

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
PAULA BARATA DIAS
Coordenação

Fluir Perene

A cultura clássica
em escritores portugueses
contemporâneos



Coimbra • Imprensa da Universidade



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

DEPÓSITO LEGAL
211155/04

© ABRIL 2004, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

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

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 guiam pela primeira vez os enxames e as abelhas jovens saídas dos favos começam 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 cálamo» (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 sobranceiras», «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.

