

# humanitas

Vol. XLVII - Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO II  
MCMXCV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA  
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES  
*Universidade de Lisboa*

## CLASSICISMO GRECO-LATINO E HELENISMO EM *O BARCO VAZIO* DE JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE

Num artigo de 1993, «Portugal e a Herança Clássica», Maria Helena da Rocha Pereira afirma: «No caso português, pode dizer-se que quase não há um poeta, pelo menos entre os maiores, que não revele com frequência, na escolha dos temas, na alusão, ora clara, ora fugidia, ao mito, a interiorização da matriz cultural greco-latina.»<sup>1</sup>

Esta afirmação pressupõe, por parte da eminente estudiosa e ensaísta, um longo trabalho exemplar de verificação destas premissas e, sobremaneira, de um ensinamento da metodologia possível para encontrar esses mesmos passos evocativos. A sua obra desvendou múltiplos momentos da influência greco-latina entre os nossos poetas e, além disso, estabeleceu critérios de procedimento para a investigação das práticas sempre alteradas do novo que instituiu a nossa história literária e das permanências do arcaico a que, de modo diverso, essa sucessão alude. Nesse mesmo artigo (p. 33), este conhecimento permite-lhe afirmar, alertando implicitamente para a necessidade da realização de estudos nesse sentido: «o contacto com o legado clássico principia nos alvares da nacionalidade e mantém[-se], promissor, na cultura contemporânea.»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, «Portugal e a Herança Clássica», Actas de *As Línguas Clássicas — Investigação e Ensino*, Faculdade de Letras, Coimbra, 1993, p. 30. (A partir deste momento, passarei a referir a Prof.<sup>a</sup> Maria Helena da Rocha Pereira pelas iniciais do nome: M.H.R.P.)

<sup>2</sup> A esse «legado clássico» fica a dever-se mesmo um dos poemas mais radicais da nossa poesia recente, «o regresso de Ulisses», de Mário Cesariny, neste momento

Ouso pensar este contributo como inscrevendo-se no desiderato da Professora, seguindo a linha daqueles que têm procurado deter-se naqueles poetas ainda imersos no devir da História que nos cerca e nos faz. M.H.R.P. contribuiu de dois modos maiores para esta situação: por um lado, não perdendo nunca de vista os ainda vivos enquanto perspectivava os poetas mais significativos do nosso passado literário; por outro lado, trazendo sucessivas gerações de novos poetas ao contacto com as obras instituidoras do chamado legado clássico greco-latino, quer através do ensino e da instigação de várias traduções, quer sobretudo através das suas mesmas admiráveis criações nesse domínio. Creio poder supor que, sem elas, com a progressiva diluição entre nós dos estudos das línguas clássicas, sobremaneira o grego, um certo silêncio de desconhecimento impediria que alguns dos nossos poetas se detivessem junto dos principais instituidores dessa tradição.

Em termos de cultura grega (e também de cultura latina, embora o texto que vou transcrever em seguida apenas vá referir a primeira dessas culturas), M.H.R.P. igualmente alertou alguns dos novos poetas portugueses para a realidade moral do espírito clássico, nas suas múltiplas expressões verbais, contribuindo de modo ímpar para a manutenção de um sistema de valores. Esse que George Zoras resume quando pensa a tecnocracia do tempo de hoje: «l'humanité se tournera à nouveau vers la civilisation hellénique dont les assises sont l'équilibre et l'harmonie entre les forces physiques et morales. Et l'humanité le fera pour sortir de la situation critique actuelle. Non pas assurément en vertu d'un amour romanesque ou morbide du passé, mais afin d'y puiser de nouvelles forces.»<sup>3</sup>

M.H.R.P. ajudou ainda alguns dos poetas mais recentes, do ponto de vista crítico, a esclarecer a profundidade do tempo com que a poesia dialo-

---

incluído em *pena capital*, Assfrio e Alvim, Lisboa, 1982. Muito ganharia este poema com uma análise não imediata das suas intenções declarativas e que deixasse um tanto esquecida a presença homérica do título; que evidenciasse as suas ligações aos cultos de teologia não Déléfica, a da tradição que Michael L. Morgan designa por Órfica-Báquica-Pitagórica-Eleusiana, em «Plato and Greek Religion», *The Cambridge Companion to Plato*, Richard Kraut ed., C.U.P., Cambridge, 1992. Essa análise mais ainda ganharia se, pensando neste máximo representante português das correntes vanguardistas, associássemos de imediato aos primeiros tratados das vanguardas europeias, os do Imagismo e do Futurismo, em ambos encontrando nexos com o mundo clássico. Explícitos, no primeiro caso. Implícitos, no segundo, sobretudo quando decide comparar situações representativas, pelo menos de «velocidade» em dois mundos: a Vitória de Samotrácia (figura de proa de um barco encontrado) com os automóveis de corrida e as locomotivas.

<sup>3</sup> George Zoras, «La Grèce, Mère de la Civilisation Moderne», *Greek Letters — A Journal of Modern Greek Literature in Translation*, vol.7, Athens, 1992-3, p. 350.

ga, para além do círculo imediato das suas preocupações contemporâneas. É neste sentido que gostaria de observar um desses autores recentes no seu encontro peculiar com a cultura clássica, utilizando eu uma perspectiva que aprendeu o que de bom possa ter com a sua Professora de Coimbra.

Se, ao pensar sobre parte do séc. XVIII português, M.H.R.P. pode afirmar que, nesse século, «o renovado culto da Antiguidade tinha penetrado em Portugal por mediação francesa»<sup>4</sup>, poder-se-á afirmar que a presença da poesia grega (ou da latina, dilucidada em poetas tão recentes quanto Ricardo Reis), na década de 70 deste século se ficou a dever à influência de obras centrais como Hélade, prolongada por outras traduções e, ainda, pelo impulso dado à tradução por terceiros. Os poetas e prosadores gregos passaram a ter, para vários de nós, o ritmo que para eles mediou, a articulação de léxico que para eles encontrou, isto é, passaram a ser a poesia e a prosa portuguesa com que os ofereceu.

Quando o autor português de quem falarei co-editou um número inteiramente dedicado à poesia contemporânea, sobretudo portuguesa, pediu que se contactasse a Prof.<sup>a</sup> Rocha Pereira para colocar sob o signo da sua tradução do grego os poemas a seguir incluídos. E assim aconteceu que pudesse ter sido feito, com Homero.<sup>5</sup>

Refiro-me a João Miguel Fernandes Jorge e irei tentar procurar o seu cruzamento com a cultura clássica em alguns poemas do seu livro mais recente, até esta data, *O Barco Vazio*.<sup>6</sup> Terminando por falar de um poema em que está envolvido o helenismo de hoje.

\*

Metodologicamente, creio importante salientar três necessidades básicas.

A primeira tem a ver com o facto de não bastarem as presenças nominais de figuras ou obras clássicas para, de imediato, se proceder à aglutinação comparativa. Acerca disto, deveremos ter em atenção aquilo que M.H.R.P. afirma (depois de aclarar o «arsenal de motivos de qualquer bom poeta» da época de Bocage), entender ser a presença do mundo greco-latino neste poeta: «A todos estes conhecimentos, poderíamos, no

---

<sup>4</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, «A Apreciação dos Trágicos Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do Séc. XVIII», *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1988, p. 149.

<sup>5</sup> *As Escadas não têm Degraus*, n.º 3, Cotovia, Lisboa, 1990.

<sup>6</sup> João Miguel Fernandes Jorge, *O Barco Vazio*, Presença, Lisboa 1994. (A partir deste momento, passarei a referir João Miguel Fernandes Jorge pelas iniciais do nome: J.M.F.J.)

entanto, chamar apenas erudição ou informação clássica. Mas não seriam suficientes para falarmos de formação, como pretendemos fazer.»<sup>7</sup>

A segunda tem a ver com o facto de vários poderem ser os processos que se encontram envolvidos nas contaminações verificáveis entre os dois mundos culturais. De novo, M.H.R.P. nos alerta para as possíveis «atitudes» que, dentro de uma obra posterior, constituam o cerne da relação com o mundo antigo: «a imitação propriamente dita, a tradução e a obra executada ao sabor clássico, mas de conteúdo original.»<sup>8</sup> A que me atreveria a acrescentar o uso qualificado de traduções preexistentes, para o caso de outros poetas, que não aquele a quem o texto da autora se refere, Bocage.

Através deste núcleo conceptual, é importante, para quem pretenda analisar uma obra contemporânea à luz de um reconhecimento dos seus elos explícitos com o passado greco-latino, compreender que esse passado será sempre absorvido em função das práticas retóricas e prosódicas que enformam as processualidades em exercício no tempo do autor contemporâneo. Se mesmo para os vários períodos neoclássicos estas considerações são necessárias, tanto mais o serão para épocas em que a noção de «modelo» clássico deixa de funcionar, mesmo quando são repercutidos elementos provenientes do mundo cultural greco-latino.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, «Bocage e o Legado Clássico», *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Verbo, Lisboa, 1972, p. 135.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>9</sup> Sobre este assunto é fundamental consultar o primeiro capítulo da «Introdução» a *Dionísio de Halicarnasso, Tratado da Imitação*, Raul Miguel Rosado Fernandes, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

Noutro local (*Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, 1993), na entrada sobre o termo *impossibilia*, este Professor evidencia o que procuro afirmar, ainda que noutro contexto, em relação aos escritores de hoje: a «análise retórico-poética» tem sempre que ter em conta as relações processuais que permitem a organização comparativa. Assim: «os *impossibilia*, sobretudo na sua formulação mais clássica [...] aparecem mais frequentemente na poesia [portuguesa] de transição para o humanismo». Com idêntica preocupação, podemos dizer que a repercussão greco-latina entre alguma da poesia dos anos 70 de agora se estabelece num diálogo que pressupõe a interposição de T.S.Eliot, sobretudo em *The Waste Land* e de Ezra Pound, sobretudo em *A Draft of XXX Cantos*. Desapareceu qualquer noção neoclássica de modelo, passa a preponderar um efeito de acumulação textual, vincado por um radical uso dos efeitos de alusão e de citação apenas relevantes para as necessidades internas do próprio texto.

Este efeito começa a radicalizar-se em finais do período chamado «The Time of Revolution» por Gilbert Highet (*The Classical Tradition — Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford Univ. Press, New York, 1985-1949<sup>1</sup>). Acentuando-se, com a clareza hoje reconhecível, em pleno modernismo anglo-saxónico. Para uma análise destas situações nesse domínio será ainda de referir Douglas

A terceira necessidade metodológica tem a ver com o conhecimento explícito do nexa entre o declarado no poema e o conhecimento, por parte do poeta, da questão cultural envolvida. Não poderá fazer-se uma lista de acasos, será necessário haver um conhecimento aturado das preocupações culturais (literárias, filosóficas, históricas, políticas, geográficas e tantas outras) do poeta em causa. Saber, até onde possível, o domínio concreto das suas leituras, das leituras do seu círculo e, no caso de falta de indicação explícita no interior da própria obra, conseguir o acesso a materiais filológicos auxiliares, que podem provir de campos tão extremos como a evidência extrínseca da biografia ou o conteúdo da sua biblioteca. Entre tantos outros cuidados sobre os quais não vale a pena agora alongar-me.

Tenho para mim como sinais do que, neste domínio, se pode e deve fazer, dois ensaios de M.H.R.P.: «Motivos Clássicos na Poesia Portuguesa Contemporânea: O Mito de Orfeu e Eurídice» e «Em Volta das ‘Palavras Aladas’».<sup>10</sup> Aqui sempre nos defrontamos com o ensinamento da criação dentro de intenções prosódicas, retóricas e semânticas que, sendo próprias desta época, produzem paralelizações analisadas com a espessura cultural ou especificamente poética que conforma essa outra época distante.

Como último aviso metodológico, creio que teremos ainda que estabelecer pelo menos quatro zonas de admissibilidade analítica, a par dos conhecimentos atrás considerados como minimamente necessários:

- a existência de um erro, que precisará de ser analisado e nunca condenado, pois o que importa é a intencionalidade do envio e não a sua correcção erudita;
- a parcialidade do conhecimento no momento da própria escrita relativamente ao assunto tratado (lembremo-nos do que aconteceu com a lírica de Anacreonte e com o conjunto de poemas que lhe vieram a ser atribuídos);
- a limitação introduzida pela escolha da fonte transmissora, por exemplo de um mito, que implica sempre determinar qual o sentido da figura presente em função da fonte seleccionada;
- a ampliação pela fantasia do autor de dados, por vezes, praticamente inexistentes; só um nome, só uma figura.

---

Bush, *Mythology and The Romantic Tradition in English Poetry*, Pageant Book C.<sup>o</sup>, New York, 1957-1937<sup>1</sup>. Assim como útil será confrontar as conclusões retóricas e prosódicas sobre a mesma literatura num momento neoclássico: Robin Sowerby, *The Classical Legacy in Renaissance Poetry*, Longman, Harlow, 1994.

<sup>10</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, ob.cit., p. 303 e p. 357.

\*

São três os poemas de *O Barco Vazio* em que J.M.F.J. utiliza mais extensa e complexamente elementos da cultura clássica greco-latina; e um em que dialoga com a tradição do helenismo no nosso século. Um quinto poema, «Cabeça de Agripina», que trata de «restos» peninsulares da Roma imperial, não necessitará tanto quanto aqueles, apesar da demora vocabular, de um mais explícito auxílio crítico; os motivos envolvidos são bastante lineares, bastará conhecer-se o Cripto-Pórtico de Coimbra e ter acesso a uma boa enciclopédia incluidora de estudos latinos, com entradas sobre as duas Agripinas no poema referidas. Tal como, por exemplo, *The Oxford Classical Dictionary*, ed. by N.G.L. Hammond and H.H. Scullard, 2<sup>nd</sup> edition, The Clarendon Press, Oxford, 1992.

Ao longo do livro surgem referências passageiras, em que não valerá agora determo-nos, como o uso do vocábulo «deuses», a referência explícita a algum desses deuses, o difuso recordar de cerimónias religiosas e géneros literários de origem grega (as estrofes 3 a 5 de «E só de pão vive o crítico»), o retomar do célebre grito da *Anábese* de Xenofonte (v.20) e do nome de Heródoto no verso seguinte de «Fons Signatus»<sup>11</sup>, a ampliação desde título latino a outros títulos também em latim («Emissarium»,

---

<sup>11</sup> Estaremos aqui, precisamente, no âmbito daquilo a que atrás chamei a «existência de um erro». De facto, a aparente atribuição a Heródoto do grito da *Anábese* é algo que precisará de uma certa análise detalhada, pois nela se envolve algum do sentido do poema. Pela minha leitura, seria esta a interpretação: as pessoas do interior aproximavam-se, no tempo da infância do autor, do litoral; essa aproximação é dada pela palavra S. Bartolomeu, lugar na estrada entre o Bombarral e Peniche. Um pouco mais adiante e mais alto na estrada («vou com os meus, / em manhã de domingo de verão, na charrete, / pelos caminhos que levam ao mar», vv.7-9), o poeta enquanto miúdo vê o mar e grita «'O mar', 'o mar'», v.20. Este grito natural identifica-se, mas muito mais tarde com... e aqui surge o «erro». Não com Xenofonte e a sua *Anábese*, onde grito semelhante é culturalmente conhecido, mas com Heródoto. Trata-se de uma interessante precipitação metonímica, habilmente urdida. O autor, que obviamente conhece a *Anábese* (pelas traduções de grego que, no ensino secundário, desse passo se costumava fazer e pelo conhecimento indirecto de Xenofonte em Saint-John Perse, de quem usa um dos títulos para a sua sequência de poemas intitulada *Crónica*), opta por falar de Heródoto. Repare-se que este raciocínio é sempre baseado em elementos objectivos e não em conhecimentos directos pelo autor, o que por si seria suficiente, mas não necessário para a análise. Porquê Heródoto então? Primeiro, para nos insinuar que foi em aulas de História que, alguns anos depois, acedeu ao sentido desse grito e não em aulas anteriores de Língua Grega ou em aulas posteriores de Cultura Clássica; sem este «erro», não saberíamos a que ligar, na dimensão biográfica que o poema deliberadamente constrói, o grito que reencontra. Segundo, para nos declarar uma certa indiferença pelo saber «correcto», ao qual é preferido nesse tempo, «então» (último verso) «não saber». Dando um salto para fora do texto, e extrapolando para uma certa indiferença cultural em toda a poesia culta

«Quasi Palma», «Oliva Spessiosa»), um ou outro vocábulo latino no interior de poemas e a meditação ligada ao poderoso nome de Ítaca em «Already it is dusk».

São estes, então, os poemas que referirei, em função da ordem cronológica dos assuntos greco-latinos neles tratados:

o poema VII da primeira parte, por levantar problemas políticos e textuais em que faz ecoar memórias da *Ilíada* e da *Eneida* e de coros da Tragédia;

os cinco primeiros poemas do livro, por directamente cerzirem versos de Empédocles aos do próprio autor, constituindo-se desse modo quase como um único poema;

«Mitridates VI EUPATOR DIONISO», onde o mundo de Eurípidés e o mundo helenístico se cruzam;

«7 Sloane Avenue», por evocarem Kavafis e Seferis, aproximando-se assim do helenismo dos nossos dias.

\*

Começando, pois, por onde tudo começa: pelos poemas homéricos. Surgem no Poema VII, p.23. Primeiro, de um modo oblíquo: esses primeiros poemas da «memória» do Ocidente, esses poemas ligados à «arte da memória» pela origem recitada e oral, esses poemas que guardam aquilo que iniciam, a Europa (vv.1-2, est.3). «O repetido e sempre velho mundo», o mundo guerreiro da *Ilíada*, comparece, na est.1, antes de ser claramente nomeado na estrofe seguinte.

Aí, Aquiles e Heitor fazem comparecer a *Ilíada*. Essa Europa ainda não nomeada, inicial na Tróia cercada, repercute-se no pleno coração de outro cerco Europeu. Esse coração chama-se agora Sarajevo. E, «do lado de Sarajevo», o corpo morto de Heitor é visto ser arrastado por Aquiles, como quando os Troianos o viam das muralhas, sob o olhar de Andrómaca, nos vv.463-464, XXII.

Nestes vv.2-3, est.4, «o arrastamento do corpo de Heitor; Aquiles leva- / -o ao redor dos muros da cidade», confluem presenças que M.H.R.P. ajuda a compreender em português. Primeiro, é em XXIV, 15-17, que ocorre um dos arrastamentos do corpo, conotado com a tripla

---

do autor, seria de reter o seguinte passo de uma entrevista com António Guerreiro, *Expresso*, 25-VI-94: «Receio sempre quando acho que no poema está tudo muito direitinho, está tudo a andar sobre rodas. A minha tendência é então a de dar cabo disso porque a poesia é o inverso desse correr do mundo sobre rodas.»

repetição: «amarra Heitor à parte de trás, para o puxar. / Depois de o arrastar por três vezes em volta do túmulo / do filho morto de Menécio», *Hélade*, p.43.<sup>12</sup> Segundo, em redor das muralhas, apenas correm três vezes, ainda vivos, durante o seu combate, em XXII, 165-166: «-assim os dois por três vezes andaram à volta da cidade de Príamo / com os seus pés velozes», *As Escadas não têm Degraus*, n.º 3, p.17.

Assim, com ligeiras alterações relativamente a uma citação correcta, J.M.F.J. conglomerava várias situações, faz-nos evocar múltiplas personagens, algumas nem sequer referidas directamente, num processo de ajuntamento que exige (ou pode não exigir, pois o poderão entender sem essa profundidade) o envio a uma multiplicidade condensada. Até Pátroclo, o «filho morto de Menécio» do passo atrás referido da *Ilíada*, não deixará de comparecer, obliquamente, na «pira funerária» do v.8, última est., do poema de agora.

O seguimento do poema, no v.4, est.4, «não irá/passar de um acto de petulante criancice», tem ainda a ver com implicações relacionadas com a epopeia. Ao esclarecer sobre «o universo moral do homem homérico», M.H.R.P. ajuda a iluminar o sentido desta declaração do poeta de agora:

«Um homem [o homérico] que é feito para a luta, e parece sentir-se feliz em medir forças contra todos os obstáculos, mas que ao mesmo tempo tem a consciência de que é um ser débil e caduco.»<sup>13</sup>

Dir-se-á que a referência à *Ilíada* já estaria afirmada, no poema, na est.2, através da referência a Helena. O que poderá ser verdade; embora eu pretenda usar esse vocábulo para criar a espessura de um outro nexos evocativo, desta vez não já com a epopeia originária, mas com a tragédia, onde as figuras da épica retornam em ciclos das múltiplas famílias que abrangiam algumas delas.<sup>14</sup>

Esse nexos como que é autorizado pela própria M.H.R.P. quando, no parágrafo seguinte ao atrás citado, afirma: «O homem, ser efémero (literalmente: 'que dura um dia'), será um tópicos glosado em todo o decurso

<sup>12</sup> Maria Helena Rocha Pereira. *Hélade — Antologia da Cultura Grega*, Instituto de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990<sup>5</sup>. (Será sempre esta quinta edição que referirei ao longo deste estudo.)

<sup>13</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, *Oração de Sapiência — Nos Alvores da Cultura Europeia: os Poemas Homéricos*, Coimbra, 1988, p. 24.

<sup>14</sup> Eurípides, *Helena*: a referência a uma hipótese de sobrevivência de Helena, contida no verso, refere a tragédia de Eurípides, em que Helena diz a Teucro, que a encontra no Egipto: «Não fui à terra troiana, mas sim uma imagem» (v.582).

da época arcaica, e também posteriormente.» Uma das posteridades desta precariedade será precisamente o terreno da tragédia clássica.

Nesse espaço da tragédia, «a rouca visão da profecia» (último verso) tantas vezes se cumpre. A *Helena* de Eurípides enigmáticamente pode responder à pergunta do v.9, est.2. Mas tal não será totalmente necessário, pois um outro elemento, no poema de agora, no traz o mundo antigo: a palavra «voz», também referida como «a casa da voz», situa-se no plano da construção trágica. A voz do oráculo? A voz de personagens oraculares? A voz do corifeu? A voz do próprio coro?

Dentre estas hipóteses, e unindo uma voz de profecia que comparecerá tanto na epopeia, como na tragédia, como na lírica (embora a referência em Píndaro, na XIª Ode Pítica, me pareça irrelevante para este contexto), permitir-me-ia evocar Cassandra. Se nos detivermos no v.9 do poema, «a faz dizer a verdade e não ser acreditada», não poderemos deixar de o associar com o vão vaticínio do que vem, a que Cassandra se vê condenada. Como a voz do poema, que vaticina, mas com a qual ninguém nenhuma solução parece atingir, assim será a filha de Príamo, a quem Apolo dá o dom de adivinhar, retirando-lhe a capacidade de com isso convencer alguém. No poema de agora, no seu final, encontramos-nos com um dos momentos terríveis da falta de fé na visão profética: aquele que atribui a Cassandra a adivinhação, em que ninguém crê, do que significará introduzir em Tróia o cavalo de madeira. Este passo não deixará de se associar com Virgílio, *Eneida*, II, vv.245-249 : «Et monstrum infelix sacrata sistimus arce. / Tunc etiam fati aperit Cassandra futuris / Ora, dei jussu non unquam credita Teucris / Nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset / Ille dies, festa velamus fronde per urbem.»

Repare-se que não é intenção desta leitura senão compreender nos poemas de agora as marcas clássicas deliberadas, pelo que se notará a abstenção de análise do texto em função dos seus contextos contemporâneos. Deste modo, importará agora é compreender que «a casa da voz» assume, sobretudo, uma intenção de cruzamento dos envios à epopeia (*Ilíada*, *Eneida*) com envios à tragédia. E, neste sentido, o poema parece dizer-nos, como Tirésias, o adivinho, diz no primeiro episódio de *As Bacantes* de Eurípides: «Aos coros pretendo associar-me.»<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Repare-se que esta é a versão da tradução de M.H.R.P. e Maria de Fátima Machado em 1973 (*Verbo*, Lisboa, p. 237). Em 1992, em tradução apenas da primeira das autoras (Edições 70, Lisboa, p. 47), a versão dirá: «e vou entrar na dança».

Julgo, contudo, que a principal intersecção da figura de Cassandra, no domínio do trágico, será com *Agamémnon* de Ésquilo. Aí — e passo a citar a tradução de Manuel de Oliveira Pulquério, *Oresteia*, Edições 70, Lisboa, 1992 — no 4.º Episódio, a figura de Cassandra atinge uma plenitude que não voltará a alcançar em obra literária; e, principalmente, afirmará equivalências ao referido (est.1, «chão cimentado por cadáveres», «o coração do açougueiro») no poema de agora: «matadouro de homens, chão salpicado de sangue», v.1091. Bem como o próprio Coro, claramente identificável com a «casa da voz» por muito que se recuse a ouvir a profecia, pois afirmará na estrofe 1.ª do 3.º estásimo: «o meu coração faz de profeta».

\*

A formação deste poeta português de agora, é necessário ressaltá-lo, tem muito mais a ver com a impregnação histórica e filosófica do que com qualquer preocupação estritamente filológica. Assim, ao passar ao segundo momento dos envios a uma tradição clássica, encontramos-nos imersos nesse domínio erradio onde poesia e filosofia querem encontrar-se, ainda sem grande consciência originária do que as distingue (ou vontade de que essa distinção exista, tal como parece acontecer na globalidade da obra de J.M.F.J.: tal como com os pré-socráticos, ele não faz nunca qualquer cisão entre poesia e filosofia).

Nos cinco poemas anteriores ao perspectivado até aqui, precisamente os cinco primeiros do livro, sem nunca o nomear, é Empédocles que se entretém num diálogo entre palavras de agora e palavras de então. Seguindo a ordem vocabular dos poemas portugueses, cingir-me-ei a inventariar os traços de Empédocles, não referindo a especificidade das palavras do português entre as quais surgem as do grego. Isso poderá completar outro leitor; não eu na presente intenção.

Como, porém, se nunca o nomeia, posso eu referir Empédocles? Penso que contará, aqui como em quase tudo, a própria memória cultural de quem lê. (Não é isso a leitura da poesia?) Há uma tradução francesa, acompanhada de excelentes comentários, da autoria de Jean Bollack. No momento em que se refere a passos de Empédocles segundo o qual «a terra gera a noite por interceptar a luz do sol que gira em redor dela», Bollack usa precisamente uma espécie de subtítulo (p.112): «La nuit de la terre».<sup>16</sup> Tal subtítulo serve a J.M.F.J. para dizer a quem está atento que

---

<sup>16</sup> Embora o livro sobre Empédocles mais central para o relacionamento do antigo e do de agora seja Jean Bollack, *Empédocle*, vol.II, Gallimard, Paris, 1969 (que pas-

de Empédocles, pelo menos em parte dos poemas, se irá tratar. A primeira parte do seu livro chama-se precisamente «A noite da terra».

Não me deterei, nem seria capaz de o fazer, na análise dos fragmentos de Empédocles ou dos fragmentos em contexto, como lhes chama Inwood, ou os testemunhos, como lhes chama Bollack. O que pretendo é mostrar, na poesia de J.M.F.J., seguindo o método de evidenciação mais directo, uma peculiar construção estilística baseada na junção de um mapa lexical alheio (proveniente de traduções de Empédocles) que visa erigir uma paisagem vocabular embebida pela sua. Repito que não me deterei na análise dessa paisagem; limitar-me-ei a enumerar os pontos do mapa que foram provenientes de Empédocles, às vezes directamente, às vezes, mais raramente, por deliberada distorção.

### Poema I

vv. 6-8: «Ao redor / da vida acordam e velam-se uns nos outros, / sem número.»

Bollack (p. 20): «Ils sont, toujours mêmes, et courant au travers les uns des autres / Deviennent les choses diverses, qui sont toujours pareilles.»

Inwood (p. 219): «But these very things are, and running through each other / they become different at different times and are always, perpetually alike.»

M.H.R.P. (p. 210): «Esses é que existem, correndo de uns para os outros; / ora se forma um, ora outro, e assim sempre do mesmo modo.»

v.12: «O sucesso, a inumerável miséria emudecem-no.»

Inwood (p. 257): «Oh woe! Oh wretched and unhappy race of mortals! / You have come to be from such quarrels and lamentations.»

vv.12-13: «emudecem-no. / Veloz, ávido por se juntar à raça amada.»

Bollack (p. 240): «Conduisant la race sans muse des perches à la riche semence.»

Inwood (p. 243): «Leading the unmusical tribe of prolific fish».

Bollack (p. 262): «Avides de rejoindre leur race aimée.»

---

sarei a referir por Bollack, seguido do número de página), outra obra necessária é Brad Inwood, *The Poem of Empedocles*, University of Toronto Press, Toronto, 1992 (que passarei a referir por Inwood, seguido do número de página). Outra ainda é Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, ob. cit., seguindo a ordenação dos fragmentos empreendida por Diels (que passarei a referir pelas iniciais do costume, seguido do número de página).

Inwood (p. 211): «desiring to arrive at their own dear kind».

vv.13-14: «Os sentidos são a parte maior / do seu próprio pensamento.»

Suponho que medita sobre a natureza epistemológica do que conhece de Empédocles.

vv.14-17: «Veloz, / sempre tão veloz, reúne sobre a terra do fim; sob / a terra do fim do verão reúne / as amadas superfícies do corpo.»

Bollack (p. 18): «Et jamais ils ne cessent d'échanger leurs chemins; / Tantôt, par Amour, se rencontrant tous dans l'un».

Inwood (p. 215): «And these things never cease from constantly alternating, / at one time all coming together by love into one.»

M.H.R.P. (p. 209): «E estas coisas nunca cessam de mudar continuamente, / ora convergindo num todo graças ao Amor».

### Poema II

vv.12-14: «pelo/hábito e pela noite, pelo / vento e pela areia do mar.»

Bollack (p. 114): «de la nuit déserte, aux yeux d'aveugle».

Inwood (p. 231): «of night, blind-eyed and solitary».

v.15: «a parte de sangue»

Bollack (p. 248): refere «parties de sang» em «le mâle se répand sur, ou il se forme avec, des parties de sang pures et chaudes; d'autres 'tournent' et deviennent, en se refroidissant, femmes.» Ver vv.11-12: «o que pudesse viver de / masculino».)

vv.17-19: «hora do dia que / sobre o frio / cae.»

Bollack (p. 248): «Et là elles coulèrent sur de pures [semences?]; certaines se font femmes / Quand elles tombent sur le froid».

Inwood (p. 239): «And it was poured forth in pure [places]; some, / which meet with cold, become women».

### Poema III

v.7: «desta alegria deserta».

Bollack (p. 40): «Si forte est l'attache qui tient, dans les épais ténèbres d'Harmonie, / Sphairos à l'ordre pur, glorieux de sa joie déserte.»

Inwood (p. 223): «Thus it is fixed in the dense cover of harmony, / a rounded sphere, rejoicing in its joyous solitude.»

### Poema IV

v.1: «Quanto ao sono e à morte».

Bollack (p. 212): «Comment se produisent le sommeil et la mort. [Témoignage de Aétius, V, 24, 2] Le sommeil provient d'une réfrigération proportionnée de la chaleur qui est dans le sang, la mort de la réfrigération complète.»

Inwood (p. 187): «[Aetius 5.24.2] Empedocles [says that] sleep occurs by a moderate cooling of the heat in the blood, and death by a total cooling.»

vv.4-7; «Tu / apenas recebes e transmites / como se fosses o espelho em que / te vês.»

Bollack (p. 118) : «elle [la lune] reçoit sa forme comme dans ce miroir que tu vois». (Bollack cita Philon, *De Providentia*, II, 70.)

vv.8-10: «Quando deixas o círculo de luz / ferir o sono / a larga morte espera.»

Conjugação de Bollack (p. 212) com o mesmo (p. 118): «Ainsi le rayon qui frappe le large cercle de la Brillante». Por contaminação, «o largo círculo» torna-se a «larga morte».

Inwood (p. 102): «Thus the beam, having struck the broad circ of the moon». Na continuação do texto de Plutarco, donde é retirado este testemunho, pode ler-se algo que conota com a morte: «its power being dissipated by the reflection.»

Est.2: «A mais difícil passagem pertence a / esta mão, aos seus grandes dedos / de delicado sangue que segue / através de furiosas vagas.»

O fragmento de Empédocles refere uma experiência que envolve uma clepsidra e a mão de uma menina. Está totalmente traduzido por Bollack, Inwood e M.H.R.P. Os passos pertinentes para esta estrofe são:

Bollack (p. 204): «Ainsi une enfant / Joue à la clepsydre dans une bassine légère. / Tant qu'elle presse l'anse creuse de sa belle main, / Et qu'elle la plonge.»

Inwood (p. 251): «as when a little girl plays with a clepsydra of gleaming bronze: / when she puts her fair hand over the passage of the pipe / and dips it into the smooth frame of shining water.»

M.H.R.P. (p. 213): «como quando / uma menina, ao brincar com uma clepsidra de bronze refulgente: / quando coloca o orifício do tubo sob a sua mão formosa, / e a mergulha no corpo macio da água argêntea.»

Bollack (p. 204): «le sang délicat».

Inwood (p. 251): «the smooth blood».

M.H.R.P. (p. 213): «o sangue fino».

Est.3: Para toda esta estrofe, há que procurar ecos no passo de Plutarco, correlacionado com Empédocles, que Bollack traduz (p. 114): «Terre enfanta Nuit, racontent les poètes dans leurs mythes, et les savants démontrent qu'elle est l'ombre de la terre, qui fait obstacle au soleil; car l'air est rempli d'ombre par la terre comme de lumière par le soleil, et sa partie obscure correspond à l'étendue de la nuit, dans la mesure où l'ombre de la terre le recouvre.»

### Poema V

v.1: Ver referências ao v.1 do Poema IV.

vv.2-3: «porque não o deixas nestes canais / da vida, sob o corpo, estendidos?»

De novo, o fragmento referido em est.2, Poema IV. Os passos pertinentes são:

Bollack (p. 204): «tous, ils ont d'exsangues / Canaux de chair, tendus sous la peau, partout sur le corps».

Inwood (p. 251): «all have channels / empty of blood in the flesh, deep inside the body».

M.H.R.P. (p. 213): «Todos têm tubos / de carne, sem sangue, estendidos à superfície do corpo.»

v.4: «pele».

Os três tradutores (e Bollack de novo) usam «pele» dois versos depois dos agora referidos.

Todo o envolvimento dos quatro elementos e do Amor e da Discórdia, que subjazem a parte do(s) poema(s) de Empédocles, as suas referências a «membros», quer do sol, quer do homem na plenitude das suas proporções (Bollack, p. 30: «la courbure admirable des membres des hommes»; M.H.R.P., p. 212: «os membros velozes do sol»), constituem

um pano de fundo donde se desenha ainda o soneto que forma o Poema VI. Termino esquecendo Bollack (p.88) e Inwood (p. 225), lembrando M.H.da Rocha Pereira (p. 211): «Todos estes elementos estão em harmonia, / o sol, a terra, o céu e o mar, — nas suas partes, / que são lançadas bem longe em coisas mortais.»

O uso dos Fragmentos de Empédocles paira assim sobre estes poemas, que geram uma disposição de relacionamento com o real e com a linguagem apesar disso distintos da obra que conhecemos de Empédocles. O seu legado é um legado de imaginação, de despoletamento da imaginação. Mas o que nos importa reter é esta rede, implícita uma vez, explícita outras, que nos seus arames de leitura e de memória se constitui em grelha sem imitação, em grade sem prisão, onde se prendem e libertam palavras de outrem por outrem trazidas e a outrem dispendo-se a chegar. No centro, o poeta evoca, manipula, despedaça e volta a construir. É agora ainda mais forçoso reparar, depois de assim tornado evidente e de em seguida o continuar a ser, que não se trata de um acaso relacional com a cultura clássica, mas de um entendimento processual que se alarga inumeravelmente por outros poemas em toda a sua obra anterior, assim o queiramos perceber.

\*

Aliado ao conhecimento da história e da poesia surgirá «Mitridates VI Eupator Dioniso», por modos que julgo necessitarem de várias chamadas de atenção. O outro poema significativo aliado ao mundo clássico é, como atrás referi, «Cabeça de Agripina». Pelos motivos expostos, será apenas essoutro poema, que evoca uma figura histórica, neste caso do momento helenístico em que Gregos, Orientais e Romanos já se misturam, após as sequelas do império de Alexandre, que se procurará interpretar à luz do «legado clássico» neste livro. Para se finalizar com o mundo helénico do séc.XX, em «7 Sloane Avenue».

Em livros, em revistas, em volumes, com a persistente orientação do acaso, entre leituras literárias, filosóficas, históricas, filológicas até, deve um dia ter-se J.M.F.J. confrontado, numa página que pode nem ele próprio já lembrar, com a figura de Mitridates. Historiar Mitridates e as suas guerras helenísticas fá-lo qualquer boa enciclopédia (como a que referi atrás, *The Oxford Classical Dictionary*). Os quatro primeiros versos situam historicamente a figura que dá título ao poema. Mas logo se afastam dele, para nos trazerem até às guerras de hoje, ao extermínio alemão dos judeus, às perseguições comunistas que findam com a queda do muro de

Berlim, a diásporas idênticas às que se deviam ter vivido no mundo depois de Alexandre, antes de a ordem romana se estabelecer.

Creio, porém, que o detonador principal do poema, aquilo que levou a conferir à figura deste rei o esforço da fabulação poética, terá sido o facto de ter encontrado, depois de por certo ter procurado no lugar português mais à mão notícias sobre essa personagem aparecida, a informação que conduziu à fantasia: na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, da Verbo, vê a entrada de José Ribeiro Ferreira. Aí pode ler o que transportará para os vv.16-18 da est.4: «Amigo de Sertório». Toda a intenção do uso se clarifica. O referente helenístico ganha um sentido poderoso ao equivaler-se a conflitos, apesar de tudo semelhantes, na «Hespanha antiga». O sentido do mundo clássico greco-latino pode prender-se ao vincado sentido histórico que tem da sua nação, um dos motivos insistentes da poesia do autor. Um elemento erudito (devido a um classicista que é também um poeta), torna-se um vínculo emotivo e a justificação para um uso histórico que só virtualmente está distante daquilo que interessa à sua subjectividade.

Mas esta anotação não esgota o nexa com o classicismo. É preciso cuidado com o alçapão, pois, debaixo dele, está o mais literal dos usos vocabulares de uma tragédia. De um modo inesperadíssimo a um leitor desatento, a referência histórica a Mitridates no v.1 ultrapassa o próprio Mitridates: é a deusa Afrodite aparecendo «por cima do palácio» numa das mais belas tragédias da Antiguidade *Hipólito* de Eurípides.<sup>17</sup>

Diz a deusa: «A todos os que habitam e vêem a luz do sol, entre o Ponto e os limites do Atlas, se veneram o meu poder, respeito-os.» Mitridates, Sertório, mas... Afrodite e Eurípides.

O poema já não é, de novo, apenas a aparência do que historicamente se reconhece e, por golpes metonímicos, vem de antes de Cristo até aos lugares de hoje, às Caldas da Rainha; o poema vai ao encontro de uma

---

<sup>17</sup> Passo a citar a edição portuguesa: Eurípides, *Hipólito*, trad. Bernardina de Sousa Oliveira, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1979. (Não está em causa qualquer juízo de valor meu sobre esta tradução. Trata-se de uma constatação factual: é a edição a que envia o poema. O que pode ser analisado pelas coincidências de léxico verificáveis, nas quais o poeta trabalha e transgride e inventa. Igualmente é, de novo, uma oportunidade de constatar que se trata de uma obra que podemos directamente ligar ao nome de M.H.R.P. Diz a autora da tradução, em Nota Prévia: «Injusta seria se não deixasse aqui bem expressa a minha sentida gratidão à Professora Maria Helena da Rocha Pereira. Foram os seus conselhos e sugestões, o seu saber e apoio inestimável que me permitiram chegar ao fim.»)

maior fundura do literário, pela tragédia torna-se também um poema de amor e de dor, em quanto disso está envolvida a tragédia euripídiana. Mesmo que só usando passos iniciais dessa tragédia particular.

«Gostas do meu vestido?», no v.5, inicia um sentido onde ecoa a voz da Afrodite de Eurípides: «[Ártemis], com seus cães rapidíssimos, os animais ferozes de toda esta terra extermina.» É fácil descortinar nos versos as semelhanças, ainda que, de novo, para o mundo da estética helenística nos pareça enviar a preocupação caracterizadora dos cães como sendo «desenhados a prata» (v.6).

Continua Afrodite em Eurípides: «O meu plano fiz progredir desde há muito [...] Fedra [...] no coração foi ferida [...] amando um amor ausente». A substituição pelo masculino (v.10) transfere a transcrição clássica para o mundo pessoal. E também para o mundo trans-pessoal, onde o sofrimento trágico de um judeu refugiado na infância portuguesa do autor, equivale o próprio sofrimento de Fedra. Leiam-se os dois últimos versos da est. 1: «Ferido, / em silêncio, ninguém deu pelo seu mal.» E ouça-se de novo a voz de Afrodite: «navegou para este país [...] ferida pelo agulhão do amor, gemendo em silêncio [...] em casa ninguém deu pelo seu mal.» A literatura sempre viverá destas transfigurações.

Hipólito, «o meu jovem inimigo» nos dois textos, fala em «cânticos» e, de seguida, na sua segunda fala: «este prado imaculado, a abelha primavera [...] águas fluviais [...] ouvindo tua voz, embora sem tua face contemplar.» Os vv.2, 4, 6 e 7 da est.2 ganham, pois, perspectiva diferenciada.

Alguns elementos vocabulares do poema de agora provêm também do Coro das mulheres de Trezena, em *Hipólito*: «Não / ouves cair de uma rocha a água do oceano?» (vv.7-8, est.2) foram «De uma rocha, / que a água do oceano / gota a gota destila»; «grande caçador» (v.3, est.3) fora «Dictina, / a grande caçadora», na Estrofe II desse Coro; «Perigosa e funesta» (v.4, est.4) fora «Perigosas e funestas perturbações», v.1 do Epodo; «a casa ocultou a escarlate / Sagitária. Invoquei-o / e tive sempre a sua tão cobiçada visita» (vv 5-7, est.4) fora «Ártemis, a celeste sagitária / invoquei / e tive sempre, / com a graça dos deuses, / sua visita cobiçada», versos finais do Coro.

De seguida, a fala do Corifeu transmuda-se nos vv.7-9 da est. 4: «Eis / que está à porta o velho pai / o meu coração arde por saber do pálido corpo». O Corifeu dissera: «Mas eis que está à porta a sua velha Ama, que a traz para fora do palácio. / O meu coração arde por saber o que transfigurou o pálido corpo da rainha.»

Depois, serão as palavras da Ama a Fedra que, uma vez e outra, são utilizadas. A ordem não é a mesma, mas, além disso, o tecido vocabular é

reconhecível. Repare-se em: v.1, est.4 — «Que hei-de fazer-te? Que não deverei fazer-te?»; vv.11-16, est.4 — «aqui tens a luz, o carro resplandecente. / Fora de tua casa estão os teus olhos de dor, / a nuvem ameaçará o teu próprio quarto. Desejarás / voltar pois o que tens não te agrada e / julgas ser melhor / o que te falta.»

Ouçam-se, agora, passos da primeira fala da Ama: «Que hei-de fazer-te? Que não deverei fazer-te? / Aqui tens a luz, aqui tens o éter resplandecente. Fora do palácio está teu leito de dor. Contudo, sobre teu olhar, uma nuvem se adensa. / Só falavas em vir para aqui, mas, em breve, para teu quarto de novo desejarás voltar. Facilmente vacilas e com nada te comprazes; o que tens não te agrada; o que te falta, julgas ser melhor.»

Adiante dirá a Ama: «Junto das muralhas existe uma vertente orvalhada onde poderás beber.» E dirá o poema nos seus vv.1-3, est. 6: «Junto às muralhas / existe uma vertente onde poderás / beber». No v. 5 da mesma estrofe, porém, já não é a voz da Ama, mas de novo Hipólito, na sua primeira fala, que é lembrado: «sobre a folhagem do prado».

Embora, e finalmente, nos vv.6-7 desta última estrofe («ensina-me a / longa duração da vida»), seja de novo o dizer da Ama que podemos reescutar: «Muitas coisas me ensinou a longa duração da vida».

Aqui nos despedimos das marcas clássicas. Não sem deixar claro quanto este processo de pro-vocação do texto antigo é fulcral, no autor de hoje, para se re-situar na sua modernidade, mesmo até no seu «modernismo» ou outra designação que se desejem para os dias de hoje. É evidente que o seu uso, às vezes directo, da tradução, se integra num tecido verbal que faz explodir qualquer sequencialidade e qualquer dependência conteudística afim dos antigos. Mas dou comigo a pensar na referência ao «íman» de Ezra Pound e na rosa de ferro do modernismo. E pergunto-me: mas donde vêm as limalhas? Sem dúvida que da espessura autoral do poeta. Mas creio que também ele afirmaria, comigo, que de uma evidencição de tradições. Uma delas, entre tantas, a clássica greco-latina, devemos-la imenso ao esforço da actividade formativa e criativa da Prof.<sup>a</sup> Rocha Pereira, que tudo fez — e muito conseguiu — para que tal tradição se não perdesse entre todos nós, os mais novos, muitos dos quais nem já grego ou latim sequer aprendemos.

\*

Mas não findou ainda a deriva, neste livro que provocou a minha, pelo mundo helénico. Há esse poema, «7 Sloane Avenue», onde dois dos maiores poetas gregos contemporâneos são invocados: Konstandinos Kavafis e Yorgos Seferis. Só uma breve anotação.

A primeira estrofe discorre, evidentemente, sobre a obra de Kavafis, «o / de Alexandria». Mas é também sobre a Grécia como lugar originário e como lugar, hoje em dia, na cultura portuguesa, excessivamente esquecido: «A Grécia era essa quase perfeita / ideia de forma que já ninguém queria.» Como se ele próprio, fustiga-o a ironia, a não quisesse no próprio momento em que concebe o poema, pois julgara «inútil» a tarefa dos tradutores (v. 3).

A est.2 é menos um comentário à obra de Yorgos Seferis, «o d'/ Esmirna», e mais uma contaminação do mundo pessoal com o mundo do outro autor. «O mar de Creta» de Seferis; «as águas atlânticas / de Peniche» onde assistia à tradução (vv. 5-6).

Mas as «longíssimas raízes» do último verso vão falar-nos de actividades mais cosmopolitas, tão significativas na obra do autor. Os «medalhões azuis», que registam na sua cerâmica «uma / passagem, um destino», vão captar longe dos países diferentes e das línguas diferentes, uma pátria comum dos versos. As ruas de Londres parecem ser disso metonímia. Ruas onde a *London Hellenic Society* mandara registar, nas fachadas de umas casas, que vivera ali Kavafis (perto de Queensway, em 14-15 Queensborough Terrace), que vivera ali Seferis (em 7 Sloane Avenue).

Talvez não fossem precisas estas informações, como nos diria a unidimensionalidade das vozes de hoje. Mas haverá poesia que não precise de informações? Haveria classicismo greco-latino que sobrevivesse na quimera vazia de todos estes dias, no entendimento dos que sobrevoam dentro deles a poesia dos outros, sem informações?