que me empurra. Não julgues que não tenho pena de ti. Vai ter com ele. Vai procurá-lo.

— E onde mora ele?

— Difícil saber. Invisível. Só se vê no que obra.

— A última vez que o encontrei — diz Zagro —, foi isto há muitos séculos, os deuses haviam-no encerrado em odres e cavernas e colocado por cima o peso de montanhas.

A princesa começa a subir a escadaria e, do passo que sobe, vai-se-lhe desfazendo e esfumando em neblina a beleza eterna.

— Procura o Vento, vê se o encontras — ouve-se-lhe a voz.

... que o meu pé prende... Lisboa : Difel, 2001, p. 88-91.

(Página deixada propositadamente em branco)

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Ensinar os ignorantes

Pitágoras e Haendel ouviram os martelos;
O delegado imperial cismou naquele vagido
Deixando cair o tubo de metal
Para determinar o nome do recém-nascido

(Nem sequer sabia que Heródoto contou
De Psamético e sua procura
Do falar mais velho que no mundo houve...)

Hunahpú e Ixbalamqué andavam pela terra
E, p'ra lá do mar,
A ave do relâmpago deixara cair o osso
Para a trompa do trovão a chamar as chuvas
Lègbá, eixo-do-mundo, a luz, o fogo, as cores
Eram unos dantes como hoje;
Doze ossos caíram na pele do leopardo;
O meu amigo de Mabone
Exilado no sul há muitos anos
Num tronco outra vez goivava
A árvore, a ave e a serpente
Delas sabendo tanto
Como o estrangeiro que as comprará
No bazar da cidade
(Com bananas).

Epitáfica

QUANDO a doze e quinhentos de Filinto
Bebia à vontade
Gordo cartapácio de odes cheio
Escrevia à moderna.

Com o amigo Abade de Jazente
Inda por abrir
Na fonte de Aganipe enchendo a taça
Enchia mil folhas
De novidades prenhes ao sopro do talento
De Hecata herdado.

Ao fogo as velhas loas dediquei
Em sinistra fúria:
O calórico subtil que alimentaram tantos
Versos sublimados
Não durou mais que a escrita de um apenas.
Mas foi o bastante
Para esturrar o fénix que, oculto,
Logo renasceu.

O Elísio estro era porém teimoso
Lá me bichanava:
Vate que mandar quer à eternidade
Seu nome e seus escritos
Talhe os seus pensamentos, talhe as vozes
Pelos moldes de Píndaro...
(...)

Odes Pedestres. Lisboa : Ulisseia, 1965, p. 17-18.

Ilegíveis.

Fala Penélope:

«Vida

Teia e urdidura vou cruzando...

Vós, seus fios da minha vida,

Gerais meus futuros filhos.»

Inertes nos seus dedos

Respondem a Penélope:

«As nossas cores

São a tua alegria.»

Odes Pedestres. Lisboa : Ulisseia, 1965, p. 50-51.

Grande Monólogo de Zeus

A pega disse-me: Escuta o Grande Zeus meu escravo. Tudo é minha obra.

«Este castelo esconde-me da gente,
bem sei que sou um deus
como meus pais me ensinaram mas
se Cronos me não teve no seu ventre
por Rea minha mãe o não ter querido
serei igual a eles?

Que fizeram Gea e Uranos
para serem deuses como Cronos?
Meus irmãos voltavam a meu pai:
ele os digeria e de deuses se alimentava;
Deus continuava.
Mas eu?

As nuvens escondem-me a terra
os raios às vezes mostram-me as paredes negras
das salas em que vagueio os dias longos:
musgos e manchas de sangue nada mais.
Se oiço cantos logo meus passos os calam
— talvez os servidores receiem que os coma
como Cronos meu pai comeu os meus irmãos

(eles, os antigos, deviam fazê-lo
dizem que por terem sido
expulsos doutros céus)...

Lá em baixo no vale há gente que me invoca
mas conhece talvez o estratagema
que permitiu terem-me por deus...
Eles sabem que não como os manjares de Cronos...
Por me não verem crêem que os protejo.
Como os não vejo creio que me adoram...
Quando se descobre o véu de nuvens negras
e cessa o temporal
logo mando correr as cortinas das frestas e janelas
e o castelo
dizem que de baixo continua a se não ver..

Eu sei que nunca há mais que um deus
e esse os outros traga
mas lá em baixo a minha escrava é a Rainha.
E todos os escravos são deuses como eu p'ra eles —
meus escravos que se eu os olhasse
impuro deus ficava para todo o sempre!

A gente do castelo — finjo eu não saber —
faz sortidas pelos vales que rodeiam
esta montanha dos raios chamadouro:
Os humanos julgam que os deuses descem até eles!
Um mais audaz — um ou muitos! —
diz-se ser eu próprio
e o povo gosta que eu fecunde as suas fêmeas.
— eu que nunca senti o calor da sua pele!

Não sei se Hermes é um desses.
Um dia ouvi-o, numa sala vizinha,
contar a não sei quem
que as manchas de sangue dos filhos de Cronos
não passam de fungos e não sei que mais
tentando arrancá-las e vendê-las
por serem...
o novo alimento dos deuses...

Hermes e os demais de quem 'inda sei os nomes
fazem-me pensar que acabei.
Cronos soube a tempo
de que se alimentam os deuses.
P'ra mim deve ser tarde...
É tempo de ouvir o pássaro-profeta...»

Enéades 9 novenas. Lisboa : INCM, 1989, p. 20-22.

PAULO TEIXEIRA

Epicédio de Aquiles a Pátroclo

Amigo, envolve nas tuas vestes
o meu corpo e faz-me eterno e imutável
como a lança que trespassou em duas
a tua vida. Quero ser estranho e inteiro
como os deuses que vivem sempre e não
conhecem nunca a morte que foi tua.
Escuda-me no azar destas aventuras
entre galeras e combates que são
o vinho e o pão destes dias
entre o mar e a terra distante,
de onde me chega só o som dos pinheiros
quando acaso excede o acometer das ondas
contra o barco. Onde estás o dia não mais
separas da noite que o desmentia,
nem assinalas no céu o rasto azul das gaivotas,
imóveis no seu voo que consagra num abraço
feliz a eternidade e a luz. Conheci-te
e à boca que não mais responde
com voz confusa às minhas palavras.
O coração que os teus braços demanda
desejou possuir o que para sempre
não existe. Sou um homem, esse foi o meu
engano: amar o que a morte também cobiça.

355

Safo metamorfoseada em Eco no rochedo de Lêucade

As ondas removendo o teu rasto das últimas
areias regressam com lento rugir de seda
ao esquecimento dos oceanos. O tempo e eu
esperamos, a minha voz não mais do que o eco
sobrevivente da tua voz que, sem êxito repetida,
me converteu na insânia dos rochedos que devastas.

Depois de anos abraçada à fúria incontida
do mar, surda dos rebanhos de sal e espuma
que o meu corpo assaltam, esqueço a dor,
ébria da beleza que a decadência das marés
me escondia, para seguir o orfeico ofício
de assinalar aos ouvidos os sons do amor que não via

Falando só, comigo, são as colinas
que me chamam ou as vertentes de água
sem fim que em orvalho chegam
para profanar a intacta nudez
das escarpas onde esperando espero
a próxima onda que me traga notícias de ti?

As Imaginações da Verdade. Lisboa : Editorial Caminho,
1985, p. 25-26.

Ulisses e o périplo do amor

Enseada ao entardecer. No remanso das pedras
dorme o deus, antes e depois do peso ostensivo
da viagem. Ítaca — antes ou depois? Estuante
um vento ligeiro sopra desde os ombros
truculentos da falésia, protelando a espera,
derradeira condição de sobrevivência, no pétreo
retiro desta tarde. As ondas detonam nos ouvidos
e como a lua desce coalhando o mar de estrelas.
As verdes ilusões da promessa, a inominável
colher do engano, hoje, enquanto o sol e a lua,

imperturbável, sucumbe na nudez proteica do mar;
digo: amor, até amanhã. Vagarosas mãos supunham
a verdade a mão presciente do desejo, um calmo
oceano até onde fosse lícito navegar.

As Imaginações da Verdade. Lisboa : Editorial Caminho, 1985, p. 91.

Despedida de Heitor a Andrómaca

Escuta o pequeno grito que me saiu
por último da garganta, antes ainda
que os meus olhos tivessem tempo de beber
na aurora cor de açafião a claridade do dia
que nascia. Agora que estou morto ou quase
não me chega já aos ouvidos o eco desses
hinos entoados com voz cansada frente à roca
e ao tear. Se descesses pela colina a ver
as naus e a corrente do Xanto, avistarias
ao longe, não longe de Ílion, as fogueiras
acesas dos Aqueus, onde o meu corpo já quase
não respira e três vezes em vão rodou
em volta do túmulo do filho morto de Menécio.
Não ressuscitou ele, por muito que o tivesse
amado Aquiles. Eu, rosto afundado na terra,
queria que o dia brilhasse antes de se fecharem
os meus olhos para a sede que nesta hora da alma
me sobe aos poucos. Não me conseguirás despertar,
por mais que queiras, antes que do teu nome
me lembre pela última vez e da noite, onde,
vivendo para sempre, não terei lugar guardado
para o sonho que te resta: esse frémito
que sucederá sobre a terra à minha voz
e ao crepúsculo que te banhava, ontem ainda,
de ondas imperceptíveis a branca carne rosada.

A Região Brilhante. Lisboa : Caminho, 1988, p. 13-14.

Canto de Anacreonte a Smerdis

As palavras iluminam o teu corpo, seduzido
ainda por esse desenho paciente de vogais
deixado com as marcas do nosso combate
nas areias. Primeiro e último olhar
arriscado sobre esses montes de neve
e fogo, podes voltar ao adormecimento
nos braços do teu senhor. Por cinco
talentos não te venderia ele ao seu cantor.

Assim me deixa ele caminhar, passo a passo,
sobre as vastidões de trigo do teu peito e o ouro
desperdiçado nos teus cabelos. Dá-me a tua mão:
quero com Dionysos festejar um instante
esses lábios que sabem ao vinho novo de Samos.

A Região Brilhante. Lisboa : Caminho, 1988, p. 15.

Catulo nas margens do Lago Garda

Gastam-se as palavras na frase pouco a pouco
com estremecimentos suaves que a pena vai
da alma ocultando. Sem epopeia que partilhe

sobre a brisa e sobre a água das torrentes,
remonta o navio ao porto da sua imaginação.
A morte avança como uma noite de anátemas
sobre as pupilas, mas não há escuridão
que desvaneça da memória o nome recorrente,
que não possa abrir — frente às margens quedas
do lago — o abismo da separação, esse luto
avisado em que ela e eu morremos antes de tempo.

Com o amor morreu esse celebrado jogo de perfídias,
a comoção das partidas e chegadas que pela manhã
me acordavam as pálpebras do sono para o canto
vitorioso do galo. Longe ficaram as rosas
consumidas entre os dedos e os charcos de água

no poente: esta infidelidade, Lésbia, toda plena
ainda de ti, com a vida cumprindo o seu roteiro
obstinado entre os mananciais do desejo
e a casa estreita da imaginação.

A Região Brilhante. Lisboa : Caminho, 1988, p. 19-20.

Tacitis senescimus annis Ovídio na exílio em Tomos

Ovídio na exílio em Tomos
Conheço a solidão quando a aurora
adormece, a medo, nos meus versos.
O relâmpago toda a noite fustigou o mar,
a cabana em ruínas, o porto indiferente.

Na amnésia de uma alvorada
dia a dia repetida, toco sem saber os olhos
no espelho de neve dos meus dedos. O amor
foi entre nós um hábito falaz (a malícia
de uns gestos, a inconstância de um sorriso),
mas hoje sem o hábito dessa cabeça fremente
a meu lado, com os pescadores recolhendo
do mar as suas redes vazias, a privação
de um bem familiar fez do amor uma certeza.

Do sono trago uma alcova onde frases entrecortadas
e murmúrios habitam com a memória desses lugares
onde aprenderei de novo, se necessário, a esperança
dos deuses complacentes e dos amantes ferindo-se
só de adeuses fraternais, para que o amor
me vingue a noite e o olhar de novas trevas.

Tranquillas etiam naufragus horret aquas.

A Região Brilhante. Lisboa : Caminho, 1988, p. 21-22.

Mediterrâneo

Eis as vésperas do que te espera.
Busca como Shelley os cânones passados,
os nomes de Átila e Aníbal
no oráculo justo e breve do poema.

Escreve o texto da alvorada no romano
vaso do papel e lança-o como um salva-vidas
sobre a extensão branca dos oceanos
até ao outro lado da terra.

Onde te espera o calor desses dedos
passeando outrora, desde Rodas até Sagunto,
sobre o mapa já lívido das injúrias terrenas.

Inventário e Despedida. Lisboa : Caminho, 1991, p. 18.

FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Com as personagens

Sei que as minhas palavras neste texto são as tuas, o que é literal e simultaneamente simbólico. Assim o real é ambíguo. Sei que a tua voz é o meu Rosto, o que é ambíguo e acessoriamente irreal. No vale de santarém as silhuetas comutavam com as viagens *na minha terra*, e nesse estado de espírito em que indo em um comboio ele passava porém perante os meus olhos porque eu, nele, convocara o meu primordial desejo de um comboio, regresssei contigo a um ponto fixo. Soluçámos de noite e eu revi o que está condenado à minha morte desde o início. Hémon, o amante de antígona, bate na pedra dura, à superfície. Nada abre a caverna do inverno sobretudo quando é um domicílio, ou um regresso ao pensamento extinto como o foi o exílio de antígona no subterrâneo. Foi esse o acto político de creonte, ou o acto filosófico de sófocles: dar em figura a antígona o que não era a letra de platão. Como se vê e não se vê. Que o não ver é regredir para o âmago, não ser e não estar no vale de santarém, com as personagens.

Obra Breve. Lisboa : Teorema, 1991, p. 165.

361

Caminhar (meu tempo)

Não relembro o mar mas só a escarpa de onde emitiam os olhos as figuras: espaço, nave, arquipélago (de brilhos). Tão pouco a formação da pedra (quartzo? o basalto?) mas a cúpula de ar cadente, as rugas, na água, cristas de vaga, o alto

longínquo centro: o sol. O mar, os seus vidros, intersectados
por essa nave próxima, a de uma sombra. Caminhei então (meu tempo)
sobre a aspereza com a dorida boca; dizer *nascia a rósea* (de homero)
aurora em chão de folhas (secas) era a tarde do dia, o prematuro fim.

Obra Breve. Lisboa : Teorema, 1991, p. 123.

Texto ao encontro do texto

No princípio no mar pela proa a bordo duvidando,
depois da leitura da leitura, do silêncio como desejo oposto à fala, como laude
distinta. Como língua sem perturbação, sem textos,
Homero que entre ilhas e os olhos colocara o Ouvido. Na lisura do mar geradora
de superfícies apercebo-me da *antropofagia* dos poemas, longe dos gregos;
temo *thalassa*; vogais de heine o que no vácuo é sinónimo de idioma,
o que no ditirambo opera pelo amargurado silêncio.
Todavia tendem verso e a prosa, ou produção do som, vida e ressurreição
a uma equivalência com o intervalo, a atonia. Há o silêncio dual
contra as sílabas, contra o silêncio singular. A linguagem, ao fim da boca grega, ou
anglo-saxónica.]
O texto como película permissiva sobre as coisas. A palavra, como uma das consciências
balsâmicas que apascentam a infância, a Idade Clássica, os requiems.

Obra Breve. Lisboa : Teorema, 1991, p. 177.

Er

Por fora do coração voa a asa
negra do melro. O mesmo que
vive na minha vida. O que tem
um assobio tranquilo e eterno.
Segue-me com o seu amor ocul
to. Une o olhar do solo raso
ao olhar sobre a altura. Muda
e depois é igual. Por vezes ve
mo-nos nas brenhas junto ao mar.
Noutro tempo foi numa aresta verde.

Vem da viagem de Ulisses. Um cantor. Nas figueiras de Ogygia cantando. Sobre um fio da erva. Oíço-o com a mesma penetração com que já foi ouvido na Natureza. Por Er. Além os pequenos pardais negam-no. Não os contemplo. Todos os anos estou atenta. Este poema afirma e recorda. Esta ave chama por mim como eu.

Ámago I (Nova Arte), Obra Breve. Lisboa : Teorema, 1991, p. 431.

Iconografia

Tão vacilante o vento que ora
como uma torre sopra alto
ora liquefeito range sobre a terra.

Todo o mudo poder do vento
através da poesia para sempre
no verso que toma a alucinação

às outras formas de aflorar o
real. Escrita inerte mas
tão perfeita que o vento imóvel

é uma imagem móvel. Como
a do modelo emblemático do rio
da jarra de que o despeja Neptuno

na terra, que é água enrugada
na pura semelhança. Trans-
formação do vento em cau-
dal na superfície da superfície.

Entre os Ámagos (1983-1987) Obra Breve.
Lisboa : Teorema, 1991, p. 465.

A Thetis

O pinhal, no atalho para a praia.
Pude compará-lo mais tarde a Proteu.
Um só pinheiro, que hoje posso situar
também no Oriente. O que me permitiu
modelar um pequeníssimo utensílio.
Rolas de Junho, veterotestamentárias tam-
bém, e mestras do seu nome. O regresso,
quando as pinhas, excêntricas em relação
à massa verde, se confundiam nos meus vo-
cábulos com pássaros crocitantes. O
pinhal, iniciador dos sons vegetais.
Antecâmara do mar. Êxtase anterior.

E a água sapiencial. A do mar, que
se transformava em sabedoria.
(Veja-se a gravura de Thetis que banha
Aquiles na taça de mármore das abluções.)

Âmago II (Nova Natureza), Obra Breve.
Lisboa : Teorema, 1991, p. 495.

Canto marítimo da ria

De manhã o mar estende-se ao rés do Sol,
banhamo-nos para cegar de luz,
nadamos através do halo de calor.
Poder sentir a luz a escorrer junto à boca
dá-nos a humildade e a pacificação.
Um sopro mergulha no fluido da luz
de onde talvez brotou ao ser nascido,
e é a minha alma que flutua
feita de moléculas de água.
Tudo em esplendor cintila, e imagino
que quando a alma de Heitor o abandonou
foi numa manhã ao rés do mar de Tróia.
Tal como o Mediterrâneo este é um mar
Parado sem o movimento, que é a onda
E o som, cingido entre os anéis de terra.

Tocou-me a água nos olhos extasiados,
seria esse o baptismo que ungiu
o meu dom das visões reais e irreais.
O mar é uma acha em brasa
que lacera uma das minhas faces,
por isso ofereci ao vento
a outra nas manhãs sombrias.
E dei o meu corpo à superfície lisa
que unia os quatro elementos,
ou seja a terra, o mar; o ar, o fogo
tal como quando os Gregos os pensavam.
Vendo as garças a voarem lentas
sobre os pequenos lagos ígneos
sei que se fossem comburentes
não voltariam ao solo brancas e quedas,
como quando ostentam o colo
entre os juncos das margens similares,
e de súbito intuo que a Natureza
trouxe as garças para os altos juncos
e me levou a mim ao raso mar
onde o meu corpo boia incandescente
jazendo quando dorme, ou morre, ou nasce.
A minha juventude amou a manhã
sabendo que ambas as idades são iguais,
mas o corpo arde plano na água do fogo
enquanto o Sol se queima entre a terra e o ar,
e somente os filósofos meteorologistas
souberam separar os elementos juntos
na Natureza visível e invisível.
Volto a banhar-me na Ria, no silêncio,
no ardor, no sonho, na volúpia
e termino o poema com o mesmo
fogo interior sorvido pela boca
do verso inicial no pleno mar.
Não só nesta praia a saudade de Heitor
me é trazida pelo fulgor do mar
como a de um jovem morto outrora
por Valéry, pelo Sol por Fauré.
Tantos mil anos-luz da imagem
de Heitor estão depois do seu vulto
quantos do vulto do jovem morto
mais me separa a saudade da imagem.

Canto da cave e do sótão

Temi o espaço sideral no sótão
quando furtivamente subia até ao astro
claro, que sempre nos embranquece o leito.
E tal como um poeta meu contemporâneo
eu escuto também a gota de água
na cave, secreta víscera da terra.
Essa gota de água que ouviu Roethke
por mim vista, mínimo diamante,
é o testemunho de que além do abstracto
alguns poetas perscrutam o concreto.
E a gota, húmida luz, resvala
nas paredes magníficas, ilumina
o vinho como o da Última Ceia.
Somos assim cúmplices de Judas
nesta traição para com o real,
pois a gota de água há-de ser negada
em metáforas sucessivas várias
que pouco a pouco a levam ao Oculto.
Lembro-me de subir pé ante pé
a escada até ao firmamento
e sentir a aparição divina,
como entre os clãs vendo as estrelas.
Mais tarde soube que Jacob pensara
a escada para o transcendente
e juntei-lhe o segredo de Hermes:
tudo o que está em baixo é igual ao Alto.
Subo a escada com os dois guardiões
que me levam ao que a Ciência cria,
olho as partículas em cima, em baixo,
sinto os portões virem, afastarem-se.

E Perséfone abre na cave negra
a sua túnica de que é feita a noite.

Canto dos lugares

Tantas vezes os lugares habitam no Homem
e os homens tantas vezes habitam
nos lugares que os habitam, que podia
dizer-se que o cárcere de Sócrates,
estando nele Sócrates, não o era,
como diz Séneca em epístola a Hélivia.

Por isso cada lugar nos mostra
uma vida clara e desmedida,
enquanto o Tempo oscila e nos oculta
que é curto e ambíguo
porque nos dá a morte e a vida.

E os lugares somente acabam
porque é mortal cada homem
que houve em si algum lugar.

Cantos do Canto. Lisboa : Relógio d'Água, 1995, p. 36-37.

Canto do labirinto

Nos olhos de Teseu se desenhou
o seu espaço perdido e encontrado
no centro da pupila, e nas mãos
de Ariadne o tacto criou
o espaço que era preso e desprendido.
De Teseu e de Ariadne recebi
o lugar conhecido pelo olhar
e o caminho que em mim própria ando.

No entanto no imo do Espaço
o outro Labirinto espera-me
em cada dia de perda e salvação.
E o meu corpo inteiro é
um espaço limitado que tende
para o mínimo labirinto infindo
de cada uma das células.

O labirinto visível está
na Terra, em substância e acto,
no afecto, na razão, no logos.
— E no Universo, ainda mais
a provação nos há-de ser eterna.
Só o meu verde absoluto da paisagem
não se move em nenhuma direcção,
é o labirinto imóvel alcançado
ao meditar na Forma sem o olhar.

Cantos do Canto. Lisboa : Relógio d'Água, 1995, p. 48-49.

O Canto de Nausícaa

Cada Poeta amou o meu ouvido,
e hoje, ao som do mar, dou-lhes a boca
da Amada à espera da metamorfose:

«Foi o mar que me fez criança, em jogos
na praia, de bolas, de arcos, rítmicos,
e quem me chamou Nausícaa foi o Poeta.
Se eu não fosse Nausícaa mas o arco
tudo seria igual, porque a acção do amor
sobre a coisa amada, estando na mão
de Nausícaa ou no ar, seria a mesma
de transformar no todo as duas partes.»

Ela e o arco ou eu e o Poeta,
quando deixo de ser poeta e sou a Amada
que age sobre as coisas transformando-as.

Canto para o rei de Dulichium

Passam os ventos hoje ao rés do mar
sobre mim que vivo na costa rasa,
mas antes os mesmos ventos pertenciam
ao Rei de Dulichium que os fez soltar.

E quantas vezes o Rei na espádua trouxe
o alforge depois de ser aberto
quantas agora nesta costa rasa
eu deixo o meu corpo ser batido hoje.

Todos os ventos outrora sopraram
depois de abertos nos quatro pontos.
Ontem, o vento soprou na costa rasa,
hoje o meu corpo embateu nos que passaram.

Cantos do Canto. Lisboa : Relógio d'Água, 1995, p. 53-54.

Canto de Orfeu

Pendurou no salgueiro a cítara,
caminhou diante dos seus passos,
sendo depois punido pelos Anjos.
Caminhou sempre para o futuro
mesmo olhando para trás na memória
e por esse futuro foi punido
pois levaria consigo a imagem viva.
Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.
Depois da morte ela ainda vivia
pronta para o prender em espelhos dúplices
e ele que amava nela o corpo, a alma,
o suor, o aroma, a linha dos dedos,
levou-a, para sempre ascendida
ao Tempo do Espaço depois do futuro.
Foi punido por Anjos ciosos

da sua ciência da Origem,
enquanto outros Anjos doces coroavam
aquele Filho que também levará
na memória dos olhos a figura
da Mãe, que todos os filhos levam em si.
Um terrível canto de lamento humano
depois souou: «*Che faró senza Uridice?*»,
com o som das vogais mais dolorosas.
Mas o sábio Orfeu deixou a lira
somente ser tocada pelo vento
quando o canto perseguia a imagem.

Cantos do Canto. Lisboa : Relógio d'Água, 1995, p. 56-57.

Epístola para Dédalo

Porque deste a teu filho asas de plumagem e cera
se o sol todo-poderoso no alto as desfaria?
Não me ouviu, de tão longe, porém pensei que disse:
todos os filhos são Ícaros que vão morrer no mar.
Depois regressam, pródigos, ao amor entre o sangue
dos que eram e dos que são agora, filhos dos filhos.

Epístolas e Memorandos. Lisboa : Relógio d'Água, 1996, p. 23.

Epístola para um relógio de sol que tem a inscrição **Carpe diem**

Colhe o dia, e depois guarda-o todo na memória
porque tão-pouco as flores colhidas fenecem no nada.
Espalham-se as pétalas a colorir o chão
ou leva-as consigo o vento de entre os dedos frouxos.
Também o solo e o vento transformam-nos os dias,
mesmo os nossos dias das dores de sol a sol,
memória a memória findos e mudados.

Epístolas e Memorandos. Lisboa : Relógio d'Água, 1996, p. 25.

Memorando para o sono

Venceste Palinuro, o piloto que tombou no mar,
e do mar da Lucânia vieste aquietar as crianças.
Estás na comissura absorta dos lábios, nas pálpebras
redondas que vibram, nos dedos que seguram o ar.
Afagas os meus filhos como eu na frente
quando temem os sopros que sopram na janela;
não hoje, mas entre o hoje e a idade clássica,
num tempo em que eu reinava sobre as noites.

Epístolas e Memorandos. Lisboa : Relógio d'Água, 1996, p. 28.

Memorando, estando no delta do Danúbio

Descemos o Danúbio num velho barco a motor
ruidoso, que espantava as aves silvestres das margens.
Fechei os olhos, com o frio da primavera dácia, e ao abri-los
um imenso voo planava sobre o barco, depois voltou a terra.
O desterrado Ovídio mandara-me aquela ave
para me lembrar Alcíone por amor transformada.
Vi-o, perto, no exílio, a olhar com amor o mar,
e vi-me a mim, de braços na amurada, fitar a água;
depois, mais duas aves cruzaram o horizonte.

Epístolas e Memorandos. Lisboa : Relógio d'Água,
1996, p. 31.

(Página deixada propositadamente em branco)

HÉLDER MACEDO

Não há luz antes das sombras
nem vida antes da morte
há um óvulo vazio
fecundado
pelo corpo que o meu canto construir

Poesia Toda. Lisboa : Morais Editores, 1979, p. 114.

Líquido amor
meu lago de narciso
onde pra ver-me não posso penetrar
e onde penetro sempre
porque na minha imagem
destruída
talvez te encontre a ti
se tu existes

e então existiria
para o lado de lá da ironia
com que nem finjo sequer acreditar
no que procuro
sempre
porque já sei de mais que esta procura
é o seu próprio fim
para que eu teça
e seja
o falso corpo construído
verdadeiro
da minha luz perdida

se tivesse havido luz
que eu pudesse ter perdido

mas nem lagos há
onde
me olhando
eu veja a tua imagem

há o teu corpo
há o meu corpo
há esta raiva fria
que prevê
e além da roupa e do perfume
em que fingimos nossos corpos
não temos nada mais que ossos e sangue
os lagos que os rochedos separaram
pra que não possam mais que reflectir
a sua bloqueada comunhão.

Poesia Toda. Lisboa : Morais Editores, 1979, p. 118-119.

O que a palavra abriu
foi a paixão
não foi a morte
embora seja igual a fria ausência
que de ambas me separa.

Construí letra a letra
o lago do teu corpo
para nele me tornar na minha morte.
Abri o sangue.
Enchi o lago.
Mas o eco dispersou nas rochas o meu corpo.
Como cumprir assim a profecia?

Como cumprir
se só de quem não sou pude forjar o reencontro
consigo
e não de mim contigo
em ti ausente?

Dei a voz do meu silêncio
a quem não sou
quando afluí meu sangue estéril
no lago do teu corpo
e recusei a paixão pra conhecê-la
e recusei morrer para ir morrendo
e recusei-me para me encontrar
num caminho de espelhos
sábios e vazios.

Sei,
talvez.
Virei a ser
sem mim
no lago onde me vejo a ver chegar a hora
em que só reste
a faca absurda
que não corta
mas reúne
a chave que não abre mas desmembra
a palavra que não diz
e se for dita
desintegra
a minha imagem no lago do teu corpo
e o teu corpo no meu verbo ausente.

Poesia Toda. Lisboa : Moraes, 1979, p. 122-123.

O lago está vazio e já não sei
que outra voz que me seja hei-de encontrar
nas bocas ocas do meu canto ausente
que sondei, defini e transmutei
em nada.

O canto que já fui me evaporou
o corpo corpo a corpo revelado
na face envelhecida deste espelho,
fendas fundas no lago esvaziado
em nada.

Já soube muito mais do que sabia
e agora sei somente o que não sou
no corpo de silêncio em que me sobro,
ausência em que fiquei petrificado
em nada.

Se amor me salva que de novo salve
do vazio em que assim me vejo ao ver-me
no espelho esvaziado do meu canto,
perdido não em outros mas de mim
em nada.

Poesia Toda. Lisboa : Moraes Editores, 1979, p. 126.

(Página deixada propositadamente em branco)

