

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA
PAULA BARATA DIAS
Coordenação

Fluir Perene

A cultura clássica
em escritores portugueses
contemporâneos



Coimbra • Imprensa da Universidade



MinervaCoimbra

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PAGINAÇÃO
António Resende
[Universidade de Coimbra]

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

ISBN
972-8704-20-8

DEPÓSITO LEGAL
211155/04

© ABRIL 2004, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

JOSÉ RIBEIRO FERREIRA

PAULA BARATA DIAS

COORDENAÇÃO

Fluir Perene

A cultura clássica em
escritores portugueses contemporâneos

AUTORES

Fernando Pinto do Amaral

José Carlos Seabra Pereira

Maria Helena da Rocha Pereira

Ana Paula Arnaut

Luísa de Nazaré Ferreira

José Ribeiro Ferreira

Mário Garcia

Isabel Pires de Lima

Fernando Guimarães

Oswaldo Manuel Silvestre

Walter de Medeiros

Maria João Borges

Teresa Cristina Cerdeira da Silva



Coimbra • Imprensa da Universidade • 2004



MinervaCoimbra

TEMAS CLÁSSICOS EM DOIS LIVROS DE FIAMA:
CANTOS DO CANTO E EPÍSTOLAS E MEMORANDOS

A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão caracteriza-se pelo cuidado na elaboração da escrita, exigência e rigor. Iniciado o seu percurso na Poesia 61, com Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, entre outros, Fiama sofre uma evolução subtil mas significativa: se de início privilegiava a pesquisa do discurso e a palavra enquanto signo, a sua escrita encaminha-se depois para um pendor descritivo, evadido de subjectividade que se acentua e torna mais visível nos seus últimos livros publicados: *Cantos do Canto* (1995), *Epístolas e Memorandos* (1996) e *Cenas Vivas* (2000)⁽¹⁾. Reconhece-o, de certo modo, a autora, ao responder em 1988 ao inquérito incluído em *Um Século de Poesia (1888-1988)* que se encontra afastada das vanguardas que são demasiadamente «velozes e devoradoras» e se entrega antes a uma «metafísica humilde, sempre a dizer o mesmo, o mesmo, talvez por outras palavras e modos»⁽²⁾. Tal está bem explícito na abertura do primeiro poema de *Cantos do Canto*, intitulado «Canto dos insectos» (p. 9):

Podia cantar as aves, mas os insectos
são um misto de aves, de astros e de átomos
que giram em órbita como as imagens de atlas
do Universo ou esquissos de átomos.

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Vide Fernando GUIMARÃES - «Fiama Hasse Pais Brandão : silêncio e vida interior», *Relâmpago* 8, 4 (2001) p. 47.

(2) Phala Edições Especial. Lisboa : Assírio & Alvim, 1988, p. 178.

Ou dito de outro modo, com as palavras de Fernando Guimarães, na poesia de Fiana «ocorre um secreto e discreto encontro de vozes que se encaminham para um espaço que é, certamente, o do silêncio» e «cria-se em cada poema um tecido muito fino atravessado por metáforas, analogias, correspondências»⁽³⁾.

Observa, por sua vez, Néilson de Matos, a propósito de *(Este) Rosto*, deparamos com um «excepcional trabalho sobre o corpo fónico das palavras, concedendo deste modo uma cuidada atenção à função estilística da linguagem»⁽⁴⁾. Um meticoloso fazer poético em que os poemas formam a teia «da sua própria articulação através dos enunciados contidos em parêntesis e travessões, ou ainda em exercícios de literalidade» (p. 189).

Nessa teia inclui-se o recurso frequente aos temas clássicos. A análise da utilização desses temas é o objectivo deste trabalho. Não o farei, no entanto, na generalidade da obra de Fiana, mas apenas em dois dos seus últimos livros de poemas: *Cantos do Canto* e *Epístolas e Memorandos*, publicados pela Relógio d'Água (respectivamente em 1995 e 1996), que, como acentua Maria Alzira Seixo, parecem apresentar uma coesão, precisamente «a de uma memória do estilo e dos géneros clássicos»⁽⁵⁾.

Desses dois livros, a colectânea *Cantos do Canto*, composta predominantemente em decassílabos e constituída por uma espécie de hinos e odes escritos à maneira clássica, apresenta maior assiduidade de temas greco-latinos. Para não falarmos da mistura do «sintetismo clássico com a força disruptiva da linguagem» e da utilização de uma «sintaxe de recorte alatinado, reminescente de Valéry e de Ricardo Reis, mas cortada pelas hipóteses de eclipse e anacoluto» que toda a modernidade lhe imprimiu⁽⁶⁾.

Entre essas referências clássicas, merecem o maior número de ocorrências os mitos: heróis vários (sobretudo os da Guerra de Tróia), Orfeu,

(3) Fernando GUIMARÃES - «Fiana Hasse Pais Brandão: silêncio e vida interior», *Relâmpago* 8, 4 2001, p. 45 e 48, respectivamente.

(4) *A Leitura e a Crítica*. Lisboa, 1971, p. 189-190.

(5) *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto : Edições Asa, 2001, p. 346.

(6) Vide Maria Alzira SEIXO - *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto : Edições Asa, 2001, p. 346.

Prometeu, deuses, Parcas, Ménades, ventos. Aparecem também em evidência filósofos, não faltam os pintores, entre outros testemunhos da permanência do mundo clássico. Por vezes, temos alusões rápidas, como a nomeação do vento Bóreas, no poema «Antístrofe» (p. 51); e, no «Canto da arte breve» (p. 52), a referência ao engano de Horácio, que canta «os longos anos da vida breve vivida» (v. 2), e ao relógio de caixa alta que, por sinal, se chamava Cronos e era «um ser de pulso escasso / a fugaz» (vv. 8-9), já que ao sexto dia pára à espera que «de novo lhe ofereça o seu bafo» (v. 10).

Numa análise mais pormenorizada às ocorrências mais extensas, comecemos pelos mitos e pelos deuses. O poema «Canto da cave e do sótão» (p. 32-33) recorre a Hermes e a Perséfone, na sua qualidade de deus dos ladrões e de deusa ctónica e dos locais subterrâneos para onde vão os mortos. Assim o sujeito poético teme (vv. 1-3)

..... o espaço sideral no sótão
quando furtivamente subia até ao astro
claro, que sempre nos embranquece o leito.

No passo citado está com certeza também uma alusão a Selene, a Lua, que todas as noites visitava Endímion no seu leito. Este, jovem pastor de grande beleza, inspira em Selene um forte amor. Então a Lua obteve de Zeus a realização de um desejo que o jovem manifestasse. Escolhendo ele um sono sem fim, o pai dos homens e dos deuses adormece-o no seu leito, conservando-lhe a juventude. E todas as noites Selene, a Lua, entrava pela janela para a sua diária visita.

Mas o sujeito poético também escuta «a gota de água / na cave, secreta víscera da terra» (vv. 5-6) — gota de água que, «húmida luz, resvala / nas paredes magníficas, ilumina / o vinho como o da Última Ceia» (vv. 11-13). Portanto, quer num local quer no outro existe a beleza e a ciência mostra que «tudo o que está em baixo é igual ao Alto» (v. 26). Daí que o poeta tanto deve procurar o real no firmamento e na noite cheia de estrelas como na terra, tanto deve perscrutar o abstracto como o concreto. Mostra-o a parte final do poema, em que surgem alusões a temas clássicos e referências ao Antigo Testamento e aparecem explicitamente citados Jacob, Hermes e Perséfone (vv. 19-30):

Lembro-me de subir pé ante pé
a escada até ao firmamento
e sentir a aparição divina,
como entre os clãs vendo as estrelas.
Mais tarde soube que Jacob pensara
a escada para o transcendente
e juntei-lhe o segredo de Hermes:
tudo o que está em baixo é igual ao Alto.
Subo a escada com os dois guardiões
que me levam ao que a Ciência cria,
olho as partículas em cima, em baixo,
sinto os portões virem, afastarem-se.

E Perséfone abre na cave negra
a sua túnica de que é feita a noite.

Deus astuto e habilidoso, Hermes, filho de Zeus e da Plêiade Maia, ainda criança muito pequena, rouba na Tessália os bois de Admeto, guardados por Apolo, e inventa na mesma altura a lira, fabricando-a a partir da carapaça de tartaruga e de pele de boi, que oferece depois a Apolo para com ele se congregar. O segredo de Hermes — que parece contrapor-se ao que está no alto — pode aludir ao facto de ele ter nascido numa caverna do monte Cilene ou ter escondido os roubados bois de Admeto também numa caverna em Pilos. Parece-me mais lógico do que uma possível referência à sua invenção da lira, ou à sua qualidade de psicopompo — que acompanha ou guia os mortos no Hades ou Infernos —, portanto com ligação ao mundo de Perséfone.

O poema «Canto das chamas» (p. 39-40), cita outra divindade astuta, Prometeu, que conseguiu enganar Zeus e roubar aos deuses o fogo para o doar aos homens e, em consequência, sofreu o castigo do pai dos deuses: encolerizado, agrilhoou o titã a uma montanha do Cáucaso, onde uma águia vinha todos os dias devorar-lhe o fígado que também diariamente se renovava. Transcrevo a primeira estrofe do poema (vv. 1-10), onde se encontram presentes diversos dos referidos elementos, e chamo a atenção para a aliteração frequente (e. g. vv. 2, 4, 5, 6, 7 e 8):

Bendigo o Prometeu agrilhoado
 que por mim sofreu os seus grilhões
 e me trouxe as chamas da Paixão,
 serena dor, a *solidão sonora*.

5 Na lareira estala e geme a lenha,
 martírio doce meu de cada dia
 que mais me salva a alma do que as artes
 me salvam de cair na Dor diária.
 Bendigo o martírio da Cruz viva

10 que no serão me deu as chamas negras.

O sofrimento de Prometeu, por causa da sua ajuda aos homens, é subtilmente associado à Paixão de Cristo — o agrilhoamento de Prometeu trouxe ao sujeito poético «as chamas da Paixão» (v. 3) — e ao seu sofrimento e morte na cruz: «Bendigo o martírio da Cruz viva» (v. 9).

A segunda estrofe (vv. 11-22) introduz outra figura da mitologia grega, a Parca Átropos que cortava o fio da vida, de par com os signos do Zodíaco. Os primeiros versos da estrofe associam a luz, o fogo e o sol de Agosto à sombra da morte com que o sujeito poético tomou contacto desde a infância, na figura do «velho Caseiro vivo e morto» (v.15). É neste contexto que entra Átropos com a sua tesoura fatídica (vv. 11-17):

O signo do Sol amou-me em Agosto,
 Áries cobriu o fogo com o velo
 que eu vi na ficta infância desdobrar-se
 da tesoura de Átropos, em figura

15 do meu velho Caseiro vivo e morto,
 que marcava na sazão o tempo certo,
 a tosquia, a poda, a cremação.

Assim os signos do zodíaco aparecem também referidos: o signo do Sol de Agosto, cuja intensidade Áries, o Carneiro, cobriu com o velo da morte. Mas aparece também a alusão ao ritmo agrícola, pela nomeação das actividades que o caseiro realizava: «a tosquia, a poda, a cremação».

As Parcas surgem mais vezes referidas na obra de Fíama, uma das quais na «Epístola para uma ninhada de gatos», do livro *Epístolas e Memorandos*

(p. 11)⁽⁷⁾. Aos felinos recém-nascidos deu o sujeito poético os nomes de Negro, Ruço e Pérola. Mas um dia em que a mãe, depois da mamada os deixa sós, um deles é atingido pela morte, simbolizada na tesoura de Átropos que corta o «fio na roca» (vv. 6-9):

..... Depois, ficam sós,
e novamente os medos, ciladas, os meus mitos
temendo, perdem forças nesse corpo-a-corpo.
Negro, vi a tesoura cortar o teu fio na roca!

E assim, se os medos, naturalmente dos pequenos felinos, perdem forças no corpo a corpo com as coisas e com a vida, os mitos da autora, a visão da tesoura de Átropos que corta o fio do destino, fazem-na temer — receio que se confirmou.

Com as Parcas se relacionam, a cada passo, as Ménades ou Bacantes — as que praticam o culto de Diónisos ou Baco —, também elas símbolo de morte, como acontece no mito de Orfeu. Estas entidades surgem no poema «Canto da inocência» (p. 50-51) que estabelece um contraste entre o carácter negativo da cidade, local de sombra e de ameaça, e o campo, o mundo rural. Considera o sujeito poético que antes (vv. 4-7)

de entrar no espaço da cidade
soube que as Ménades conduziam
o gado perverso que os deuses
havam escolhido para símbolo.

Quem possa ser essas Ménades e o gado perverso que elas conduzem e que os deuses escolheram para símbolo não será fácil especificar. De qualquer modo, as Ménades pertencem ao âmbito do culto de Diónisos a que faz alusão outro poema, o «Canto dos braços da hera» (p. 30-31), em que se refere ser «nos poemas que a hera antiga clássica / está na sua forma menos táctil» (vv. 10-11) e que os seus braços, ao estenderem-se para o sujeito poético, o consolam «como na Idade Clássica» (vv. 27-34):

⁽⁷⁾ Publicado pela Relógio d'Água, em 1996, o livro merece uma referência mais alargada adiante.

Os braços que se estendem para mim

consolam-me como na Idade Clássica
quando os antigos muros reverdeciam
cada ano na primavera ática.

E só pelos livros lidos sabemos
que houve esses muros altos verdes
onde a folha da hera se colhia
para coroar o tirso e os cabelos.

As alusões ao culto de Diónisos são várias: os festivais mais importantes em honra do deus, as Grandes Dionísias, realizavam-se no dealbar da primavera, porque Diónisos, além de outras coisas, simbolizava a vitória da força genesíaca da Natureza sobre o inverno. Tudo isto parece estar sugerido no verso «cada ano na primavera ática». Por outro lado, nomeia-se o tirso — bastão que as Ménades ou Bacantes detinham na mão, encimado por uma pinha e envolvido por hera e ramos de videira, também elas intimamente associadas a Diónisos e ao seu culto. Relembro que o poema se chama precisamente «Canto dos braços da hera». Os conhecimentos de cultura clássica de Fiana imiscuem-se subtilmente nos versos e palavras.

Se é tarefa difícil e não segura especificar quem sejam as aludidas Ménades, não é também fácil saber quem são esses deuses que escolheram o gado perverso por elas conduzido e «os três / vultos enormes condenados ao círculo / de corda tensa», de que falam os versos 12-14. Foi precisamente o contacto com a cidade, onde esses males existem, que lhe ensinou o sentido da inocência e lhe fez amar o mundo rural (vv. 12-20):

Eu não sabia nada: só via os três
vultos enormes condenados ao círculo
de corda tensa, e no fim da tarde
15 cada forma inane jazia à espera.
O sentido da inocência só o soube
mais tarde na cidade, e então amei
o lugar-comum rural da minha vida,
escrita depois dos bíblicos pastores do Hebron
20 e dos idílios da Idade Clássica.

Os três últimos versos aludem ao ideal de Arcádia, cuja génese o sujeito poético atribui aos pastores do Hebron e aos idílios gregos e romanos, em que pontificaram Teócrito — *Idílios* é justamente o título dos seus poemas — e Virgílio, em especial com as suas *Bucólicas*. Mais tarde, no Renascimento, com Petrarca e Sannazzaro esse ideal impõe-se e espalha-se por todo o mundo ocidental⁽⁸⁾.

Outro mito que merece certo relevo, como aliás acontece na poesia portuguesa contemporânea em geral⁽⁹⁾, é o do labirinto a que dedica precisamente o poema «Canto do labirinto» (p. 48-49), onde não vem especificado, mas se encontra subjacente a presença do Minotauro. O poema alude a vários elementos do mito: Teseu, cujos olhos desenharam «o seu espaço perdido e encontrado» (v. 2), e Ariadne cujo tacto criou o espaço preso e desprendido, ou seja o labirinto em que os olhos de Teseu se perdem. O herói reencontra, no entanto, o caminho, graças ao fio de Ariadne que as suas mãos enrolaram ou prenderam num novelo e depois desenrolaram ou desprenderam — «o espaço que era preso e desprendido» do poema (v. 5) —, para indicar o caminho de saída do labirinto a Teseu.

Mas esse labirinto interioriza-se no sujeito poético, já que este recebe de Teseu e de Ariadne «o lugar conhecido pelo olhar / e o caminho» que nele próprio anda (vv. 6-8) e o espera «no imo do Espaço / o outro Labirinto» (vv. 9-10) — labirinto que, infindo, se encontra mesmo em «cada uma das células» (vv. 12-15):

E o meu corpo inteiro é
um espaço limitado que tende
para o mínimo labirinto infindo
de cada uma das células.

⁽⁸⁾ A Arcádia, como país ideal dos poetas bucólicos — noção que já se expressa em Virgílio —, vai impor-se definitivamente com a *Arcádia* de Sannazzaro. Sobre o assunto vide Rita MARNOTO, *A Arcádia de Sannazaro e o Bucolismo*, Coimbra, 1995.

⁽⁹⁾ Sobre a importância deste mito em poetas portugueses contemporâneos vide J. Ribeiro FERREIRA, «O tema do Labirinto na poesia portuguesa contemporânea», *Humanitas* 48, 1996, p. 309-333.

Esse labirinto, além de interior, encontra-se espalhado pela terra, «em substância e acto (v. 17), quer nas emoções quer no raciocínio, ou seja, «no afecto, na razão, no logos» (v. 18) — e assim para indicar a razão ou raciocínio, Fiana recorre a um pleonasma e elucidativamente utiliza o termo grego *logos* que significa 'razão', 'raciocínio', 'discurso', 'palavra'. O próprio Universo surge como um labirinto onde «a provação nos há-de ser eterna» (v. 20). Transcrevo o poema:

Nos olhos de Teseu se desenhou
o seu espaço perdido e encontrado
no centro da pupila, e nas mãos
de Ariadne o tacto criou
5 o espaço que era preso e desprendido.
De Teseu e de Ariadne recebi
o lugar conhecido pelo olhar
e o caminho que em mim própria ando.

No entanto no imo do Espaço
10 o outro Labirinto espera-me
em cada dia de perda e salvação.
E o meu corpo inteiro é
um espaço limitado que tende
para o mínimo labirinto infindo
15 de cada uma das células.

O labirinto visível está
na Terra, em substância e acto,
no afecto, na razão, no logos.
E no Universo, ainda mais
20 a provação nos há-de ser eterna.
Só o meu verde absoluto da paisagem
não se move em nenhuma direcção,
é o labirinto imóvel alcançado
ao meditar na Forma sem olhar.

Os versos 21 e 22, segundo indicação da própria autora, apresentam intertextualidades de Kandinsky, *Über das Geistige der Kunst* (Berna, 1970).

Não faltam também os heróis homéricos e de Tróia. E começo por um poema bem elucidativo da familiaridade de Fiama com os Poemas Homéricos. Refiro-me ao «Canto para o Rei de Dulichium» (p. 53-54). Essa terra, que aparece pela primeira vez na *Ilíada*, no «Catálogo da Naus» (ll. 2.484 sqq.), mencionada imediatamente antes dos domínios de Ulisses, fornece à armada dos Aqueus 40 naus, comandadas por Meges (vv. 625-630). Traduzo os versos:

E os de Dulíquio e das Equinas, ilhas sagradas,
que flutuam do outro lado do mar, frente a Élide.
A esses comandava-os Meges, émulo de Ares,
o Fileída, gerado pelo auriga Fileu, favorito de Zeus,
que outrora emigrou para Dulíquio, por ira contra o pai.
E com ele seguiam quarenta negras naus.⁽¹⁰⁾

É curioso que Ulisses apenas comande 12 barcos (ll. 2.631-637).

Na época clássica da Grécia antiga, uma das ilhas do arquipélago das Equinas — pequenas ilhas do Mar Jónico que se situavam à entrada do Golfo de Corinto, junto à costa da Etólia — apresentava uma forma alongada e tinha o nome de Dulíquio (designação derivada de um adjetivo grego que significa 'longo') e que Estrabão 10.2.19 identifica com a ilha mencionada no «Catálogo das Naus» da *Ilíada*. No entanto, além de Dulíquio, como vimos, vir aí referida precisamente antes e associada ao contingente de Ulisses, em *Odisseia* 16. 247-251, segundo as palavras que Telémaco dirige ao pai, ela fornece 52 dos Pretendentes que assediam Penélope⁽¹¹⁾ — quase tantos como as demais terras juntas —, o que parece tornar essa identificação inviável e estabelecer alguma relação entre Dulíquio e o reino de Ulisses. Portanto, será justo perguntar onde era a Dulíquio homérica.

⁽¹⁰⁾ Sobre a importância e antiguidade do «Catálogo das Naus» como possível documento vide R. Hope SIMPSON and J. F. LAZENBY, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad*, Oxford, 1970; J. Ribeiro FERREIRA, *Hélade e Helenos I – Génese e evolução de um conceito*, Coimbra, 1993, p. 46 e nota 1 e p. 63-65.

⁽¹¹⁾ É certo que esse número vem citado num passo que já tem sido considerado suspeito. Vide A. HEUBECK and A. HOEKSTRA, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, 1989, com. a canto 16. 247-253.

Admitem uns comentadores que o poema se refere à ilha de Lêucade⁽¹²⁾; para outros, face ao número de Pretendentes que dela acorrem a Ítaca, só poderia tratar-se de Corcira⁽¹³⁾; outros ainda, entre os quais se encontram os historiógrafos antigos Ferecides, Helânico e Ândron (cf. Estrabão 10.2.14) e modernamente D. Page⁽¹⁴⁾, reconhecem-na na ilha Cefalénia, ou numa parte dela, sendo a outra a misteriosa Samos a que aludem os versos da *Ilíada* acima traduzidos. Assim se justificaria a relação com Ulisses⁽¹⁵⁾.

Fiana parece identificar o Rei de Dulíquio com Ulisses, pois fala em ventos que foram soltos e em o rei trazer na espádua muitas vezes «o alforge depois de ser aberto», o que parece aludir ao episódio da *Odisseia* relativo ao Rei dos ventos, Éolo, que entrega a Ulisses, encerrados num alforge, todos os ventos que dificultavam o seu regresso a Ítaca, deixando à solta apenas o benéfico Zéfiro (*Od.* 10. 1-79). Os companheiros, porém, desconfiados do que pudesse esconder o alforge, abriram-no, enquanto Ulisses dormia, quando se encontravam já perto do país, e de imediato os ventos em fúria os atiraram de novo para longe. Vejamos o poema que abre e encerra com formas do verbo 'passar' — o passar dos ventos — e contém uma predominância de sibilantes e fricativas, sobretudo na primeira e terceira estrofes que falam precisamente do passar e soprar do vento:

Passam os ventos hoje ao rés do mar
sobre mim que vivo na costa rasa,
mas antes os mesmos ventos pertenciam
ao Rei de Dulichium que os fez soltar.

- 5 E quantas vezes o Rei na espádua trouxe
o alforge depois de ser aberto
quantas agora nesta costa rasa
eu deixo o meu corpo ser batido hoje.

(12) E. g. R. Hope SIMPSON and J. F. LAZENBY, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad*. Oxford, 1970, p. 101.

(13) Identificação que talvez não seja provável, porque fica distante para norte e aparece de modo geral como a Esquéria da *Odisseia*, onde habitavam Alcínoo e os Feaces.

(14) *History and the Homeric Iliad*. Berkeley, 1959, repr. 1972, p. 163.

(15) Sobre o assunto vide G. S. KIRK, *The Iliad A commentary*. Vol.: books 1-4. Cambridge, 1985, p. 182-183.

Todos os ventos outrora sopraram
10 depois de abertos nos quatro pontos.
Ontem, o vento soprou na costa rasa,
hoje o meu corpo embateu nos que passaram.

Se o poema de Fiama alude a Ulisses, como penso, enfileira no significativo caudal de obras — literárias, das artes plásticas, ou musicais — que elegem o industrioso herói como seu tema de inspiração.

Relacionada com o rei de Ítaca está uma das heroínas homéricas que mais presenças tem merecido na poesia, ao longo dos tempos, sobretudo na contemporânea — a jovem princesa da Esquéria, filha de Alcínoo e de Arete, reis dos Feaces, Nausícaa, figura central do poema «O canto de Nausícaa» (p. 49-50). É bem conhecido o episódio do Canto VI da *Odisséia*, em que a princesa, por incitamento de Atena, vai lavar a roupa ao rio e, enquanto ela seca, brinca com as aias, jogando a bola. Aí a encontra Ulisses depois do seu naufrágio e, aparecendo-lhe sujo e maltratado, lhe pede ajuda (vv. 85 sqq.). A jovem atende à sua súplica e, quando o herói toma banho e veste a roupa que ela lhe dera, assiste à sua metamorfose, sugerida num belo símile (vv. 227-237):

Depois de se banhar todo e de se ungir com o óleo,
enfiou as vestes que lhe dera a virgem indómita.
Então Ateneia, filha de Zeus, fê-lo parecer
mais alto e mais forte e fez pender da sua fronte
cabelos encaracolados como as flores do jacinto.
Como um homem habilidoso, ensinado por Hefestos
e Palas Atena com toda a sua arte,
deita o ouro na prata e faz uma obra formosa,
assim ela lhe derramou a beleza pela cabeça e pelos ombros.
Voltou então, para se sentar à distância, na orla do mar;
resplandecia de beleza e de encanto. A donzela contemplava-o.⁽¹⁶⁾

⁽¹⁶⁾ Tradução de M. H. Rocha PEREIRA, *Hélade* (Coimbra, 1998)⁷, p. 73.

Mostra-lhe depois como deve proceder para obter o apoio dos pais e conseguir regressar a Ítaca. Embora aflore na sua figura o conto popular do estrangeiro que chega de longe, vence todos os pretendentes à mão da princesa do palácio e com ela casa, na *Odisseia* a conclusão não se verifica, por ser fundamental no poema o tema do regresso a Ítaca e da fidelidade de Ulisses e Penélope. De qualquer modo, Nausícaa ficará para sempre como símbolo de juventude em botão que encanta e seduz.

O poema de Fíama realça o som do mar, os jogos na praia, a juventude de Nausícaa e as suas formas sedutoras; contém uma alusão à metamorfose do herói, ao amor nascente da jovem. Transcrevo-o:

Cada Poeta amou o meu ouvido,
e hoje, ao som do mar, dou-lhes a boca
da Amada à espera da metamorfose:

«Foi o mar que me fez criança, em jogos
5 na praia, de bolas, de arcos, rítmicos,
e quem me chamou Nausícaa foi o Poeta.
Se eu não fosse Nausícaa mas o arco
tudo seria igual, porque a acção do amor
sobre a coisa amada, estando na mão
10 de Nausícaa ou no ar, seria a mesma
de transformar no todo as duas partes.»

Ela e o arco ou eu e o Poeta,
quando deixo de ser poeta e sou Amada
que age sobre as coisas transformando-as.

Outro herói homérico nomeado em *Cantos do Canto* é Heitor, evocado no poema «Canto marítimo da ría» (p. 28-30), onde aparece associado ao brilho da claridade matutina do sol: o sujeito poético banha-se na ría, ao romper da manhã — quando o mar se estende «ao rés do Sol» (v. 1) e a sua luz cega os olhos, luz que, ao «escorrer junto à boca», traz «a humildade e a pacificação» (vv. 4 e 5). Talvez fosse numa manhã assim — em que um «sopro mergulha no fluido da luz / de onde talvez brotou ao ser nascido»

(vv. 6-7) e «tudo em esplendor cintila» (v. 10) — que «a alma de Heitor o abandonou» (vv. 10-15):

Tudo em esplendor cintila, e imagino
que quando a alma de Heitor o abandonou
foi numa manhã ao rés do mar de Tróia.
Tal como o Mediterrâneo este é o mar
Parado sem o movimento, que é a onda
E o som, cingido entre os anéis de terra.

A evocação de Heitor volta a surgir no fim do poema — depois de a meio, em passo que refiro a seguir, ter aludido à teoria dos quatro elementos de Empédocles —, mas aí o herói troiano aparece associado à referência de «um jovem morto outrora / por Valéry, pelo Sol e por Fauré» (vv. 50-57):

Não só nesta praia a saudade de Heitor
me é trazida pelo fulgor do mar
como a de um jovem morto outrora
por Valéry, pelo Sol e por Fauré.
Tantos mil anos-luz da imagem
de Heitor estão depois do seu vulto
quantos do vulto do jovem morto
mais me separa a saudade da imagem.

O poema, como já sugeri, repercute também conhecimentos de filosofia grega e dá entrada a uma teoria pré-socrática que se manteve viva durante cerca de vinte e três centúrias, desde o séc. V a.C. até ao XVIII da nossa era, quando Lavoisier a pôs em causa: refiro-me à teoria de Empédocles de que tudo surge de quatro elementos (terra, água, ar e fogo) e de dois princípios — o Amor, que atrai e une esses elementos, e a Discórdia, que os separa —, uma teoria que deixou testemunhos iconográficos e apresenta ecos e vestígios na arte e nas obras literárias e científicas. Depois de referir, em passo já acima citado, que a ria em que se banha é um mar parado como o Mediterrâneo, sem movimento, «cingido entre os anéis de terra» (v. 15), afirma que a sua superfície une os quatro elementos (vv. 16-26):

Tocou-me a água nos olhos extasiados,
seria esse o baptismo que ungiu
o meu dom das visões reais e irreais.
O mar é uma acha em brasa
que lacera uma das minhas faces,
por isso ofereci ao vento
a outra nas manhãs sombrias.
É dei o meu corpo à superfície lisa
que unia os quatro elementos,
ou seja a terra, o mar, o ar, o fogo
tal como quando os Gregos os pensavam.

Mas esses quatro elementos, além de intrínsecos à Natureza, são essenciais ao sujeito poético (vv. 38-44):

A minha juventude amou a manhã
sabendo que ambas as idades são iguais,
mas o corpo arde plano na água do fogo
enquanto o Sol se queima entre a terra e o ar,
e somente os filósofos meteorologistas
souberam separar os elementos juntos
na Natureza visível e invisível.

A filosofia grega é uma presença frequente na obra de Fíama. No «Canto da sombra» (p. 17-18), temos uma alusão a Sócrates e ao seu famoso lema *Conhece-te a ti mesmo* (cf. Aristóteles, *Retórica* 2, 1395a). O poema fala das sombras que as árvores da floresta ou do pomar desenham no chão (vv. 1-3):

Ao Sol cada tronco cai em sombra
e, no chão, a floresta ou o pomar
mostram o duplo real que nos enfrenta

e das recordações ou associação que essas figuras de sombra provocam, como quando o sujeito poético vai a um laranjal, «ao pomar das árvores cítricas / recolher o fruto que nos dá o aroma» (vv. 11-12) e aí vê,

ao lado de cada tronco, «a umbela de sombra» que o «impele / para o desejo desse fruto duplo» (vv. 14-15). Essa associação ou memória, que «retém o objecto e o Outro» (v. 16), é fonte de conhecimento — de si próprio e do outro. É neste contexto que aparece a referência a Sócrates (vv. 16-19):

E a memória retém o objecto e o Outro,
tronco de choupo ou copa de limoeiro;
conhecermo-nos, como diz Sócrates,
é conhecermos no Outro quem nós somos.

É curioso, no entanto, que esse conhecimento dos outros, associado à lembrança de Sócrates, apareça a partir da sombra das árvores que desencadeia o processo da memória, visto que o filósofo grego costumava afirmar que as árvores nada lhe ensinavam⁽¹⁷⁾. Por outro lado, parece estar subjacente nos versos acima citados a teoria da reminiscência e das ideias de Platão.

Sócrates volta a ser nomeado no poema «Canto dos lugares» (p. 36-37), aqui de parceria com Séneca. Essa composição alude aos lugares que, profundamente associados aos homens, nos mostram «uma vida clara e desmedida» (v. 8) — em comparação com o Tempo «que é curto e ambíguo / porque nos dá a morte e a vida» (vv. 10-11) — e «somente acabam / porque é mortal cada homem / que houve em si algum lugar» (vv. 12-14). A ligação é tão estreita que muitas vezes «os lugares habitam no Homem» e vice-versa (vv. 1-3). Nesta composição a referência a Sócrates aparece de parceria com Séneca que, numa missiva a Hélvia, escreve que o cárcere de Sócrates deixa de o ser pelo facto de Sócrates nele se encontrar (vv. 1-6):

(17) É bem conhecida a resposta de Sócrates, no *Fedro* de Platão, quando o discípulo estranha o seu desconhecimento dos arredores de Atenas e o seu maravilhamento perante um recanto cheio de sombra, com um plátano e um agnocasto florido e balsâmico, e proceda como um estrangeiro que nunca o tivesse visto: «É que — responde o filósofo — eu gosto de aprender. Ora os campos e as árvores não me podem ensinar nada, mas sim os homens que vivem na cidade» (Platão, *Fedro* 230d).

Tantas vezes os lugares habitam no Homem
e os homens tantas vezes habitam
nos lugares que os habitam, que podia
dizer-se que o cárcere de Sócrates,
estando nele Sócrates, não o era,
como diz Séneca em epístola a Hélvia.

É a consagrada liberdade interior do filósofo de Atenas que, na prisão, mantinha a mesma serenidade e se recusou a fugir; porque tal era contrário ao que considerava justo.

A epístola, a que alude o último verso, é a *Consolação a Hélvia* que Séneca, exilado na altura na ilha de Córsega, dirige a sua mãe para a consolar da sua situação. Transcrevo e traduzo o passo a que alude o poema (13.4):

Socrates tamen eodem illo uultu, quo triginta tyrannos solus aliquando in ordinem redegerat, carcerem intrauit, ignominiam ipsi loco detracturus; neque enim poterat carcer uideri in quo Socrates erat.

Assim Sócrates, com o mesmo rosto com que, sozinho, intimidava a cada passo os trinta tiranos, entrou na prisão, retirando a iquomínia a tal lugar. Nunca poderia considerar-se cárcere o sítio em que Sócrates estava.

O poema de Fiama, cujos três últimos versos têm subjacente o citado passo de Séneca, distingue entre liberdade interior a liberdade física, considerando que, embora preso, se sente livre no espírito e aponta como exemplo o caso de Sócrates que, apesar de Críton lhe ter proporcionado a fuga da prisão, preferiu manter-se no cárcere e a morte por uma questão de coerência⁽¹⁸⁾.

O mais famoso discípulo de Sócrates, Platão, também comparece explicitamente em dois poemas: «Canto das imagens» e «Canto diurno» (p. 13-14 e 41-42, respectivamente).

⁽¹⁸⁾ É deste famoso episódio que trata o *Críton* de Platão.

O poema «Canto das imagens» aborda a perda da unidade e o aparecimento de uma visão múltipla da natureza: a imagem «Ao princípio era só uma em cada olhar» (v. 1) e assim se manteve até ao século de Baudelaire, «una, única e própria» (v. 5), «somente uma a imagem mística, / dos entes naturais aos transcendentés» (vv. 10-11). Hoje, através da fotografia e do fotograma, o «real múltiplo» (v. 4) roubou — e neste momento cita Baudelaire — «à alma a unicidade» (v. 7) e deu «aos olhos frívolos as figuras / plurais, idênticas, dispersivas» (vv. 8-9). É neste contexto que nos surge a alusão a Platão, à teoria das ideias e à alegoria da caverna, de par com a referência intertextual às *Flores do Mal* do citado poeta francês (vv. 17-24):

E de repente, nos olhos do poeta
cada coisa reproduziu a imagem
inumeradamente, e a ideia
decaía no banal prolixo.
Antes, podia hesitar-se entre o modelo
e as sombras de Platão, agora as *flores*
malignas podem reproduzir-se no mundo
nítidas, iguais, supérfluas.

É bem conhecida a descrição da *República* de Platão (514a-518b), em que Platão apresenta a percepção do mundo invisível, pelo homem, através dos objectos visíveis, idêntico à que teriam da realidade exterior pessoas, introduzidas numa caverna, de costas para a entrada, através das sombras e imagens que os outros homens e objectos, ao passar frente à boca da caverna, projectassem no fundo. Simplesmente, no poema de Fiana que fala de facto de hesitação entre «o modelo e as sombras de Platão» (vv. 21-22), a imagem não se projecta na caverna, mas reproduz-se «nos olhos do poeta» (v. 17).

Será função do artista — do «amante da Pintura» (v. 30) e do poeta — descobrir que «as dúbias imagens ... deram / a cada rosto um só outro rosto / a cada paisagem uma só tela» (vv. 31-33); ultrapassar a incerteza de traços fornecida pelos sentidos, pela infidelidade dos «olhos que nos deu a Natureza» (vv. 35-36) e resistir (vv. 38-40)

a esta perda das formas consagradas
e consubstanciais das coisas que ainda
ecoam a Criação como o eco cósmico.

Em «Canto diurno», a referência a Platão, que apelida de divino, apesar de significativa, é breve: fala do amor e cita a afirmação do filósofo de que «conhecer é amar» (v. 5). Transcrevo toda a estrofe que o merece (vv. 1-11):

No silêncio bebe a sua taça
e é dor o amor enquanto espera,
imagina o desejo de repente
e lentamente olha o olhar do Outro.
Conhecer é amar, disse o divino
Platão ou outro filósofo antigo.
Porém como traçar na sombra
da persiana de luz o esboço
do teu rosto escasso ausente,
se no diurno amor a memória
o faz mais esquecer-se?

A pintura grega merece uma referência através de Zêuxis, no poema «Canto do mocho» (p. 37-38). São sublinhadas as características de realismo da sua pintura, com alusão à famosa anedota de que as aves vinham debicar as uvas que pintara (vv. 8-15):

Acolho o dia e a noite, na vigília
de quem copia do mundo a própria vida.
Mas só Zêuxis recolheu imagens
dos dias, tão fiéis como as das aves
que vinham debicar a sua tela.
E só Hesíodo louvou o meu amor
pelo traço parado da pintura
de paisagens cíclicas iguais.

O passo estabelece um contraste com o louvor de Hesíodo «pelo traço parado da pintura / de paisagens cíclicas iguais».

Significativamente, *Cantos do Canto* concluem com o poema dedicado ao herói símbolo do poeta e do cantor por excelência, «Canto de Orfeu» (p. 56-57), que contém vários elementos do mito e transcrevo de seguida:

- Pendurou no salgueiro a cítara,
caminhou diante dos seus passos,
sendo depois punido pelos Anjos.
Caminhou sempre para o futuro
- 5 mesmo olhando para trás na memória
e por esse futuro foi punido
pois levaria consigo a imagem viva.
Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
- 10 pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.
Depois da morte ela ainda vivia
pronta para o prender em espelhos dúplices
e ele que amava nela o corpo, a alma,
- 15 o suor, o aroma, a linha dos dedos,
levou-a, para sempre ascendida
ao Tempo do Espaço depois do futuro.
Foi punido por Anjos ciosos
da sua ciência da Origem,
- 20 enquanto outros anjos doces coroavam
aquele Filho que também levava
na memória dos olhos a figura
da Mãe, que todos os filhos levam em si.
Um terrível canto de lamento humano
- 25 depois soou: «Che faró senza Uridice?»,
com o som das vogais mais dolorosas.
Mas o sábio Orfeu deixou a lira
somente ser tocada pelo vento
quando o canto perseguia a imagem.

Assim a alusão à importância da música encontra-se na citação do início da célebre ária «Che faró senza Euridice» da ópera *Orfeo ed Euridice* de Gluck

— o «terrível canto de lamento humano» (v. 24) que soou, «com o som das vogais mais dolorosas» (v. 26) — e no acto de pendurar «no salgueiro a cítara» (v. 1) e de deixar «a lira / somente ser tocada pelo vento / quando o canto perseguia a imagem» (vv. 27-29) que, respectivamente, abrem e terminam o poema, dando-lhe desse modo uma construção em anel.

A anábase de Orfeu e Eurídice aparece sugerida em «caminhou diante dos seus passos» (v. 2), «sempre para o futuro / mesmo olhando para trás na memória» (vv. 4-5) — breve referência ao acto do herói em olhar para a mulher que o seguia —, «Não era Eurídice aquela que o seguia» (v. 8) e «levou-a, para sempre ascendida» (v. 16). Temos alusões à perda definitiva da amada quando refere que, na sua caminhada rumo ao futuro, o mítico cantor foi «depois punido pelos Anjos» (v. 3), «por Anjos ciosos» (v. 18), e «por esse futuro foi punido / pois levaria consigo a imagem viva» (vv. 6-7). Mas essa imagem viva não era a Eurídice do mito que seguia Orfeu e que este perde para sempre, por não ter sido capaz de cumprir a determinação de a não olhar até atingir a luz do dia, mas outra figurada pelos olhos (vv. 8-11):

Não era Eurídice aquela que o seguia
mas a sua face figurada
pelos olhos de Orfeu ainda capazes
de criar o modelo e a imagem.

E assim, nos versos citados, se sublinha o poder criador do poeta, mas também se realça a importância que nessa criação representa a observação do mundo visível.

No mito, um dos pontos essenciais encontra-se no acto de Orfeu olhar para trás que motiva a perda definitiva de Eurídice. E significativamente, além da importância atribuída à memória, o poema recupera esse dado do mito colocando-o nos olhos: são eles que, «olhando para trás na memória» (v. 5), são «ainda capazes / de criar o modelo e a imagem» (vv. 10-11), portanto dotados de poder criador; essa imagem, formada pelo recurso à memória, está pronta para prender Orfeu «em espelhos dúplices» (v. 13) — ou seja, pronta para o prender pelo olhar — e, «na memória dos olhos» (v. 22), é mantida e levada viva, com corpo, alma, suor, aroma, linha dos dedos (vv. 20-23):

..... Anjos doces coroavam
aquele Filho que também levava
na memória dos olhos a figura
da Mãe, que todos os filhos levam em si.

E assim, como aliás acontece na poesia portuguesa contemporânea em geral, se valoriza a memória, para a qual o poeta lança um olhar e forma a «face figurada» (v. 9) e cria a imagem (v. 11) que, «na memória dos olhos» (v. 22), é mantida ou levada viva, mesmo depois da morte, «para sempre ascendida / ao Tempo do Espaço depois do futuro» (vv. 16-17), tornando Eurídice portanto imortal, seja ela a poesia ou a obra criada (vv. 12-17):

Depois da morte ela ainda vivia
pronta para o prender em espelhos dúplices
e ele que amava nela o corpo, a alma,
o suor, o aroma, a linha dos dedos,
levou-a, para sempre ascendida
ao Tempo do Espaço depois do futuro.

Com os dados essenciais do mito subjacentes, o poema aborda o poder criador do poeta e o acto de criação que é a poesia, simbolizados em Orfeu e Eurídice, respectivamente.

O livro *Epístolas e Memorandos*, nos seus temas e forma, é de certo modo, como observa Maria Alzira Seixo, um prolongamento de *Cantos do Canto*, mas talvez «mais intimista na dualidade inter-subjectiva que permite pela adaptação da ode a um diálogo com os outros (autores) e com a sua memória»⁽¹⁹⁾. E alguns dos interlocutores desse diálogo são poetas ou autores clássicos, apesar de a colectânea conter menor ocorrência de temas greco-latinos. Eles, contudo, comparecem, e alguns de forma bem significativa, a começar pela sua estrutura e forma lírica utilizada preferentemente — «a epístola de tipo clássico, com reminiscências horacianas a prolongá-la tematicamente para a ode»⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ *Outros Erros: ensaios de literatura* (Porto, Edições Asa, 2001), p. 347.

⁽²⁰⁾ Maria Alzira SEIXO, *Outros Erros: ensaios de literatura*. Porto : Edições Asa, 2001, p. 345.

É certo que umas vezes as ocorrências não passam de simples alusões, como Vesta na composição «Memorando de umas sombras» (p. 27), em que uma mulher dança, «a preparar a mesa, / como em redor de Vesta» (vv. 2-3); ou como Pandora em «Epístola para mim, outrora, em dia de Todos os Santos» (p. 38): esse era o dia em que se «davam e recebiam os frutos secos de ouro, / as avelãs, os figos e as nozes outonais» (vv. 2-3) e em que «O riso e a alegria eram um sinal da Terra, / e a dádiva e a esperança graças a Pandora» (vv. 4-5) — uma referência breve, mas em que se encontra presente a alusão a um ponto importante do mito, à esperança que a mulher, dádiva dos deuses ao homem (Pandora), ainda consegue reter, tapando precipitadamente a arqueta (cf. Hesíodo, *Teogonia* 570-594 e *Trabalhos e Dias* 59-105)⁽²¹⁾.

Outras, porém, são estruturantes e marcam todo o poema. E uma dessas ocorrências diz respeito ao mito de Leda e o cisne branco — Zeus disfarçado, de cuja união com a princesa nascem os Dioscuros («filhos de Zeus»). Este conhecido mito marca presença logo no poema de abertura, «Epístola para um cisne» (p. 9): aí, a propósito de um cisne que não conhece «na água o seu reflexo verde» (v. 1), se alude ao referido mito (vv. 5-8):

Não conheces o amor, nem Leda, nem sequer eu mesma
que te amo no poema e temo o canto imaginado
que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada
quando a minha mãe morta era somente insone.

Os versos citados fazem também alusão a uma famosa lenda do cisne que morre ao cantar — «temo o canto imaginado» (v. 6), e teria dado origem à conhecida expressão «canto do cisne». Mas o poema centra-se na morte da mãe do sujeito poético e na dor que lhe causou, a «dor mais desolada» (v. 11) que equipara à do cisne na hora da morte (vv. 14-17):

⁽²¹⁾ Hesíodo aduz o mito de Pandora como um meio de explicar o aparecimento dos males entre os homens, embora ofereça algumas dificuldades de interpretação a presença da esperança na vasilha dos males. Sobre o assunto vide Kurt von FRITZ, «Pandora, Prometheus and the Myth of Five Ages», *The Review of Religion* 11., 1947, p. 227-260; M. L. WEST, *Hesiod: Works and Days*, Oxford, 1978, p. 169-170; Jean RUDHARDT, «Pandora: Hésiode et les femmes», *Museum Helveticum* 43, 1986, p. 231-246; M. H. Rocha PEREIRA, *Estudos de História da Cultura Clássica. I – Cultura Grega* (Lisboa, ⁸1998), p. 164-165 e nota 25.

É falso que celebres sozinho a tua morte e o fim,
se não sabes que só o teu outro cisne se perde.
Mas quando vi insone e logo morta a minha mãe
estou certa de que a cega, muda, falsa ave cantou.

Outro poema significativo, pelo que demonstra de conhecimento dos mitos e sua aplicação à vida, é a «Epístola para Dédalo» (p. 23). O poema trata de Ícaro, um dos heróis da insolência (*hybris*), que, desrespeitando os conselhos do pai, se aproxima demasiado do sol, vê a cera das asas derreter-se e precipita-se no mar. Partindo dessa ousadia do jovem, o poema considera que todos os filhos são outros Ícaros que se afastam dos pais e «vão morrer no mar» (v. 4), para depois regressarem como filhos pródigos. Transcrevo o poema:

Porque deste a teu filho asas de plumagem e cera
se o sol todo-poderoso no alto as desfaria?
Não me ouviu, de tão longe, porém pensei que disse:
todos os filhos são Ícaros que vão morrer no mar.
Depois regressam, pródigos, ao amor entre o sangue
dos que eram e dos que são agora, filhos dos filhos.

A composição «Epístola para um relógio de sol que tem a inscrição *Carpe diem*» (p. 25), abre precisamente com a correspondente tradução portuguesa da expressão latina horaciana, em epígrafe, «Colhe o dia» (v. 1), e — apoiada em aliterações nos versos 2, 3, 5 e 6 — reflecte sobre a fugacidade da vida e das cousas, sobre o passar do tempo que só na memória pode ser guardado, porque as pétalas das flores colhidas espalham-se «a colorir o chão» (v. 3) e as leva «o vento de entre os dedos frouxos» (v. 4). O poema merece uma leitura:

Colhe o dia, e depois guarda-o todo na memória
porque tão-pouco as flores colhidas fenecem no nada.
Espalham-se as pétalas a colorir o chão
ou leva-as consigo o vento de entre os dedos frouxos.
Também o solo e o vento transformam-nos os dias,
mesmo os nossos dias das dores de sol a sol,
memória a memória findos e mudados.

É elucidativo o papel atribuído no poema à memória: é ela que guarda na totalidade o dia que se colhe, e os dias que o solo e o vento transformam, mesmo os «dias das dores de sol a sol» (v. 6), na memória findam e mudam.

Um caso significativo é o poema «Memorando para o sono» (p. 28), alusivo a um episódio famoso da *Eneida* de Virgílio (5. 12 sqq. e 814 sqq.; 6.337 sqq.) — o da morte de Palinuro, piloto da nau de Eneias que, de noite, enquanto se encontrava ao leme, adormece e cai ao mar; defronte das costas da Lucânia. Conta Virgílio que o deus incute um sono invencível no piloto e que este, num brusco movimento do barco, cai no mar; sem que a tripulação, adormecida também, dê por nada nem ouça o seu grito. Ao acordar Eneias lamenta o desaparecimento e, no Canto sexto (vv. 337 sqq.), ao chegar aos Infernos, levado pela Sibila de Cumas, encontra-o nas margens do Estige, entre os mortos insepultos que Caronte se recusa a passar. Palinuro então conta a Eneias que, após a queda, ainda se conseguiu salvar, nadando três dias e três noites até chegar às costas da Lucânia, onde os habitantes do lugar o massacraram e deixaram o seu corpo insepulto. Perante o seu pedido, Eneias promete que, uma vez regressado à terra, lhe prestará honras fúnebres e a Sibila promete castigo aos habitantes da Lucânia. Estes atingidos por funestos prodígios acabam por recolher o cadáver, conceder-lhe honras divinas e dar o seu nome a um promontório — o Cabo Palinuro.

A abertura do poema de Fiama, faz uma referência explícita ao episódio da queda de Palinuro, tomado pelo sono irresistível, e à sua morte nas costas da Lucânia:

Venceste Palinuro, o piloto que tombou no mar;
e do mar da Lucânia vieste aquietar as crianças.
Estás na comissura absorta dos lábios, nas pálpebras
redondas que vibram, nos dedos que seguram o ar.
Afagas os meus filhos como eu na frente
quando temem os sopros que sopram na janela;
não hoje, mas entre o hoje e a idade clássica,
num tempo em que eu reinava sobre as noites.

Se o poema acabado de citar é elucidativo e mostra conhecimento da *Eneida* de Virgílio, «Memorando, estando no delta do Danúbio» (p. 31)

não é menos significativo, pelo que manifesta de conhecimento de outra obra e de outro poeta latino: Ovídio e as suas *Metamorfoses*, uma das obras latinas mais glosadas ao longo dos tempos. A visita à foz do famoso rio traz-lhe à memória a figura de Ovídio, desterrado no então país dos Getas, e a de uma das suas heroínas, Alcínoe, que por amor se transformou em ave. Conta-nos Ovídio (*Metam.* 11.410-750) que Alcínoe, filha do rei dos ventos, e o marido, Ceice, filho do astro da manhã, formavam um casal feliz, mas um dia, em que Ceice empreende uma viagem marítima para consultar um oráculo, é surpreendido por uma tempestade que lhe destrói o barco. O seu cadáver, trazido pelas ondas, é encontrado pela mulher que, no cúmulo do desespero, o lamenta doridamente. Os deuses então, compadecidos, transformam-na em ave — o alcíone ou alcião. Ao marido concedem uma metamorfose idêntica, convertendo-o em mergulhão⁽²²⁾.

Ao descer o Danúbio, o poeta fecha os olhos, devido ao «frio da primavera dácia» (v. 3) e, quando os abre, «um imenso voo» de ave «planava sobre o barco, depois voltou a terra» (v. 4). E a visão daquela ave traz-lhe de imediato a lembrança de Ovídio, desterrado, a olhar os longes do mar, com saudades de Roma — «a olhar com amor o mar» (v. 7). Transcrevo o poema que contém diversas e significativas alusões a Ovídio:

Descemos o Danúbio num velho barco a motor
ruidoso, que espantava as aves silvestres das margens.
Fechei os olhos, com o frio da primavera dácia, e ao abri-los
um imenso voo planava sobre o barco, depois voltou a terra.
O desterrado Ovídio mandara-me aquela ave
para me lembrar Alcínoe por amor transformada.
Vi-o, perto, no exílio, a olhar com amor o mar;
e vi-me a mim, de braços na amurada, fitar a água;
depois, mais duas aves cruzaram o horizonte.

⁽²²⁾ O mito, narrado por Apolodoro (*Biblioteca* 1.7.4) e por Higino (*Fab.* 65), dá-nos uma versão diferente da de Ovídio, em que a metamorfose aparece como o castigo dos deuses a um acto de insolência: ao compararem a sua felicidade à do casal divino Zeus e Hera, os dois jovens provocaram a cólera dos deuses que os transformaram em aves — ela em alcíone e ele em mergulhão.

O poema, como se deduz do resumo dado acima, recolhe várias e subtis reminiscências da narração de Ovídio: é clara a referência ao exílio e desterro do poeta latino (v. 5 e 7); também explícita aparece a alusão à metamorfose de Alcíone (v. 6); já a do marido surge veladamente sugerida no último verso, na frase «duas aves cruzaram o horizonte» — alusão evidente aos dois desditosos jovens transformados em aves. Por sua vez, «o frio da primavera dácia», além de aludir à província romana para onde o poeta foi enviado por Augusto, exprime também o desconforto, o isolamento de quem se sente exilado no meio de povos rudes, longe da família e da vida de Roma; o mesmo sugere o seu acto de «olhar com amor o mar» (v. 7).

A visão de uma ave trouxe ao poeta a lembrança de Alcíone e de Ovídio. O fio da memória seguiu essa recordação, simbolizada também nas duas aves que cruzaram o horizonte.

A memória é uma das tónicas da obra de Fiama e da literatura contemporânea, em geral. Recordemos que o livro em análise apresenta o título *Epístolas e Memorandos*, onde o termo **memorando** remete para recordações, como aliás muitas das epístolas. Lembro o que disse acima (supra p. 26) sobre a importância da memória na composição «Epístola para um relógio de sol que tem a inscrição *Carpe diem*» (p. 25). É ela que guarda os dias, «os dias das dores de sol a sol» (v. 6), que são depois recuperados e «memória a memória findos e mudados» (v. 7).

Em conclusão, *Cantos do Canto* e *Epístolas e Memorandos* são dois dos mais recentes livros de Fiama, em que a presença da cultura clássica é evidente, permanece viva e se manifesta em significativos momentos e pormenores.

