

Entre dois mundos

Referências clássicas na poesia de Graça Moura

Isabel Pires de Lima

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 acorrem. 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 recorrente —, 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). Graça Moura tem sido um escritor bastante premiado, mas foi exactamente o seu trabalho de tradutor de Dante, designadamente de *A Divina Comédia*, que lhe valeu aquele que porventura foi o mais importante de todos os que até agora recebeu, o Prémio Pessoa.



Esta vasta obra é construída — e acentua a palavra construída — sobre um aturado trabalho ofical, visível a diversos níveis e desde logo, no que à poesia diz respeito¹, num tratamento do ritmo, da rima, da assonância ou da paranómia que contribuem muitíssimo para uma limpidez que a percorre e para uma inteligibilidade nem sempre imediatamente discernível mas sempre por essa via imediatamente sentida 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 Pessoa*³. Trata-se do soneto «égua 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 afferit*» («Varrão diz que existe um monte Targo 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,*

*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,

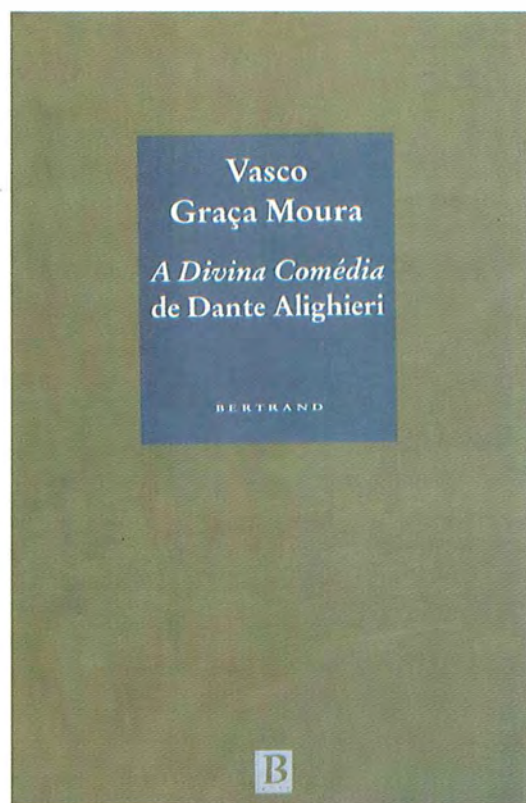
sugerida pelo próprio poeta em títulos como *Os Rostos Comunicantes* (1984) ou o referido *Poemas com Pessoa*. Intertextualidade que se estabelece com o arquitrato da cultura ocidental nos seus mais diversos textos da ordem da literatura, da filosofia, da música, da pintura. Há da parte do nosso autor 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 se preferir sobre a «imagem» de que fala o último terceto: «*suão fecundo, estéril nortada: / dão seus relinchos através da imagem / potros de nada*». E 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, éclogas, cartas, odes, canções, recitativos povoam esse universo, incorporando inclusivamente muitos títulos de poemas, se não de livros mesmo. Lembre-se títulos de livros como *Quatro Sextinas* (1973), *Recitativos* (1977), *Sonetos Familiares* (1994), *Uma Carta no Inverno* (1997).

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*⁴ ou em dois dos últimos livros de poesia acima referidos — *Uma Carta no Inverno* e *Poe-*



A *Divina Comédia*, obra cuja tradução valeu a Vasco Graça Moura a atribuição do Prémio Pessoa.



mas com Pessoa —, 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, «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 1977⁵.

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 home-ro» (*Poemas com Pessoa*, 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*), onde o mito de 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 estratagema das 3 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 à 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 visitação intertextual dos textos clássicos é exactamente o gosto, que no poema que acabámos de ler se anuncia, de rever a formulação canónica do mito, do herói, do episódio, do tópico, de encontrar para eles uma contrafacção 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*), «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 mordida quando era preciso.
fazia pela vida e, fauno das esquinas, pelas
cadelas no cio.*

A intertextualidade encontra na obra de Graça Moura os mais diversos caminhos para se insinuar, às vezes até a própria capa, é o caso de *Uma Carta no Inverno* e *Poemas com Pessoa*, cujas capas são concebidas sobre quadros de Piero della Francesca.

«...só/ o ticiano se importava com as mulheres / de maneira ostensiva e radical. a ambiguidade / era dos outros, mais libidinosos, ...»
 («Ticiano», in *Poemas com Pessoas*, 1997).
 «Festa Campestre» de Giorgione – Ticiano.
 Óleo sobre tela, c. 1510. Museu do Louvre, Paris.

*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 uiivando, 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*, pp. 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 de tisbe
 noutra 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
 qua são leis imutáveis do destino
 e trágicos vaivéns do coração,*

*mas bastaria um puco 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. Je 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 Instambul (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 ruivo⁶, 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 com 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?*

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 perfidias
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
de 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 fingo 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*,



Camões é uma presença tutelar que atravessa diametralmente toda a obra de Graça Moura. Óleo de Vieira Portuense ilustrando o Canto IX d'Os Lusíadas. Século XIX.

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 efêmero, 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 brevel 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*» («celebração de modo mudando», *O Concerto Campestre*), constata o poeta numa auto-celebração da passagem dos 30 anos do seu primeiro livro de poesia. 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 con-fusões 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), recém-publicado no livro *Letras do Fado Vulgar*⁷:

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

*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 neste último poema, 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 proveil num areal de goa, ao ler as dez/ canções camonianas, mas não seil 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 camo-
niana. 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 deser 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, músi-
ca, pode dar e que o poeta sintetiza magistral-
mente no poema «*ut pictura poesis*» (*Poemas
com Pessoa*s, p. 99), que expressamente retoma
no título a afirmação de Horácio na sua *Arte Poé-
tica*, «*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 irrealidade palpável/ em que
também posso reconhecer as dimensões efémeras/
do que sou, contraditórias, obscuramente pres-
sentidas, quantas vezes informúladas ou desfigu-
radas/ nas sinópias da alma*».

É a rota dessa Ítaca que Graça Moura pere-
grinante busca em Camões, busca nos clássicos.

¹ A edição utilizada neste trabalho foi a seguinte: Vasco Graça Moura, *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 Pessoa*s, Lisboa, Quetzal Editores, 1997.

⁴ Vasco Graça Moura, *Partida de Sofonisba às Seis e Dozeda Manhã*, Lisboa, Quetzal Editores, 1993.

⁵ Valerá a tentar a este respeito no posfácio de *Poemas com Pessoa*s, intitulado «Poesia e autobiografia» (*Idem*, pp. 103-7).

⁶ Refere-se a Camões.

⁷ Vasco Graça Moura, *Letras do Fado Vulgar*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997.