

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

ALGUNS MITOS CLÁSSICOS EM FERNANDO GUIMARÃES

Na poesia de Fernando Guimarães, intelectualizada, a matriz grega tem um papel relevante. É uma poesia que tende para o silêncio, que não aceita a divisão entre o físico e o espiritual e leva a uma recusa da dicotomia entre o sensível e o inteligível⁽¹⁾. Com palavras e signos chave — como sombra, noite, contorno, cicatriz, silêncio e nome («o silêncio de um nome»), casa, semente, fruto, memória, tempo — a poesia de Fernando Guimarães dialoga com outrem ou com imagens que, em consonância ou em tensão dialéctica com a memória, fulguram no rio do tempo. Trata-se de uma poesia que caminha para a essência, através de símbolos, imagens ou raízes que, como observa Óscar Lopes, acordam a memória extrema do outro corpo, da outra casa, da outra rosa, «lá no silêncio, no segredo, na morte, no centro sereno onde fica o rosto já consumado»⁽²⁾.

O mito de Orfeu é um desses elementos de matriz grega que enformam a poesia de Fernando Guimarães. Aliás Orfeu e Eurídice devem ser dos motivos mais assíduos na literatura portuguesa. O elemento essencial deste mito na Antiguidade Clássica reside na magia do canto. Orfeu encantava com a sua música os animais e as forças da natureza, mesmo os seres brutos e inanimados. Poeta mítico, associado por vezes a Museu, uns atribuem-lhe uma origem trácia, mas outros consideram-no filho de Apolo e Calíope. Aparece desde a época arcaica incluído na expedição dos Argonautas, como no-lo deixa ver uma métopa do tesouro de Sícion (séc. XV a.C.), onde vem representado com uma lira na mão, participação a que

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(1) Vide Vasco Graça Moura, *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 184-185.

(2) In A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, Porto, 16.^a edição, s. d., p. 1110-1111.

Píndaro volta a aludir (*Píticas* 4. 176-177). O seu nome surge pela primeira vez no fr. 25 Page de Íbico: «o glorioso Orfeu». O poder do seu canto e música sobre a natureza vem já referido em Simónides (frs. 62 e 90 Page)⁽³⁾. Em Eurípides, embora em passo muito breve (*Alceste* 357-358), temos a primeira referência, chegada até nós, da descida ao Hades em busca de Eurídice que tinha morrido e dos efeitos aí provocados pelo seu canto.

Ao poder e fascínio da sua música se vem juntar depois, nas versões de Virgílio, *Georgias* 4. 453-526 e de Ovídio, *Metamorfoses*, livros X e XI, o binómio mors-amor:

O nome do poeta aparece, a partir do século V a.C., associado a um culto de iniciação que adquirirá grande relevo nos tempos subsequentes: o orfismo. Em Aristófanes, *Rãs* 1032, deparamos com a primeira referência aos mistérios criados por esse poeta mítico, embora um papiro do século IV a.C., encontrado em Derveni em 1962, contenha um comentário a uma teogonia órfica pré-socrática, pelo menos do século V a.C.⁽⁴⁾

Orfeu tornou-se o símbolo do poeta que seduz e arrebatava pelo poder do seu canto. É portanto natural que encontremos referências muito assíduas na poesia contemporânea. Se em boa parte dos casos não se vai além de alusões esporádicas, em muitos outros, no entanto, o tema torna-se mais insistente e profundo. Recordo Miguel Torga, Hélder Macedo, José Gomes Ferreira, Sophia de Mello Breyner e Orlando Neves⁽⁵⁾.

São dois os poemas de Fernando Guimarães em que o mito de Orfeu aparece explicitamente consignado: o chamado «Retrato de Jeanne Hébuterne, por Modigliani» e um soneto com o título de «Eurídice»⁽⁶⁾.

(3) O motivo do poder do seu canto aparece também em Ésquilo, *Agamémnon* 1628-1630; Eurípides, *Bacantes* 560-564; *Ifigénia em Áulide* 1211-1213.

(4) Sobre o mito de Orfeu na cultura clássica vide M. H. Rocha PEREIRA, *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, 1988, p. 304-307.

(5) Do tema em Miguel Torga, Gomes Ferreira e Sophia de Mello Breyner tratou com finura e algum desenvolvimento M. H. Rocha PEREIRA, «Os mitos clássicos em Miguel Torga» e «Os motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice», in *Novos Ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa, 1988), p. 295-298 e 303-322, respectivamente. Sobre o *Regresso de Orfeu* de Orlando Neves vide, da mesma autora, «Temas clássicos em quatro poetas portugueses contemporâneos», *Máthesis* 3, 1994, 27-30.

(6) As citações são feitas pela edição da Afrontamento *Poesias completas*. Vol. I — 1952-1988 (Porto, 1994), *Poesia (1952-1980)* (Porto, 1981), p. 115 e 90-91, respectivamente.

O primeiro poema descreve o quadro, em que predominava o azul e o castanho: os contornos, o princípio simples do vestido, de onde nasce a cabeça «entre as sombrias flores da morte» (v. 4). E na sua contemplação a sombra do quadro desce calma sobre o espírito de quem o olha. Sobretudo o olhar determinado e os lábios — olhar e lábios que lembram ao poeta o mito de Orfeu e Eurídice e (vv. 7-11)

..... ficaram para sempre
imóveis, porque neles se esconde a voz imaginada de Eurídice quando,
nos lugares do inferno, recebe apenas a penumbra do tempo; Orfeu
abandonou-a; os cabelos do sol desprendem-se e chega a noite, a falsa
luz da noite. Era esse o seu destino.

O poeta, ao citar o mito de Orfeu e Eurídice, sente «a sua dolorosa cicatriz» e a enfermidade dos pensamentos que o assaltam, porque

..... se comprazem na serena imobilidade de um quadro (v. 13)

que lhe não pertence ou de um retrato que não é o seu.

Aconselha por isso cada um a fechar um pouco os olhos e, «guiado pela memória» — a partir dos dados aí recolhidos pelo tempo —, imaginar «noutro espaço, o azul e o castanho» do quadro (v. 15). Desse modo,

..... Representa uma Eurídice inexistente
que te chama e faz com que o seu olhar se cruze com o teu para
sentires a morte e o amor.

(vv. 15-17)

Em imaginação, cada um poderá obter uma Eurídice inexistente, porque projecção de um ideal ou sonho. Só a morte dos traços da realidade, ou a sua negação, possibilita a construção do ideal que atrai; mas, apenas se vislumbra, furta-se à posse. Apenas, depois de sentir esse cruzamento interior de olhares, essa fulguração de amor, o «pobre contemplador de quadros» será «idêntico a Orfeu» (v. 17) e compreenderá

..... como se demorou o fino pincel através das pálpebras
ao deixar ali a sua luz dividida, a rosa do olhar sob os ramos floridos
do céu, o teu nome agora inteligível naqueles lábios, para que saibas
perder tudo...

(vv. 18-20)

Só então será novo criador, dará vida ao quadro, perceberá a força e determinação daquele olhar e ouvirá aqueles lábios pronunciar o seu nome e arrebataram-no. Mas trata-se de um «nome agora inteligível», o que também quererá significar que só desse modo entende plenamente quem é e será capaz de aceitar a perda de tudo⁽⁷⁾.

Uma concepção idêntica, com a mesma importância concedida à memória e ao tempo, volta a surgir, de certo modo, no soneto «Eurídice». Mas se em «Retrato de Jeanne Hébuterne, por Modigliani» Eurídice é a imagem interiormente criada pelo «contemplador de quadros» (o Orfeu do mito), guiado pela memória, no soneto que passarei a analisar será a poesia — fulguração, corpo ou rosa, a que o poeta entrega a sua voz e a que os sentidos não conseguem ter acesso.

A quadra inicial fala do nome Eurídice («Que nome o teu, que nome»), já que nele, ou através dele, a noite desaparecera, transformada em rosa, as palavras ganharam corpo, na forma de seios e de púbis: Eurídice, trazida à luz pelo poeta, atingia o limiar e começava a ser visível. Na segunda estrofe, o corpo recuperava vida e «já o hálito descia» (v. 5). Por isso o poeta, sem receio, entrega a sua voz ao destino dessa imagem formada e materializada em palavras — ou seja Eurídice. Essa voz é a rosa em que a noite se transformara, ao desaparecer, ou em que «a noite se perdera», como diz no v. 2. Rosa essa que agora a imagem criada levanta com os dedos e colhe (vv. 7-8). Mas para quê?

A terceira estrofe, ou primeiro terceto, intimamente ligada à anterior por um encavalamento, vem afinal dizer-nos que não há quem consiga descobrir o caminho — nem os sentidos — que traga de novo à vida o sonho que da sombra e da noite começava a despertar. Perdura a sensação

⁽⁷⁾ O poema está incluído na «Antologia» (infra p. 247).

da sede que se não consegue satisfazer, «que fica sobre os lábios» (v. 11). Apenas o tempo — diz-nos o segundo terceto —, ao escoar-se, guarda, oculto, na memória o que se foi observando e sentindo, tempo que para regressar de novo tem de morrer (vv. 12-14). O soneto vem transcrito na «Antologia» (infra, p. 243).

A criação poética é reinvenção, ou melhor reencarnação, dos dados que, através dos sentidos e emoções, o tempo foi fornecendo à memória. Como observa António Ramos Rosa, em Fernando Guimarães, o «poema recolhe e perpetua a presença do imponderável, do que vai morrer e encontra a sua verdade nesta perda, na intersecção da luz e da noite, da permanência e da fugacidade, da vida e da morte»; o gesto do poeta é o «de unir, de recolher, de acolher... os últimos vestígios de uma presença para além da memória»⁽⁸⁾.

Outro mito com algum significado em Fernando Guimarães é o do labirinto e do Minotauro que aparecem identificados com o próprio homem. Trata o autor o mito em dois poemas: um soneto, intitulado «Minotauro», que faz parte de *Como lavar a terra* (1960-1975), e uma composição de *Tratado de harmonia. Poemas* (p. 44) com o nome de «Recitativo IV»⁽⁹⁾.

No soneto estão presentes a espera do Minotauro e o envio de sete jovens e sete donzelas que lhe servirão de alimento. Mas a referência aparece apenas nos últimos quatro versos. As duas quadras falam, de forma metafórica, em conhecer «sulcos abertos pelas searas», «a curva do estio» nos flancos, ao surgir da manhã — ou, na bela metáfora de Fernando Guimarães, ao descer das «folhas ligeiras da manhã» (v. 3) — e «o rumor que nasce pela cicatriz das palavras» (v. 4); falam em mãos que erguem um rosto e começam (vv. 6-8):

..... a procurar a fresca imagem da alegria,
o pão ácido e levíssimo que se derrama pelos lábios,
o fogo, as delgadas volutas que se fecham no peito.

⁽⁸⁾ *Incisões oblíquas*, Lisboa, 1987, p. 95

⁽⁹⁾ As citações são feitas pela edição da Afrontamento *Poesias completas*. Vol. I — 1952-1988 (Porto, 1994), p. 93, onde no entanto não consta o «Recitativo IV». É pois citado pela 1.ª edição, saída no Porto em 1988.

Sugestivas metáforas as dos dois últimos versos desta segunda quadra: «pão ácido» a derramar-se dos lábios — que deve ser aproximada da do v. 4, «cicatriz das palavras» — e «delgadas volutas» do peito.

Ora é tudo isso que faz com que as mãos se reunam, se abandone «o clima pressentido, os círculos do corpo» (v. 10) e surja o fogo do desejo, o Minotauro, sempre em «vigília submersa» (v. 11):

..... sete jovens gregos e sete donzelas
vinham ao seu encontro e ele alimentava-se
de uma calma, recente adolescência.

(vv. 12-14)

○ soneto completo vem na «Antologia» (infra, p. 241).

O poema de *Tratado de harmonia* foi eliminado no volume de *Poesias completas*, onde não consta, aliás como os outros «Recitativos», textos de carácter mais narrativo⁽¹⁰⁾. Nele se dizia que no labirinto, apesar de se pretender «representar a uniformidade, a simetria ou a identidade» que parece existir nas suas partes, há sempre «qualquer coisa de imprevisível», pois ao percorrê-lo sabemos que o espaço «como que deixa de existir», já que a sua realidade acaba por ser posta em causa. Cada caminho identifica-se «com a própria ausência daquele que lhe é imediatamente anterior e, ao mesmo tempo, do que fica imediatamente a seguir». E assim, por mais que se caminhe, corre-se sempre o risco de não avançar, de não alcançar o fim que cada um queria atingir. Desse modo, tendo o homem perdido tudo o que podia servir de referência, só resta reconhecer que o labirinto não está num espaço que se vai tornando ausente, mas que existe em nós próprios e acaba por se confundir cada vez mais com a nossa presença. Daí a lógica do seguinte fecho do poema: «Compreendemos, então, que todos os lugares são um labirinto, não para encontrarmos uma saída, mas para nele nos encontrarmos». E desse modo o labirinto e o

⁽¹⁰⁾ ○ texto vem incluído na «Antologia» (infra, p. 243).

Minotauro, para Fernando Guimarães, encontra-se no próprio homem, como aliás acontece também em David Mourão Ferreira⁽¹¹⁾.

A busca do homem, da sua identidade, volta a estar presente em outro mito tratado por Fernando Guimarães — o de Narciso. O poeta dedica ao tema três composições: o texto que começa «Saber qual a realidade do homem», «Narciso» e «Cerca de Narciso»⁽¹²⁾.

Na primeira composição — e de certo modo também na terceira —, a busca da identidade do homem é uma busca constante, cuja resposta, apesar de constantemente procurada, jamais se encontra. O homem sente-se ao mesmo tempo como ele próprio e outro que procura conhecer, um outro que sente como um estranho. O «problema conduz-nos a saber como é possível que seja o outro no próprio eu. Se não fosse ele seria carência de sermos nós ou a sua ausência de ser em nós. Por isso o amor pelo outro conduz-me sempre à minha intimidade». O contacto entre o eu e o outro que existe em cada um faz-se pelo amor. Fernando Guimarães distingue, neste contexto do eu e do outro, o amor do andrógino e o amor de Narciso e acrescenta: «O primeiro traduz o amor de mim mesmo como corpo». «Em Narciso o amor que está em jogo é, também, o amor do próprio eu. Não como corpo, mas apenas como imagem desse corpo. Enquanto no amor do andrógino o amor é a sua posse, no de Narciso ela nunca se realizará porque Narciso está voltado, não para si mas para a sua sombra ou reflexo que são do seu corpo não a realidade presente, mas a sua imagem alongada no tempo. A posse de si mesmo no andrógino — por ser possível — só tem sentido dentro da vida; a de Narciso — sendo possível — só o poderá ter dentro da morte» (p. 11). Assim este texto apresenta uma interpretação do mito idêntica à de António Ramos Rosa — que não sendo frequentador assíduo de assuntos da Antiguidade clássica nos dá contudo na sua obra esparsas alusões a temas greco-romanos — em *Imobilidade fulminante* (Porto, Campo das Letras, 1998), na «Introdução»

(11) Vide José Ribeiro Ferreira, «O Labirinto e o Minotauro na poesia portuguesa contemporânea», *Humanitas* (1998).

(12) Os dois primeiros publicados em *Poesias Completas. I — 1952-1988*, Porto, 1994, p. 9-12 e 21, respectivamente; e o terceiro em *Tratado de Harmonia. Poemas*, 1988, p. 20. Os poemas encontram-se incluídos na «Antologia» (infra, p. 242, 244).

(p. 9), idêntica também à de Octávio Paz. Cito o texto de António Ramos Rosa:

O poeta não é um Narciso ou, se o é, sê-lo-á segundo a versão de Octavio Paz que vê nele aquele que se apaixona não pela sua imagem mas pelo outro de si próprio que ele desejaria ser.

Só uma referência rápida ao segundo dos referidos poemas de Fernando Guimarães, onde o homem se sente ao mesmo tempo ele próprio e um outro que procura conhecer. Por isso, «Serenio adolescente», fita «o seu reflexo» (vv. 1-2). O contacto do eu com esse outro que existe em cada um faz-se pelo amor, pela formação lenta de um rosto, uns lábios, uns olhos erguidos, em que (vv. 10-12):

uma nuvem ficou
a desenhar o corpo
como lenta memória.

Mas, apesar deste conhecimento que se vai construindo pela evocação lenta da memória, continua a sentir esse outro como um estranho, a ver-se cercado pela nudez:

de praias ou de tempo
enquanto continua
um rio entre o seu nome.

A figura de Ulisses marca também presença em Fernando Guimarães, e são quatro os poemas em que o tema aparece explicitamente consignado: «Ítaca», que saiu em *Como lavar a terra* (1960-1975), «Algumas palavras de Penélope; outras de Ulisses», publicado em *Casa: o seu desenho* (1982-1985), um fragmento de *A analogia das folhas* (Porto, 1990, p. 51) e o poema de *O anel débil* (Porto, 1992, p. 85) que começa «Os escribas são influentes...»⁽¹³⁾. No primeiro — em que estão presentes vários elementos do mito, como a guerra, as aventuras, a perda dos companheiros, a subsequente

⁽¹³⁾ Os dois primeiros poemas são citados pela edição *Poesias completas*. Vol. I — 1952-1988 (Porto, 1993), p. 93-94 e 200-203, respectivamente.

solidão, o canto das sereias — fala da flor que em Ítaca devora as entranhas e do adormecimento que surge (v. 1): um peso «sobre os ombros descaídos, onde fica a brilhar o óleo do sono» (vv. 2-3). O adormecimento em que se cai é como cegueira (vv. 3-4):

..... Caminhamos cegos, como se Homero seguisse ainda com as mãos estendidas pelas veredas do poema.

Uma alusão naturalmente à tradição de Homero como um poeta cego, «mãos estendidas pelas veredas», como se tacteasse, mas no poema. Talvez uma alusão também ao sono de Ulisses, aproveitado pelos companheiros para comerem os bois do Sol e desencadearem a cólera do deus, ou ao facto de Ulisses ter sido deixado adormecido pelos Feaces na praia de Ítaca (*Od.* 13. 113-119). Desse modo «o espírito tornou-se ausente», um crepúsculo a que assistimos com indiferença, por estarmos habituados à perda final — «à perda final dessa luz» (vv. 4-5). Tal ausência manifesta-se até no facto de a própria recordação — a que Fernando Guimarães atribui grande importância — ser apenas uma sombra (v. 6). E é feita a enumeração do que Ulisses perdeu: guerreiros, ameias (de cidades, ou talvez melhor de Tróia), tempestades, barcos. Mas tais perdas são aplicadas ao homem: ...«não estão já conosco» (v. 7). Pode o homem perante isso dizer com orgulho: «eu sou a destruição?» (vv. 7-8).

É como se Ulisses ébrio se perdesse nas encruzilhadas de uma cidade e entrasse, sem esperança, numa casa estranha, como se fora um novo combate — repare-se na bela metáfora «orla de um novo combate» (p. 9-10) — na terrível luta «de um homem para sempre sozinho» (v. 11), evidente alusão ao facto de Ulisses ter perdido os companheiros, barcos e se encontrar só; sobretudo o drama pungente de quem tudo perdeu e se sente só na vida.

Em Fernando Guimarães, ao contrário do que sucede na *Odisseia*, é já quando se encontra sozinho, perdidos os companheiros, que o herói sente a voz das sereias, se vê «seduzido pelo inesperado canto do não ser» (v. 12) e «preso finalmente pelo círculo do sofrimento e da paz» (vv. 12-13), da quietude. Como se a voz das sereias ainda o chamasse a dar as boas vindas e a entornar nas «entranhas o sono voluptuoso» (vv. 13-14) e fizesse despontar uma flor apenas — a misteriosa Ítaca — no espírito perturbado, de Ulisses e nosso (vv. 11-17):

..... E ali fica,
seduzido pelo inesperado canto do não-ser, preso finalmente pelo círculo
do sofrimento e da paz: «Boas vindas a Ulisses!» assim ele escuta
como se as sereias ainda o chamassem. «Entornamos pelas vossas
entranhas o sono voluptuoso
e desponta (misteriosa Ítaca) apenas uma flor em direcção ao seu espírito
perturbado. Queres colhê-la? Ou preferes aspirar um perfume casto e
salino, como a nudez
da esposa?»

A voz interior — das sereias —, a aliciar, pergunta se quer colher a
flor que desponta, a misteriosa Ítaca, ou prefere a companhia da esposa, «um
perfume casto e salino». Eis o poema, onde os enjambements, um recurso
formal frequente em Fernando Guimarães, se sucedem:

Ali, uma flor devora as suas entranhas. Foi assim que adormecemos?
Que peso ainda existe sobre os ombros descaídos, onde fica a brilhar
o óleo do sono? E as pálpebras? Caminhamos cegos, como se Homero
seguisse ainda com as mãos estendidas pelas veredas do poema. O
espírito tornou--se ausente, e ao seu crepúsculo assistimos com
indiferença, habituados à perda final dessa luz.

Agora, a própria recordação é apenas uma sombra: os guerreiros
feridos e as ameias, as tempestades e os barcos não estão já connosco.
(Poderemos ter orgulho ao dizer: «Eu sou esta destruição?») Talvez um
pouco ébrio, Ulisses perdeu-se nas encruzilhadas de uma cidade
qualquer. Sem esperança, entra numa casa estranha como se fosse a
orla de um novo combate. Apoia-se junto a uma mesa silencioso: que
terrível luta, a de um homem para sempre sozinho! E ali fica, seduzido
pelo inesperado canto do não-ser, preso finalmente pelo círculo do
sofrimento e da paz: «Boas vindas a Ulisses!» assim ele escuta como
se as sereias ainda o chamassem. «Entornamos pelas vossas entranhas
o sono voluptuoso e desponta (misteriosa Ítaca) apenas uma flor em
direcção ao teu espírito perturbado. Queres colhê-la? Ou preferes
aspirar um perfume casto e salino, como a nudez da esposa?»

— Esse antigo estuário onde se presente o rumo
do sangue, para que os teus barcos regressem, abertos como feridas.

Ítaca, o antigo estuário, onde os barcos aportam e regressam, onde se oferece a paz e a quietude. Mas trata-se de sedução de sereias — o «inesperado canto do não ser» — para um «sono voluptuoso», de que desponta a flor que é Ítaca. Será que o homem, que Ulisses simboliza, deve deixar-se embalar nesse canto sedutor ou continuar insatisfação? Daí a interrogação final:

..... Queres colhê-la? Ou preferes aspirar um perfume casto e salino,
como a nudez
da esposa?»

No poema «Algumas palavras de Penélope; outras de Ulisses», nem sempre se torna fácil distinguir as falas da rainha e as do herói. No entanto, os elementos do mito sucedem-se: os diversos caminhos, o mar e os barcos, o tear. Mas aqui estamos na intimidade da casa e na presença de uma linguagem transposta para a esfera amorosa, pelo recurso à metáfora, como a de «fiar» e «tecer» que já encontrámos em David Mourão Ferreira (supra, p. 9-10). Observa Vasco Graça Moura que, na poesia de Fernando Guimarães, é frequente haver «certa homologia entre a superfície, o exterior; a textura, da casa/invólucro e da pele / corpo no acto da reversão verbal que os torna momentos da trajectória de acesso a um real simultaneamente superior e íntimo, diríamos, ao *lugar do ser*»⁽¹⁴⁾. E assim temos «os caminhos do corpo» (v. 2) que, ao chegar a noite, é (vv. 2-6)

..... tear erguido
junto das árvores, para que as suas raízes entrem
na espessura da lã, ali onde apenas chegava
o odor que se eleva das mãos, ao trabalharem, pesadas
como no estio as alfaias do ar.

Ou são ainda as mãos que percorrem esse corpo e dele recebem os fios com que continuam a tecer (vv. 28-31):

(14) *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 187.

..... A noite desce se tu aprendes a receber
esses fios menos pesados com que há-de continuar a
tecer e ficam os teus dedos caídos, agora imóveis
no meu rosto.

Na casa fica suspenso «o calmo desenho, o bordado do mar; os últimos navios» (vv. 9-10), cujo rumor (vv. 11-16)

já não é nosso, apaga-se unido aos panos entreabertos, e aprendo a escondê-lo nos joelhos vergados. Esperaste sozinho e nas janelas vêes os barcos como varandas; ah, tudo oscilava, a superfície do peito, mais longe os movimentos límpidos. Fica esquecido o teu nome, apaga-se finalmente o desenho das pregas pelas vestes húmidas.

E assim, em esfera diferente, se alude a elementos ligados aos erros de Ulisses: os barcos perdidos, a solidão do herói, depois de perder os companheiros, o esquecimento do seu nome. Telémaco acentua, no canto primeiro (vv. 235 e 242) que o pai desapareceu dentre os homens «invisível e ignorado». Na *Odisseia* Ulisses, após o naufrágio que o atira exausto para o país dos Feaces, aparece nú, maltratado e sujo de salsugem (6. 136-137) a Nausícaa que o acolhe, lhe dá vestuário e em seguida regressa à cidade no seu carro de mulas, ensinando ao herói como obter a ajuda dos pais. No poema de Fernando Guimarães, aplicados às relações amorosas, encontramos também o salitre como veste, «as rédeas fugazes», o manto (vv. 16-21):

..... Onde o desejo
vinha tocar os olhos, os cílios percorridos por esta seiva,
feliz humidade ou carícia que nos cerca, aí se oculta
o que me veste, um pouco de salitre; esperas aqueles
que seguram as rédeas fugazes, o sombrio manto — indícios
suspensos na areia, ao ouvires o mar que chegava.

Mas o rumor do mar traz outro elemento do mito aqui subjacente, outros indícios — referências a combate e a morte: as «lanças sobre os campos» (vv. 24-25), os «olhos dos que morriam» (v. 26), tudo «leve como

cinza» (v. 27), as «espadas como crisântemos» (vv. 27-28), as «areias tingidas com o que era sangue» (v. 31-32). No regresso estavam à espera, junto da casa, «emissários de uma leve suspeita» (v. 34). O palácio perdera a vida (vv. 35-37):

Palácio, esquecido esse limiar entre as folhas; ninguém habita
o que se torna compacto como se fosse de pedra, ao longe
uma lage.

Apesar disso, «o povo que se torna fiel» vinha de longe «com os seus livros de experiência abertos» (vv. 39-41) que falam de regresso a sendas marítimas perdidas, onde fulge a recordação destruída que se procurou (vv. 42-45):

..... Falam do regresso a perdidas sendas,
as que eram também marítimas, onde destruída fulge
a recordação daquilo que procuraste, as searas há pouco recolhidas,
o leite
como um olhar.

Difícil não sentir o pensamento resvalar para a recordação das rotas «também marítimas» que os portugueses procuraram, que hoje é recordação destruída, apenas «searas há pouco recolhidas». Mas logo o poema nos encaminha noutra direcção: eram «crianças com seu exausto poder» que «traziam inesperadas o que se tornava feliz em cada noite» (vv. 46-48) e que, nas mesmas salas, «adormeciam como um tecido entregue à luz» (vv. 49-52).

..... Era nosso
talvez o que delas nos chega, onde se fecham poderosas
as mãos que sabemos amadas. E, se despertam, incessante
se torna o fruto que se derrama, as pupilas.

Apesar do regresso e do reencontro, Penélope — ou melhor, a mulher amada — aprendera tudo sozinha, «a travessia para outras praias» (v. 56) e a recolha do que «permanecia destruído» (vv. 58-63):

Vieste trazer livres os tecidos, o que neles
gravavas
.....; continua escrita a melancolia, uma jóia
amarga, ao aprenderes sozinha como se recolhe
o que permanecia destruído: era todo o amor
que me deste?

De novo o motivo do tear e do tecer e a ideia de nostalgia, de certo desencanto que percorre todo o poema: são «os últimos navios», cujo «rumor já não é nosso» (vv. 10-11), «rédeas fugazes, o sombrio manto» (v. 20), a morte e o sangue, o palácio sem vida «como se fosse de pedra» (v. 36), as «perdidas sendas» e a destruída recordação (vv. 42 e 44). Daí a jóia amarga da nostalgia, quando tem de aprender sozinha «como se recolhe o que permanecia destruído» (vv. 61-62). Por isso, embora estendida perto do seio, a solidão continua — sente «o seu rumor esquecido», com o silêncio apenas a perdurar (vv. 63-68):

..... perto de mim falavas e agita-se
o voo húmido que nos mostram as aves; estendida
sobre os mesmos teares a voz mais próxima agora do meu
seio, casto para que fosse como os alimentos. Sentes
o seu rumor já esquecido, e ficava apenas o silêncio
que vinha procurar-te: ofício que se oculta, paciente...

Podemos concluir com as palavras de Vasco Graça Moura, a propósito do livro *Casa: o seu desenho*, a que pertence o poema, no «*desenho* e no *desígnio* da escrita e das suas figurações, entre outras coisas ela é mais literalmente relacionada com o lugar mítico onde se desdobra um *habitar* não limitado por paredes... a mais intelectualmente relacionada com a heideggeriana *casa do ser*: a língua. *Somos*, portanto, na palavra, instituímo-nos no que nos institui e nos restitui como acesso à totalidade possível. O verbo é um modo de reconstituir a unidade do ser e é também a manifestação do *ser do ser*. Há que prosseguir o interrogante caminho, questionando para além da superfície»⁽¹⁵⁾.

⁽¹⁵⁾ *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 185-186.

O fragmento de *A analogia das folhas* (p. 51) compara o tecer de Penélope ao de uma aranha que, depois de construída a sua fina teia, quase invisível, espera arditamente as vítimas. Penélope todas as noites destecia a sua teia, para aumentar a confiança dos pretendentes. Vejamos o texto:

Semelhante a uma aranha que arditamente espera as vítimas para as devorar, assim Penélope, todas as noites a sua teia diminuía para que a confiança dos pretendentes aumentasse.

No poema de *O anel débil* (p. 85-86), talvez de forma um tanto irónica, fala da importância e influência que se atribuem os escribas e compara-os às sereias: há muito à espera de qualquer barco, a sua voz nunca foi tão acolhedora; o que escrevem — e todos os dias o fazem — obedece a uma estratégia e são por vezes jocosos; sabem a forma de todos os caracteres, têm segurança na mão aplicada e «os cinco dedos sabem qual é o seu poder» (vv. 14-15), passa através deles uma sabedoria estranha e cheia de outras cumplicidades. Por isso não podemos prescindir dos seus altos méritos e devemos (vv. 8-13)

..... pedir-lhes para que se não cansem de emitir os seus juízos. Não são afinal como as sereias? Há muito esperam qualquer barco e em segredo principiam já a odiá-lo. Chamam-no agora e reconhecemos que nunca foi a sua voz tão acolhedora. Queridas sereias-
-prostitutas! Todos os dias escrevem. Os seus olhos recolhem imagens, leves intuições, raciocínios...

O tratamento dos quatro mitos aqui analisados parece dar razão a Vasco da Graça Moura, ao considerar que, em Fernando Guimarães, o mito é «afloramento arquétipo, ou símbolo, ou apenas vestígio da unidade e da totalidade do ser, cujo fulgor impenetravelmente desafia o *logos* e nos remete para uma fonte perene em que essa unidade se perfaz e *realiza*, isto é, surge como o próprio real, integrando o fragmentário e dissolvendo-lhe os contornos»⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁶⁾ *Várias vozes*, Lisboa, 1987, p. 184.

A presença destes quatro mitos em Fernando Guimarães oferece também mais um exemplo da permanência da cultura greco-latina nos dias de hoje.

