

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

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 frémido 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 arquiteito, 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 arquitexto 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 Pítia 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.

