



José Manuel Rodrigues Ventura

VASCO GRAÇA MOURA E CAMÕES: TRADIÇÃO E METAMORFOSE

Tese de Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pelo Professor Doutor José Carlos Seabra Pereira e pelo Professor Doutor Manuel Simplicio Geraldo Ferro e apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

José Manuel Rodrigues Ventura

**VASCO GRAÇA MOURA E CAMÕES:
TRADIÇÃO E METAMORFOSE**

Tese de Doutoramento em Literatura de
Língua Portuguesa, orientada pelo Professor
Doutor José Carlos Seabra Pereira e pelo
Professor Doutor Manuel Simplício Geraldo
Ferro e apresentada ao Departamento de
Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro 2017



Universidade de Coimbra

À Zézinha e ao João Pedro

Resumo

A produção lírica de Vasco Graça Moura, enquanto testemunho inequívoco de um notável fenómeno de recepção criativa, constitui pedra angular para a análise do privilegiado diálogo que estabelece com Camões na sua obra multimoda, quer seja poesia, ficção narrativa, tradução ou ensaio. É justamente o modo como o autor aproveita e recria essa fecunda matriz, em demanda de uma criação de discurso literário original, que se afigura a finalidade primacialmente visada pelo presente trabalho. Nesta linha, pretende-se dar conta da complexa rede de nexos intertextuais, apoiada num quadro teórico pertinente, com o propósito de identificar elementos compositivos e semânticos inspirados na grandeza e valor do legado camoniano, que, longe de estar esgotado, permanece como uma das mais fecundas heranças da tradição literária nacional.

Embora esta dissertação vá incidir essencialmente na área dos estudos literários, também, quando se afigurar oportuno, serão considerados, na devida perspectiva, outras realizações artísticas aduzidas e tidas como relevantes, para descortinar aspectos nucleares do perfil intelectual e do percurso lírico de Graça Moura. A amplitude referida permite enveredar por caminhos analíticos e reflexivos mais abrangentes, em grande parte fundamentais para dilucidar o itinerário de uma voz singular das letras portuguesas atuais.

Decorrente destas pressuposições, reflexões e inferências, serão retiradas conclusões sobre a pertinência da investigação realizada, com o intuito de corroborar a sua oportunidade. Nessa medida, o presente trabalho hermenêutico, ancorado na análise de um selectivo *corpus* textual, pretende tratar o labor poético de Graça Moura, em conexão com outras áreas da sua criatividade, visando, sobretudo em clave camoniana, concatenar as linhas de força determinantes que conferem indubitavelmente uma invulgar coerência à sua produção lírica, matéria ainda não tratada com profundidade na actual bibliografia crítica disponível.

Abstract

The lyrical production of Vasco Graça Moura, as an unequivocal testimony of a remarkable phenomenon of creative reception, is a cornerstone for the analysis of the privileged dialogue established with Camões. It is precisely the way in which the author uses and recreates this fruitful matrix, in demand of an original expression, which seems the primary purpose proposed. In this line, it is intended to account for the complex network of intertextual links, supported by a valid theoretical framework, in order to identify compositional and semantic elements inspired by the greatness and value of the Camonian legacy, which, far from being exhausted, remains one of the most fruitful legacies of the national literary tradition.

Although this dissertation will focus essentially on the area of literary studies, also, when it seems appropriate, other cultural milestones deemed relevant will be considered, in order to uncover core aspects of Graça Moura's intellectual profile and literary career. The aforementioned amplitude allows us to embark on broader analytical and reflexive paths, which are largely fundamental to elucidating the path of a singular voice of the Portuguese lyrics today.

Based on these assumptions, conclusions will be drawn on the relevance of the research carried out, in order to prove the opportunity of the dissertation. To this extent, the hermeneutical horizon, anchored in the analysis of a selective textual *corpus*, intends to deal with the poetic work of Graça Moura, with the aim of, above all in Camonian code, to concatenate the decisive lines of force that undoubtedly confer an unusual coherence to its lyrical production, a subject not yet treated in depth in the bibliography available by the most recent critique.

Palavras-chave: Vasco Graça Moura, Luís de Camões, poesia, recepção, intertextualidade, paródia

Keywords: Vasco Graça Moura, Luís de Camões, poetry, reception, intertextuality, parody

Preâmbulo

A minha descoberta, embora um pouco tardia, da obra de Vasco Graça Moura ocorreu na década de 90 do século findo e, desde logo me cativou a sua original concepção literária, sobretudo no que concerne à recriação da tradição lírica.

Visto que ao longo do meu percurso formativo e da minha actividade docente a investigação tem sido sempre uma vertente fulcral – e que, dentro do possível, venho a desenvolver –, afigurou-se-me motivante para a pesquisa literária o fascínio que a escrita do referido autor me provocou. Deste modo, tornou-se viável, na minha esfera de interesse, um projecto, há muito almejado, de realização de uma tese de doutoramento, com o propósito de perscrutar a lírica de vgm, bem como delinear traços caracterizadores de uma singular arte poética no contexto das letras contemporâneas.

De entre uma variedade de temas que a vasta e rica obra de Graça Moura compreende, foi minha intenção debruçar-me principalmente sobre o incessante diálogo que a produção poética de Graça Moura estabelece com Camões. Nesta linha de estudo da intetextualidade, teve-se em vista, assim, dilucidar aspectos fundamentais da recepção criativa de Camões, que são um vivo testemunho da continuada recepção do autor das *Rhythmas* ao longo dos séculos. Assim, a abordagem de uma obra marcada pelo indelével influxo dos versos de Camões – e do que com ele se relaciona – pretende distinguir determinadas coordenadas que se tornaram marcantes na poesia portuguesa no dealbar do século XXI.

Procurei, deste modo, trilhar um percurso hermenêutico, que permita dar conta, no seu *terminus*, do alcance operatório de um eixo tão complexo nos estudos literários, como o é a designada estética da recepção. Constituiu, por tudo isto, um desafio rastrear um *corpus* textual coerente, provido de um assinalável grau de originalidade nas letras portuguesas, que se afirma numa notável pluralidade.

Para concluir este breve preâmbulo, não posso deixar de expressar o meu agradecimento à minha família e aos meus amigos pelo permanente incentivo dispendido, visto que sem eles não teria sido possível levar a cabo o presente trabalho.

No entanto, nesse percurso, força é que destaque, em particular, o acolhimento prestado pelo senhor Doutor José Carlos Seabra Pereira e pelo senhor Doutor Manuel Simplício Ferro, desde o primeiro momento deste projecto. Fica, pois, aqui a minha sentida e sincera gratidão pelo modo como receberam a proposta desta tese, bem como pela sua pronta orientação e sugestões enriquecedoras, de apurada sensibilidade e invulgar rigor científico. Sem o seu apoio generoso e persistente – atributo próprio de humanistas cada vez mais raros, infelizmente, na contemporaneidade –, não teria sido possível a concretização do presente trabalho.

Introdução

Camões ocupa um lugar de privilégio nas letras portuguesas, mercê do prestígio que lhe foi concedido, perante o reconhecimento público da sua obra. De facto, o autor das *Rhythmas*, de entre os poetas nacionais, é aquele que, sem dúvida, maior admiração tem suscitado em todas as épocas; uma permanente recriação da sua obra e um incessante movimento hermenêutico, ilustrativos de um vasto interesse e constante divulgação, conferem-lhe, assim, uma singular modernidade¹. Aguiar e Silva, por exemplo, sustenta que *Os Lusíadas* não atravessaria sucessivas gerações se não lhe apontassem inéditos significados, onde fossem projectados os valores de sua própria hora histórica². Condicionado por factores literários, estéticos, históricos e culturais, esse diálogo, que explica o *status* de Camões ao longo de mais de quatro séculos, está na origem do modo como cada um interpreta a sua obra.

Esta perspectiva analítica centrada no leitor, fundada na hermenêutica alemã, surgiu nos finais dos anos 60 do século findo com a estética da recepção, vindo a converter-se numa questão crucial de reflexão literária. Assente num núcleo de trabalhos representativos do ponto de vista literário e epistemológico, abriu novos caminhos de investigação, comprovada pelo pensamento teórico conferido ao leitor, o “terceiro elemento” numa obra literária, no dizer de Hans Robert Jauss, vulto pioneiro nas teorias da recepção³. Com efeito, face à crise do paradigma objectivista – marcado pela filosofia oitocentista e pelo estruturalismo do século XX –, a linha de pensamento invocada, alicerçada na fecunda orientação teórica de

¹ Aníbal Pinto de Castro, nesta linha, destaca “A obra camoniana, oferecendo uma das constantes principais, se não a principal, da cultura literária portuguesa, constitui uma segura pedra de toque para a determinação da dinâmica dos códigos estéticos em Portugal” (Aníbal Pinto de Castro, “A recepção de Camões no Neoclassicismo Português”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, p. 33).

² Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Significado e estrutura de Os Lusíadas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da publicação de *Os Lusíadas*, 1972, p. 7.

³ Na senda desta asserção, Hans Robert Jauss, (“El lector como instancia de una nueva historia de la literatura, in P. Bürger *et alii*, *Estética de la recepción*, Madrid, Ed. Arco/Libros, 1987, p. 59) sublinha: “La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su “tercer componente”, el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras”.

Aristóteles e Kant, sublinha a função histórica do destinatário, que posiciona o texto numa “série estética” pelas contínuas interpelações formais e éticas que suscita⁴. Por outro lado, o largo acolhimento que gozou a estética da recepção, graças, segundo Jauss, à “sociologia da literatura e ao seu método imanente de interpretação”⁵, deve-se fundamentalmente ao facto de estabelecer um concepção distinta do ideário positivista de fonte, fortuna ou influência⁶. As noções enunciadas foram consideradas desprovidas de validade científica, visto que descuravam o conflito de interpretações antagónicas, bem como eram incapazes de reflectir sobre o fenómeno literário⁷. A evolução dos estudos neste campo desvia, pois, o seu interesse da concepção da obra como mero resultado do trabalho realizado pelo seu autor num determinado contexto. As novas acepções consideram o estudo das fontes uma assimilação passiva da tradição pelo mero cotejo de elementos textuais, como de uma reprodução mecânica se tratasse. Além disso, o leitor, apesar da sua singularidade cultural, não é um indivíduo isolado, uma vez que é tributário do meio e da época onde se insere, conceito que desloca, na teoria literária, a noção de influência para a esfera da recepção⁸. A continuada incidência sobre a instância receptora fundamenta, afinal, a própria existência do texto

⁴ Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Ed Gallimard, 1978, p. 63: “L’esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l’œuvre littéraire tels qu’ils ont été compris de façon évolutive à travers l’histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la ‘série littéraire’ dont elle fait partie, afin que l’on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l’expérience littéraire”.

⁵ Vide Hans Robert Jauss *A literatura como provocação*, Lisboa, Ed. Vega, 1993, pp. 32-33.

⁶ Neste domínio, não admira que recentemente H. Bloom questione o conceito pouco rigoroso de influência no sistema literário: “E de qualquer modo, o que é a influência poética? Pode o seu estudo ser mais do que a indústria enfadonha de caça às fontes, contagem de alusões, indústria essa que de qualquer modo cedo chegará ao seu apocalipse quando passar dos estudiosos para os computadores?” (Cf. Harold Bloom, *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1991, p. 44).

⁷ A crítica em torno desta problemática deriva – segundo A. Manuel Machado e D.-H. Pageaux – da noção errónea de texto literário como “uma estrutura fechada, hermeticamente elaborada, sem nenhuma procedência, nenhuma contaminação, nenhuma fascinação exterior, nenhuma leitura plurivalente” (Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Literatura portuguesa, Literatura comparada, Teoria da literatura*, Lisboa, Ed. 70, 1988, p. 77).

⁸ Yves Chevrel preconiza novas perspectivas hermenêuticas, alicerçadas numa melhor fundamentação histórico-crítica da literatura, que ultrapassem as fragilidades científicas do conceito de influência. Assim, refere que a perspectiva de recepção, mais abrangente e com meios operativos mais rigorosos, sobrepõe-se a um ponto de vista meramente historicista e positivista de que são paradigma os estudos sobre fonte e influências de Van Tieghem. Na sua argumentação, serve-se do postulado de Jauss: “O resultado é sobejamente conhecido: aplicar à história da literatura o princípio da explicação puramente casual só permitiu que se colocasse em evidência os determinismos intrínsecos às obras, conduziu ao desenvolvimento excessivo do estudo das fontes, resumiu a especificidade da obra literária a um feixe de influências, que se podia multiplicar indiscriminadamente”. (Cf. Yves Chevrel, “Estudos de recepção”, in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 8 e pp. 185-228).

literário, cuja importância deriva de uma evolução de mentalidades ao longo dos tempos⁹. A estética de recepção, na realidade, centra-se no reconhecimento da importância do leitor, coevo do autor ou possível no futuro, na comunicação literária, o que projecta uma nova luz sobre obras que durante séculos permaneceram esquecidas ou inéditas.

O potencial significativo ilimitado do texto desenha uma “prefiguração de recepção”, princípio estruturante de sugestões no âmbito da teorização, e coloca, deste modo, a tónica no destinatário, entidade indispensável para uma reflexão dinâmica sobre a prática interpretativa¹⁰. A mudança de paradigma decorrente, que problematiza globalmente o sistema literário, concentra-se nos efeitos suscitados pelo texto e na sua recepção, recusando uma análise unívoca¹¹. Esta esfera de interesses começou a desenhar um percurso exegético, proveniente de argumentos específicos para fundamentar novos princípios de significação e o próprio conceito de recepção como condição *sine qua non* para a existência da obra literária. Esta actualiza-se e concretiza-se na comunicação veiculada ao leitor, entidade criativa na construção de sentidos¹². Enquadrada no fenómeno de recepção, o acto de leitura configura uma capital funcionalidade hermenêutica, pelo relevo similar à produção textual, mostrando que ambas as realizações não configuram percursos antagónicos, pelo contrário, caracterizam-se pela sua complementaridade. A obra só ganha sentido com um sujeito que com ela se confronta, ou seja, o seu centro de interesse privilegia a interacção entre sujeito (o leitor) e o objecto (a obra)¹³. A

⁹ Cf. Regina Zilberman, *Estética da recepção e história da literatura*, S. Paulo, Ed. Ática, 1989, p. 100: “A capacidade da obra de desprender-se de seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade. Porém, para ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os próprios destinatários”.

¹⁰ Cf. Wolfgang Iser, *O ato de leitura*, vol. 2, S. Paulo, Ed. 34, 1999, p. 9.

¹¹ Sobre este aspectos, Iser coloca três questões basilares: “1. Como os textos são apreendidos? 2. Como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe? 3. Qual é a função de textos literários em seu contexto?” (Cf. Wolfgang Iser, *O ato de leitura*, vol.1, S. Paulo, Ed. 34, 1996, p. 10).

¹² Cf. Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1983, p. 309: “Um texto do passado não interessa apenas com relação ao seu contexto primário, mas também é interpretado para elucidar seu possível significado para a situação contemporânea”.

¹³ Neste sentido, Robert Scholes advoga que o leitor estabelece com o texto um pacto, que é a leitura, o que implica a necessidade de submeter a regras determinadas esse acto. Deste modo surge a aceção de protocolo, signo proveniente da área diplomática, de leitura, estabelecendo um pacto, no dizer do crítico, na aproximação do leitor ao texto, cabal reconhecimento do *status* privilegiado do receptor no fenómeno literário. A tensão gerada deve-se a um leitor activo que persegue o desejo – impossível – da certeza na interpretação dos textos (Cf. Robert Scholes, *Protocolos de leitura*, Lisboa, Ed.70, 1991, pp. 65-101).

transformação verificada, susceptível de múltiplas abordagens em torno do objecto, representação e intérprete, aproxima-se do conceito difundido por Pierce de “semiose ilimitada”¹⁴, uma vez que qualquer obra apenas se realiza em plenitude pela leitura. Neste contexto, o trabalho pioneiro de Hans Robert Jauss foi determinante para o esclarecimento da função do leitor enquanto entidade histórica na concretização das linhas interpretativas da obra literária¹⁵. A matriz hermenêutica e fenomenológica da renovação de estudos literários retoma, pois, pressupostos enunciados já em obras da modernidade. Ao seguir explicitamente as noções de Gadamer¹⁶, valoriza a condição dialógica entre a obra e o leitor, onde ganham particular significado os sentidos textuais, provenientes do complexo processo de recepção. O autor de *A literatura como provocação* destaca, assim, a relação dialéctica do texto literário, que, numa perspectiva exegética, vem dar resposta às interrogações do leitor, contributo fundamental para modelar o seu horizonte de expectativa. Na esteira deste postulado, Wolfgang Iser preconiza que o receptor, num determinado momento histórico, concretiza determinados fundamentos interpretativos da obra literária, numa “relação recíproca de interacção”¹⁷. Esta concepção, colhida em Roman Ingarden, denota que a expressão de uma obra se atinge por uma multiplicidade de intervenções dos destinatários, rompendo, desse modo, com a tradicional concepção de produção literária centrada na redutora relação entre autor e obra¹⁸.

Com efeito, o texto, se não for lido, possui apenas uma realidade virtual, uma vez que a sua existência apenas se actualiza através da leitura, condicionando assim

¹⁴ Apud Maria Teresa Cruz, “A estética da recepção e a crítica da razão”, in *Revista Comunicação e Linguagem*, nº 3, 1986, pp. 57-67.

¹⁵ Esta teoria, se por um lado prima pela originalidade, por outro vem na senda dos trabalhos de autores anteriores, como Hans Georg Gadamer, Jürgen Habermas ou Roman Ingarden, bem como do contributo de estudos posteriores (Cf. Manuel Simplício Geraldo Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2004, pp. 51-54).

¹⁶ Na realidade, Jauss reconhece a importância de que revestiu o pensamento do autor alemão na linha orientadora da sua obra: “A teoria de Gadamer da experiência hermenêutica, a explicação histórica desta experiência na história dos conceitos humanísticos fundamentais, seu princípio de reconhecer na história do efeito (*Wirkungsgeschichte*) o acesso a toda a compreensão histórica e a solução do problema da realização controlável da fusão do horizonte, são os pressupostos metodológicos inquestionáveis, sem os quais o meu projeto seria impensável” (Cf. Hans Robert Jauss, “A estética da recepção: colocações gerais”, in Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979, p. 55).

¹⁷ Cf. Wolfgang Iser, *O ato de leitura*, vol. 2, *loc. cit.*, p. 97.

¹⁸ Cf. Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 380.

a própria produção literária, como defendeu Jauss¹⁹. Nesta linha, o iminente estudioso alemão liberta o texto de uma estrutura fixa e estanque e estabelece uma dimensão plural de literatura pela convergência de autor, obra e leitor, o que marca um novo rumo dos estudos literários, visto que não se vincula a uma orientação onde o sentido textual se confina unilateralmente ao que o seu autor lhe tinha desejado atribuir²⁰. A título de exemplo, a complexa recepção de Camões, materializada em preferências individuais, históricas e filosóficas, explica, em grande medida, a flutuação semântica e simbólica verificada na análise de personagens ou episódios camonianos ao longo do tempo²¹. No panorama da teoria da recepção, o texto é entendido como um objecto estético, com uma historicidade própria, onde também a historicidade do leitor, indispensável ao tratamento do problema da comunicação literária, é valorizada como factor essencial na construção desse artefacto²². Assim sendo, a percepção estética não é um código universal e datável, visto que está sujeito à evolução temporal, demonstrando como o acto de leitura é historicamente condicionado²³. O texto, provido de múltiplas significações, convida a um constante labor exegético, que se traduz na permanente actualidade dos enunciados ao longo dos tempos²⁴. Esta nova atitude, que se alarga a um número indefinido de receptores heterogéneos do ponto de vista cultural,

¹⁹ Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, *loc. cit.*, p.71: “O modo como uma obra literária, no momento histórico do seu aparecimento, responde à expectativa do seu primeiro público, a ultrapassa, a desaponta, ou contradiz, fornece evidentemente um critério para o juízo sobre o seu valor estético”.

²⁰ A este propósito, Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, *loc. cit.*, p. 47) afirma: “L’œuvre littéraire n’est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l’observateur passif son essence intemporelle”.

²¹ É esclarecedora a importância de que se revestiu o episódio do sonho de D. Manuel (*Os Lusíadas*, IV, 67-75) conduziu a uma larga polémica seiscentista, sendo actualmente um episódio sem o relevo hermenêutico verificado outrora. Vide João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, (Prefácio de Aníbal Pinto de Castro; leitura e integração do texto de Luís Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982; Manuel Ferro, “Estas fábulas vãs, tão bem sonhadas. Função e Fortuna do Sonho n’*Os Lusíadas*”, in *Colóquio Camões e a Ciência*, 11 Junho 2008, disponível em http://www.museudaciencia.org/gfx/bd/100729130200_manuel_ferro.pdf (consultado em 19 Setembro 2012); José Manuel Ventura, *João Soares de Brito, um crítico barroco de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Imprensa da Universidade, 2010.

²² K. Stierle chama a atenção para a complexa diversidade de reacções do leitor face ao momento da recepção (Cf. Karlheinz Stierle “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, in Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979, p. 133).

²³ Cf. Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, *loc. cit.*, p. 315.

²⁴ “A obra de arte é um signo, porque a significação é um aspecto fundamental de sua natureza, mas ela só se concretiza quando percebida por uma consciência, a do sujeito estético” (Cf. Regina Zilberman, *Estética da recepção e história da literatura*, S. Paulo, Editora Ática, 1989, p. 21).

conduziu a um contínuo trabalho hermenêutico em torno da figura do leitor²⁵, de onde se destaca o conceito fundamental proposto por Wolfgang Iser de leitor implícito²⁶, uma categoria textual, portanto uma entidade destituída de existência real, que antecipa a presença do receptor e concede um conjunto prévio de orientações aos seus possíveis leitores²⁷. Assim sendo, as estruturas de um texto regulam, em larga medida, a sua leitura, e o caleidoscópio de perspectivas construídas obriga à assunção de um determinado ponto de vista, fazendo do leitor real um co-autor participativo²⁸. A sua função realiza-se, assim, consoante as suas circunstâncias históricas e individuais, realizando certas potencialidades contidas na estrutura textual do leitor implícito, bem como delimita uma actualização específica, determinando a sua peculiaridade perceptiva e, por isso, única²⁹. Como se observa, essa concretização preenche os interstícios da referida estrutura, representando de um modelo intimamente ligado à estética da recepção e à teoria do efeito³⁰. A conjugação dinâmica destes dois princípios funcionais formula indelevelmente um novo conceito de leitor e recupera a dimensão histórica da literatura, pela relação estabelecida entre passado e presente, condição imprescindível para a conjugação dos aspectos estético-literários e históricos de um texto³¹.

²⁵ Sobre esta problemática, vejam-se as esclarecedoras sínteses: Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, pp. 296 sqq e Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de literatura comparada, loc. cit.*, pp. 215-216.

²⁶ Cf. Wolfgang Iser, *O ato da leitura*, vol. 1, *loc. cit.*, pp. 63-79.

²⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 73.

²⁸ Wolfgang Iser fundamenta esta asserção do seguinte modo: “A análise isolada dos componentes constitutivos da obra não só é problemática se a relação entre texto e leitor corresponder exatamente ao modelo informacional do emissor e receptor. Esse procedimento teria como pressuposto um código comum que assegura a recepção da mensagem, pois nesse tipo de processo a comunicação se dirige unilateralmente do transmissor para o receptor. Em obras literárias, porém, sucede uma interação na qual o leitor recebe o sentido do texto ao constituí-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra. Se isso é verdade, temos que partir do pressuposto de que as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto. Estas são de natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não só no texto, mas sim à medida que afectam o leitor” (Cf. *idem, ibidem*, p. 51).

²⁹ Para Karl Maurer, a riqueza de um texto está na capacidade de formular o que não está formulado, cabendo essa descoberta ao leitor implícito (Cf. Karl Maurer, “Formas de lectura”, in P. Bürger *et alii*, *Estética de la recepción, loc. cit.*, p. 242).

³⁰ Cf. Wolfgang Iser, *O ato da leitura*, vol. 1, *loc. cit.*, p. 78.

³¹ Cf. Regina Zilberman, *Estética da recepção e história da literatura, loc. cit.*, p. 33).

W. Iser, a partir das reflexões formuladas por Roman Ingarden, defende que a obra literária tem dois pólos: o artístico e o estético³²; o primeiro refere-se ao texto criado pelo autor, enquanto o segundo incide na decodificação empreendida pelo leitor, que é decisiva na medida em que lhe compete a iniciativa de actualizar a obra adquirindo, então, valor estético³³. Esta nova visão da história literária filia-se, deste modo, no encontro com o leitor – “a virtualidade da obra”³⁴ –, realidade que radica na experiência de leitura. Cada hipótese interpretativa torna-se singular na busca de conhecer a dimensão inédita de uma obra, pelo que a constituição de sentido de um texto é “um acto criativo”, testemunho cabal da inesgotabilidade da literatura³⁵.

Embora exista uma tipologia diversa nesta área em torno do destinatário³⁶, o “leitor implícito”, deste modo, corresponde a determinados contornos conceptuais e a implicações epistemológicas, de que resulta uma consequência criativa englobada no fenómeno da estética da recepção, onde cada texto suscita um determinado papel aos seus leitores possíveis. Como concretização pessoal, o acto de leitura comporta experiência e interacção, pelo que a obra literária deve ser pensada pelos efeitos sugeridos ao destinatário³⁷. Assim, face à natureza incompleta do texto, susceptível de permanentes análises, o texto é constituído por vazios que devem ser preenchidos pelo leitor, criando uma determinada mundividência onde, numa

³² Vide Wolfgang Iser (“El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, in P. Bürger *et alii*, *Estética de la recepción*, loc. cit., p. 215): “La obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevado a cabo por el lector”.

³³ Esta concepção do carácter estético da obra literária é similar à que Jauss propõe: “O carácter estético deve ser introduzido como premissa hermenêutica na realização da interpretação. No entanto, reciprocamente também a compreensão e interpretação estética necessitam da função controladora da leitura e de reconstituição histórica. Esta evita que o texto do passado seja adaptado ingenuamente aos preconceitos e há expectativas de significado de nossa época” (Cf. Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, loc. cit., p. 312).

³⁴ Cf. Wolfgang Iser, *O ato de leitura*, vol.1, loc. cit., p. 50.

³⁵ Cf. *idem*, *O ato de leitura*, vol. 2, loc. cit., p. 67.

³⁶ Wolfgang Iser apresenta, de um modo esquemático, diversas concepções formuladas pelos estudiosos acerca do leitor, com o intuito de fundamentar a sua teoria (Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 67 sqq). Registe-se que esta argumentação permite concluir que todo o sistema literário implica obrigatoriamente a presença do leitor.

³⁷ Umberto Eco, quando preconiza o conceito de *leitor modelo*, sublinha que um texto representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve actualizar, o que implicitamente realça o papel crucial do autor, texto e receptor no acto de ler. Partindo de desta perspectiva, o professor italiano conclui: “Gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro” (Cf. Umberto Eco, *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, Lisboa, Ed. Presença, 1983, p. 57).

manifestação cabal de aprovação ou recusa, deposita as suas vivências e interesses. Nesta estratégia cooperativa, afigura-se importante dilucidar nas teses de W. Iser o conceito funcional de vazio³⁸, apoiado no legado teórico de Roman Ingarden dos pontos de indeterminação³⁹. As obras, como textos abertos, apresentam uma notória amplitude de indeterminação e, ao solicitar uma pluralidade de leitura, potenciam a liberdade do leitor num processo particularmente reflexivo e dinâmico. Com efeito, à medida que procura suprir as lacunas evocadas, passa por uma experiência estética e, logo, por perspectivas novas, cujo resultado, no dizer de K. Stierle, materializa uma “teoria das variáveis da recepção”⁴⁰. O modelo concebido por Iser entende a leitura como concretização, e desenha-se na assimetria entre o texto e o leitor, que, neste caso, só é superado por um preenchimento interpretativo através de projecções individuais de realização da leitura, o que comprova a estrutura dinâmica do texto e as operações mobilizadoras do receptor⁴¹. Com efeito, este não é um mero descodificador das carências estruturais contempladas no discurso⁴², uma vez que lhe cabe, completar os vazios, com o propósito de construir possíveis linhas significativas⁴³. Pelo facto de um texto apresentar uma cadeia de estratégias expressivas que o destinatário, devido à incompletude registada, deve concretizar, o acto de leitura exige a sua acção activa e consciente. Por conseguinte, o fenómeno dialógico da literatura implica dois momentos fundamentais: o primeiro, imanente à

³⁸ Cf. *idem, ibidem*, pp. 57-58. Em consonância com este postulado, Jauss regista a sua importância na dilucidação da sua estética de recepção (Cf. Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, *loc. cit.*, p. 311).

³⁹ Neste prisma, o autor sustenta: “Nem o objecto apresentado é total e univocamente determinado no seu conteúdo nem é infinita a quantidade das determinações univocamente definidas e positivamente atribuídas nem ainda a das simplesmente co-apresentadas: só é projectado um esquema formal de uma quantidade infinita de pontos de determinação que ficam quase todos por preencher” (Cf. Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 273).

⁴⁰ Cf. Karlheinz Stierle, “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, in Luiz Costa Lima (org.), *op. cit.*, p. 164.

⁴¹ Cf. Wolfgang Iser, *O ato da leitura*, vol. 2, *loc. cit.*, pp. 108 sqq e também do mesmo autor “A interação do texto com o leitor”, in Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979, p. 88.

⁴² Há, com efeito, aspectos distintos entre o conceito ingardeniano de indeterminação e o conceito de vazio textual proposto por Iser (Cf. Wolfgang Iser, *O ato de leitura*, vol. 2, *loc. cit.*, pp. 108-121 e pp. 144-158).

⁴³ Cf. Wolfgang Iser, *O ato de leitura*, vol. 2, *loc. cit.*, p. 157: “O lugar vazio permite que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestadas do texto, mas sim que aja sobre elas”.

própria obra, configura um ponto de partida e potencia interpretações futuras; o segundo actualiza a enunciação através da leitura.⁴⁴

Nesta ordem de ideias, os estudos de Jauss, fundados na recepção histórico-literária de obras, privilegiam também a experiência estética, com o fito de compreender a essência das relações entre a obra e o leitor. A valorização deste princípio permite justificar a continuidade histórica de uma determinada obra, o que não invalida o seu carácter transgressor, pela derrogação dos códigos intrínsecos a um determinado texto. A realização resultante, intimamente associada à emancipação comunicativa, actua, deste modo, como um estímulo à concretização de inovadores processos de leitura face à criação artística⁴⁵, que decorre – no dizer de Jauss – fundamentalmente de três factores: a *poesis*, próxima da *Estética* de Hegel, liga-se à *praxis* produtiva, a *aethesis*, que compreende a recepção, enquanto a *catarsis*, de índole comunicativa, conduz, através dos afectos, à liberdade estética de julgar⁴⁶.

De igual modo, W. Iser preconiza que o acto de leitura, antecipado de uma prévia análise interpretativa, com características que conferem ao texto um estatuto literário, implica um determinado efeito⁴⁷; na verdade; a construção de novos sentidos é fundamentalmente uma actividade criadora, pelo que o efeito estético se reveste de um papel hermenêutico fulcral⁴⁸. Deste modo, o amplo potencial de referentes apresentados actualiza-se no processo de leitura, através da relação

⁴⁴ Na complexidade que emana do fenómeno de leitura, esta questão é retirada num interessante artigo de Wolfgang Iser; reconhece no leitor um agente activo que perscruta os sentidos do texto através da sua interpretação. Vide Wolfgang Iser, “The Reading process: a phenomenological approach”, in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism*, Baltimore, Ed. University Press, 1980, pp. 50-69.

⁴⁵ Segundo Regina Zilberman (*Estética da recepção e história da literatura, loc. cit.*, p. 54): “Caracterizando a experiência estética, Jauss explica por que é lícito pensá-la como propiciadora da emancipação do sujeito: em primeiro lugar, liberta o ser humano dos constrangimentos e da rotina quotidiana; estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em espetáculo; pode proceder a experiência, implicando então a incorporação de novas formas, fundamentais para a atuação na compreensão da vida prática, e enfim, é concomitantemente antecipação utópica, quando projeta vivências futuras, e reconhecimento retrospectivo, a preservar o passado e permitir a redescoberta de acontecimentos enterrados”.

⁴⁶ Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, loc. cit.*, pp. 130-131. Veja-se o sucinto comentário de Regina Zilberman (*Estética da recepção e história da literatura, loc. cit.*, pp. 52-57) sobre as três actividades relacionadas com a experiência estética.

⁴⁷ Wolfgang Iser, *O ato da leitura*, vol. 1, *loc. cit.*, pp. 52-53.

⁴⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 10: “Se os textos literários produzem algum efeito, então eles libertam um acontecimento, que precisa de ser assimilado. Em consequência, os processos de tal elaboração estão no centro do interesse do efeito estético”.

dialéctica dos signos do texto com o leitor⁴⁹. Assim, a teoria do efeito está ancorada no texto, enquanto a recepção se integra nos juízos históricos dos leitores; é precisamente na conjugação destes dois princípios – efeito e recepção – que tem lugar a realização da estética da recepção⁵⁰.

A natureza interactiva⁵¹ da reciprocidade entre texto e receptor, permite explorar aspectos específicos do discurso literário, onde se recuperam os fundamentos que explicam uma pluralidade de leituras complementares e se define a ideia de “obra aberta”, expressão cunhada por Umberto Eco⁵², justificando, deste modo, as possibilidades de interpretações, a um tempo, distintas e complementares de uma obra literária. Com efeito, a produção camonianiana permite uma análise de recepção que convoca todo o potencial de sentidos imanentes, que, apesar de tudo, nunca se torna arbitrária ou descontextualizada, devido ao horizonte de expectativa estabelecida pela obra⁵³. Neste quadro referencial, é possível rever o conceito de história da literatura como uma manifestação de produção e recepção estéticas

⁴⁹ Neste contexto, W. Iser usa ainda o conceito de “jogo” para pensar a interacção entre autor-texto-leitor e identificar as operações levadas a cabo no processo textual. O leitor assume, com efeito, uma participação ativa no processo de descodificação: ele não apenas lê de forma passiva, mas também cria um significado graças ao envolvimento dinâmico no processo interpretativo; a essa criação está intimamente ligado o conceito de “suplemento”, implícito a cada texto e considerado na sua individualidade, pois resulta de cada leitor, e está implícito a cada texto (*Idem*, “O jogo”, in João Cezar de Castro Rocha (org.), *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*, Rio de Janeiro, Ed. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999, pp.105-115).

⁵⁰ Cf. *idem*, *O ato da leitura*, vol. 1, *loc. cit.*, pp. 52-53, p. 7: “Deste modo, o efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com método histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam”.

⁵¹ Cf. *idem*, “Problemas da teoria da literatura actual: o imaginário e os conceitos-chave da época”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1975, p. 375: “[É] o conceito de interação que determina a relação entre texto e leitor. As inovações de um texto derivam principalmente da recodificação de fragmentos de textos seleccionados, ou seja, de valores e normas seleccionadas. [...] Tem o carácter de reciprocidade e sujeita ambos os pólos a um processo auto-regulador”.

⁵² Cf. Teresa Cruz, “Prefácio”, in Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, *loc. cit.*, p. 15.

Note-se que Umberto Eco se aproxima da teoria da escola de Constança ao tratar do fruidor do texto para o contributo da construção de uma obra previamente produzida, devido ao modo como é abordada, denominada de “obra em movimento”, e cujo paradigma se observa sobretudo na área da composição musical. A abertura e dinâmica do texto literário permitem uma integração num desafio contínuo, proveniente do diálogo entre o texto e o leitor, baseado numa perspectiva pessoal de um indivíduo inserido numa época. Para o autor de *O nome da rosa*, cada leitura é simultaneamente definitiva e provisória, não esgotando a infinidade de leituras possíveis; os signos interpelam a sensibilidade do receptor, possuidor de um determinado gosto, pelo que a recepção se destina a alguém diferente que apreciou uma determinada obra e dela se apropriou (Cf. Umberto Eco, *Obra aberta*, Lisboa, Ed. Difel, 1989, pp. 61-62).

⁵³ Cf. Klaus Dirscherl, “A estética da recepção e suas consequências”, in *Cadernos de Literatura*, nº 14, Coimbra, Universidade de Coimbra-Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, p. 86.

através do leitor, do escritor e do crítico que reflecte e emite juízos valorativos⁵⁴. Segundo este critério, a literatura realça primordialmente a continuada experiência de receptores contemporâneos ou posteriores ao aparecimento da obra⁵⁵. Este jogo textual cria, assim, o horizonte de expectativa⁵⁶, sistema prévio de conhecimentos de géneros, formas, temas e linguagens, conceito haurido por Jauss na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer⁵⁷. Torna-se, deste modo, um elemento fundamental do sistema de comunicação literária e define-se como um procedimento que permite ao público receber as obras, enquadrando-as dentro de uma tradição, com normas estabelecidas, e, mesmo aquelas mais inovadoras, pressupõem sempre um determinado conjunto de traços identificadores⁵⁸. O horizonte de expectativa constitui, pois, uma “isotopia paradigmática”, que se transforma com a passagem do tempo, e a recepção da obra funciona de acordo com o sistema semiológico que oscila entre o pólo do desenvolvimento e da correcção do próprio sistema⁵⁹, predispondo o receptor para identificar determinada forma de expressão em busca de uma coerência textual⁶⁰. Cada acto de leitura não

⁵⁴ Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, *loc. cit.*, p. 62: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se cumprem na actualização de textos literários, através do leitor que lê, do escritor que produz e do crítico que reflecte”.

⁵⁵ Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 71: “O modo como uma obra literária, no momento histórico do seu aparecimento, responde à expectativa do seu primeiro público, a ultrapassa, a desaponta ou contradiz, fornece evidentemente um critério para o juízo sobre o seu valor estético.

Jauss só em estudos posteriores acrescentou à sua definição de horizonte de expectativa outros elementos além dos estéticos. Considerou, pois, indispensável a diferenciação de horizontes literários e extraliterários no jogo dialógico entre o texto e o leitor, visto que permite a inscrição do passado nos horizontes sincrónicos de compreensão e ensaia processos interpretativos de reconstrução de horizontes de expectativas ulteriores. (Cf. Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, in P. Bürger *et alii*, *op. cit.*, pp. 59-85).

⁵⁶ Hans Robert Jauss (Cf. “El lector como instancia e una nueva historia de la literatura”, *loc. cit.*, p. 76) considera a obra literária determinante para a formação de uma sociedade, sendo o horizonte de expectativa fundamental para definir uma nova história literária.

⁵⁷ Sobre o conceito de horizonte de expectativa, veja-se a excelente síntese e respectiva bibliografia de Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria de literatura*, *loc. cit.*, pp.108-109, nota 154.

⁵⁸ À luz do enfoque estético e hermenêutico, aspectos decisivos na estética da recepção, Gadamer sustenta que na complexa relação entre poetizar e interpretar, ou seja, entre criação artística e crítica, é na poesia que esse vínculo é mais estreito, comparativamente a outros domínios. Deste modo, a palavra poética é especulativa e implica uma experiência hermenêutica, como sublinha: “La palabra del habla cotidiana, así como la del discurso científico y filosófico, apunta a algo, desapareciendo ella misma, como algo pasajero, por detrás de lo que muestra. La palabra poética, por el contrario, se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, plantada. La una es como una moneda de calderilla, que se toma y se da lugar a otra cosa; la otra, la palabra poética, es como el oro mismo” (Hans-Georg Gadamer, “Poetizar e interpretar”, in José Manuel Cuesta Abad e Julián Jiménez Heffernan (ed.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Ed. Akal, 2005, p. 859).

⁵⁹ Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, *loc. cit.*, p. 67.

⁶⁰ Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 529 sqq e Umberto Eco, *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, *loc. cit.*, 1983, pp. 97-107).

constitui uma simples redundância interpretativa, visto que essa actividade relativamente às precedentes apresenta novas posições, conduzindo a correlações estruturais que estimulam, e, ao mesmo tempo, regulam a ordem das suas interpretações⁶¹. Este exercício exegético, de vincado relevo comunicativo, concebe a obra como a convergência entre o texto e o leitor⁶².

Nesta ordem de ideias, o acto de leitura estabelece e pressupõe implicitamente uma determinada recepção, condicionada pelos códigos dominantes num determinado momento histórico, critério que adquiriu um papel nuclear no modelo teórico de Jauss. Porém, esta nova concepção também contempla um cariz diacrónico, uma vez que concebe a história da literatura como um ininterrupto diálogo entre as obras e os seus intérpretes – os autores e os críticos que posteriormente as recriam⁶³. O leitor, historicamente situado, deverá ter presente não só as circunstâncias actuais da sua recepção, mas também aquelas que motivaram a escrita do texto e os condicionalismos percebidos pelos primeiros receptores. A história da literatura é, pois, uma evolução do horizonte de expectativa e não uma sucessão cronológica de autores e obras. Ao reivindicar uma determinada consciência estética e epistemológica, a abordagem hermenêutica compreende um cenário da mais variada ordem, a partir do qual se constrói o significado do texto literário⁶⁴. A aproximação ao campo da recepção vem destacar que a leitura é uma actividade que abre os mundos do texto, transformando-os e amplificando-os a partir da experiência artística. Assim, um texto possui um determinado destino, como lembra o célebre verso virgiliano “Habent sua fata

⁶¹ Cf. Wolfgang Iser, “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”, in Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, *loc. cit.*, p. 380: “Por conseguinte, todos os conceitos de sentido que a interpretação postula como sendo o horizonte final do texto, são, em última instância, conceito de mediação e apropriação, que permitem, pelo ato de compreensão, ligar a dimensão imaginária do texto aos quadros de referência existentes”.

⁶² R. Zilberman sustenta que, no trabalho de Hans Robert Jauss, o conceito de leitor se baseia, em grande parte, no horizonte de expectativa, princípio que conjuga os códigos vigentes e as experiências acumuladas por ele (Cf. Regina Zilberman, *op. cit.*, p. 49).

⁶³ Cf. A. Kibédi Varga, “Recepção e classificação: Letras-Artes-Géneros”, in *Teoria da literatura*, Lisboa, Ed. Presença, 1981, p. 173: “Para o receptor, as formas convencionais de que os textos se podem revestir têm uma dupla função: criam uma ‘expectativa’ precisa e proporcionam simultaneamente um sentimento de familiaridade, garantem o ‘reconhecimento’. A surpresa é canalizada, juntam-se o conhecido e desconhecido”.

⁶⁴ Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 61.

libelli”⁶⁵, onde a representação textual se associa a mecanismos de leitura inseridos em modelos literários, estéticos, históricos e sociológicos⁶⁶. Porque não é uma entidade semioticamente neutra, o receptor, num exercício indubitavelmente activo, é tomado como um ponto de partida e não de chegada, o que representa um factor determinante da sua dinâmica de leitura⁶⁷. A estética da recepção começa com o horizonte de expectativa e continua, segundo Jauss, com um movimento de perguntas e respostas que coloca em estreita relação a posição dos primeiros receptores com aqueles que lhe sucedem⁶⁸, permitindo um desenvolvimento que actualiza o potencial significativo de uma obra⁶⁹. Neste ponto de vista, caracterizado por uma legitimação estética baseada em determinadas circunstâncias, o receptor deixa de ter um papel passivo, cabendo-lhe encontrar respostas; o texto exige, pois, uma compreensão que ensaia uma série de opções interpretativas, que, se não são infinitas, são pelo menos indefinidas. Por outro lado, nesta lógica as perguntas ainda não formuladas constituem uma possibilidade nova para os vindouros, enquadrando esta dialéctica na história de interpretação textual. Deste modo, a persistência das perguntas, estratégia metatextual, deve a sua continuidade – ainda assim considerada relativa – à identidade social e à herança cultural dos leitores⁷⁰, construindo o sentido global de sucessivas interpretações que dela se fazem.

⁶⁵ Cf. Vergílio, *Eneida*, II, 204 (Virgile, *Eneide*, livres IV-V, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 2^a1981).

⁶⁶ Umberto Eco, nesta linha, salienta: “Um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo gerativo: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as pressões dos movimentos da obra” (Cf. Umberto Eco, *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, loc. cit., p. 57).

⁶⁷ Sobre esta matéria, Horst Steinmetz (“Recepção e interpretação”, in A. Kibédi Varga, *Teoria da literatura*, loc. cit., p. 160) assevera: “Reconstruindo o horizonte de expectativas dos receptores, Jauss pretende determinar a situação histórica de cada obra literária. O horizonte é função do sistema de referência (género, forma, tema), e este é por sua vez determinado pelo conjunto de obras, anteriormente lido e recebido’. Deste modo, o horizonte de expectativas representa primariamente uma espécie de código artístico, que permite ao leitor abordar uma obra recentemente surgida, e, portanto, ainda desconhecida”.

⁶⁸ As perguntas ainda não levantadas constituem uma oportunidade para os intérpretes futuros. Elas não precisam levar necessariamente à rejeição das respostas encontradas pelo predecessor” (Cf. Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, loc. cit., p. 350).

⁶⁹ Sobre este postulado difundido por Jauss, Regina Zilberman (*op. cit.*, p. 63) sublinha: “O princípio da pergunta e resposta, definido metodologicamente como dialético e filosoficamente como horizonte, é talvez a sua principal arma teórica, acompanhando-o em quase todos os ensaios, por possibilitar a explicitação tanto do processo de interpretação dos textos, como a natureza dialógica da literatura”.

⁷⁰ Cf. Hans Robert Jauss, “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, loc. cit., p. 350.

Também a distância estética, decorrente do arco temporal compreendido entre a criação artística e os códigos estéticos vigentes num momento posterior, mostra como o mundo do receptor da obra que lê não se restringe a um mero reflexo da realidade, mas constitui, pela separação cronológica, um processo formador dessa realidade. Com efeito, à leitura, por circunstâncias da mais variada ordem, é proposto um número de receptores heterogéneos, pelo que o enunciado se realiza de modos distintos como objecto estético, quer num plano diacrónico, quer sincrónico.

Assim, cabe à teoria da recepção identificar os horizontes e as eventuais distâncias estéticas, observando os juízos críticos e os condicionalismos das evoluções verificadas do passado ao presente⁷¹. No entanto, segundo Jauss, também se pode estudar cada fase de evolução através de cortes sincrónicos, possibilitando descortinar marcas específicas de um determinado momento da história literária⁷². Assim é também possível que um momento delimitado se abra à decodificação de uma variedade de obras, que podem ser anteriores ou contemporâneas do leitor. A recepção é entendida, deste modo, como um complexo processo multimodo de convergência das idiosincrasias do receptor e dos condicionalismos decorrentes de um momento histórico e cultural. Esta concepção, múltipla e aberta, tipifica novos valores, indicativo claro de que a beleza literária e o gosto estético não se encontram estabelecidos invariavelmente *ad aeternum*, uma vez que, como preceituou D. Francisco Manuel de Melo, “os gostos variam com o tempo”⁷³.

Tendo em conta os princípios operatórios evocados, o fito deste trabalho incide no modo como a obra camoniana se integra na produção literária de Graça Moura. Neste sentido, as composições analisadas procuram ser lidas como uma forma de recepção activa decorrente da interpretação que as composições originais e a figura de Camões suscitaram, testemunho cabal da capacidade de constante revalidação da

⁷¹ Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, *loc. cit.*, pp. 45 sqq.

⁷² Cf. *idem, ibidem*, p. 64: “A literatura, como conexão de acontecimentos, constitui-se primacialmente no horizonte de expectativa (Erwartungshorizont) da experiência literária de leitores, críticos e autores, que lhe são contemporâneos ou posteriores. Compreender e descrever a História da literatura na sua historicidade própria depende da possibilidade de objectivar este horizonte de expectativa”.

⁷³ D. Francisco Manuel de Melo, *Le dialogue Hospital das Letras*, texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes de Jean Colomès, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 37.

dimensão comunicativa da grandeza literária do “Príncipe dos poetas”. Com efeito, o texto literário não é uma entidade absoluta de sentido; é uma conjugação de signos que, em contextos distintos no tempo e no espaço, podem ser diferentemente interpretados. Esta afirmação permite observar que o horizonte de expectativa se desenha na existência e experiência do leitor, num constante movimento de acção e reacção, como sublinha Claudio Guillén⁷⁴.

Justamente nesta dinâmica de assimilação e transformação reside o princípio da imitação, fundamento valorizado e difundido de toda a criação artística no Renascimento, que gozou não só de uma gloriosa tradição, como de ostracismo a que foi votado nos séculos mais recentes. Por ele e através dele enfatiza-se a tradição literária, celebrando-a, ao mesmo tempo, pelo que constitui assim um marcante factor legitimador do fenómeno literário⁷⁵. A preocupação permanente de justificar a perfeição estética das obras consagradas, levava os comentadores a defender que a essência da poesia consistia na imitação, indelével quadro de referência da originalidade. Tal questão incessantemente divulgada, merecera já especial atenção aos Antigos⁷⁶, chegando ainda com grande vitalidade aos períodos barroco e neoclássico⁷⁷. Defendida por críticos e teorizadores, consistia numa atitude reflexiva que buscava incessantemente a perfeição através da superação dos modelos consagrados, tendo provocado o desenvolvimento de uma teoria literária de carácter normativo que preconizava a sujeição a um conjunto rígido de normas e modelos. Nesta linha, o conhecido passo de Horácio “O imitatores, seruum pecus...”⁷⁸ exorta os escritores a imitar, mas, em vez da realização de um simples decalque, devem trilhar os caminhos da perfeição artística, pressupondo ainda a

⁷⁴ Cf. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985, p. 42.

⁷⁵ Segundo Graça Moura, Camões cumpre magistralmente esta faceta da imitação, concebida como ponto de partida ou de passagem, mas nunca como ponto de chegada: “Em Camões, essa imitação e os demais processos estão ao serviço de uma ansiedade e de um poder expressivo inimitáveis, cerzindo-se numa pessoalíssima maneira de estar no mundo e de pensá-lo” (Cf. Vasco da Graça Moura, *Luís de Camões: alguns desafios*, Lisboa, Ed. Vega, s/d. [1980], p. 11).

⁷⁶ Nesta óptica, Aníbal Pinto de Castro salienta a importância da imitação, que constituía um caminho seguro para o estudo do fenómeno literário, cuja presença é marcante nos teorizadores greco-latinos, sobretudo em Aristóteles, Cícero e Quintiliano (Cf. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, p. 9).

⁷⁷ Cf. Rui Manuel Afonso Mateus, *A recepção de Camões no Barroco português*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

⁷⁸ Cf. Horácio, *Epistulae*, I, 19 (*Épitres*, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 41961).

superação dos autores consagrados. Deste modo, a imitação “que redundava em glória do próprio modelo imitado”, como sublinha Lucília Pires⁷⁹, é uma via orientadora e disciplinadora da criação poética.

Nestas circunstâncias, ganha particular relevo o fenómeno de *contaminatio*, celebrizada pela metáfora barroca do ramalhete de flores, um sinal da originalidade poética proveniente do aproveitamento de uma multiplicidade de elementos e formas colhidas em vários modelos para a criação de novas obras⁸⁰. A capacidade electiva e selectiva de fazer próprios os modelos seguidos, de os reorganizar e integrar numa nova síntese, segundo Claude Gilbert Dubois, revela uma marca fulcral na literatura do século XVII⁸¹. Com efeito, a principal característica da poesia reside, pois, na arte de entretecer pacientemente as flores, de que resulta a transfiguração da matéria. A originalidade, neste contexto, não pressupõe a espontaneidade criativa, mas liga-se à capacidade poética de seguir – e fazer seus – os modelos consagrados, reelaborando-os, através de uma ordem harmoniosa e equilibrada.

Sob o signo desta herança cultural reguladora do sistema literário, ganha particular acuidade considerar os mecanismos da intertextualidade, categoria que funciona como relação dialógica entre diversos textos, renunciando às antigas noções de fontes e das influências⁸², e que provoca uma evidente mudança de paradigma: enquanto a noção de influência tende a reduzir-se à perspectiva do autor, este processo apresenta um alargamento conceptual pelos múltiplos nexos significativos sugeridos⁸³. Praticamente infindável, a convocação de modelos, génese de complexos mecanismos textuais, congrega simultaneamente referentes

⁷⁹ Cf. Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 20.

⁸⁰ Aníbal Pinto de Castro definiu a *contaminatio* como o aproveitamento de “elementos conteudísticos e formais colhidos em vários modelos, para a criação de obra tão novas quanto possível” (Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXI, 1985, p. 519).

⁸¹ Cf. Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, P. U. F., 1979, p. 46.

⁸² Sobre este assunto, Leyla Perrone-Moisés (“A intertextualidade crítica”, in Laurent Jenny *et alii*, *Intertextualidades. Poétique*, n.º 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 210) conclui: “Não podemos reduzir a intertextualidade ao uso da citação ou ao aparato referencial da crítica das fontes. Tratar-se, nestes casos, de uma intertextualidade rudimentar. A que nos interessa aqui não é uma simples soma de textos, mas um trabalho de absorção e de transformação de outros textos por um texto”.

⁸³ Sobre a mudança de paradigma que a problemática da intertextualidade provocou em relação à crítica das fontes, vide Geniève Idt, “Intertextualité, transposition, critique des sources”, in *Nova Renascença*, vol. IV, n.º 13, 1984, pp. 5-20.

de unidade e de diferença, susceptíveis de análise metodológica⁸⁴ pelas questões pertinentes no âmbito da produção textual e da estética da recepção⁸⁵.

Assim sendo, o resultado desse processo, ligado à sugestiva imagem do palimpsesto,⁸⁶ configura o intertexto, o texto sobreposto ou absorvido por outro texto, pelo que as relações estabelecidas resultam, pois, de um trabalho de transformação e assimilação, que proporciona novos significados⁸⁷. Esta relação intertextual é, pela sua natureza, um processo dinâmico e aberto entretecido por várias vozes, “mosaico de citações”, no dizer de Julia Kristeva⁸⁸, o que, em vez de traduzir um mero acto erudito, constitui uma estratégia comunicativa onde a ideia de inovação se eleva à de subordinação, pelas práticas expendidas em demanda da criatividade⁸⁹. Permite-se, pois, um reencontro com outros modelos literários e o grau dessa intersecção alarga de tal forma os limites interpretativos do texto que o converte num ponto de partida para outras leituras. As relações intertextuais adquirem, desta forma, uma nova projecção pela identificação dos diálogos

⁸⁴ Na determinação das práticas operatórias de intertextualidade, Carlos Reis enumera os seguintes aspectos fundamentais a ter em conta: “a questão da inovação criativa relação à que a procedeu, a conexão entre a criação literária e o lastro de referências culturais que envolvem o escritor, a produção textual perspectivada como contínua transformação de textos precedentes, etc.” (Carlos Reis, “Intertextualidade e leitura”, in *Construção de leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, p. 31).

⁸⁵ Aguiar Silva aborda de forma muito pertinente esta questão: “Se a intertextualidade decorre do princípio fundamental de não existe semiose *ex nihilo* e se a sua análise deve ter em conta a existência de universais pragmáticos, semânticos e sintáticos, também é certo que a intertextualidade constitui um fenómeno de semiose cultural, actuante na história e no confronto das forças ideológicas e sociais, carecendo de convalidação científica a ideia que os textos da cultura representam tão-só a modulação metamórfica de matrizes a temporais” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, loc. cit., p. 594).

⁸⁶ Na senda desta concepção, Genette afirma sobre a obra de Proust: “Est un palimpseste où se confondent et s’enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité” (Cf. Gérard Genette, “Proust palimpseste”, in *Figures I*, Paris, Ed. Seuil, 1966, p. 67). Presente num título de um livro de Gérard Genette (*Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982), o palimpsesto – lexema colhido na paleografia – designa o pergaminho de onde são raspados textos para que outros possam ser escritos, o que sugere a possibilidade de sob um texto existirem outros, que de algum modo estão ocultos.

⁸⁷ No que a este assunto diz respeito, Aguiar e Silva assevera: “O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entre cruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, loc. cit., p. 593).

⁸⁸ Neste contexto, Julia Kristeva afirma: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, pour texte est absorption et transformation d’un autre texte” (Cf. Julia Kristeva, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Seuil, 1969, p. 146).

⁸⁹ Laurent Jenny afirma que não há literatura sem aceitação, realização, transformação ou transgressão dos modelos arquétipos (Cf. Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, in Laurent Jenny et alii, *Intertextualidades*, loc. cit., pp. 5 sqq).

existentes na compreensão de obras distanciadas no tempo e no espaço, e, simultaneamente, contribuem para uma perspectiva distinta do estudo das fontes⁹⁰.

No entanto, este fecundo quadro de reflexões de natureza mais teórica abrange, para além da criação estética, a questão da recepção, a que os modernos estudos comparativistas procuraram responder. Assim sendo, a obra literária não é criada somente a partir da visão do autor, uma vez que situada num universo preexistente de textos, se concretiza na relação a outras obras⁹¹, tornando-se imperativo descortinar aspectos relevantes do enunciado que lhe serviu de modelo e o modo como o moldou a novos conteúdos semântico-pragmáticos. Nesta linha, sob o signo da referencialidade, a reescrita de fragmentos convocados problematiza o acto de leitura pela permanente solicitação da intervenção interpretativa. A intertextualidade encerra, pois, determinadas estruturas temáticas, formais, códigos culturais, cabendo ao leitor, numa actividade de apropriação, reflectir sobre o texto inserido numa tradição histórica, afirmando-se como uma estratégia eficaz na consolidação do seu horizonte de expectativa⁹². Esta prática estruturante convoca, então, a experiência do leitor, entidade provida de gosto estético, em grande parte, devido aos textos que previamente leu⁹³. O receptor deste modo não é o resultado absoluto de uma leitura de um determinado texto; pelo contrário, como entidade dinâmica, modifica-se em grau variável em cada leitura que perfaz, visto que lhe cabe compreender a complexa rede de relações intertextuais.⁹⁴

Esta aproximação hermenêutica relaciona-se com o horizonte de expectativa de um determinado receptor, que, através da intertextualidade, pode aderir ou rejeitar um determinado texto. O leitor pode partilhar os códigos de um autor coevo, mas, nem a distância temporal, nem os padrões socioculturais diferentes, excluem a

⁹⁰ Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, pp. 89-97.

⁹¹ Cf. Yves Chevrel, “Estudos de recepção”, in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, *loc. cit.*, pp. 185-228.

⁹² Idt destaca o interesse do conceito de intertextualidade nos estudos literários do seguinte modo: “elle permet d’insérer le système du texte, provisoirement clos par les méthodes formalistes, dans le système des textes, dans un contexte culturel, dans une perspective historique (Cf. Geniève Idt, “Intertextualité, transposition, critique des sources”, *in op. cit.*, p.19).

⁹³ Hans Robert Jauss reforça esta ideia em *História literária como desafio à ciência literária; Literatura medieval e teoria dos géneros*, *loc. cit.*, p. 98: “O texto novo evoca para o leitor (o auditor) o horizonte de uma expectativa e de regras que ele conhece graças aos textos anteriores, e que sofrem imediatamente variações, rectificações, modificações ou então que, muito simplesmente, são reproduzidos”.

⁹⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 46.

possibilidade de uma efectiva adesão à obra, como sublinhou K. Stierle⁹⁵. É possível, pois, que textos mais recentes tragam à colação textos mais antigos⁹⁶, convite motivador de leituras múltiplas o que explica, em grande parte, a constante consagração de determinadas obras ao longo dos tempos.

Neste âmbito, a sugestão literária oferecida pelo cotejo de textos, numa estreita conjugação entre ruptura e continuidade, constitui um aspecto privilegiado de abordagem neste trabalho, pelo aproveitamento criativo de Graça Moura do modelo camoniano e que está na génese da sua poesia. Com efeito, os desígnios líricos marcantes na produção do autor contemporâneo são assumidos deliberadamente como um imenso e variado intertexto camoniano, constituindo uma representação ilustrativa do seu inestimável prestígio na cultura portuguesa.

Outro aspecto importante a contemplar no âmbito da estética da recepção, e estreitamente articulado com o trabalho desenvolvido nesta dissertação, prende-se com o conceito de género literário⁹⁷, marco fundamental no labor exegético na Antiguidade Clássica – constituindo referências fundamentais a *Poética* de Aristóteles e a *Ars Poetica* de Horácio⁹⁸ – e continuado nas inúmeras poéticas vindas a lume desde o Renascimento até ao Neoclassicismo setecentista⁹⁹.

Este conceito apresenta características estruturais, que estimulam e inspiram os autores, e, ao mesmo tempo, regulam as características formais e semânticas das

⁹⁵ “O texto ficcional relaciona-se com os paradigmas literários por meio de imitação, da superação, da continuação, da paródia, etc. Por outro lado, relaciona-se com o horizonte de expectativa de um leitor pressuposto e é por este inserido, com maior ou menor direito, em seu próprio horizonte de expectativa. A intertextualidade contida no próprio texto, pode coincidir ou se opor ao horizonte de expectativa do leitor” (Cf. Karlheinz Stierle, “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, in Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*, loc. cit., 175-176).

⁹⁶ Cf. Geniève Idt, “Intertextualité, transposition, critique des sources”, in *op. cit.*, p. 12 : “Si toute écriture est lecture des textes antérieurs, toute lecture est toujours double, toute lecture remonte l’ordre chronologique, déchiffre dans un texte les traces des textes antérieurs. Dans cette perspective, c’est la lecture du texte le plus ancien qui est seconde : il est toujours lu à travers les textes postérieurs, on ne peut en faire une lecture fidèle, on ne remonte jamais à un sens premier comme à une source pure ”.

⁹⁷ Esta controversa questão da teoria dos géneros literários é analisada com particular acuidade por Manuel Ferro a propósito da recepção de Tasso em Portugal (Cf. Manuel Simplício Geraldo Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, loc. cit., pp.70-78).

⁹⁸ Neste sentido, Aguiar e Silva sublinha: “As regras eram extraídas, quer dos teorizadores e perceptistas literários mais autorizados – sobretudo Aristóteles e Horácio –, quer das grandes obras da antiguidade greco-latina elevadas pelo humanismo renascentista a modelos ideias das modernas literaturas europeias” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, loc. cit., p. 345).

⁹⁹ Veja-se, por exemplo, Bernard Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, Midway Reprint, 1974.

composições¹⁰⁰. A tomada de consciência decorrente dita a subordinação da escrita a determinadas normas, bem como constitui um factor essencial da estética da recepção. A identidade genológica, associada ao prestígio dos autores e determinada pelos gostos estéticos, está, sem dúvida, na base da divulgação e consagração de uma obra¹⁰¹. O género afigura-se, assim, a memória do sistema, vinculado à poética classicista, mas, por outro lado, promove múltiplas recriações, reveladoras de linhas de força de uma constante evolução literária¹⁰². Na verdade, apesar da universalidade normativa proclamada, os géneros literários, concebidos como categorias históricas, têm progredido ao longo do tempo e desempenham um importante papel na organização e na transformação do sistema literário¹⁰³.

Esta matéria tem constituído uma das questões mais debatidas da teoria literária pelos problemas epistemológicos suscitados e continua a ser objecto de análise nos estudos actuais, se bem que noutros pressupostos hermenêuticos¹⁰⁴. Tendo em conta o conhecimento dos modelos perpetuados, em grande medida, pelos preceitos normativos consignados sobretudo pela *imitatio* e o momento histórico em que o acto de leitura tem lugar, é possível colher uma determinada apreciação estética¹⁰⁵. Tal possibilidade permite, pois, descortinar na história da literatura a relação que as obras estabelecem com os leitores, permitindo compreender o sentido global de sucessivas interpretações que delas se fazem, uma vez que a obediência às regras ditadas neste âmbito pelas poéticas constitui um preponderante factor na avaliação

¹⁰⁰ “O género foi concebido como uma essência inalterável ou, pelo menos, como uma entidade invariante governada por regras bem definidas, vigorosamente articuladas entre si e imutáveis” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura, loc. cit.*, p. 345).

¹⁰¹ Cf. Margarida Vieira Mendes, “Gil Vicente: o génio e os géneros”, in *Estudos portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP, Universidade de Lisboa, 1990, p. 328: “Os géneros existem dentro e fora das obras: são princípios virtuais, reportórios de conteúdos, catálogos de soluções formais e de funções típicas, possibilidade de actuação códigos de comportamentos – depositados, disponíveis e combináveis numa série de tradições móveis, que só se conhecem e realizam em cada uma das obras.”

¹⁰² Cf. Hans Robert Jauss (*História literária como desafio à ciência literária; Literatura medieval e teoria dos géneros, loc. cit.*, p. 119): “Os géneros literários não existem isoladamente, mas constituem as diferentes funções do sistema literário da época e colocam a obra individual em relação com o sistema”.

¹⁰³ Cf. Gerhard R. Kayser, *Introdução à Literatura comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, p. 410: “Só a partir da mais avançada reflexão estética – sobre a teoria da literatura, sobre o conceito de forma e sobre a poética dos géneros, sobre a norma, o valor e a função estética – se poderão entender adequadamente os respectivos fenómenos de culturas distantes no tempo ou no espaço”.

¹⁰⁴ Cf. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publ. Europa-América, ³1976, pp. 281-297 e Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura, loc. cit.*, pp. 331-393.

¹⁰⁵ Nesta linha, Karlheinz Stierle (*Existe uma linguagem poética? Seguido de obra e intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2008, p. 42) sustenta: “Os textos que estão na origem de um género, antes que entrem numa configuração que revela a sua potencialidade genológica, remetem em primeiro lugar para um género já existente”.

do valor estético-literário de uma obra¹⁰⁶. Jauss, a propósito da literatura medieval, trata a questão dos géneros literários de um modo inovador; em vez da tradicional abordagem em torno da especificidade formal e semântica dos textos, privilegia uma análise baseada no horizonte de expectativa de cada leitor¹⁰⁷. Se a interpretação da obra literária é condicionada pelo género, também é necessário ter em conta o momento em que ocorre¹⁰⁸. As alterações verificadas prendem-se com a reformulação dos gostos, evoluções sociais, adopção de temas ou contaminação de outros géneros¹⁰⁹, factores, sem dúvida, reveladores de uma complexa teia de condicionalismos, que, pelo seu teor sociológico, estão para além das características ou convenções consagradas pela tradição¹¹⁰. Assim, os géneros apresentam um conjunto rígido de traços, que, no entanto, apesar de variações criativas, não deixam de sinalizar marcos orientadores da actividade hermenêutica¹¹¹. A dinâmica transformativa permite identificar, segundo Manuel Ferro, subgéneros graças a variantes periodológicas, como por exemplo a distinção entre a épica renascentista e a épica barroca¹¹². Esta classificação possibilita, pois, destringir diversos horizontes de expectativa, bem como distinguir traços estético-

¹⁰⁶ Vítor Manuel Aguiar e Silva (*Teoria da literatura, op. cit.*, p. 108) afirma a propósito: “Em relação ao autor/emissor, os códigos dos géneros literários funcionam como um filtro, como um modelo interpretativo da realidade do mundo, da sociedade e do homem, quer no plano temático, quer no plano formal”.

¹⁰⁷ Hans Robert Jauss (Cf. *História literária como desafio à ciência literária; Literatura medieval e teoria dos géneros*, Vila Nova de Gaia, Ed. José Soares Martins, 1974, p. 90) preconiza que o género, um factor crucial na recepção de uma obra, não se observa num único horizonte de uma expectativa: “Toda a obra literária pertence a um género, o que equivale a afirmar pura e simplesmente que toda a obra supõe o horizonte de uma expectativa, quer dizer, de um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa”.

¹⁰⁸ Veja-se o estudo fundamental neste domínio de Manuel Ferro; as epopeias, segundo o autor, talvez constituam o caso paradigmático pelas constantes codificações realizadas ao longo dos tempos, sempre determinadas pelo gosto literário e pelo contexto sociocultural em que ocorreram. (Cf. Manuel Simplício Geraldo Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo, loc. cit.*).

¹⁰⁹ Já Aristóteles, na sua definição de tragédia e de epopeia, considera a noção de género susceptível de evolução (Cf. Aristóteles, *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 38).

¹¹⁰ Jauss sobre este assunto conclui: “É preciso que nos libertemos da ideia de uma justaposição de géneros fechados entre mesmos e procurar as respectivas interrelações, que formam o sistema literário em dado momento histórico” (Cf. Hans Robert Jauss, *História literária como desafio à ciência literária; Literatura medieval e teoria dos géneros, loc. cit.*, p. 116).

¹¹¹ Cf. Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1, *loc. cit.*, p. 269.

¹¹² Manuel Ferro sintetiza com pertinência este assunto respeitante à evolução genológica: “Assim, as alterações que um género sofre numa perspectiva diacrónica podem ter a ver com o sistema de formas literárias privilegiadas numa dada época, denunciando a evolução social, a reformulação do gosto, a interferência ou contaminação de elementos de outros géneros mais em voga, a adopção de temas e motivos, enfim, um rol de factores que mostram como esse complexo de géneros se encontra exposto a condicionalismos, não só de ordem estética e literária, mas também de teor sociológico” (Cf. Manuel Simplício Geraldo Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo loc. cit.*, pp. 72-73).

-literários e periodológicos específicos, constituindo uma relevante condição prévia do acto interpretativo, uma vez que evoca tacitamente a obediência ou infracção às regras convencionadas¹¹³. Assim, cada análise é pré-estabelecida pelo próprio género e, por seu turno, cada obra configura as regras do género em que se insere¹¹⁴; por mais que as abordagens diverjam, existe uma essência literária constante, que permanece acessível aos leitores de todos os tempos¹¹⁵.

Neste contexto, a obra de Camões tem proporcionado as mais diversas leituras, testemunho, ora de acesas polémicas, ora de particular fascínio¹¹⁶, em torno da lírica e da épica cultivadas pelo autor quinhentista¹¹⁷, de onde se salienta, no presente trabalho, a produção literária de Graça Moura.

A tradução, e os problemas que coloca, constitui outra vertente fundamental a considerar na reflexão desenvolvida sobre o fenómeno literário¹¹⁸ e representa igualmente “uma forma de recepção”, no dizer de Jürgen von Stackelberg¹¹⁹. O estudo da tradução ou traduções de uma determinada obra é, sem dúvida, um aspecto central a valorizar pelas questões suscitadas em torno, por exemplo, da sensibilidade do seu autor ou da época em que foi realizado à luz dos códigos literários vigentes¹²⁰. A tarefa de transformação varia, assim, de acordo com os

¹¹³ Hans Robert Jauss (*História literária como desafio à ciência literária; Literatura medieval e teoria dos géneros, loc. cit.*, p. 97) sublinha: “Só o estudo diacrónico permite verificar a relação entre elementos constantes e elementos variáveis, uma vez que os seguros só aparecem numa caminhada histórica”.

¹¹⁴ Luiz Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas fontes*, Vol. 1, *loc. cit.*, p. 252. Sobre a questão do impacto da noção de género Kibédi Varga adianta: “O escritor, por seu lado, pretende sem dúvida comunicar uma nova visão do mundo contemporâneo, mas não pode certamente impedir-se de integrar o seu texto numa tradição formal. Pode ser – como de resto qualquer utente do discurso – conservador e moderno de duas maneiras diferentes: pode aceitar as convenções formais mais estritas e oferecer, nesse âmbito uma mensagem audaciosa (Racine), ou procurar modificar a forma, embora dando à mensagem um carácter mais conforme ao gosto do público (Corneille)” (Cf. A. Kibédi Varga, *Teoria da Literatura, loc. cit.*, p. 173).

¹¹⁵ Kaiser considera a historicidade dos géneros uma das áreas críticas fundamentais no âmbito da literatura comparada (Cf. Gerhard R. Kaiser, *Introdução à literatura comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pp. 173-202).

¹¹⁶ Cf. Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII, loc. cit.*, pp. 35 sqq.

¹¹⁷ Manuel Ferro, evoca, por exemplo, a controvérsia em torno do respeito escrupuloso das regras da épica, segundo as rígidas normas prescritivas da teoria clássica dos géneros (Cf. Manuel Simplício Geraldo Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo, loc. cit.*, p. 77).

¹¹⁸ No dizer de Eco, “Traduzir, portanto, quer dizer compreender o sistema interno de uma língua e a estrutura de um texto dado nessa língua, e construir um duplo do sistema textual que, sobre uma certa descrição, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintáctico, como no plano estilístico, métrico, fonossimbólico, e quanto aos efeitos passionais, para que tende o texto-fonte” (Umberto Eco, *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a tradução*, Alges, Ed. Difel, 2005, p. 15).

¹¹⁹ Jürgen von Stackelberg, *apud* Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de literatura comparada, loc. cit.*, p. 224.

¹²⁰ Yves Chevrel fundamenta os estudos recentes de recepção apoiado na análise de traduções literárias, sublinhando a sua pertinência no domínio dos estudos literários: “Os estudos de recepção [...] encaram os

contextos históricos e culturais, o que significa que o processo interpretativo levado a cabo pelo tradutor o torna, de facto, um leitor¹²¹. A prática enunciada comporta diversas motivações, uma vez que representa uma evidente adesão estética, bem como um acto de leitura confinado às circunstâncias da sua realização¹²². Por outro lado, as traduções feitas em épocas distintas apresentam óbvias divergências, devido, em grande parte, ao facto do texto-fonte necessitar de adaptações aos códigos literários que ainda não existiam quando veio a lume¹²³. Esta questão da historicidade inscreve o texto vertido numa prática e numa teoria determinada e pressupõe que o tradutor tem em conta o horizonte de expectativa do público leitor¹²⁴. Não é despiciente neste contexto referir a rápida desactualização a que estão sujeitas as traduções, porque exigem que, volvidos alguns anos, surjam outras, devido, em grande medida, à evolução das sensibilidades literárias¹²⁵. Esta concepção valorativa da literatura traduzida configura, na verdade, um paradigma hermenêutico que fornece diversas possibilidades de análise do sistema literário, pela sua pertinência enquanto objecto cultural e estratégia de renovação literária¹²⁶.

As dificuldades decorrentes das traduções conduzem, muitas vezes, à introdução de paratextos – dedicatórias, prefácios ou observações do autor –, que explicam as orientações e as preferências, bem como individualizam as linhas dominantes do

textos traduzidos como elementos de um conjunto e o estudo das estratégias dos tradutores [...] pode facilitar o acesso à compreensão das normas do sistema literário que acolhe essas traduções, dobrando-as parcialmente às suas leis e que, em contra partida, sofre alterações” (Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.) *Compêndio de literatura comparada, loc. cit.*, p. 224).

¹²¹ “O tradutor não compara, cria, ou se preferirem recria” (Cf. Jean-Marie Zemb, “O próprio e o outro”, in Jean-René Ladmiral, *A tradução e os seus problemas*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 132).

¹²² “A existência ou não de traduções assinadas por escritores conhecidos permite igualmente ver em que hierarquia cultural se situa, num determinado momento, o acto de traduzir” (Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 24).

¹²³ “Da mesma maneira, deveremos estar atentos ao papel desempenhado pelas traduções na evolução dos géneros literários e da própria linguagem literária: contributos lexicais, mudanças de estilo de uma cultura para outra. Estes fenómenos permitem não só compreender o estilo de uma época, a sua mentalidade, a sua sensibilidade, mas também obter elementos para uma reflexão mais genérica sobre literatura (Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 25).

¹²⁴ “Les traducteurs eux-mêmes sont des objets d’étude importants. Plusieurs sont, à la fois, critiques et créateurs” (Cf. Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, p. 57).

¹²⁵ Umberto Eco fala em “horizontes do tradutor”, visto que o envelhecimento a que estão sujeitas as traduções derivam das tradições e convenções literárias que influenciam os gostos (Cf. Umberto Eco, *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a tradução, loc. cit.*, pp. 282-283).

¹²⁶ Cf. Marta Teixeira Anacleto, “Aspectos da recepção do romance pastoril ibérico em França”, in Margarida L. Losa *et alii* (org.), *Literatura comparada: os novos paradigmas*, Porto, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996, p. 213.

labor dispendido¹²⁷. A importância destes enunciados, que actualizam e justificam os critérios apresentados, reside precisamente numa orientação deliberada de leitura¹²⁸. Com efeito, esta tarefa reveste-se, para além do interesse estético-literário que lhe é próprio, numa atitude cívica e didáctica, uma vez que permite colocar à disposição da comunidade uma obra estrangeira, divulgação que seria, em muitos casos, impossível devido aos obstáculos linguísticos dos textos originais¹²⁹. Além disso, a aproximação aos modelos considerados clássicos conduz ao alargamento e difusão de valores considerados universais, permitindo melhor identificar as dinâmicas culturais de uma sociedade num determinado momento. Privilegiado meio de recepção, as obras vertidas, por outro lado, são um exemplo claro de reconhecimento e consagração do seu inegável valor, comprovado nas diversas traduções de *Os Lusíadas* de Camões iniciadas ainda em Quinhentos¹³⁰. Com efeito, as sucessivas versões de uma obra, numa ou mais línguas, disponibilizam leituras diversas do texto, conferindo-lhe uma cabal importância hermenêutica, e determinam o seu reconhecimento no sistema literário que as acolhe. Como diz Steiner, “entender uma significação é traduzir”¹³¹, pelo que este exercício exegético conduz à renovação da escrita face aos horizontes de expectativa dos leitores¹³². Assim, o sentido metamórfico da tradução atinge uma importante funcionalidade pragmática, visto que plasma um conjunto de identidades, projecções e transformações textuais, com implicações estéticas, literárias e sociais, decisivo contributo interdisciplinar para a renovação dos estudos literários dentro da estética

¹²⁷ Já Schleiermacher chama a atenção para a dualidade de atitude do tradutor perante o texto de partida e a sua própria actividade, podendo aproximar o leitor do texto ou, em sentido contrário, aproximar o texto do leitor. Na primeira das alternativas, traduz o texto de partida, permanecendo fiel ao original o mais possível e explicando em notas ou textos suplementares os aspectos de mais difícil compreensão (Cf. Friedrich Schleiermacher, *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, Porto, Porto Editora, 2003).

¹²⁸ Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁹ Susan Bassnett, em nota prefacial, sintetiza de forma sucinta o papel multifacetado do tradutor: “Um artista criativo que garante a sobrevivência da escrita no tempo e no espaço, um mediador intercultural e um intérprete, uma figura de incomensurável importância para continuidade de difusão cultural (Cf. Susan Bassnett, *Estudos de Tradução*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 7).

¹³⁰ Cf., v.g., Maria Lucília Gonçalves Pires, *A crítica camoniana no século XVII*, *loc. cit.*, pp. 39-46.

¹³¹ Cf. George Steiner, *Depois e Babel. Aspectos de linguagem e tradução*, Lisboa, 2002, Ed. Relógio d'Água, p. 16.

¹³² Cf. Marta Teixeira Anacleto, “Aspectos da recepção do romance pastoril ibérico em França”, in Margarida L. Losa *et alii* (Org.), *Literatura comparada: os novos paradigmas*, *loc. cit.*, p. 215: “A prática tradutora e à apropriação da escrita por um ‘eu’ que reflecte na reescrita, que pratica as expectativas do público e os seus modelos de leitura ou ‘julgamentos de valor literário’, está subjacente a percepção de um regime intertextual que permite valorizar o papel da literatura traduzida na história literária e na genologia”.

da recepção¹³³. Como espaço privilegiado de diálogo e encontro, conduz necessariamente a textos de chegada que se assumem de forma clara como recriação, fruto de uma profunda consciência linguística e cultural¹³⁴. Essa apropriação pressupõe uma dimensão metalinguística¹³⁵ face ao gosto dominante, à sua visão do mundo, aos seus arquétipos culturais e estéticos, que se constroem necessariamente sob a forma de uma poética explícita. Assim, o complexo trabalho referido constitui um cabal exemplo dos problemas fundamentais no seio da estética de recepção pela configuração de um paradigma hermenêutico que abre múltiplas possibilidades ao sistema literário¹³⁶. Nesse sentido, o *status* do tradutor é também o de autor, que, a partir de um processo de identificação com o texto de partida, questiona e encara o seu labor como actividade artística e dinâmica. Deste modo, a tradução, pelo seu sentido criativo, é um claro exemplo de recepção produtiva¹³⁷; a sua apreciação estética decorre de uma estratégia cultural de renovação literária, que Graça Moura definiu lapidariamente na metáfora do “jogo de xadrez”¹³⁸.

O amplo campo teórico que a estética da recepção encerra leva Jauss a considerar uma nova área de investigação ligada à função sociocultural da literatura¹³⁹, visto que o horizonte de expectativa decorre de contextos específicos, modela a cosmovisão do leitor, bem como determina a sua atitude face aos

¹³³ Steiner fala em “interanimação”, identidade mútua entre o texto original e o traduzido que lhes confere uma determinada energia de sentido (Cf. George Steiner, *op. cit.*, 511-512).

¹³⁴ Cf. Jean-Marie Zemb (“O próprio e o outro”, in Jean-René Ladmiral (org.), *As traduções e os seus problemas*, Lisboa, *loc. cit.*, p. 132): “O tradutor não compara, cria, ou se quiserem, recria”.

¹³⁵ Aguiar e Silva define metatextos da literatura, como “aqueles textos nos quais, com objectivos analítico-explicativos e/ou normativos, se mencionam, formulam, caracterizam ou justificam as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e recepção dos textos literários” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, *loc. cit.*, p.110).

¹³⁶ Neste contexto, Stierle defende o carácter intertextual da prática da tradução, uma vez que existe uma dinâmica especular decorrente de uma relação de dependência mútua entre o texto de partida e o de chegada (Cf. Karlheinz Stierle, *Existe uma linguagem poética? Seguido de Obra e Intertextualidade*, *loc. cit.*, p. 60).

¹³⁷ Segundo Gunter Grimm, “O domínio da recepção produtiva abrange todo o processo de produção de uma obra provocado pela recepção ou por ela fortemente influenciada [...] O estudo da recepção produtiva ou da produção receptiva distingue-se do velho estudo das influências pela inversão da perspectiva: já não é a obra mais antiga que actua de forma casualístico-mecanicista sobre a mais tardia, mas é o produtor desta última que se apropria da primeira através de um trabalho imenso” (*Apud* Maria Manuela Gouveia Delille e Maria Teresa Delgado Mingocho, *A recepção do teatro de Schiller em Portugal no século XIX, I - O drama “Die Räuber”*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, p. 9).

¹³⁸ Cf. Vasco Graça Moura, *Alguns amores de Ronsard*, Chiado, Ed. Bertrand, 2003, p. 18.

¹³⁹ Cf. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 116: “O fenómeno literário é também um processo de socialização, pela própria existência de público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais”.

outros¹⁴⁰. Assim, repensar os fundamentos da história literária, conduz necessariamente a questionar o papel da literatura no mundo¹⁴¹, o que implica considerar os modos de funcionamento e das transformações da comunicação literária, contemplando não só uma dimensão histórica, mas também numa dimensão sociológica¹⁴². A estética da recepção orienta-se precisamente por padrões determinados ao privilegiar uma análise crítica das repercussões históricas do leitor¹⁴³. Este ponto de vista mais lato, que projecta uma consciência sociocultural, potencia e torna mais complexas as funções do receptor, pólo relevante na dinâmica do processo criativo¹⁴⁴. Assim sendo, os juízos de valor literário são modelados por sistemas culturais que dialogam com o mundo e matizam a escrita, fazendo parte de um processo de socialização da literatura.¹⁴⁵

Nesta óptica, as variações epocais de mundividência, condicionam do ponto de vista ideológico, entre outros, o modo como um texto é abordado¹⁴⁶. Assim, na vasta e rica corrente hermenêutica proporcionado por Camões, é possível observar uma polifonia interpretativa ditada por princípios literários, culturais e sociológicos, como não existe outro nas letras portuguesas. Além disso, o amplo e

¹⁴⁰ Cf. Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, *loc. cit.*, p. 105: “A função social da literatura só manifesta genuinamente as suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão no mundo, e age consequentemente sobre o seu comportamento social”.

¹⁴¹ Aguiar e Silva refere que os códigos actantes na estrutura de um texto dependem, em grande medida, de múltiplos factores socioculturais (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “O texto literário e os seus códigos”, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 21, Setembro, 1974, pp. 29-30).

¹⁴² Para Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (*op. cit.*, p. 79), pelos múltiplos sentidos que o texto literário veicula, cabe aos investigadores reflectir sobre a natureza do texto (perspectiva de crítica textual) e a sua função (perspectiva histórica e sociológica).

¹⁴³ Regina Zilberman (*op. cit.*, p. 100) consagra as seguintes palavras sobre esta matéria: “A capacidade da obra de desprender-se de seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade. Porém, para ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os próprios destinatários. O vínculo com a época de aparecimento antecipa aquela historicidade, que se propaga para o futuro desde as modalidades iniciais de recepção”.

¹⁴⁴ Pierre V. Zima destaca esta possibilidade de abordagem crítica, quando afirma que se pode “encarar a estrutura textual como sendo mediatizada por estruturas sociais e/ou económicas heterónimas, isto é, analisar a sociedade e as suas transformações históricas no texto” (Cf. Pierre V. Zima, “Literatura e sociedade: para uma abordagem sociológica da escrita”, in A. Kibédi Varga, *Teoria da Literatura*, *loc. cit.*, p. 237).

¹⁴⁵ Segundo Regina Zilberman (*op. cit.*, p. 6), “Ler assume hoje um significado tanto literal, sendo, neste caso, um problema da escola, quanto metafórico, envolvendo a sociedade (ou, ao menos, seus setores mais esclarecidos) que busca encontrar sua identidade pesquisando as manifestações da cultura”.

¹⁴⁶ Cf. Carlos Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995, p. 83: “O termo cosmovisão, bem como os seus sinónimos ‘mundividência’ e naturalmente ‘visão do mundo’, tem que ver, pois, do ponto de vista do escritor, com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela história e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor”.

diversificado leque de matizes proposto por cada acto de leitura torna-se um precioso instrumento de legitimação da obra camoniana, impregnada de questões existenciais e, sobretudo na épica, de preocupações de interesse nacional, presentes, por exemplo, no ofício do rei ou na missão heróica das descobertas¹⁴⁷. A consciência de identidade nacional surge fundamentalmente em épocas históricas de crise, como foram o domínio filipino¹⁴⁸ ou o conturbado período anterior à implantação da República¹⁴⁹, onde a figura e a mensagem de Camões constituem um símbolo aglutinador de independência e liberdade.

Desta maneira se entende a razão pela qual a estética da recepção veio contribuir decisivamente para a compreensão de mecanismos sociológicos da literatura, da sua função estética e dos modelos de percepção das obras¹⁵⁰. A obra literária deixa de ter uma leitura fixa e atemporal, pela possibilidade de sentidos que o leitor decodifica, de acordo com o seu conhecimento estético-literário e o contexto histórico e ideológico em que se situa¹⁵¹. Por outro lado, o texto, provido de carácter ontológico, formula significações, mundividências ou sentidos cívicos, o que elevou Camões, sob a égide de forte cariz ideológico, à categoria de entidade nacional¹⁵². Com efeito, a variedade de interpretações em torno desta figura tutelar foi alimentada, sobretudo no século XIX, por confusas propagandas partidárias

¹⁴⁷ Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, “Os valores n’*Os Lusíadas*”, in *Camões: sentido e desconcerto*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Imprensa da Universidade, 2011, pp. 229-246.

¹⁴⁸ Cf. Hernâni Cidade, *A literatura autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943.

¹⁴⁹ Cf. Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Universidade do Minho-Centro de Est. Humanísticos, 2002, pp. 393-456.

¹⁵⁰ Cf. Wolfgang Iser, “Problemas da teoria da literatura atual”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 2^a1983, p. 371: “O texto literário reúne e acumula muitos outros textos, os quais, em sentido estrito, podem ser literários e relacionar-se à literatura precedente, ma que também podem ser contextuais, na medida em que retratam convenções sociais, normas e valores”.

¹⁵¹ Segundo Pina Martins, o poeta quincentista é o caso paradigmático, porque “Camões es el cantor del pasado, pero no un ‘laudator temporis acti’, porque tan solo celebra los heroísmos del pasado en la medida en que trascienden el pasado para proyectarse en el futuro” (Cf. Eugenio Asensio e José V. de Pina Martins, in *Luís de Camões. El humanismo en su Obra Poética Los Lusíadas y las Rimas en la Poesía Española (1580-1640)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 10).

¹⁵² A obra de Camões não se confina à sua dimensão exclusivamente literária, uma vez que foi lida sob vincados princípios ideológicos, percurso hermenêutico que Aníbal Pinto de Castro sintetiza do seguinte modo: “É por estes caminhos que, dando lugar a um permanente fenómeno de recepção crítica e recreativa, mas também a um ininterrupto movimento de hermenêutica cívica, ideológica e até política, ainda quando degenerada em fontes de desvios e interpretações manifestamente erradas, Camões (e com ele a sua obra!) assume o seu pleno significado na cultura e na sociedade portuguesas atingindo ao mesmo tempo uma dimensão intemporal que intrínseca e definitivamente o identifica com a colectividade de que, num momento limitado da história, foi parte” (Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Camões, poeta pelo mundo em pedaços repartido”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, loc. cit., p. 29).

resultantes da situação política vigente, como destacou Eduardo Lourenço¹⁵³. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, o estudo da dimensão literária da obra camoniana assume significativa preponderância, no dizer de Lucília Pires¹⁵⁴. Nesta apropriação contínua, verifica-se, pois, que o sentido do autor de *Os Lusíadas* se estrutura basicamente face aos valores dominantes e ao contexto cultural em que a leitura é realizada¹⁵⁵.

Como se observa, o forte poder evocativo da obra de Camões, paradigma de “obra viva” na expressão de Jauss¹⁵⁶, constitui um exemplo singular no âmbito da estética da recepção, uma vez que a constante hermenêutica ao longo de mais de quatro séculos faz parte do imaginário colectivo nacional. A sua indelével originalidade, observada nas leituras realizadas, constitui uma janela que se abre a renovados valores axiológicos, simbólicos e estéticos¹⁵⁷.

Assim, a vertente poética e a dimensão crítica de Graça Moura integram-se nessa ininterrupta exegese de aproveitamento da fecunda matriz camoniana, contribuindo indubitavelmente para a formação de uma consciência literária explícita, propugnada em Portugal sobretudo a partir do Modernismo¹⁵⁸. Nesta linha, quando o autor de “Sonetos familiares”, se refere, em entrevista, aos poetas portugueses afirma: “Estava sobretudo a pensar num Camões ou num Cesário Verde, que são

¹⁵³ Cf. Eduardo Lourenço, *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*, Lisboa, Ed. Gradiva, 1999, p. 147.

¹⁵⁴ Cf. Maria Lucília Gonçalves Pires, “Camonologia”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1995, cols. 911-912: “Superou-se assim a instrumentalização do poema transformado em bandeira de uma qualquer ideologia política para se encarar a sua leitura como diálogo de uma obra que é expressão da cultura do seu tempo com valores éticos e estéticos do nosso tempo”.

¹⁵⁵ Nesta linha, Graça Moura afirma: “A obra é também o que o seu leitor, com a sua sensibilidade, a sua inteligência, a sua informação, a sua capacidade, puder ler nela” (Cf. Vasco Graça Moura, *Luís de Camões: alguns desafios*, loc. cit., p. 11).

¹⁵⁶ Para Jauss, uma obra permanece viva quando “faz apelo a uma interpretação e age através de uma multiplicidade de significações” (Hans Robert Jauss, *A literatura como provocação*, loc. cit., p. 47).

¹⁵⁷ Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, loc. cit., pp. 312-313: “A diversidade sincrónica e diacrónica das concretizações de um texto literário constitui o fundamento da vida desse mesmo texto, isto é, a sua capacidade de durar, de preservar a sua identidade e de se modificar parcialmente, através de múltiplos e sucessivos actos de leitura, em correlação com transformações horizontais e verticais do código literário e de outros códigos semióticos com ele conexonados, bem como da sua capacidade de influir nos processos de produção e recepção de outros textos e, em última estância, da sua capacidade de contribuir para a estática ou para a dinâmica do próprio sistema semiótico literário”.

¹⁵⁸ Cf. José Carlos Seabra Pereira, “Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões”, in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, 1979, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp.119-148 e “Notas sobre Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal”, in Isabel Almeida et alii (org.) *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires e Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Lit. Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 519-536.

para mim no firmamento literário português, os dois astros da máxima grandeza”¹⁵⁹. Noutro passo mais recente reitera esse fascínio: “Como também já tive ocasião de dizer, Camões é um dos dois autores (o outro é Cesário Verde) que se tornaram uma referência frequente na minha poesia, não propriamente procurada e muito menos espartilhante, mas antes como a presença de uma sombra tutelar que se manifesta e me ocorre naturalmente, como maneira de ‘respirar melhor’ na minha língua e na minha escrita...”. Este apreço por Camões – justifica o autor – “começou por ser um conjunto fragmentário de referências da minha infância”, que “começou nos anos terminais do curso liceal, muito por via da História da Literatura Portuguesa de Óscar Lopes e António José Saraiva que o mundo camoniano começou a ser revelado no seu esplendor”. Acrescenta também que “ao longo dos anos 60, um contacto mais fecundo com a obra camonista de Jorge de Sena e de Aguiar e Silva, entre outros, contribuiu para introduzir no mundo fascinante da crítica e da erudição camonianas, de par com uma reflexão sobre os caminhos do maneirismo europeu e as fontes literárias de Camões”¹⁶⁰. Estas palavras sintetizam, pois, as coordenadas de um interessante percurso intelectual do autor de *Adamastor, nomen gigantis*, feito de referências modelares determinantes na sua formação literária, onde, sem dúvida, a figura do poeta quinhentista se eleva.

Ao ocupar um papel fulcral na avaliação epistemológica dos estudos literários, a teoria da recepção constitui um fundamento teórico pertinente, e consequentemente metodológico, para discutir e aprofundar questões referentes ao modo como o labor literário de Graça Moura lê e aproveita Camões, numa perspectiva, que, em vez de confirmar somente uma evidente consagração, pretende valorizar sobretudo a diferenciação criativa, matéria que merecerá particular atenção nos próximos capítulos do presente trabalho.

Assim sendo, no que concerne à estrutura do trabalho, cumpre explicar que se divide em diversas partes interligadas, cujo objetivo principal reside em dar conta dos esteios essenciais do trabalho realizado.

¹⁵⁹ Cf. José Viale Moutinho, “Apenas a transcrição de uma conversa José Viale Moutinho/Vasco Graça Moura (que poderá ser apenas às actas)”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo Mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 147.

¹⁶⁰ Vasco Graça Moura, “Versos que sabemos de cor”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 Outubro 2011, p. 11.

A partir da formulação teórica enunciada, em primeiro lugar, estabelece-se o eixo estruturante dos capítulos seguintes, que engloba os fundamentos sobre os quais a investigação se organizou, trilhando um possível caminho interpretativo da obra poética de Vasco Graça Moura. O percurso adoptado fundamenta-se na estética da recepção e em conceitos essenciais em torno, entre outros, do fenómeno da leitura, da *imitatio*, da intertextualidade, da tradução. Com efeito, tais concepções, consagradas pela teorização literária, permitem traçar um itinerário do autor de *Sonetos familiares*, tendo Camões como figura tutelar.

Estabelecido e apresentado o propósito fundamental da tese, o capítulo inaugural, com um sentido abrangente, debruça-se sobre o fazer poético de Graça Moura, com o fito de estabelecer o contexto literário em que se integra, bem como o seu perfil cultural. Tendo em conta uma perspectiva complementar de leitura, não se afigurou descurado também referir a sua prolixa produção crítica, sobretudo no que concerne aos textos dedicados ao poeta quinhentista; de facto, tal exegese apresenta uma notória sintonia em relação à vertente lírica, o que revela uma peculiar sensibilidade estética.

Tendo sempre em conta o anteriormente proposto, os capítulos seguintes, com um encadeamento lógico entre si, pretendem analisar a dinâmica intertextual, no seu sentido mais amplo, procurando, através de processos e intenções, descortinar essencialmente a importância da figura tutelar de Camões na obra de Graça Moura, imprescindível para compreender determinados traços estruturantes dos seus versos, cuja riqueza plurissignificativa convoca uma constante questionação hermenêutica. O poeta, ciente da indelével dimensão estética e ontológica dos versos camonianos, destaca, assim, a sublime função da poesia, consubstanciada na celebração do sentido da existência e o que dela fica na memória. Esta mundividência, dotada de um desejo incontido de novidade, permite, sem dúvida, observar a deliberada proximidade entre Graça Moura e Camões. Na linha referida, o itinerário evocado do poeta “peregrino vago e errante” revela-se sob o signo de vicissitudes, desenganos, naufrágios, um conjunto de elementos associados a uma imagem disfórica de Portugal, entendida como pátria perdida. Decorre daqui o sentimento de uma vivência de felicidade ilusória, de cunho maneirista, que traduz

uma dilacerante dor e inquieta solidão. Este infindável filão artístico configura a dimensão experimental da construção literária do poeta contemporâneo, intimamente ligada à recriação interpretativa do imaginário do autor de *Os Lusíadas*, testemunho cabal de uma visão do mundo, da vida e da condição humana, num determinado momento da história nacional.

Por fim, o derradeiro momento em torno da abordagem da obra de vgm, pretende extrair conclusões que validem a abordagem realizada e o travejamento desse exercício de análise. O percurso que emana do diálogo intertextual decorre, em última instância, da leitura que Graça Moura faz da poesia quinhentista de Camões.

Segue-se, como não podia deixar de ser em trabalhos desta índole, a base documental em que assentou a análise consagrada; a selecção bibliográfica – activa e passiva – teve em vista rastrear e comprovar as coordenadas principais da produção literária de Graça Moura, a partir de uma base hermenêutica segura e adequada à fundamentação realizada.



Gravura inserta na *Apologia em que defende João Soares de Brito a poesia do príncipe dos poetas d’Espanha Luís de Camões*

**1. Fundamentos de uma *ars poetica*: entre
a sublimação e a superação**

1.1. Produção poética e perfil cultural de Vasco Graça Moura

A escrita de Graça Moura afirma-se através de uma difusa rede de eixos estruturantes e revisita, em clave reflexiva, um conjunto alargado de memórias pessoais, em demanda de uma individualidade criadora. O autor, na verdade, faz da sua obra um espaço de cultura, uma espécie de caixa-de-ressonância haurida numa tradição das mais diversas vozes. Porém, esta singular concepção estética também se plasma na sugestiva capacidade referencial, pela convocação de situações concretas colhidas no quotidiano, numa relação única com a literatura. Com efeito, alicerçada numa invulgar sensibilidade, a atitude reflexiva de Graça Moura desvenda fragmentos do mundo onde não há lugar para a indiferença face à realidade. O seu vasto e plurifacetado percurso intelectual – desenhado numa singular diversidade, embora firmemente coerente – configura o poeta, o ficcionista, o crítico, o dramaturgo, o tradutor, o antologador, o editor e o gestor cultural¹⁶¹.

Graça Moura, nascido em 1942, no Porto, repartiu-se por múltiplos domínios; licenciou-se em Direito na Universidade de Lisboa, exerceu advocacia, desempenhou vários cargos públicos de relevo na área da política e da cultura. Na sua dedicação à causa pública, foi Secretário de Estado de dois Governos Provisórios (1975-1976) e desempenhou funções directivas na RTP (1978), na Imprensa Nacional-Casa da Moeda (1979-1989) e na Comissão das Comemorações do Centenário de Fernando Pessoa (1988). Integrou o Conselho Geral da Unesco (1983-1987), foi também director da Fundação Casa de Mateus, Comissário Geral para a Exposição Universal de Sevilha (1988-1992) e para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (1989-1995). A partir de 1996 e até 1999, dirigiu o Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura da Fundação Calouste Gulbenkian e foi director da revista *Oceanos*. Entre 1999 e 2009, foi deputado ao Parlamento Europeu e, de Janeiro de 2012 a 2014, foi Presidente do Centro Cultural de Belém,

¹⁶¹ A bibliografia de Graça Moura apresentada ao longo destas páginas surge sistematizada no final deste trabalho. Os poemas serão citados de Vasco Graça Moura, *Poesia reunida*, vols.1 e 2, Lisboa, Ed. Quetzal, 2012. Deste modo, doravante a indicação bibliográfica será sempre abreviada, indicando somente o número do volume e o da(s) página(s).

uma das mais importantes instituições culturais do país¹⁶². A sua ampla experiência e saber, reconhecidos unanimemente, permitiram-lhe integrar diversos júris de prestigiados prémios literários; presidiu, por exemplo, ao júri do Prémio Literário Revelação Agustina Bessa-Luís e do Prémio Literário Fernando Namora. Elaborou, no Parlamento Europeu, dois relatórios dos programas-quadro *Cultura 2000* e *Cultura 2007-2013*, que constituíram o principal instrumento da política cultural da União Europeia. Foi também sócio correspondente da Classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa.

Oriundo de uma ilustrada família portuense, a sua educação, alicerçada na leitura de autores consagrados desde tenra idade, seria de facto decisiva na determinação de uma cultura superior, frisando que esses valores lhe foram inculcados pelo pai¹⁶³. Também quando refere vultos marcantes no seu percurso escolar, destaca, entre outros, o magistério excepcional de Óscar Lopes, tendo-lhe dedicado o comovente poema *um senhor de matosinhos*:

“andava eu no liceu: no salão nobre
dos paços do concelho em matosinhos,
um professor, o óscar lopes, vinha

mostrar à noite que a literatura
importa a toda a dignidade humana.
iam autores ouvi-lo, jornalistas,

estudantes, gente que ali morava [...]

é sempre desconforme a literatura,
é mal-estar, princípio de prazer,
é trabalho forçado e liberdade

e um modo mais verbal de estar no mundo,

¹⁶² Como agente cultural tem consciência do trabalho que realizou, como se observa neste passo: “Na Imprensa Nacional-Casa da Moeda, onde estive dez anos, na Comissão dos Descobrimentos, onde estive oito, tinha o prazer de poder promover coisas que achava importantes. Estava convencido da utilidade e da necessidade do que fazia”. Vide http://www.seleccoes.pt/vasco_gra%C3%A7a_moura_%C2%ABpassa_tudo_pela_disciplina_e_o_esfor%C3%A7o#sthash.hHoqFo0J.dpuf (consultado em 10 Janeiro 2014).

¹⁶³ Embora tenha origem nortenha, esse facto não o impediu, muito pelo contrário, de se abrir ao mundo e a muitas outras culturas, influenciado por uma educação literária clássica e exigente que o seu pai lhe proporcionou (Cf. Rodrigues da Silva, “Ele não é tão mau como isso”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Junho 1995). Nesta linha informa: “O meu pai tinha uma razoável biblioteca, tinha sobretudo um culto enorme da literatura. Para ele, de resto, a literatura terminava no Proust. Pertencia a uma geração que cultivava muito a memória. Durante as refeições, fazia-nos citações e contava páginas de livros, sabia trechos inteiros do Eça, do Camilo... Isso teve uma importância enorme em condicionar a minha vontade para a leitura”, in Ana Sousa Dias, “Vasco Graça Moura. O impaciente europeu”, in *Revista Ler*, Janeiro 2014, p. 36.

e nesse mar óscar lançava redes
da pesca milagrosa”. (PR1, 552-553)

As circunstâncias biográficas da juventude do autor de *concerto campestre*, apesar de nunca ter sido seu discípulo, sublinham um deliberado e sincero tributo à importância do homem de letras e mestre, que, na análise do fenómeno literário, abriu novos horizontes hermenêuticos na literatura nacional¹⁶⁴. Em *testamento de vgm* reitera esse reconhecimento:

“o óscar lopes e o david,
deram-me as regras do jardim:
vinho fazer da minha vide,
nunca ficar assim-assim,
montar em pêlo e em selim.
das teorias me dispense:
pensaram tudo antes de mim
o e. p. c. e o lourenço.” (PR2, 253)

O apreço pela literatura, leva-o a evocar Óscar Lopes, David Mourão-Ferreira, Eduardo Prado Coelho e Eduardo Lourenço, “pensaram tudo” e estimularam a sua formação cultural, bem como influenciaram a sua obra.

Assim, tais factos ajudam a explicar a vocação lírica de Graça Moura, que se estreou, em 1963, com o livro *Modo Mudando*, marco afectivo de referência da sua multifacetada trajetória, como confessa:

“era um livro pequeno, a catorze de fevereiro,
quando num sobressalto fui buscá-lo ao tipógrafo e o levei à livraria,
há trinta anos numa tarde de sábado, creio que era de sábado,
e tudo se misturava: alegria, apreensão, alguma pose, as frases feitas.” (PR1, 436)

O sujeito de enunciação, com um propósito testemunhal, revisita o entusiasmo e as peripécias da sua estreia literária vinda a lume em edição de autor, que engloba ansiedade e orgulho, bem como alude à tipografia que editou os livros e à livraria

¹⁶⁴ Quando do falecimento de Óscar Lopes frisou em entrevista à Agência Lusa: “Foi um grande rasgador de horizontes para homens como eu, que tinham 16, 17 anos no fim dos anos 1950, e para quem ele abriu perspectivas diferentes do fenómeno literário”. Vide <http://noticias.sapo.pt/lusa> (consultado em 22 Março 2013). Com efeito, os ensinamentos colhidos são reiteradamente assinalados, como revela em significativo passo: “Nunca fui aluno directo de Óscar Lopes e todavia sempre me senti como se o tivesse sido. Foi no convívio fascinado com muito do que ele escreveu e com muito do que lhe ouvi, que aprendi a ler os nossos grandes autores antigos e modernos, a lançar pontes de uns para os outros, a procurar neles o que os torna tão vitalmente nossos contemporâneos, apesar das distâncias que são, por vezes, consideráveis no tempo e no espaço. E foi com ele também que comecei a construir os meus próprios padrões de valor e de gosto literário, a compreender a importância de certas estruturas e efeitos, entoações, substâncias e derivas, enfim, de Camões e D. Francisco Manuel de Melo, a Cesário, António Nobre, Vitorino Nemésio, Eugénio de Andrade, tantos outros” (Cf. Vasco Graça Moura, “Óscar Lopes”, in Eduardo Prado Coelho *et alii*, *Uma homenagem a Óscar Lopes*, Porto, Ed. Afrontamento-Câmara Municipal de Matosinhos, 1996, pp.153-154).

onde estariam à venda. O escritor conta com uma obra extensa e representativa com mais de sessenta títulos publicados, estando a sua produção lírica coligida em *Poesia reunida*¹⁶⁵.

A comunidade literária – nacional e estrangeira – não ficou indiferente à sua dedicação às letras; soube reconhecer o valor da consistente e vastíssima trajetória e granjeou-lhe um amplo conjunto de prémios. Em 1997, foi-lhe atribuída a medalha de ouro de Florença pelas suas traduções de Dante e o Ministério da Cultura transalpino considerou-o, em 2008, o melhor tradutor estrangeiro de obras nacionais¹⁶⁶. Foi agraciado com a Ordem de Santiago de Espada (1983) e, no Brasil, com a Grã-Cruz da Ordem do Rio Branco, no Brasil (2005). O Presidente da República de Portugal condecorou o escritor com a Grã-Cruz da Ordem de Sant'Iago da Espada, durante a homenagem que foi prestada ao homem de cultura e personalidade pública, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em 31 de janeiro de 2014¹⁶⁷. Neste ciclo de homenagens dedicadas ao tradutor de Dante distingue-se uma inúmera quantidade de eventos. A Universidade Fernando Pessoa organizou o *Colóquio 50 anos de Vida Literária de Vasco Graça Moura*, a 31 de Maio de 2012 na Faculdade de Ciências, com a intervenção de diversos estudiosos sobre a produção literária do homenageado¹⁶⁸. Realizou-se também uma

¹⁶⁵ Esta estratégia editorial em voga surgiu nos anos 80 do século passado, sendo até então somente reservada a autores consagrados de vasta bibliografia, muitas vezes esgotada. Foi o caso, por exemplo, das obras completas de Ruy Belo, Sophia de Mello Breyner ou Eugénio de Andrade.

¹⁶⁶ De entre as diversas distinções literárias atribuídas ao autor, contam-se as seguintes: Prémio Gulbenkian de tradução da Academia das Ciências de Lisboa (1978); Prémio de ensaio da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (1985); Prémio Pessoa (1995); Grande Prémio de Tradução do PEN Clube Português (1996); Prémio Jacinto do Prado Coelho (ensaio, da Associação Internacional dos Críticos Literários (1998); Prémios literários das Câmaras Municipais do Porto e de Lisboa; Medalha de Ouro do Comune di Firenze (1998); Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores (1999); Prémio de Poesia do PEN Clube Português (1999); Premio Internazionale la Cultura dei Mare, San Feuce Circeo (2002); Distinção nos 30 anos do 25 de Abril, na área da literatura, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas (2004); Coroa de Ouro do Festival de Struga (Macedónia, 2004); Prémio Internazionale Diego Vallari, Monselice (2004), atribuído à sua tradução das *Rimas* de Petrarca; Grande Prémio de Romance e Novela da APE (2004); Prémio de Tradução Paulo Quintela, da Faculdade de Letras de Coimbra, atribuído à sua tradução das *Rimas* de Petrarca (2006); Prémio Vergílio Ferreira da Universidade de Évora (2007); Prémio Clube Literário do Porto (2010); Prémio Europa-David Mourão Ferreira, da Universidade de Bari (2103), e o Prémio Morgado de Mateus (2013). Este vasto reconhecimento leva o periódico francês *Le Monde* (27 Abril 2014) na notícia da morte de Graça Moura a considerá-lo de uma cultura abissal, bem como “Grande figure de la vie publique portugaise, écrivain prolifique, traducteur, avocat et homme politique”.

¹⁶⁷ Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (coord.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

¹⁶⁸ Cf. Eduardo Paz Barroso e Isabel Ponce de Leão (org.), “Vasco Graça Moura”, in *Revista Artes entre Artes*, nº 75, Universidade Fernando Pessoa, 2012 e José Carlos Seabra Pereira, Vasco Graça Moura

Homenagem-Colóquio Vasco Graça Moura: 50 anos de vida literária na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 23 Outubro de 2012, com diversas comunicações sobre a sua obra. Neste colóquio foi lançada a antologia *A vista desarmada, o tempo largo. Poetas em homenagem a Vasco Graça Moura*, que integra textos de diversos autores dedicados ao homenageado.¹⁶⁹ No dia consagrado a escritores, a 17 de maio de 2015, teve lugar *O Dia Vasco Graça Moura*, no ciclo organizado pelo Centro Cultural de Belém e pelo Centro Nacional de Cultura. Os painéis, que contaram com reputados estudiosos, foram os seguintes: *O poeta e o ficcionista*, *O ensaísta e o polemista* e *O político europeu e homem de ação cultural*.¹⁷⁰ Em 7 de Março de 2014, a Universidade do Porto distinguiu-o com o título de *Doutor honoris causa* durante uma cerimónia que teve lugar no Salão Nobre da Reitoria. Miguel Veiga foi o padrinho e o elogio ao doutorando foi proferido por Gaspar Martins Pereira, professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A forte individualidade de Graça Moura, independente e avessa a filiações de escola¹⁷¹, conjuga a contaminação do Pós-Modernismo com o que há de melhor na tradição literária, como conscientemente canta “só me resta viver a melancolia do conflito / de gerações, sentir-me um marginal / no ocidente” (PR1, 346) afirma-se como uma voz modelarmente inovadora e eclética no actual panorama literário português, com traços distintivos de uma expressão irónica, indissociável de um notável jogo intertextual, onde Camões é figura tutelar¹⁷². A sua escrita, estruturada por um sentido de matriz clássica e atravessada por uma contida melancolia neo-

mediador de Camões”, in Eduardo Paz Barroso e Isabel Ponce de Leão (org.), *Revista Artes entre Artes*, nº 87, Universidade Fernando Pessoa, pp.10-12.

¹⁶⁹ Maria do Céu Fialho e Teresa Carvalho (org.), *A Vista Desarmada, o Tempo Largo. Antologia. Poetas em homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa. Ed Quetzal, 2012.

¹⁷⁰ Vide <https://www.ccb.pt/Default/pt/Noticias/Noticia?A=252> (consultado em 9 Junho 2015).

¹⁷¹ Graça Moura não se enquadra nos ditames de uma determinada geração artística, uma vez que o conceito desta conota a noção de convergências de ordem estética e cultural no contexto de uma época. Acresce que a geração pós-moderna se caracteriza, em grande parte, pelo seu vincado eclectismo literário.

¹⁷² Nesta linha, Rui Carvalho Homem, numa colectânea por si elaborada, integra cinco poemas de Vasco Graça Moura (*o moinho de café, em praga, soneto da poesia narrativa, salmo 136 e omaggio a giacomo*). O poeta ombreia com vultos maiores da literatura nacional e estrangeira, como por exemplo, Fernando Guimarães, Fernando Echevarría, Nuno Júdice, Charles Tomlinson, Elio Pecora, Seamus Heaney e Pilar Pallarés (Cf. Rui Carvalho Homem, (org.), *Identidades: alguns poetas europeus*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade, 2005, pp. 81-88).

-maneirista, no dizer de Pinto do Amaral¹⁷³, é seduzida reiteradamente pelo diálogo com a pintura, a música ou a fotografia. Não obstante, os primeiros textos de Graça Moura apresentam uma influência surrealista, como se observa em “imagem ágil”, o seu primeiro poema publicado em *Quadrante*, da Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, revista que também editou durante o período dos seus estudos superiores em Lisboa:

“na tarde assemelhavas-
-te a uma gota de água
mas não vinda de nuvens
antes macia lava

lava aguda surgias
pela rua oleosa
gota de água entre as outras
que da água se isola

água filamento
no interior da lâmpada
cristal só por dentro
cintilação rápida

por fora macio
afago de olhos
boiando no rio
que fazes de sonhos”.¹⁷⁴

Os versos deixam antever já um poeta promissor, como o tempo veio a mostrar, num auspicioso percurso de cinquenta anos delineado num progressivo e contínuo amadurecimento literário.

É precisamente na dilucidação em torno da produção lírica de Graça Moura, que se vão centrar as próximas páginas, uma vez que, embora possua um carácter variado de interesses literários, é a poesia que mais o marca, como testemunha no discurso de agradecimento na homenagem que lhe foi promovida, em Janeiro de 2014, na Fundação Gulbenkian: “agrada-me que me vejam como poeta porque essa foi a via por onde me estreei e aquela que tenho cultivado mais”¹⁷⁵.

¹⁷³ Esta feliz e lúcida expressão constitui de facto uma pedra de toque da poesia de Graça Moura. (Cf. Fernando Pinto do Amaral, “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, in Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos (1963-1995)*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1996, pp. 7-11.

¹⁷⁴ Vasco Graça Moura, “imagem ágil”, in *Revista Quadrante*, nº 10, Associação Académica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, Janeiro de 1962, p.14.

¹⁷⁵ “Homenagem a Vasco Graça Moura”, in *Diário de Notícias*, 1 Fevereiro 2014, p. 39.

Não obstante, o fascínio pelas letras leva-o a organizar, numa notável dimensão informativa e pedagógica, antologias evocativas de autores ou de temas universais. As compilações, como é sabido, são condicionadas por critérios arbitrários e subjectivos, bem como pela época em que são realizadas; no entanto, revelam a profusão dos interesses do autor, bem como a notável atenção dispendida ao fenómeno literário, que não esconde um particular gosto em divulgá-lo. Para além de um interesse documental, essas colectâneas congregam o conhecimento de um sentido estético globalizante, que convida o leitor a procurar e encontrar motivos de identificação, gosto e de fruição estética. As escolhas, resultado de um notável eclecticismo, revelam a prodigiosa erudição de Graça Moura, como se observa nos próprios títulos das seguintes obras que assina: *Os melhores contos e novelas portuguesas* (3 volumes); *Gloria in excelsis. As mais belas histórias portuguesas de Natal; Natal... Natais, Oito séculos de poesia de Natal; 366 poemas que falam de amor* e *O Binómio de Newton & A Vénus de Milo. Poesia e Ciência na Literatura Portuguesa - Uma Antologia*. É também o responsável pela selecção de obras da colecção *Grandes clássicos da literatura Portuguesa*, da Editora DeAgostini, tendo escrito uma nota bibliográfica para cada autor. Os títulos de estreia são *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco e *Poesia* de Álvaro de Campos, fazendo parte desta abrangente colecção também, entre outros, Gil Vicente; Camões, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Júlio Dinis, Eça de Queirós e Aquilino Ribeiro.

Seguindo uma tradição antológica da poesia nacional, pontificada por vultos importantes da cultura portuguesa¹⁷⁶, Graça Moura seleccionou, por exemplo, textos de Pedro Homem de Mello, Vitorino Nemésio¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Cf. Cabral do Nascimento (org.), *Poesia portuguesa do século XII a 1915*, Lisboa, Ed. Verbo, 1972; Alexandre Pinheiro Torres, *Antologia da poesia portuguesa do século XII ao século XX*, Porto, Ed. Lello e Irmão, 1977, Jorge de Sena (org.), *Líricas Portuguesas*, Lisboa, Ed. 70, 1984; Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga-Coimbra-Lisboa, Ed. Angelus Novus & Cotovia, 2002; Manuel de Freitas (org.) *Poetas sem qualidades*. Lisboa, Ed. Averno, 2002; José Régio, Cabral do Nascimento e Jorge de Sena, *Antologias universais-Líricas portuguesas*, Lisboa, Portugália Editora, 1958; Branquinho da Fonseca, *Poesias*, Lisboa, Ed. Portugália, 1966, Herberto Helder, *Edoi leloi doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa Assírio e Alvim, 1985; Luís Miguel Nava, *Antologia de Poesia Portuguesa-1960/1990*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991, Gastão Cruz, *Quinze poetas do século XX*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 2004.

¹⁷⁷ Cf. Vitorino Nemésio, *Antologia Poética*, Porto, Ed. Asa, 2002, prefácio e selecção de Vasco Graça Moura e Pedro Homem de Mello, *Poesias escolhidas*, selecção e prefácio de Vasco Graça Moura, Porto, Ed. Asa, 2004.

É interessante destacar, neste contexto, o volume *Os poemas da minha vida*, onde dá a conhecer as suas preferências poéticas, reveladores de um conhecimento profundo dos textos, que influenciaram, de algum modo, as obras do antologador¹⁷⁸. De facto, o trecho introdutório afigura-se de particular importância para discernir a orientação seguida, que, como não podia deixar de ser, tem sempre um cariz pessoal, como adverte:

“A experiência de um leitor tem registos e modalidades que se vão interpenetrando, critérios de apreciação que podem flutuar, memórias de fruição que podem, por sua vez, não coincidir com garantias de qualidade. Assim, vou correr o risco de umas fidelidades mais constantes e tentar situar-me em relação a elas pelo próprio facto de cada uma das escolhas.”¹⁷⁹

Como se lê, as cintilações da memória entrelaçam determinadas opções pessoais que o autor partilha com os outros, tendo em vista estimular outras leituras. Assim, a selecção de Graça Moura, que retoma várias traduções suas, inclui alguns clássicos europeus (Horácio, Dante, Villon, Ronsard, Shakespeare, Blake, Goethe, Hofmannsthal, Rilke, Yeats, Lorca, Benn), autores brasileiros (Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Vinicius de Moraes) e uma escolha criteriosa autores portugueses desde a poesia trovadoresca: D. Dinis, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões, Almeida Garrett, Cesário Verde, António Nobre, António Patrício, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, David Mourão-Ferreira, Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner. Nesse conjunto, demonstrativo de uma tomada de posição valorativa de autores pretéritos ou contemporâneos, regista-se uma notável mescla de cânone e sensibilidade, funcionando como uma chave segura para entrar na obra de poesia de Vasco Graça Moura. Nas páginas preambulares, Graça Moura fornece um curioso contributo quando enuncia o modo como tomou contacto com estes seus escritores: Pessoa, em casa de amigos; Rilke na Livraria Buchholz; Cesário numa selecta do liceu; Nobre motivado por Óscar Lopes; um soneto de Shakespeare citado por Aldous Huxley; Cavafis através de Sena. A sua actividade de antologador, embora “necessariamente impressionista e com uma forte radicação numa experiência autobiográfica e literária quase sempre situável no

¹⁷⁸ Sobre esta escolha pessoal, recorrente nos poetas contemporâneos, veja-se, por exemplo, Eugénio de Andrade, *Antologia Pessoal da Poesia Portuguesa*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2002.

¹⁷⁹ Vasco Graça Moura, *Os poemas da minha vida*, Lisboa, Ed. Público, 2005, p. 7.

tempo”¹⁸⁰ proporciona, deste modo, ao leitor, a possibilidade de conhecer obras dos grandes autores nacionais e estrangeiros, prova cabal de uma imensa sensibilidade e de vasto conhecimento literário, numa diversidade que permite afirmar tratar-se de um dos principais críticos de poesia na actualidade.

Para além disso, participou em diversas e importantes antologias com prefácios enriquecedores pelo modo como aborda núcleos de sentido que atravessam muitos dos textos coligidos, onde se destacam as introduções às seguintes obras: *Obra poética de Cabral do Nascimento, Nome do pai. Pequena antologia do pai na poesia portuguesa, Anos 90 e agora: uma antologia da poesia portuguesa* de Jorge Reis-Sá e ainda *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, da autoria de Jorge Reis-Sá e Rui Lage. Neste último volume, com uma estrutura monumental pelo arco diacrónico contemplado e vastidão de textos escolhidos, Graça Moura é ainda responsável por um significativo número de entradas que comportam uma tábua biobibliográfica contextualizando poemas e autores da sua preferência.

Entre os poetas coligidos contam-se Guerra Junqueiro, António Patrício, Afonso Lopes Vieira, Augusto Casimiro, Mário Beirão, Florbela Espanca, José Gomes Ferreira, Tomaz de Figueiredo, António Gedeão, Miguel Torga, Políbio Gomes dos Santos, Mário Dionísio, Jorge de Sena, Sebastião da Gama, António Osório, Pedro Tamen, Alberto Pimenta, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luís Filipe Castro Mendes e Fernando Pinto do Amaral. Ora, este projecto revela uma sincera partilha cívica ao colocar os textos ao alcance de um vasto público interessado na literatura portuguesa¹⁸¹, uma vez que, no dizer de Graça Moura, a referida antologia “recupera autores, que por vezes, não se encontram facilmente disponíveis no mercado editorial”, bem como “propõe ao grande público uma compilação monumental e pistas fascinantes no interior da cultura portuguesa”¹⁸².

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁸¹ Genette refere que as funções paratextuais de um prefácio escrito por um autor diferente do autor da obra (“préface allographe”, na designação do estudioso francês), são as de apresentação e comentário a um livro. Este efeito estimulante da obra prefaciada, simultaneamente intelectual e afectivo, confere-lhe uma legitimação que constitui uma recomendação ao leitor. (Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 166).

¹⁸² Jorge Reis-Sá e Rui Lage (org.), *Poemas Portugueses. Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, Porto, Porto Editora, 2010, p. 7.

São coligidos ainda em *Poemas Portugueses* quinze textos poéticos de Graça Moura, designadamente, entre outros: *o sentimento de um ocidental, do tempo que passa, praias, ulisses, um cão para pompeia, os 39 degraus, presente do indicativo, celebração de modo mudando, campo santo em leça da palmeira, para uma canção de embalar, sinais de cinza, poema social, eira do catavento*. Nesta continuada actividade literária, na celebração do seu sexagésimo aniversário, Graça Moura compila uma colectânea da sua própria poesia, intitulada precisamente *Antologia dos sessenta anos*, o que permite descortinar o valor estético atribuído aos seus textos poéticos e à diversidade de temas tratados. Embora Miguel Torga na sua *Antologia poética* advirta que “nem sempre um autor é bom juiz em causa própria”¹⁸³, o florilégio empreendido pelo autor de *sonetos familiares* engloba textos fundamentais para delimitar o universo estético-literário de Graça Moura, como considera a actual crítica literária em torno do autor. De facto, o referido volume reúne 50 textos saídos originariamente em diversos livros, oferecendo uma panorâmica da criação poética do autor, além de demonstrar a sua consciência sobre o fazer poético. O seu desejo de divulgação de continuadas edições de obras de autores de diferentes latitudes e épocas marcam, a todos os níveis, uma deliberada intenção cívica, bem como uma clara motivação pedagógica.

Como é sabido, um antologador é, em primeiro lugar, um leitor e Graça Moura apresenta neste campo, pelo amplo e diversificado conjunto de autores compulsados, uma experiência assente numa prática continuada e aturada que combina dois critérios: o primeiro liga-se a critérios de exigência, o outro à variedade dos temas abordados.

A curiosidade intelectual insaciável e um percurso trilhado sob o signo da partilha fazem de Graça Moura um incansável estudioso da literatura. Ao longo da sua carreira, sempre concedeu à tradução literária um lugar privilegiado no quadro de pensar criativamente a poesia como fenómeno cultural. Ao convocar autores de momentos históricos e lugares distintivos, a actividade de traduzir, que o poeta considera “um jogo de xadrez”¹⁸⁴, concede um meio de divulgar vozes

¹⁸³ Miguel Torga, *Antologia poética*, Coimbra, ed. autor, 1981, p. 7.

¹⁸⁴ Vasco Graça Moura, *Alguns amores de Ronsard*, Lisboa, Ed. Bertrand, 2003, p. 18.

fundamentais da literatura ao meio cultural português. Graça Moura salienta, quando da atribuição em Itália do “Prémio Tradução de 2007” que a importância desta actividade, no plano cívico, é “um veículo fundamental para o conhecimento e entendimento dos povos”¹⁸⁵. Com efeito, o labor referido, com um claro propósito de divulgação, aproxima indubitavelmente culturas, bem como rasga novos horizontes de recepção de autores estrangeiros nas letras portuguesas¹⁸⁶.

Os seus centros de interesse, num arco temporal que se estende da Antiguidade à contemporaneidade, passam pela poesia latina, hispânica, francófona, anglo-saxónica, sueca e alemã. Dotado de uma notável arte, as traduções do autor de *Poemas com pessoas* reflectem o interesse cultural e estético, como também o grau de domínio das línguas de partida. Registe-se neste âmbito que Graça Moura, escreveu poemas em castelhano, francês, inglês ou alemão. É exemplo disso, em homenagem a François Villon, o seu testamento literário (*le testament de vgm*), escrito em português e na língua materna do autor francês:

“puis qu’en politique incorrect,
l’amour, les lettres m’accordèrent
quelques sueurs, quelques affects,
quelques nuances plus amères,
et quelques ombres moins légères,
et même quelques sentiments
plus profonds, donc je tiens à faire
aujourd’hui mon testament.” (PR2, 261)

A genialidade e a versatilidade do seu trabalho de tradução proporcionaram-lhe um unânime reconhecimento internacional pela atribuição de diversos galardões, como foi anteriormente enunciado. O notável elenco de obras vertidas de outras línguas faz dele um tradutor particularmente experimentado e competente, considerando que “a tradução ideal se prende com todas as dimensões significantes do original traduzido, incluindo a própria materialidade sonora”¹⁸⁷. Assim, em

¹⁸⁵ Cf. “Vasco Graça Moura vence Prémio de Tradução 2007 do Ministério da Cultura italiano”, in *Público*, 16 Abril 2008, p. 30.

¹⁸⁶ María Morrás refere com acuidade a dimensão diacrónica e divulgativa que a tradução encerra: “La traducción de un texto, literario o no, implica su recepción en un espacio, una lengua y, a menudo también, un tiempo distantes a aquellos que rodearon su creación. Por ello, cada época y cada comunidad de lectores actualiza de acuerdo con unos valores culturales y unos usos lingüísticos propios unas traducciones cuya validez tiene siempre fecha de caducidad” (Cf. María Morrás, “El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena: las razones de una polémica”, in *Quaderns. Revista de traducción*, nº 7, 2002, p. 34).

¹⁸⁷ Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1996, p. 474.

colaboração com Marianne Sandels e Ana Hatherly, traduziu, entre outros autores suecos, poemas de Werner Aspenström, Gunnar Ekelöf, Lars Forssell, Lars Gustafsson e Tomas Tranströmer¹⁸⁸. Este último, granjeado com o Prémio Nobel em 2011, surgiu pela primeira vez em português pela pena de Graça Moura¹⁸⁹, que editou em parceria com Ana Hatherly a colectânea *21 poetas suecos*¹⁹⁰. Tem traduzido alguns dos maiores clássicos da literatura europeia: Horácio, Ronsard, Shakespeare, François Villon, Edmond Rostand, Racine, Corneille, Jaime Sabines, Garcia Lorca, Gottfried Benn, Walter Benjamin e Rainer Maria Rilke¹⁹¹. Pela fortuna editorial, *O triunfo de amores* e as *Rimas*, de Petrarca, bem como a *Vida nova* e a *Divina comédia* de Dante – obras imortais da poesia italiana – vêm preencher uma lacuna no diálogo literário nacional com a literatura italiana, tendo adquirido Graça Moura por direito próprio um lugar cimeiro na recepção destes autores em Portugal¹⁹². No que diz respeito ao *corpus* traduzido verifica-se um forte intuito de divulgação e motiva o desejo ao leitor de conhecer na íntegra outros textos.

O continuado exercício de tradução deve ser entendido como um prolongamento natural da sua própria escrita que assim estabelece pontes entre a cultura portuguesa e a estrangeira, sobretudo europeia, como explicitamente canta em *rondó da escrita*:

“no que escrevi me traduzi
e traduzi outros também

¹⁸⁸ Registe-se que Graça Moura não dissimula, num processo intelectual honesto, a falta de domínio seguro da língua de partida e afirma recorrer a versões intermediárias ou a outros tradutores nas línguas que lhe oferecem dificuldade.

¹⁸⁹ Este autor sueco aparece invocado em *carta de inverno*, prova cabal da influência na sua criação poética: “nunca conheci tomas tranströmer / mas traduzi poemas dele / com a ajuda do coração bilingue de mariane sandels” (PR2, p. 60).

¹⁹⁰ Ana Hatherly e Vasco Graça Moura (org.), *21 poetas suecos. Antologia poética*, Lisboa, Ed. Vega, s/d.

¹⁹¹ Vide na bibliografia final deste trabalho a rubrica dedicada às traduções de Vasco Graça Moura.

¹⁹² Vejam-se os seguintes textos críticos sobre as traduções de Graça Moura: Xosé Manuel Dasilva, “Petrarca na voz portuguesa de Vasco Graça Moura”, in Giovanni Biagioni (dir.), *Estudos Italianos em Portugal*, nº 1, 2006, pp. 103-111; Xosé Manuel Dasilva, “O *Canzoniere* de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura”, in Rita Marnoto (coord.), *Petrarca. 700 anos*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 33-52; Luciana Stegagno Picchio, “Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca”, in *op. cit.*, pp. 13-27; João R. Figueiredo, “Resposta à conferência de Luciana Stegagno Picchio”, in *op. cit.*, p. 29; Mário Santos, “Petrarca segundo Graça Moura”, in *Público*, 1 Novembro 2003, p. 30; Vasco Graça Moura: os riscos do decassílabo”, in *O poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 2002, pp. 229-231; *idem*, “O ser e o canto. Rilke pela mão de Vasco Graça Moura”, in Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno e os sonetos de Orfeu*, tradução de Vasco Graça Moura, Lisboa, Ed. Quetzal, 2017, pp. 7-15.

e traduzindo me escrevi
e a escrever fui eu quem

das várias coisas que senti
fez sofrimento de ninguém.” (PR2, 255)

O próprio Graça Moura, em entrevista, declara o sentido deste passo:

“Nesse rondó procuro conciliar duas ideias. Uma julgo que vem de George Steiner, para quem a nossa própria expressão já é uma tradução, quer no nosso íntimo, que de coisas que se conjugaram na nossa percepção, na nossa experiência, na nossa cultura acumulada. A outra é que quando traduzo também me assumo como autor, portanto também há aquilo que faço como tradutor uma afirmação pessoal da minha própria individualidade”.¹⁹³

O trecho levanta questões fundamentais no exercício da tradução, bem como releva as marcas autorais contidas nas estratégias e soluções que materializam a sua tradução em fecundo diálogo com o texto de partida¹⁹⁴. Não obstante, mais que a origem, importa a partilha poética proporcionada pelo texto traduzido nascido de uma voz – uma terceira voz – que emerge das múltiplas estruturas da memória, como destacou João Barrento¹⁹⁵. Esta linha de pensamento surge reiterada noutro passo:

“Traduzo para conhecer melhor uma obra ou um autor. Para conhecer melhor a minha própria língua. Para me conhecer melhor. E também como uma espécie de desporto, de luta corpo a corpo com uma língua estrangeira e com a sua concretização num dado texto literário”.¹⁹⁶

Torna-se sempre difícil rastrear os motivos que levam um poeta com obra próprio a traduzir outros autores. Não obstante, no caso concreto de Graça Moura, como é anunciado, a tradução, sob o signo da comunhão, emerge do conhecimento literário colhido noutras vozes, do exercício linguístico e também da compulsão para a escrita que se expande com as palavras de outros poetas¹⁹⁷. O ofício de tradução, instrumento fundamental do diálogo intercultural, plasma-se na sua sensibilidade estética e, sem trair os textos originais, revela conhecimento das

¹⁹³ Rodrigues da Silva, “VGM. Testamento e futuro”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 Outubro 2001.

¹⁹⁴ Cf. Vasco Graça Moura, “Eu não sou um tradutor profissional” (Entrevista de Elisabete França), in *Diário de Notícias*, 28 Agosto 2002, p. 35.

¹⁹⁵ João Barrento, “A terceira voz: quem fala no texto traduzido?”, in *Poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*, loc. cit., p. 109.

¹⁹⁶ Vasco Graça Moura, “As confissões de um tradutor de poesia”, in *Relâmpago. A tradução em poesia*, nº 17, 2005, p. 94.

¹⁹⁷ A este respeito, Graça Moura sustenta: “Na verdade nunca escrevemos nada que nos pertença por inteiro, nem nada que nos seja completamente alheio, porque a escrita dos outros nos espelha medularmente, traduzir é também assumir esse facto de transpersonalização com uma clareza mais peremptória e nas modalidades facultadas pelo nosso tempo” (Cf. Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, loc. cit., p. 472).

línguas de origem e familiaridade com o conteúdo das obras. Assim, provido de domínio soberano da língua portuguesa, as suas traduções primam pelo rigor, pela clareza e por um estilo fluente e de leitura agradável¹⁹⁸.

Com efeito, a propósito da tradução da *Divina comédia*, Graça Moura disse ter chegado à conclusão que a tradução pode ser comparada a uma fotografia a preto e branco e acrescenta que “nela está tudo o que se encontra na realidade fotografada. E, no entanto, olha-se para a fotografia e sabe-se quem é. Portanto esse ponto da conhecibilidade, tão completo quanto possível, é o que me interessa na tradução”.¹⁹⁹

Na estreita comunhão ente tradução e criação, abordada com particular minúcia por Octavio Paz²⁰⁰, é pertinente registar que esse ofício assume uma oportunidade privilegiada para aprofundar e divulgar o autor vertido. A partir de uma dimensão metaliterária contida nos paratextos aos textos vertidos procura divulgar um conjunto de nomes predilectos. Considera que o acto de traduzir não se confina a um mero decalque; é, pelo contrário, uma capacidade criadora para atingir com eficácia um ponto de equilíbrio literário²⁰¹.

A leitura das páginas prefaciais às suas traduções revela a importância de uma análise crítica das traduções realizadas, configurando, sem dúvida, o seu pensamento na exigência da complexidade textual decorrente da tradução, com objetivos claramente enunciados, que convergem para as hipóteses discursivas da realização da versão dos textos. Embora se considere neste ofício “um amador não profissionalizado”²⁰², a reconhecida qualidade das traduções realizadas, algumas inéditas no mundo editorial português, bem como os paratextos que as acompanham, contribuem para uma visibilidade pouco comum entre os poetas

¹⁹⁸ Em resposta à questão posta por Lionel Ray acerca do ofício da tradução, reproduzida em entrevista a Miguel Real, Graça Moura afirma: “Il y a surtout un dialogue avec les œuvres littéraires qui m’ont fort impressionné et dont le texte m’accompagne depuis de longues décennies. Il est très rare que je me décide à entreprendre une traduction d’après un programme préalablement établi. Je ne sais jamais qui je vais traduire plus tard. Il faut que le texte se mette à réverbérer dans ma tête, qu’il y ait des fragments qui surgissent tout à coup dans ma langue, que ces fragments gagnent, comme par hasard, leur forme portugaise. Alors je sais que la traduction de ce texte mûrit et ‘demande’ à être faite...” (Cf. Miguel Real, António Carlos Cortez e Carlos Leone, “Vasco Graça Moura”, in *Revista com vida* n.º 2, 2010, p. 150).

¹⁹⁹ Cf. “Divina Comédia com retratos de Júlio Pomar”, in *Jornal de Notícias*, 20 Novembro 2006, p. 36.

²⁰⁰ Octavio Paz, *Versões y diversiones*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2000.

²⁰¹ Vasco Graça Moura, “João Barrento e o poço de Babel”, in *Discursos vários poéticos*, Lisboa, Ed. Verbo, 2013, p. 315.

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 313.

nacionais²⁰³. Neste contexto, Isabel Beires e Pedro Tavares, a propósito da proposta de candidatura de Vasco Graça Moura ao *Prémio Vergílio Ferreira*, sintetizam o seu labor literário neste domínio:

“A actividade de tradução a que se consagra cada vez mais e com mais intensidade, para além do mérito de revelar aos leitores de língua portuguesa alguns dos mais prestigiados, representativos e fundacionais escritores das literaturas estrangeiras (as suas traduções de Shakespeare, Dante e Petrarca são já definitivamente marcos na história da tradução em Português), confirma Vasco Graça Moura como um hábil manejador da Língua, de cujas potencialidades plásticas, expressivas e estéticas detém elevada consciência. E ainda que o *traduttore* implique sempre, de alguma forma, o *traditore*, Vasco Graça Moura procura dar do texto de que partiu a imagem mais rigorosa e aproximada que a nossa língua pode permitir, evitando exibir as cicatrizes da conversão.”²⁰⁴

Tal como nas antologias por si organizadas, a tradução, e tudo o que envolve esta actividade, revela uma necessidade imperiosa de partilha, num processo de auto-tradução de si mesmo. Neste impulso dedica um interessante e lúcido conjunto de textos consagrados a esta matéria: *Traduzir Petrarca*²⁰⁵, *Traduzir Shakespeare. Várias versões do Hamlet em português e o mais que adiante se verá*²⁰⁶, *Tradução e passagem do tempo*²⁰⁷, *Cunhal e o rei Lear*²⁰⁸ e *Homenagem a Paulo Quintela*²⁰⁹.

Entre outros méritos, as edições das traduções são concebidas a pensar no leitor pelos importantes e actualizados estudos introdutórios que junta ao seu trabalho, apontando aspectos tradutológicos relacionados com o texto e com contexto em que essa tradução se realizou. Assim, quer a qualidade das traduções, quer as reflexões veiculadas nos paratextos iniciais fazem de Graça Moura uma referência para quem quiser ler ou estudar poetas estrangeiros de reconhecida importância.

Dotado de uma primorosa preparação humanística, colhida desde jovem, foi-lhe possível realizar traduções de grande fôlego como a *Divina comédia* de Dante. O prefácio deste volume, provido de uma explícita vertente metapoética, abre com uma reflexão sobre o complexo acto de traduzir, expressa recorrentemente na

²⁰³ No âmbito da tradução, de entre os autores contemporâneos contam-se Jorge de Sena, David Mourão Ferreira, Eugénio de Andrade ou, no âmbito restrito da literatura hispânica, José Bento.

²⁰⁴ Isabel Morujão de Beires e Pedro Vilas-Boas Tavares, “Proposta de candidatura de Vasco Graça Moura ao Prémio Vergílio Ferreira”, in <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5629.pdf> (consultado em 10 Dezembro 2013).

²⁰⁵ Vasco Graça Moura, “Traduzir Petrarca”, in Rita Marnoto (coord.), *Petrarca. 700 anos, loc. cit.*, pp. 53-61.

²⁰⁶ *Idem, Várias vozes*, Lisboa, Ed. Presença, 1987, pp. 210-228.

²⁰⁷ *Idem, Discursos vários poéticos, loc. cit.*, pp. 327-333.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, pp. 340-346.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, pp. 347-367.

metáfora do “corpo a corpo”. Refere ainda a fortuna editorial da obra enunciada, o seu percurso hermenêutico e a recepção em Portugal, bem como uma rica e sugestiva bibliografia de questões fundamentais que marcam indelevelmente sentidos modernos imanentes ao poema.

Parece também prevalecer uma rede poética de afinidades que obviamente tem repercussões estéticas como poeta e como crítico, o que faz dele um cidadão consciente e responsável na valorização do legado histórico²¹⁰. Nesta linha de pensamento, o autor, na tradução de Garcia Lorca, destaca as afinidades entre o poeta-tradutor e o poeta-traduzido a nível de cosmovisão poética, num processo contínuo de interpretação, fugindo à tentação de apropriação de um texto alheio²¹¹. Com efeito, a tradução, “transferência cultural” no dizer de A. Lefevre²¹², deixa de ser concebida como um trabalho menor de translação, e é pensada como uma forma de reescrita, onde a figura do tradutor assume o estatuto de intermediário que marca de uma maneira decisiva a imagem do autor traduzido na cultura de destino, uma vez que todo esse processo é um percurso estético-literário inserido num contexto histórico preciso²¹³.

Nesta prolixa actividade, com uma notável coerência, participa ainda em frequentes intervenções públicas como conferencista e colabora regularmente na imprensa escrita com textos dispersos por vários jornais e revistas especializados²¹⁴.

Esta ampla intervenção tem sido, sobretudo, realizada nas crónicas semanais que vem desenvolvendo no *Diário de Notícias* desde 1994. O seu leque de

²¹⁰ José Mário Silva (in <http://bibliotecariodebabel.com/tag/vasco-graca-moura/>) afirma, em Julho de 2009, que Vasco Graça Moura iria ser editor consultivo da *International Literary Quarterly*. A notícia é dada no blogue da revista: “The Editors of *The International Literary Quarterly* are delighted to announce that Vasco Graça Moura, the Portuguese poet who has authored many collections including *Uma carta no inverno*, *Testamento de VGM* and *Laocoonte, Rimas Várias, Andamentos Graves*, who has translated Dante’s *La Divina Commedia*, and the complete sonnets of Shakespeare into English, in addition to translations of work by writers such as Gottfried Benn, Seamus Heaney, Petrarch, Rilke, and who was a Member of the European Parliament for the Social Democratic Party-People’s Party Coalition, has kindly agreed to act as a Consulting Editor of the review with effect from Issue 8” (consultado em 11 Novembro 2015).

²¹¹ Vasco Graça Moura, *Garcia Lorca: o Romanceiro e o Pranto*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1998, p. 7.

²¹² André Lefevre, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ed. Colégio de España, 1997, p. 77.

²¹³ Miguel Torga (Cf. *Diário XVI*, Coimbra, Ed. Gráfica de Coimbra, 1993, p. 39) assinala que “Traduzir é, primordialmente, um acto de amor. Só quem for tocado na mente e no coração pela singularidade radical de uma voz sente a necessidade e o gosto de a alargar aos ouvidos do mundo”.

²¹⁴ Dão conta desta prolixa produção, por exemplo, os textos coligidos em Vasco Graça Moura, *Discursos vários poéticos*, loc. cit.

interesses prima pela extraordinária amplitude de temas com um indiscutível interesse cívico com uma forte componente cultural, como notou Fernando Venâncio²¹⁵. Com efeito, as características híbridas de implicações heterogêneas da crónica jornalística constituem um meio privilegiado para abordar, com particular facilidade e com singular lucidez, muitos problemas de natureza diversa, além da polémica com que frequentemente os reveste, quer se trate de questões do património nacional, ortográficas ou educativas, entre outras.

Num país pouco dado a debates ou a polémicas, já notado há muito por Verney, o papel dinamizador de Graça Moura, por vezes pouco consensual, tem o mérito de erguer a sua voz em prol dos seus ideais em diversas intervenções públicas. Com efeito, a coerência das suas convicções, que se concretiza em apologias apaixonadas ou invectivas severas, afiguram-se como um meio privilegiado para conhecer a sua invulgar personalidade intelectual. Na sua intervenção cívica tem desempenhado um papel relevante pela frontalidade como discorda da aplicação do Acordo Ortográfico, do ensino na literatura na escola ou de outras polémicas onde interveio²¹⁶. Desde 1987, essa posição tem-lhe dado uma larga visibilidade pelo modo como tem divergido dos defensores do referido acordo, considerado um “cadáver adiado”²¹⁷, visto que, segundo o autor, é um desvio funesto, com prejuízo para a identidade nacional e a língua portuguesa²¹⁸.

Num tempo marcado por controvérsias pedagógicas em torno do ensino da língua portuguesa, Graça Moura testemunha o dinamismo de um cidadão motivado

²¹⁵ Cf. Fernando Venâncio salienta que o século XX é prolífero em escritores cultores da crónica, entre os quais Graça Moura, o que, pela sua índole crítica e conotativa, aproxima-se da literatura e afasta-se da natureza referencial do texto jornalístico (Cf. Fernando Venâncio, *A crónica jornalística do século 20*, Lisboa, Ed. Círculo Leitores, 2004, p. 7).

²¹⁶ O autor de *Sonetos familiares* refere, com efeito, a sua propensão polemista: “A polémica é estimulante, é lúdica e a mim diverte-me. Mas eu não intervenho apenas no circunstancial, ocupo-me de muitos outros assuntos: literatura, música, artes plásticas. Infelizmente, as pessoas ligam mais a uma tomada de posição política do que a um texto sobre Tristão e Isolda” (Cf. Rodrigues da Silva, “Ele não é tão mau como isso”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 Junho 1995, p. 14).

²¹⁷ Vasco Graça Moura, “O cadáver adiado”, in *Diário de Notícias*, 2 Janeiro 2013, p. 54.

²¹⁸ A verticalidade de Graça Moura em nota de apresentação ao seu livro *Acordo ortográfico: a perspectiva do desastre*, leva-o afirmar: “Trata-se de um contributo que faço na tripla qualidade de escritor, de cidadão e de político, e com consciência de ter cumprido nesta matéria os meus deveres cívicos e culturais em tudo o que estava ao meu alcance” (Cf. Vasco Graça Moura, *Acordo ortográfico: a perspectiva do desastre*, Lisboa, Ed. Alêtheia, 2008, p. 6). Outros textos do autor publicados depois deste volume sobre a mesma matéria são os seguintes: “O reino da estupidez” (in *Diário de Notícias*, 29 Junho 2011, p. 54), “Intimação ao professor Malaca” (in *Diário de Notícias*, 8 Agosto 2012, p. 54), “O Acordo, outra vez” (in *Diário de Notícias*, 21 Novembro 2012, p. 54), “Urgentemente” (in *Diário de Notícias*, 9 Janeiro 2013, p. 54).

em torno de questões fundamentais do nosso idioma. Os temas sobre a realidade escolar mereceram-lhe especial atenção, tendo em vista o incremento da língua e literatura, devido à sua decrescente importância nos programas escolares, bem como preconiza a criação de um cânone literário que sirva de estímulo à promoção da leitura junto de jovens. De entre um alargado conjunto de textos sobre o ensino do português, apresenta pertinentes sugestões sobre metodologias pedagógicas e defende o paradigma de exigentes práticas educativas baseadas em textos consagrados pela história literária²¹⁹. Não concorda com a inserção, em 2004, da TLEBS (Terminologia Linguística para os Ensinos Básico e Secundário) nos programas educativos, pelo que travou uma polémica nos jornais nacionais²²⁰. A sua voz dissonante, que não enjeita a polémica²²¹, leva-o, num registo contundente, a afirmar:

²¹⁹ Vasco Graça Moura, “A escola e a cultura”, in *Os meus livros*, Janeiro 2004, p. 12; “Os livros pois”, 14 Junho 2006, p. 54; “Vbi sunt?”, [sobre o livro *Literatura no ensino secundário*, de José Cardoso Bernardes], in *Diário de Notícias* 21 Junho 2006, p. 54; “A literatura em perigo”, in *Diário de Notícias*, 24 Janeiro 2007, p. 54; “O ensino do Português”, in *Diário de Notícias*, 13 Novembro 2013, p. 54; “A urgência da literatura”, in *Diário de Notícias*, 15 Janeiro 2014, p. 54 e “O ensino do português e o acordo ortográfico”, in *Diário de Notícias*, 22 Janeiro 2014, p. 54.

Registe-se as escolhas do autor de um cânone literário para os programas escolares, propondo a inclusão de literatura estrangeira produzida até finais do século XIX, uma vez que o cânone do século XX ainda não está completamente estabilizado. Assim a sua proposta é a seguinte: “A *Ilíada* e a *Odisseia* (Homero), a *Bíblia*, o *Édipo Rei* e a *Antígona* (Sófocles), a *Eneida* (Virgílio), as *Metamorfoses* (Ovídio), as *Odes* (Horácio). Depois, a *Divina Comédia* (Dante), o *Cancioneiro* (Petrarca), o *Decameron* (Boccaccio), a *Utopia* (Thomas More), *O Príncipe* (Maquiavel), o *Orlando Furioso* (Ariosto), o *Pantagruel* (Rabelais), os *Ensaio*s (Montaigne), os *Sonetos* e o teatro de Shakespeare (pelo menos *Hamlet*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*, *Júlio César*, *Macbeth* e *Othello*), o *D. Quixote* (Cervantes), *La vida es sueño* (Caldéron), as *Soledades* (Gôngora), as *Fábulas* (La Fontaine), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), as *Viagens de Gulliver* (Swift). Seguem-se *Orgulho e preconceito* (Jane Austen), o *Prelúdio* (Wordsworth), o *Candide* (Voltaire), as *Odes* (Keats), os *Poemas* de Hölderlin, o *Fausto* (Goethe), a *Comédia Humana* de Balzac (pelo menos *Le Père Goriot*, *Eugénie Grandet*, *Illusions Perdues*, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*), *La Chartreuse de Parme* e *Le Rouge et le Noir* (Stendhal), os romances de Dickens (pelo menos *David Copperfield*, *Oliver Twist* e *The Great Expectations*), *Crime e Castigo* (Dostoievsky), *Les Fleurs du Mal* (Baudelaire), *Madame Bovary* (Flaubert), *Folhas de Erva* (Walt Whitman), os *Monólogos dramáticos* (Browning), as *Poesias* de Mallarmé, as *Poesias* de Rimbaud, os *Sonetos a Orfeu* e as *Elegias de Duino* (Rilke), a *Recherche* de Proust e o *Ulisses* de Joyce” (Cf. Vasco Graça Moura, “A minha ária do catálogo”, in *Diário de Notícias*, 29 Agosto 2012, p. 54).

²²⁰ Em *Lusitana praia*, o autor num capítulo intitulado “Camões e a kalashnikov” colige quinze artigos saídos na imprensa escrita, de onde, entre outros, se destacam: “Os novos Hunos”, “O big brother e a língua portuguesa”, “A literatura no ensino da língua portuguesa” e “Kolmi” (Cf. Vasco da Graça Moura, *Lusitana praia*, Porto, Ed. Asa, 2004, pp. 65-115). Pedro Mexia, sobre esta obra, afirma: “São peças eruditas, onde a cada passo se pressente a existência de uma vastíssima biblioteca e de uma visão enciclopédica que lembra Óscar Lopes. E não é apenas literatura, Graça Moura disserta sobre matérias históricas, políticas, e mesmo sobre temas mais minuciosos, como a heráldica. Mas há também aqui um lado guerrilheiro, de polemista com verve e graça” (Cf. Pedro Mexia, “Memória e critério na cultura”, in *Diário de Notícias*, 21 Outubro 2005, p. 42).

²²¹ Acerca de uma polémica travada nos jornais entre Inês Duarte e Graça Moura, veja-se <http://ciberdividas.pt/controversias.php?act=list&subtype=TLEBS&start=50> (consultado em 10 Outubro 2013). Observe-se ainda dois textos mais recentes sobre esta matéria: “Ainda a TLEBS”, in *Diário de Notícias*, 15

“Quando um produto é perigoso para a saúde pública, logo as autoridades o mandam retirar da circulação e venda. A situação é parecida. A TLEBS é um composto de alta perigosidade para a ‘saúde pública’ escolar, como já foi demonstrado de inúmeras maneiras, no plano científico, no plano jurídico, no plano pedagógico e no plano prático.”²²²

Ainda sobre esta questão, em “A autópsia de Tioneu” aplica com vincada ironia a terminologia linguística a uma estância de *Os Lusíadas* (II,12), desencadeando um discurso confuso e ambíguo, com o intuito de demonstrar a análise redutora e a fragilidade da validade científica da TLEBS, concluindo que “o ódio à Literatura atinge o seu paroxismo nestes modelos de autópsia”.²²³

O estilo é, muita das vezes, informal, justaposto ao registo literário, revelador de uma notável capacidade de metamorfosear a sua escrita, tendo em conta as matérias abordadas. Os textos, sempre abertos a polémica, como é seu apanágio, encarnam bem o espírito comunicativo com o leitor, acrescentando-lhe uma cultura universal que actualmente se pode considerar rara²²⁴. Contudo a profundidade da sua obra, apoiada numa apurada técnica e num invulgar conhecimento, não evita – nem pretende evitar – um deliberado “exibicionismo virtuoso”, no dizer de Pedro Mexia²²⁵. Com efeito, as crónicas que escreve num registo solto, apresenta uma enorme intensidade expressiva que muitas vezes antecipa, resume ou estimula questões centrais na sua criação literária, aspectos essenciais de particular importância na definição da mundividência cultural de Graça Moura, como se lê neste passo:

“A literatura é algo que nos define como cidadãos reflexivos de uma cultura historicamente situada, com um património que hoje, cada vez mais, devemos aprender a valorizar, a praticar e a transformar. É nessa conjugação que reside a eminente dignidade da literatura.”²²⁶

Janeiro 2006, p. 54 e “A ditadura dos linguistas”, in *Diário de Notícias*, 4 Setembro 2012, p. 54. Para uma perspectiva de conjunto sobre este assunto, vide António Emiliano, “Dossier TLEBS”, in http://www.fcsh.unl.pt/Docentes/aemiliano/documentos_diversos/TLEBS.html (consultado em 1 Dezembro 2013).

²²² Vasco Graça Moura, “TLEBS em 2007”, in *Diário de Notícias*, 3 Janeiro 2007, p. 54.

²²³ *Idem*, “A autópsia do Tioneu”, in *Diário de Notícias*, 22 Novembro 2006, p. 54.

²²⁴ Como cronista, vejam-se os seguintes volumes de Vasco Graça Moura: *Circunstâncias vividas*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1995; *idem*, *Papéis de jornal. Crónicas e outros materiais*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1997; *idem*, *Contra Bernardo Soares e outras observações*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1999.

²²⁵ Pedro Mexia, “Tradição, técnica, talento”, in *Diário de Notícias*, 1 Abril 2005, p. 42.

²²⁶ Vasco Graça Moura, “A urgência da literatura”, in *Diário de Notícias*, 15 Janeiro 2014, p. 54. Reitera a concepção referida no seguinte passo: “Hoje temos todos a consciência de que a literatura é um instrumento do conhecimento e corresponde a um meio de funcionamento ao nível da sociedade que vai muito mais longe. Penso que seria agradável que a escola portuguesa, tanto ao nível de docentes, como de discentes, tivesse a capacidade de conjugar estas perspectivas com o território, tantas vezes esquecido, das Humanidades” (Vasco Graça Moura, “Apresentação”, in Helena Buescu e António Carlos Cortez (org.) *Presente e futuro: a urgência da Literatura*, Lisboa, Ed. Centro Cultural de Belém, 2014, p. 13).

Como se observa, a escrita suscita a promoção do debate, bem como documenta magistralmente os seus interesses culturais, dominado, em muitos casos, pelas circunstâncias da sociedade sua contemporânea. Acresce dizer que à efemeridade intrínseca à crónica, emerge um leque de textos de significativa actualidade.

Uma singular vocação comunicativa leva-o também a lançar um olhar sobre os caminhos da política cultural portuguesa. Neste âmbito, travou na sua coluna semanal do *Diário de Notícias* uma polémica com António Ribeiro Pinto, autor que, num gesto raro em jeito de tributo, publicou os textos do seu contendor em livro, num capítulo intitulado *Património cultural versus arte contemporânea: o conflito*²²⁷. Num registo elevado, Vasco Graça Moura face a um novo paradigma cultural, denuncia a banalidade dominante no discurso sobre o património e aborda, em contraponto ao seu opositor, aspectos cruciais na problemática das prioridades culturais estatais, testemunhados, por exemplo, *Ainda Santarém e o seu património* ou *Châteaux do Loire e castelo de Alcanede*²²⁸. A sua voz interventiva, que ocupa um espaço muito próprio na sua obra, preconiza a intervenção vital do estado para o desenvolvimento de políticas culturais no âmbito da herança patrimonial e também nas criações artísticas contemporâneas²²⁹.

No seu percurso de escritor, ensaísta e cidadão, empenhado na *res publica*, nunca deixou de salientar a convergência de literatura e pensamento, mas, mais do que isso, persistiu no incremento da cultura, como ponte para um futuro diálogo entre saberes²³⁰. Por esse motivo, mesmo após a sua morte, tem sido valorizada a dimensão humanística e universalista do tradutor da *Divina Comédia*²³¹.

²²⁷ António Pinto Ribeiro, *Abrigos: Condições sobre as cidades e energia da cultura*, 2004, Lisboa, Ed. Cotovia, 2004, pp. 123-151. Publicou quatro artigos de Vasco Graça Moura intitulados “Subversão e subvenção I, II, III e IV”, saídos no *Diário de Notícias*, respectivamente a 18 e 25 de Setembro, bem como a 2 e 9 Outubro de 2002.

²²⁸ Vasco Graça Moura, “Ainda Santarém e o seu património”, in *Diário de Notícias*, 22 Novembro 2001, p. 54; *idem*, “Châteaux do Loire e castelo de Alcanede”, in *Diário de Notícias*, 7 Agosto 2002, p. 54.

²²⁹ Nesta linha, o autor sustenta que “a criação cultural de uma dada época histórica corresponde a um processo multipolarizado e flutuante, em permanente refiguração e interactividade” (Cf. Vasco Graça Moura, “A cultura portuguesa em finais do século XX”, in *Lusitana praia, loc. cit.*, p. 36. Veja-se também, como exemplo, o sucessivo interesse mantido ao longo dos anos: Vasco Graça Moura “Sopinha dos pobres”, in *Diário de Notícias*, 8 Setembro 2010, p. 54.

²³⁰ No Centro Cultural de Belém, entre as muitas iniciativas de cariz cultural (comemorações do Dia Mundial da Poesia, ciclos de colóquios sobre escritores, a homenagens, ou maratonas de leitura), Graça Moura conseguiu realizar um movimento de abertura do CCB aos temas literários, onde pontificam a figura

1.2. Labor poético *versus* inspiração

Numa prolixa produção literária, Graça Moura é poeta pouco dado à angústia do acto criativo, como o próprio confessa em nota paratextual aos seus *Poemas escolhidos*:

“Não sou um autor que viva a tortura da página em branco ou a agonia visceral da produção literária. Escrever é, sem dúvida, para mim, uma pulsão absolutamente necessária e um modo verbal de estar no mundo.”²³²

Com efeito, a angústia da influência, conceito cunhado por Bloom²³³, não parece ter lugar no universo poético de Graça Moura, que, com elevado grau de confiança, proclama também a citação e a intertextualidade²³⁴. Daí que se justifique a máxima grega de Apeles, referida na *Naturalis Historia* de Plínio, o velho, “nulla dies sine linea”, epígrafe ao poema *9. glosa para José Aurélio*, (PR2, 283) que valoriza o trabalho contínuo do fazer poético.

de Camões, a língua latina e a mitologia greco-latina. Integrado nestes múltiplos interesses, organizou, por exemplo, com o apoio do Centro Nacional de Cultura, o 1º Encontro “*Presente e Futuro: A Urgência da Literatura*”, reflexão plural que procura lançar novas interrogações sobre a literatura, quer na sua dimensão social, quer estética. Para tal contou com o testemunho de prestigiadas figuras nessa área (Cf. Helena Buescu e António Carlos Cortez (org.) *Presente e Futuro: A urgência da literatura*, loc. cit.).

²³¹ Perante o inegável valor do poeta, o grupo Estoril-Sol, em parceria com a editora Babel, criou, em 2014, o *Prémio Vasco Graça Moura Cidadania Cultural*, vocacionado para distinguir um vulto da cultura nacional, em memória do homenageado, pela sua invulgar atividade intelectual. O primeiro vencedor do galardão foi Eduardo Lourenço. Por seu turno, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda instituiu, em 2015, o *Prémio INCM/Vasco Graça Moura*, antigo administrador da empresa e responsável pela esfera editorial. O galardão terá uma periodicidade anual e visa distinguir obras inéditas nas áreas de actuação onde Graça Moura se destacou: poesia, ensaio e tradução. Vide https://www.incm.pt/portal/vgm_premio.jsp (consultado em 15 Setembro 2015). Em 2105, *História do século vinte*, obra de José Gardezabal, foi distinguida com o *Prémio INCM/Vasco Graça Moura* na primeira edição dedicada à Poesia. Em 2016, Francisco Pedreira, com a sua obra *Uma aproximação à estranheza*, foi distinguido com o prémio de Ensaio INCM/Vasco Graça Moura. Ainda instituído pela editora *Modo de ler*, o *Prémio Poesia Vasco Graça Moura 2015*, teve o surpreendente número de 230 concorrentes, não obstante o galardão não foi atribuído por falta de qualidades dos trabalhos. Em 2016, este prémio foi atribuído a Nuno de Figueiredo (*Dias verticais*, Porto, Ed. Afrontamento-Ed. Modo de Ler, 2017). José da Cruz Santos, responsável da referida editora, a sucessora da extinta Editorial Inova, que foi a primeira chancela de Graça Moura com diversas edições, promoveu no Porto a primeiro colóquio que lhe foi dedicado e a primeira homenagem que foi prestada ao escritor (Cf. “Prémio VGM: 230 concorrentes”, in *JL. Jornal de Letras, Arte e Ideias*, 14 Outubro 2015, p. 3). Para além disso, a Feira do Livro do Porto de 2014 homenageou Vasco Graça Moura no ano da sua morte; o poeta foi lembrado, através do simbolismo de uma tília plantada, bem como numa sessão comemorativa com um título de um poema seu: *Todo o poema é perfeitamente impuro* (Patrícia Carvalho, “Feira do Livro do Porto homenageia Vasco Graça Moura este ano e Agustina Bessa-Luís em 2015”, in *Público*, 2 Setembro 2014, p. 32).

²³² Vasco Graça Moura, *Poema escolhidos*, loc. cit., p. 471.

²³³ Harold Bloom, *Angústia de influência*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1991.

²³⁴ Fernando Matos Oliveira, “A descontração melancólica de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando*, loc. cit., p. 46.

Deste modo, a lapidar imagem fundadora do gesto criador surge textualmente explicitada no seguinte passo:

“a palavra poética
ao fim de tudo, é uma
questão de técnica
e de melancolia”.²³⁵ (PR1, 310)

Estes conhecidos versos emergem de uma capacidade notável de síntese de recorte programático e revestem-se de particular importância para a definição da gênese da sua poesia²³⁶. A dualidade entre técnica e melancolia, lexemas representativos de uma atitude estética, não assume contornos opostos; pelo contrário, converge reciprocamente em demanda da originalidade criadora.²³⁷

Em clave a partir da qual são escritos os seus poemas, estes versos comportam uma óbvia intencionalidade, a par de uma tendência recorrente de teor metapoético e auto-reflexivo, materializado na prioridade da *ars*:

“a técnica é muitas vezes uma saída excelente, as circunstâncias podem torná-la pungente, mais respirada, poeticamente exacta”. (PR1, 452)

Assim, a recorrente dimensão conceptual subjacente a “pôr a / técnica à prova” (PR2, 9) configura o trabalho oficial do poeta, que possui uma determinada competência técnica, haurida na tradição²³⁸. A poesia é, nesta óptica, um trabalho

²³⁵ Neste âmbito, Graça Moura confessa: “interessa-me muita a técnica, elaboradíssima, sobretudo quando passa despercebida”. Este pensamento está em consonância com muitos dos seus versos, influenciados pelo jogo de ocultação da metáfora floral dos tratados maneiristas e barrocos (Cf. Helena Barbas, “Retrato a sanguínea”, in *Expresso/Cartaz*, 21 Janeiro 1995, p. 21). Em entrevista a José Carlos Vasconcelos e Maria Leonor Nunes, reitera: “Fio-me na questão técnica, na capacidade artesanal de produzir um texto” (Cf. “Vasco Graça Moura, meio século de escritas”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Junho 2012, p. 11).

²³⁶ Esta convergência aproxima-se da concepção artesanal de poesia preconizada por *Sophia de Mello Breyner Andresen* (Cf. “Arte poética II”, in *Obra poética*, Lisboa, Ed. Caminho, 2010, p. 839).

²³⁷ Ao longo dos tempos, de acordo com o contexto histórico-literário e com a dinâmica dos movimentos estéticos, foram-se modelando diversas imagens do poeta (Cf. Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, Paris, PUF, 1973).

²³⁸ Esta concepção, próxima da poesia quinhentista, não esconde a sua preferência pela *ars*, a superioridade da razão sobre a emoção, que se liga ao trabalho cuidado e metódico, contribuindo de modo decisivo para aperfeiçoar a actividade do poeta e, conseqüentemente, a obra por ele criada. A valorização da *ars* privilegiava o saber teórico e reflexivo; cabia a este esforço disciplinador, que cada poeta lucidamente deveria observar ao longo da sua aprendizagem. Tal concepção encontra-se em Horácio, na sua *Epistula ad Pisonem*, v. 309, ao exigir ao bom poeta um sólido saber, fonte de onde a poesia deveria brotar: “Scribendi recte sapere est et principium et fons”. (Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Os códigos poéticos em Portugal. Do Renascimento ao Barroco”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXI, 1985, pp. 505-531).

diligente de aperfeiçoamento, sublinhado em *testamento de vgm*, numa oitava dedicada ao ofício da escrita:

“fiz uma longa aprendizagem
muitas rasuras e rascunhos
muitos registos de passagem
muitos borrões e gatafunhos”. (PR2, 253)

O *eu* lírico encara o seu trabalho com uma “longa aprendizagem”, assente numa continuada disciplina que passa pela consciência lúcida e precisa da produção poética²³⁹. Esta tendência é recorrente nos versos do autor, definindo-se artesão capaz, no seu labor, de rasurar e voltar a escrever, constituindo uma marca distintiva da sua poesia²⁴⁰. Esta meditação aponta para uma prática filiada essencialmente na concepção horaciana do trabalho aturado da criação lírica, uma vez que Graça Moura não acredita na perfeição suprema, mas na sua demanda: “Há quem escreva persistindo numas rilkeanas / imagens delicadas [...] / como se o verso fosse uma coisa pura”. (PR1, 439)

Entendida como artefacto do exercício verbal, esta concepção valorativa confere ao poeta o estatuto de *artifex*, visto que é um detentor de uma técnica específica na construção laboriosa da palavra, claramente reiterada nos seguintes versos:

“eu acredito
mas é na técnica. nunca a inspiração
me deu fosse o que fosse. nem um grito.

feito a sanguínea, prefiro-me artesão.
escrevo e rasuro, volto e escrever, repito”. (PR1, 493)

Inevitavelmente sugestivos, estes versos, a lembrar a “lima diligente” de que falava António Ferreira²⁴¹, reiteram a consciência oficinal da poesia de Graça Moura, que nunca “a técnica recusa” (PR2, 283), contribuindo, de facto, para uma dinâmica criativa e estruturante.

²³⁹ Como notou Aguiar e Silva, este processo integra-se nos ideais clássicos, uma vez que a essência da poesia reside na técnica e no labor paciente que permite a transfiguração da matéria tratada. (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Para uma interpretação do classicismo*, Coimbra, Ed. Coimbra Editora, 1962, p. 78).

²⁴⁰ Este ideal, de matriz horaciana, traduz-se no desejo de equilíbrio e harmonia fundamento do ideal clássico. (Cf. Segismundo Spina, *Introdução à poética clássica*, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995, pp. 27 sqq).

²⁴¹ António Ferreira, *Poemas lusitanos*, edição crítica, introdução e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 307.

No poema sugestivamente intitulado *ars poetica*, que dá título à colectânea onde se insere, o sujeito de enunciação ao reiterar os seus propósitos: “técnica, técnica até ao sarro do silêncio e do ruído” (PR2, 344), exhibe, de facto, uma invulgar mestria oficial pela capacidade de conferir aos seus versos uma espessura reflexiva sobre a natureza do acto criativo.

O próprio autor sintetiza com particular lucidez este aspecto da sua poética em nota final aos seus *Poemas escolhidos*, a sua primeira recolha de textos de diversas obras:

“O poema é, para mim, também uma espécie de *desdizer* e, sempre, um produto instintivamente calculado e cerebral, aparentemente contraditório, lugar de investimento de uma técnica que lhe é essencial, mesmo quando se pretende uma efusão lírica que nunca existe em estado puro”.²⁴²

Síntese sugestiva que se ajusta à sua poesia, a fulguração lírica, como foi referido, conjuga a “técnica” e a “melancolia”, que, no seu dizer, é “razão do vivido” (PR2, 400). Este último lexema de grande fortuna semântica, identificado geralmente como uma profunda tristeza, comporta acepções que variam entre o fisiológico e o psicológico-moral, numa heterogénea constelação de valores: espiritualidade, imaginação ou narcisismo²⁴³. Deste modo, “aquela / melancolia como escrevo as minhas coisas” (PR2, 165), como frisou Aguiar e Silva, constitui uma preocupação humanista herdada do século XVI e do Maneirismo, sobretudo de matriz camonianiana, convertendo-se em coordenadas fundamentais para compreender esse período histórico²⁴⁴.

Com efeito, esta faceta saturniana da existência, constitui um princípio estruturante da produção literária de Graça Moura e permite discernir alguns aspectos relevantes em que mergulham os seus pensamentos²⁴⁵. Deste modo, em entrevista concede uma dimensão nuclear a princípio:

²⁴² Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, *loc. cit.*, p. 473.

²⁴³ Fernando Pinto do Amaral, “Na órbita de Saturno. Um ponto de vista sobre a melancolia e as suas relações com alguma literatura”, in *Na órbita de Saturno*, Lisboa, Ed. Hiena, 1982, pp. 117-148.

²⁴⁴ Sobre o conceito de melancolia e estudos sobre o tema, veja-se Vítor Manuel Aguiar Silva, “As canções de melancolia: aspectos do maneirismo de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, pp. 209-210.

²⁴⁵ Como notou Peter Hanenberg, o título da colectânea *Instrumento para a melancolia* sugere um conjunto de recursos recorrentes de Graça Moura que configura um autor virtuoso no estilo, nas formas e nas figuras (Cf. Peter Hanenberg, “Navegações pela terra-firme da poesia sobre Vasco Graça Moura”, in *Revista Máthesis*, nº 9, 2000, p. 163)

“A melancolia tem muito a ver com um certo sentido de uma ordem perdida do mundo. E com um certo sentido de incapacidade *foncière* da plenitude do mundo. Nos melancólicos isso gera um lado mais saturniano, mas humoral, mais irónico e mais reflexivo”.²⁴⁶

Este passo é exemplificativo de uma singular concepção do discurso literário e materializa uma notável sensibilidade pela capacidade interpretativa de perscrutar os significados ocultos do mundo, abrindo as portas à transcendência. Noutra passo reitera esse conceito:

“É uma forma sombria de ver o mundo, muitas vezes agonizada, que normalmente reclama uma expressão artística, ligada a um certo *pathos* na relação com o mundo ou a um certo maneirismo estilístico”.²⁴⁷

Face ao exposto, a melancolia abarca tudo o que é humano, possui um teor profundamente intimista e favorece a meditação²⁴⁸, fazendo jus à célebre máxima de Wallace Stevens: “Poetry is a form of melancholia”²⁴⁹. A experiência haurida desperta, pois, a criação poética, o que influencia toda a interpretação da obra multifacetada de Graça Moura²⁵⁰. É precisamente a este sentido sob o signo de Saturno que se associa a melancolia do poeta, que, como observou Aguiar e Silva, “é a consciência dos limites da condição humana, é a memória da plenitude perdida e o reconhecimento da caducidade e da fragmentação presentes, mas é também a impulsão, a atitude dinâmica”.²⁵¹

Uma personagem da narrativa *A morte de ninguém* a partir de uma famosa gravura quinhentista, intitulada precisamente *Melancolia*, apresenta uma interpretação na esteira das enunciadas anteriormente:

²⁴⁶ Vasco Graça Moura, “Tudo passa pela disciplina e esforço”, in http://www.selecoes.pt/vasco-gra%C3%A7a_moura_%C2%ABpassa_tudo_pela_disciplina_e_o_esfor%C3%A7o#sthash.hHoqFo0J.dpuf (consultado em 10 Janeiro 2014).

²⁴⁷ Ana Marques Gastão, “Entrevista para o Diário de Notícias de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando*, loc. cit., p. 22.

²⁴⁸ De entre muitos passos dedicados a melancolia, veja-se o seguinte extraído do capítulo *Anatomia da melancolia* na narrativa *Alfreda ou a Quimera*, em que João Saraiva discorre: “A melancolia tem sempre a ver com um desfasamento do ser humano em relação ao mundo. E eu estava a ficar cada vez mais melancólico, por muitos esforços que fizesse para que ninguém notasse essa propensão sombria por muito que me tentasse convencer de ser essa uma fase passageira e pouco significativa que passaria num estalar de dedos, assim eu achasse que achasse realmente a pena”. (Cf. Vasco Graça Moura, *Alfreda ou a Quimera*, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008, p. 108).

²⁴⁹ Wallace Stevens, “Adagia”, in *Opus Posthumous*, New York, Ed. Alfred A. Knopf, 1972, p. 160.

²⁵⁰ Na predileção por este tema, Graça Moura destaca a transversalidade da melancolia, marca distintiva nacional que atravessa, por exemplo, a pintura e a música (Cf. Vasco Graça Moura, “Sobre a melancolia em Portugal”, in *Contra Bernardo Soares e outras observações*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1999, pp.111-114).

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 213.

“Teria de ver a melancolia, no protótipo que nos vem desde a célebre gravura do Albrecht Dürer, como a atitude fundamental de desfasamento metafísico em relação ao mundo, mesmo o mais anodidamente quotidiano, que esses artistas experimentam e exprimem. A violência, os pressentimentos surdos, a contemplação tingida de amargura perante uma realidade quotidiana e anódina, surpreendida como estranhamente intimidante e hostil, ganham um relevo extraordinário para a inteligibilidade mais profunda desse período.”²⁵²

Referência capital, a gravura de uma mulher, rodeada por elementos que simbolizam as artes e interpretada como uma reflexão sobre o espírito artístico, constitui uma das mais antigas e complexas descrições sobre o acto criativo. Esta dimensão pessoal e inquietante de ver o mundo é “estranha ameaça ocidental” (PR1, 200), o que se coaduna com a ideia de que a melancolia, pelo seu teor polissémico, é imprecisa e difícil de definir, acentuando o carácter transcendente da sua poesia²⁵³.

Privilegiado princípio estruturante, este lexema reveste-se de um significado particular em *canção da foz do douro*:

“foz do douro: vem cá, melancolia,
a lembrar prosas de raul brandão,
de gente, areias e barcos, na sombria,
humidade do dia”. (PR2, p. 436)

A apóstrofe contida em “vem cá, melancolia”, invocativo de Raúl Brandão e da foz do Douro desencadeia a memória e a criação artística. Como se observa, ganha particular força no processo de escrita de Graça Moura outra fulguração melancólica sob o signo do difuso, fazendo jus à noção de que “a escrita é uma orla inquieta das coisas, /uma sombra das figuras” (PR1, 303).

Ao estreitar os vínculos entre a “técnica” e a “melancolia”, a voz singular de Graça Moura considera-as como valores intrínsecas à criação poética, configurando uma arte poética pessoal fundada numa permanente busca da conjugação da mestria oficial com a depuração lírica. A poesia processa-se, pois, em clave reflexiva, configurada por mecanismos internos de legitimação, como demonstra a inclinação especulativa da poesia sobre si mesmo, que assume uma evidente modernidade pela transcendência veiculada.

²⁵² Vasco Graça Moura, *A morte de ninguém*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1998, p. 23.

²⁵³ Para João Barrento, a melancolia é uma modalidade saturniana, ou seja, subjectiva e difusa do conhecimento do mundo. (Cf. João Barrento, “O astro baço - a poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, in *A palavra transversal*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, pp. 79-94).

Ao considerar-se incompreendido, o sujeito poético adverte quem o acusa de “cerebral”:

“eu sou mais frio e descritivo
até em acusam de cerebral, ando atrás de uma certa
qualidade neutra de escrita e volta e meia
utilizo a minha vida.” (PR2, 41)

Os versos dão conta da preocupação poética que se traduz na expressão de uma reiterada atitude pendular, feita de convergência e divergência, vectores em demanda de uma qualidade de escrita²⁵⁴. A obsidiante reflexividade leva o poeta a reiterar noutro passo em advertência irónica: “quem me chamava cerebral / faça favor de me ler bem” (PR2, 255).

Apesar da aparente racionalização das paixões e sentimentos, explicada em boa parte por uma poesia saturada de alusões ou citações, Graça Moura é capaz, quando o acusam de ser “cerebral”, de apresentar um assinalável cunho lírico, como se observa no poema o *cão para pompeia*:

“você é um cerebral”, disse-me cloé, flava e enervada.
“sim”, disse-lhe eu com prudência, “mas há tantos,
e o amor e a morte sempre foram pensáveis”. (PR1, 386)

Com efeito, Graça Moura a quem, no dizer de Eduardo Lourenço, “os deuses concederam a graça de ser um grande poeta”²⁵⁵, possui um inegável arrebatamento subjectivo e uma notável pulsão intimista.

Um poema consagrado a Eugenio Montale com um verso seu, que serve também de epígrafe, “la furiosa passione per il tangibile”, apresenta indubitavelmente marcas líricas²⁵⁶:

“só
as colunas mastreavam partida.
ele partiria uma outra vez, movido de cruéis engenhos,
de impiedade, da furiosa paixão pelo tangível, halo que
em várias vozes variamente ardia”. (PR1, 373)

²⁵⁴ Em entrevista, o autor (Cf. Miguel Real *et alii*, “Vasco Graça Moura”, in *Revista Letras com vida - Literatura, cultura e arte*, nº 2, 2º semestre, 2010, p. 156) afirma: “o grande desafio, para mim, é um equilíbrio esteticamente eficaz entre cerebralidade e sensualidade”.

²⁵⁵ Eduardo Lourenço, “Vasco Graça Moura”, in *Público*, 1 Fevereiro 2014, p. 30.

²⁵⁶ A título de exemplo, outros poemas que seguem uma linha de indubitável cariz lírico e intimista são *uma invenção da penumbra* (PR2, 514) e *obscura matéria* (PR2, 520).

O aproveitamento de um segmento alheio, demonstrativo de um tributo ao autor italiano, integra-se num registo lírico com uma linguagem culta e refinada, onde o tema da partida assume um evidente registo poético. Com efeito, este passo exemplifica uma consciência criativa pela força da sua vocação lírica, presente também no poema *borges e as rosas*:

“sonhou as rosas, rosas de ninguém
de substâncias de sombras evanescentes,
e na roda das pétalas ausentes
ficou o olhar perdido, no vaivém

das brisas no jardim do esquecimento.
tinham carne de noite e de perfume
e tateou-as devagar, o gume
afiou-se num macio desalento

de lhes ter dado o nome: rosas, rosas
fictícias alastrando o seu vermelho
de golfadas de sangue ao vão do espelho
das águas e das luas ardilosas.

e soube que o real era essa imagem
devolvida no espelho, de passagem”. (PR2, 156)

O poema desenvolve-se numa mescla de sensações e sentimentos moduladas pelo fascínio pela poesia de Borges²⁵⁷, reconhecendo que a vida e a realidade está condenada à finitude, consubstanciadas nas referências disfóricas de perda: “evanescentes”, “ausentes” e “esquecimento”.

Evocativas da existência que rapidamente se dissipa, as rosas, símbolo por excelência da efemeridade²⁵⁸, dão o tom à inquietação reflexiva de raiz ontológica do “eu” lírico. Nesta linha, a natureza do “espelho” intensifica o teor interpretativo, uma vez que a multiplicidade infinita de ângulos da imagem especular desvenda uma visão do mundo, bem como refracta o estado de alma do sujeito poético.

Num registo questionante, os princípios enunciados, ligados ao silêncio que propicia “rima” e “música”, metáforas da fusão de elementos vários na construção

²⁵⁷ Veja-se no poema *Hino* de Luis Borges a bela alusão às rosas: “Esta manhã / há no ar a incrível fragrância / das rosas do paraíso” (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. III - 1975/1985, Lisboa, Ed. Teorema, 1998, p. 321). Este apreço pelo escritor argentino manifesta-se também num texto crítico. Veja-se Vasco Graça Moura, “A poética de Jorge Luis Borges”, in *Contra Bernardo Soares e outras observações*, *loc.cit.*, pp. 219-221.

²⁵⁸ Veja-se o interessante estudo de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, “Fernando Pessoa e o nome das flores: o girassol e o malmequer,” in *Rostos de Pessoa*, Coimbra, Ed. Almedina, 2000, pp. 53-80.

poética, permitem que o intimismo invada paulatinamente os versos na difícil relação entre linguagem e arte, configurando, segundo Pinto do Amaral, uma “hipersensibilidade”, um dos traços mais originais da poética do autor²⁵⁹. Com efeito, o belo verso “a arte é hipocrisia da memória”, destaca, a um tempo, o relevo do legado colhido na tradição e da criação ficcional na perscrutação do mundo.

Neste contexto, *soneto do amor e da morte*, inserto na sua *Antologia dos Sessenta Anos*, dá conta dessa interpelação:

“quando eu morrer murmura esta canção
que escrevo para ti. quando eu morrer
fica junto de mim, não queiras ver
as aves pardas do anoitecer
a revoar na minha solidão.

quando eu morrer segura a minha mão,
põe os olhos nos meus se puder ser,
se inda neles a luz esmorecer,
e diz do nosso amor como se não

tivesse de acabar, sempre a doer,
sempre a doer de tanta perfeição
que ao deixar de bater-me o coração
fique por nós o teu inda a bater,
quando eu morrer segura a minha mão.”²⁶⁰

Face à contingência da finitude, o *topos* do homem, preso a um destino inexorável, materializa um poema construída em torno do núcleo semântico da vida e da morte, como o título regista. A tensão entre estes dois grandes mitos da existência atinge a sua expressão suprema na fragilidade do sentimento da condição humana. O processo anafórico, contido na expressão “quando eu morrer”, recupera na palavra “morte” as virtualidades semânticas que a finitude suscita, bem como acentua o desgosto da separação.

Não se julgue, no entanto, que a profunda humanidade convocada implique necessariamente o ensimesmamento, que tende a excluir a relação com os outros. Bem pelo contrário, verifica-se a insistente interpelação a um “tu” e nela se inscreve um apelo partilhado e um diálogo íntimo num pungente processo gradativo de paixão. Registe-se, no entanto, que a tristeza dilacerante não apresenta

²⁵⁹ Fernando Pinto do Amaral, “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, in Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, loc. cit., p. 9.

²⁶⁰ Vasco Graça Moura, *Antologia dos sessenta anos*, Porto, Ed. Asa, 2002, p. 157.

laivos românticos; pelo contrário, deixa descortinar a consciência das dimensões reais da transitoriedade, representada na figura obsidiante da morte. Esse encontro proporciona o apaziguamento redentor e decorre do amor que suaviza o fim²⁶¹. Face à serenidade e contenção de um *pathos* agónico, o segmento exortativo “segura a minha mão” abre portas a uma mensagem de espiritualidade e assume uma crescente actualidade em função da precariedade da vida. Além disso, a “mão” simboliza a força vital do afecto que ergue uma barreira contra o irremediável fluir do tempo.²⁶²

Em última análise, a morte, em versos contidos de uma dor ilimitada que exprime o inexorável drama humano, dá sentido à vida e ao amor, forças primordiais da existência humana que provocam um fascínio pelos seus estreitos e misteriosos vínculos consentâneos com o fundamento que nunca enjeita a sensibilidade ou a densidade reflexiva²⁶³.

Defendendo o equilíbrio, a coerência e a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas, Graça Moura procura conciliar os valores da tradição e da modernidade. Este ideário eclectico plasma-se indubitavelmente na sua obra poética que representa a feliz aliança da sensibilidade criadora e da construção rigorosa, sendo, por isso, considerado detentor de uma notável oficina lírica.

1.3. As artes plásticas na poesia de vgm

A forte vocação dialogante da poesia de Graça Moura estabeleceu uma privilegiada relação de contiguidade com outras formas de arte. Com efeito, o autor, que confessa “Sempre fui voraz meditativo” (PR1,181), mantém-se sensível

²⁶¹ As seguintes palavras do autor estão em consonância com essa ideia: “A contemplação do mundo que os poemas de amor envolvem é inseparável da consciência da finitude e da ilusão da eternidade. No poema de amor joga-se o efémero contra o absoluto. E quanto mais arriscado for esse reenvio mais mobilizador será o poema na sua aposta e mais melancólica será a sua voz na sua expressão” (Cf. Miguel Real *et alii*, in *Letras Com Vida - Literatura, Cultura e Arte*, nº 2, 2º semestre de 2010, p. 157).

²⁶² Veja-se o estudo de Óscar Lopes em torno dos múltiplos sentidos interpretativos que as mãos representam: Óscar Lopes, “As mãos e o espírito”, in *Uma arte de música e outros ensaios*, Porto, Ed. Oficina Musical, 1986, pp. 151-176.

²⁶³ Com particular acuidade, Aguiar e Silva sustenta que em Graça Moura a poesia configura uma dimensão culturalista que “se afirma como um discurso híbrido de emoção e de pensamento em que se fundem experiências biográficas e correlativos culturais proporcionados por uma *enciclopédia* espantosamente complexa, abarcando a literatura e a pintura, a música e a filosofia ...” (Cf. Vítor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, in *Brotéria*, nº 180, 2015, p. 174).

a uma ampla diversidade de estímulos marcada por um vivo sentido intelectual e por deliberadas preferências culturais.

É ilustrativo desse interesse o título da sua obra *Laocoonte, rimas várias e andamentos graves* (PR1, 341-495), que convoca simultaneamente as artes plásticas, a poesia e a música, numa conjugação ímpar de tradição e de contemporaneidade. Neste contexto abrangente, Pinto do Amaral sublinha essa atitude culturalista:

“A obra poética de Graça Moura revisita sob um olhar culto e esteticizante as relações entre a poesia e certas artes como a pintura e a música, de cujos labirintos tão fascinantes colhe muitas vezes preciosas fontes para a génese dos seus poemas”.²⁶⁴

A escrita apresenta-se, pois, como uma encruzilhada de caminhos, pautado por um assumido ecletismo de códigos artísticos, que, justapostos, constituem a fonte e a força motriz da criatividade, bem como configuram um estimulante desafio experimental. É justamente nessa conciliação e versatilidade de relações que emerge de um modo inovador a produção poética de Graça Moura²⁶⁵.

Deste modo, a evocação da pintura, traço fundamental na expressão lírica do poeta, pode ler-se no poema sugestivamente intitulado *ut pictura poesis*²⁶⁶:

“nalgumas pinturas busco a força latente dos volumes,
o espaço pensado, a solidez angelical das figuras,
a sua comovida geometria. mas noutras, sinto a sombra
comendo os contornos das faces, ou o efeito de espelho

anulando o suporte e um sentido único na matéria”. (PR2, 96)

²⁶⁴ Fernando Pinto do Amaral, “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, in Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos, loc. cit.*, p. 8.

²⁶⁵ Márcia Arruda Franco (Cf. “Aves mudaves de M.C. Escher no poema de Vasco Graça Moura”, in <http://www.criticaecompanhia.com.br/marciarruda.htm> - consultado em 15 Abril 2014) destaca que, na poesia nacional contemporânea, Jorge de Sena foi o pioneiro na composição de poemas a partir de imagens ou composições musicais, seguindo Graça Moura de perto esse processo criativo.

²⁶⁶ Este preceito haurido na *Ars Poetica* de Horácio, que prevaleceu ao longo do dos tempos nas estéticas clássicas, recorda que a pintura se prende com a representação poética da natureza; logo a poesia, como a pintura, é uma arte de imitação celebrado pelo famoso símile de notação quiástica de Simónides de Ceos sobre a pintura e a poesia, preservado pelo testemunho de Plutarco: *a pintura é poema tacitum e a poesia é pictura loquens* (*De Gloria Atheniensium*, 346, F). A pintura, considerada a arte representativa da realidade por excelência, ergue-se como fundamento de todas as outras, e a referida comparação, usada também por Cícero, Quintiliano e outros tratadistas da Antiguidade até aos nossos dias, valoriza a poesia como arte mimética, conferindo-lhe legitimação estética. (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Relações da literatura com outras artes”, in *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, pp.159-179; Carlos de Miguel Mora, “Os limites de uma comparação: ut pictura poesis”, in *Ágora. Estudos clássicos em debate*, nº 6, Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Aveiro, 2004, pp. 7-26; Joana Matos Frias, “Vt pictura poesis non erit”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, pp. 163-178).

Assim, as implicações metafóricas e simbólicas intrínsecas à decodificação da linguagem plástica ganham novos contornos quando essa realidade se desenha nos versos. Neste texto crítico fundamental, a pintura desencadeia impulsos vários, que se manifestam de modos muito diversificados; na observação *in situ* da representação pictórica, Graça Moura associa, de forma livre, ideias e imagens decorrentes da fruição artística, onde a pulsão criativa desempenha uma função determinante. O sujeito de enunciação descreve as diferentes perspectivas de contemplação pictórica, em função dos volumes, representações geométricas ou formas, não ignorando os contrastes entre a luz e a sombra no pormenor dos “contornos da face”. Como se observa, a perspectiva revela as leis da representação pictórica entendida como sistema semiótico.

No entanto, o singular olhar crítico enunciado, resultante de um notável labor autodidacta²⁶⁷, não corresponde numa aptidão inata, como, em clave autobiográfica, confessa no seu *rondó das artes*:

“bem quis as artes da pintura.
tinha algum jeito no desenho
mas o real sempre era estranho
e havia sempre uma fissura

entre o real e o meu engenho
e desisti dessa captura.” (PR2, 252)

Como se lê, a pintura assume um valor estruturante na poesia de vgm²⁶⁸, onde tradição e processos criativos assumem deliberadamente uma intenção lúdica pelas

²⁶⁷ A este propósito, Graça Moura lamenta, em entrevista, não ter cursado História de Arte, Música ou Belas-Artes (Cf. Helena Barbas, “Retrato a sanguínea”, in *Expresso-Cartaz*, 21 Janeiro 1995, p. 21).

²⁶⁸ Esta relação artística está patente na reprodução de obras plásticas escolhidas para as capas e interior dos livros de Graça Moura. Este diálogo havia de se tornar uma marca distintiva, visto que a maioria dos seus livros apresenta outro tipo de criação artística. Assim escreveu sobre desenhos, fotografias, pinturas e outras manifestações artísticas ou dando a elas origem. Intitulou colectâneas ou poemas com o nome de artistas ou de obra, bem como lhes dedicou, noutros casos, textos. Sensível à expressão pictórica, publicou textos em conjunto com trabalhos de pintores (v.g., Graça Morais) e editou também livros com pequenos ensaios sobre alguns artistas plásticos portugueses. A título exemplificativo vejam-se as seguintes obras do autor: *Arredores da família*, com desenho de Nahir Parente; *Instrumentos para a melancolia*, com três desenhos de José Rodrigues, *Concerto campestre*, com pintura de Henrique Pousão; *Garrett*, numa cópia perdida de Frei Luís de Sousa, com fotografia de Ana Gaiáz; *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, com fotografia da estátua de Laocoonte; *Musa da música*, com pintura de Cruz Filipe; *Imitação das artes*, com pintura de Jorge Pinheiro; *Artes poéticas. Pequena antologia reflexiva com uma aquarela de Mário Botas*; *Uma carta de Inverno*, com pintura de Piero della Francesca; *Poemas com pessoas*, com fotografias de Gérard Castello-Lopes.

alusões pictóricas ou referências específicas à arte de cada artista, como se verá adiante.

A prevalência da dimensão pictórica é inquestionável no poema *prado: la dánae de Ticiano*, que o sujeito poético faz questão de escrever em castelhano, reitera que sabe apreciar, sob um ângulo estético, um quadro:

“la luz en los museos no me gusta:
hay que buscar el punto más neutral
para mirar el cuadro, desde el cual
brilla otra luz, más interior, más justa”. (PR2, 181)

A enunciação de análise pessoal, “hay que buscar el punto más neutral”, demonstra uma invulgar cultura estética, saber técnico e a alusão a luz assume à mediação que conduz o olhar interpretativo sobre as minudências moldadas no quadro. Por outro lado, a sugestão do museu²⁶⁹, patente logo no título e no interior do próprio texto, constitui um espaço decisivo de legitimação estética pelo valor concedido às obras. Nesta celebração, Graça Moura evoca o conceito de *museu imaginário*, consagrado por Malraux, como espaço privilegiado de contacto poético com a arte antiga²⁷⁰.

O conhecido poema *homme au verre de vin* valoriza o enquadramento estético-literário, visto que representa a memória do passado e preserva a perenidade da tradição artística ocidental:

“numa sala do louvre dedicada à
pintura espanhola há um quadro
atribuído à escola portuguesa
de quatrocentos. é o

homem do copo de vinho, ou, dir-se-ia,
do copo de solidão; e é possível
que seja flamengo e triste.” (PR1, 315)

²⁶⁹ Este espaço cultural ocupa uma preocupação constante no pensamento de Vasco Graça Moura (Cf. “Sobre os museus”, in *Contra Bernardes Soares e outras observações*, loc. cit., pp. 75-81).

²⁷⁰ Em interessante ensaio Graça Moura apresenta uma reflexão que é simultaneamente um testemunho sobre a sua experiência criativa e em particular sobre a sua experiência como poeta. Considera, no referido texto, “a criação artística uma via para o conhecimento, mas sem ter de estar cerebralmente presente no trabalho do autor em cada momento da sua actividade” (Cf. Vasco Graça Moura, “O fazer através e por cima das fronteiras”, in Ana Gabriela Macedo et alii (org.), *XIII Colóquio de Outono. Estética, cultura material e diálogos*, Universidade do Minho, Ed. do Centro de Estudos Humanístico, 2012, p. 81).

A visita ao Louvre ilustra uma “natureza museológica”, no dizer de Matos Oliveira, em torno do projecto poético de Graça Moura, concedendo uma significativa primazia às obras consagradas pela tradição²⁷¹. As vicissitudes em torno da autoria do quadro levam a uma reflexão que se centra, num sentido abrangente, no papel da arte enquanto elemento privilegiado da relação do homem com o conhecimento. O olhar fixa-se no copo “de vinho” ou “de solidão”, sugestão de uma melancolia subjacente ao próprio quadro, sendo esta linha de leitura proporcionada pelo património de valor superior.

Esta poética estimulada pelo desígnio claro de fruição dos objetos de arte configura um imperativo incontornável da sua produção lírica, que o seguinte passo em torno de Ticiano dá conta:

“passeando
no louvre, uma vez, de mãos dadas, e a custo
atravessando magotes excitados de turistas,

disse à minha mulher que estava ali, à nossa
frente, uma prova na pintura italiana
do século XVI, a evidência de que só

o ticiano se importava com as mulheres
de maneira ostensiva e radical. a ambiguidade
era dos outros, mais libidinosos, a esfumarem

os seus desvios, propensões, manias
conhecidas e mostrei-lhe os trejeitos
que alguns punham na pincelada e nos modos da
representação.” [...]

acabei a murmurar em voz audível:
‘ – that old chap did actually care about women,
didn’t he?’ – bendita éfrase.” (PR2, 68-69)

²⁷¹ Fernando Matos Oliveira (“Poesia e museologia em Vasco Graça Moura”, in *Inimigo Rumor*, Revista de poesia Brasil e Portugal, nº12, Rio de Janeiro, 1º semestre de 2002, p. 14) dá conta da “natureza museológica que envolve todo o projecto poético de VGM”. E acrescenta que “o museu ideal de VGM seria, por isso mesmo, aquele que concentrasse a diversidade e a riqueza patrimonial dos grandes museus públicos com a circulação restrita das coleções privadas. [...] É sob estas condições ideais – onde o burguês se reconcilia com o mundo da arte – que a poesia de VGM tem preferencialmente visitado o museu, dando absoluta primazia às obras ‘realmente’ boas” (Cf. *idem, ibidem*, p. 15).

O sujeito de enunciação traz à colação a prática da *ekphrasis*, a descrição detalhada e valorativa de um objecto estético²⁷², que, no dizer de Fernanda Conrado, é a

“verbalização de textos reais ou fictícios compostos num sistema sígnico não-verbal e não dependente do recurso a procedimentos de espacialização mimética”²⁷³. Esta modalidade, investida de uma nova sensibilidade que sintetiza as pulsões nucleares da escrita²⁷⁴, explora, em toda a sua latitude, o diálogo entre a representação verbal e a representação visual²⁷⁵, levando Graça Moura a afirmar, em entrevista, o seu “interesse por formas de arte combinatória e por princípios de *ekphrasis*”²⁷⁶. A enunciação em torno de Ticiano afigura-se, pois, similar à perfeição artística, uma vez que ela é um artefacto ou produto humano com um intuito estético, como preconiza Genette.²⁷⁷

Como é próprio da poesia ecfástica, que tem a sua origem na ambição estética de ter “the world captured in the word”²⁷⁸, o tema é extraído de uma obra do pintor da escola veneziana que se distinguiu por uma notável capacidade de figuração

²⁷² Grant F. Scott realça, na fruição da arte, a importância da ligação estreita entre a éfrase e os museus (Cf. Grant F. Scott, *The sculpted word: Keats, ekphrasis, and the visual arts*, loc. cit., p. xi).

²⁷³ Fernanda Conrado, “Eleonora di Toledo: *ekphrasis* em Jorge de Sena”, in Gilda Santos (org.), *Jorge de Sena em rotas entrecruzadas*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1999, p. 91.

²⁷⁴ Há uma similitude no gosto de Catarina, personagem de *Naufrágio de Sepúlveda*, sobre este processo compositivo: “Tinha analisado, em cada peça, os tipos de pincelada, de velocidade de execução e de acabamento, percorrer os inventários conhecidos e pertinentes dos três últimos séculos, cotejara as obras umas com as outras, analisara os trajos, sobretudo os mais exóticos e os já fora de moda no tempo de Rembrandt, sobretudo os de origem italiana, com que ele se tinha representado. Estudara possíveis influências do Ticiano e do Caravaggio, tentava situar as fontes de luz e, porque esta incidia num jorro de ouro escuro, quase sempre, a partir da esquerda, aproveitava para formular a hipótese de o atelier do pintor ter grossos vidros amarelados ou não ser voltado ao norte.” (Cf. Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1988, p.110).

²⁷⁵ Nas páginas que dedica a esta questão, Graça Moura destaca: “é de salientar a importância crescente do processo da *ekphrasis*, isto é, da representação verbal de uma obra de arte visual, cuja teorização está na moda nos meios universitários norte-americanos e que desde os anos sessenta, com as metamorfoses de Jorge de Sena fizeram uma entrada triunfal na nossa literatura. Muita da nossa poesia escrita nos últimos anos busca essa relação especial com obras da criação artística noutros domínios (e também Jorge de Sena escreveu uma *Arte da Música*) procurando-lhes equivalentes ou simulando-lhes as características através da palavra” (Cf. Vasco Graça Moura, “A cultura portuguesa em finais do século XX”, in *Lusitana praia*, Porto, Ed. Asa, 2005, p. 45).

²⁷⁶ De larga fortuna desde a Antiguidade, este expediente literário caracteriza-se pela pormenorização ou comentário de uma obra de arte, seja uma pintura, uma escultura ou outro tipo de manifestação artística, e tem como modelo ímpar a célebre descrição, no canto XVIII da *Iliada*, do escudo de Aquiles (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Relações da literatura com outras artes”, in *Teoria e metodologia literárias*, loc. cit., pp. 163 sqq).

²⁷⁷ Gérard Genette, “A obra de arte-imanência e transcendência”, in Kelly Basílio (org.), *Concerto das artes*, Porto, Ed. Campo das Letras, p. 17.

²⁷⁸ Murray Krieger, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 11.

sensual da mulher. Não esquece nesta arte representativa, ao invés de Ticiano, a ansiedade resultante dos outros artistas que hesitam se deve ou não acrescentar mais alguma pincelada, deixando transparecer os “desvios, propensões, manias”, de que resulta o pentimento, ou seja, a alteração pretendida ou o engano corrigido, em demanda da perfeição artística. O sujeito poético indaga, pois, as práticas artísticas com uma aturada metodologia exegética e com um notável sentido crítico sublinha as correcções realizadas num quadro, prática muito apreciada nas oficinas de pintura, configurando um indicador da capacidade de perfeição artística: “os trejeitos / que alguns punham na pincelada e nos modos / da representação”. O incitamento à fruição do observador, mais do que a mera descrição de um quadro é a interpretação suscitada, concedendo ao texto poético uma dimensão cultural, demonstrando conhecimentos sólidos de arte e, em registo conclusivo, exalta: “bendita écfrese”²⁷⁹. Nesta perspectiva, Luís Quintais, justifica que “a ekphrasis é uma representação de outra representação, logo ela radica numa faculdade meta-representacional”²⁸⁰. Apetrechado de uma metodologia crítico-exegético, espelhada nas referências ditas pelo *eu* lírico somente à sua mulher acerca do quadro de Ticiano, revela uma consciência estética e uma notável capacidade reflexiva, em contraste com o afluxo no museu dos “magotes excitados de turistas”, manifestação de um interesse diminuto na contemplação serena da arte. Assim, a poesia de vgm é um testemunho de uma experiência vivida na escrita, onde a écfrese é a expressão das possibilidades visuais que a poesia oferece, quer por equivalentes metafóricos, quer por processos descritivos, quer ainda por correspondências compositivas²⁸¹.

²⁷⁹ Graça Moura organizou uma antologia pessoal, onde dá conta da sua poesia ecfástica, e na introdução destaca: “Onde quero chegar com a ecfrese? Antes de mais incorporar sinais de outros ‘fazeres’ no meu fazer poético. Coisas que me marcaram, processos e resultados que mexeram comigo e ficaram a ‘remoer-me’ por dentro e que eu tenho necessidade de retomar com a minha utensilagem específica. É também uma forma de ‘tradução’ que não me surge só na poesia. No romance Partida de Sofonisba às 6.12 da manhã há passagens ecfásticas sobre a Ginevra de’Benci de Leonardo da Vinci e sobre um quadro de Eduardo Luís, para além de todo o livro girar em torno de um quadro ‘extraviado’ e de autor desconhecido” (Cf. Vasco Graça Moura, *Imitação das artes: antologia ecfástica*, Porto, Ed. Asa, 2002, p. 12).

²⁸⁰ Cf. Luís Quintais, “A ekphrasis como meta-representação”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, p. 94.

²⁸¹ Em notas a *variações metálicas*, em registo metatextual, fala na dimensão visual dos seus poemas: “surgiram directamente da contemplação das peças, procurando eu que o texto funcionasse como uma modalidade da sua representação verbal, ou seja, ecfástica.[...] Todos procuram reencontrar-se com um jogo criativo e, por sua vez, se propõem como exercício literário, ao mesmo tempo autónomo e complementar, sobre uma série de experiências visuais e de processo de literalidade e alusão: metáforas predominantemente elaboradas sobre referentes metálicos; controlo lírico das intervenções da memória e da

A celebração do museu decorre, deste modo, do exercício efrástico, processo relativamente recente na poesia nacional, como o autor sintetiza:

“Na nossa literatura moderna, o recurso a este processo, inaugurado, suponho com um poema de Eugénio de Andrade sobre Augusto Gomes e outro de Jorge de Sena sobre *O Patinir das Janelas Verdes*, nos idos de 50, só ganha foros de cidade com *Metamorfozes* de Jorge de Sena a partir de 1963, embora, desde então, seja abundante, muito variado e frequente nos mais diversos autores, entre eles o destas linhas”.²⁸²

Como se observa nos textos aduzidos, o museu, espaço de descoberta e de conhecimento, associa-se intimamente à inspiração poética (recorde-se, a propósito, a relação etimológica de *museu* com *musa* ou *música*), pelos infinitos sentidos de imagens, elementos privilegiados constitutivos dos poemas, alimento da poesia que a recebe e fixa. Deste modo, o património cultural é encarado de um modo amplo e inovador, o que permite compreendê-lo no seu maior significado.

Graça Moura apresenta na sua produção lírica uma apurada consciência estética, que se inscreve nos vários sentidos colhidos na leitura de objetos de arte, necessidade imperativa da sua poesia:

“Ler um texto (plástico, musical, literário, etc.), implica uma busca de sentido e não uma busca de gratuidades mais ou menos travestidas de conceptuais. [...] Trata-se de abordar aquilo que me ‘diz’ coisas suficientemente importantes para me fazer ‘dizer’ por minha vez aquilo que preciso de exprimir”.²⁸³

Na conexão entre a palavra e a imagem, a poesia, no seu olhar penetrante, é entendida pela sua nitidez, contensão e exigente equilíbrio num evidente jogo revelador de que a arte não é um processo *ex nihilo*:

“de um livro sobre conchas fica
um nome, *nautilus pompilius*.
parece de almirante romano
dominador das trirremes e dos mares [...]

entre *naturalia* e *mirabilia*, enquanto,
no sonho tópico do imperador, arcimboldo
imaginava conchas várias agregando-se
em fundo escuro para o retrato de pitágoras.” (PR2, 82)

história e das citações (e recitações...) abrindo caminho para outros planos; amostragem muito diversificada relativamente às áreas criativas do escultor” (PR2, 565-566).

²⁸² Vitorino Nemésio, *Antologia Poética*, apresentação e selecção de Vasco Graça Moura, Porto, Ed. Asa, 2002, p. 14.

²⁸³ Cf. “Vasco Graça Moura. Entrevista. Sou fundamentalmente um poeta de circunstâncias vividas”, in *Inimigo Rumor, Revista de poesia Brasil e Portugal*, nº 12, Rio de Janeiro, 2002, p. 12.

A elevação lírica emerge de um artista consagrado pela história de arte, Arcimboldo, e adquire inigualável e visualidade nas metáforas marinhas conducentes à criatividade. Os versos, marcados por um certo nível de experimentalismo, tendem a iluminar as relações entre a poesia e as artes visuais, demonstrando uma singular capacidade literária capaz de fundir exaltação emocional com reflexão e análise, no caso a questão entre “naturalia” e “mirabilia”, preocupação constante dos artistas²⁸⁴. Com efeito, em *Cadernos de olhares* ao escrever sobre a obra plástica de Armando Alves ou sobre a escultura de João Cutileiro²⁸⁵ aborda a relação entre o concreto e o imaginário ou a arte e a natureza, inscrevendo na sua percepção das obras destes autores num modo de pensar a poesia e a linguagem²⁸⁶. Com efeito, o sentido de cada poema de Graça Moura resulta de um profundo amadurecimento cultural, o que permite indubitavelmente uma recriação lírica repleta de sentidos.

Publicada pela primeira vez na revista *Relâmpago*²⁸⁷, na fase de maturidade de Graça Moura, *piranesiana*, celebração verbal do conhecido desenho de Piranesi, cujo título se destaca no verso inaugural, constitui um dos mais representativos textos de dimensão efrástica da sua produção lírica:

“*carceri d’inuizione*, tormentos, maus prenúncios
por vãos escuros, arcadas, passadiços, ruínas
e outros sinais gravados do destino [...]

e é quando alguém a um canto, estremecendo,
se inventa uma prisão a amarfanhar a alma
prepara de raiz uma descida aos infernos

²⁸⁴ Sobre esta *vexata quaestio*, Graça Moura dirá em entrevista: “Não me interessa muito a introspecção regiana nem a insinceridade pessoana. O poeta fabrica cada um dos seus momentos e propõe a sua qualificação como ficção de qualquer coisa, sobrepondo-se à mentira e/ou à verdade. Isto é, estas são categorias ‘fabricadas’ a partir do próprio poema – nisso está a sua autenticidade – com todas as armas de que disponha para se prender à realidade ou desprender dela, transformando-a ou transtornando-a. Dante e Petrarca, Camões e Cesário, Lorca e Eliot, Álvaro de Campos e Drummond de Andrade, João Cabral e Jorge de Sena, Borges, Nemésio e David são nomes em que me revejo como autor” (Cf. Miguel Real *et alii*, “Vasco Graça Moura”, in *Letras Com Vida - Literatura, cultura e arte*, nº2, 2º semestre de 2010, p. 157).

²⁸⁵ Vasco Graça Moura, *Caderno de olhares*, *loc. cit.*, pp. 9-16 e pp. 32-39, respectivamente. O poeta, como crítico de pintura escreveu inúmeras páginas fundamentais sobre a pintura e pintores em Portugal. A obra referida resulta de uma prática de escrita motivada pela contemplação de quadros e constitui um elemento de trabalho imprescindível para aqueles que procuram compreender a personalidade de Graça Moura através da clarificação de sentidos de uma das suas artes preferidas: a pintura.

²⁸⁶ Diana Pimentel, “No ‘labirinto’, a liberdade: estudo sobre a relação entre ekphrasis e hipertexto em Vasco Graça Moura”, in *Revista de Estudos Literários*, nº 2, Centro de Literatura Portuguesa - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 379-408.

²⁸⁷ Vasco Graça Moura, “Piranesiana”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, p. 94.

e busca as densidades e as penumbras de dizer a solidão.

sobram inquietas cantarias e nessas pedras e nervuras se edifica o templo
onde o desenho há-de sair da palavra com uma outra natureza
a escrever-se por metamorfoses, a encarcerar-se no real
dos seus próprios rasgões, das suas agonias.” (PR2, 543)

Inquestionavelmente uma das obras mais amplamente difundidas de Piranesi, móbil do processo criativo de Graça Moura, permite entrar no espaço de intimidade proporcionado pela imaginação. O conjunto figurativo do templo – formado por “vãos”, “arcadas”, “passadiços”, “prisões” – evoca a luta interior das “agonias” do acto artístico²⁸⁸. Assim, a tónica colocada na metamorfose, “onde o desenho há-de sair da palavra”, exprime a complexa produção criativa da écfrase, concretizado na interpretação pessoal²⁸⁹. Esta obra, que nunca foi finalizada, gozou de uma enorme fama até à actualidade; no entanto, apenas é conhecida graças a uma reprodução do original perdido, tendo merecido a Graça Moura o seguinte comentário:

“Preparava-me eu para falar da minha relação com Giovanni Battista Piranesi (ver, neste caderno de fantasias cromáticas, *piranesiana*) e da impressão que sempre tive de haver algo de figuração dantesca nas suas prisões imaginárias, daí puxando para alguma notas melancólicas do meu poema, quando me ocorreu que seria muito mais interessante (e tecnicamente muito mais problemático) falar de uma figura oculta ou repintada num quadro, daquilo a que normalmente se chama ‘desenho subjacente’. Digo muito mais problemático porque a tentativa de representação verbal deixa de referir-se a uma obra de arte visual, para ser sobre uma hipótese abandonada dela. E dei por mim a escrever sobre *Vénus adormecida* de Giorgione, com uma alusão à *Vénus de Urbino de Tiziano...*” (PR2, 552)

Neste interessante passo, o abrangente horizonte hermenêutico da criação artística revela um claro pendor multifacetado na abordagem realizada, uma vez que a escrita se concretiza através de um diálogo interartístico²⁹⁰. Com efeito, a recriação poética das artes plásticas constituiu, ao longo dos tempos, um dos olhares mais originais sobre arte. O sentido suscitado pelo “desenho subjacente”,

²⁸⁸ Joana Matos Frias (“Vt pictura poesis non erit”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, p. 165) sustenta que o pendor predominantemente visual da *ekphrasis* favoreceu o desenvolvimento de uma metalinguagem, integrando o campo pictórico no espaço lírico.

²⁸⁹ É de realçar que este recurso, como se observa, é recorrente na sua poesia. Com efeito, o poeta invoca as meninas em *Sonetos familiares*, recria com humor o célebre quadro de Velasquez *Las niñas*, Degas ou texto em diálogo com Mário Botas (*Nó Cego*). Também produz poemas a partir de Picasso, De Chirico, Jorge Pinheiro, entre tantos outros.

²⁹⁰ Rosa Maria Martelo (Cf. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007, p. 48) dá conta desta recorrente prática: “Hoje, a poesia portuguesa mantém-se frequentemente em diálogo com a tradição poética e artística (através da citação, da reformulação ou da *ekphrasis*) muitas vezes associando esse diálogo a um processo de evocação que se combina com um efeito de realismo e um registro lírico”.

pilar do trabalho artístico, denota as fragilidades decorrentes do objecto e, por consequência, as próprias hesitações do seu autor diante das contingências históricas e estéticas da fortuna do quadro²⁹¹.

Nesta consciência íntima em demanda da criação de uma poética própria, os versos rememorativos de Graça Moura, invadidos pelo espaço cultural da pintura, não ignoram Josefa de Óbidos:

“pintava cordeirinhos
em óbidos, josefa,
dispondo em alvo linho
uvas, figos, cerejas,
conventuais compotas,
doces de calda espessa,
caixas, cristais, talheres,
fruteiras e travessas, [...] e em tudo isto conferia
ingénua transcendência
à natureza morta”. (PR2, 417)

Ciente da dimensão pictórica do texto poético, apoia-se com particular à vontade na metalinguagem própria da crítica nesta área. A larga panóplia de elementos figurativos distintivos da pintora seiscentista adquire uma renovada importância, reforçando a instauração de uma nova ordem visual, determinada pelos estritos critérios da objectividade²⁹². A aparente dimensão estática ganha um notório dinamismo pela enumeração, onde a representação verbal, os meios e os modos de

²⁹¹ Esta atitude recorrente de variedade e combinação entre literatura e artes plásticas, num sentido de arte total, é recordada por Alberto Casiraghy nos *libricini*, pequenos livros feitos manualmente de tiragem numerada, limitada e única que combinam fotografias, xilografias desenhos ou litografias com poemas ou aforismos. Neste contexto, em busca de uma certa beleza perdida com o devir do tempo, que contrasta com as edições impressas, o artista italiano dedica a Graça Moura os últimos *libricini* (números 8864, 8865, 8869 e 8877) inseridos na exposição *9000 formas da felicidade: as edições Pulcinoelefante*, exibida na Biblioteca Nacional de Portugal entre Outubro de 2014 e Janeiro de 2015 (Cf. “O padeiro dos livros felizes edita uma obra por dia”, in *Diário de Notícias*, 25 Outubro 2014, p. 29).

²⁹² Graça Moura demonstra conhecer com significativa segurança os temas em torno de naturezas mortas; invoca, para além de Josefa de Óbidos, Fantin Latour, Eduardo Viana e Caravaggio, para se deter na abordagem de num quadro de Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que está no Museu de Arte de San Diego. Sobre o quadro, representando um marmelo, uma couve, melão e um pepino, efectua uma homenagem ao artista contemporâneo Eduardo Luís, estabelecendo afinidades estéticas entre os dois artistas: “E assim, escolher esta peça é homenagear um grande pintor português do século XX por via de uma das suas fontes do século XVII. E faço-o também por ver nesta peça um exercício precursor de muito do que veio depois, no severo ascetismo da representação (Cotán veio a tomar-se frade cartuxo no ano seguinte a ter pintado este quadro), na minúcia fotográfica no tratamento de cada elemento figurado, no exercício sobre luz, sombra, perspectiva, tridimensionalidade e encenação a que ele corresponde, na poética da sobriedade despojada e da perícia geométrica assim desenvolvida, e ainda numa estranheza da figuração que poderia ser afim de algum surrealismo metafísico do século XX” (Cf. Vasco Graça Moura, “Geometria e noite de mundo”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 janeiro 2010, p. 20).

pintar exibem uma obra em movimento, a ponto de conceder uma visão ampla do quadro. Na contemplação da representação iconográfica do poema, pode-se observar o universo de relações contido nos seus elementos, que, na concretização de fixar as imagens, prefigura uma “tentação efrástica”, expressão cunhada por Krieger.²⁹³ Na representação enunciada, com uma harmonia das qualidades plásticas, longe da profusa enumeração caótica surrealista, a imagética, sob o signo do preceito *ut pictura poesis*, é motivada pela figura simbólica do *agnus dei*.

Neste apreço pelas artes visuais, Graça Moura escreve o poema *o princípio de m. c. escher (II)* (PR1, 351-352) sobre *Dia e Noite*, um dos seus mais famosos quadros de Escher, ao qual dedica ainda dois poemas: *o princípio de m. c. escher (I)* (PR1, 338-342) e *o princípio de m. c. escher (III)* (PR1, 355-357).

O *incipit* do primeiro poema enunciado constitui uma celebração da palavra associada às imagens concebidas pelo artista holandês:

“é quando as aves brancas voam para a noite que
as aves negras voam para o dia, sobre as árvores, no vento, vão
em bandos, batem asas pausadas. sobre as árvores
as aves brancas tomam a noite clara, as negras,

opostas companheiras, escurecem o dia, voam baixo,
no ar para onde fogem ocupando o intervalo
das outras, e as brancas só cortam o espaço, exactas guias,
entre o voo das pretas. bandos, bandos

de oposto movimento, na luz de transição,
lá, onde se cruzam, voam
aves cinzentas para os dois lados, no lugar indeciso
em que das matérias do ar e da chuva
se elevam as árvores dessa parda fronteira”. (PR1, 351)

Com significativa mestria compositiva, justapondo luz e sombra, modela o voo das aves, onde a estratégia efrástica configura um cuidado exemplar de apreciação estética associada à estruturação imagética. A série de poemas *o princípio de m. c. escher*, a *ekphrasis*, variação regulada em torno de um tema²⁹⁴, organiza-se sob o processo criativo das gravuras de Escher²⁹⁵, como confessa no verso “recordar m. c.

²⁹³ Murray Krieger, “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação - e a exasperação - da ekphrasis enquanto assunto”, in Kelly Basílio (coord.), *Concerto das artes*, loc. cit., p. 143.

²⁹⁴ Roland Barthes, “*L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire*”, in *Communication*, nº 16, 1970, p. 183.

²⁹⁵ Na introdução a *Imitação das artes*, o poeta afirmará sobre esta série efrástica: “Nos três poemas de a sombra das figuras que intitulei *o princípio de m.c. escher (I, II e III)*, há tentativas estruturantes que se pretendem estritamente de índole contrapuntística, e portanto musical, e também de ordem imagética ligada

escher, pensar uma grafia cautelosa” (PR1, 213). Em registo contrastivo, as aves negras são “opostas companheiras, escurecem o dia, voam baixo, / no ar para onde fogem ocupando o intervalo das outras”. Pelo contrário, as aves “brancas só cortam o espaço, exactas guias, / entre o voo das pretas”. O poema tem, como é recorrente em Escher, uma forma circular: começa e termina por descrever o voo, oposto e recíproco, de dois bandos de aves, o das brancas e o das negras. Os primeiros versos cantam “é quando as aves brancas voam para a noite que /as aves negras voam para o dia”; por sua vez, os derradeiros: “é quando / as aves brancas voam para a noite que, no avesso, voam para o dia as aves negras e lá, onde se cruzam, as cinzentas”. Marcia Franco Arruda, num estudo sobre a recepção de Sá de Miranda e Jorge de Sena na obra de Graça Moura, afirma acerca dos versos em torno de Escher:

“Ao lançar mão da *ekphrasis*, o poema de Graça Moura relê a tópica Sena/Miranda, oferecendo uma resposta particular e criativa, que deixa entrever não só um conhecimento autónomo do poeta quinhentista, mas a produtividade da criação poética nesta área de ‘parda fronteira’ entre a poesia e a gravura”.²⁹⁶

O íntimo convívio da palavra poética com a herança cultural proveniente da pintura antiga materializa-se numa singular irradiação do pensamento:

“pouco se sabe de giorgione. o sol rasga as nuvens e bate
no rebordo da pedra, a faiscar por entre os restos do aguaceiro. [...]
afinal, parto amanhã e o encanto da manhattan é o de se poder pensar
[em giorgione,
de caminhar junto ao parque, depois da rua 59, a ruminar diálogos sobre
[a pintura
do early cinquecento e os seus grandes, bucólicos mistérios.” (PR1, 463)

ao mundo de Escher, e portanto visual (aliás tudo inspirado por The Golden Braid, Gödel, Escher, Bach, de Hofstadter)” (Cf. Vasco Graça Moura, *Imitação das artes: antologia efrástica*, loc. cit., p. 12).

Registe-se que o primeiro poema, com o subtítulo “prelúdio e fuga sobre um tema popular”, a contiguidade entre o positivo e o negativo de algumas figuras de Escher, como a dos peixes ou das pombas, constrói-se através da repetição característica da linguagem musical infantil, sendo a escrita do poema uma espécie de decalque da gravura: “lá sai uma, saem as duas / as três pombas do papel / saem do bico da pena / que nesta folha as escreve” (PR1, 338).

²⁹⁶ Márcia Arruda Franco, “Aves mudaves de M.C. Escher no poema de Vasco Graça Moura”, in <http://www.criticaecompanhia.com.br/marciarruda.htm> (consultado em 15 Abril 2014). Veja-se também Sandra Teixeira, “Sá de Miranda par Vasco Graça Moura”, in *Colloque pluridisciplinaire: Nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise*, Maison des Sciences de l’Homme de Clermont-Ferrand, Chaire Sá de Miranda/CRLMC, EA 1002, 2007, pp. 135-143).

Familiarizado com os grandes vultos da história da pintura, a hipérbole de cariz animalesco contida no verbo “ruminar” expressa o fascínio pelo “early cinquento”, a partir de Giorgione. O texto não se fecha sobre si mesmo, uma vez que fica em aberto uma inquietação nos “bucólicos mistérios” que a obra de pintor renascentista suscita, no domínio das impressões luminosas e cromáticas. Note-se, por outro lado, que este segmento se integra no poema *concerto campestre*, que também dá título ao livro do autor, remetendo para um quadro de autoria incerta, atribuída tanto a Giorgione como a Ticiano.

No entanto, o poeta na valorização da expressão pictórica de uma maneira singular pela revisitação de uma sequência lógica de afinidades de importantes artistas, nacionais e estrangeiros, conferindo um sentido universal à arte:

“vemos a luz de cada um no que se diz dos seus pintores
(cf. augusto gomes e as suas praias de cinza em matosinhos), mas
um canaletto poderia dar a mateus a sua luz tombada de viena,
um greco, ao lado sul de coimbra

por sóis intimidantes, a sua de toledo,
botelho deu a lisboa o que ela lhe devia
e ângelo de sousa o fez à cidade da alma
onde pesquisa a raiz nua da pintura: os guardi despojados
para a geometria palpitante, por falar [...]

procedem por pequenas simetrias
visuais, auditivas, outras alegrias contrapontísticas:
perfumes matinais”. (PR1, 221-222)

Os valores semânticos dos versos, sob o signo da luz, derivam de espaços distintos numa configuração conceptual das cidades preferidas dos artistas. O exercício efrástico, numa “geometria palpitante”, surge consagrado através de técnicas e perspectiva de pintores como El Greco, Ângelo de Sousa ou Carlos Botelho, criação feita de sentidos coincidentes; o segmento de cunho sensorial “pequenas simetrias/visuais auditivas” interpela e provoca interrogação, sendo que a poesia é sempre espaço de indagação e conhecimento²⁹⁷. Com efeito, este

²⁹⁷ Em similitude com este poema, no tocante aos artistas nacionais confessa: “Para mim, que cresci vendo a pintura dos artistas do Porto, esta questão é interessante pelo simples facto de haver pintores cuja genealogia plástica me é mais fácil de estabelecer. Por exemplo, sou capaz de ver linhas de continuidade entre Augusto Gomes, Júlio Resende e Armando Alves, ou Jorge Pinheiro e vários outros, mais facilmente do que entre Júlio Pomar e qualquer outro grande pintor do nosso tempo. É possível que a minha sensibilidade a certos traços de escola esteja condicionada por essa primeira aprendizagem visual e tão portuense. (Cf. Vasco Graça Moura, “Julius Pomarius est hic”, in *Diário de Notícias*, 3 Abril 2013, p. 54).

contexto sintetiza uma observação filtrada pelo pensamento, onde se cruzam memórias, configurando um programa estético. O canto de Graça Moura constitui, deste modo, uma aproximação ao meio cultural dos pintores, que na sua diversidade criativa difundem infinitas imagens do seu imaginário, bem como exigem uma atitude reflexiva do leitor.²⁹⁸

Nesta perspectiva lúdica, os delicados tons de cor, que acentuam a perspectiva e a luz, leia-se um trecho de *uma frágil medula*:

“a aguarela é a arte da média burguesia.
já cesário o recordou,

naquele *picnic* de burguesas
jogando com os acasos controlados
da água que alastrava e os seus

efeitos de mancha florida,
renda, aves,
a aguarela

afirma quase sempre a sinceridade
de uma relação com o exterior
sem ter história nem grandezas”. (PR1, 410)

O poeta que canta “sei de pintores que se inquietavam por / pressentirem uma relação entre a cor e a palavra” (PR2,184), na contida confiança da metáfora da aguarela, “arte da média burguesia”, sugere uma espécie de revelação poética por via da cor e da luz. No entanto, metonímia da arte, a aguarela defluiu para uma determinada mundividência, uma vez que o tom dubitativo “afirma quase sempre a realidade”, oscila entre um efeito mimético e uma dimensão imaginativa, que conduz à noção de referencialidade, de particular relevo no domínio das artes plásticas e da poesia. O eco explícito do poema *De tarde* de Cesário Verde²⁹⁹, bem como do seu léxico (“aguarela”, “renda”, “grandezas”) traduz já a demanda da

²⁹⁸ A esta atitude positiva enunciada não deixa Graça Moura de manifestar apreciações negativas como esta atribuída a uma personagem de *Naufrágio de Sepúlveda*: “Eu sempre achei as Demoiselles d'Avignon o quadro mais detestável do século XX, uma espécie de negação intrínseca da Europa que consistiu essencialmente em transferir a noção de horror, ou de monstruoso, do plano da representação da realidade para o plano dos próprios processos, objectivos ou subjectivos, do acto de pintar, que se atreveu a desarticular, em nome da pintura, um determinado sentido das formas em favor de uma violenta expressão das forças, quem diria às obscuras figurantes de um bordel de Barcelona, mais precisamente da rua de Avignon, encerradas pela memória implacável de Picasso” (Cf. Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, *loc. cit.*, p.110).

²⁹⁹ Cf. Cesário Verde, *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*, introdução e nota bibliográfica de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p.130).

captação do real patente na aguarela, que “afirma quase sempre a sinceridade/de uma relação com o exterior”.

Conhecedor da arte e dos artistas do seu tempo, a pintura paisagística é uma linha elucidativa pelos efeitos impressionistas que suscita; Graça Moura canta os sinais dos pequenos gestos do labor criativo que mobilizam os pintores e os modelos colhidos na realidade:

“teresa vieira e carlos seixas estiveram a combinar
como ela havia de frasear
para que entre as magnólias devagar
se modulasse o azul desta melancolia”. (PR1, 350)

Neste contexto, também convoca as possibilidades de leitura iconográfica convocadas em *pintura de ilda david*:

“O homem e o bicho estão
na luz azul e rosa das
suas origens ancestrais, as de uma
aurora harmónica. ainda vêm

da pura oralidade
do gesto divino, da intenção
de as imagens e o tempo
se contraírem a partir da cor
das hortênsias”. (PR1, 343)

Não é possível vislumbrar a obra da artista onde o autor se terá inspirado devido ao vasto conjunto que a mesma produziu. Assim, nesta omissão deliberada, o texto dialoga com a criação plástica de Ilda David realçando a dimensão lírica da sua pintura, apresentada como expressão de uma emancipação reveladora do processo compositivo³⁰⁰.

Como se observa, a palavra poética, signo em constante rotação, adquire uma natureza polissémica na depuração da leitura da pintura dos dois textos enunciados, conduzindo a universos artísticos singulares proporcionados pela sugestão conotativa das “magnólias” ou das “hortênsias”.

³⁰⁰ Manuel António Pina (Cf. “Poesia e artes plásticas”, in *Revista Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, p. 100) reitera também a aproximação da artista à poesia do seguinte modo: “há ‘pintura’ que reconheço como ‘poesia’ (o exemplo que imediatamente me ocorre na pintura portuguesa contemporânea é o de Ilda David)”.

Neste processo, os versos de Graça Moura instigam a imaginação do leitor para a intuição de significados mais complexos da linguagem plástica:

“só georges braque pintava esta manhã
numa cabeça azul ou numa concha
em que um peixe pousado não pesasse
mais que o pincel copiando-o da água.” (PR1, 20)

Os elementos marinhos convocados, que rejeitam agora o anonimato da autoria, destacam a destreza manual pela construção de naturezas mortas construídas pacientemente. Como é reconhecido pela crítica, o pintor cubista, revela uma intensidade e um poder de observação, marcas distintivas e uma apurada técnica figurativa, o que fez dele um autor de reconhecido valor.

Ainda contemplando o comentário técnico-formal dedicado ao pintor, apresenta o seguinte poema intitulado *georges braque par lui-même*:

“também uma figura uma janela um ombro
um jarro de água fria um tabuleiro
tempo do cobre

eis o real inútil uma longa espera
um assobio às vezes na matéria
o fim do mundo alheio”. (PR1, 86)

Com efeito, as naturezas mortas, tratadas numa perspectiva moderna, evidenciam minuciosamente a evolução transfigurativo do trabalho do artista, não esquecendo noutro texto o tratamento da cor das “nuvens” e o “azul do céu” de Georges Braque (PR2, 506). O forte sentido culturalista da poesia do autor de *recitativos* convida o leitor a fruir cada poema, porque como adverte no poema *antígrafo* “não me interpretes demais que podes magoar-te no arame farpado” (PR1, 379).

Admirador também da obra de Delvaux, Graça Moura põe em evidência a atracção pela realidade do artista surrealista belga, como se observa neste passo significativo:

“(a escrita é impensável) a ocupação dos sonhos
modalidade de delvaux pintando
as estações nocturnas como le nôtre
concebia jardins.” (PR1, 170)

Na panóplia de temas tratados por Delvaux, destaca ainda o motivo mitológico em torno de Vénus e desvenda, na leitura iconográfica, sentidos vários:

“das vénus que delvaux pintou, nenhuma
entre os espelhos e a melancolia
das gares e das luas, quando a cinza

do dia-a-dia as almas desarruma
em flamengo e francófona rezinza.
burguês. à chuva. adeus. sem maresia.” (PR2, 419)

A escrita do autor do poema *ut pictura poesis*, fruto da cosmovisão assente em diferentes formas artísticas, plasma-se em inovadoras e variadas modalidades. Num legado estético, perpetuado desde a Antiguidade, a larga revisitação de artistas plásticos consagrados, nacionais e estrangeiros, revela, nesse gesto celebrativo, um profundo fascínio pelas suas obras.

1.4. Contornos especulares: o retrato

Como se observa, a afinidade entre o repositório colhido no visualismo e a escrita do autor foi motivo de inspiração lírica e possibilitou-lhe também diversos trabalhos críticos, testemunho de uma insofismável cultura. Graça Moura, nessa rica alusão a artistas, tradições e processos artísticos, no poema *pintura de júlio pomar. badinerie*, com uma epígrafe retirada do próprio artista, “o jogo imprevisível entre o esquecimento e a memória”, demonstra um notável conhecimento da estética pictórica:

“tal qual pomar pintando o tempo
no seu catálogo de formas
armadilhando o movimento
ao tempo em bruto dando a volta

entre memória e esquecimento
e a vibração de uma energia
que vai do olhar ao pensamento
e deste à mão e da mão fica

feita de manchas um momento
a ondular por toda a tela
no emaranhar de forma e tempo
que assim se enreda e desenreda

entre o desenho e o pigmento
em que as figuras vêm à tona
num jogo feito de acrescento
e de filtragens da memória

assim pomar pintando o tempo
às cambalhotas e furtivo
ao que não vimos deu alento
e fez do visto o imprevisível”. (PR2, 384)

O íntimo convívio da palavra poética com o legado exemplarmente sintetizado nas referências aos registos plásticos de Pomar materializa-se num ponto de irradiação de pensamento, que se desenvolve como protocolo de leitura³⁰¹. O carácter comunicativo da manifestação artística, em que a concepção de representação é entendida com um pendor hermenêutico, é uma interpretação de sentido sobre o mundo³⁰². Em registo pausado e profundo, o ritmo dos versos desenha-se na variação constante dos ângulos de focagem: “a tela / no emaranhar de forma e tempo / que assim se enreda e desenreda” estabelece uma das marcas indeléveis de Júlio Pomar: a distorção das formas, complexo processo criador de um dinamismo no olhar dos seus quadros, que configura um determinado conhecimento de alguém ou do mundo. Porém, a pintura não é considerada apenas pelas exigências de ordem visual; os sentidos correspondem-se pelas sensações produzidas, que no dizer de Graça Moura “em Pomar há sempre uma capacidade de inovação e surpresa em que ele se distingue dos processos da maior parte dos seus contemporâneos”³⁰³. Com efeito, e nesta linha, a estrofe final sintetiza exemplarmente formulação preconizada por Júlio Pomar: “Um retrato que não é inesperado, é um retrato que não existe como tal”³⁰⁴. Com efeito, o artista capta as pequenas percepções que dão sentido às figuras.

³⁰¹ Esta constante alusão observa-se nas epígrafes dedicadas a pintores, de que são exemplo as seguintes: “francisco relógio” (PR1, 17), “madeira luís” (PR1, 25), “francisco correia gomes” (PR1, 31), “antónio de Lourenço” (PR1, 46), “isabel gentil” (PR1, 47), “abel costa” (PR1, 73) e “júlio pomar” (PR2, 384). Este fascínio surge também em títulos de poemas: *georges braque par lui-même* (PR1, 86), *desenho de jorge pinheiro* (PR1, 311), *glosas para José Aurélio* (PR2, 283), *pintura de júlio pomar. badinerie* (PR2, 384).

³⁰² No dizer de Graça Moura, Júlio Pomar “parece apostado em romper os próprios limites da pintura como linguagem, tratando a imagem e os heterónimos de Pessoa por uma via em que Expressionismo e Romantismo acabam por combinar-se com interrogações sobre a efemeridade e sobre a transformação da representação por um instável sentido de tempo” (Cf. Vasco Graça Moura, “Poesia e outras artes”, in *Românica. Itinerários de Poesia*, nº 8, 1998, p. 177).

³⁰³ Vasco Graça Moura, “Julius Pomarius est hic”, in *Diário de Notícias*, 3 Abril 2013, p. 54.

³⁰⁴ Júlio Pomar, *Então e a pintura?*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 2002, p. 98.

Este encontro entre o autor da *Maria da Fonte* e o poeta decorre não só de uma longa amizade recíproca, mas também do facto do poeta continuamente se debruçar sobre a relação do pintor com a literatura³⁰⁵. As complicitades estéticas levaram Pomar a pintar vgm, tendo sido a obra apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian numa homenagem, referida já anteriormente, ao poeta pouco tempo antes da sua morte. Curiosamente, a lembrar o conhecido *Retrato do artista quando jovem*, romance da autoria de James Joyce, comenta o seu retrato em artigo de jornal intitulado *Retrato do artista quando adulto*:

“Nos seus cinzentos e nas suas velaturas, no modelado da face acentuado aqui e ali por uma espécie de *chiaroscuro*, este quadro de Pomar põe-me precisamente a questão de como pode ajudar-me a conhecer-me melhor, agora, numa época mais tardia da vida, em que *flashbacks* e retrospectivas autobiográficas são muito mais frequentes e vindos do íntimo da idade madura, encontrando-se mais do que ultrapassada a rimbaldiana *oisive jeunesse*.

É um óleo em cuja gama de cinzentos e castanhos de que ressaltam um colorido e uma aura de luminosidade inesperados, num efeito quase tridimensional, posso rever-me em uma série de décadas da minha vida adulta ao contemplá-lo e também localizar com maior ou menor nitidez nesses períodos vários estados de alma, meditações, tomadas de decisão, ironias, prazeres e desprazeres, venturas e amarguras, tempos fortes e tempos fracos.”³⁰⁶

Neste belo texto, provido de um sentido intimista, o autor, a um tempo, fala de si e do quadro, e, num registo especular, comenta-o criticamente sendo o próprio modelo; a obra de Pomar é assumida como um jogo do próprio texto, uma vez que apresenta referências específicas à arte de cada um. Essa convivialidade é recorrente e surge testemunhada, por exemplo, num conjunto de retratos de Dante, alguns inéditos, da autoria de Júlio Pomar, que integrou a edição de luxo de *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, com tradução de Graça Moura³⁰⁷.

Com singular sensibilidade, de entre outros aspectos indeléveis na obra do seu amigo, destaca o seu labor de retratista:

“O retrato é, em Pomar, uma ferramenta epistemológica, uma via de busca e de empatia para o conhecimento da humanidade alheia. E aí, o procedimento plástico é menos da ordem do

³⁰⁵ Joana Monteiro conclui que “o universo pictórico de Júlio Pomar permitiu concluir que no modo operativo intrínseco ao pintor, e conseqüentemente, na sua obra são detectáveis características muito próprias que se inscrevem numa vontade permanente de reinventar, reinterpretar e visitar temas de períodos anteriores ou posteriores, motivos que desaparecem e reaparecem na sua poética. A fusão entre uma prática oficial, onde os recursos se multiplicam, e um saber-fazer notável tem como denominador comum a descoberta, a experimentação e a transformação de que as séries temáticas são um exemplo paradigmático” (Cf. Joana d’Oliva Monteiro, *Júlio Pomar*, Lisboa, Ed. Quidnovi, s/d, p. 80).

³⁰⁶ Vasco Graça Moura, “Retrato do artista quando adulto”, in *Diário de Notícias*, 5 Fevereiro 2014, p. 54.

³⁰⁷ *A divina comédia de Dante*, obra traduzida por Vasco Graça Moura com retratos de Júlio Pomar, edição de luxo, Lisboa, Ed. Bertrand, 2006.

simbólico do que da ordem do encontro figural, do representativo por via da fixação de uma semelhança que nos permita a reconhecibilidade da personagem na óptica essencial de quem a vê e na técnica indissociável de quem a representa.”³⁰⁸

A paixão recorrente no seu trabalho pelo auto-retrato e a notável capacidade de análise levam o sujeito de enunciação a apresentar um quadro, intitulado precisamente *retrato em causa própria*:

“fez-me o retrato a namorada russa.
bebia grand marmier, fazia frases.
e como luso engenho que se aguça
a perceber do que é que são capazes

as eslavas rugindo, as trepidantes,
dei-me ares de autor em transe de altos partos,
despenteado mental de então e de antes,
friamente romântico, a três quartos.

assim me simulei”. (PR1, 493)

Numa inversão de valores, assente num resultado irónico de um jogo reflectido, o sujeito de enunciação descreve-se a si próprio, sendo ele o modelo retratado. Sob o signo privilegiado de identidade, ou que julga que ele é, os sentidos correspondem-se pelas sensações produzidas, o que explica o verso final, “assim me simulei”, afigurando-se uma indagação que é simultaneamente auto-referencial e metadiscursiva³⁰⁹, adquirindo grande complexidade pelo duplo sentido de representação: o que retrata, simultaneamente, é retratado. Deste modo, introduz o tópico do reflexo do espelho inerente à prática do olhar, numa cadeia de efeitos que repercutem as operações do complexo frente a frente amoroso. Esta representação de si próprio, conducentes a determinados valores introspectivos, emerge também nos versos de *auto-retrato com musa*:

“vejo-me ao espelho: a cara
severa dos sessenta,
alguns cabelos brancos,
os óculos por vezes
já mais embaciados.

sobancelhas espessas,
nariz nem muito ou pouco,
sinal na face esquerda,

³⁰⁸ Vasco Graça Moura, “Julius Pomarius est hic”, *in op. cit.*, p. 54.

³⁰⁹ Esta perspectiva de auto-retrato, recorrente em Graça Moura e de forte repercussão na poesia nacional, tem paralelo, entre outros, em Bocage, Alexandre O’Neill ou Herberto Helder (Cf. Eunice Ribeiro, “O autorretrato em literatura. Ilustração e ruína”, *in* Carlos Cruz Corais (org.), *Encontros Estúdio Um, #8 Autorrepresentação*, Braga, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2014, pp. 19-35).

golpe breve no queixo
(andanças da gilette).[...]

quem amo o que é que pode
fazer deste retrato? [...]

assim nem John Ashberry,
nem o Parmegianino,

nem espelho convexo,
nem mesmo auto-retrato.
só uma sombra que é
na sombra de quem amo
provavelmente a minha.” (PR2, 349-350)

Em singular pulsão representativa, a presença do *eu* lírico ao espelho, “ponto estático do tempo”, (PR1, 253) imprime uma modalidade reflexiva aos seus versos e oferece sugestões difusas da sua própria imagem, uma vez que desvenda, em registo irónico, como se percebe³¹⁰. Os traços fisionómicos e sentimentais do sujeito apresentam a sua visão de si próprio, configurando uma deliberada dimensão especular, referente privilegiado no verso inaugural, o *leit-motiv* que possibilita um olhar impressivo sobre si mesmo³¹¹. Por outro lado, o auto-retrato em “espelho convexo” produz um efeito transcendental, visto que as possibilidades infinitivas do reflexo divergente realçam o jogo estético da poesia pelo seu papel transformador da realidade. Para tal invoca Parmegianino, que no seu célebre “Auto-retrato num espelho convexo” permite que a reflexão esférica se estenda para além do retrato. Na esteira deste tema, também surge a alusão a John Ashberry, poeta americano que cultivou o jogo estético e transformador do real. O espelho, metáfora convencional da revelação do eu próprio, assume um distanciamento da função da visibilidade da imagem; o sujeito poético mira-se a si mesmo, plasmando-se num espelho de consciência. Deste modo, num movimento

³¹⁰ Como se observa, Graça Moura compraz-se no recurso a descrições autobiográficas de corrosivo tom irónico, numa paródia de lugares comuns dos géneros ligados à biografia, como no exemplativo poema *gouvães: pias recordações* (PR1, 362-368). Sobre o referido texto, Paula Morão observa que se trata de uma “autobiografia em tons de irónica melancolia, que serve de móbil a uma paródia de tiques e lugares comuns dos géneros ligados à biografia (Cf. Paula Morão, “Vasco Graça Moura. A lucidez obscura das figuras”, in *Viagens na terra das palavras*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, p. 93). Esta propensão retratista serve também de mote ao conto “Indagação do rosto” (Cf. Vasco Graça Moura, “Indagação do rosto”, in *Morte no retrovisor*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2008, pp. 213-220).

³¹¹ João Barrento num curioso texto dedicado a Graça Moura, que oscila entre a poesia e o ensaio, declara: “O retrato e o rosto e o poema-em-tradução / afirma assim a sua autonomia” (Cf. João Barrento, “Carta na primavera para Vasco Graça Moura, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barrosos (org.), *Cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, p. 99).

permanente de reescrita e metamorfose em demanda de novos sentidos, o retrato, no dizer de Eunice Ribeiro, “é sempre um lugar de interpelação e de autointerpretação”³¹², o que rastreia com particular mestria as diversas modalidades expressivas do campo estético da pós-modernidade. Na contínua demanda de si próprio, as sucessivas tentativas de auto-retrato enunciadas são bem exemplificativas desse olhar daquele que vê a sua própria figura, espelho não só de si mesmo, mas também do mundo.³¹³

Assim, para o sujeito de enunciação “o poeta é um figurador” (PR1, 159), sugestão indubitavelmente do célebre verso pessoano “o poeta é um fingidor”³¹⁴, que tem ainda paralelo explícito com o passo de Vitorino Nemésio “o poeta é o portador”³¹⁵. João Barrento, que dedica um interessante texto crítico na aproximação do verso de Graça Moura a um projecto estético em demanda de um sentido poético³¹⁶, formula também em verso essa asserção:

*“O poeta é um figurador
O poeta é um figurador, não
consta que fernando conhecesse varrão (de
ling. lat. 6, 78:
fictor cum dicit fingo figuram imponit)”*

(V. G. Moura, recitativos ix)

Traduzo livremente a linha de Varrão:
“ao dizer ‘finjo’, o fingidor impõe uma imagem”.
Uma imagem que, diga-se já, não é imagem
que repete, imita ou reproduz o outro,
mas figura que o figura, o re-faz
enquanto coisa própria e viva.”³¹⁷

³¹² Eunice Maria da Silva Ribeiro, “Sem título. Retratos e desfigurações: de Henrique Pousão a Vasco Graça Moura”, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2004, p. 286.

³¹³ Segundo Paula Morão, a questão do *eu* que se descreve a si próprio pertence à esfera da alografia, visto que há sempre uma cisão mesmo que o observado e o observador sejam a mesma pessoa, o que a leva a afirmar: “quem escreve vidas não escreve vidas verdadeiras: “o auto-retrato é um alo-retrato - é, em suma, um retrato”. (Cf. Paula Morão, “Retrato e auto-retrato - fronteiras e limites”, in *O secreto e o real. Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa Ed. Campo da Comunicação, 2011, p. 61).

³¹⁴ Fernando Pessoa, *Poesias*, Lisboa, Ed. Ática, 1952, p. 237.

³¹⁵ Vitorino Nemésio, *Obras Completas - vol. II Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 323.

³¹⁶ João Barrento, “O poeta é um figurador”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Janeiro 2013, p. 10.

³¹⁷ *Idem*, “Carta na primavera para Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *Vgm. Cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura, loc. cit.*, p. 96.

O plano da imagem, derivado da experiência do indivíduo, das informações recebidas e das marcas por ela deixada³¹⁸, surge metamorfoseado, segundo João Barrento, em “coisa própria e viva”, isto é, reivindica a autonomia e criatividade da construção textual. Com efeito, a inspiração colhida no plano imagético surge deliberadamente no poema *desenho de jorge pinheiro*:

“na minha mesa está pousado este
retrato à pena de uma mulher sentada.
a sua face rural e melancólica
debruça-se equânime como a fitar por dentro

as figuras de sombra do côncavo das vagas,
ou, citereia de trazer por casa,
sabe de mim, medita intimamente
as coisas certas sobre o meu trabalho”. (PR1, 311)

Os versos partem do “retrato à pena” de uma “citereia de trazer por casa”, deusa do amor, confidente inspiradora do seu processo criativo, uma vez que, no dizer do poeta, “medita intimamente/as coisas certas sobre o meu trabalho”.

Sensível ao apelo visual, Graça Moura é levado a questionar essa estratégia poética precisamente em *os rostos comunicantes*:

“mas, de tantas solidões da arte,
como escrever sobre uma, não a partir dela,
cabeça de rapariga, um perugino
sobre papel cinzento?

como falar de retratos, da sua reverberação anímica,
daqueles que precisam da quase obscuridade
luz velada que os preserve? sua mina, de chumbo,
crayon branco, papel a desbotar?” (PR1, 265)

O poeta, em tom indagativo, coloca a tónica na relação da poesia com as artes plásticas através da “sua reverberação anímica”, ou seja, do modo como a sensibilidade do poeta aborda a descrição visual do retrato³¹⁹. O retrato convocado pelo texto convoca fornece uma dimensão fundamental captado pelo pintor (“o teu olhar”), bem como realiza um arco temporal para se cruzar com o olhar de quem contempla o retrato.

³¹⁸ Bernardo Pinto de Almeida, *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1996, p. 42.

³¹⁹ Não é fortuito que seja precisamente este texto que serve de epígrafe aos seus *Caderno de olhares*, volume que colige diversos artigos do autor sobre crítica de arte. (Cf. Vasco Graça Moura, *Caderno de olhares*, loc. cit., 1983).

Em poema dedicado a Mário Botas, destaca o significado subjacente à representação do rosto, marca distintiva do artista:

“ele pintava devagar, sem esventrar a vida
com uma caçadeira [...]

ele pintava devagar, para saber
se é um rosto do resto, se a memória tem resto
ou se a morte tem resto”. (PR1, 296)

O cariz subjectivo da memória, bem como a sugestão da anáfora “ele” ou a aliteração (v.g., “rosto do resto”) delineiam a procura incessantemente de “uma medida humana de representação” (PR2, 96), constituindo um elemento centrípeta do retrato, conceito evidenciado exemplarmente em *o retrato de francisca matroco*³²⁰:

“no outono de 1879, em vila viçosa,
mais exactamente a dezoito de outubro,
henrique pousão desenhou o retrato de francisca matroco,
sua prima, talvez já sua namorada.

deve tê-la feito sentar no vão de uma janela
para que ao chegar a luz à sua pele
o sol de outono pousasse mais moroso
sobre o lado direito e as sombras fossem leves

levemente esfumadas, luminosas,
na sua face esquerda. os olhos dela captavam
a transparência da tarde, isto enquanto o fitava,
quase séria mas doce [...]

e o retrato

ia ficando parecido no seu jogo de penumbras
imponderáveis, como um milagre fotográfico
entre perfumes vindos lá de fora e o bem-estar
do recanto. francisca aguardava, talvez submissa

mas ferozmente certa desse resultado.
era um momento do lápis em que a florava a sua vida
e se concentrava no devagar da tarde,
depois de os olhos de pousão intensamente

a percorrerem, interrogando-a para que ela
não duvidasse nunca dos amores no outono,
nem dos silêncios de uma vila no alentejo,
nem da luz, nem das sombras, nem da realidade”. (PR2,108-109)

³²⁰ Sobre o artista plástico, vide Bernardo Pinto de Almeida, *Henrique Pousão*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1999 e António Rodrigues, *Henrique Pousão*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, s/d.

Num processo distintivo na poética de Graça Moura, o *eu* lírico explica a génese criativa e revela o seu conhecimento e apreço por Henrique Pousão, pioneiro de uma nova perspectiva na pintura portuguesa. Mostra o fulgor simbólico na figuração animada de sentidos vários de sua prima, Francisca Matroco, por quem se terá enamorado. A orientação interpretativa sob uma precisão espaço-temporal, “no outono de 1879, em vila viçosa”, estratégia recorrente em Graça Moura, constitui um motivo de arranque à estrutura digressiva do poema, como notou Eunice Ribeiro em minucioso estudo³²¹. Podem-se distinguir duas grandes linhas de sentido, numa convergência de tensão irónica: por um lado, e como ponto de partida, existe o retrato, a obra concreta produzida; por outro lado, o sujeito poético situa a jovem retratada na sua relação com o artista.

Nos derradeiros versos, o poema anuncia um amor intenso, construído a partir da personificação dos olhos do pintor, pelo apelo à mulher amada que “não duvidasse nunca dos amores no outono, / nem dos silêncios de uma vila no alentejo, / nem da luz, nem das sombras, nem da realidade”. Assim, o acto de criação torna-se mais importante do que a própria pintura, sendo Francisca uma metáfora de amor à própria concepção estética.

Com efeito, a percepção visual proporcionada pela pintura não é um fenómeno instantâneo; pelo contrário, engloba preocupações atentas e sucessivas, que culminam numa síntese final em que os seus elementos constitutivos coexistem simultaneamente. A riqueza imagética do retrato, provido de uma unidade interna na poesia de Graça Moura, mostra-se capaz de transmitir estados de espírito marcado pela angústia, medo ou ausência, uma vez que, no seu dizer, “as figuras serão também fumos de cinza” (PR2, 205).

Nesta linha de pensamento, Graça Moura apresenta uma sequência poemática cujo núcleo central se centra em quadros em torno da sua família, intitulado justamente *sonetos familiares*. O texto *retrato.1827*, cuja data enfatiza a inexorável finitude de gerações, é um claro exemplo disso:

³²¹ Eunice Maria da Silva Ribeiro, “Sem título. Retratos e desfigurações: de Henrique Pousão a Vasco Graça Moura”, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *op. cit.*, pp. 275-288.

“lá em gouvães, estava no salão:
seguia com o olhar quem lá entrasse.
de tão escanhoada a sua face
quase azulava em cima do fogão.

de repas para a testa, casacão,
gola como se o queixo lhe entalasse
e ar de quem de lisboa dispensasse
trejeito liberais, constituição.

para nós todos esse era “o jacinto”. (PR1, 490)

No *incipit* do poema, a valorização do espaço onde se encontrava o quadro, “lá em gouvães, estava no salão”, proclama um propósito memorialista³²². Na destreza descritiva dos traços físicos, o sujeito poético capta o gesto e a expressão vincada, sinais evocativos que se explana notavelmente nestas e noutras composições³²³. A energia plástica da palavra centra-se, pois, no rosto que perscruta, num gesto de esplendor de representação, bem como se debruça sobre a essência da sua própria individualidade³²⁴.

Como se observa, a galeria de figuras evocadas a partir do universo familiar permite uma interpretação que se deixa contaminar pelo imaginário. O que é oferecido ao olhar do poeta são as sugestões, a um tempo, densas e difusas, das imagens sugeridas pela sombra do passado. Essa apropriação permite criar encenações próprias que envolvem essas personagens. A particularidade da relação entre o retrato e o retratado ocorre de uma espécie de dupla referencialidade, que é assumida pelo labor do pintor e, seguidamente, pela sua representação verbal. É

³²² Note-se que, em tom memorialista, Gouvães é o espaço privilegiado da diegese de *Por detrás da magnólia*, que é referente também da produção lírica de Graça Moura (Cf. Vasco Graça Moura, *Por detrás da magnólia*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2004).

³²³ Sobre uma perspectiva diacrónica do retrato nas diversas artes, vide José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

³²⁴ O particular gosto de Graça Moura pelo retrato estende-se também à narrativa, como se lê em *Quatro últimas estações*: “Da filha de Maria Luísa e Joaquim Albano restavam apenas duas fotografias a sépia já bastante estragadas e delidas, que deixavam entrever uma rapariga muito nova e muito bela, e um pequeno retrato a óleo, de autor desconhecido, que lhe apanhara uma certa inexpressividade do olhar, um rosto de mulher de um oval muito perfeito e muito moreno, e um cabelo muito preto, apartado em cachos para os lados, a partir do meio da cabeça. Usava um vestido de veludo cor de cereja, com gola de rendas e mangas de seda lavrada, em tons de pérola, que sobressaíam em reflexos moles contra os bordos da moldura larga de gesso patinado a ouro velho, com florões em relevo. Chamava-se Mafalda” (Cf. Vasco Graça Moura, *Quatro últimas estações*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2008, p. 103).

precisamente desta mediação e de transitividade que reside o valor expressivo de uma figura de grau de parentesco incerto em *retrato.1845*:

“é uma trisavó ou uma tia
irmã dela, corpete de veludo,
cabelo liso, o rosto oval e tudo
a condizer, de boa burguesia.

grave, severa quase impassível, fria,
nem feia, nem bonita, de ar sisudo,
a sua vida não merece estudo
e há cento e tantos anos morreria”. (PR1, 491)

A fixação reiterada do olhar do *eu* lírico na figura feminina, na procura da nitidez, conjuga o pormenor anatómico, “rosto oval”, com uma posse rígida e austera contida na expressividade da adjetivação: “grave, severa quase impassível, fria”. A sua realização lírica, o que é oferecido ao olhar do poeta são as sugestões difusas de fragmentadas imagens da memória, visto que o retrato legitima uma exigência afectiva motivada por um vazio físico. O pendor meditativo da acumulação de traços cria encenações próprias que envolvem essa personagem, retendo, assim, uma peculiar teatralidade. Neste registo contido no olhar da figura “grave e “fria” reside, por assim dizer, uma dimensão fotográfica do quadro, patente na representação do instante. Por outro lado, põe também em evidência essa situação tão misteriosa como é a existência humana, onde o retrato guarda a imagem da inevitável morte, característica fundamental que se afirma dentro da pós-modernidade³²⁵.

Em notação por vezes difusa, o retrato simboliza, assim, fragmentos de vida e reminiscências várias, desdobrando-se numa espécie de álbum da família, infinita complexidade de impulsos afectivos, num intenso diálogo que perscruta as recônditas emoções escondidas no estado de espírito do poeta. O sentido de figuração, a que a literatura nunca foi alheia, conjuga várias derivas expressivas, que criam a própria textualidade dos poemas, num fascinante e fulgurante mosaico

³²⁵ Nesta linha, Eunice Ribeiro destaca o seu fundamento matricial: “a morte está no princípio do retrato” (Cf. Eunice Ribeiro “Poéticas do retrato - o desgaste das figuras”, in *Revista Diacrítica*, nº 22/23, 2008, p. 269). *Vide* ainda sobre este assunto, Daniel Tavares, “Do retrato e da ausência: Vasco Graça Moura & Noé Sendas”, in *Diacrítica*, vol. 28, nº3, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2014, pp. 275-288.

de imagens, onde não falta, num registo introspectivo, uma representação do próprio Graça Moura.

1.5. A representação do humano na câmara escura

O autor de *modo mudando*, possuidor de uma notável erudição, explora uma heterogeneidade de campos artísticos, que configura determinados eixos estruturantes do seu universo poético. Nessa contaminação, a fotografia também lhe merece um particular interesse³²⁶, testemunhado exemplarmente no texto *écfrase, empernamientos*:

“antes da vénus de urbino, eu buscarei,
eu busco na internet a nudez grave
da vénus adormecida de giorgione.

a imagem não dá sinal de ter
havido uma cabeça subjacente
de cupido, um *pentimento*, um repinte

talvez de tiziano, quando
completou a pintura da paisagem
e do céu. mas está lá, dizem exames

por infravermelhos, ultravioletas,
luz rasante, coisas assim. dizem-no
há muito. na verdade,

uma fala sobre o que está
ali, sob o visível, deveria prender-se
a esse cupido evaporado, oculto

por outras representações,
árvores, caminhos, colinas, ar e casa,
nuvens, espaços, esverdeamentos,

jutamente na paisagem.
sonharia qualquer deles,
giorgione ou tiziano, aí por 1510, que sob

a imagem que me chega
se lê *full resolution*
(1,0208 x 732 pixels, file size: 149KB,

MIME type: image/jpeg)?” (PR2, 550-551)

³²⁶ Graça Moura destaca (Cf. PR2, 208) que uma imagem fotográfica é um dos motivos inspiradores da sua colectânea *garrett, numa cópia perdida do frei luís de sousa (31.12.1843)*.

Desta múltipla conjugação de pintura, foto e novas tecnologias emerge de novo a perspectiva ecrástica, convertendo deliberadamente os seus versos numa metáfora da visibilidade³²⁷. A percepção e a qualidade da pintura, celebração da modernidade e hino à digitalização, revelam a significativa importância que o autor fornece à ciência e à tecnologia³²⁸. Os versos, de um modo inovador, problematizam o papel das tecnologias na era digital, pelas novas possibilidades de fruição cultural e conhecimento que potenciam. De um modo inesperado e inovador, a linguagem científica justapõe-se à linguagem poética: a fotografia digital permite que a pintura seja iluminada a pixéis, com o pormenor técnico de “1,0208 x 732 pixels, file size...”. A foto adquire o *status* mediador entre a palavra e a pintura, configurando uma nova forma de expressão no xadrez de possibilidades que o sistema literário encerra. Com efeito, outro aspecto marcante neste poema reside nas potencialidades do formato digital que trazem consigo outra vantagem: é precisamente o facto de ser uma obra aberta a contínuos protocolos de leitura, incorporando novos contributos pelo resultado das pesquisas, permitindo alargar e aprofundar o conhecimento acerca de uma obra. A tecnologia incorpora, pois, inovadoras práticas virtuais de conhecer o mundo; a recepção de uma pintura passa pela ausência do espaço físico, o que confere uma vocação universalista ao modo de pensar a arte³²⁹.

Esta modalidade de representação, valorizada pela mediação da fotografia digital na pintura, reforça a singular poética de imagens cultivada por Graça Moura, bem como conhecimentos seguros das técnicas da pintura antiga, como o “pentimento” ou o “repinte”, práticas que constituem uma via fundamental para estudar a génese criativa de uma obra.

No entanto, o interesse do autor não se restringe à fotografia digital, como se lê no seguinte poema:

³²⁷ Este texto, como nota Graça Moura, partiu de um pedido de Fernando Pinto do Amaral, que lhe solicitou um poema ecrástico inédito para publicar na revista *Relâmpago* e concluiu: “E dei por mim a escrever sobre *Vénus adormecida* de Giorgione, com uma alusão à *Vénus de Urbino de Tiziano...*” (PR2, 552).

³²⁸ Cf. Vasco Graça Moura, *O binómio de Newton & A Vénus de Milo. Poesia e ciência na literatura portuguesa - uma antologia* (em colaboração com Maria Bochichio), Lisboa, Ed. Aletheia, 2011.

³²⁹ António Pinto Ribeiro, *Abrigos: Condições sobre as cidades e energia da cultura*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2004, p. 166. Neste contexto também Bernardo Almeida destaca: “Com o advento da digitalização da imagem [...] a relação com os museus tende para se virtualizar cada vez mais” (Cf. Bernardo Pinto de Almeida, “A imagem do museu”, in *Imagem da fotografia*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1995, p. 67).

“agora que passaste muito queimada do sol
o vento vem pela estrada até à duna
com uma folha de jornal desdobrada
aos baldões e as vozes dos piqueniques.

tu desceste da moto e foste
comprar um gelado, [...]

tudo isto dava uma fotografia
com o teu peito em grande plano
e a cena reflectida nos óculos escuros”. (PR1, 314)

Como se observa, a fixação poética do esplendor da beleza feminina materializa-se de novo através de ecos do conhecido poema *De tarde* de Cesário Verde³³⁰, autor por quem Graça Moura nutre um particular fascínio, como continuamente afirma. A mulher não desce do burrico, nem come pão-de-ló; o tom lúdico desta recriação sobre o poema oitocentista, que com ele mantém uma intertextualidade deliberada, desloca-se para a actualidade, assinalada pelo “gelado” e pela “moto”. Por outro lado, o seu “peito em grande plano”, em vez de uma aguarela, “dava uma fotografia”. Nesta metáfora do olhar, patente na “cena reflectida”, o jogo especular da realidade é representado pelo filtro dos óculos escuros.

A vulgaridade da fotografia³³¹, de novo em tom irónico, o sujeito poético motiva-lhe um comentário:

“a média burguesia
desatou a tirar retratos nos picnics

ou a fixar as vistas que a comoviam
com máquinas fotográficas. voltemos aos sítios.
o que me fica das pontes,

das águas, das barcaças, dos poentes,
das árvores, dos largos, das praças,
ou das ruas do porto?” (PR1, 411)

A burguesia, que usa as máquinas fotográficas para “tirar retratos nos picnics / ou a fixar as vistas que a comoviam”, ou seja, constitui uma prática social radicada no momento espontâneo, banal e na emoção suscitada. A finalidade da fotografia esgota-se nela própria, testemunhado na ironia do prosaico contida em “desatou a

³³⁰ Cesário Verde, *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*, loc. cit., p. 130.

³³¹ A este propósito, Sontag considera a fotografia “um rito social”, uma vez que é vista como entretenimento e não praticada como arte (Cf. Susan Sontag, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1986, p. 18).

tirar retratos”. Porém, em contraste, as interrogações do *eu* face a lugares portuenses revelam um gosto por imagens que encerram tensões e sentimentos. Exprime, pois, uma intencionalidade que acompanha a revelação da própria essência das coisas, o que permite também concluir que, neste contexto, essa poética imagética comporta uma génese fotográfica. Assim, o pano de fundo deste poema, a fotografia, de mero documento dá lugar a uma dimensão expressiva capaz de condensar uma meditação sobre o mundo.

A perspectiva imagética do poema, materializada pela fotografia que capta o efémero instante da vida, motivo recorrente em Graça Moura, que, em tom amoroso, canta:

“não quero o teu retrato
nem o meu, a não ser
num templo em ruínas [...]

e ficar de mãos dadas
sob um céu de ameaça
olhando a objectiva. há
felizmente um disparo

automático a
fuzilar-nos de amor na nossa imagem”. (PR1, 257)

Espécie de revelação interior, o “disparo / automático” provoca uma consciência amargurada e desolada da passagem do tempo; a fotografia, no dizer de Susan Sontag é *memento mori*, porque “testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por seleccionar e fixar um determinado momento”³³². É precisamente o olhar dirigido à “objectiva” que amplia e dá conta da caducidade da condição humana, contida na metáfora do “templo em ruínas” e na hipérbole do fuzilamento. A consciência de um devir perturbador, destacado a cada momento pelo instantâneo fixado na retina, acaba por sugerir que vida e morte estão separadas por um simples disparo, como notou Barthes quando ligou a fotografia à morte³³³. O léxico fotográfico contamina os versos, onde o pendor inimitável da fotografia, não permite restituir o que se perdeu num momento passado e confronta o sujeito de enunciação com a sua própria existência precária.

³³² *Idem, ibidem*, p. 24.

³³³ Roland Barthes, *A câmara clara*, Lisboa, Ed. 70, p. 112.

No poema sugestivamente intitulado *fotografia*, o tema do *tempus fugit* surge de novo:

“não é só na fotografia
a tua imagem a apagar-se:
é muito mais o que eu não via
e surge agora sem disfarce.

a sombra alastra. Principia
cada feição a evaporar-se
porque a emulsão já se arrepia
na cor a deteriorar-se

de muita luz que lhe sobrou
destemperadamente rude,
como o excesso desse agosto”. (PR1, 526)

Os versos de Graça Moura encontram na fotografia um espaço de cumplicidade; a efemeridade de “a emulsão já se arrepia / na cor a deteriorar-se”; o olhar da realidade provém das imagens a desvanecerem-se perante a erosão do tempo e o perscrutar da luz e das sombras do mundo conduz a uma angústia existencial da qual fica apenas uma sensação de destruição.

A fotografia, concebida como artefacto artístico³³⁴, leva o poeta a invocar Gérard Castello-Lopes³³⁵, num exercício de escrita, que designou precisamente *giraldomachias. onze poemas e um labirinto sobre fotografias de gérard castello-lopes*³³⁶:

³³⁴ No dizer de Philippe Hamon, devido ao advento da presença de suportes fotográficos no universo artístico, a relação da literatura com as artes tem vindo a sofrer profundas alterações que se traduziram na valorização da imagem em detrimento do preceito horaciano do *ut pictura poesis*. Assim, o referente a descrever está na imagem recolhida e não na pintura, o que justifica a crescente importância do impulso ecfrástico da fotografia na poesia contemporânea (Cf. Philippe Hamon, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Ed. José Corti, 2004, p. 32).

³³⁵ Graça Moura tem um particular apreço pela obra fotográfica de Castello-Lopes e, quando da morte deste em 2001, apresenta na sua crónica semanal no *Diário de Notícias* um sincero tributo ao artista numa análise depurada: “O seu trajecto mostra-o capaz de privilegiar o flagrante feliz e também o efeito paradoxal, numa atitude de olhar à sua volta que não seria muito distante da de um Cartier-Bresson ou de um André Kertéz. Há nas suas fotografias um sentido denso, crítico mas não panfletário, de uma humanidade próxima de nós: dir-se-ia, ao mesmo tempo, uma complacência à maneira de Alexandre O’Neill para com os nossos brandos costumes e uma ironia poética e precisa, na representação de gente humilde nas calçadas de Lisboa, de homens a verem o mar encostados a um muro alto da Ericeira, de cenas de taberna, de faces, figuras, paisagens, pormenores, efeitos de luz e de sombra, cuja efémera estranheza ou singularidade ele se sentira movido a fixar” (Cf. Vasco Graça Moura, “Gérard”, in *Diário de Notícias*, 15 Fevereiro 2001, p. 54).

³³⁶ Sobre a essência da dimensão fotográfica na linguagem poética de vgm e particularmente com a obra de Castello-Lopes, Sandra Teixeira fala com pertinência em “poème photographié” (Cf. Sandra Teixeira, “Poésie et photographie ou l’empreinte du regard poétique chez Vasco Graça Moura, Ana Luísa Amaral et Al Berto”, in *Cadernos de literatura comparada. Técnicas do olhar*, nº 21, 2009, pp.152-155). Vide também sobre o diálogo entre os dois artistas os seguintes artigos de Teresa Carvalho: “Em demanda de Moura. Giraldomachias”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 43 (Junho 2005), pp. 169-180; “Em demanda da

“que limites para o conhecimento de si mesmo
e a própria experiência do mundo? [...]

de luz dos olhos que, diz o sermão da montanha,
são a candeia da alma, num relance intrigado
ou num relâmpago de *flash* mental. mental. coisa mental
é o retrato, sempre. nesse momento quem se
representa, fá-lo por vezes como não se vê,
mas se entende mais fundo
e tenta comunicá-lo desesperadamente
a outros que se propõem o mesmo exercício.

voyeurs. voyeurs somos nós todos desde pequenos,
logo a partir das sombras da memória. vejamos: *giraldo-
machia* é o combate de gérard consigo mesmo, a procura
do que está para lá da sua cara. no que viveu e viu.” (PR2, 226)

A dimensão lírica do poema insere a fotografia no universo artístico, bem como assume uma vertente ontológica com os ecos do passo bíblico “luz dos olhos”³³⁷, que, neste contexto, confere à enunciação uma aura de mistério³³⁸. O fotógrafo não busca o efeito do real, a mensagem não está na imagem, mas na sintaxe visual perpetuada pelo autor. Explicado etimologicamente pela translineação e mudança de verso: “giraldo- / machias é o combate de gérard consigo mesmo”, o sujeito de enunciação procura perscrutar o imaginário de um “verdadeiro cidadão do mundo”³³⁹. O retrato, a “coisa mental” condensa o sortilégio da fotografia – sintagma tanta vez repetido –, uma vez que abrange o que a imaginação possa conceber. O verso “*voyeurs. voyeurs* somos nós todos desde pequenos” associa o aspecto temporal à dimensão omnívora da arte que imobiliza o referente no instante decisivo – efeito perverso enfatiza essencialmente o acto de captação que legitima a expressão verbal do poema³⁴⁰.

Moura. *Giraldomachias*”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 44 (Dezembro 2005), pp. 195-205 e “Gérard Castello-Lopes em demanda de Vasco Graça Moura: ut photographia poiesis?”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 45 (Junho 2006), pp. 169-178.

³³⁷ *Bíblia Sagrada*, Lisboa-Fátima, Ed. Difusora Bíblica, 3^a2001, pp. 1571-1572.

³³⁸ Gérard Castello Lopes apresenta uma curiosa analogia entre o labor poético e o do fotógrafo: “O poeta interpreta uma realidade no seu poema, o fotógrafo interpreta o poema e dá-lhe uma realidade visual que, mesmo sem ser exactamente justaponível à que exprime o poeta, poderá (deverá?) ter com ela, um ar de família. Tudo que está em tudo” (Cf. Gérard Castello Lopes, Vasco Graça Moura, *Em demanda de Moura = a la recherche de Moura; Giraldomachias = Gerardomachies*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2000, pp. 114-115).

³³⁹ Cf. Vasco Graça Moura, “Gérard”, in *Diário de Notícias*, 15 Fevereiro 2001, p. 54.

³⁴⁰ Sontag afirma que o *voyeur* da classe média, adepto das alegrias e da observação do mundo, uniformiza o significado de todos os acontecimentos e estabelece a fotografia como prolongamento do seu olhar do *flâneur* (Cf. Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, loc. cit., pp. 20 e 57).

No entanto, o que interessa não é a imagem feita, mas antes o próprio fazer, as suas modalidades de constituição; a colectânea *poemas com pessoas*, Graça Moura, no texto *ressonâncias de escala*, reitera a essência da pulsão fotográfica da linguagem poética³⁴¹:

“isto não é um retrato de gérard
castello-lobes, mas uma incursão
imaginando-o a magicar nas questões de escala
que há tanto tempo o preocupam

e no modo de chegar à música
com o realejo das vistas,
que era como antigamente
um padre do minho chamava

à máquina fotográfica.
por isso o imagino como se tivesse
ido a um subúrbio, em busca
de qualquer charco de água reflectindo

rasgões do mundo, sombras,
vestígios metafísicos
de alguma anódina passagem,
como se tivesse aproveitado

para assestar a objectiva com
o seu pequeno fole na cega
que cantava numa esquina
o fado a seco, sem fôlego,

junto ao prato de esmolos,
com um filho nos braços.
em casa, terá depois pousado
a *camera obscura* na mesa de trabalho

e transposto mentalmente
outras coisas a preto e branco
para uma intensa realidade”. (PR2, 62)

Provido de uma diversificada experiência cultural, o poeta assume o *status* de crítico e realça a trajetória da rica e prolixa obra de Gérard Castello-Lopes, artista de olhar inquieto, que criou, sem dúvida, uma sobriedade imagética no contexto nacional, contributo para a renovação estética da fotografia, reconhecida na década

³⁴¹ Esta estratégia enunciativa do poeta é sublinhada por Fernando Matos Oliveira: “Deve dizer-se que em Vasco Graça Moura (VGM) a fotografia tende a assumir um vínculo figurativo que é por si da maior importância, além de condição para certa felicidade efrástica.” (Cf. Osvaldo Manuel Silvestre, Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, p. 453).

de 80 do século findo³⁴². A atenção recai, pois, sobre o fotógrafo, que escapa à voracidade popular que a câmara tem nos tempos modernos, pela importância artística do seu labor³⁴³. Em demanda da compreensão do seu processo criativo, o sujeito poético submete a obra de Gérard aos desígnios interpretativos da poesia na busca da assimilação de uma nova modalidade de representação³⁴⁴. A fotografia veicula uma “ética de visão”, nas palavras de Susan Sontag³⁴⁵, gerando um *pathos*, na busca da alteridade, como é o exemplo ilustrativo, colhido nos pequenos acontecimentos, da cega que “cantava numa esquina / o fado”. Esse testemunho, traço marcante do seu itinerário artístico, concebe a fotografia como um desenho que regista, interpela e cria uma memória de dimensão afectiva que emerge de um apurado sentido estético³⁴⁶. O final comporta um momento introspectivo pelo modo como o artista terá visto a realidade, “a preto e branco”, privilegiando a relação luz-sombra, que motiva a própria imaginação do poeta “para uma intensa realidade”, sintetizada com pertinência por vgm num artigo intitulado *Gérard*:

“Interessava-o uma espécie de filosofia da imagem, mas sem quaisquer *a priori*s. Uma atitude conceptual menos assente na discursividade do que feita de reflexões dispersas e muito pessoais, como quem as vai segregando e amadurecendo à medida que reelabora pontualmente uma imagem do mundo através da objectiva, compendiando as ideias nessa fenomenologia emergente da sua própria prática de fotógrafo.”³⁴⁷

³⁴² Matos Oliveira escolheu o poema *viagem de verão*, com origem numa foto de Castello-Lopes, para integrar uma monumental antologia sobre poesia do século XX, na apresentação crítica saliente: “Deve dizer-se que em Vasco Graça Moura o fotógrafo tende a assumir um vínculo figurativo que é para si da maior importância, além de condição para uma certa felicidade efrástica” (Cf. Fernando Matos Oliveira, “A *viagem de verão* de Vasco Graça Moura”, in Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa no Século XX*, loc. cit., p. 453).

³⁴³ Como sublinha num breve, mas interessante texto, Fernando Luís Sampaio (Cf. *Relâmpago. Poesia-artes visuais*, 2008, p. 62), para certos autores, a éfrase necessita de obedecer a um conjunto de requisitos consagrados pela tradição. No entanto, a partir do início do século XX opera-se uma transformação na sua essência, com a valorização de conceitos da mais diversa ordem, sobretudo de natureza reflexiva, o que permitiu a abertura de novas possibilidades na reconfiguração discursiva. É precisamente tendo em conta este aspecto que se verifica o exercício efrástico na poesia de Graça Moura.

³⁴⁴ Como sublinha Walter Benjamin (Cf. *A modernidade*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2006, p. 252), “aquilo que é decisivo para a fotografia é sempre a relação dos fotógrafos com a sua técnica”.

³⁴⁵ Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, loc. cit., p. 30.

³⁴⁶ Pinto de Almeida sintetiza a criação artística de Gerard Castello Lopes do seguinte modo: “Fotografando tudo, por toda a parte, os homens deixaram de guardar memórias, recordações, lembrança, para guardar antes imagens.

A memória flui, tergiversa, inventa e baralha, enquanto a fixidez da imagem fotográfica prende, atesta, confirma e esquece” Bernardo Pinto de Almeida (“Imagem da memória”, in *Imagem da fotografia*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1995, p. 69).

³⁴⁷ Vasco Graça Moura (Cf. “Gérard”, in *Diário de Notícias*, 15 Fevereiro 2001, p. 54) observa ainda neste artigo sobre o autor: “Há nas suas fotografias um sentido denso, crítico mas não panfletário”, a que acrescenta “E há também na sua obra, para além de uma preocupação de equilíbrio e de atenção aos valores plásticos, a afirmação de um sentido “musical”, contrapuntístico, da composição e da estrutura da imagem. E

A essência criativa do referido artista, como se observa, resulta da impressão resultante de um olhar inovador que abre novos horizontes visuais, sendo assim uma referência ímpar na cultura fotográfica nacional.

O apreço pela capacidade perceptiva, e simultaneamente especulativa que a imagem encerra, observa-se também no poema *fotografia de ana gaiáz*:

“no eixo de Monsanto,
que voltas deu o mundo
para que o seu minúsculo
olho de quartzo encaixe
em micas e feldspato
e logo no preciso
instante do instantâneo?
quantas ascetes viu?
de quantas desconfia?
de quantas mais se ri?” (PR2, 333)

O *eu* lírico, no campo visual proporcionado por Monsanto, procura compreender a circunstância do fenómeno da técnica compositiva da fotografia, “o instante do instantâneo”, que reside na conjugação de dois processos na acção química da luz sobre as substâncias – “quartzo”, “micas e feldspato” – e a formação de imagem através das materialidades específicas do dispositivo óptico³⁴⁸. Por outro lado, a metalinguagem poética é contaminada pelo léxico haurido no campo fotográfico. Esta metamorfose constitui o pretexto para a realização lírica, uma vez que constitui motivo privilegiado de reflexão, continuada no poema *tarde em idanha-a-nova*:

“soam as badaladas de horas de bronze: impávida
a cegonha no ninho, à hora de mais sol.
numa janela aberta ainda há sardinheiras,
nuns muros mais abaixo ainda há madressilvas.
tens, meu amor, daqui, do alto desta escada,
um ângulo melhor para a fotografia”. (PR2, 332)

A imagem torna-se inseparável do acto que capta a realidade, da singularidade do ângulo colhido ou de referentes de grande sugestão visual – neste caso, as “sardinheiras” ou as “madressilvas” –, porque, caso contrário, não havia fotografia,

uma poética do rigor e da nitidez, do controle preciso dos efeitos do preto e branco, da beleza sóbria com que ele dava a ver o que a sua retina registava”.

³⁴⁸ Em consonância com este motivo essencial do poema, R. Barthes sustenta o seguinte: “Tecnicamente, a fotografia está na encruzilhada de dois processos absolutamente distintos: um, de ordem química, a acção a luz sobre certas substâncias; o outro, de ordem física, a formação da imagem através de um dispositivo óptico” (Roland Barthes, *A câmara escura*, *loc. cit.*, p. 24).

como frisou Barthes³⁴⁹. O derradeiro verso sugere, assim, o combate ao esquecimento e à letargia da vida e do amor, que proporciona “o ângulo melhor”.

Esta atitude fundada na afinidade entre a representação visual e a escrita configura-se, também, nas mais prosaicas questões e motiva, em registo metaliterário, o comentário do poeta:

“como quem entrevê fotografias
e uma fracção do tempo a preto e branco
iludindo a realidade implacável
porque foi vista assim, manipulada

na câmara escura da alma: ressonâncias e luz
em sua gama de cinzentos, seus
negros mais profundos, seus grandes planos
nítidos, seus longes desfocados.” (PR2, 165)

O apelo visual exercido sobre o poeta, num registo notável, configura a essência da pulsão lírica. A singularidade da imagem fotográfica, fundada no *hic est hunc*, é inseparável do referente que se traduz no pensamento de W. Benjamin: a fotografia reproduz de modo infinito aquilo que só acontece uma vez, pelo que nunca mais poderá repetir-se no tempo, residindo aí a sua autenticidade³⁵⁰. É, pois, uma arte complexa que não se cinge a um simples disparo, em virtude de trazer a necessidade de pensar e de conhecer. O difícil equilíbrio artístico da representação o mundo realiza-se através da “fracção de tempo a preto do branco”, que, pelas suas características únicas, fixa-se nas formas resultantes das imagens mais ricas nos detalhes. Por outro lado, esta reformulação estética do *chiaroscuro* barroco produz imagens simbólicas que permitem descortinar novos sentidos interpretativos³⁵¹.

A vocação meditativa e o apelo à dimensão visual acompanham as reflexões do sujeito poético, alcançando a densidade e a espessura nos seus versos. Assim, o poema tem como premissa a liberdade artística que perscruta a essência do mundo; do mesmo modo a captação singular da arte fotográfica apresenta um valor

³⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 19.

³⁵⁰ Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 1992, p. 77.

³⁵¹ Numa visão histórico-cultural, Joana Matos Frias preconiza que a primazia da fotografia sobre a pintura, derivada da qualidade de representação da fotografia artística, trouxe uma nova aceção do conceito da éfrase na poesia, alterando a fórmula horaciana de *ut pictura poesis* (Cf. Joana Matos Frias, “Peeping Tongue: ut photographia poesis ou o verso da evidência”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 17, 2007, pp. 213-241).

irredutível de testemunho do mundo. Não eterniza o momento, “a realidade implacável”; pelo contrário, mostra como ele é perecível. A fotografia torna-se, deste modo, um pólo de atracção discursiva mostrando o interesse pelos mecanismos que regem a sua produção.

Em prefácio a uma obra fotográfica da autoria de Maria José Palla sobre poetas portugueses, Graça Moura apresenta uma notável síntese sobre os conceitos anteriormente enunciados, que permite indubitavelmente descortinar o alcance de uma poética construída com base no universo da câmara escura:

“Retratos, portanto, retratos combinando-se com objectos, reflexos, estruturas, profundidades de campo, opacidades e transparências, alusões e efemeridades desmultiplicadas. Imagens em cuja produção colaboraram, poses em que aceitaram colocar-se, procuradas simulações de naturalidade ou desatenções propositadas ao desenrolar da sessão, mas imagens em que interveio o olhar alheio, olhar cortante, na rapidez e na decisão com que seccionou esse momento figurado em que eles passaram a existir sem mais variação no próprio presente ilimitado de cada rosto reconhecível, e olhar mais ou menos moroso nas vias concretas que percorreu para obtê-las, estudando ângulos e enquadramentos, luminosidades e texturas, gestos e posições, ironias e melancolias, focando e desfocando, fazendo e refazendo e repetindo.”³⁵²

Nessa rica e elucidativa convocação, a simbologia que emana da fotografia ganha foros peculiares. A sua funcionalidade, no seio do universo lírico de Graça Moura, reside na captação da realidade – de acontecimentos, cenários ou pessoas. No entanto, cada foto não deixa também de expressar estados de alma, colorário do sortilégio deliberadamente perseguido pelo sujeito de enunciação, bem como joga com as noções de ausência-presença e de identidade-alteridade, constituindo um dos mais fecundos veios de sentido de vgm.

Deste modo, a linha de força dominante do cruzamento da poesia com a fotografia é vincada por um forte poder de ilusão e engano, convertendo-se os elementos retratados num singular exercício de reflexão, sempre à espreita, num constante interesse pela condição humana.

³⁵² Maria José Palla, *Poetas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Acarte, 1998, pp. 8-9.

1.6. A estatuária: arte performativa da figuração das imagens

No ecletismo de uma experiência estética de sensibilidade pós-moderna, a escultura, merece também particular atenção ao autor de *rostos comunicantes*, numa escrita oscilante entre o lúdico e o reflexivo.

Deste modo, o relevo dispendido a Laocoonte³⁵³, obra-prima da arte escultórica da Antiguidade Clássica, descoberta em 1506, constitui um *topos* primordial de écfrase, destacado logo na sua presença no título de uma colectânea da sua autoria³⁵⁴. A análise realizada por Winckelmann, historiador alemão de arte, é possivelmente o exemplo mais conhecido do movimento agónico do sacerdote troiano e seus filhos.

Graça Moura realça, em registo narrativo, a descoberta da mítica estátua:

“três meses antes de miguel ângelo fugir de roma,
zangado com júlio ii e sentindo-se ameaçado
por bramante, uma estranha estátua foi desenterrada
perto dos banhos de tito, numa vinha do esquilino [...]

e logo o papa, sabedor do achado,
e antes de a removerem, mandou lá
giuliano de sangallo e miguel ângelo [...]

‘este é o laocoonte de que fala plínio’, exclamara, debruçando-se
entre as vides reconhecidas e sem folhas, naquela manhã fria

e um deles pôs-se também a recitar a *eneida*, gravemente,
começando em *horresco referens*” (PR2, 368)

Conhecedor como poucos da história de arte, o poeta traz à colação as circunstâncias em torno da descoberta fortuita da estátua, “o laocoonte de que fala Plínio”, que, na sua *Naturalis Historiae*, confessa ter visto no palácio do imperador Tito. Em contexto da vasta erudição, também é descrito a agonia da morte de Laocoonte e seus filhos enlaçados pelas serpentes, narrada por Vergílio, no canto II (vv.199-227) da *Eneida*, episódio iniciado com “horresco referens”, citação onde

³⁵³ Veja-se o importante testemunho de Eunice Ribeiro em torno das repercussões poéticas suscitadas por Laocoonte, na produção lírica de Graça Moura e outros poetas (Eunice Ribeiro, “A hipótese de realidade: sobre o Laocoonte”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, pp. 145-162).

³⁵⁴ Vasco Graça Moura, *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2005.

colhe a sua inspiração. Neste contexto, a contorção em dolorosa agonia constitui um convite à leitura dos seus versos na sua dimensão inquieta e disfórica, de pendor maneirista, contrastiva com uma visão apolínea regida pela clareza e harmonia renascentista³⁵⁵. Esta propensão testemunha, com efeito, um eixo fundamental de compreensão da poética de matriz clássica de Graça Moura³⁵⁶.

Nesta sequência, no poema seguinte, em torno das vicissitudes de descoberta desta estátua, a tónica é colocada na enigmática posição de um braço, perdido durante muito tempo, que faltava à imagem de Laocoonte, colocando a questão da posição genuína do braço, bem como a presumível autoria da estátua, atribuída por Plínio à produção colectiva de três artistas da escola de Rodes. Além disso, o poema revela o dramatismo inigualável da figura, espécie de retrato da condição humana:

“ao laocoonte retirado do cascalho
faltava o braço direito e
era um verso de virgílio que permitia
as reconstituições: a figura, a brandir armas,

implicaria o braço erguido do pai,
estendido em diagonal, a proteger os filhos
do ataque das serpentes. muito mais tarde, o fragmento
do braço original, achado nos terrenos de um pedreiro,

veio mostrar que o braço se flectia,
em direcção à cabeça e que, ou a citação da eneida
não fora bem compreendida, ou as palavras
não cobriam exactamente o gesto representado [...]

messer buonarroti comentava fascinado que a estátua era um milagre

³⁵⁵ Graça Moura enfatiza que o escritor é “alguém cuja escrita encontra várias maneiras de se solidarizar com uma tradição cultural” (Cf. Francisco José Viegas, “E agora, Vasco?”, in *Revista Ler*, nº 33, 1996, pp. 54-61).

³⁵⁶ Sobre a tradição clássica em Graça Moura, vide Teresa Carvalho, “Presenças clássicas na poesia de Vasco Graça Moura: da reverência à contrafacção irónica”, in Cristina Pimentel e Paula Morão (coord.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura. Uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Ed. Campo da Comunicação, 2012, pp. 299-318; Isabel Pires de Lima, “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto: Ed. Campo das Letras, 2000, pp. 85-100; José Cândido Martins, “Reescrita mitológica e intertexto clássico: Píramo e Tisbe na poesia de Vasco de Graça Moura”, in *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas-Universidade do Minho 2009/10*, in http://ceh.ilch.uminho.pt/publicações/pub_jose_martins.pdf (consultado em 3 Setembro 2013); José Manuel Ventura, “A tradição sempre renovada em sombras de Aquiles e Pentésiléia de Vasco Graça Moura”, in Virgínia Soares Pereira e Ana Lúcia Curado (org.), *A Antiguidade Clássica e nós. Herança e identidade cultural*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2006, pp. 505-516.

singular da arte em que devíamos ver
o génio do artista mais do que imitá-lo.
mas que artista? para plínio eram três, hagesandros,
polidoro e atenodoro de rodes, os agentes daquela perfeição.
e o que é que poderia imitar-se: a dor humana? a contenção do
[desespero?

a humanidade dilacerada que os antigos tinham sabido exprimir?
e era então que ele escrevia, sob a candeia bruxuleante e as sombras
devoradoras do mundo, transpondo o que devia ser transposto,
mudando o que tinha de ser mudado.” (PR2, 369-370)

À medida que o poema flui, toma significativa importância a energia vibrante dos movimentos representativos do braço de Laocoonte, que originam as mais diversas interpretações, prova cabal dos múltiplos e ricos sentidos suscitados. De novo, o exercício efrástico assume um lugar de charneira nos versos do poeta contemporâneo; a expressividade haurida na obra escultórica, interpelativa pela pluralidade de planos, provém do *pathos* doloroso que se prolonga na palavra. A descrição realiza-se pela acumulação de pormenores (v.g., “o braço se flectia, / em direcção à cabeça”), espécie de glosa da figura em si, que acaba por traduzir um retrato de mundividência e da existência pelas constantes interrogações: “a dor humana? A contenção do desespero?”.

Com efeito, o sentido da arte provém da monumentalidade escultórica da figura humana, numa escala imponente, onde se distingue a intensidade da dor que elas exprimem, bem como o apurado detalhe fisionómico, símbolo supremo da beleza estética. A extraordinária visualidade poética, resultante de uma construção deliberadamente culta, encerra conceitos e conhecimentos da história de arte e da literatura numa trajectória que se renova numa peculiar linguagem plástica. Na realidade, a escrita do autor de *ariadne em naxos* é ostensiva e provocatória, abertamente contaminada, experimental, construída sobre a ironia e a multiplicidade das alusões explícitas. Nesta estratégia compositiva, tão do agrado de poeta contemporâneo, saliente-se o segmento “candeia bruxuleante”, que tem eco num célebre verso de Jorge de Sena: *Uma pequenina luz bruxuleante*³⁵⁷. O

³⁵⁷ Jorge de Sena, “Uma pequena luz”, in *Poesia II*, Lisboa, Ed. Moraes, 1978, pp. 52-53. Registe-se ainda que Graça Moura, na sua crónica semanal no *Diário de Notícias* em torno da conjuntura política em época natalícia, apresenta o título homónimo ao do poema de Sena, bem como cita um passo desse texto: “Apesar de tudo, as pessoas não deixam de se agarrar a ‘uma pequenina luz bruxuleante’, como diria Jorge de Sena” (Cf. Vasco Graça Moura, “Uma pequenina luz”, in *Diário de Notícias*, 26 Dezembro 2012, p. 54.

sentido de luz que emana do verso de Graça Moura sugere o legado humanístico da cultura greco-latina, “a humanidade dilacerada”, que chegou à actualidade³⁵⁸, envolvendo o leitor numa viagem por uma vasta cultura contida nos versos.

A essa compulsiva enumeração não é estranha a Graça Moura a vontade, no seu dizer, de “meter o mundo / num poema” (PR2, 371), onde, ainda nesta sequência, os versos emergem de uma intertextualidade adensada de sombras, ao jeito de um remate conclusivo:

“depois dos ventos da destruição, das catástrofes da ignomínia,
os vencidos não podem ser sacerdotes de apolo,
mesmo que, uma vez desenterrados,
de plínio a lessing sirvam para se falar das artes.

ficamo-nos por um esforço, um olhar, um contraluz,
e acidentais subterfúgios e perorantes escólios,
colecções de coisas desgarradas”. (PR2, 372)

Graça Moura aspira a uma poesia plural, enquadrada numa recepção complexa que presta um inequívoco tributo à tradição. Um forte sentido histórico interpela, pois, os desígnios da humanidade, envoltos em “ventos da destruição” e “catástrofes da ignomínia”, ou seja, os sacrifícios e os sofrimentos infligidos ao homem, consubstanciados na sua própria essência contraditória, numa consciência amargurada e desolada de um olhar que dá conta do sofrimento humano.

Este diálogo interartístico está patente também no seguinte texto inserido na série poemática *tercetos do aleijadinho*, cujo verso inaugural evoca claramente o conhecido *incipit* de *ela canta pobre ceifeira*³⁵⁹, da autoria de Fernando Pessoa, tendo subjacente a consciência de si mesmo no momento do acto criativo:

“ele dorme, pobre ceifeiro, quando
a goiva e o formão
lhe encontraram

o corpo circunscrito sob
o lenho supérfluo.[...]

dorme no seu anonimato, não

³⁵⁸ Nesta ordem de ideias, Rosa Martelo preconiza: “Hoje, a poesia portuguesa mantém-se frequentemente em diálogo com a tradição poética e artística (através da citação, da reformulação ou da *ekphrasis*) muitas vezes associando esse diálogo a um processo de evocação que se combina com um efeito de realismo e um registo lírico” (Rosa Martelo, *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, loc. cit., p. 48).

³⁵⁹ Fernando Pessoa, *Poesias*, Lisboa, Ed. Ática, 1952, pp. 110-111.

vai enlevado para
parte nenhuma

seu corpo se fez sono
e deus, ou seja,
a palavra poética

ao fim de tudo, é uma
questão de técnica
e de melancolia”. (PR1, 310)

O *eu* lírico deliberadamente afasta-se do paradigma pessoano; ao invés de evocar a “pobre ceifeira”, canta o “pobre ceifeiro”, que dorme. O estaticismo da figura contrasta com o dinamismo da goiva e do formão que dá forma à estátua de madeira, descrita numa deliberada plasticidade. Com efeito, a escultura configura um ponto de intersecção entre movimento e repouso, o que explica o seu singular poder expressivo. Por outro lado, o poema é minuciosamente construído verso a verso, num labor análogo ao esculpir de um bloco de madeira. Nesse processo *in fieri*, a dimensão artesanal da escultura é, pois, similar à criação lírica, porque como conclui o sujeito de enunciação, “a palavra poética // ao fim de tudo, é uma / questão de técnica / e de melancolia”.

No entanto, no que diz respeito à escultura, a malha intertextual tecida multiplica-se; deste modo, o poeta apreciador de artistas contemporâneos, dedica o poema *o anjo de ferro* a José Aurélio:

“um anjo de metal pousou adrede
na gaze ou na quadrícula de um mapa.
vista de perto, a gaze é uma rede
e as asas do anjo são de chapa.

visto de perto, o anjo é todo em ferro
e entre hélices girando se transtorna
a figura rangente no seu berro
e é martelo no vento e é bigorna.

vulcano o engendrou”. (PR2, 276)

Como se observa, a centralidade da vertente escultórica insere uma deliberada intenção verbal. O anjo, elemento espiritual, distingue-se pela sua dimensão plástica que o *eu* lírico procura desenhar em novas expressões artísticas. Na verdade, o poeta, que em tom transgressivo às proposições *épicas* da *Eneida* e de

Os Lusíadas, enuncia “canto o rebite, o cravo, a dobradiça / a luz coada junto das limalhas” (PR2, 275), debruça-se sobre a minuciosa descrição de “um anjo de metal”, destacando a matéria de que é feita a sua obra artística (“rede”, “chapa” e “ferro”), que, sob o signo da metamorfose, são trabalhos executados pelo “martelo”, pela “bigorna” e pelo fogo, simbolizado na metáfora de “vulcano”. Assim, este projecto performativo afirma-se e depura-se na transfiguração estética marca distintiva de Graça Moura³⁶⁰.

Mas o diálogo profícuo com a mundividência de José Aurélio estende-se também a outros textos:

“agora eu olho este pequeno objecto de metal,
esta maquete de José Aurélio, para um monumento
ao 25 de abril, e ocorre-me o Cesário”. (PR2, 290)

Como se verifica, a concepção da harmonia escultórica entendida como um monumento assinala uma celebração colectiva. Além disso, o “objecto de metal” convoca Cesário Verde, que, neste contexto, é uma metonímia da poesia, estabelecendo, assim, uma relação próxima entre as duas artes.

Esta riqueza dialógica surge reiterada no seguinte poema:

“tartarugamente sobre
a peça que Aurélio à mão
com berbequim e formão
faz de casca lenta e pobre
que eu tinha em casa no chão:
fendas feitas, se descobre
de um e de outro lado o vão
e a carcaça em pé, mais nobre,
com bolas em posição”. (PR2, 282)

A concretização artística realiza-se pelo labor artesanal da “peça que Aurélio faz à mão”. O curioso neologismo “tartarugamente” sugere o trabalho lento e aturado que está na base desta permanente reflexão do fazer escultórico, que, em crescendo, toma forma: “se descobre /... a carcaça em pé”.

³⁶⁰ Face a esta asserção, Graça Moura sobre a referida colectânea afirma: “Alguns dos poemas explicam-se exactamente por procurarem transmitir essa impressão, ligada ao ofício, à artesanidade, ao habitat da criação, ao combate com as formas e ao engendramento delas. Outros, surgiram directamente da contemplação das peças, procurando eu que o texto funcionasse como uma modalidade da sua representação verbal, isto é, ecfrástica” (PR2, 565).

Assim, este texto pleno de expressividade, como muitos outros de Graça Moura, concretiza-se através de determinados procedimentos, materiais, formas de percepção, que sintetizam a essência da arte escultórica.

Como se verifica nos seus versos, Graça Moura aprecia e conhece como poucos a obra do escultor, como faz questão de mostrar no paratexto a *variações metálicas*³⁶¹:

“O que mais me impressiona na obra de José Aurélio é a sua enorme versatilidade. Da madeira ao ferro, da pedra ao plástico, do vidro à cerâmica e a outros desvairados materiais, o escultor utiliza uma linguagem específica, uma humildade artesanal e uma força articuladora da descoberta, uma simbologia e uma relação com o espaço e os elementos naturais, que creio serem únicas no panorama das nossas artes.” (PR2, 563)

Neste contexto, José Rodrigues, outra figura contemporânea marcante, é trazido à colação³⁶²; com efeito Graça Moura, no seu continuado processo efrástico, descreve uma estátua de bronze do referido artista em *o caderno da casa das nuvens*, a última colectânea poética publicada em vida:

“ó anja, ó mensageira de uma outra dimensão
que estás aí de sentinela, aos quatro ventos,
premeditas que vão interpelar-te *a lo divino*?

não. ah, não. perguntem ao zé rodrigues que te fez.
na tua equanimidade, cintilas porque ambos esses modos
te deixam indiferente
e o teu corpo de bronze irá polindo as horas
e nesse espelho delas se perfaz
o calendário da alma.

deixa-me olhar mais uma vez o rio
que vai lá muito em baixo
e para que rasga bucólico o terraço,
ó anja, que estás aí, nesse ângulo de relva
entre as hortênsias, dentro e fora do tempo,
talvez de guarda ao caminho de pasárgada.

esta casa das nuvens é assim,
engendrada para os doces enlevos e as fundas

³⁶¹ Cf. Teresa Carvalho, “Quando as oficinas se encontram: uma leitura de *variações metálicas* de Vasco Graça Moura”, in *Revista Românica*, nº 16, 2007, pp. 185-201.

³⁶² O narrador de *Naufrágio de Sepúlveda* a dado passo anuncia: “E depois tive de ir ao Porto de fugida e aproveitei essa rápida ida ao Porto para ir ver a exposição de José Rodrigues. Eram mais de quarenta desenhos de grandes dimensões, executados a carvão sobre um papel de tonalidade acastanhada, o que lhes dava clarões e sombras de um diálogo imemorial e fulgurante com o tempo e os mitos” (Cf. Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, loc. cit., p. 143).

respirações da alma,
com sombras, árvores, pássaros, arbustos,
desníveis e ruazinhas
e sebes e jardim
e o sol e o vento do costume
e o rumor de água que corre.

é onde uma arte poética enlaça uma arte de viver
num remanso com cestas de rosas, cachos de uvas, folhas
de vides entrelaçadas
e o pronto acolhimento da ternura e a pax idyllica
a enovelar as nuvens que lhe pairam no nome
para embalar, ó anja, o teu convívio ameno.” (PR2, 500)

O título do poema, homónimo da invocação inaugural “ó anja, ó mensageira”, constitui o núcleo central dos versos, e o pretexto descritivo da peça no jardim da casa do amigo Miguel Veiga.

O trabalho figurativo materializa uma cabal síntese da poesia de Graça Moura, uma vez que, em boa parte, é o corolário dos processos do poeta na construção da sua escrita, o que permite descortinar algumas informações de particular interesse para definir o seu perfil cultural. A experiência lírica da descrição enumerativa, convertida num todo indivisível, consubstancia-se no seu carácter panorâmico, uma vez que se estende e multiplica para além da estátua, indo dos planos amplos aos restritos, ou seja, do rio que “vai lá muito em baixo” ao espaço exterior da casa³⁶³. Este cenário comporta num certo paganismo, uma vez que o elemento divino não tem razão de ser, como destaca o poeta; o que se torna fundamental é a contemplação de um abrangente cenário de extrema beleza: “a pax idyllica”. Por outro lado, ao aliar a precisão lexical e a captação de uma atmosfera bucólica, comprovadas, por exemplo, em “esta casa das nuvens é assim, / engendrada para os doces enlevos e as fundas / respirações da alma, / com sombras, árvores, pássaros, arbustos”, o sujeito poético desenha uma poética singular onde não faltam as naturezas mortas: “uma arte poética enlaça uma arte de viver / um remanso com cestas de rosas, cachos de uvas, folhas / de vide entrelaçadas”. O objecto estético surge como um reflexo das emoções do poeta e do seu modo de sentir e entender o

³⁶³ Graça Moura dá conta desse propósito quando afirma: “certas palavras, certas ideias e certas imagens são retomadas com efeitos diferentes de modo a articular com mais força a almejada unidade de conjunto, [...] no quadro da paisagem que se vive e se avista de uma casa alcandorada sobre a margem sul do rio Minho, e por entre as nuvens reais e metafóricas que vão do nome da própria habitação aos céus galegos e minhotos e aos ares atlânticos empurrados pelo vento oeste” (PR2, 570).

mundo. A transmutação do domínio visual para o domínio verbal configura, pois, determinados actos de leitura assentes numa poética de forte conotação cultural intrinsecamente associada à criação artística.

Conhecedor também da arte popular portuguesa, evoca Rosa Ramalho, uma referência incontornável dos mestres barristas nacionais, por uma poesia filtrada pela memória sugerida pela alusão temporal: “há muitos anos”.

“há muitos anos, numa feira de loiça,
rosa ramalho deu-me um dos seus bonecos
de barro [...]

pequeno monstro
mágico, das suas metamorfoses

ingénuas fez-se pó. é o destino dos monstros
populares e dos outros, no
barro de que são feitos”. (PR2, 30)

O título deste texto – *a explosão da imagem* – plasma o fascínio pelo fazer da Rosa Ramalho, das “metamorfoses // ingénuas”, com um sentido melancólico decorrente do lexema “pó”, símbolo barroco da finitude humana com o qual o autor joga para lá dos desígnios figurativos.

Mas as referências a esta arte não são apenas de cariz popular; não deixa de destacar o labor multifacetado de José Rodrigues, por quem nutre um particular fascínio:

“Queria descalçar-te no relvado [...] como se, entre a brisa e as surdinas, escutasses um blues a acidular de leve o fim da tarde, a envolver os mitos modelados nos barros do Zé Rodrigues, a misturar-se com tantas vozes, tantos gestos, tantas formas”. (PR2, 325)

Os elementos verbais presente na iconografia da mundividência ceramista afirmam-se, também, numa energia nova a partir, como é recorrente em Graça Moura, da sua experiência do quotidiano:

“com palavras tentei, artesanal, o que não fiz na roda
da olaria: usá-las, modelá-las, prendê-las
na sua rotação, e guardar nelas vinho, azeite, pão e água,
pô-las ao lume aceso e misturar paladares,
matar a fome e a sede, fazê-las ressumar
da agreste consistência do mundo

com a sua argila imaterial, aquela sua
sonora precariedade”. (PR2, 367)

O sujeito poético enfatiza, no discurso literário, os valores plásticos que o barro possibilita pela sua capacidade sugestiva, bem como o labor do oleiro na sua técnica e nas raízes actualmente perdidas. Neste diálogo entre o discurso poético e a arte, de novo a materialidade de argila sugere “sonora precariedade”, metáfora do grito lancinante da consciência humana face à iminência da morte.

Com uma notável capacidade de modernizar e humanizar a matéria mitológica, o poeta, que anuncia peremptoriamente “eu cá transformo tudo em literatura” (PR1, 455) traz à colação, em *sombras com aquiles e pentesileia*, um quadro da Antiguidade. Segundo a tradição, Aquiles vence em combate Pentesileia, bela e destemida amazona; no entanto, no momento em que a mata, o olhar de ambos cruza-se e o impulsivo guerreiro apaixona-se pelo encanto da sua opositora. Exéquias, célebre oleiro grego, deixou este momento para a posteridade:

“era preciso dilatar o apartado instante

a escapar-se da ânfora da vida
como exékias, o oleiro, os representa, ele aflito
sustendo o corpo dela, que flecte e desfalece
na curva superfície do barro. são estas as negras

alucinações do poema, quando
violência e paixão o dilaceram
na passagem das palavras à morte.” (PR2, 167-168)

Graça Moura, como se verifica, faz dos seus versos um lugar de cultura, na incessante procura da novidade; explora, pois, a figuração mitológica concebida, nascendo a motivação poética, nascida do olhar, da capacidade interpretativa do trabalho do famoso pintor³⁶⁴. A sugestão imagética da “curva superfície do barro”, potenciadora de uma enunciação similar ao próprio jogo poético, possibilita a teatralidade e a plasticidade suscitada pelo quadro mitológico. A capacidade de apreensão da essência da vida, colhida nos momentos finais de Pentesileia e sugerida pela metáfora “o apartado instante // a escapar-se da ânfora da vida”, reflecte um momento psicológico fulcral no mito. A força dramática dos gestos de Aquiles, grito dilacerante de angústia e desespero, proporciona uma cadência rítmica, aproveitada nestes versos com conseguida harmonia: “ele aflito/sustendo o

³⁶⁴ As descrições mitológicas de Exéquias, um dos mais notáveis pintores de Atenas, são consideradas uma das matrizes da pintura ocidental (Cf. Maria Helena Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica-Cultura grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 92003, p. 629).

corpo dela, que flecte e desfalece / na curva superfície do barro”. O vaso enunciado, proveniente de Vulci e actualmente no Museu Britânico, como o autor faz questão de informar em nota informativa (PR2, 178)³⁶⁵, coloca em evidência a conexão entre a palavra e a imagem, numa clara aproximação recorrente à poesia ecfástica³⁶⁶. Deste modo, as representações fixadas pelo oleiro são similares a esta representação literária, como reconhece o sujeito poético: “são estas as negras / alucinações do poema”.

As imagens aduzidas, hauridas em matrizes culturais diversas e tratadas pelo modo transfigurador das artes visuais dedicadas ao corpo, sintetizam, assim, a construção de uma riquíssima mundividência poética. Na realidade, o processo compositivo enunciado nos versos referenciados, apelativo dos sentidos, sobretudo visuais, permite ao leitor uma fecunda interpretação imaginativa.

Com efeito, o valor estético das figuras, quer sejam criadas em pedra, barro ou madeira é idêntico, visto que elas não são mais do que um constructo humano, onde as particularidades anatómicas resultam do trabalho incessante do artista.

1.7. O gosto melómano do poeta

Graça Moura, no seu amplo diálogo com as mais diversas artes, estabelece uma relação privilegiada também com o universo musical³⁶⁷, concedendo singulares linhas de força aos seus versos. Este espaço de abertura só é possível, segundo Aguiar e Silva, graças à natureza aberta do polissistema literário, que contém regras e convenções legitimadoras das inter-relações formais e semânticas da literatura com outras linguagens, pelo que é abusivo falar em envolvimento intertextual do texto literário com um determinado texto pictórico ou musical³⁶⁸. Por seu lado,

³⁶⁵ Refira-se a propósito que, no Museu de Munique, existe também uma pintura num vaso sobre este mito da autoria do designado Pintor de Pentésileia, que é considerada a sua obra-prima (Cf. *Idem, ibidem*, p. 633).

³⁶⁶ Graça Moura assume de um modo explícito particular predilecção por este género de poesia, como refere num artigo precisamente intitulado “O que farei com esta écfase?”, in *Os Meus Livros*, Julho de 2002, pp. 86-87.

³⁶⁷ Exemplo elucidativo desse fascínio é *Orfeu canta*, antologia que apresenta poemas dedicados à música de Adolfo Casais Monteiro, António Ramos Rosa, Camilo Pessanha, Jorge Sena e Eugénio de Andrade entre outros. Deste modo, a referida colectânea integra três textos de Graça Moura: *prelúdio nº 8, o suporte da música e schubert* (Cf. José da Cruz Santos (org.), *Orfeu canta. Pequena antologia da poesia portuguesa sobre música*, Porto, Ed. Modos de Ler, 2014, pp. 56-59).

³⁶⁸ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4^a 1982, p. 597.

Cesare Segre propõe o termo *interdiscursividade* para designar as conexões que um texto literário estabelece com outras manifestações artísticas³⁶⁹. O autor de *concerto campestre*, com uma formação de recorte musical, é o que se pode chamar um melómano, quando declara: “Bach, Mozart e Schubert são os meus compositores preferidos, muito embora agora ande voltado para Brahams, Chotakovitch e Scriabine”³⁷⁰. Dito isto, esse universo não é fortuito, como se observa nos títulos de obras ou poemas onde é notória a enorme erudição do autor³⁷¹. Dois exemplos ilustrativos, entre muitos outros, são os seguintes: a narrativa *As quatro últimas canções*³⁷², evocativa da obra homónima de Strauss, e a estrutura da obra lírica *A sombra das figuras* (PR1, 303-362), que evolui como uma fuga, uma interpretação musical celebrizada por Bach³⁷³.

Assim, a arte dos sons, uma das mais disseminadas no universo criador de Graça Moura³⁷⁴, assume uma especial relevância, como o próprio assinalou, que deu por ele a

“corporizar, embora carregado de livros, todo um conjunto de alusões musicais, nomeadamente as minhas preocupações de encontro, de estruturas literárias correlativas de certos processos contrapuntísticos... Estes aspectos, de pesquisa contrapuntística e da problemática da representação, já prenunciados na nota platócina e em certos processos de *camera obscura* do meu livro *nó cego*, o regresso (1982), predominam em *a sombra das figuras* (1985) que Gérard tomou como ponto de partida quer para o retrato, quer para as restantes imagens que apresentou”.³⁷⁵

A música, pedra angular da sua obra, como se observa, ocupa um papel crucial neste passo, onde, numa espécie de construção orquestral, o ruído confunde-se e

³⁶⁹ Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Ed. Einaudi, 1984, p. 111.

³⁷⁰ Cf. Rodrigues da Silva, “Ele não é tão mau como isso”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 Junho 1995, p. 16.

³⁷¹ Dando relevo a esta dimensão estruturante, o autor coligiu e publicou os textos que considera mais significativos neste domínio (Cf. Vasco Graça Moura, *Musa da música*, Lisboa, Ed. Asa, 2002).

³⁷² Vasco Graça Moura, *As quatro últimas estações*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2009.

³⁷³ Vieira Nery sublinha os conhecimentos musicais de Graça Moura: “E para alguém que não tinha uma formação técnico-musical especializada, demonstrava um conhecimento surpreendentemente aprofundado dos autores e das obras com quem mais se identificava, para lá de dominar com uma segurança impressionante, por exemplo, a tratadística da estética musical medieval e renascentista.” (Rui Vieira Nery, “A divina proporção”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 11).

³⁷⁴ Vgm, consciente do fecundo diálogo da música e da poesia apresenta criticamente uma notável perspectiva diacrónica sobre essa matéria: “Escrever poesia a propósito da música é uma prática muito antiga. Talvez em dante encontremos uma das mais vastas capacidades de o fazer. Nota Mimi Stillman que estridência e a dissonância caracterizam o Inferno, enquanto a harmonia das esferas é própria do Paraíso realizando-se no Purgatório a ponte musical entre a anti-música do Inferno e a música celestial do Paraíso. De resto o Purgatório é o lugar onde Dante coloca os artistas, que acabarão, portanto, por se salvar, uma vez espiados os seus pecados (Vasco Graça Moura, “Poesia da música e música da poesia: uma experiência pessoal”, in *Discursos vários poéticos*, op. cit., p. 498).

³⁷⁵ Cf. Gérard Castello Lopes, Vasco Graça Moura, *Em demanda de Moura = a la recherche de Moura; Giraldomachias = Gerardomachies*, loc. cit., p.116).

funde-se nos sentidos. Com efeito, a arte dos sons representa uma matriz de questionação existencial de significativa e explícita importância, que faz da dimensão musical a matéria da sua poesia:

“a experiência
da música restitui-nos a origem e o destino,
entre o trágico, o patético, o consolante,
o redentor, e a dimensão de um outro,
de um talvez outro conhecimento...”, (PR2, 17)

Com uma forma marcadamente intimista, a música, “exercício da alma”³⁷⁶, é sempre tratada como uma vivência, que oscila entre a angústia e o consolo apaziguador, em demanda do que existe nela de celebração. Com efeito, nesta conjugação com o lirismo radica a célebre formulação quinhentista de António Ferreira: “As artes entre si se comunicam”³⁷⁷.

Esta atracção encantatória, cuja descrição efrástica se estende à música, transparece mediante uma expressividade a que não são alheias preocupações de natureza introspectiva³⁷⁸. Os versos de Graça Moura não constituem, pois, meras descrições de formas musicais; ao invés, retomam uma tradição especulativa e cultural da poesia portuguesa. Esta envolvência configura um significativo testemunho de sentimentos e emoções, na busca de uma linguagem inovadora, como se pode ler nestes sugestivos versos:

“o sublime é melancólico,
a respiração se sustém e a
alma se obscurece porque entende
a vibração de analogias e contrários.

disto se faz o entendimento da música
por dentro da ansiedade das palavras”. (PR2, 198)

O *eu* lírico aproxima a experiência musical da experiência do sublime, o que há de mais alto no espírito humano. De uma forma sucinta e clara, como é seu apanágio, o autor apresenta uma admirável formulação de poesia: feita de palavras, ela assenta, em primeiro lugar, na sua musicalidade, concretizada na tensão gerada

³⁷⁶ Cf. Óscar Lopes, *Uma arte de música e outros ensaios*, Porto, Ed. Oficina musical, 1986, p. 29.

³⁷⁷ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, *loc. cit.*, p. 322.

³⁷⁸ A este propósito, Graça Moura quando fala dos seus textos sublinha a “exploração de relações mais ou menos estruturais e contrapontísticas com processos de pintura e da música” (PR2, 102).

na “ansiedade das palavras”, concepção que atravessa a sua obra e constitui um traço distintivo inovador, visto que, no dizer de Ricardo Nunes, “a mais recente poesia portuguesa mantém a tradição de diversidade e singularidade que a marca desde os finais dos anos 60”³⁷⁹.

Deste modo, o emprego frequente do lexema *música* reveste-se de particular significado, visto que o valor polissémico e a comunhão com a poesia surgem com peculiar sentido. Além disso, não são também alheios os afectos, presentes no belo poema *o suporte da música*:

“o suporte da música pode ser a relação
entre um homem e uma mulher, a pauta
dos seus gestos tocando-se, ou dos seus
olhares encontrando-se, ou das suas

vogais adivinhando-se abertas e recíprocas,
ou dos seus obscuros sinais de entendimento,
crescendo como trepadeiras entre eles.
o suporte da música pode ser uma apetência

dos seus ouvidos e do olfato, de tudo o que se
ramifica entre os timbres, os perfumes,
mas é também um ritmo interior, uma parcela
do cosmos, e eles sabem-no, perpassando

por uns frágeis momentos, concentrado
num ponto minúsculo, intensamente luminoso,
que a música, desvend

ando-se, desdobra,
entre conhecimento e cúmplice harmonia.” (PR2, 56)

Estes versos colocam a tónica na relação dinâmica entre a poesia e a música, que “é também um ritmo interior, uma parcela do cosmos”, como alude o sujeito de enunciação. O que marca indelevelmente estes versos é a sugestiva convocação para uma viagem rítmica, representada entre o individual e o universal, que enlaça, simultaneamente, a sua sensibilidade com o significado profundo dos estilos musicais³⁸⁰. A solicitação da música, pela sua riqueza e complexidade, que

³⁷⁹ José Ricardo Nunes, *9 poetas para o século XXI*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2002, p. 7.

³⁸⁰ A produção narrativa de Graça Moura concede uma particular atenção a interpretação de peças, reveladoras do seu gosto musical. Veja-se, por exemplo, este passo, quando o narrador de *Naufrágio de Sepúlveda* visita uns amigos: “Pelos seis da tarde, subi no elevador ronceiro de um prédio confortável da Rua dos Navegantes, onde, por sinal, vivem dois amigos meus, e fui introduzido pela criada silenciosa numa sala em que se ouvia o segundo andamento da sonata em dó maior de Brahms, no lirismo discreto das suas variações sobre uma canção popular antiga, um Minnelied. Não gosto muito de Brahms, foi um compositor que nunca conseguiu atingir o sublime, que apenas soube limitar-se a ser muito competente, só Bach e

acompanha e modula a vida, afigura-se estímulo e objecto de escrita; a tessitura discursiva assume um carácter impressionista pelas reflexões suscitadas, onde o sortilégio da palavra poética reside precisamente para fazer sentir e fazer pensar. Estabelece-se, pois, um pacto, deixando transparecer uma relação fundada em laços de grande cumplicidade e espiritualidade, como se pode inferir desde logo a partir do título, convocadores de um universo umbilicalmente ligado à música.

Assim, esta continuidade está também presente em *schubert, D 960*³⁸¹:

“há uma melodia que habita rente às palavras e
sai do que as prende à morte. a terra é coruscante e melancólica
como a juventude doente. saber tudo isto em surdina,
numa espiral de saudades a que se deu ouvidos.

ah, coração ingénuo, coração aluado
nos bosques do entardecer, na terra de ninguém.
flutuas na agonia, ficaste um cão de rumos tristes,
um focinho de sangue aveludado no caderno

diário das paixões, quando a música exprime tão densos
remorsos vagabundos de viver assim
e tudo pode ser singelo, furtivo e lancinante
como uma oliveira a arder por dentro do seu silêncio.” (PR2, 392)

A experiência íntima deriva de uma multiplicidade de sentimentos que se cruzam. O poeta não é indiferente à melodia; além das referências musicais também os processos ajudam a definir uma musicalidade peculiar nos seus versos. Assim, a interjeição “ah”, a abrir a segunda estrofe, e a construção assindética, estimulada pelo encadeamento frásico, representam um ritmo próprio e um sentido criador. Esta relação interartística fortalecida atinge um momento de rara mestria pelo lirismo indagador que preserva as recorrências especulativas e o conhecimento, marcas indeléveis da poesia de Graça Moura.

Uma vez que a poesia é “música do sentido”, no dizer de Gastão Cruz³⁸², estes versos adensam o mistério existencial, sendo bem significativo neste contexto o seguinte poema:

Mozart, Beethoven e Schubert, fizeram algumas experiências do sublime e da sua rarefacção na área da indicibilidade pura” (Cf. Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1988, p. 53).

³⁸¹ Graça Moura dedica dois poemas a esta sonata para piano nº 21 de Schubert; ao texto acima transcrito, segue-se um segundo também de grande beleza que começa deste modo: “olha a sombra os álamos, perpassa / nas águas do espelho desolado, quando o vento / se enrola assim na roda de fiar. / escuta lá fora o realejo das misérias do inverno” (PR2, 393).

“caminhas neste andamento levemente musical.
caminhas dentro da minha cabeça,
enquanto cai uma chuvinha melancólica
e eu estou numa pastelaria de campo de ourique,
e tomo estas notas, meio atordoado,
a ver-te caminhar dentro da minha cabeça
con che soavità.” (PR2, 554)

Nos versos inaugurais, a anáfora “caminhas”, que concentra uma forte carga passional e expressividade rítmica, bem como as emoções do sujeito poético, “meio atordoado” face a um *tu* “con che soavità”, intertexto de um poema de Giovanni Battista Guarini, presente num madrigal de Claudio Montverdi, de que resulta uma simbiose entre música e poesia.

No entanto, a resignação face às vicissitudes da vida convoca referências musicais que corporizam a indignação em *o sentimento dum ocidental*:

“nós que sofremos de mazelas crónicas
tão ocas como um stradivarius
e da apatia febril das mnemónicas
circenses de requintes culinários

gostamos de basófilas filarmónicas
de pompas fúnebres do ar dos funcionários
públicos e suportamos as mazelas crónicas”. (PR1, 34)

No confronto do real, o texto encerra em si um carácter colectivo, que veicula “mazelas crónicas”, traz à liça a esfera musical: a caixa de um “stradivarius” e as “basófilas filarmónicas”³⁸³. Os signos disfóricos – “sofremos”, “apatia”, “pompas fúnebres” – são reforçados com o “ar dos funcionários públicos”, ironia prosaica à maneira de Alexandre O’Neill, a lembrar as expressões “dia burocrático” ou “o modo funcionário de viver” em *Um Adeus português*³⁸⁴. Produto de constantes tensões, sonhos ou contradições, a criação musical, marca indelével da nossa condição humana, é, pois, neste livro uma janela que se abre sobre o mundo.

³⁸² Esta expressão é extraída de um interessante artigo do autor, que faz uma sucinta resenha diacrónica da relação entre poesia e música, desde as cantigas medievais até autores dos séculos XIX e XX. (Cf. Gastão Cruz, “Música do som e sentido”, in *A vida da poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 2008, pp. 29-32).

³⁸³ A aproximação afectiva à música onde é possível encontrar um sem-número de ocorrências, que se estendem dos géneros musicais, aos compositores ou ainda a instrumentos. Estes surgem a cada passo num caleidoscópio de sentidos: lira, piano, guitarra e flauta. Aos géneros, o poeta dedica múltiplas ocorrências: balada, rondó, madrigal, ópera, tocata, sonata. Os compositores, como foi exemplificado anteriormente, de época e estilos diferentes, merecem-lhe também uma particular atenção.

³⁸⁴ Alexandre O’Neill, *Poesia completa*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2001, p. 52.

Na mundividência musical, à variedade de instrumentos são trazidos à colação com os mais diversos sentidos, comprovado nos versos de *adágio op.7*:

“de húngara ou cátera
iludes a evidência
tão rápida quanto
baste ver-te [...]

de húngara ou cátera
ou música de câmara
ou artes do deserto”. (PR1, 48)

Assim, a aproximação do autor contemporâneo aos instrumentos constitui motivo para explorar novos núcleos significativos. A música do mundo, configurada em géneros diferentes, atesta a universalidade da arte dos sons e conduz o leitor para um domínio carregado de notações simbólicas. A reiteração de “húngara ou cátera”, em demanda de um gesto prosódico, que proporcionam a inspiração do poema, possibilitam uma sinfonia íntima. A sugestão da analogia musical, materializada nas vogais abertas dos lexemas “cátara ou rápida”, assinala a possibilidade semântica das relações entre a poesia e a música, artes que, segundo T. S. Eliot, têm a suprema faculdade de desvendar sentimentos e emoções³⁸⁵.

Esse diálogo impõe-se, de facto, como uma evidência:

“através de um murto de teixo,
violinos, clarinetes...
e o som parece sair
dos graciosos cupidos
sentados em derredor
a tangê-los, a tecerem
suas grinaldas de flores,
entres festões variegados
que irrompem de brancos vasos:
goivos, jasmíns e lilases...” (PR2, 72-73)

O poema instaura, desde logo, a naturalidade musical saída dos “violinos” e “clarinetes” no poema, intitulado *viena do canaletto*, que decorre dos elementos florais matizados na linguagem típica da mundividência poética do Barroco, como é o caso do segmento “o som parece sair/dos graciosos cupidos”. Esta música, por assim dizer verbal, tem muito a ver com a sonoridade concreta das palavras, por

³⁸⁵ T. S. Eliot, “A música na poesia”, in *Ensaio de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, pp. 92-93.

exemplo nos sons sibilantes de “goivos, jasmims e lilases” cujo referente é também o mundo concreto. A ênfase concedida ao som da linguagem, destacada na própria versificação, comporta uma deliberada dimensão auditiva da palavra, enriquecendo, nessa influência mútua, a sequência semântica que encerra. Neste contexto, a infindável percepção sonora mesclada por um contexto pictórico, partindo da realidade, conduz à transcendência, testemunhada por um fazer poético alargado a outros domínios artísticos.

A ligação profunda que sempre existiu entre Graça Moura e a música constitui uma das suas mais duradouras paixões, como se pode ler no prefácio de *Camões e a divina proporção*:

“No acaso de escrever estas linhas ao som do *Agnus Dei* da *Missa solene* de Beethoven (e perguntando-me se o adágio do quinteto para dois violoncelos de Schubert não teria sido um acaso ainda mais adequado à circunstância...) ocorre-me que tentar propor pistas para a parcial decifração do poema corresponde ao aflorar de mais uma daquelas modalidades de esperança de que a cultura, afinal, é a grande matriz e o único horizonte utópico concretamente humano.”³⁸⁶

A sua pluralidade de interesses, com uma consciência histórico-musical, derivada do conhecimento apreciável de música erudita³⁸⁷, leva o sujeito poético a cantar:

“em cada sombra o tempo amadurece
mozart amadurece em cada canto
macias movediças as palavras
são éguas reluzentes e maduras [...]

em cada sombra o canto amadurece
mozart insere-se nesse espaço ambíguo
entre a paz e a página onde as éguas ondas
musculosas andam

e se um fio de sono as prende e cerca
e em madeira longínqua as desenvolve
são tanto tempo branco tanto que
quem poderá dizer onde começam?” (PR1, pp. 21-22)

³⁸⁶ Vasco Graça Moura, *Camões e a divina proporção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 9.

³⁸⁷ Confirma, neste âmbito, a importância da música na sua poesia: “Só por via de uma noção alargada poético podemos tentar descrever o efeito que provoca em nós uma peça de Bach ou Mozart, de Haydn ou Schubert, de Beethoven ou de Mahler. E ligamos a cada um deles e ao seu estilo determinadas interpretações e sentimentos que nos chegam a partir de uma audição da sua música, frequentemente contaminada (no bom sentido) por informações de outra índole e por uma tradição ligada à própria escuta (Cf. Vasco Graça Moura, “Poesia da música e música da poesia: uma experiência pessoal”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., pp. 496-497).

A experiência da fruição musical tem simultaneamente uma dimensão espiritual haurida na obra de Mozart, confirmando o diálogo entre ficção e composição. Legítima ainda também a ressonância de elementos e recursos musicais dentro da expressão lírica³⁸⁸, tocando uma rara sensibilidade:

“digo outra vez da substância triste:
oiço um quarteto de mozart e penso
de que outono de sons se faz mais denso
o silêncio da música. persiste

uma rosa de sons, uma explosiva
mas contida espiral dilacerada,
como se o mundo fosse apenas nada
e a rosa fosse a própria alma cativa”. (PR1, 498)

A meditação sobre o sortilégio da existência desencadeia-se pela escrita; num processo estético singular, a metáfora da “rosa de sons” revela o seu poder encantatório e possibilita um momento privilegiado de comunhão entre o poeta e o mundo, proporcionado pelo convívio com a música clássica. Emerge, assim, um efeito de audição da obra musical sobre o leitor, numa ligação íntima entre poema e peça musical, uma vez que o *leit motiv* decorre de “oiço um quarteto de Mozart”. A dinâmica interactiva entre artes dá conta de um fascínio recorrente causado pelo classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven:

“releio um dos seus

versos: ‘toco Haydn num dia
sombrio’ e ouço ecoar algum fugaz
tempo di minueto de quase
risonha resistência,
delicadamente palaciano, mas

deixando entrever mais funda
a dimensão de angústias e
tristezas. e os seus graves direitos.
num dia sombrio, tomas trantrömer,
suponho, deve ainda escutar
haydn interiormente, como um lume
feito de sons perlados que se obstina
nas fronteiras e florestas
melancólicas do tempo humano,
tocar-lhe a mão séria por dentro

³⁸⁸ A este propósito, Graça Moura confessa “gostaria de ser recordado pelo meu apego à herança clássica e à tradição viva da grande cultura europeia de todos os tempos, sobretudo nas formas dela que mais prezo, a literatura, as artes plásticas e a música”. (Cf. Miguel Real *et alli*, “Vasco Graça Moura”, in *Letras com vida-Literatura, cultura e arte*, nº 2, 2º semestre de 2010, p.149).

da partitura, por dentro da
noção de liberdade, por dentro
de cada ressonância, por dentro
de cada recapitulação *pianissimo*, para
não capitular”. (PR2, 60-61)

Sob o signo de Orfeu, a lira de Graça Moura convoca os intertextos musicais de Haydn e literários de Tomas Tranströmer, poeta que traduziu, como foi já referenciado anteriormente. A enunciação denota uma reciprocidade, a partir da qual o sujeito poético perspectiva o mundo e a si mesmo. Os lugares vazios que as palavras preenchem são assim intensificados por ecos musicais que marcam uma presença particular, exigindo ao leitor que saiba descodificar o valor semântico dos versos. O poema desenvolve-se, em crescendo, terminando com a referência a “partitura”, metáfora que impulsiona uma aproximação ao valor musical, pela similitude de temas e disposição tipográfica, proporcionando, a um tempo, compreender a poesia ou compreender a arte dos sons³⁸⁹.

Mas também outros compositores são referenciados no poema *Leipzig, 21.3.97*:

“as ossadas de johann
sebastian bach estão ali,
ao fim da nave,
sob uma placa de bronze
com o seu nome.

faz hoje, com a entrada
da primavera, trezentos
e doze anos que nasceu”. (PR2, 46)

O pensamento do sujeito de enunciação experimenta, nos passos transcritos, variados sentimentos e emoções, configurando um acto poético que recebe o estímulo dos modelos da *ópera italiana*³⁹⁰. Partindo da efemeridade, assinala a transitoriedade humana e a imortalidade, consagrada pela obra genial do compositor da *Paixão segundo São Mateus*. Deste modo, a dimensão celebrativa do

³⁸⁹ Este *topos* surge já no prefácio de Mallarmé ao seu poema *Un coup de dés*, pp. 3-4, in <https://math.dartmouth.edu/doyle/docs/coup/scan/coup.pdf> (consultado em 12 Janeiro 2015).

³⁹⁰ Alardeando uma invulgar erudição, Graça Moura aprecia criticamente *Stabat Mater* de Rossini, na interpretação de Carol Vaness, Cecilia Bartoli, Francisco Araiza e Feruccio Furlanetto, sob a direção de Bychko (Vasco Graça Moura, “Um Stabat Mater”, in *Papéis de jornal. Crónicas*, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1997, pp. 292-294).

texto amplia o seu poder evocativo, graça a uma atitude solene capaz de tomar o pulso ao mistério da vida que o poeta nunca desiste de interpelar.

Como se observa, Graça Moura desenha uma forma de manifestação do pensamento estético, que, neste contexto, amplia significativamente a experiência fulgurante da palavra. Dotado de uma vasta formação cultural, convoca com deliberada intencionalidade nos títulos dos poemas, ou no seu interior, obras, compositores ou outros elementos sugestivos do imaginário musical, referentes que se tornam motor de reflexão, ultrapassando um mero intuito descritivo para se tornarem criação poética.

Veja-se a este respeito o seguinte poema:

“e esse acorde importante do scher-
zo opus 31 chopiniano
e as dentadas nasais que dá um preso
à cauda abreviada do piano”. (PR1, 70)

O texto poético vincula-se através de uma relação primordialmente crítica à prática artística, onde Chopin é um ponto de referência privilegiado num itinerário em demanda da experiência auditiva, sugerida pela sinestesia “dentadas nasais”.

As alusões sucedem-se, como o poeta faz menção:

“shubert, recorda-se? modulava
comovido; desde o primeiro livro que escrevi
que falo em schubert, devo andar a imitar-me.” (PR1, 167)

De facto, o *eu* lírico canta de forma explícita esta tendência de recepção musical de Schubert³⁹¹, recorrente em Graça Moura, ao estabelecer uma profunda ligação, cria nos versos do poeta uma singular dimensão metapoética, que permite novos e inovadores horizontes interpretativos. Na verdade, a questão fundamental reside na procura da expressão de uma relação verbal com outras expressões artísticas que não se situa estritamente na esfera da palavra.

³⁹¹ Fernando Matos Oliveira elege, na antologia crítica da poesia portuguesa do século XX, *Século de Ouro*, o poema *a viagem de verão* (PR2, 215), da autoria de Graça Moura, cujo *Der Lindenbaum* (A tília) de Franz Schubert, como nota o crítico, encerra a resposta às questões que o *incipit* poema levanta. Registe-se que este arranjo para piano se insere num ciclo musical, composto em 1827, por Schubert sobre poemas de Wilhelm Müller, e, segundo o próprio compositor, tratava-se do seu preferido (Cf. Osvaldo Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa no século XX*, Ed. Cotovia, 2002, pp. 451-457).

As opções literárias enunciadas assumem um claro sentido dinâmico na revalorização crítica e selectiva de uma herança poética e cultural, preconizado pelo classicismo modernista de T. S. Eliot³⁹². A atitude enunciada não se confina, pois, à mera produção textual; ela modela, como se mostrou, uma estreita relação entre a literatura e música. Assim, é determinante para a compreensão da poética do autor do *fado vulgar* a teia de relações que estabelece com os outros, os processos de que se reveste essa relação e o modo como se opera essa concretização.

Neste processo contínuo de depuração, numa poética que não se pretende somente refractária das referências musicais, veja-se:

“ariadne dispõe-se agora a repousar
no ciciar de algum mestre de música.
e talvez tenha ido ter a bombaim

à procura de alguma zerbinetta, fiquemos por
aqui: o *lieber* dr. strauss confessava a hugo von
hoffmanstahl nutrir deveras uma
antipatia nata por todos os artistas,
em especial compositores,
poetas e pintores, metidos
nos dramas e romances”. (PR2, 18)

Ariadne em Naxos, a ópera mais famosa de Richard Strauss leva Graça Moura, com um cariz irónico, a evocar algumas das suas personagens: “ariadne”, “mestre da música” ou “zerbinetta”. Além disso, refere ainda o ponto de vista do compositor em relação à referência a artistas no universo ficcional, a Hugo von Hofmannsthal, o autor do libreto da referida ópera. Registe-se que, a partir da peça *Jacob e o Anjo*, da autoria de José Régio, Graça Moura escreveu o libreto *Banksters*, texto de uma ópera tragicómica encenada por João Botelho, com música de Nuno Côrte-Real, estreada no Teatro de São Carlos, em Março de 2011. Excertos dessa ópera, enquadrada na *Temporada Darcos 2015*, foi motivo de uma homenagem a Graça Moura, em Abril desse ano, em Torres Vedras. Também no Centro Cultural de Belém, quando passou um ano sobre o falecimento de Graça Moura, em 27 de Abril de 2014, a ópera de câmara enunciada, dirigida pelo maestro Pedro Teixeira, subiu à cena em dois espetáculos³⁹³.

³⁹² T. S. Eliot, “O que é um clássico?”, in *Ensaios escolhidos*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1992, pp. 129-146.

³⁹³ “Vai acontecer”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1 Abril 2015, p. 3.

Como sustenta o autor, poesia e música não podem ser analisados isoladamente, uma vez que a matriz colhida nos compositores surge depurada e reinventada no seu discurso poético. Com efeito, o lexema *lirismo*, proveniente da lira que acompanhava a récita dos poemas na Antiguidade, traduz precisamente a conjugação harmoniosa das artes enunciadas e adequa-se de modo admirável à obra de Graça Moura.³⁹⁴

Mas os conhecimentos de Graça Moura não se restringem aos compositores eruditos, também assinalam outros gostos estéticos que trazem consigo um horizonte próprio à expressão lírica. A comprová-lo, atente-se em *ouvir nina simone*:

“ao som rouco de um *blues* [...]

a ouvir nina simone até ao âmago das sílabas de agosto,
sabendo que começa aí a liberdade
na sua terna e frágil segurança.” (PR2, 512-513)

A voz inesquecível da autora de *Wild is the wind* enfatiza metaforicamente a expressividade da linguagem musical “até ao âmago das sílabas” que contempla, de facto, a estrutura e os conteúdos poéticos à luz dialogante com um “blues”³⁹⁵. A

³⁹⁴ No seu interesse pela música erudita, Graça Moura integrou também, na Fundação Casa de Mateus, o programa *A Cultura em Diálogo*, que perdura até à actualidade; esta iniciativa integra projectos locais e internacionais e abrange as mais diversas formas de cultura desenvolvendo actividades regulares na área da música, das artes plásticas ou da literatura, e ainda seminários de reflexão política, científica e cultural (Cf. <http://www.casademateus.com/actividades.htm> - consultado em 27 Janeiro 2013).

Em *Quatro estações*, num jogo de espelhos entre a realidade e a ficção, a Casa de Mateus constitui um espaço privilegiado. Em nota final à referida obra, o autor observa: “Nos últimos doze anos, a minha relação com a Casa de Mateus e com as pessoas a ela ligadas - por razões familiares ou institucionais, nos vários planos em que se desdobra, e que vão de uma amizade muito grande e fraterna até uma colaboração estreita no sentido da prossecução dos objectivos estatutários da fundação que nela tem a sua sede -, tem-me proporcionado momentos de profundo enriquecimento humano e cultural” (Cf. Vasco Graça Moura, *Quatro estações*, Lisboa, Ed Quetzal, 2009 p. 203).

Na qualidade de presidente do conselho de administração da Fundação Centro Cultural de Belém (CCB), promoveu iniciativas similares às enunciadas anteriormente em prol da divulgação da cultura. Empreendeu um notável labor numa programação rica e variada com temporadas de orquestras, bem como o acolhimento de agrupamentos dedicados, em particular, à música barroca. De entre outros, Beethoven, Verdi e Mahler são alguns dos compositores interpretados. A presença também de artistas portugueses atravessa toda a programação de espetáculos, desde a música clássica, ao fado, jazz, música do mundo, dança e teatro.

Não são descuradas ainda iniciativas dedicadas à literatura e às disciplinas das Humanidades, pelo que decorreram ciclos de encontros dedicados à História de Portugal, à Língua Portuguesa e à ficção nacional, designadamente a *Os Lusíadas* (Cf. <http://www.google.pt/#q=ccb+musica+temporada+2013+vasco+gra%C3%A7a+moura&start=20> - consultado em 2 Fevereiro 2013).

³⁹⁵ No conto *Quatro da manhã*, num encontro fortuito, o narrador afirma como a música de Simone contribui para um cenário amoroso: “Sorriu como se estivesse habituado a situações dessas, disse que ia à cozinha buscar champanhe e, no trajecto, aproveitou para pôr um disco a tocar quase em surdina. Nina Simone, *Wild the wind*. Estirada, ela semicerrava os olhos, expelia o fumo em longas baforadas e trauteava a

prática poética na sua excepcionalidade constrói-se, assim, na sua liberdade criadora, espelhada nas mais transitórias emoções e “na sua terna e frágil segurança”.

Ecos de várias canções e intérpretes de tempos modernos revelam um ecletismo culto e elegante. Na realidade, o panorama musical proveniente de raízes e tradições desenvolvido em meados do século findo oferece um inegável filão inspirador ao poeta, testemunhado em *quizás, quizás, quizás*:

“quando se está com gripe e nos dói toda a cara
o mal-estar só passa imaginando
que mozart uma vez encontrou nat king cole
e pôs-se a acompanhar *quizás, quizás, quizás*.

a voz de um era rouca na curva do bolero
e o piano gemendo em graves da mão esquerda
dava a sua resposta a siempre que me perguntas
e triste era o refrão, *quizás, quizás, quizás*.

na música e na vida, algum desesperado,
mesmo sem estar com gripe ia perdendo o tempo,
sombrio, alcoolizado, pelas melancolias
da voz e do piano, *quizás, quizás, quizás*”. (PR2, 118)

A consciência melómana apresenta, neste caso, uma miscigenação de estilos musicais, protagonizada pelo encontro entre Mozart e Nat King Cole, com destaque para o reconhecimento do efeito encantatória da conhecida canção *Quizás, quizás, quizás* do autor norte-americano, que constitui, no dizer do sujeito de enunciação, um paliativo para “quando se está com gripe”. Assim, Graça Moura oferece no seu poema, numa clara fuga ao convencionalismo, uma estrutura musical com diferentes andamentos criando uma espécie de polifonia, evidenciado pelo ritmo sugerido, com particular ênfase para a aliteração sibilante “quizás”, que funciona no texto como uma espécie de refrão, bem como reconstitui um ritmo poético.

Na verdade, apontar estas ocorrências na obra de vgm não se trata de uma novidade; esta referencialidade, segundo Pinto do Amaral, em diversos poetas contemporâneos justifica-se do seguinte modo:

música, ciciando-lhe a letra” (Cf. Vasco Graça Moura, “Quatro da manhã”, in *A morte de revisor*, Lisboa, Ed Quetzal, 2008 p. 54).

“Os poetas mais recentes não escrevem directamente contra a geração anterior, indo colher influências a um largo espectro cultural, que muitas vezes relaciona a poesia com outras formas de expressão – o cinema, a música, as artes visuais, etc.”³⁹⁶

A música do mundo, configurada em instrumentos ou géneros diferentes, atesta a universalidade da arte dos sons e conduz o leitor para um universo carregado de notações simbólicas em *soneto do jazzband*:

“era noite, era noite, marcámos de mãos dadas
um ritmo interior dos corações, saía
do trombone em surdina quase uma voz humana,
uma voz rouca em *scat*, ah!, pulsações do banjo,

trompete, clarinete, estrídulo woody allen,
puro prazer do ritmo, convite a dançar *blues*,
e em tantos contrapontos eu só sabia amar-te,
na sombra a tua face vibrava repentina,

e o piano e os *drums* e o contrabaixo, e aquelas
batidas do *swing*, o *jazzband* em pleno,
luzinhas na plateia e os beijos que te dei,

na onda esfuziavas e eu vi-me nos teus olhos
e ouvimos *dixieland*, e ouvimos *new orleans*
e eu amo-te, *i love you*, eu amo-te *for ever*.” (PR2, 326)

A música é a confidente e salvação que intensifica, em crescendo, a paixão. Os versos providos de diversos géneros – “blues”, “swing” ou “jazzband” – ou de grupos de jazz – “dixieland” e “new orleans” – revelam um percurso demonstrativo das motivações plasmadas nos seus versos. Com efeito, estas revelam a natureza plástica da realidade musical e verifica-se uma intenção efrástica na composição do texto, com o fito deliberado de destacar a musicalidade da poesia³⁹⁷.

Graça Moura sustenta que, como toda a manifestação artística, a música é um constructo determinado por motivações culturais. A convergência de dinâmicas heterogéneas desenha, deste modo, identidades próprias, o que, em boa parte,

³⁹⁶ Fernando Pinto do Amaral, “A porta obscura da poesia”, in *Relâmpago. Nova poesia portuguesa*, nº 12, 2003, p. 20.

³⁹⁷ Para Sandra Teixeira as referências intertextuais do soneto *O sol é grande ...* de Sá de Miranda no poema *o princípio de m.c. escher II*, da autoria de Graça Moura, surgem como se tratasse de uma melodia graças a determinados lexemas: aves negras, mundaves, vãs, aves de suaves claves ou graves, entre outros. Com efeito, a imagética das aves e das suas cores disseminam-se na gravura, que observa, a um tempo, uma passagem do domínio pictórico para o domínio musical. Esta estratégia compositiva realiza, assim, uma estrutura pictórica musical, fornecendo uma percepção do mundo sob diversos ângulos. (Cf. Sandra Teixeira, “Sá de Miranda par Vasco Graça Moura”, in *Actes du colloque interdisciplinaire: Nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise (5-6 février 2007)*, p. 142).

explicam os estreitos nexos entre estilos musicais e a poesia. A raiz essencial da poesia radica na própria música, na “dimensão aérea e musical”, como canta o poeta, e abre-se a uma harmonia, sugestiva do movimento alado que remete para a melodia. Os compositores invocados denotam um cruzamento de tempos e referências de diferentes sonoridades, bem como realçam os mecanismos de fruição de música pelo poder sugestivo de uma canção que marca a memória do *eu* lírico. Numa valoração de surpreendente diversidade, os versos demonstram uma apurada consciência estética, pelas alusões a peças musicais, autores e opiniões críticas.

O poeta, que aspira a “uma espécie de música que vá vibrando em mim” (PR2, 329), cruza ecos que se estendem desde a Antiguidade à actualidade:

“dantes até me vinham as lágrimas aos olhos
quando ouvia louis armstrong a cantar
st. james infirmary, aquela marcha fúnebre
a que já aludi há muito tempo, tão sombria, tão pungente,
tão desarmada e triste. [...]

nesse compasso rouco para a morte de amor:
so cold, so sweet, so fair,
deixai passar, deixai passar, onde quer que eles
estejam nunca houve amor assim,
iseu crepuscular, tristão desamparado,
ambos morrendo por de nada ter valido”. (PR2, 532)

A escrita parece-se mover ao som da orquestra de Louis Armstrong, num registo compassado, que é atravessado pelo *topos* de Eros e Tanatos, assinalado por uma vivência trágica como destino inexorável, cujo paradigma, neste contexto, é *Iseu e Tristão*, ópera de Wagner. Memória e contemporaneidade juntam-se, pois, numa mundividência, concedendo um deliberado halo de modernidade³⁹⁸.

Como se observa, as complexas teias entre o património musical e as motivações poéticas de Graça Moura levam a um conjunto alargado de autores, reveladores de um longo percurso de aprendizagem, que, obviamente, exprime uma explícita diversificação de conhecimentos. Esta referencialidade concorre, sem dúvida, para produzir um efeito plurissignificativo, abrindo um leque largado de potencialidades interpretativas, bem como preenche um espaço muito próprio. Originárias de

³⁹⁸ Na tradição portuguesa, os poetas contemporâneos, no dizer de Óscar Lopes (*Uma arte de música e outros ensaios*, *op. cit.*, p. 32), referem ocorrências, num registo culto, de todos os géneros musicais com o conseqüente cruzamento dos códigos simbólicos. Vasco Graça Moura não é alheio a esta tendência literária, por exemplo, no poema “Escuta esta música...” (PR1, 284).

diferentes latitudes e épocas, as alusões enunciadas, dotadas de profundo sentido interpretativo configuram, pois, uma trajectória que permite descortinar uma linha de pensamento dinâmica, provida de grande cultura e admirável sensibilidade.

1.8. O cinema: os sentidos em movimento

A poesia de Graça Moura, como se observa, revela-se mediante um diálogo frutuoso com linguagens estéticas da mais variada ordem, onde também os ecos do cinema marcam presença e alargam os horizontes do universo lírico do autor³⁹⁹.

O poema *burlesca* regista essa ligação à sétima arte, a partir da sua experiência de espectador:

“no outro dia fui à cinemateca ver um filme de godard
o primeiro problema realmente foi o de me encaixar
no assento onde não havia espaço para as minhas pernas
que tiveram de ficar entaladas contra o encosto
da parceira da frente”. (PR1, 387)

Em tom autobiográfico, o *eu* lírico alude a um espaço emblemático da divulgação do cinema em Portugal, a Cinemateca, onde o visionamento de um filme de Jean-Luc Godard é marcado pelo desconforto das cadeiras⁴⁰⁰. Em seguida, o *eu* lírico considera que “o segundo problema foi o de perceber o filme” e, na sua longa invectiva longa, destaca:

“até havia mortos num assalto de tipo terrorista
pode-se morrer em toda a parte dirá a lógica de qualquer taxidermista
e aparecia também com a barba por fazer o próprio deus godard
numa clínica e escrevia *déjà vu* com ar de estar solenemente a defecar
contraponto sibilino daquilo com que nos ia acometer
e que para agarrarmos bem ele tinha evidentemente de escrever
e havia lacónicas as cenas alciónicas por exemplo a da mulher da
[limpeza
a lavar o chão do banco ao pé de um morto ensanguentado como um
[rosbife à inglesa
sem lhe ligar importância absolutamente nenhuma”. (PR1, 388)

³⁹⁹ Rosa Maria Martelo (Cf. “Qualquer poema é um filme?”, in *Cinema e poesia*, Lisboa, Ed. Documenta, 2012, pp.185-186) sustenta que na maioria dos poetas contemporâneos o diálogo da poesia com o cinema radica numa tradição que permitiu indubitavelmente o desenvolvimento de novas técnicas do olhar, que comportam um forte pendor efrástico. Ora, Graça Moura não ignora essa tradição, como se observa nos seus versos.

⁴⁰⁰ Rosa Martelo, a este propósito afirma: “Quando a poesia fala da experiência do espectador de cinema, essa experiência facilmente e confunde com a do poeta enquanto escreve” (Cf. Rosa Maria Martelo, “Na sala escura”, in *Cinema e poesia*, loc. cit., p. 181).

O passo transcrito consubstancia-se num registo metalinguístico que combina o poético com o tom pessoal de desagrado perante o filme. Pontuado pelo absurdo das sequências, a lembrar fotogramas, a reflexão poética incide sobre um argumento “déjà vu” do cineasta franco-suíço, o “deus godard”, onde não falta a inusitada comparação “um morto ensanguentado como um rosbife à inglesa”.

O sujeito de enunciação, nos derradeiros versos, revela então o título da película, “prénom carmen”. A sua apreciação contrasta com os restantes espectadores, que, “em transe”, veneram Godard e termina deliberadamente com o sintagma “âmen”, como de um culto se tratasse:

“ocorreu-me isto na cinemateca enquanto a ver prénom carmen
as multidões em transe aplaudiam o godard. âmen.” (PR1, 389)

Na sua experiência de espectador, o poeta também refere outros filmes como “a rosa púrpura do cairo” (PR1, 335), realizado por Woody Allen, concedendo entre heterogéneas proveniências hauridas nas diversas artes, uma particular atenção ao cinema, elemento determinante de um novo espaço representativo na poesia, como se lê na nota final aos seus *Poemas escolhidos*:

“Nessa manipulação, também tem acontecido que obras de arte de diferente natureza (quadros, esculturas, fotografias, filmes, peças musicais) acabem por gerar ecos com elas solidários em poemas que escrevi. [...] Quanto a alguns filmes, o fiz pela procura de equivalentes de investimento dramático (por exemplo, o poema IV de *o mês de dezembro*, sobre uma cena de *O charme discreto da burguesia*, ou ‘a noite americana’, em *a furiosa paixão pelo tangível*, sobre a cena final de *Sunset Boulevard*).”⁴⁰¹

No tocante aos textos acima referidos, o primeiro poema enunciado, o poema IV de *o mês de dezembro*, apresenta o seguinte *incipit*:

“os namorados mortos não sabiam
e não queriam morrer, nunca ninguém
em verdade o quis já, mas acontece
que quase sempre morte e amor se tocam” (PR1, 145)

Ao prestar um deliberado tributo às virtualidades do cinema, o *eu* lírico, como afirma no metatexto, inspirou-se num célebre filme de Luis Buñuel que não refere nos seus versos; com efeito, para a compreensão do poema não é necessário que o leitor reconheça a proveniência desses versos, uma vez que o vetusto tema do amor

⁴⁰¹ Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, *loc. cit.*, p. 475.

e da morte, num notável recorte emocional, surge com uma forte densidade lírica, uma vez “que quase sempre morte e amor se tocam”⁴⁰².

Na esteira desta mundividência, também o poema *a noite americana*, que no dizer do autor, é “sobre a cena final de *Sunset Boulevard*” revela a precariedade da condição humana:

“a casa é perto da várzea de colares e eu nunca lá fui,
apesar de ouvir ainda a sua voz estridente
a exclamar na pose certa “oh darling, it's lovely, lovely”
da primeira vez que lá chegou, se é que lá chegou,
com um turbante inevitável e monograma nas malas.

isto é uma intrusão, mas vê-se que foi assim e agora
estará tudo ao abandono, ou destelhado ou quase; deve haver estuque
[e vãos esbotenados,
cortinas encardidas e caprichosos frascos de perfume vazios,
e os uivos do atlântico podem entrar à vontade
e alguma rajada de vento escancarar as portadas.

mas às vezes gloria swanson ainda desce as escadas, coleando prateada
contra o salitre das paredes, segundo todas as regras de escola,
e a acção volta a começar sob os projectores acesos numa cruel proposta
[para o fim
da carne que deixou de ser luminosa e quente e versátil”. (PR1, 384)

Na génese do poema está o *drama noir* realizado por Billy Wilder, que tem como protagonista Gloria Swanson no papel de Norma Desmond, uma decadente estrela do cinema mudo que sonha um regresso triunfante às telas. Esta antiga diva de Hollywood, passava regularmente temporadas junto à Praia Grande, em Portugal, evocadas no sintagma “a casa é perto da várzea de colares”.

O tema da decadência, destacado no enredo do filme, cruza-se com a própria biografia da actriz, que, neste poema, simboliza a finitude humana através das insistências lexicais da casa degradada: “estará tudo ao abandono” ou “salitre das paredes”. Estas imagens configuram o próprio definimento da figura, sugerida pela adjectivação utilizada e pelo expressivo polissíndeto: “carne que deixou de ser luminosa e quente e versátil”. Com efeito, os sentidos, que se disseminam em imagens, desencadeiam um invulgar desenvolvimento expressivo. Registe-se ainda a alusão aos “projectores acesos numa cruel proposta para o fim”, metáfora da fama

⁴⁰² Como referiu Edgar Morin (Cf. *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editora, ²1980, p. 193), “O cinema é, por essência, tão indeterminado e aberto como o próprio homem”.

efémera e espécie de vertigem temporal, onde o passado está muito afastado do presente e não há futuro, apenas “fim”. Assim, tal como no filme *Sunset Boulevard*, também no poema a passagem do tempo, bem como o real e a ficção cruzam-se indefinidamente⁴⁰³.

Como num caleidoscópio, na poesia cada imagem é a chave de outra imagem, testemunho de que o imaginário poético apresenta conexões com a esfera dos audiovisuais, como sublinha Pinto do Amaral:

“Isto quer dizer que também a poesia pode ser uma forma de cinema, ou seja, um movimento das imagens - um cinema cujas sequências podem mover-se a um ritmo mais sereno, num encadeamento compassado, próximo dos objectos que reflectem (é o que chamamos “realismo”, também na literatura) ou, pelo contrário, acelerar-se até atingirem a velocidade da luz, como se a própria memória se estilhaçasse e assim criasse novos transes, cegos escotomas ou curto-circuitos perceptivos.”⁴⁰⁴

O dinamismo intrínseco às imagens aproxima as personagens ou acontecimentos que reflectem, conjugação que exprime uma peculiar cosmovisão, exercendo um raro fascínio junto do leitor.

Nesta linha de pensamento, Graça Moura canta no poema *instabilidades*:

“a porta envidraçada
do jardim entreaberto
reflexos interiores
na sombra das roseiras,
une dentro e fora,

oscila na
corrente de ar,
lenta, move a cortina
como num filme
de *suspense*.” (PR2, 40)

Através da palavra poética, herdeira de uma tradição efrástica que associa a imagem ao movimento, forma-se uma espécie de cinema interior, cuja luz e sombra se movem ao ritmo de um “filme de suspense”, como a cortina “oscila na / corrente de ar”. É precisamente essa conceptualização visual, comum à poesia e à narrativa

⁴⁰³ Neste critério de verosimilhança proporcionado pelo cinema, através do qual a realidade perpassa, Yuri Lotman salientou: “O mundo do cinema está extremamente próximo da vida. A ilusão da vida é, como vimos, uma sua propriedade inalienável” (Cf. Yuri Lotman, *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Ed. Estampa, 1978, p. 45).

⁴⁰⁴ Fernando Pinto do Amaral, “Imagens em movimento”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, p. 67.

fílmica, que permite descortinar a linha de construção imagética que atravessa a produção lírica de Graça Moura.

Também no poema *ainda* se verifica a mesma consciência cinematográfica que motiva o sujeito de enunciação:

“no filme, o homem cruza o *sky-line*
de helicóptero, ao amanhecer,
por sobre o hudson ainda há luzes e
zonas de névoa esbranquiçada.

a mulher espera-o num terraço
elevado. [...]

o helicóptero pousa, depois
de várias sacudidelas. o homem
sai e desce a escada curvando-se,
sob o movimento das pás que ainda giram.” (PR2, 78)

A organização discursiva manifesta claras influências fílmicas, onde o visualismo, a lembrar os filmes de James Bond, veicula uma curiosa poesia representativa, numa lógica narrativa linear própria dos filmes de acção, que faz fluir o pensamento, configurando uma projecção cinematográfica⁴⁰⁵. É, pois, a imagem típica de um filme onde se cruzam som, imagem e acção, sugestão paralela da progressão do poema.

Em ambiente exótico, típico deste género de filmes, veja-se o seguinte passo do texto *medida velha*:

“no terraço ajardinado bebem copos de café espesso,
alheados do esplendor dos minaretes, da luz cobre e turquesa,
e do fervilhar da multidão nas ruas de istambul.
a cidade está cheia de espiões na espreita clássica
que conhecemos do cinema, olhares de soslaio,

portas entreabertas, carros grandes com tipos vestidos de branco,
perto do grande bazar”. (PR1, 324)

⁴⁰⁵ Nesta linha, o poeta canta: “hoje em dia ninguém sabe contar histórias / talvez o cinema americano dos anos cinquenta / fosse a última hipótese de narrativa” (PR1, 229).

O apreço pela cinematografia, contributo para melhor compreender o pensamento de vgm, pode-se verificar nas suas notas críticas a dois filmes de Manoel de Oliveira: “O labirinto dos desconcertos” em torno de *Non, ou a vã glória de mandar* e “O dia do desespero”, título homónimo ao filme sobre a vida de Camilo Castelo Branco. Também dedica o artigo “Felliniano...” sobre a criação cinematográfica de Federico Fellini (Cf. Vasco Graça Moura, *Papéis de jornal. Crónicas*, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1997, respectivamente pp. 15-20, 38-41 e 252-254).

O *eu* lírico perscruta o roteiro de enigmas próprios dos *thrillers* de espionagem, onde os elementos visuais assumem um particular significado. Os versos, densamente metafóricos, estabelecem um nexó explícito entre a experiência da memória e o cinema, onde, pela sua capacidade de orientação diegética, não faltam “espiões na espreita clássica”.

Graça Moura retoma no *incipit* do poema “como num filme” uma inegável carga imagética:

“uma mulher com seus passos sonâmbulos
numa rua deserta de lisboa,
tendo como num filme, a lua a modelá-la
a acetinar um halo em sua pele”. (PR2, 164)

O sentido da circunstancialidade⁴⁰⁶ – representado na evocação de uma figura feminina, no espaço urbano de Lisboa, e num momento nocturno – nasce de uma poesia de carácter deambulatório, celebrizada nas letras nacionais nos versos de Cesário Verde⁴⁰⁷. Com efeito, neste passo, marcado por uma determinada delimitação espaço-temporal onde se movimentam figuras, o quotidiano instala-se no texto, o que traduz uma poética intimamente ligada a situações da realidade. Na expressão “passos sonâmbulos”, a eficácia poética da hipálage, conseguida através da transferência do sentido do adjectivo, que passa da figura feminina para a acção que ela pratica, realça na deambulação de uma mulher um espectro irreparavelmente entregue à sua solidão. No entanto, esta fulguração da imagem, concede indubitavelmente inovadoras tonalidades semânticas, acentuadas na comparação “como num filme”,

Graça Moura, na busca de uma singular expressividade poética transporta o inquietante quadro mitológico de Aquiles e Pentesileia, referido já anteriormente, para a actualidade e apresenta as duas personagens integradas em grupos de motociclistas rivais:

⁴⁰⁶ Pinto do Amaral assinala o lúcido sentido do circunstancial e do efémero como um aspecto primordial na obra de Graça Moura (Cf. Fernando Pinto do Amaral, *O mosaico fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1991, p. 164).

⁴⁰⁷ Cf. Cesário Verde, “O sentimento dum ocidental”, *in op. cit.*, pp. 122-129.

“o filme desdobra-se entre o relâmpago da morte
e o sussurro do mar da cor do vinho.
talvez seja o instante da paixão que sangra no destino
e sempre nele as vozes se entrelaçam.
aquiles e pentesileia comandam gangs rivais
nas suas *harley davidson* reluzentes, vestidos
de couro preto e capacetes de viseira”. (PR2, 169)

Este passo veicula, pois, uma determinada concepção literária: a poesia, gerada com aturado trabalho, não surge *ex nihilo*, emerge da liberdade criadora da memória. Com efeito, entrelaça-se a tradição – haurida nas figuras mitológicas, bem como no famoso epíteto homérico “do mar cor de vinho” – com elementos contemporâneos: “as motos”, “os fatos de couro preto” ou ainda “os capacetes com viseira”. A atenção à realidade, captada, em larga medida, nestes últimos elementos invocados, aponta para uma sugestiva plasticidade, que ecoa na sequência imagética própria da sétima arte, como se lê no sintagma: “o filme desdobra--se”.

Esta preocupação de Graça Moura não se restringe à poesia; também surge na sua produção narrativa. Como acontece frequentemente na obra de Graça Moura, há uma intenção polémica declarada; o narrador de *Naufração de Sepúlveda*, numa conversa sobre diversos temas de cultura, denuncia a dependência de subsídios do cinema nacional, que tem evidentes afinidades com as posições públicas de Graça Moura:

“Também me dizem que hoje as vanguardas são cada vez mais parasitárias, que são todas subsidiadas pelo Estado. Aproveitei para meter a minha colherada e para dizer que no cinema ainda é pior, nem percebia como é que havia tantos subsídios para coisas tão detestáveis como a maior parte dos filmes portugueses que até tinham, de resto, permitido uma descoberta importante, a de que o cinema era tanto mais exorbitantemente caro, quanto mais insuportavelmente parado, ele se calhar não tinha visto o último filme do ... Mas o professor, ainda mergulhado nessa fase em que havia cafés e gente dentro deles a passar horas e horas de cavaqueira, com discussões, provocações, murros nas mesas, e exclamações de porra, murmurava: Bons tempos! Belas noitadas de boémia e copos que passávamos.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Vasco Graça Moura, *Naufração de Sepúlveda*, *loc. cit.*, p. 58. Em consonância com os pontos de vista neste âmbito de Graça Moura é possível rastrear um conjunto de comentários sobre filmes. Também uma personagem apresenta em *A morte de ninguém*, o mesmo assunto: “Quando me falam no cinema português, penso logo em péssimos diálogos, histórias e textos fílmicos em não se diz coisa com coisa, planos que duram tempos infinitos, bizarras mais ou menos intelectualizadas, movimentos de câmara impacientantes, patéticos ou vulgaridades sobre a vida, acumulação de ensinamentos colhido nos *Cahiers du Cinéma*, ou noutros *cahiers* quaisquer, ânsia de trufar o filme com tudo o que o realizador julgou ter aprendido. Enfim, a verdade é que eu nunca gostei do cinema português e tenho de assumir que, a partir de certa altura, isto se torna um relativo impressionismo, porque se deixa de ver. Mas falo do cinema em geral, sobretudo do cinema americano dos anos 40 e 50, que foi quando estes problemas se puseram muito a sério à escrita de ficção. O cinema dispensa muitas perfrases e páginas inteiras de descrições.” (Cf. Vasco Graça Moura, *A morte de ninguém*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1998, p. 21).

Como se observa, a abordagem de aspectos relevantes do percurso biográfico, bem como a formação cultural de Graça Moura fornece um utilíssimo contributo para descortinar o pensamento do autor e as suas opções estético-culturais no domínio do cinema.

A sua produção literária, enquanto testemunho inequívoco de um notável fenómeno de recepção criativa, constitui, de facto, uma pedra angular para a análise do privilegiado diálogo estabelecido com outras artes e vozes, onde pontifica a figura tutelar de Camões. Assim, nesta ordem de ideias, os capítulos seguintes do presente trabalho abordam justamente o modo como o autor aproveita e recria esse fecundo filão, em demanda de uma expressividade própria.



2. Enunciação e memória

2.1. Camões: ecos e reflexos em pedaços repartidos

Vasco Graça Moura vem assumindo um lugar de relevo nas letras portuguesas pela diversidade compositiva expressa da sua rica obra; esta, corolário de um notável percurso, onde a poesia ocupa um lugar central, permite, sem dúvida, descortinar processos e intenções, que configuram a importância da figura tutelar de Camões na obra do autor contemporâneo. Tal facto assume-se imprescindível para compreender determinados traços que sustentam os seus versos, cuja riqueza plurissignificativa convoca uma constante questionação hermenêutica.

A contínua recepção de Camões deve-se, em primeiro lugar, a todos aqueles que ao longo dos tempos escreveram sobre a obra do poeta, bem como viram nela uma singular qualidade poética. A este propósito Maria Lucília G. Pires assinala:

“Na história da recepção crítica da obra camoniana interessa analisar os juízos de valor que acerca dela foram emitidos e os valores culturais que fundamentem esses juízos, interessa o trabalho exegético desenvolvido sobre esses textos, os sentidos que nele foram lidos, os valores de cada época (cada leitor, crítico, exegeta) neles descobriu.”⁴⁰⁹

Deste modo, Graça Moura, ciente da indelével dimensão estética e ontológica dos versos camonianos, destaca, assim, a sublime função da poesia, consubstanciada na celebração do sentido da existência e o que dela fica na memória. A mundividência resultante, alicerçada em modernos padrões de pensar, bem como dotada de um desejo incontido de novidade, permite, sem dúvida, observar a deliberada proximidade entre os dois poetas⁴¹⁰. Este caminho leva a um amplo conceito, que Aguiar e Silva designa por “memória do sistema literário”, visto que funciona “como um thesaurus em que perduram, confluem e dialogam motivos, imagens, símbolos, temas, esquemas, técnicas compositivas, estilemas, etc., a cujo influxo o emissor não se pode eximir”.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Maria Lucília Gonçalves Pires, verbete “Camonologia”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1995, col. 910.

⁴¹⁰ Vitalina Leal de Matos sublinha que a intertextualidade “permite mais do que relacionar um texto com outros, apreciar um trabalho de escrita que nele se desenvolve; a capacidade de leitura é por vezes substancialmente enriquecida: a descoberta de um modelo pode ser a chave para um sentido recôndito que a superfície do texto não manifesta.” (Maria Vitalina Leal de Matos, “A poesia de Camões na perspectiva da intertextualidade”, in *Camões: sentido e desconcerto*, loc. cit., p. 113).

⁴¹¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 255.

Depositária de um fértil legado, a produção literária do poeta contemporâneo convive com um vasto número de vozes, testemunho revelador de uma notável cultura, que fornece um utilíssimo contributo para compreender um peculiar itinerário estético-literário⁴¹².

Nesta linha de pensamento, na esteira de T. S. Eliot, salienta Ramón Pérez Parejo:

“La significacion de un escritor debe valorarse en relación a los artistas y escritores anteriores, nunca de forma aislada.[...] El poeta debe tener en cuenta esa tradicion latente y ser consecuente y responsable, pues de igual modo que el pasado se altera por el presente, el presente es dirigido por el pasado. No asumirlo es un acto de ceguera y de irresponsabilidad.”⁴¹³

Corroborando esta perspectiva, Rosa Martelo destaca a intertextualidade como uma marca distintiva da poesia portuguesa dos anos 90:

“É nesta medida que aparentes regressos, como o diálogo intertextual com o passado literário, quer ao nível da revisitação de determinados autores, quer ao nível da reelaboração de temas e formas facilmente reconhecíveis como herança, só superficialmente podem ser entendidos assim, porquanto correspondem, na verdade, a um reconhecimento novo da indissociabilidade entre o mundo que se dá a conhecer e a sua mediatização por descrições.”⁴¹⁴

Esta nova abordagem estética de olhar a herança literária é uma das noções mais fecundas da moderna teoria literária, que não se confina a retomar as práticas da adopção de modelos há muito rejeitadas. Pelo contrário, recria e inova processos, formas e temas, que surgem vestidos de novas potencialidades significativas. Julia Kristeva, em torno da obra de Bakhtine, afirma que todo o texto se constrói como “mosaico de citações”, uma vez que cada texto é absorção e transformação de um outro⁴¹⁵. A escrita é, pois, memória sem a qual não há literatura.⁴¹⁶

⁴¹² Vitalina Leal de Matos, nesta linha, afirma: “O texto não é uma estrutura fechada sobre si mesma: articula-se com todo o sistema literário e com outros sistemas sociais: a história, a política, a ideologia, as outras artes, a religião, etc. A intertextualidade aparece assim como um instrumento eficaz para recuperar a dimensão histórica da obra literária que o estruturalismo quase esquecera (Maria Vitalina Leal de Matos, *Introdução aos estudos literários*, Lisboa-São Paulo, Ed. Verbo, 2001, p. 191).

⁴¹³ Ramón Pérez Parejo, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 140-141.

⁴¹⁴ Rosa Maria Martelo, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (direcção), *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 489.

⁴¹⁵ Julia Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

⁴¹⁶ Neste âmbito, À pergunta sobre o que apreciava mais na sua faceta de escritor, vgm responde: “Sempre me encheu as medidas pensar que a cultura não é um conjunto de linhas paralelas, mas de linhas que se entrelaçam e se contamam. A intertextualidade não é mais do que isso. Foi o que sempre pratiquei, enquanto escritor”, vide “Vasco Graça Moura: A Portugal está a faltar muita poesia” (entrevista de José Carlos Carvalho), in *Revista Visão*, 27 Abril 2014, p. 94.

Assim, num incessante exercício de tributo, as escolhas selectivas configuram uma estratégia recorrente na singular cosmovisão de Graça Moura⁴¹⁷, bem como uma consciência literária, quando anuncia:

“os sentimentos são literatura
e a literatura um bumerangue
que nos regressa às mãos sob a figura
de uma metamorfose desde o sangue”. (PR1, 550)

A deliberada poligénese do processo criativo, onde a metáfora do “bumerangue”, arma originariamente de arremesso que percorre diversas direcções e regressa ao ponto inicial, vincula o autor a uma tradição, constituindo, pela sua circularidade, um símbolo de uma reescrita contínua, uma vez que, no seu dizer, toda “a ideia / é intertextual” (PR1, 197).

Noutro passo regressa a este conceito:

“citei vezes abundantes os meus mestres,
trinta anos de os pastar, bem os servi, e fui discreto”. (PR1, 436)

Não se afigura despiciente estabelecer aqui um paralelismo com o soneto camoniano *Sete anos de pastor Jacob servia*⁴¹⁸, que, como é sabido, o tema fulcral é a persistência amorosa da história bíblica de Jacob, que, no trecho apresentado, se converte na fidelidade aos “mestres”, portanto à literatura.

Deste modo, a dimensão dinâmica e plurissignificativa da intertextualidade permite discernir determinadas inscrições anteriores e associa-se à imagem do palimpsesto, que, na Antiguidade, designava um pergaminho de onde se raspavam textos para que outros pudessem ser escritos⁴¹⁹. Neste prisma, surge também o conceito de intertexto como um conjunto de textos que entram em relação com num determinado texto⁴²⁰.

⁴¹⁷ Neste contexto, Óscar Lopes descortina na actual poesia portuguesa uma extensa informação cultural, que propicia a tendência pós-modernista para a paráfrase, a citação, a amálgama de referências literárias, processos distintivos na poesia de Graça Moura (Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, ¹⁷1996, p. 1802).

⁴¹⁸ Cf. Alfredo Margarido, “Uma leitura antropológica do soneto de Camões Sete anos de pastor Jacó servia”, in *Colóquio-Letras*, nº 81, 1984, pp. 6-23; Luís de Sousa Rebelo, “O texto e o contexto num soneto de Camões”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, 1981, pp. 437-446.

⁴¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 7-14.

⁴²⁰ Michel Arrivé, *Les langages de Jarry - essai de sémiotique littéraire*, Paris, Ed. Klincksieck, 1972, p. 28.

Torna-se imprescindível, pois, para descortinar núcleos fulcrais no processo criativo de vgm apreciar o vastíssimo filão proporcionado pela égide do vate quinhentista, tendo em conta o tempo em que viveu, os seus lapidares versos, não esquecendo, num ângulo crítico, o insolúvel problema em torno do cânone da sua lírica.

Esta tendência, como sublinha Fernando Martinho, é recorrente na poesia contemporânea portuguesa⁴²¹:

“De há muito que Camões ocupa um lugar incontornável na memória do sistema nacional e que não há, portanto, poeta cimeiro que possa afirmar-se no desconhecimento da sua obra e do seu exemplo”.⁴²²

Com efeito, Graça Moura tem um papel crucial no diálogo criativo e crítico que estabelece com o autor de *Os Lusíadas*, que, no dizer de Karlheinz Stierle, configura uma forma de colocar à prova o saber literário de um autor e de o utilizar em novas situações expressivas⁴²³. O genuíno fascínio do poeta contemporâneo pelo vate quinhentista⁴²⁴ leva-o a sublinhar em nota à sua obra *testament de vgm*: “camões: Luís de Camões (XVI^{ème} siècle), les plus grand poète portugais de tous les temps” (PR2, 563).

Esta estreita relação dialógica concretiza-se de diversificados modos; para além de remissões camonianas incorporadas nos versos, surge também em títulos ou

⁴²¹ A propósito veja-se a interessante colectânea que reúne mais de 200 poemas dedicados a Camões, de autores como Gaspar Frutuoso ou André de Resende até à actualidade. O texto antologado de Graça Moura é “Não sei se Camões hoje” (Cf. António Ruivo Mouzinho (org.), *Camões, grande Camões...*, Porto, Ed. Unicepe, 2002, p. 217).

⁴²² Fernando Martinho, “Camões e a poesia portuguesa contemporânea”, in *Românica. Revista de Literatura*, nº 4, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Ed. Cosmos, 1995, p. 64.

⁴²³ Karlheinz Stierle, *Existe uma linguagem poética? Seguido de obra e intertextualidade*, loc. cit., p. 62.

⁴²⁴ Sobre a recepção mais próxima de Camões nas letras portuguesas, vejam-se Ofélia Paiva Monteiro, “Camões no Romantismo”, Jorge Borges de Coelho, “Camões em Portugal no século XIX” e José Augusto Seabra, “Camões e as gerações poéticas do século XX”, in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987; José Augusto Seabra, “Camões e Jorge de Sena”, in Eugénio Lisboa (org.), in *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984; e ainda os artigos de Fernando J. B. Martinho e Maria João Borges, intitulados respectivamente “Camões e a poesia portuguesa contemporânea” e “Ecos de Camões em alguns poetas contemporâneos”, in *Românica. Revista de Literatura*, nº 4, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Ed. Cosmos, 1995; Luis Maffei, “O poeta em poetas: alguns Camões do século XX”, in *Revista Camoniana*, vol. 17, 3ª série, 2005, pp. 159-177; José Carlos Seabra Pereira “Notas sobre Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal”, in Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.), *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues*, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 519-536); *idem*, “Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 147-153.

epígrafes. Desta forma, as citações iniciais que antecedem as colectâneas ou as respectivas secções poemáticas, processo recorrente em Graça Moura, afiguram-se também de particular significado, uma vez que espelham uma matriz camoniana e determinadas opções temáticas desenvolvidas nos poemas que as seguem⁴²⁵. Esse pórtico paratextual, por assim dizer, apresenta um significativo relevo, porque, segundo Antoine Compagnon, “est la citacion par excellence [...] Elle est surtout une icône, au sens d’une entreeé privillégie dans l’énonciation.”⁴²⁶

Assim, num fecundo exercício intertextual em torno de Camões, a epígrafe do poema intitulado *filho de adamastor* surge a fala desencantada do gigante sobre a ninfa Tétis: “que te custava ter-me neste engano / ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?”⁴²⁷. O poema *fado kitsch* abre com um segmento da fala do Gama sobre as dificuldades marítimas, que assevera narrar “e tudo sem mentir, puras verdades”⁴²⁸; no texto *conhecimento*, a marca paratextual inaugural provém da Ilha dos Amores⁴²⁹ – “que afago tão suave, que ira honesta” – e ainda haurida na lírica, Graça Moura cita um passo da *Canção X*⁴³⁰: “nem eu delicadezas vou cantando” (PR2, 346).

Os versos, de cariz celebrativo, em torno do autor de *Tanto do meu estado me acho incerto* continuam com notável permanência:

“continuamente, escuta, me destruo
e as longas águas sem sossego fogem
e os ossos de dezembro coincidem
e são do inverno estas metamorfoses

não falarei da vida porque a vida
perdidamente triste se sustenta
de surdos pensamentos e desastres
e devagar a luz se lhe estrangula

sempre assim foi esta periferia
da escrita a desfazer-se e é no inverno

⁴²⁵ Nesta linha, José Saramago adverte: “Com a leitura das epígrafes dos meus romances já se sabe tudo” (José Saramago, *O caderno*, Lisboa, Ed. Caminho, 2009, p. 211).

⁴²⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citacion*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 337.

⁴²⁷ Vasco Graça Moura, “Letras do fado vulgar”, in *Poesia 1997-2000*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2000, p. 205.

⁴²⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, V, 57, leitura, prefácio e notas de Álvaro J. Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa-Ministério da Educação, 1989. Note-se que os passos camonianos citados serão retirados desta edição.

⁴²⁹ *Idem, ibidem*, V, 23.

⁴³⁰ Luís de Camões, *Rimas*, texto estabelecido por Álvaro J. Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Coimbra, Livraria Almedina, 1994, p. 223.

que nos olhamos com ferocidade
antes que o tempo devore outros discursos”. (PR1, 142)

O sujeito poético, movido por uma aguda consciência da existência, centra-se fundamentalmente num passo final da *Elegia III* de Camões⁴³¹ – “porque a vida / de imaginações tristes se sustenta”⁴³² –, passo que recria em “porque a vida / perdidamente triste se sustenta”. Por conseguinte, o ponto de contacto resulta do apego deliberado à tradição, consubstanciada na metáfora da inexorável voragem temporal da “luz que se estrangula”, associada à precariedade da condição humana de uma “vida / perdidamente triste”.

A celebração enunciada manifesta-se também em *carta a l.v.c.*, título com as iniciais de Luís Vaz de Camões, texto derradeiro da colectânea *instrumentos para a melancolia*:

“rasteiros nesta praia mal forrada
os cardos rasam dunas aqui na caparica.
recordo o melodino, pois que te hei-de
mandar para macau ó provedor dos bens
dos defuntos? este sol pesado
o tomam roxas tetas sobre a areia
nos meandros de junho; os corpos faiscantes?
ruídos de motor? detritos?” (PR1, 214)

Consciente do relevo do imaginário camoniano na cultura nacional, cria-se uma voz que transporta o leitor ao tempo do poeta no Oriente, pelas referências biográficas e geográficas, concretamente em “macau”; no entanto, estabelece uma ponte com o presente. A uma vida infeliz, mergulhada “na rudeza / D^ua austera, apagada e vil tristeza”⁴³³, surge na actualidade um desconhecimento generalizado do poeta, uma vez que em “meandros de junho”, a sugerir o dia de Camões, a 10 de Junho, todos preferem aproveitar um dia de praia na “caparica”, onde a beleza feminina de “as roxas tetas sobre a areia”, apresenta analogias com os atributos sensuais de Diana, surpreendida no banho por Actéon, que observa as “lácteas tetas” ou os “roxos lírios”⁴³⁴ da deusa da caça. Este registo desafia as fronteiras

⁴³¹ Rocha Pereira dedica um artigo a esta elegia sob os ecos ovidianos do desterro. (Maria Helena Rocha Pereira, “A elegia III de Camões”, in *Camoniana varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, pp. 51-59).

⁴³² Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 242.

⁴³³ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 145, loc. cit.

⁴³⁴ *Idem*, *ibidem*, II, 36-37.

cronológicas e espaciais, prova cabal de que não há textos definitivos, devido à continuada sucessão de novas significações, pois, no dizer de Octavio Paz, “el poema es una virtualidade transhistorica que se atualiza en la historia, en la lectura.”⁴³⁵

Noutro texto, o autor das *Rimas* volta a estar no centro da atenção de Graça Moura:

“do camões são incertas as ossadas
e do pessoa é certa a dispersão.

a pátria deles somos nós, falamos
há séculos da máquina do mundo,
de deus em derredor deste rotundo
globo, astros, fogo, paralelogramos.

e em macro e microcosmos, neste análogo,
dão-se os encontros técnicos de estilo,
pode dar-se isto a um, ao outro aquilo,
e até imaginar-se o seu diálogo.” (PR1, 360)

Os versos transcritos revelam, na esteira do espírito romântico, o desprendimento das glórias nacionais e da sua memória, onde vultos proeminentes, como Camões e Pessoa, são ignorados⁴³⁶. O sujeito de enunciação apresenta o vate quinhentista e o poeta da *Mensagem* assolados pela maldição e desprezo a que foram votados, bem como dá conta da superioridade do seu génio. O olhar acusador perante aqueles que apenas apreciam uma idolatria hipócrita dos seus poetas em “encontros técnicos de estilo”, adensa-se na última estrofe em torno da vacuidade de uma crítica falhada da obra dos poetas, face à tentação de lugares comuns e leituras superficiais, contida na expressão irónica “macro e microcosmos”.

O sujeito de enunciação oferece, pois, uma imagem desencantada da identidade histórica de Portugal (“a pátria dele somos nós”), concluindo que é um país que abandona as suas principais personalidades, onde a “máquina do mundo”⁴³⁷, metonímia épica da exaltação divina dos nautas, e o imaginário camoniano são remetidos ao esquecimento.

⁴³⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974, p. 209.

⁴³⁶ Bocalino, no *Hospital das Letras*, denuncia a indiferença a que Camões foi votado: “Ignoramos a sua vida, desprezamos a sua memória” (Francisco Manuel de Melo, *Le dialogue “Hospital das letras”*, texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes de Jean Colomès, Paris, Centro Cultural Português, 1970, p. 37).

⁴³⁷ *Luís de Camões, Os Lusíadas*, X, 80, *loc. cit.*

Registe-se que estes aspectos disfóricos sobre a indiferença a que o autor quinhentista é vítima são recorrentes na contemporaneidade, como, por exemplo, dá conta *Fala apócrifa de Camões*, da autoria de David Mourão-Ferreira:

“É inútil buscarem o meu signo
Procurarem-me em ruas ou retratos
Sequer em grutas gritos manuscritos
Muito menos em fósseis ou falsas
pistas que de meus ossos não existem”.⁴³⁸

O *eu* lírico assume a voz de Camões e o seu carácter simulado, presente no próprio título, adensa o mistério subjacente à vida e às vicissitudes da sua obra. Note-se que as ressonâncias trágicas do abandono sentido pelos poetas junto dos seus contemporâneos, constitui um *topos* na Antiguidade, testemunhado por Tito Lívio na sentença latina que atribuiu a Cipião Africano: “Ingrata patria, non possidebis ossa mea” (*pátria ingrata, não merecerás os meus restos mortais*), citada por Camões na apodada *Carta da Índia*.⁴³⁹

A fecunda leitura em torno do Épico abre-se à memória de outros textos de Graça Moura, comprovada em *jorge de sena na ilha de moçambique*, título semelhante a *Camões na ilha de Moçambique*, da autoria do poeta das *Metamorfozes*⁴⁴⁰:

“debruçado a esta janela quinhentista sobre a água lilás
do pôr do sol, jorge de sena repousava os olhos, ainda ofuscado
pela brancura da pedra e de tanta memória, gastando-se
até onde pobremente o camões se arrastara.

⁴³⁸ David Mourão-Ferreira, “Fala apócrifa de Camões”, in *Obra Poética 1948-1988*, Lisboa, Ed. Presença, 1988, p. 397. Neste contexto, onde Camões é ícone do injustiçado e incompreendido, vejam-se também os versos de Jorge de Sena “Nada tereis, mas nada: nem os ossos” (Cf. Jorge de Sena, “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, in *Poesia II*, Lisboa, Morais Editores, 1978, p. 99; veja-se ainda o verso “Este país te mata lentamente”, da autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen, “Camões a e tença”, in *Dual*, Lisboa, Ed. Caminho, 2004, p. 72).

⁴³⁹ Luís de Camões, *Obras Completas, vol. III - Autos e cartas*, com pref. e notas do prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1985, p. 244. Faria e Sousa ao comentar este passo camoniano assegura que o seu “Poeta” partiu para a Índia tão amargurado, que tinha o propósito de nunca mais regressar à pátria (*Luís de Camões, Lusíadas, comentadas por Manuel Faria e Sousa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, t. I, col. 28).

⁴⁴⁰ Óscar Lopes assinala em esclarecida síntese de afinidades entre os dois autores o seguinte: “Vasco Graça Moura, que até pela sua ensaística camoniana, pela mestria de tradutor poliglota e pela omnivoracidade cultural tanto nos recorda Jorge de Sena, é, pela sua policrómica paleta humoral, pela agilidade com que, por exemplo, tanto retoma a sextina renascentista como, mais recentemente, constrói um rigoroso e virtuoso contraponto poético, a partir de um simples temas de lengalenga infantil – é, tanto quanto vejo, o mais dotado autor que podemos reconhecer dentro de uma certa continuidade de Sena” (Óscar Lopes, “Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa”, in *Cifras do tempo*, Lisboa, Ed. Caminho, 1990, p. 90).

fora uma tarde desmedida
de amargos deslumbramentos, de intimidades fragmentárias, de
coisas a ressoar ('e nunca pude saber dele'
diz-se, na década oitava, de um manuscrito, roubado).

jorge de sena andou por aqui enxugando o suor com um enorme lenço
e rugidos na alma, e nem viu as acácias, o seu fogo insolente, as mulheres
[de máscara branca,
crispado entre os amigos nesta escala da passagem
de nada para parte nenhuma, por ruelas e pátios de má fortuna
[abandonados.

viu sim os rebocos desfeitos pela traça do tempo, tanta textura de flores
[esboroadas,
tanto mapa perdido de aventureiros destinos,
e viveu tudo isso como se o próprio orgulho a prumo, com o seu nobre
[olhar
de exilado, fosse uma altiva insensatez. [...]

se andava por aqui crivado de dívidas e de versos
e lhe haviam tirado o seu parnaso e foi furto notável

e muito mais do que isso é comover-nos
este adobe de lembranças a destempo, esta severa condição
de um jogo limpo em que o real
só é dizível porque algumas palavras o destroem

e algumas palavras lhe resistem. anonimamente
jorge de sena voltou a pagar os duzentos cruzados da dívida:
camões parte amanhã mas continua aqui.
nem é desterro nosso que assim seja". (PR1, 274-275)

Baseada na atenção dispendida a uma experiência lírica alheia, a evocação meditativa que a pena de Jorge de Sena fez da passagem de Camões pela ilha de Moçambique⁴⁴¹ e as contingências biográficas que a rodearam, confluem na descrição de uma paisagem exótica ("água lilás / do pôr do sol", "brancura da pedra", "calor", "acácias" e "coral"). É, pois, a concretização de uma revisitação, a um tempo, histórica e imaginária, do poeta quinhentista que por ali passou duas vezes: rumo à Índia e no seu regresso a Portugal. A geografia dessas paragens no Índico, de um indelével pendor reflexivo, é tributária de um contínuo legado cultural⁴⁴². Nos versos de Graça Moura são retomadas as formulações do autor de *Sinais de fogo* acerca da solidão e do desespero vividos por Camões, prova cabal de

⁴⁴¹ Jorge de Sena, "Camões na ilha de Moçambique", in *Poesia III*, Lisboa, Ed. Moraes Editores, 1978, p. 189.

⁴⁴² Sobre a recepção camoniana nesta ilha do Índico, veja-se Jorge Fernandes da Silveira, "Era uma vez Camões na Ilha de Moçambique", in http://www.macua.org/coloquio/ERA_UMA_VEZ_CAMOES_Jorge_Fernandes.htm (consultado em 20 Abril 2014).

um deliberado tributo. A metáfora da janela, “debruçado a esta janela quinhentista”, símbolo de abertura ao mundo, faz recordar “Sob esta poesia me inclino”⁴⁴³, o verso inaugural de um texto de Jorge de Sena, considerado, no dizer de Jorge Fazenda Lourenço, “o grande poema de exílio do século XX e testamento poético” do autor de *Arte de Música*.⁴⁴⁴

Em diálogo com o poeta de uma “vida / pelo mundo em pedaços repartida”⁴⁴⁵, Jorge de Sena consagrou diversos estudos sobre a sua biografia⁴⁴⁶, sendo nesta linha que se integra o poema de Graça Moura, publicado na revista *Colóquio-Letras*, dedicada precisamente ao referido escritor⁴⁴⁷. O sujeito poético anuncia melancolicamente o desterro e a miséria do vate quinhentista, cuja presença simbólica, na referida ilha, “continua aqui”, ressonância do célebre relato que dele faz Diogo do Couto nas suas *Décadas*. A pulsão referencial, associada ao Pós-Modernismo, é um procedimento muito frequente em Graça Moura; a força da essência poética permite que os destinos se cruzem e se entrelacem num espaço repleto de múltiplas memórias. Simultaneamente não deixa de revelar a sua filiação, pela convergência de destinos que a ilha propicia, numa linhagem poética de que Camões e Sena, embora de épocas distintas, são dos mais altos expoentes, sendo *O soldado prático* de Diogo do Couto tributário deste arquétipo.⁴⁴⁸

Segundo os seus biógrafos, Camões, desiludido com o Oriente, parte para Moçambique, onde Diogo do Couto, a fazer fé das suas palavras na *Década 8ª*, o

⁴⁴³ Jorge de Sena, *Poesia III*, Lisboa, Ed. Moraes, 1978, p. 246. Gilda Santos, sob este prisma de análise, afirma: “Esta transposição da vivência pessoal seniana para a figura do poeta renascentista construída pelo discurso poético, esta alquimia de memória e ficção, projecta uma nova forma de perceber o mesmo Camões cada vez mais palpável, mais próximo de nós” (Gilda Santos, “Vasco Graça Moura e Jorge de Sena: um diálogo possível”, in *Veredas*, n.º 1, Porto, 1998, p. 296).

⁴⁴⁴ Jorge Fazenda Lourenço, “Sobre esta praia” de Jorge de Sena, in Osvaldo Silvestre (coord.), *Século de ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa no século XX*, loc. cit., pp. 411 sqq.

⁴⁴⁵ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 221.

⁴⁴⁶ Fernando Martinho destaca neste poema, dotado de memórias e de uma deliberada filiação literária, dois destinos que se cruzam, “pela convergência de andanças e destinos que a ilha propicia, numa linhagem poética de que Camões e Sena serão dos mais altos expoentes” (Fernando J. B. Martinho, “Camões e a poesia portuguesa contemporânea”, in *op. cit.*, p. 67).

⁴⁴⁷ Vasco Graça Moura, “Jorge de Sena na Ilha de Moçambique”, in *Colóquio-Letras*, n.º 67, 1982, pp. 58-59.

⁴⁴⁸ Maria Vitalina Leal de Matos (“Camões lido por Diogo do Couto no Soldado prático”, in *Camões: sentido e desconcerto*, loc. cit., p. 102) neste prisma destaca: “A imagem do poeta pobre, injustamente recompensado, autor de uma obra grandiosa pelo lastro de cultura e experiência que envolve, e pelo conceito de serviço desinteressado, heróico - ao mesmo tempo modelo criado pela literatura e exemplo vivido pelo homem. A personagem do Soldado é claramente tributária desse tipo ou, talvez melhor, desse arquétipo”.

encontra “tão pobre que comia de amigos”⁴⁴⁹. Aí estaria a preparar a edição da sua poesia lírica num volume intitulado *Parnaso*⁴⁵⁰, que, no dizer do historiador quinhentista “continha muita poesia, filosofia e outras ciências”, porém, esse volume foi furtado, como dá conta o sujeito poético: “(‘e nunca pude saber dele’ / diz-se, na década oitava, de um manuscrito, roubado)” e “foi furto notável”. Neste cenário, “jorge de sena voltou a pagar os duzentos cruzados”, aliviando ao autor das *Rimas*, “crivado de dívidas e de versos”, o exílio e a peregrinação, situação paralela vivida por ambos⁴⁵¹. Com efeito, no dizer de Severim de Faria, a viagem de Camões foi a expensas dos seus amigos que lhe deram o dinheiro necessário para embarcar no regresso ao reino⁴⁵², sendo, em última análise, uma metáfora da dívida de todos os portugueses ao poeta.

Numa atitude reverencial, verifica-se em Graça Moura uma poesia assinalada por uma marcante auto-referencialidade, onde se revela a voz da experiência pessoal colhida no passado vivido por Camões e Sena. A evocação destes é, pois, filtrada pelo sujeito poético, assumindo uma função intermédia entre os acontecimentos passados e o momento da enunciação. O *terminus* do poema, sob o signo da partida e do desterro, apresenta a figura modelar de Camões, *homo uiator* estigmatizado pela miséria e abandono a que foi votado; num tempo marcado pela desvalorização das letras, o aproveitamento poético e a abordagem crítica da tradição humanista, de que Sena é figura charneira, fazem de Graça Moura um vulto notável na divulgação da recepção do autor de *Os Lusíadas*. A valorização da universalidade da poesia emerge, por assim dizer, da entabulação entre os três poetas, síntese de encontro e comunhão estética dos poetas contemporâneos com o universo camoniano.

Nesta linha, Gilda Santos identifica essas afinidades do seguinte modo:

⁴⁴⁹ Diogo do Couto, *A década 8ª da Ásia*, 2 vols., ed. de Maria Augusta Lima Cruz, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993-1994, p. 471.

⁴⁵⁰ *Idem, ibidem*, pp. 472-473.

⁴⁵¹ Isabel Pires de Lima, “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵² Manuel Severim de Faria, “Vida de Camões”, in *Discursos vários políticos*, introd. Maria Leonor S. Albergaria Vieira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 121.

“Os dois poetas, embora conhecedores das páginas de muitos e muitos escritores de várias nacionalidades – com eles estabelecendo diálogos infintos – elegeram Camões como interlocutor privilegiado. [...]

Tanto Sena quanto Graça Moura, para lá dos estudos críticos que dedicaram ao poeta maior da língua – hoje peças indispensáveis a quem se devote seriamente aos estudos camonianos – revisitam inúmeras vezes os versos das *Rimas* ou d’*Os Lusíadas* em suas próprias navegações poéticas.”⁴⁵³

Pelo que fica dito, perpassa na escrita de vgm uma continuada evocação da riquíssima matriz camoniana, onde pontificam processos de revisitação plasmados em variados registos. Com efeito, a partir de diversas modalidades de intertextualidade sob o signo da ironia e da paródia – num tom ora mais humorado ora mais sério –, o autor contemporâneo dá expressão a uma notável mundividência, que permite indubitavelmente compreender Camões na contemporaneidade.

2.2. Os rostos de Camões

Neste fascínio pela obra camoniana, ausência de certezas sobre a vida de Camões e os problemas textuais que a sua obra levanta, sobretudo no que respeita ao *corpus* da lírica, configuram uma das linhas interpretativas mais fecundas da literatura portuguesa, que vgm conhece com particular acuidade. Feito de continuadas controvérsias, o foco hermenêutico consagrado ao longo dos tempos, não surge por acaso na atualidade, como se descortina na assinalável repercussão no âmbito das letras portuguesas, bem como do universo lusófono.

Assim, entre os multifacetados campos de investigação dos estudos camonianos, ganhou particular relevo a representação iconográfica do escritor quinhentista. As vicissitudes decorrentes da inexistência de uma imagem fidedigna do poeta, onde não faltam interrogações e invenções, constituem um campo de particular fascínio, volvidos cinco séculos após a sua morte⁴⁵⁴. A consabida escassez de elementos fisionómicos credíveis, que permitisse uma individualização segura dos seus traços,

⁴⁵³ Gilda Santos, “Vasco Graça Moura e Jorge de Sena: um diálogo possível”, *in op. cit.*, p. 295.

⁴⁵⁴ Vide a título ilustrativo, o estudo de referência das obras iconográficas em torno de Camões, da autoria de Bernardo Xavier Coutinho, *Camões e as Artes Plásticas*, Porto, Liv. Figueirinhas, 1946-1948.

culminou numa figuração idealizada – mas também estereotipada – do rosto de Camões.

Vasco Graça Moura, com vivo interesse, não ignora o rico e vasto filão exegético enunciado, quando sublinha:

“O verdadeiro retrato de Camões permanece um enigma. Só por representações aproximativas poderemos fazê-lo corresponder a uma fisionomia cujos elementos principais se foram sedimentando na tradição iconográfica e colectiva ao longo dos séculos, a partir de um ou dois protótipos relativamente tardios em relação ao período em que o poeta viveu”.⁴⁵⁵

Esta área crítica da camonologia, possivelmente insolúvel de desvendar, surge disseminada, com efeito, na produção literária e ensaística do autor de *Camões e a divina proporção*. Caso paradigmático, em registo efrástico são os versos consagrados a uma célebre escultura da autoria de José Aurélio, intitulada justamente *o busto de camões*:

“o olho num ponto. a linha
a meio das feições.
a gola lechugiã.
a síntese: camões.” (PR2, 281)

Neste poema, o processo de escrita modela-se primordialmente pela sua dimensão visual: a concisão verbal, a nitidez figurativa e o traço escultural encontram uma notável convergência que concedem um estatuto de monumentalidade ao objeto artístico⁴⁵⁶. A sugestiva face que anuncia um esplendor majestático constrói-se numa imagética pouco convencional, comentada por vgm: “leva a abstracção ao seu ponto mais alto, sem que deixemos de dizer que se trata de Camões”⁴⁵⁷. A força decorrente da interpretação artística e iconográfica do sintagma “a linha a meio das feições” revela, por seu lado, um rosto de inteireza, pelo rigor depurado de execução.

⁴⁵⁵ Vasco Graça Moura, “Retratos de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc.cit., p. 849.

⁴⁵⁶ A reiterada atenção de Graça Moura pela representação da imagética camoniana está presente também neste trecho, quando cotejou trajes em diversos retratos quinhentistas: “As golas do tipo usado por Camões no referido retrato tinham começado por ser pouco mais que do que um renque de folhos comedidamente cingido ao pescoço, para depois se expandirem, muito embora à roda de 1560 a lei ainda não dispusesse, quanto à respetiva guarnição de tafetá ou de seda” (Vasco Graça Moura, “Alfacinhas”, in *Papéis de jornal. Crónicas e outros materiais*, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1997, 114-115).

⁴⁵⁷ Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, Lisboa, SPAutores-Ed. Guerra e Paz, 2014, p. 18.

Noutro passo, Graça Moura na descrição poética do labor criativo de José Aurélio, reitera o tom evocativo camonianiano:

“vi o busto de camões
tratado sem cerimónia”. (PR2, pp. 287-288)

No centro de uma parafernália de materiais fundamentais no processo artístico emerge “o busto de camões”, tributo ao tratamento singular e “sem cerimónia” do escultor, prova cabal da sua originalidade.

A fisionomia do autor de *Os Lusíadas* constitui, de facto, um eixo estruturante dos versos de vgm, pelo modo admirável como contínua e insistentemente recria o busto do poeta quinhentista:

“a barba ruiva

e uma pala no olho direito afeia-o notavelmente,
como pode ver-se do outro lado da imagem”. (PR1, 324)

Esta representação, centro de uma espiral de indagação, faz ressoar a imagética do *Príncipe dos poetas* veiculada já em Seiscentos. Em *Vida del poeta*, um dos textos inaugurais do comentário às *Rimas*, Faria de Sousa dizia que Camões era “barbirubio”⁴⁵⁸ e já antes Severim de Faria, nos seus *Discursos vários políticos*, embora se debruçasse primordialmente sobre a vida e obra do autor de *Os Lusíadas*, fez um relato descritivo, em consonância com os versos enunciados ⁴⁵⁹:

“Foi Luís de Camões de meã estatura, grosso e cheio do rosto, e algum tanto carregado da fronte, tinha o nariz comprido levantado no meio, e grosso na ponta; afeava-o notavelmente a falta do olho direito, sendo mancebo, teve o cabelo tão louro, que tirava açafroado.”⁴⁶⁰

O núcleo semântico deste excerto reside, pois, na privação de uma vista, que o poeta faz questão de mencionar na sua carta de Goa, quando se refere a Manuel Serrão, “sicut ut nos, manqueja de um olho”⁴⁶¹. Esta dura realidade, patente no sintagma latino “como nós”, procurou o autor de *Os Lusíadas* superar por meio da

⁴⁵⁸ Luís de Camões, *Rimas Várias*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, com nota introdutória de F. Rebelo Gonçalves, prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, p. 44.

⁴⁵⁹ Fazendo jus às reiteradas analogias em torno dessa tradição, Prado Coelho considera que a imagem do poeta é “produto de leitura criadora, essencialmente poética” (Jacinto Prado Coelho, “Camões na óptica de Pascoaes”, in *Camões e Fernando Pessoa, Poetas da utopia*, loc. cit., p. 97).

⁴⁶⁰ Manuel Severim de Faria, “Vida de Camões”, in *Discursos vários políticos*, loc. cit., p. 145.

⁴⁶¹ Luís de Camões, *Obras Completas, vol. II - Autos e cartas*, com pref. e notas do prof. Hernâni Cidade Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1985, p. 246.

ironia epistolar. No entanto, como assevera vgm⁴⁶², o poeta quinhentista também dá conta na sua produção poética dessa deficiência, que seguramente lhe terá causado um desgosto e um sofrimento profundos, como sejam o mote da esparsa “a ãa dama que lhe chamou cara-sem olhos”⁴⁶³ ou a *Canção X*, quando, por vontade divina, refere que perdeu um olho em combate:

“Agora, experimentado a fúria rara
de Marte, que cos olhos quis que logo
visse e tocasse o acerbo fruto seu”⁴⁶⁴

A sugestão metafórica do olho cerrado parece traduzir a pouca estima que Camões tem de si, traço a que volta ao referir-se a alguém – ou a ele próprio – da perda da visão:

“Como aquele que cegou
É cousa vista e notória,
Que a Natureza ordenou
Que se lhe dobre em memória
O que em vista lhe faltou.”⁴⁶⁵

Como se observa, o poeta ajudou a construir de si mesmo, ao longo dos seus versos, um retrato e, com ele, um imaginário; a deficiência física que deformou o poeta quinhentista acaba por o singularizar e constitui um *topos* que vai para além do episódio e da figura que o originaram, como frisa com pertinência Carlos Reis⁴⁶⁶.

Com efeito, a vista cega do autor de *Os Lusíadas* granjeou-lhe larga popularidade no imaginário nacional, chegando, como é sabido, à esfera do satírico, pela conhecida expressão do *olho à Camões*. Neste contexto, a título exemplificativo, em *As naus*, da autoria de Lobo Antunes, num cenário da complexa situação portuguesa pós-colonial, a lembrar uma pátria mergulhada numa “austera, apagada e vil tristeza”⁴⁶⁷, não se afigura fortuita a analogia camoniana na caracterização do protagonista, apesar da deficiência residir no olho esquerdo: “um

⁴⁶² Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., p. 26.

⁴⁶³ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 84.

⁴⁶⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 227.

⁴⁶⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 45.

⁴⁶⁶ Carlos Reis, “História literária e personagens na história: os mártires da literatura”, in Carlos Reis et alii (org.), *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 97-119.

⁴⁶⁷ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 145, loc. cit.

homem de nome Luís a que falta a vista esquerda”⁴⁶⁸. Tal deformação física ultrapassa inclusivamente as fronteiras nacionais, como Mendonça Teles dá conta do olho vazado de Camões, quando cita, por exemplo, versos da autoria de Álvares de Azevedo, poeta oitocentista brasileiro.⁴⁶⁹

No seu conto *Diálogo na oficina*, ao se referir às conturbadas circunstâncias editoriais por que passou a publicação de *Os Lusíadas*, vgm não ignora a iconografia de Camões; assim, as linhas dedicadas a esta matéria, surgem de um modo *sui generis*, no derradeiro momento do conto, demonstrando um admirável conhecimento de Camões e do seu tempo.

Aí, Pero de Magalhães anuncia ao seu interlocutor:

“– Senhor Luís de Camões, compreendo vossa penúria e as boas razões que tendes de vos queixardes. Mas já haveis acumulado mais glória em dois anos do que todolos outros que dos feitos lusitanos escreveram. E sei que o conde de Vimioso vos mandou tirar pelo natural a Fernão Gomes e que do retrato se fará gravura para acompanhar vossos Cantos. Aí tereis Jerónimo Luís ocupado a abrir vossa imagem e António Gonçalves açodado a imprimi-la. Ora dizei-me se isto não é a glória ...”⁴⁷⁰

Com efeito, na efabulação narrativa, a personagem informa que Fernão Gomes fora incumbido de retratar o poeta, com o intuito de se fazer “gravura para acompanhar os vossos cantos”⁴⁷¹ constituindo uma tradição – que chega com vigor à atualidade – pela correspondência generalizada da edição da obra à imagem do autor. Note-se que *A História de Província de Santa Cruz*, da autoria de Pero de Magalhães, contempla a abrir dois poemas camonianos, o soneto *Vós, ninfas da gangética espessura* e a elegia *Depois que Magalhães teve tecida*, dedicados a D.

⁴⁶⁸ António Lobo Antunes, *As naus*, Lisboa, Ed. D. Quixote, ⁴2000, p. 15. De modo semelhante, também Mario Cláudio identifica uma personagem com Camões: “O antigo capitão da nau da China, reconhecendo-se completamente desamparado de quem o protegesse, lhe comprou o livro, lhe satisfizesse a tença que El-Rei lhe arbitrara, ou até de quem simplesmente se apercebesse da sua pessoa, despojar-se-ia enfim da máscara que adoptara. E ao retirar a venda que lhe escondia a vista supostamente cega, revelando no sítio desta um globo ocular arregalado para o vazio do mundo, o insólito fenómeno, descrito já, voltaria a acontecer. Uma mancha difusa, e algo como uma nuvem que se esfarrapasse, e se recompusesse, atravessaria o horizonte diante da Ribeira das Naus, e nela os mais doridos identificariam as feições inesquecíveis do extinto Luís de Camões” (Mário Cláudio, *Os naufrágios de Camões*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 2016, p. 172).

⁴⁶⁹ Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, ⁴2001, p. 223.

⁴⁷⁰ Vasco Graça Moura, “Diálogo na oficina”, in *Morte no retrovisor*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2008, p. 69. Este conto foi publicado pela primeira vez num suplemento do jornal *Expresso: Luís de Camões, Os Lusíadas, canto IX*, comentários de José Hermano Saraiva e ilustrações de Pedro Proença, Lisboa, Ed. Expresso, 2003, pp. 3-13.

⁴⁷¹ Graça Moura preconiza que a gravura referida foi executada para ser incluída posteriormente na edição de uma obra camoniana (Vitor Serrão e Vasco Graça Moura, “O retrato pintado a vermelho”, in *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 45).

Leonis Pereira, governador de Malaca. Estes textos levam Graça Moura a colocar a hipótese de uma estreita ligação de amizade, talvez iniciada no Oriente, apesar de nada se saber quanto ao convívio entre os dois autores⁴⁷². Apenas se sabe que Gândavo e Camões viram as suas obras saídas dos prelos de António Gonçalves sensivelmente na mesma altura. Entre outros escritores de nomeada, também Jerónimo Corte-Real ou Jerónimo Osório, mencionados em *Diálogo na oficina*, tiveram obras editadas pelo mesmo impressor, o que confere um simbolismo indelével ao espaço da acção, pelos detalhes aduzidos nos preparativos da edição *príncipeps* de *Os Lusíadas*. Aqui, com grande rigor e erudição, não falta a alusão a Jerónimo Luís, à altura o único ilustrador de Lisboa, que trabalhava para António Gonçalves, como em *Retratos de Camões* referirá Graça Moura.⁴⁷³

No entanto, o retrato não patenteia a perfeição do agrado do poeta quinhentista, o que o leva a recriar tal desacordo em verso:

“– Senhor Pero de Magalhães, bem me afadiguei a corrigir a cópia tirada dos borrões. Também cri que do conde me viria mais algum apoio. Mas foi em vão. Agora não me sobra calor nem contentamento para nada. E do retrato escrevi uma glosa:

“Retrato, vós não sois meu,
Retrataram-vos mui mal;
Que, a serdes meu natural,
Fôreis mofino como eu.”⁴⁷⁴

Com um marcante carácter irónico, a consciência crítica equacionada, capaz de articular as funções poética e a metapoética, desenha nos versos camonianos uma consciente autorreflexividade, com evidentes traços de modernidade⁴⁷⁵. Graça

⁴⁷² Vasco Graça Moura, “Sobre Camões, Gândavo e outras personagens”, in *Sobre Camões, Gândavo e outras personagens. Hipóteses de história da cultura*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2000, p. 139.

⁴⁷³ Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., p. 44.

⁴⁷⁴ Este poema integra a edição da lírica camonianiana realizada pelo Visconde de Juromenha (Cf. Luiz de Camões, *Obras*, vol. IV, precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos desconhecidos da sua vida, augmentadas com algumas composições inéditas do Poeta pelo Visconde de Juromenha, Lisboa, Imprensa Nacional, 1863, p. 115-117. Note-se que este poema não é reconhecido na edição de Costa Pimpão (Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit.) para ser incluído no cânone mínimo, contrariamente à maioria dos estudiosos. Ainda que os problemas da autoria e da fixação textual suscitem dúvidas, Graça Moura, conhecedor das edições das *Rhythmas*, apresenta os diversos estudiosos que dão a autoria das redondilhas a Camões, saídas pela primeira vez em 1668, na Terceira Parte das *Rimas* editada por D. António Alvarez de Cunha, e não vê qualquer argumento válido para o considerar apócrifo (Vítor Serrão e Vasco Graça Moura, “O retrato pintado a vermelho”, in *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Lisboa, loc. cit., p. 44).

⁴⁷⁵ A predileção do autor contemporâneo por este texto volta a ser motivo de interpretação noutro momento. Ao não se cansar de sublinhar a importância crucial da composição enunciada, Graça Moura defende um curioso ponto de vista sobre os conhecimentos camonianos das artes plásticas do seu tempo no seguinte trecho: “As redondilhas Retrato vós não sois meu desenvolvem uma consequente teoria maneirista do

Moura, em torno da importância de que se reveste este passo, faz questão de o interpretar: o mote anuncia que o retrato não se assemelha à effígie de Camões e foi mal executado, porque, se fosse representado como o poeta queria, seria tão infeliz como ele próprio.⁴⁷⁶

Neste sentido, as glosas, desenvolvimento pessoal do mote, legitimam essa asserção:

“Índa que em vós a arte vença
O que o natural tem dado,
Não fostes bem retratado,
Que há em vós mais diferença
Que do vivo ao pintado.
Se o lugar se considera
Do alto estado que vos deu
A sorte, que eu mais quisera;
Se é que eu sou quem de antes era,
Retrato, vós não sois meu.[...]

Mas se esse rosto fingido
Quisereis representar,
E houveram por bom partido
Dar-vos a alma do sentido
Pera a glória do lugar,
Víreis, posto nessa alteza,
Que em vós não há cousa igual;
E que nem a maior mal
Podeis vir, nem por baixeza,
Que a serdes meu natural.

Por isso não confesseis
Serdes meu, que é desatino
Com que o lugar perdereis;
Se conservar-vos quereis,
Blasonai que sois divino;
Que, se nesta ocasião
Conhecessem que éreis meu,
Por meu vos deram de mão,
[e bem que vós então] ⁴⁷⁷
Fôreis mofino, como eu.” ⁴⁷⁸

retrato, no modo como exploram um desajustamento entre as qualidades e deficiências do modelo e as quantidades e falsidades da representação” (Vasco Graça Moura, “Do maneirismo ao pé de letra”, in *Papéis de jornal. Crônicas e outros materiais*, loc. cit., p. 188). Também a encerrar, em apêndice, os seus *Retratos de Camões* (loc. cit., pp. 82-84), vgm volta a incluir na íntegra este poema, considerando-o de autoria camonianiana.

⁴⁷⁶ Vítor Serrão e Vasco Graça Moura, “O retrato pintado a vermelho”, in *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, loc. cit., p. 45.

⁴⁷⁷ Como faz questão de indicar, Graça Moura segue a sugestão proposta por Vítor Manuel Aguiar e Silva no penúltimo verso em falta no texto original (Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., p. 84, nota 2).

⁴⁷⁸ *Idem, ibidem*, pp. 82-84.

Com efeito, o tema proposto é parafraseado pelo sujeito de enunciação, retomando os versos do mote no final de cada glosa, com era usual nas designadas *composições obrigadas a mote*. Assim, através de um processo metonímico, surge uma composição poética de pendor lírico, que Graça Moura resume em notável sensibilidade analítica, o que comprova a significativa importância que lhe confere:

“Para Camões, temos as redondilhas já referidas *Retrato, vós não sois meu* que eu insisto em ver associadas ao retrato de Fernão Gomes. A glosa do mote desenvolve-se como um jogo conceptual entre a representação e o real, entre o natural e o pintado e, num plano mais propriamente existencial, entre a condição infeliz do retratado e a consagração mundana que o retrato proporciona. O retrato é, por assim dizer, ‘infel’ àquela condição amargurada, muito embora a arte do pintor favoreça fisicamente o retratado. Observe-se que a referência a uma sepultura pode corresponder à existência luxuosa no interior de um livro. Enfim, segundo o poeta, o pior que a tal retrato podia acontecer seria corresponder à condição do retratado e perceber-se de quem era...”⁴⁷⁹

Graça Moura, profundo conhecedor de Camões – e do que com ele se relaciona nos mais variados domínios –, no momento derradeiro da narrativa desenha uma exímia inventiva ficcional, graças à convocação e intersecção de diversos elementos ligados às vicissitudes da biografia do vate quinhentista, da fortuna editorial da obra e da própria imagem do poeta⁴⁸⁰. Tudo isto se enquadra no que declarou Luís Borges em admirável síntese: “Existe algo de misterioso em Camões, não apenas no seu destino, mas no destino da sua obra.”⁴⁸¹

Nesta linha, o corolário da atenção despendida sobre esta matéria está patente no volume *Retratos de Camões*, a primeira obra póstuma de Graça Moura – embora ainda tivesse acompanhado, como frisa o seu editor, a preparação da publicação da obra⁴⁸². Apresenta o autor contemporâneo no referido livro um minucioso estudo diacrónico das imagens de Camões, identificando aquelas que terão sido executadas em vida do poeta e as que deram origem à representação que dele ficou. Desse modo, vgm revisita, em incisivo ensaio, o rico e vasto itinerário interpretativo dos traços físicos do autor de *Os Lusíadas* presente nas artes plásticas, que se estende

⁴⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴⁸⁰ Na leitura global do poema, Camões, além de dialogar com a imagem do seu próprio retrato, deixa antever que, ainda em vida, foi mandado pintar por alguém de condição social elevada. Tal pressuposto é sublinhado por Aníbal Almeida ao considerar o quadro dirigir-se a um “original antigo”, aceitando, pois, a possibilidade de o quadro ter sido executado em vida do poeta (Aníbal Almeida, *O rosto de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, 105).

⁴⁸¹ Jorge Luis Borges, *Destino e obra de Camões*, Buenos Aires, Ed. Embaixada de Portugal, 2001, p. 105.

⁴⁸² Fonseca, Manuel S., “Nota do editor”, in Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, *loc. cit.*, pp. 10-11.

desde Quinhentos, até à atualidade, com pinturas, por exemplo, de Júlio Pomar ou esculturas de José Aurélio e de João Cutileiro⁴⁸³. Com efeito, às incertezas resultantes do desconhecimento da *uera effigies* de Camões, junta-se a vasta iconografia vindoura que contribuiu, como assevera Aníbal Almeida⁴⁸⁴, para uma “diluição sistemática da sua imagem material” que curiosamente não impede o reconhecimento imediato do poeta.

Assim, debruça-se fundamentalmente sobre os três primeiros quadros que condicionaram a tradição iconográfica do Épico, que envolvem, até à data, problemas hermenêuticos de carácter distinto⁴⁸⁵. O retrato feito por Fernão Gomes, a gravura *Camões na prisão* e a designada miniatura da Casa Rio Maior revelam, face ao aparato analítico enunciado, um autor familiarizado com a matéria tratada, bem como um indefetível camonista disponível para dar a conhecer as infinitas incertezas que, a um tempo, acompanham a vida, obra e iconografia do vate quinhentista⁴⁸⁶

Sobre a primeira gravura enunciada, Graça Moura traça o panorama dos proprietários da cópia e contextualiza as vicissitudes pelas quais a gravura terá passado, como já foi abordado anteriormente a propósito da evolução diegética de *Diálogo na oficina*.

⁴⁸³ Como refere em entrevista, o continuado apreço de Graça Moura pelos retratos de Camões, próprio de um invulgar espírito de investigador, fica-se a dever às “tentativas de decifração de um determinado enigma” (José Viale Moutinho, “Apenas a transcrição de uma conversa. José Viale Moutinho / Vasco Graça Moura (que poderá ser apensa às actas)”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando. Sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2000, pp. 154-155).

⁴⁸⁴ Aníbal Almeida, *O rosto de Camões*, loc. cit., p. 99.

⁴⁸⁵ Este explícito tributo a Camões deriva, em grande medida, da conceção de retrato de vgm, que o autor define com notável saber e particular acuidade: “O retrato como género artístico proporcionou desde sempre uma série de temas de reflexão verdadeiramente fascinantes. Entre eles, podemos enumerar as relações entre pintor e modelo, as relações de semelhança e dissemelhança entre o retrato e o retratado, a captação de estados anímicos ou físicos do retratado que possam ser propostos ao espectador pela via do retrato, a interpretação de estilos, expressões faciais, olhares, morfologias, símbolos, ornatos e indumentárias, legendas, dados históricos, contextos, relações com programas iconográficos filosóficos, etc., etc., numa rede de perspectivas e modalidades do conhecimento que são abordagem quase ilimitada e em que a figura humana individualizada e as modalidades da representação constituem o tema fundamental” (Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., pp. 15-16).

⁴⁸⁶ Outros camonistas dispensaram igualmente uma particular atenção à efígie de Camões. Veja-se, por exemplo, Costa Ramalho, que, em artigo consagrado a este tema, comenta, entre outros, os dois quadros referidos (Américo da Costa Ramalho, “Para a iconografia de Luís de Camões”, in *Estudos camonianos*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, pp. 87-89).

No que concerne ao famoso retrato designado por *Camões na prisão*, de autoria desconhecida, onde o poeta parece estar em posição de escrita⁴⁸⁷, apresenta vgm⁴⁸⁸ uma acutilante análise, fruto de um apurado labor crítico pela controvérsia que a obra encerra. Na crónica semanal do *Diário de Notícias*, corrobora a tese de Maria Antonieta Soares de Azevedo, que revelou o quadro oriental em 1972⁴⁸⁹ e apresenta a hipótese de ser anterior ao retrato camoniano de Fernão Gomes. Num discurso repleto de referências eruditas, mas de acessível inteligibilidade, vgm analisa o itinerário do referido quadro através dos seus diversos proprietários e conjectura uma singular contextualização; no seu dizer, Camões está, na ilha de Moçambique, a trabalhar no canto X de *Os Lusíadas*:

“Não sabemos se a prisão em que o poeta se encontra é a de Goa ou a da Ilha de Moçambique. Seria muito perto da água, uma vez que, da cela, se avistam dois mastros de navio pela janela do lado esquerdo. Na planta de Linschoten (1596), vemos que o tronco de Goa não ficava propriamente à beira da água, mas mais recuado. Já na Ilha de Moçambique, que é uma estreita língua de terra, de 3 km de comprimento com uma largura entre os 300 e os 500 m, seria praticamente impossível não estar junto à água, o que explicaria a proximidade das embarcações”.⁴⁹⁰

Sublinhe-se que vgm alterou a sua posição interpretativa graças à «relevância documental» existente sobre o quadro⁴⁹¹, prova cabal de um acutilante espírito crítico. Esta admiração incondicional, que percorre toda a obra do autor de *carta a l.v.c.*, permite, com efeito, uma singular releitura e recepção do retrato de Camões⁴⁹². Ainda segundo Graça Moura, numa interpretação ousada, porém arguta

⁴⁸⁷ No seu retrato de Fernando Pessoa, Almada Negreiros parece ter em conta o momento criativo sugerido pela gravura de Camões, uma vez que pinta o poeta modernista em posição idêntica e destaca ainda o resultado da escrita: o número 2 da revista *Orpheu* sobre a mesa tem paralelo com o borrão camoniano do canto X de *Os Lusíadas* apresentado no quadro quinhentista, segundo o ponto de vista de Graça Moura. No dizer de José-Augusto França (*A Arte em Portugal no Século XX*, 1911-1961, Lisboa, Ed. Bertrand, 1991, p. 498): “Trata-se de um dos grandes retratos da pintura portuguesa, e uma das obras mais significativas de Almada”. Nesta sequência de inspiração camoniana, também Júlio Pomar, com o seu traço característico, dedica dois pinturas alusivas ao referido gesto do autor de *Os Lusíadas* na prisão de Goa, reproduzidas em Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., pp. 73-74.

⁴⁸⁸ Moura, Vasco Graça, “Camões na prisão”, in *Diário de Notícias*, 9 Outubro 2013.

⁴⁸⁹ Maria Antonieta Soares de Azevedo, “Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões”, in separata da *Revista Panorama*, nº 42-43, Lisboa, 1972, pp. 75-92.

⁴⁹⁰ No permanente fascínio pelo legado iconográfico camoniano, mas que também encerra pertinentes questões biográficas, o autor já dedicara anteriormente um outro artigo, intitulado *Sobre o retrato de Goa*, assente numa ampla e diversificada bibliografia (Vasco Graça Moura, “Sobre o retrato de Goa”, in *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1987, pp. 67-72).

⁴⁹¹ Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., p. 15.

⁴⁹² Graça Moura, ostentando uma invulgar cultura, em texto prefacial trata a especificidade do retrato na obra do pintor quinhentista António Moro, testemunho indubitável de um gosto e saber sobre este género

e documentada, preconiza que o referido quadro é uma auto-representação do próprio poeta; com efeito, coloca a arrojada hipótese do *Retrato da prisão*, de autoria desconhecida, “tenha saído da mão do próprio Camões, num momento de narcisismo auto-contemplativo”, visto que não se trata de obra saída da mão de um profissional.⁴⁹³

Por sua vez, a designada *Miniatura da Casa de Rio Maior*, demonstrativa de um incessante culto camoniano, oferece uma imagem nova do poeta, marcada pelo exotismo. Também não se conhece em concreto a sua autoria e possui a particularidade de ter sido feita postumamente a partir de testemunhos orais de navegadores que conheceram Camões no Oriente. Segundo Graça Moura, poderia destinar-se a integrar um exemplar da edição *princeps* de *Os Lusíadas* de 1572, pertencente a D. Luís de Ataíde, irmão de Vasco de Ataíde, um dos amigos de Camões na Índia.⁴⁹⁴

Nesta ampla cartografia da representação figurativa de Camões, que conheceu significativa divulgação por via dos livros impressos, vgm alude à conhecida gravura seiscentista de A. Paulus que inicia, por assim dizer, essa tradição iconográfica. A representação inserta em *Discursos vários políticos*, da autoria de Manuel Severim de Faria, em 1624, constitui, no dizer de Graça Moura, “um protótipo, que virá a condicionar a representação das feições do épico ao longo do tempo, com maior ou menor variação”.⁴⁹⁵

Assim, o retrato de Paulus teria sido copiado mais tarde por Manuel de Faria e Sousa e surge na portada dos seus comentários à epopeia camoniana, editados em 1639. Entretanto, também inspirado na mesma imagem, sai, em 1641, um retrato da autoria de Agostinho Soares Floriano⁴⁹⁶ na *Apologia em que defende João Soares de Brito a Poesia do Príncipe dos Poetas d’Espanha Luís de Camões*, volume que traz à colação uma acesa polémica seiscentista em torno da obra camoniana.⁴⁹⁷

artístico (Moura, Vasco Graça, “Denotações da majestade”, in Annemarie Jordan, *Retrato da corte em Portugal. O legado de António Moro*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994, pp. 9-15.

⁴⁹³ Vasco Graça Moura, *Retratos de Camões*, loc. cit., p. 59.

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 48.

⁴⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 31.

⁴⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 31-33.

⁴⁹⁷ José Manuel Ventura, *João Soares de Brito. Um crítico barroco de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2010.

Também o fundo lendário em redor da vida nebulosa do poeta, tendo como base a perspectiva iconográfica, ao proporcionar, no dizer de Jorge de Sena, um “convite à imaginação”⁴⁹⁸, abre caminho a inúmeros indícios e hipóteses várias, contribuindo para perpetuar essa cosmovisão.

Graça Moura demonstra, pois, essa realidade no poema sugestivamente intitulado *retrato da infanta, conjecturas*:

“quando f.º de ollanda foi pintar a infanta
d. maria, preparou cuidadosamente
a tábua de carvalho, com várias
camadas leves de cola e gesso e duas mãos
de imprimidura de terra de
sintra, bem lisa e uniforme.

escolheu os pincéis mais macios, os
pigmentos mais nobres para lavrar a óleo,
bem moídos na pedra, salvo os azuis que usaria
para uma delgada atmosfera directamente na paleta.
recordou, de itália, a luz batendo em tons de âmbar
na frente das mulheres que conhecera [...]

por um lado é possível que o retrato
ficasse em vez da infanta
propriamente dita quando ela,
podendo inda ser contente, nem tendo

a esperança perdida, clandestinamente,
se entregava a devoções camonianas.
mas por outro é possível, bem possível
que o camões nunca tenha tido nada
a ver com ela. não se sabe e a
tábua perdeu-se”. (PR1, pp. 353-354)

No *incipit* do poema, ancorado numa deliberada sugestão camoniana, o sujeito de enunciação destaca uma das muitas amadas atribuídas ao autor de *Os Lusíadas*, a Infanta D. Maria, retratada por Francisco de Holanda⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Jorge de Sena, a este propósito, afirma: “É certo que pouco ou nada se sabe de concreto acerca desse homem, cujo nascimento, cuja vida, cuja morte e cujos restos mortais são duvidosos, maravilhosamente duvidosos. O que é um convite à imaginação” (Jorge de Sena, “A poesia de Camões. Ensaio de revelação da dialéctica camoniana”, in *Trinta anos de Camões. 1948-1978*, Lisboa, Ed. 70, 1980, pp. 17-18).

⁴⁹⁹ Sobre pontos de contactos, biográficos e estéticos, entre Camões e Francisco de Holanda, artistas coetâneos, cf. Sylvie Deswarte-Rosa, “O templo da pintura: Camões e Francisco de Holanda”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro, (coord.), *Actas de VI Reunião Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 567-584. Vide ainda em torno do panorama artístico no tempo do autor de *Os Lusíadas*, a título de exemplo, os estudos fundamentais de Francisco Faria Paulino (coord.), *A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos

A beleza que irradia destes versos ancora-se, neste caso, no momento fundador do processo criativo de vgm. A materialidade – patenteada na madeira, no óleo e nos pincéis – é meticulosamente evocada através de uma pormenorizada referência aos elementos subjacentes à produção artística. Além disso, a valorização de novos materiais, “o gesso” e a “terra / de sintra bem lisa e uniforme”, concedem maleabilidade e aperfeiçoamento de execução, comprovada também no sintagma “escolheu os pincéis mais macios, os / pigmentos mais nobres para lavrar a óleo”. O detalhe enunciado demonstra, através do estímulo propiciado pelos sentidos, a consciência compositiva de Francisco de Holanda, pontificada pela paciência, reflexão e destreza manual. Deste modo, o exímio gesto sobre a superfície da tábua é fixado não no modelo, mas na inclusão dos materiais e técnicas que dão forma à realização pictórica. Os versos, condicionados pela perda do quadro, mostram a forma como a suposta pintura foi produzida, com o intuito de proporcionar o efeito visual da poesia, configurando uma espécie de metamorfose efrástica, uma vez que a Infanta não é retratada, como é usual; ao invés, são valorizados os materiais e técnicas que lhe dão origem ao sugestivo labor *in fieri*.

Importa, por seu lado, considerar aqui a alusão da viagem de Francisco de Holanda a Itália, onde tomou contacto com uma base teórica de cariz maneirista que lhe permitiu uma assinalável evolução estética; na realidade, a sólida formação adquirida permitiu-lhe um tratamento singular da luz, traço inovador e determinante nos seus quadros⁵⁰⁰. A presença tutelar deste reconhecido artista traz aos versos uma constante modalidade reflexiva, atributo metapoético de particular agrado de vgm; no entanto, nos versos há como que um vazio, uma vez que não concretiza a figuração da filha de D. Manuel I. Com efeito, a deliberada centralidade de que se revestem técnicas e procedimentos dos grandes mestres, que Graça Moura conheceu bem, fornecem um inestimável contributo para melhor entender a conceção de arte no tempo de Camões.⁵⁰¹

Portugueses, Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, 1995 e Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida Flor, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2010.

⁵⁰⁰ José Stichini Vilela, *Francisco de Holanda - vida, pensamento e obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 14-15.

⁵⁰¹ Graça Moura, em sugestivas e oportunas páginas, dá conta das eventuais relações entre a poesia camoniana e a iconografia maneirista, testemunho indelével de um continuado labor sobre a

Num mar de incertezas em torno da ligação do poeta quinhentista à Infanta, expresso no segmento “é possível, bem possível / que o camões nunca tenha tido nada / a ver com ela”, enlaçada à assertividade de “a / tábua perdeu-se”, a estratégia discursiva tem o mérito de interpretar e comentar, uma vez que o problema equacionado é trazido para dentro do espaço poético.

A relação entre Camões e a princesa, propugnada pelas obras críticas de José Maria Rodrigues⁵⁰², é assim revisitada por Graça Moura, não deixando, no entanto, de sugerir uma possível efabulação romanesca. Esta perspectiva, norteadas por uma linha de interpretação biográfica – refutada por muitos críticos, pela sua precária base documental⁵⁰³ –, vem, em boa parte, na esteira da receção da vida e obra de Torquato Tasso em Portugal. Deste modo, a Infanta D. Maria apresenta-se como a grande paixão inatingível de Camões, leitura que tem paralelo nos amores lendários entre o autor de *Gerusalemme Liberata* e a princesa de Ferrara, Leonor d’Este⁵⁰⁴. Por outro lado, neste processo indagativo do poema de vgm, o sintagma “a / tábua perdeu-se” encerra outra questão sobre a veracidade da pintura; não obstante, parece ter sido executada *ad uiuum*, no dizer de versos de Manuel da Costa, como destacou Carolina Michaelis.⁵⁰⁵

Em demanda da decifração de um mistério perpetuado pelo tempo, *Os Retratos de Camões* de Graça Moura, pela sua dimensão cultural, identitária, hermenêutica e poética constituem indubitavelmente uma marca distintiva da escrita do autor contemporâneo.

contextualização cultural do autor de *Os Lusíadas* (Vasco Graça Moura, “Vénus e Tritão: dois retratos”, in Luís de Camões: *alguns desafios*, loc. cit., pp. 101-109).

⁵⁰² A leitura falaciosa da obra à luz da complexa relação entre a obra e a vida mereceu diversos estudos a José Maria Rodrigues em torno da relação entre Camões e Infanta, como sustentou em diferentes momentos. Cf. José Maria Rodrigues, *Camões e a infanta D. Maria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910; Luís de Camões, *Lírica*, ed. crítica por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932 e José Maria Rodrigues, *A tese da Infanta nas Líricas de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933-1934.

⁵⁰³ Vanda Anastácio, “A Infanta D. Maria”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 568-572.

⁵⁰⁴ Cf. Manuel Simplício Geraldo Ferro, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, loc. cit., 2004, pp. 123 sqq. Também já Costa Miranda notara o paralelismo entre os presumíveis amores vividos por Camões e por Tasso. José da Costa Miranda, “Camões / Tasso, um confronto e algumas semelhanças, segundo a crítica portuguesa”, in *III Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1987, p. 402.

⁵⁰⁵ Cf. Carolina Michaelis de Vasconcelos, *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas*, Lisboa, Biblioteca Nacional, ²1994, p. 102.

Assim, perante os exemplos aduzidos, Graça Moura perscruta incessantemente a tradição imagética do autor das *Rhythmas*, aliando uma brilhante *uis* poética a uma notável análise ensaística. A sua singular exegese fornece, pois, um pertinente contributo para a abordagem das complexas e variadas questões suscitadas pela iconografia de Camões, parte indelével da memória coletiva nacional e dos valores por ela emanados.

2.3. Uma voz deflectida

A capacidade criativa de vgm feita de “palimpsestos / nas sombras de seus pequenos volumes” (PR1, 192) irrompe também em *a variação dos semestres deste ano*:

“o que é o mundo, os grandes nomes,
fortuna, caso, tempo e sorte? nesta ausência de ruídos
exteriores ao vento, ululando entre gaiivotas
e referências cultas, cancrizantes, quem falou de conchinhas
ruivas ou cor das nuvens ao nascer do dia, brancos búzios
[brandos,

águas claras, delicadas pedrinhas contáveis sob as transparentes?
o camões? o pessanha?” (PR1, 225)

Com uma sensibilidade muito própria, o sujeito de enunciação perscruta o fulgor da palavra, através da interrogação inicial: “o que é o mundo os grandes nomes, / fortuna, caso, tempo e sorte?”. Neste pendor erudito, decalca expressões identificáveis da produção camoniana; deste modo, a estratégia da intertextualidade – explícita no passo “fortuna, caso, tempo e sorte”⁵⁰⁶ – provoca no leitor a fruição do reconhecimento, processo recorrente da poesia portuguesa mais recente, como sublinha Rosa Martelo⁵⁰⁷. Os versos seguintes condensam liricamente essa estratégia, uma vez que a construção textual resulta justamente de outras alusões

⁵⁰⁶ Veja-se, a propósito, “Verdade, amor, razão, merecimento, / Qualquer alma farão segura e forte; / Porém, fortuna, caso, tempo e sorte / Têm do confuso mundo o regimento” (Cf. Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 199).

⁵⁰⁷ Cf. Rosa Maria Martelo, “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, *loc. cit.*, p. 47.

cultas explícitas⁵⁰⁸. As “águas claras, delicadas pedrinhas contáveis” descrevem uma natureza perfeita, a lembrar o tópico do *locus amoenus*, patente em Camões na *Écloga VII*, conhecida pela *dos Faunos*: “Tão claras vão as águas caminhando / que no fundo as pedrinhas delicadas / se podem, ùa a ùa, estar contando”⁵⁰⁹.

O valor semântico das “conchinhas” convoca também o conhecido verso de Pessanha, “Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”⁵¹⁰, metáfora da fragilidade humana, um dos principais sentidos estruturantes da cosmovisão do poeta simbolista. Nessa indagação, as questões finais do sortilégio lírico residem na busca da perfeição, onde as reminiscências camonianas se mesclam, em clave pós-moderna, com uma admiração estendida também a Camilo Pessanha.

Os versos configuram ostensivamente uma voz de vozes que conjuga a criatividade poética através do diálogo. A poesia reflecte sobre si própria e o texto torna-se coeso precisamente pelo sistema de referências enunciadas. A consciência estética joga-se essencialmente nessas afinidades marcantes, tendo consagrado Graça Moura, num artigo intitulado precisamente *Camões, Pessanha e Eu*, uma breve análise sobre as motivações que presidiram à concepção do referido poema.⁵¹¹

Animado pela admiração referida, veja-se o seguinte texto, intitulado *phantasiestück*:

“entre tempo e figura e apertada angústia,
metamorfozes, transparências, luzes,

e as armadilhas do camões: o poema
é um beco sem saída, a certeza sumária
de ser também lugar do sofrimento, mas de breves
inteligências, reenvios, exílios.

não há mentira nem verdade, apenas os fragmentos

⁵⁰⁸ Frederico Lourenço, a propósito da análise de um epigrama de Calímaco e baseado num estudo de Francis Page, atribui às conchas um critério de aferição de qualidade artística, amplamente divulgada desde a Antiguidade até à actualidade, cujo paradigma é o *Nascimento de Vénus* de Boticelli (Frederico Lourenço, “A arte poética de Calímaco”, in *Grécia revisitada*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2004, pp. 70-71).

⁵⁰⁹ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 367. Note-se que Vitalina Leal de Matos realça nesta écloga o seu “carácter primordial, de pureza virginal e bondade sem mancha” (Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo de isotopia enunciativa*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1981, p. 234).

⁵¹⁰ Camilo Pessanha, *Clepsydra*, Carlos Reis (coord.), ed. do texto de Barbara Spaggiari, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 67.

⁵¹¹ Vasco Graça Moura, “Camões, Pessanha e eu”, in *Várias vozes*, *loc. cit.*, pp. 50-52.

de arremedo e despedida,
fantásticos, fingidos, verdadeiros.
adeus, adeus, até ao som da fala.” (PR1, 300)

Neste poema celebrativo de Camões, que Pinto do Amaral considera um dos mais significativos do autor⁵¹², o *eu* lírico invoca a complexidade da poesia, um “beco sem saída”, uma vez que acaba por cair nas suas próprias intrincadas armadilhas, ou seja, enreda-se em determinados caminhos conducentes a uma insatisfação poética.

Consciente das limitações que se lhe impõem, a conjugação da realidade e da imaginação constituem uma dificuldade de criação poética⁵¹³. O poeta, insaciável *artifex* da palavra, oscila entre verdade e fingimento, testemunhado no jogo antitético “fantásticos, fingidos, verdadeiros”, em contraste com a vertente eminentemente ficcional preconizada em *Os Lusíadas* das fações “fantásticas, fingidas, mentirosas.”⁵¹⁴

Deste modo, os versos de vgm não deixam de comportar uma relação referencial com o mundo, numa aproximação ao gosto eminentemente dialéctico de Camões, na designação de Jorge de Sena⁵¹⁵. Esta característica tem uma forte repercussão na obra do autor de *modo mudando*, tecido textual atravessado por tensões intensamente complexas, fazendo dos seus versos um exemplo modelar nas letras nacionais.

Neste encontro, a própria valorização dos géneros literários não é ignorada:

“se serve a redondilha
para o grave andamento
que em sextina deriva,

⁵¹² Cf. Fernando Pinto do Amaral, “Outros poetas dos anos 70: contributo para um mosaico fluido”, in *Mosaico fluido. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1990, p. 164.

⁵¹³ As palavras de Gilda Santos sintetizam com clareza esta matéria: “De Camões, viagens, tempo, memórias, exílios, falam os poemas de Jorge de Sena. Mas falam também de escritas, leituras, releituras – inscritas naquele jogo de espelhos em que o infinito se manifesta” (Cf. Gilda Santos, “Vasco Graça Moura e Jorge de Sena: um diálogo possível”, in *op. cit.*, p. 302).

⁵¹⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 11, *loc. cit.*

⁵¹⁵ Jorge de Sena, “A poesia de Camões. Ensaio de revelação de dialéctica camoniana”, in *Trinta anos de Camões*, I volume, Lisboa, Ed. 70, 1980, pp. 15-39. Sobre a recepção camoniana em Jorge de Sena, vide, a título de exemplo, José Augusto Seabra, “Camões e Jorge de Sena”, in Eugénio Lisboa (org.), *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, pp. 139-151; Luciana Stegagno Picchio, “O Camões de Jorge de Sena”, in AAVV, *Jorge de Sena: vinte anos depois. Colóquio de Lisboa*, Lisboa, Ed. Cosmos - Câmara Municipal, 2001, pp. 93-102 e Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Lisboa, Ed. Angelus Novus, 2009.

se por melancolia
ou desconcerto mesmo
nas voltas do vivido

quem tivesse vivido
por dentro a redondilha
a pensar em si mesmo
teria o andamento
para a melancolia
deixando-a ir à deriva

pois a fala deriva
na razão do vivido
desta melancolia [...]

redondilha, andamento,
mesmo em melancolia:
deriva do vivido?” (PR2, 400-401)

Os versos carregam consigo um conhecimento das linhas dominantes da sextina⁵¹⁶, género maior de que apenas se conhece um texto de Camões⁵¹⁷. O tema central evidencia o próprio processo de construção, uma vez que é referente de si mesmo, pelo tratamento de questões intrinsecamente relacionadas com o género referido⁵¹⁸. Forma poética extremamente artificiosa, o sujeito lírico apoia-se em traços formais e contedúísticos fundamentais do género. No plano estrutural, o referido texto de Graça Moura é formado por seis estrofes de seis versos e um *commiato* de três versos, numa composição especular de palavras repetidas de estrofe para estrofe. Dentro da melhor tradição poética, a medida velha desenha, pois, uma mundividência peculiar, uma vez que “em sextina deriva”. No que concerne ao conteúdo, a dimensão lírica procura o entendimento do mundo nas suas contradições; sob o signo da melancolia e do desconcerto do mundo, temas caros a Camões, recupera a ambiguidade que os matiza “nas voltas do vivido”, bem como reitera a ideia inaugural do propósito compositivo: da redondilha “serve a redondilha / para o grave andamento”.

⁵¹⁶ Sobre a sextina em Portugal, veja-se António Cirurgião, *A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Ministério da Educação, 1992; Rita Marnoto, “Camões e o ciclo da sextina”, in Maria João Borges *et alii*, *Lírica camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, Ed. Cosmos, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância, 1996, pp. 101-108; Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003, pp. 118-128.

⁵¹⁷ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 303.

⁵¹⁸ António Cirurgião (*A sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, *loc. cit.*, p. 20) salienta que a sextina tem uma notória exigência técnica, não obstante continua a ser cultivada pelos poetas contemporâneos.

Neste fecundo itinerário, Graça Moura não ignora a exegese e os próprios estudiosos do poeta quinhentista, como destaca em *glosa para dona cleonice*:

“se a camões se consentisse
ter uma vida segunda
diria da mais profunda
gratidão a Cleonice.” (PR2, 94)

Com a referência sîgnica camoniana “se consentisse”, os versos, de pendor laudatório, reconhecem a possibilidade do poeta conceder a “mais profunda / gratidão” a Cleonice Berardinelli, docente brasileira de renome que vem realizando um notável trabalho de investigação e divulgação das letras portuguesas, sobretudo em torno da obra de Camões⁵¹⁹.

Neste tratamento privilegiado, que encontra nos versos camonianos matéria para o seu canto, observe-se a atenção dispendida por Graça Moura ao soneto *o dia em que nasci moura e pereça*, com uma forte relação de intertextualidade com o *Livro de Job*⁵²⁰, no poema *não sei se camões hoje*:

“não sei se o camões hoje teria escrito as suas *rhythmas*,
começa porque não saberia ao certo quais eram e então não
[havia camonistas
para discutirem a questão. e depois talvez não valesse a pena
falar àquela gente. e os auditórios têm limites de paciência.

por exemplo, o dia em que eu nasci moura e pereça,
diz-me o aguiar e silva, não é dele quase de certeza.
e eu respondo: é tão bom que tem mesmo de ser dele.
e o vîtor ri, exclamando: você já está como o faria e sousa.

a ironia desta conversa é que ela se passava
no instituto camões, calcule-se, somos ambos do conselho geral,
tratando da expansão da língua portuguesa
que se mais mundo houvera lá chegara

e estava uma tarde esplêndida de janeiro
e se o camões estivesse ali não havia de acreditar
que um de nós estivesse prestes a tirar-lhe um soneto
o mais doutamente possível e o outro lho quisesse devolver,

⁵¹⁹ Cf. por exemplo, Cleonice Berardinelli, *Estudos camonianos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2000. Vitalina Leal de Matos destaca com particular acuidade que este soneto “se tornou evidente a desmesura do sujeito, enunciador e personagem, aspecto este que atravessa toda a obra, interligando-se com o conceito de liberdade e de destino” (Maria Vitalina Leal de Matos, “Que farei com este poema? (autobiografia camonística)”, in José Cardoso Bernardes (org.), *Luís Vaz de Camões revisitado*, Santa Barbara Portuguese Studies, vol. VII, 2003, p. 351.

⁵²⁰ Cf. *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Ed. Difusora Bíblica, 2001, pp. 793 sqq.

invocando-lhe o som, a fúria e o sentido,
nem que há séculos que as coisas se vão passando assim,
tirando e pondo, invocando lições e testemunhos,
e uns gajos de nome germânico, lachmann, storck,

e mais alguns. a moral desta história é que um verso de camões
com pouca variação é sempre um verso de camões,
é a coisa mais bela e mais difícil do mundo
e dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele.” (PR1, 438)

A propósito dos problemas de fixação do *corpus* da lírica camoniana, Graça Moura parte da controvérsia acerca da inclusão no cânone da lírica de um dos mais conhecidos sonetos atribuídos a Camões, “O dia em que nasci moura e pareça”, para entabular um sugestivo diálogo poético com Aguiar e Silva, o que não deixa de constituir um desafio e um estímulo no horizonte literário português para todos aqueles que vêm na tradição uma fonte inesgotável de renovação⁵²¹. Começa por colocar de lado as dúvidas que certos camonistas, entre os quais o referido professor, levantam quanto à autoria problemática do poema, ao mesmo tempo que lança um olhar irónico sobre a infundável discussão do cânone, eivada de inúmeras incertezas⁵²². Não obstante, o poeta aceita a autoria camoniana do texto, apontando como fundamento de decisão o seu gosto pessoal, portanto subjectivo, oposta às dúvidas levantadas por Aguiar e Silva⁵²³. O texto acima transcrito apresenta, pois, um carácter performativo, uma vez que representa a acção do sujeito de enunciação. Num contexto de dúvida, gerada pela atribuição ao autor das *Rimas* de versos alheios, Graça Moura refere um encontro no Instituto Camões⁵²⁴, fruto de circunstâncias e pleno de originalidade, o escritor torna-se intérprete de si próprio e

⁵²¹ Alzira Seixo destaca na poesia de Graça Moura o aproveitamento de experiências várias, de traços identificáveis do quotidiano concreto, mas como sublinha, “de modo sistemático, é a primeira vez que o utiliza” neste poema (Maria Alzira Seixo, “Melancolia e maneirismo. *O concerto campestre*, de Vasco Graça Moura”, in *Outros erros*, Porto, Ed. Asa, 2001, p. 260).

⁵²² Aguiar e Silva considera mesmo que se trata de “um dos ‘casos’ mais relevantes e complexos da cultura português” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “O cânone da lírica de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 38).

⁵²³ Pela importância de que se reveste, Hélio Alves dá conta das questões suscitadas nessa divergência e a sua posição inclina-se também para a autenticidade do soneto (Hélio J. S. Alves, “A propósito do soneto *O dia em que eu nasci* e do seu autor”, in Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.), *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues*, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 263-295).

⁵²⁴ Aguiar e Silva destaca na poesia de Graça Moura a propensão de “representar coisas do real quotidiano, de narrar e descrever situações, episódios, acontecimentos” (Vítor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, in *op. cit.*, p. 174).

de factos ocorridos na sua vida⁵²⁵. O enigma que fica por resolver é apresentado através da devoção subjectiva a Camões: “dá cá uma guinada tão especial que só pode ser dele”. Num exercício erudito, não falta a prosaica ironia da “guinada”⁵²⁶, o que assinala, a um tempo, uma fruição emocional⁵²⁷ e um entendimento particular dos versos camonianos, a lembrar, no impulso lírico das suas inquietações, a conhecida exortação no final do soneto *Enquanto quis Fortuna que tivesse*: “E saabei que, segundo o amor tiverdes, / Tereis o entendimento de meus versos”⁵²⁸. Com efeito, no dizer Eduardo Lourenço, a oscilação “entre rigor e polémica” faz de Graça Moura um singular herdeiro da herança renascentista.⁵²⁹

A explícita mediação, que entretece poesia e ensaísmo em torno de Camões, faz parte estruturante do singular fazer lírico de vgm; o texto *o dia em que nasci*, os versos veicula, com efeito, a esperança de compreender a grandeza do canto camoniano. Esta dimensão culturalista, com as suas interrogações e reflexões sobre a poesia, integra indubitavelmente um pendor metapoético, marca distintiva da pós-modernidade, bem como exprime sobretudo a consciência do poeta contemporâneo na sua relação com a tradição literária⁵³⁰. Neste cenário crítico, a recepção camoniana ultrapassa as fronteiras nacionais; as referências a “storck e lachmann” legitimam a universalidade da poesia de Camões que recebeu um impulso decisivo na Alemanha, sobretudo durante o período romântico⁵³¹.

⁵²⁵ Aguiar e Silva confirma a conversa à entrada para uma reunião no Instituto Camões. O ilustre professor a propósito do poema de Graça Moura rastreia com particular acuidade razões filológicas e hermenêuticas, bem como apresenta a recepção ao longo dos tempos, tendo em vista comentar a questão da autoria do poema camoniano (Vitor Aguiar e Silva, “Epilegómenos”, in *Camões: Labirintos e Fascínios*, loc. cit., pp. 231-233).

⁵²⁶ Isabel Pires de Lima (“Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura, in *Modo mudando*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2000, p. 98) acentua que Graça Moura não se coíbe neste processo de celebração de parodiar o próprio culto e a exegese camoniana.

⁵²⁷ Nesta linha de autenticidade dos textos líricos camonianos, Graça Moura, em concordância com a voz autorizada de Costa Pimpão, refere a especificidade dos versos do poeta quinhentista, que desenha uma “tão particular vibração sentimental que distingue os grandes poemas de Camões” (Vasco Graça Moura, “Observações sobre o soneto O dia em que eu nasci moura e pereça”, in *op. cit.*, p. 146).

⁵²⁸ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 117.

⁵²⁹ Eduardo Lourenço, “Vasco Graça Moura - um ensaísmo em arquipélago”, in José da Cruz Santos (org.) *Modo mudando*, loc. cit., p. 40.

⁵³⁰ Vitor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, in *op. cit.*, p. 175.

⁵³¹ Carolina Michaelis, Wilhelm Storck, Lachmann, entre outros vultos alemães, distinguiram-se na divulgação da obra de Camões. Wilhelm Storck editou por diversas vezes em português, sendo a última publicação *Vida e Obras de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Bonecos Rebeldes, 2011. Por seu turno, Lachmann tratou sobretudo de uma metodologia de crítica textual, sublinhada por Leodegário A. de Azevedo Filho, (“Sobre o conceito de edição crítica”, in *Humanitas*, nº 58, 2006, p.16) do seguinte modo:

Assim sendo, noutro poema de Graça Moura a transgressão do tema haurido na lírica camoniana contribui para expandir novos significados:

o dia em que eu nasci pode voltar à
[vontade.
não posso fazer como o camões ou o eugénio de castro ou o brecht ou
[o enzensberger,
nem dizer a data de coisas que os autores costumam dizer que
[acontecem
predestinadamente, quando eles nasceram. o que é puro expediente
[literário, narcisismo
normalmente muito apreciado, glosado, desconstruído no rodapé.” (PR1, 365-366)⁵³²

O poeta, que confessa “deixo a meus filhos versos cultos” (PR2, 251), manifesta um deliberado gesto de aproximação, bem como impõe sinais de diferença; com uma simples alteração, Graça Moura modifica radicalmente o sentido original. À paródia do soneto *O dia em que nasci*, marcado pela maldição do dia natalício, cantado por vários autores, que abala a ordem do tempo e revela uma fúria castigadora de vertente apocalíptica⁵³³, contrapõe Graça Moura o agrado pelo seu nascimento. Assim, o sujeito de enunciação subverte as premissas enunciadas por Camões e, na celebração da vida, transforma um dia de infortúnio num dia festivo, desviando-se, em lógica invertida, da essência do tema de partida; se autores, na esteira do poeta quinhentista, como Eugénio de Castro, Brecht ou Enzensberger, maldizem o dia em que nasceram, o autor de *Lusíadas para gente*

“Na verdade, em Lachmann e em Bédier é que se encontram os dois pontos de partida da crítica textual de nossos dias, por isso mesmo dividida em duas grandes correntes modernas: a neo-lachmanniana dos críticos alemães e italianos, e a neo-bedieriana dos críticos franceses. Tanto numa como noutra, a edição crítica é tida como operação inteiramente indispensável à perfeita compreensão de um texto, com segura base filológica, pois a filologia é a ciência que se volta, deliberadamente, para a análise e compreensão dos textos, no caso recorrendo a critérios que melhor possam aproximar um texto à última vontade consciente de seu autor.” Sobre a recepção na literatura de expressão alemã do autor de *Os Lusíadas*, veja-se Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Camões na Alemanha. A figura do poeta em obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, estudos de Catarina Martins e Júlia Garraio, Coimbra, Livraria Minerva-Centro Universitário de Estudos Germanísticos, 2000 e Maria Cristina Carrington, *Camões e D. Sebastião na obra de Reinhold Schneider*, Coimbra, Ed. Minerva Coimbra-Centro Universitário de Estudos Germanísticos, 2007.

⁵³² Vide o incisivo estudo sobre este soneto: Maria Vitalina Leal de Matos, “Auto-retrato de Camões: o soneto *O dia em que nasci*”, in *Camões: sentido e desconcerto*, loc. cit., pp. 25-37.

⁵³³ Vitalina Leal de Matos adverte que existe em Camões uma “aguda consciência maneirista da vida como exílio, a concepção de nascimento, como origem do mal, em condições astrológicas que privam o sujeito poético da liberdade. Esta parece ser a pedra de toque que explica não só o conceito e tempo, mas ainda a concepção dualista da realidade, o desconcerto, o destino” (Cf. *idem*, “O que farei com este poema (autobiografia camonística)”, in José Cardoso Bernardes (org.), *Luis Vaz de Camões revisitado*, loc. cit., p. 361).

nova aproxima-se da visão positiva desse dia, cantado também por Sophia ou Jorge de Sena⁵³⁴.

Com efeito, o relevo concedido à “hipertrofia do eu” em Camões, expressão cunhada por Vitalina Leal de Matos⁵³⁵, revela uma singular excepcionalidade face à expressão disfórica no confronto do *eu* com o seu nascimento.

O *incipit* do poema *variação* de Graça Moura, em dimensão hermenêutica, comenta essa mágoa dilacerante do poeta, não se coibindo de comentar as “aliterações”:

“em verso em volto da amargura, ‘eclipse
nesse passo o sol padeça’,
nas suas aliterações surdamente torturadas
na sua imprecação contra o destino...” (PR2, 357)

Como se lê, a tónica incide sobre a consciência aguda do desespero e infortúnio de um cenário apocalíptico decorrente do processo retórico hiperbolizante dos *impossibilia* ou *adynata*⁵³⁶. A carga emocional que emana destes versos⁵³⁷ amplia o drama camoniano da existência, a ponto de vgm comentar as “aliterações [...] / na sua imprecação contra o destino”. Esta concepção aponta para o sentido de desencanto, raiz das muitas angústias cantadas pelo vate quinhentista, visto que o homem é um juguete nas mãos do destino.

⁵³⁴ Sophia, em *Grutas*, como notou Isabel Almeida (Cf. “Se nenhum amor pode ser perdido. Sophia e Camões”, in Maria Andresen Sousa Tavares (org.), *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Porto Editora, 2013, p. 255-256) ao dar conta deste soneto contrapõe à desgraça e ao desespero camoniano a alegria absoluta ao momento presente, processo similar a Graça Moura: “Esta manhã é igual ao princípio do mundo e aqui venho ver o que jamais se viu”. Esta perspectiva é trilhada também por Jorge de Sena: “É assim, o dia em que nasci / foi p’ra mim / o que vivo, viverei e já vivi...” (Cf. Jorge de Sena, “O dia em que eu nasci”, in *Post Scriptum* II, 1º vol., Lisboa, Moraes Editores e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 76).

⁵³⁵ Maria Vitalina Leal de Matos, “Auto-retrato de Camões: a hipertrofia do eu”, in *Colóquio-Letras*, n.º 20, 1974, pp. 13-21.

⁵³⁶ Predomina a ênfase neste procedimento retórico de discurso hiperbólico, que, ao invés da lógica racionalista, enumera situações impossíveis, com fortes raízes maneiristas e barrocas (Cf. Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 3º 1982, p. 149).

⁵³⁷ Curiosamente, Graça Moura sobre este passo coloca a seguinte interrogação em prol da autenticidade do soneto: “Quem sem ser Camões, teria uma destreza técnica comparável, que seria capaz da genial aliteração dupla de ‘eclipse nesse passo o sol padeça’, quem tem outros acentos tão desesperadamente saturninos (aqui a raiarem até à impiedade) na sua obra, quem tinha, enfim, uma biografia própria e tão marcada pela consciência de desventura que os fizesse ressoar numa explosão de tanta sinceridade como *o dia em que nasci?*” (Cf. Vasco Graça Moura, “Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*”, in *op. cit.*, p. 145).

Por conseguinte, o tema do referido soneto, que José Saraiva considera uma poesia essencialmente dramática pelo debate doloroso do *eu* com o mundo⁵³⁸, constitui um filão infindável em permanente expansão, que a partir de uma matriz ancestral proporciona um poema constantemente reescrito⁵³⁹.

No entanto, a admiração de Graça Moura pela realização lírica da voz tutelar enunciada estende-se também à sua produção crítica⁵⁴⁰. Num artigo intitulado precisamente *Observações sobre o soneto o dia em que nasci moura e pereça*⁵⁴¹, o autor discorda, tal como no poema *não sei se camões hoje*, das dúvidas levantadas por Aguiar e Silva sobre a possibilidade da autoria camoniana deste texto, uma vez que não existe uma cabal “prova filológico-documental”⁵⁴². Tendo em vista provar a autenticidade do referido texto, numa argumentação rica e convenientemente estruturada, vgm coteja e analisa estudos de reputados camonistas: Wilhelm Storck, Leodegário A. Azevedo Filho, José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira ou ainda o Visconde Juromenha. Apetrechado de conhecimentos sólidos, traz à colação os três cancioneiros quinhentistas – o de Luís Franco, o de Cristóvão Borges e o de Fernandes Tomás – que integram a presença do soneto, ora anónimo ora como expressamente atribuído a Camões, o que pressupõe a circulação do texto ainda em vida do autor. A argumentação, baseada em conhecimentos exegéticos modernos, mostra um domínio de crítica textual e, na sua apologia da autoria camoniana do soneto, coteja-o com outros textos cuja origem é irrefutável, como por exemplo a *Elegia V* ou a *Canção X*. Além disso, a partir da abordagem

⁵³⁸ António José Saraiva, Luís de Camões. *Estudo e antologia*, Amadora, Ed. Bertrand, ³1980, p. 49.

⁵³⁹ Hesíodo nos versos finais dos seus *Trabalhos e dias* (vv. 824-828) canta este tema caro à existência humana com uma significativa aproximação aos versos camonianos: “Há quem louve o dia, mas poucos sabem o que é. / Há o dia que não passa de madrastra; e o dia que nos é mãe, / feliz e venturoso é o homem que sabe destas coisas / e que faz o seu trabalho sem ofender os imortais, /observando o voo das aves sem exceder a sua condição” (Frederico Lourenço, “Hesíodo: a enxada das musas”, in *Grécia revisitada*, loc. cit., p. 35). Por seu turno, Jorge Osório anota que o tópico do “mau dia fui nado” surge com alguma frequência na lírica galego-portuguesa (Cf. Jorge Osório, “Luís de Camões e Ausias March”, in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0, 2003, p. 182).

⁵⁴⁰ Sobre a produção ensaística camoniana de Graça Moura, vide José Augusto Cardoso Bernardes, “Vasco Graça Moura. Com Camões, no comboio rápido”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (org.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, loc. cit., pp. 95-102.

⁵⁴¹ Vasco Graça Moura, “Observações sobre o soneto *o dia em que nasci moura e pereça*”, in *Lusitana Praia. Ensaios e Anotações*, Porto, Ed. Asa, 2005, pp. 134-146. (Este artigo saiu primeiramente em Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo alumiado: estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2004, pp. 1059-1069).

⁵⁴² Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Inquirições sobre soneto *O dia em que nasci moura e pereça*”, in *op. cit.*, pp. 191-207.

comparativa com o livro de Job, coincidente com as vicissitudes de uma vivência infeliz, valoriza a passagem inexorável do tempo, o papel do destino e da fortuna, temas recorrentes na lírica camoniana. A terminar, Graça Moura neste “princípio de polémica”⁵⁴³, como o próprio ironicamente afirma, refuta a posição de Aguiar e Silva, que, perante a ausência do referido poema na edição monumental de Faria e Sousa, conclui que não se pode atribuir a Camões. Não obstante, Graça Moura sustenta que, se o camonista de Seiscentos tivesse conhecido este soneto, o integraria, com certeza, na sua obra.

Neste continuado fascínio, os versos do poeta de *Sonetos familiares* são contaminados pela sugestão da mudança, exemplificadas neste texto:

“mudam-se os tempos mudam-se os lugares
no envelhecer dos nervos e das feridas
e transformam-se as feridas no silêncio ...

transforma-se o infortúnio na coragem”. (PR1,128)

A reescrita do *incipit* do conhecido soneto camoniano, *Mudam-se os tempos mudam-se as vontades*⁵⁴⁴, glosado com evidentes variações, evolui em Graça Moura para uma reflexão sobre a inexorável caducidade da vida, concepção sugerida pelo sintagma “os lugares no envelhecer” e pela estrutura anafórica de “mudam-se”⁵⁴⁵. Nesta estética de superação, a convocação de outra forma verbal “transforma-se”, ressonância do soneto *Transforma-se o amador na coisa amada*⁵⁴⁶, demonstra, em jeito conclusivo, a esperança do sujeito poético perante as vicissitudes que a vida lhe reserva: o “infortúnio” dá lugar à “coragem”. Os núcleos semânticos enunciados, com dois textos distintos de Camões em pano de fundo, radicam, enquanto processo de interiorização, de uma notável motivação poética;

⁵⁴³ Vide Vasco Graça Moura, “Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*”, in *op. cit.*, p. 134. Note-se que, não obstante essa discórdia, Graça Moura possui uma admiração especial por Aguiar e Silva; quando da sua intervenção da entrega do prémio D. Dinis na Casa de Mateus, em 2009, o autor de *Lusíadas para gente nova* afirma: “Vitor Aguiar e Silva é um autor cujo mistério tenho seguido com a maior e mais interessada das atenções desde há quarenta anos, como é também um grande e generoso amigo, desde que nos conhecemos pessoalmente e, *last but not least*, o meu fino e documentadíssimo opositor numa polémica, aliás, muito cordial, sobre a autoria camoniana num determinado soneto. E, neste aspecto, eu poderia até incluir o Vitor no rol das minhas ‘musas’ (salvo seja!) uma vez que há uns anos escrevi um poema sobre o caso...” (Vasco Graça Moura, “Vitor Manuel de Aguiar e Silva”, in *Discursos vários poéticos*, *loc. cit.*, p. 261-262).

⁵⁴⁴ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 162.

⁵⁴⁵ Outros poetas contemporâneos inspiram-se neste soneto; por exemplo, Herberto Helder, “Transforma-se o amador na coisa amada”, in *A colher na boca*, Lisboa, Ed. Ática 1967, p. 16.

⁵⁴⁶ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 126.

se as semelhanças são inequívocas, não deixam de sobressair as diferenças, que não desmentem, antes confirmam, uma notável recepção criativa.

Os versos do autor da *Canção X* oferecem, assim, um privilegiado eixo de referência, procedimento recorrente em Graça Moura, como se lê em *elegia*:

“a tensa sombra
da juventude e os lugares da cinza,
amargurado amor, de termos visto
o amador a transformar-se em sombra
a coisa amada a transformar-se em cinza”. (PR1, 138)

A paixão arrebatadora e intensa desvanece-se com o tempo, exprimindo o ritmo binário dos versos a instabilidade do estado amoroso, aceção que Graça Moura encena a partir do poeta quinhentista. De facto, verifica-se uma nítida transposição do soneto camoniano acima referido para um universo lírico diferente, o “amargurado amor” dissipa-se na juventude, que se transforma disforicamente em “sombra” e “cinza”, signos associados, respectivamente, ao “amador” e à “coisa amada”.

No poema *fado do amador* são retomadas as concepções enunciadas:

“dizia o amador à coisa amada
em que se transformou: fala comigo
o meu retrato em ti é o que persigo
como a seara ao ondular do trigo
fica no vento em curva prolongada.”⁵⁴⁷

Os efeitos do amor, hauridos em Petrarca, consubstanciam-se na modulação rítmica dos versos, bem como são gerados pelo dinâmico fluxo discursivo alicerçado no *enjambement*. A formulação poética legitima as verdadeiras intenções do sujeito poético, quando afirma “o meu retrato em ti é o que persigo”, tem o desejo que se perpetue no tempo ao “vento em curva prolongada”. Como se observa, sob a forma de um palimpsesto, como já foi referido, o texto camoniano é decalcado por outro, de modo a criar uma nova camada textual provida de sentido, o que configura um seguro testemunho de uma singular experiência de leitura.⁵⁴⁸

Esse exercício compositivo, sempre aberto ao diálogo, continua neste trecho paradigmático:

⁵⁴⁷ Vasco Graça Moura, “Letras do fado vulgar”, in *Poesia 1997-2000*, loc. cit., p. 208.

⁵⁴⁸ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, loc. cit., p. 626.

“amador transformado
na própria coisa amada
por muito imaginar”. (PR2, 350)

De novo, a poesia nasce da memória, o sujeito poético, tal como o fez Camões, invoca e celebra o poder metamórfico que a mulher exerce sobre o “amador transformado”, o que pressupõe a existência de um amor idealizado “por muito imaginar”.

A remissão para o carácter paradoxal do sentimento amoroso ressurgiu de novo afluída no seguinte passo, relevador de um indubitável interesse de vgm pela poesia camoniana:

“transforma-se o amador
na coisa amada e vê que não interessa, serve só
para fazer mais versos deleitosos”. (PR1, 569)

A reinterpretação dos versos convocados, que o poeta aproveita a seu modo, evolui na exacta medida de um deslumbramento⁵⁴⁹, com o fito de provocar fruição através dos “versos deleitosos”, como já anunciara Tétis em *Os Lusíadas*⁵⁵⁰. Nesta rememoração, em clave sincrética e transformativa, o sujeito poético opta por entretecer, de novo, dois passos célebres, conjugando elementos líricos e épicos, com o fito de desenhar uma inovadora expressão poética.

Apesar do sentido filosófico que os versos camonianos encerram⁵⁵¹, Graça Moura privilegia com o lexema “transformar”, presente nos sintagmas “o amador transformado na coisa amada” ou “transforma-se o amador / na coisa amada”⁵⁵², uma simbologia de metamorfose em demanda de novos sentidos. Assim, as

⁵⁴⁹ Jorge de Sena ao referir-se à peculiar poesia camoniana sublinha: “A procurada perplexidade entre a verdade e a ficção, que é a própria essência da criação poética, viveu-a Camões com uma intensidade e uma lucidez, que fazem dele um dos mais estranhos poetas” (Jorge de Sena, “A poesia de Camões. Ensaio de revelação da dialéctica camoniana”, in *Trinta anos de Camões*, vol. I, loc. cit., p. 29).

⁵⁵⁰ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 82.

⁵⁵¹ Vide Maria Helena Ribeiro da Cunha, *Neoplatonismo de Camões*, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 634-642. A visão platónica segundo a qual as realidades concretas são apenas sombras de ideias, visto que o amor pode ser simplesmente idealizado e cristalizado na coisa amada. Assim, o amor alicerça-se numa contemplação sensual da amada numa linha de continuidade interdita ao desejo carnal. Para Vitalina Leal de Matos, o platonismo no conjunto da obra camoniana desempenha o papel de incentivador do desejo e garantia da sua permanente insatisfação amorosa (Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 264 sqq).

⁵⁵² Jorge de Sena colocou em relevo que o encontro de contrários é uma característica indelével da poesia camoniana (Jorge de Sena, “A poesia de Camões. Ensaio de revelação da dialéctica camoniana”, in *Trinta anos de Camões 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, Lisboa, Ed. 70, pp. 15-39).

complexas implicações filosóficas do modelo camoniano são arredadas da enunciação de Graça Moura, uma vez que a formulação de sentimentos se norteia por uma maior objectividade e circunstancialidade; deste modo, a “pura semideia”, a transfiguração do pensamento do poeta por influência da amada, não merece particular atenção ao poeta contemporâneo⁵⁵³. Com efeito, a modalidade imitativa, desenvolvida de um modo autónomo e original, constitui a materialização de um fazer poético, que se traduz num universo lírico singular.

A poética de vgm, provida de significativa erudição e atenta ao rico legado camoniano, verifica-se na invocação da célebre metáfora do *bicho da terra* em dois textos intitulados *pintura de ilda david, I e II*:

“o homem e o bicho estão
na luz azul e rosa das suas
origens ancestrais”. (PR1, 343)

“o homem e o bicho ...
retém-lhes a fugaz
semelhança terrestre”. (PR1, 344)

É curioso reflectir sobre as relações intertextuais entre os versos transcritos e o passo épico do homem, “um bicho da terra tão pequeno”⁵⁵⁴, bem como os versos de da canção IX: “Somente o Céu severo, / as Estrelas e o Fado sempre fero, / com meu perpétuo dano se recreiam, / mostrando-se potentes e indignados / contra um corpo terreno, / bicho da terra vil e tão pequeno”⁵⁵⁵. Nesta linha, Graça Moura aproveita o pensamento explanado, em clave maneirista, do homem reduzido à pequenez da terra que o gerou, enunciação da caducidade, que tanto desesperara o poeta quinhentista, sobre a insegurança da vida e a fragilidade da condição humana. Este modo de lirismo percorre a epopeia camoniana, derogando a força dominante dos códigos em voga na época, através de apreciações pessoais acerca de questões

⁵⁵³ Joaquim de Carvalho, proeminente historiador da cultura portuguesa, nos seus *Estudos sobre as leituras filosóficas de Camões*, aproxima a obra do poeta do pensamento aristotélico: “Aristóteles é de todos os filósofos o que melhor foi conhecido pelo poeta. Na sua obra abundam as referências, já claras, já obscuras, à doutrina do Estagirita”. É que esta “transformação” consiste numa conformação da alma do sujeito com uma pura semi-ideia. A introdução destas categorias aristotélicas, ao invés do princípio petrarquista norteadada pela teoria do amor de índole neoplatónica, traduz-se numa simples concretização psicológica. (Cf. Joaquim de Carvalho, “Estudos sobre as leituras filosóficas de Camões”, in *Obra completa*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2^a1992, p. 320).

⁵⁵⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 106, *loc. cit.*

⁵⁵⁵ *Idem*, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 222.

éticas, literárias, morais e sociais⁵⁵⁶. A humanidade é grande, graças à abertura do pensamento poético, porém é pequena, pois o homem é um ser precário e indefeso pela sua infinita pequenez. O tema camoniano reside, pois, na debilidade e na efemeridade da vida humana face aos grandes perigos a que está exposta, asserção seguida por Graça Moura, quando canta, em versos estruturados por uma variabilidade enunciativa, as “origens ancestrais” do homem e do bicho ou a sua “fugaz / semelhança terrestre”. Assim, a poesia plasma-se numa vasta densidade de referências literárias, com uma imensa capacidade auto-reflexiva, da qual resulta uma voz íntima que toma como modelo privilegiado o *Príncipe dos poetas*.

A sombra tutelar deste verifica-se também de um modo menos explícito, mas não menos sugestivo, em *barbie em diagonal*:

“sem percorrer os dois lados da praça,
a atravessá-la pela hipotenusa,
de mini-saia curta que esvoaça
e mais ao léu com *top* em vez de blusa,

o tornozelo fino a dar-lhe a raça
nervosa e descuidada que produza
reflexos do seu corpo na vidraça
das lojas, dentro e fora, esguia e lusa

no porte de modelo, longas pernas
e cabelos ao vento. mas depressa,
que tão segura vai, se vê do seu

olhar que não atenta nem sequer nas
surpresas de viés quando atravessa:
tudo o que dá foi isto que me deu.” (PR1, 531)

No poema transcrito, provido de significados vários, ecoa a tradição intertextual da figura de Leonor, tratada poeticamente por António Gedeão no seu *poema da auto-estrada*⁵⁵⁷, a partir da redondilha camoniana conhecida por *Descalça vai para*

⁵⁵⁶ Vide, a título de exemplo, Jorge de Sena, “Aspectos do pensamento de Camões através da estrutura linguística de Os Lusíadas”, in *Actas da I Reunião de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do quarto centenário da publicação d’Os Lusíadas”, 1973, pp. 45-58; Eduardo Lourenço, “Camões e o tempo ou a razão oscilante”, in *Poesia e Metafísica. Camões. Antero. Pessoa*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, pp. 31-49; Maria Vitalina Leal de Matos, “Que farei com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo de *Os Lusíadas*?”, in AAVV, *Épica. Épicas. Épica Camoniana*, Constância-Lisboa, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância-Ed. Cosmos, 1997, pp. 55-70; Hélio J. S. Alves, “Camões e o lirismo confessional na epopeia quinhentista”, in *Românica*, nº 16, 2007, pp. 59-73.

⁵⁵⁷ António Gedeão, *Poesias completas*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1964, p. 194.

*a fonte*⁵⁵⁸, onde é evidente o tom lúdico desta recriação literária mantendo um grau de textualidade deliberada designada por *pastiche*. Este exercício de incorporação de uma personagem reconhecível, dotado de um intuito crítico e inovador, acaba, em pendor contrastivo, por constituir uma metamorfose ao poema referido. Foram certamente a riqueza e a invulgaridade de vocábulos e sonoridades, a par de uma dimensão imagética camoniana de beleza petrarquista e cortesanesca, que chamaram a atenção de poetas posteriores a Quinhentos. Recorde-se o poema seiscentista de Rodrigues Lobo que tenta nova glosa no mote de Leonor⁵⁵⁹, aproximando-se de Camões por um grau de intertextualidade flagrante. Essas relações adquirem, pois, uma nova projecção por denunciarem aproximações a obras de épocas distintas, bem como contribuem para perspectivar o aproveitamento realizado por Graça Moura. Num admirável confronto, que funciona como apropriação poética⁵⁶⁰, evoca o realismo do pormenor descritivo de uma mulher, bem como moderniza o padrão da beleza feminina testemunhado numa indumentária sensual, “mini-saia curta” e “*top* em vez de blusa”, a lembrar a “blusinha terileno” de Gedeão. O carácter dinâmico da figura feminina, que não vai de lambreta, mas num andar rápido com os “cabelos ao vento”, recorda também o texto do autor da *Pedra filosofal*, característica elitista intrínseca à paródia pela exigência de leitura suscitada⁵⁶¹. Graça Moura poetiza, assim, o que é tradicionalmente considerado avesso ao lirismo; há, pois, uma exploração sistemática do prosaico, que está nos antípodas dos padrões estéticos subjacentes à redondilha camoniana. Esta intertextualidade parodística⁵⁶², que não implica necessariamente o cómico ou o ridículo, configura uma forma de auto-referencialidade⁵⁶³, visto que, a partir de códigos da modernidade, apresenta “uma abordagem criativa/produzida da tradição”, segundo L. Hutcheon⁵⁶⁴. Neste prisma,

⁵⁵⁸ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., pp. 55-56.

⁵⁵⁹ Francisco Rodrigues Lobo, *Poesias*, selecção, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, 3^a 1968, Lisboa, Livraria Sá da Costa, pp.170-171.

⁵⁶⁰ Nesta tradição, Graça Moura canta: “a espuma, / a cor são mais literárias: fina escarlata, / vos vi em saia” (PR1, 336).

⁵⁶¹ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, Lisboa, Ed. 70, 1989, pp. 97 sqq.

⁵⁶² Sobre esta matéria, vide J. Cândido Martins, *Teoria da paródia surrealista*, Braga, Ed. da APPACDM, 1995.

⁵⁶³ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, loc. cit., p. 41.

⁵⁶⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 19.

M. Bakhtine realça a paródia como uma relação textual entre dois ou mais textos, classificando-a como um género intradiscursivo, de natureza dialógica⁵⁶⁵. Por outro lado, numa alargada memória literária, recria o refrão camoniano “Vai formosa e não segura”, com o segmento “tão segura vai”, notação psicológica da figura feminina divergente do texto onde se inspira, uma vez que vai segura e confiante da sua beleza; ao invés, o passo tem paralelo em António Gedeão, que canta: “Vai ditosa e bem segura”. A evocação referencial comprova, pois, a vitalidade do processo enunciado, constituindo as sucessivas variações em torno do tema comum da beleza feminina a demonstração do engenho poético de Graça Moura. Com efeito, nesta confluência de textos temporalmente muito distantes, os paralelismos inesperados desencadeiam uma imagética singular de que resulta uma paródia intertextual a desafiar uma cabal competência literária⁵⁶⁶. Registe-se ainda que o verso derradeiro apresenta um carácter conclusivo, uma vez que explica, em dimensão metapoética, a inspiração lírica haurida e a indiferença a que aquela mulher sujeita o *eu* de enunciação: “tudo o que dá foi isto que me deu”.

A relação dialógica, formulada com outros textos que os procederam ou lhes são contemporâneos, apresenta, com efeito, um paralelismo com a concepção de poesia proposta por Carlos de Oliveira:

“Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê.”⁵⁶⁷

De facto, essa estratégia polifónica, inscrita em padrões do pós-modernismo, desenha uma recriação lúdica, que Eco designa por *ironia intertextual*; não se assume como um discurso paralelo, mas com o desejo de alcançar a almejada originalidade, exigindo um leitor modelo, capaz de atingir um horizonte de sentidos profundos pelas sugestões implícitas contidas no poema:

“A ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para o mesmo festim. Seleciona-os e privilegia os leitores intertextualmente avisados”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1987, p. 431.

⁵⁶⁶ Sobre este conceito, vide Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Competência linguística e Competência literária*, Coimbra, Livraria Almedina, 1977, pp. 103 sqq.

⁵⁶⁷ Carlos de Oliveira, “Micropaisagem”, in *O aprendiz de feiticeiro*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1973, p. 263.

⁵⁶⁸ Umberto Eco, “Ironia intertextual e níveis de leitura”, in *Sobre literatura*, Lisboa, Ed. Difel, 2003, p. 225.

Assim, a prática referida pelo autor de *O nome da rosa*, motivada por uma pulsão criativa, pode-se observar no seguinte passo:

“se podia dizer-se por acaso
que a boca é rubra, os dentes de marfim,
de oiro o cabelo e as vestes de cetim,
a que se havia de igualar o naso?

adunco não podia ser, nem raso,
nem grande, nem formado assim-assim
nem se viu já o nariz em querubim,
nem ter pêlo na venta vinha ao caso.” (PR2, 337)

Os versos apresentados desenhavam uma poética atenta à tradição pela apresentação dos referentes convencionais da beleza (“dentes de marfim” ou “de ouro cabelo”⁵⁶⁹) integrados na convenção estética e poética da beleza feminina de substrato camoniano, por exemplo, no soneto *Ondados fios de ouro reluzente*⁵⁷⁰. No entanto, Graça Moura derroga os atributos canónicos do retrato feminino⁵⁷¹; as indagações em torno das saliências do nariz, “adunco não podia ser, nem raso”, não integram os códigos poéticos vigentes da descrição da mulher⁵⁷². No último verso, com particular ironia, a frieza dos sentimentos petrarquistas dá lugar surpreendentemente ao sintagma popular, “pêlo na venta”, revelador da única característica psicológica: a arrogância ou o mau génio da mulher. O paradigma de referência feminina, valorizado em signos estilizados, reveste-se de características singulares pela incorporação de elementos inesperados na descrição poética com assomos, de novo, de uma forte vertente parodística, contendo um singular potencial de sentidos, uma vez que, no dizer de Graça Moura, “a escrita é uma orla inquieta das coisas / uma sombra das figuras” (PR1, 303).

Neste contexto, Graça Moura consciente do seu processo criativo intencionalmente afirma:

“Na verdade, nunca escrevemos nada que nos pertença por inteiro, nem nada que nos seja completamente alheio”.⁵⁷³

⁵⁶⁹ Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Vniversitatis Conimbrigensis, 1997, p. 563.

⁵⁷⁰ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 164.

⁵⁷¹ Sobre esta matéria, vide Rita Marnoto, “A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação”, in Maria João Borges et alii, *Lírica camoniana. Estudos diversos*, loc. cit., pp. 49-63.

⁵⁷² Como nota Rita Marnoto (*O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, loc. cit., p. 558), esta evolução poética da construção da personagem feminina já surge no período maneirista.

⁵⁷³ Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, loc. cit., p. 472.

Outro texto invocativo que deriva de um *incipit* de um célebre soneto camoniano, *Erros meus, má fortuna, amor ardente / Em minha perdição se conjuraram*⁵⁷⁴, é o seguinte:

“e de repente estava ali a musa [...]

e em minha perdição se conjurou
premeditadamente a esfrangalhar-me.
era a musa a cravar o seu punhal

e a medir o seu tempo pelo sangue
que jorrasse de mim. e eu perdi.
e em minha perdição se renovou.” (PR2, 534)

A dimensão dialógica contida no lamento profundo da não correspondência do amor, entendido dentro do drama com todas as perplexidades e incertezas próprias da cosmovisão maneirista⁵⁷⁵, leva o *eu* lírico a transformar o canto camoniano “em minha perdição se conjurou” no segmento “em minha perdição se renovou”, sinal de esperança do amor. Por outro lado, Graça Moura evidencia, através da alusão afectiva à “musa”, reiterada nos seus poemas a lembrar as invocações de *Os Lusíadas*, a existência de uma intensidade lírica, que anima significativamente os seus versos.

Em vasto e rico filão imitativo, a figura do Adamastor é trazida também à colação:

“e depois tudo eram
[metamorfozes

dos adamastores de algibeira num pequeno país a ocidente.
e os símbolos eram os mais vulgares, como os tigres tensos
das ilhas provocando alterações da experiência.” (PR1, 372)

Na evocação do gigante, ao jeito de reflexão nos finais de canto de *Os Lusíadas*, os versos de vgm traçam uma degradação generalizada que se confunde com um atávico modo de ser português. A metáfora pejorativa das “metamorfozes / dos adamastores de algibeira” adverte para a falta de coragem e vulgaridade dos portugueses, pouco consentânea com o episódio camoniano do ser mitológico, representação da ousadia e espírito de sacrifício dos nautas perante os obstáculos e

⁵⁷⁴ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 170.

⁵⁷⁵ Eunice Ribeiro destaca neste texto o “singular concerto de timbres, um *memento mori* maneirista com a dorida dicção camoniana” (Eunice Ribeiro, “Retrato do poeta como artista”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (org.), in *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, *loc. cit.*, p. 73).

dificuldades enfrentados. Graça Moura, dedica, a partir de uma escultura de José Guimarães, a esta figura mitológica um estudo crítico, não só na sua referência primordial em *Os Lusíadas*, mas também nas suas derivas no poema *Camões*, de Almeida Garrett, e no *Mostrengo*, da autoria de Fernando Pessoa.⁵⁷⁶

A partir de uma fotografia de Gerárd Castello-Lopes, o poema sugestivamente intitulado *desforra*, entrelaça os mitos do Velho do Restelo e do Adamastor:

“é a vingança do velho do restelo:
cavar a terra junto à torre de belém.
andámos séculos a montar a história em pêlo
e o que tivemos deixamos já de tê-lo.
não digas a ninguém.

nem império, nem nada. a terra com minhocas
(se inda as tiver) é boa pró cultivo
de legumes”. (PR2, 225)

Neste “poema de perdição”, no dizer de Aguiar e Silva⁵⁷⁷, o contraste entre a horta, sustento pobre de sobrevivência, e a torre de Belém, símbolo de glória, constituem “a vingança” do velho de “aspecto venerando”, num sentimento desolador da história nacional. Como observa Aguiar e Silva, não se trata de uma atitude narcisista magoada de implicação camoniana; ao invés, enraíza-se “em dramáticas perdas imemoriais, em desconcertos presentes e em funestos avisos para o futuro”⁵⁷⁸. Esta enunciação anti-épica observa-se ainda pelo monumento emblemático das descobertas, que fica junto à terra, “boa pró cultivo / de legumes”, agora cultivada por aqueles que ergueram um império irremediavelmente perdido. Nestas alusões parodísticas à obra camoniana, em tom corrosivo, ao passado glorioso contrapõe-se uma realidade decepcionante de penúria deliberadamente marcada pelo sintagma “nem império, nem nada”. João Barrento, neste contexto, observa que as implicações agudas da consciência histórica no exercício poético são uma marca distintiva da pós-modernidade⁵⁷⁹. O Velho do Restelo, a consciência nacional, metáfora do começo e fim do império, inscreve-se na humilhação da pátria reduzida a “nada” e assume contornos de resignação e

⁵⁷⁶ Vasco Graça Moura, *Adamastor. Nomen Gigantis*, Lisboa, Ed. Afrontamento, 2000.

⁵⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 177.

⁵⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 176.

⁵⁷⁹ João Barrento, “Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, in *A palavra transversal. Literatura e ideias do século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 71.

agonia⁵⁸⁰, que parece ter resposta de Graça Moura nos versos decassilábicos de *Os Lusíadas para gente nova*:

“(O velho do Restelo não se cala
Apela à sensatez e à prudência
É um homem que sabe do que fala
E faz ouvir a voz da experiência,
Já muita gente veio interpretá-la
Como a defesa de uma desistência,
Mas ele só previu nos seus lamentos
O preço humano dos Descobrimentos.)”⁵⁸¹

Porém, nesta “mísera sorte, estranha condição”⁵⁸², célebre fala do ancião citada por Graça Moura (PR1, 557), irrompe o Adamastor:

“resta falar a freud do adamastor profundo.
Da sua sombra densa encolhe, mas distingo-a,
humana, universal, e me corcundo:
dizem que vamos reconquistar o mundo.
bastam a beldroega e a lusa língua.” (PR2, 225)

Estes versos sugerem, pela alusão a “freud”, um ponto de vista psicanalítico do mito do Adamastor, símbolo do heroísmo luso em ultrapassar os “vedados términos”⁵⁸³. Na aproximação de duas personagens camonianas, com efeitos extremamente sugestivos, a surpresa neológica, “me corcundo”, reitera o insucesso português no momento presente, bem como os versos “vamos reconquistar o mundo / bastam a beldroega e a lusa língua” satirizam, em registo premonitório, a ilusão megalómana da grandeza nacional. Deste modo, a voz enunciadora, provida de uma tonalidade pessimista do destino nacional, configura, uma vez mais, a inversão parodística com um consequente sentido irónico. Como nota Aguiar e Silva, a velha retórica da grandeza histórica, simbolizada nos mitos do velho do Restelo e do Adamastor, dá lugar, nos versos de vgm, a um olhar lúcido sobre as debilidades de Portugal.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Sobre a recriação poética das suas figuras, o poeta anuncia: “personagens / convertidas no verso, as suas / falas são, aí, um silêncio / imaginado: a loquaz invenção // da prosódia e da técnica” (PR1, 282).

⁵⁸¹ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente nova*, Lisboa, Ed. Gradiva, 2012, p. 70.

⁵⁸² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 104, *loc. cit.*

⁵⁸³ *Idem, ibidem*, V, 41.

⁵⁸⁴ Vítor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, *in op. cit.*, pp. 176-177.

Graça Moura tem um particular apreço pelo gigante, como se verifica nas várias referências que lhe dedica em diferentes momentos. Em *Os Lusíadas para gente nova*, a figura é caracterizada, segundo a sugestão camoniana:

“Estavam a passar aquele oculto
E grande cabo dito Tormentório,
Nesse lugar lhes surge o escuro vulto
Feito dum gigantesco promontório.
Ora ameaça ora prefere o insulto,
Ora se mostra muito merencório.
E viram nessas vagas violentas
Que passavam o Cabo das Tormentas.

Mas seria um gigante ou um penedo?
Mas seria um penedo ou um gigante?
Fosse o que fosse ali metia medo
Ao coração de cada navegante,
E Camões inventou logo um enredo
Naquela ponta de África distante,
Chamando-lhe o gigante Adamastor
E pondo-o a descrever um grande amor.”⁵⁸⁵

De um modo admirável situa o texto no espaço, no “cabo dito Tormentório”, e o “escuro vulto” provoca grande medo aos navegadores. Em notação quiástico, as perguntas iniciais da segunda estrofe deixam transparecer uma figura de contornos imprecisos, a que Camões chamou Adamastor⁵⁸⁶. Nesta exaltação épica de conquista do amares, a menção ambígua de “um grande amor” pode reportar-se à paixão do gigante, que não é correspondida pela ninfa Tétis, mas também sugere o trágico episódio de Manuel de Sousa Sepúlveda, sendo ambas as circunstâncias referidas por vgm⁵⁸⁷. Neste processo reveste-se, sem dúvida, de particular significado a incessante actividade de questionamento, pedra angular, aliás, de toda a escrita do autor.

⁵⁸⁵ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente nova*, loc. cit., p. 78.

⁵⁸⁶ Costa Ramalho, propõe uma interpretação etimológica para o nome da figura mitológica, bem como interpreta a importância deste episódio em *Os Lusíadas*. Vide Américo da Costa Ramalho, “Sobre o nome de Adamastor” e “Aspectos clássicos do Adamastor”, in *Estudos camonianos*, loc. cit., respectivamente, pp. 27-34 e 35-44.

⁵⁸⁷ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente nova*, loc. cit., pp. 80-81. Nesta ordem de ideias, Aníbal Pinto de Castro destaca diversas derivas inovadoras no episódio e, de entre elas, dá relevo à combinação do épico, trágico e lírico, ganhado este último elemento uma importância nuclear no caso do amor cantado pelo gigante (Aníbal Pinto de Castro, “O episódio do Adamastor”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, loc. cit., p. 178).

O fascínio por esta personagem imortalizada por Camões leva vgm a analisá-la de um ponto de vista amplo e sincrónico também em *Adamastor, nomen gigantis*, onde apresenta diversas variações que dela fizeram Almeida Garrett, em *Camões*, e Fernando Pessoa, em *O mostrengo*, poema incluído na *Mensagem*.

É curiosa a cumplicidade colhida no imaginário camoniano, uma vez que o texto de vgm conjuga literatura, crítica e artes plásticas, quebrando as barreiras genológicas dos modos literários. Num registo de notável erudição, debruça-se sobre o processo compositivo da figura mítica do Adamastor, a partir de uma escultura popular de José de Guimarães, bem como de esboços do artista e amigo, por quem Graça Moura tinha grande admiração, como já foi referido anteriormente.

Consequentemente, realiza uma leitura crítica do artista, resultante de conhecimentos sólidos nas artes plásticas, e uma aturada sensibilidade estética:

“A iconografia tradicional do Adamastor representa-o como uma criatura enorme de vulto humano e disforme, emergindo pesadamente das águas revoltas, numa aura sinistra. Os artistas seguiram mais ou menos à letra a descrição camoniana da figura colossal. O resultado não vai por vezes sem recordar certas esculturas no interior das grutas maneiristas italianas, confirmando inquietantes seres de forma humana obtida a par das concreções geológicas da pedra, mais ou menos adaptadas pela mão dos artistas, e de que o próprio Camões pode aliás ter conhecido representações em gravuras e desenhos, como é muito provável que tenha conhecido por idêntica via processo de agregação de elementos de vária ordem para compor figuras antropomórficas, semelhantes aos de Arcimboldo, como pode supor-se pelo retrato de Tritão no canto VI (17-19).”⁵⁸⁸

Face ao exposto, Graça Moura apresenta uma interessante e inovadora análise da génese da figura camoniana, de vincado traço maneirista, pelos elementos iconográficos das várias procedências que lhe terão serviram de inspiração.

Por outro lado, não deixa de salientar o fundo inspirador de Camões na obra do autor referido:

“José de Guimarães é, de há muito, um leitor e um intérprete plástico de Camões. Mas até agora, ele tinha ido buscar ao poeta uma temática e uma emblemática para os registos exuberantes da sua pintura. Com o Adamastor, José de Guimarães vai antes buscar a Camões a ideia geral de uma figura, um princípio de monstruosidade e gerador de monstruosidades, que depois combina com outros elementos, literários e extras-literários.”⁵⁸⁹

A presença e tributo prestados a Camões, análogos ao de Graça Moura, manifestam-se de modo distintivo na iconografia idealizada por de José de

⁵⁸⁸ Vasco Graça Moura, *Adamastor. Nomen gigantis*, loc. cit., sem indicação de número de página.

⁵⁸⁹ *Idem, ibidem*, sem indicação de número de página.

Guimarães, uma vez que é assinalado um momento evolutivo da sua interpretação do poeta quinhentista. O foco central reside, pois, nas “monstruosidades”, que evoca a brutalidade destruidora da contemporaneidade, o que confere ao Adamastor uma indelével modernidade, como preconiza Cardoso Bernardes.⁵⁹⁰

Este legado, perpetuado pela tradição, permite falar, na literatura actual, numa construção ímpar da personagem de *Os Lusíadas*, como diversos autores dão conta. Manuel Ferro aprecia a recepção do monstro em duas obras da pós-modernidade: *Adamastor, nome gigantis*, da autoria de vgm e o romance *Adamastor* de E. S. Tagino⁵⁹¹. Também, nesta esfera de interesses, Maria Aparecida Ribeiro analisa influências camonianas, com particular incidência nesta figura horrenda, nas obras de Nélida Piñon⁵⁹². No âmbito da literatura infanto-juvenil, Manuel António Pina, em *Aquilo que os olhos vêem ou o Adamastor*, centra-se na referida personagem camoniano, tendo como pano de fundo a passagem do Cabo das Tormentas.⁵⁹³

Não são, pois, poucos os signos ou personagens da galeria camoniana⁵⁹⁴, como se observa neste trecho de *fado entrecortado* que dá conta da trágica morte de Inês de Castro⁵⁹⁵:

“ó grande, e horrível crime, estranho caso
da linda Inês jazendo apunhalada!
tinham-lhe os fados já marcado o prazo
e o seu colo de garça agora é vaso
das pétalas da rosa ensanguentada...”⁵⁹⁶

⁵⁹⁰ Segundo este autor, “Para além da repercussão literária que viria a obter, a figura do Adamastor haveria ainda de transformar-se num tópic cultural, representando obstáculos sobre-humanos e os medos arquetipais com que o homem (nauta de qualquer época) tem de se confrontar na conquista dos seus desígnios” (José Augusto Cardoso Bernardes, “Episódio do Adamastor”, in Vítor Aguiar e Silva (org.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., p. 19. Vide também José Augusto Cardoso Bernardes, “Tétis, o Adamastor e o peito ilustre lusitano”, in *Biblos*, LXIV (1988), pp. 119-134.

⁵⁹¹ Manuel Ferro, “The myth of Adamastor in postmodernity: between legend and art, fiction and history”, in Antonella Lipscomb y José Manuel Losadas (coord.), *Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante Editori, 2013, pp.119-128.

⁵⁹² Maria Aparecida Ribeiro, “Um Adamastor ambíguo, uma tuba enrouquecida: Camões na leitura de Nélida Piñon”, in Maria do Céu Fraga et alii (org.), *Camões e os contemporâneos*, loc. cit., pp. 745-755.

⁵⁹³ Manuel António Pina, *Aquilo que os olhos vêem ou o Adamastor*, ilustr. de José M. Ribeiro e Pedro Aguilár, Coimbra, Angelus Novus, 2102.

⁵⁹⁴ Pela importância que suscitam os aspetos enunciados, Carlos Reis sublinha: “Em meu entender é da história literária e do imaginário camoniano por ela fomentado que nutrem muitos dos textos (e certamente não só na literatura portuguesa) que tratam de explorar os traços mais sedutores e mais singularmente ‘heróicos’ da personalidade e de Camões, traço que não raro são metonimicamente associados ao destino colectivo português” (Carlos Reis, “História literária e personagens na história: os mártires da literatura”, in Carlos Reis et alii (org.), loc. cit., p. 112).

⁵⁹⁵ Sobre a recepção, interpretação e indicações bibliográficas deste episódio, vide José Carlos Seabra Pereira, “Inês de Castro”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 444-449.

Em estreita consonância com os princípios poéticos de substrato camoniano, o episódio lírico e trágico, repleto de notações disfóricas, preserva a emoção do poeta que oferece signos impressionantes: “horrible crime” ou “jazendo apunhalada”. Não faltam, por outro lado, neste passo uma desconstrução desta personagem emblemática⁵⁹⁷; não só se verifica uma similitude, pela exploração do núcleo significativo do episódio, como se valorizam novos aspectos que só se alcançam através do cotejo com o texto camoniano. Em *Os Lusíadas*, a expressão “colo de garça” dá agora lugar a um “vaso das pétalas da rosa ensanguentada”.

O poder sugestivo deste procedimento lúdico leva Graça Moura, num pendor homo-autoral, a referir-se noutra passo, num registo distinto, à figura de Inês de Castro, contextualizada numa vasta recepção nem sempre cientificamente correcta:

“acredite que o mundo
é uma cópia dos livros [...]

para falar de uma obscura gaja em quem o rei se punha
e dizem que foi morta só por razões de estado.
já estava posta em carónica e eu pu-la em sossego
à custa do petrarca. e toda a gente se aproveitou do mito
a torto e a direito. em coisas de emoção e patetice

toda a gente aproveita e diz asneiras.” (PR1, 325)

O excerto é elucidativo do modo como a expressão poética encerra, neste contexto, um princípio transfigurador, uma vez que já não se trata propriamente de uma figura trágica, pelo contrário é descrita, numa linguagem inesperada, com desprezo: é “uma obscura gaja em quem o rei se punha”. Este distanciamento crítico configura, pois, uma visão pós-moderna, marca indelével da escrita de vgm; longe de um mero *ethos* ridicularizador do passado, o ousado jogo intertextual apresenta como traço dominante uma particular admiração pela obra camoniana.

Na esteira de passos subordinados ao imaginário camoniano, o gesto criativo do poeta contemporâneo comporta, uma vez mais, um notável carácter dialógico no poema *leda e o cisne*:

⁵⁹⁶ Cf. Vasco Graça Moura, *Poesia 2001-2005*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2006, p. 91.

⁵⁹⁷ Cândido Martins destaca que a paródia corrói deliberadamente todas as manifestações dominadas por uma estética da imitação, o que se aplica com propriedade ao contexto enunciado (José Cândido Martins, *Teoria da paródia surrealista, loc. cit.*, p. 81).

“o cisne
quando sente ser chegada a hora, etc.,
diz o camões cantando desfavores,
e é final este enlace e só de música
espectral de poetas e pintores.” (PR2, 353-354)

Visto que a poesia se faz também de versos alheios, o passo, entre aspas, encerra uma citação⁵⁹⁸ do *incipit* de um soneto de Camões⁵⁹⁹, no conhecido *topos* clássico do cisne, que, perante a morte eleva o seu canto, lamentando o fim dos seus dias. Assim, também o desespero da morte sentido pelo ser humano, inspiração “de música / espectral de poetas e pintores”, sugere o derradeiro canto da referida ave. Com efeito, o poema camoniano reparte-se difusamente entre o carácter indissociável da elevação do canto e a tristeza da morte, *topos* que possui uma larga fortuna desde a Antiguidade Clássica até à actualidade, como notou Frederico Lourenço.⁶⁰⁰

Nesta dimensão intertextual sempre procurada, portanto aberta ao sistema literária, também a célebre redondilha *Aquela cativa* de Camões⁶⁰¹ é sugerida por Graça Moura:

“a que me cativa
se nas nuvens vivo
também me cativa
se dela me esquivo
p’lo mesmo motivo
de que nela vivo
sem alternativa

a que me cativa
mas dá liberdade
nesta tentativa
de que um dia há-de
ser data festiva
por termos vontade
de que assim se viva

⁵⁹⁸ Esta estratégia enunciativa, que consiste na apropriação selectiva de versos de outrem no interior do corpo textual de Graça Moura é, no dizer de Laurent Jenny, uma forma particular de intertextualidade. A autora refere ainda que um aspecto fulcral da intertextualidade verifica-se no “aproveitamento duma determinada unidade textual abstraída do seu contexto e inserida assim mesmo num novo sintagma textual” (Cf. Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, in Laurent Jenny *et alii*, *Intertextualidades. Poétique*, n.º 27, *loc. cit.*, p. 14).

⁵⁹⁹ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 143.

⁶⁰⁰ Segundo Frederico Lourenço, Camões retomou a alusão ao canto, nos últimos instantes de vida, do cisne, “a ave das Musas”, já presente num poema de Calímaco: “É quando a ave das Musas já não consegue mover as asas / que o seu canto atinge o auge do seu esplendor” (Frederico Lourenço, “A arte poética de Calímaco”, in *Grécia revisitada*, *loc. cit.*, p. 125).

⁶⁰¹ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 89.

a que me cativa
 e me traz cativo
 só faz com que eu viva
 porque nela vivo:” (PR2, 504)

De novo a capacidade parodística, patente logo no título, *imitado de camões*, mostra um dos traços mais recorrentes desta poesia: a paráfrase da escrita, ou melhor, o gosto de dialogar com a voz tutelar quinhentista. Ligada à rica linguagem poética de Camões, muito contribui o jogo polissémico da continuada repetição do lexema “cativo”, com aliteraões várias (“vivo”, “motivo”)⁶⁰². No entanto, de um modo refratário, em Graça Moura a personagem não é nomeada, nem os seus singulares atributos: “rosto singular”, “pretos os cabelos” ou “tão doce a figura”. Todavia, os ecos explícitos do texto enunciado fundem-se sobretudo nos sentimentos do poeta, “a que me cativa / se nas nuvens vivo / também me cativa”. Com efeito, a capacidade de síntese transgressora não valoriza a beleza exótica de uma mulher de pele negra, dando Graça Moura novos significados e modernidade aos versos do autor de *Alma gentil que te partiste*. Nesta metamorfose registre-se que o passo inspirador “pois nela vivo / é força que viva” transforma-se em “porque nela vivo”, sugestão do intimismo do poeta, contribuindo, este último verso, para que seja sentido com maior intensidade o seu estado de alma. Por conseguinte, numa linha marcadamente maneirista, a complexa expressão da elevação da mulher amada é consagrada pelo canto.

Com efeito, esta aproximação ao intertexto camoniano estabelece um multifacetado jogo conceptual, exercido por via de uma notável selecção e tratamento de versos, que o leitor, conhecedor da herança camoniana e da modernidade, consegue identificar, conferindo à produção lírica de Graça Moura uma espécie de jogo cultural ininterrupto.

⁶⁰² Rita Marnoto, “Camões, Laura e Bárbara escrava”, in *Máthesis*, nº 6, 1997, pp. 77-103.

2.4. O divino e o profano

O seu universo literário, densamente reflexivo e humanista, continua em torno de *Sôbolos rios*, texto que, pela indiscutível riqueza de pensamento camoniano⁶⁰³, constitui um infindável filão que tem sido objecto de múltiplas leituras, nem sempre coincidentes⁶⁰⁴:

“vou dizer ao camões que sobre os rios não
passarei mais a noite.

a escrita polui-se: refaz seu exercício
e ao fim é exercida em labirinto.

e os erros e o poder que se escondiam
no coração humano (as jogadas mais íntimas os trabalhos
preparatórios)
a corromper a claridade sobre
os rios”. (PR1, 152)

Os versos impõem, desde logo, notações referenciais que valem como ponto de partida inspirador do referido poema. A consciência lírica objectiva-se no acto de constituição do próprio texto, concluindo Graça Moura que “a escrita polui-se”, na incapacidade de chegar à perfeição lírica⁶⁰⁵. O diálogo com o poeta quinhentista, “vou dizer ao camões”, explora uma dimensão autobiográfica, que se desdobra “sobre os rios”, numa enumeração de elementos geradores de lamento e desencanto, análogos à glosa camoniana do salmo 136⁶⁰⁶. A meditação do poeta contemporâneo associa a tensão existencial às angústias da essência poética, plasmada no sentido saturnino do lexema “noite”; como notou João Minhoto

⁶⁰³ Graça Moura sintetiza a importância deste poema do seguinte modo: “Paradigma por excelência intra e da intertextualidade camonianas, em *Sobre os rios* poderão identificar-se dezenas e dezenas de *topoi* e lugares paralelos das mais variadas proveniências, com ecos, reelaborações e recorrências no poema e quase verso a verso” (Vasco Graça Moura, “Quatro breves anotações a Sobre os rios”, in David Mourão Ferreira *et alii* (org.), *Afecto às letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 653).

⁶⁰⁴ Com efeito, a riqueza das redondilhas referidas leva Jorge de Sena a afirmar num artigo intitulado Babel e Sião: “Este tema, de grande importância na tradição judaica e na cristã, assume crucial valor em Portugal, sobretudo por ser do Salmo respectivo, que Camões transformou numa pessoal e individualizada expressão do seu pensamento poético não só da sua obra, como do seu tempo ou da poesia universal, a oposição simbólica entre Babilónia e Jerusalém” (Jorge de Sena, “Babel e Sião”, in *Trinta anos de Camões 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, *loc. cit.*, p. 113).

⁶⁰⁵ Neste prisma, Graça Moura em *poema* conclui: “todo o poema é perfeitamente impuro” (PR1, 9).

⁶⁰⁶ Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, “Sôbolos rios. Uma estética arquitectónica”, in *Ler e escrever*, *loc. cit.*, p. 64. Embora sejam atribuídos a Camões outros textos, Costa Pimpão (Cf. Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*) assinala somente dois sonetos dedicados a este tema: *Cá desta Babilónia donde mana* (p. 118) e *Na ribeira do Eufrates assentado* (p. 129).

Marques, o problema da redenção pessoal faz-se, em primeiro lugar, através da poesia e não pelo reconhecimento da acção de Deus, subjacente ao texto camoniano⁶⁰⁷. Deste modo, em *Redondilhas Sôbolos rios que vão ou Sobre os rios que vão*, verbete da responsabilidade de vgm inserto no *Dicionário de Luís de Camões*, o autor sublinha a primazia do canto de carácter profano:⁶⁰⁸

“O sentido geral das redondilhas é o de nelas se fazer a palinódia em relação ao canto profano, reorientando-se este a lo divino, a partir de certa altura”.⁶⁰⁹

Com efeito, a concepção platónica abriu caminho à valorização da poesia ao divino, convertendo as redondilhas em cântico religioso. No entanto, consciente da amarga precariedade da condição humana, a interpelação de Graça Moura ao texto camoniano não valoriza a sua dimensão espiritual, a caminhada terrena da alma em direcção à esfera inteligível que é a Jerusalém Celeste. David, no dizer de Camões, chora em Babilónia as lembranças de Sião, “vi que todo o bem passado / não é gosto, mas é mágoa”⁶¹⁰, e anseia veementemente o repouso em Deus. Seabra Pereira realça as incidências de Santo Agostinho na crise existencial de *Sôbolos rios que vão*⁶¹¹, matéria já abordada, entre outros, por António Salgado Júnior⁶¹². No entanto, o professor de Coimbra aborda com outra profundidade este assunto e conclui que a ânsia do absoluto tem paralelo no pensamento augustiniano: é a luta

⁶⁰⁷ João Minhoto Marques, “Camões e a poesia de Vasco Graça Moura, in Maria do Céu Fraga *et alii* (org.) *Camões e os contemporâneos*, Braga, Centro Interuniversitário de Estudo Camonianos-Universidade dos Açores-Universidade Católica Portuguesa, 2012, p. 692.

⁶⁰⁸ Vasco Graça Moura (*Camões e a divina proporção*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 57 sqq) dedica à palinódia, canto de arrependimento de difícil definição, uma particular atenção. Registe-se que a propósito do pensamento platónico no poeta quinhentista vários autores manifestaram posições contrárias sobre a possível fonte em que terá haurido Camões o seu conceito de palinódia. O primeiro (Costa Pimpão, “Teria Camões lido Platão?”, in *Estudos diversos*, Coimbra, Acta Vniversitatis Conimbrigenis, 1972, pp. 111-120) defende que Camões se inspirou no *Fedro* de Platão; o autor da *Aparição*, por seu lado (Vergílio Ferreira, “Teria Camões lido Platão?”, in *Biblos*, vol. XVIII, 1942, pp. 225-247) preconiza que a génese privilegiada do texto camoniano é a ode horaciana *O matre pulchra filia pulchrior*. Vítor Manuel Aguiar e Silva (“Amor e mundividência na lírica camoniana”, in *Camões: Labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 169, nota 24), sem invalidar os argumentos apresentados, afirma que o conceito de palinódia estava muito divulgado na literatura quinhentista, pelo que é difícil, senão impossível, determinar com rigor a fonte textual de Camões.

⁶⁰⁹ Vasco Graça Moura, “Redondilhas Sôbolos rios ou sobre os rios que vão”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 834.

⁶¹⁰ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 105.

⁶¹¹ Cf. José Carlos Seabra Pereira, “Para o estudo das incidências augustinianas na lírica de Camões”, in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 431-448 e *idem*, “Apontamentos sobre uma elegia augustiniana de Camões. Se quando contemplamos as secretas”, in David Mourão Ferreira *et alii* (org.), *Afecto às letras*, loc. cit., pp. 329-335.

⁶¹² António Salgado Júnior, *Camões e Sôbolos rios. Ensaio de interpretação destas redondilhas*, separata do vol. X da *Revista Labor*, Aveiro, 1936.

terrena do homem com o fito de atingir o repouso na morte, termo de um processo ascensional.

Ao invés, para Graça Moura, o entendimento da vida não nasce do reconhecimento do poder divino, mas radica no próprio homem e nos seus enganos, plasmados no sintagma “os erros e o poder que se escondiam / no coração humano”, revelando, assim, um tratamento diverso da glosa camoniana referida. O sortilégio da poesia é concebido como “labirinto”, metáfora da confusão e impedimento de qualquer possibilidade de saída para a degradada condição humana, que acaba por “corromper a claridade sobre os rios”. A associação ao labirinto, modelo disfórico de desencontro e temor, liga-se à imagem do canto, bem como ao continuado desejo do *eu* lírico encontrar um caminho, em demanda de uma “claridade” corrompida por um mundo babélico.⁶¹³

O referido poema, considerado a “coluna vertebral da lírica” camoniana, como notou António Sérgio quando se lhe referiu⁶¹⁴, é retomado por Graça Moura em *redondilhas dos gestos*, sequência de textos dedicados a José Aurélio com o título global de *variações metálicas*:

“sôbolos os ferros que vão
por babilónia me achei
e lá passando encontrei
bronzes, arames, latão,
chumbo, zinco, oiro de lei. [...]

vi que tudo se aproveita
mesmo o já desnecessário
e ou se entorta ou se endireita,
ou se liga, alarga, estreita
ao sabor do imaginário [...]

sôbolos os ferros, os restos,
que em babilónia encontrei,
tudo aqui emaranhei
para perceber os gestos.
foi dos gestos que falei.” (PR2, 287-289)

⁶¹³ Ao utilizar o lexema “labirinto”, Graça Moura não descarta as afinidades à mundividência labiríntica de Babel no soneto camoniano *Cá nesta babilónia donde mana* (Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 176), quando canta: “Cá neste labirinto, onde a nobreza, / o valor e o saber pedindo vão / as portas da cobiça e da vileza” (Cf. Maria Leonor Carvalhão Buescu, “Babel e o labirinto”, in *Ensaios de literatura portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 68-69).

⁶¹⁴ António Sérgio, “Apêndice ao ensaio sobre a lírica de Camões”, in *Ensaios*, tomo V, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1981, p. 211.

Com um tratamento peculiar, o sujeito poético reescreve parodisticamente o *incipit* camoniano “sôbolos os rios que vão” em “sôbolos os ferros que vão”; tal estratégia vincula-se, pois, a um factor de identificação imediata, pelo jogo intertextual desenhado entre o trecho de Graça Moura e a composição camoniana. O fito do sujeito poético, em visita à oficina do escultor de Alcobaça, centra-se no ofício artístico e daí decorre a importância concedida, em registo efrástico, a materialidade da concepção plástica: “bronzes, arames latão, / chumbo, zinco, oiro de lei”. A enumeração denota os vários elementos que dão forma à construção imagética, bem como o turbilhão desses componentes sugere a experiência estética, num evidente tributo à arte de José Aurélio.

A estrofe final do passo transcrito sugere, de novo, um singular labor estético realizado numa variedade incomensurável de processos, que o poeta tenta compreender: “tudo aqui emaranhei / para perceber os gestos”. A oficina do referido artista surge metaforizada na confusão de “babilónia”, referente espacial intrinsecamente ligado à pluralidade que preside ao acto criativo, uma vez “que tudo se aproveita / [...] ao sabor do imaginário”, a lembrar a célebre Lei de Lavoisier.

Na relação inevitável que vgm mantém com outros textos, nunca deixa de explorar novas formas de poetar, como se lê em *babel revisited*:

“não comparo babilónia ao mal presente e
nada sei de sião, em termos pessoais,
a não ser por interpostas redondilhas. depois,

sempre deixei que por cá viessem aquelas
humanas figuras e tentassem alterar-me à sua vontade,
algumas vezes propondo-me a mentira em série

e outras vezes a verdade capciosa. a mim, tanto fazia, o importante era virem
ao som da flauta, ao som da lira.”⁶¹⁵

A voz lírica, em momento de reflexão, contempla a evidente sugestão bíblica associada à revisitação do Salmo 136⁶¹⁶, “por interpostas redondilhas”, o que

⁶¹⁵ Vasco Graça Moura, “Babel revisited”, in Artur Anselmo *et alii*, *Babel sobre babel*, Lisboa, Ed. Babel, 2010, p. 113

⁶¹⁶ Graça Moura destaca o vasto potencial poético dos salmos, em especial a partir do último quartel do século XVI, quer de proveniência bíblica, quer profana” (Vasco Graça Moura, *Camões e a divina proporção*, *loc. cit.*, pp. 57 sqq).

contribui para explicar o próprio título. Camões, de facto, chora em Babilónia as lembranças de Sião, “E tudo bem comparado / Babilónia ao mal presente / Sião ao tempo passado”⁶¹⁷, trecho da maior relevância para a interpretação global das redondilhas, que vgm não ignora. No entanto, não se verifica nos versos contemporâneos o desdobramento do “processo da simetria e antítese”⁶¹⁸, porque, ao confrontar o presente e o passado, o carácter temporal e espacial complementam-se, diferindo assim do paradigma dicotómico camoniano, pelo forte sentido individual da realidade vivida, sinalizada por “em termos pessoais”. Implicitamente pode-se ler nos interstícios do texto um convite insistente à reflexão crítica sobre os valores e problemas da sociedade actual, comprovada na denúncia da “mentira em série”. Nessa atitude exegética, plasmada num discurso inovador, estabelece-se com o leitor uma relação de aprendizagem, estratégia que o convida, sem dúvida, a um trabalho de desvendamento, desafio pós-moderno e frequente no poeta contemporâneo.

Ora, no âmbito de uma intertextualidade de matriz bíblica, sob o signo da constante dialéctica entre o jogo das aparências e a realidade, o segmento “e outras vezes a verdade capciosa. a mim, tanto fazia, o importante era virem / ao som da flauta, ao som da lira” lembra as referências aos instrumentos do canto, enunciados num dos mais conhecidos passos de *Sôbolos rios*:⁶¹⁹

“Fique logo pendurado
a fruta com que tangi,
ó Hierusalém sagrada
e tome a lira dourada
para só cantar de ti.”⁶²⁰

Deste modo, os versos transcritos são abordados por Graça Moura numa perspectiva ligada sobretudo ao poder do canto, que, por extensão, evoca a dimensão da própria poesia, embora, ainda assim, reconheça a dimensão divina, aceite pela maioria dos exegetas:

⁶¹⁷ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 105.

⁶¹⁸ Maria Vitalina Leal de Matos, “Sôbolos rios. Uma estética arquitectónica”, in *Ler e escrever*, loc. cit., p. 56.

⁶¹⁹ Cleonice Bernardinelli destaca que de entre os núcleos significativos das redondilhas camonianas, ligados ao poeta, ao amante e ao crente “predomina largamente o canto” (Cleonice Bernardinelli, “Sobre os rios: a mudança da mudança”, in *Estudos camonianos*, loc. cit., p. 205 e nota 5).

⁶²⁰ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 111.

“À flauta sucede a lira dourada, ao instrumento idóneo para a pulsão dos sentidos e da sensualidade, bem como para a provocação da metamorfose órficas, substitui-se a lira dourada, o instrumento das cordas de Apolo, num registo puramente intelectual e próprio para entoar um canto à divindade”.⁶²¹

Esta palavras são, pois, direccionadas pela meditação sobre o destino humano e o modo de o exprimir; a lira afigura-se um dos símbolos por excelência da exegese bíblica e do canto divino⁶²², sobrepondo-se à flauta, símbolo sensual de cariz profano⁶²³. A este propósito, Rita Marnoto, ao estudar as relações de Camões com Sannazaro, valoriza o instrumento consagrado a Orfeu na Antiguidade:

“Só a lira, o instrumento de Orfeu e o instrumento que é especificamente referido no texto hebraico do salmo 136, o pode conduzir a Deus. Sob esta óptica, também a estrutura das redondilhas evolui de acordo com um movimento circular entre Sião e Jerusalém, entre a flauta e a lira, mas que implica, porém, uma ascensão de grau, nos termos em que é entendido pelo neoplatonismo cristão.”⁶²⁴

No poema de Graça Moura, intitulado precisamente *salmo 136*, é notória uma correspondência contrastiva no processo compositivo:

“não são muitos os que enfrentam o real, retesando a
percepção no meio do salgueiro, em desapego
crepuscular dos instrumentos bíblicos:

flautas e cítaras sobre a terra tão áspera,
que tocam e rejeitam e rejeitam e tocam.” (PR2, 77)

A pacificação possível não é encontrada em Deus, mas na possibilidade de cada ser humano ver no mundo uma força reparadora⁶²⁵; no entanto, em registo reprovativo, denuncia que “não são muitos os que enfrentam o real”. O sujeito de enunciação não dispensa as correlações entre a música e os salmos, porém apresenta um registo diferenciado face aos temas órficos evocados em *Sôbolos*

⁶²¹ Vasco Graça Moura, “Redondilhas Sôbolos rios ou sobre os rios que vão”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, p. 834.

⁶²² Manuel Augusto Rodrigues, “Sôbolos rios que vão à luz da exegese bíblica moderna”, in *Arquivos de Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 417-418.

⁶²³ O autor não ignora a tradição agustiniana que considera “a música rítmica, a da lira dourada, própria para o canto da razão e da medida, para o hino de elevação a Deus” (Vasco Graça Moura, “Redondilhas Sôbolos rios ou sobre os rios que vão”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, p. 835).

⁶²⁴ Rita Marnoto, “Da Arcádia a Sôbolos rios”, in *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, p. 220.

⁶²⁵ As convicções de vgm levam-no a aproximar das teorias evolucionistas, quando confidencia: “não creio em deus, não me atingiram / seus metafísicos engodos. / no homem que sou evoluíram / peixes, macacos, alga, lodos” (PR2, 256).

*rios*⁶²⁶; renuncia ao poder divino da música presente em Camões, como se verifica na construção quiástica das “flautas e cítaras”, “que tocam e rejeitam e rejeitam e tocam”, tornando-se a complexidade que daí resulta uma clara sugestão da pouca espiritualidade despertada pelo seu som “sobre a terra tão áspera”. Os instrumentos enunciados simbolizam, pois, o apego humano ao mundo dos sentidos e à instabilidade verificada na esfera terrena. Assim, numa forte intensidade lírica, desprovidos de capacidade encantatória, a flauta e a cítara não são capazes de motivar harmonia e paz entre os homens.⁶²⁷

No que concerne à reconhecida interpretação religiosa de *Sôbolos rios*, os versos de Graça Moura dão conta dessa vertente⁶²⁸, embora de um modo distanciado, quando anunciam de modo provocatório:

“babel não faz o frete a deus

e deixa o homem desarmado: ele nem quer a mais alta torre,
nem perde a vida por delicadeza, não ata nem zigurata não trepa
nem sai de cima: ele deixa-se ficar para ali, miserere, miserere, [...]

compadrios, trepidações. no mundo como vontade e representação,
na confusão de babel, meditativo e melancólico, irónico e literário,
ah, maria, maria, eu vou descalço a imaginar-me em lírios às mãos cheias

e flores de púrpura espalhando-se no caminho, por entre as sombras.”⁶²⁹

Num mundo actual, impregnado de contradições e pouco vocacionado para uma cosmovisão divina e transcendente, Babel assume neste passo a perplexidade dos novos tempos, com uma consciência indagativa da ausência de Deus, perspectiva diferente das interpretações canónicas. Em contraste deliberado com uma leitura teológica do Salmo 136, o poeta revela um certo cepticismo face ao

⁶²⁶ Sobre esta matéria, presente no autor da *Canção X*, vide Maria Helena Rocha Pereira, “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

⁶²⁷ Tal como em Camões, o abandono do canto em Graça Moura é símbolo de desistência e de renúncia (Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 15).

⁶²⁸ A pertinência desta aproximação é sublinhada por alguns autores, que consideram a conjugação de temas religiosos e profanos como uma característica distintiva de muitos poetas do Maneirismo (Isabel Almeida, *Poesia maneirista*, loc. cit., p. 58)

⁶²⁹ Vasco Graça Moura, “Babel revisited”, in Artur Anselmo et alii, *Babel sobre babel*, loc. cit., p. 114.

divino⁶³⁰, atitude que assumiu ao longo da vida, porém não deixa de invectivar a sociedade e o mundo, como testemunha o sintagma “na confusão de babel”.⁶³¹

Com óbvias conotações simbólicas, essa aguda consciência existencial de Graça Moura concretiza-se, numa admirável súpula do seu perfil, imprescindível para o entendimento dos seus versos: “meditativo e melancólico, irónico e literário”. É a partir da construção do mundo às avessas que o poeta apanha o sentido da vida; denuncia a desumanização, bem como descortina que essa atitude é característica do seu tempo, prova cabal de que o poeta explora a dimensão moral contemplada nos salmos⁶³². Deste modo, a irrupção destes valores enfatiza que o melhor exemplo não deriva somente de Deus, mas também da alquimia do canto, revelando indubitavelmente um novo sentido aos versos de Graça Moura – precisamente é esse mundo incerto, inquietante e desconcertante, a lembrar a complexidade do Maneirismo, que desenha o seu discurso poético.

Em tom irónico e até provocatório, a apóstrofe, contida na expressão “ah maria, maria”, assinala uma poesia marcada por uma tonalidade de desolação e arrependimento, semelhante a uma ladainha. Associa-se-lhe “misere, misere”, ecos do Salmo 51, de súplica individual que na Vulgata começa com o último lexema referido⁶³³; o *eu* lírico assume-se, assim, como suplicante, peregrino descalço a espalhar flores, revelação pungente da experiência do sofrimento.

A descrença e o cepticismo, na realidade, invadem-lhe o espírito, porque Deus “deixa o homem desarmado”, sem amparo divino, o que explica uma espiritualidade profundamente disfórica, como Graça Moura escreve no polémico título *Contra Deus*:

⁶³⁰ Sobre este assunto, com particular acuidade, Carlos André sublinha a propensão de diversos estudiosos para destacar a dimensão religiosa do poema; no entanto, os versos de Graça Moura estão em consonância com a sua hermenêutica, uma vez que destaca o “caracter enigmático” para a compreensão do poema, que configura uma estética predominantemente maneirista (Carlos Ascenso André, “*Super flumina*: as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas de VI Reunião de Camonistas*, loc. cit., p. 471).

⁶³¹ Este ideário é consentâneo com a análise suscitada por George Steiner; este autor relaciona o enorme vazio moral e emocional da civilização ocidental com a crise dos sistemas religiosos vigentes (George Steiner, *Nostalgia do absoluto*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 2013, pp. 67-68).

⁶³² Nesta linha de pensamento, Salgado Júnior sustenta que “o Salmo pode servir de meio de comparação para situações morais sem sentido religioso, como seja o estado de abatimento, conseqüente de desastre na vida ou a saudade de tempos felizes, realçando-os poeticamente” (António Salgado Júnior, *Camões e Sôbolos rios. Ensaio de interpretação destas redondilhas*, Aveiro, Gráfica Aveirense, 1936, p. 5).

⁶³³ Vide *Bíblia Sagrada*, loc. cit., pp. 890-891.

“Deus explica-me e incomoda-me. Explica-me porque sou um produto da civilização ocidental e muito especialmente da sua matriz judeo-cristã. Incomoda-me porque está na origem dos problemas, dos equívocos e das características dessa civilização porque não acredito nele”.⁶³⁴

Assim, a ausência de uma religiosidade segura, “entre a decepção e o declive, no fio bambo / sobre os rios que vão por babilónia” (PR2, 77), adensa a degradação social, sugerida pelo sintagma “compadrios, trepidações”.

Neste contexto poético e especulativo, em versos conclusivos, o sujeito de enunciação canta:

“ninguém quer saber de sião nem de músicas celestiais,
ninguém se senta, ninguém chora, ninguém contempla os salgueiros,

e se alguém ainda se abriga, abriga-se sem objecções de consciência,
encolhido entre arbustos e embustes, já nem sequer espalha tristes
palavras ao vento.”⁶³⁵

A veemente voz poética denuncia, num ímpeto acusador, o carácter desencantado pela ausência de valores e falta de solidariedade, onde “ninguém quer saber de sião”, sobressaem os fracassos e as humilhações para as quais apenas resta uma amarga saída. A linguagem directa irrompe num agudo dissídio com o auto-comprazimento espiritual; a negação do bem colhido na terra prometida, não dá lugar à redenção ou ao consolo. Por conseguinte, nos versos enunciados, em tom judicativo, avulta uma reflexão grave da existência, uma vez que Graça Moura revela uma visão babilónica e desconcertante do mundo, repleto de marcas fortemente conotativas. O *eu* lírico concede, por conseguinte, uma atenção privilegiada ao quotidiano que mescla com uma vertente erudita, relacionando-os pela palavra poética. A *aurea mediocritas* horaciana é apenas uma miragem como refúgio à desventura; daí a manifestação de um estado de alma estigmatizado por uma angústia marcadamente maneirista⁶³⁶. O carácter repetitivo da anáfora negativa sobre Sião, “ninguém chora, ninguém contempla”, explica que não há

⁶³⁴ Vide Vasco Graça Moura, “Contra Deus”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., p. 396. O pensamento veiculado nestes versos e reiterado ao longo da vida, corresponde, em grande medida, ao que, por exemplo, declara em entrevista: “Sou um ateu convicto. No há tentações nem volta a dar. Mas compreendo a vivência das religiões e o tipo de angústia metafísica” (Tiago Salazar, “Com sua Graça e tudo”, in *Magazine Artes*, nº 47, Janeiro 2007, p. 27).

⁶³⁵ Vasco Graça Moura, “Babel revisited”, in Artur Anselmo et alii, *Babel sobre babel*, loc. cit., pp. 113-114.

⁶³⁶ As redondilhas em questão são consideradas o mais perfeito exemplo da vertente maneirista de Camões, como preconizam diversos autores (Cf., por exemplo, Jorge de Sena, “O maneirismo de Camões”, in *Trinta anos de Camões*, loc. cit., pp. 43-92).

consequências entre o passado e o presente, o que contraria a exegese dominante das redondilhas camonianas⁶³⁷. Com efeito, é para um mundo sem memória, que remete a linha ideológica de Graça Moura. A questão do desengano, tão apreciada pela estética do Maneirismo, implica uma perspectiva ontológica na medida que, neste contexto referencial, destaca o vivido, representado, por exemplo, pelo lexema “embuste”, associado à ilusão e à falsidade. Babilónia é, sem dúvida, um tempo de dor e ausência⁶³⁸; simboliza a manifestação de um desassossego espiritual e a expressão de uma sociedade fustigada por um atormentado sentimento de crise. Nesta inquietude verifica-se, pois, o desabar das certezas do homem moderno invadido por um agudo tormento num mundo em irreversível derrocada. Atravessam estes versos uma contínua dúvida, numa espécie de manifestação elegíaca dos homens entregues à sua sorte; a condição humana, desapossada de espiritualidade, vinca uma gradual dessacralização que a ausência de valores impõe, tecida numa escrita de forte pendor lírico.

Ainda a partir do veio inspirador de *Sôbolos rios*, o *eu* lírico apresenta um horizonte exegético da vasta recepção das redondilhas, prova cabal da sua importância:

“e para babel ressoar melhor na dissonância o verbo fez-se contraposição

oposição, proposição, transposição, deposição (ricordarsi del tempo felice nella miseria, ohmé, nessun maggior dolore).”⁶³⁹

Assim, “para babel ressoar melhor na dissonância” sugere que o salmo foi motivo de vasta e divergente fortuna criativa⁶⁴⁰, graças à glosa produzida por

⁶³⁷ Por exemplo, Cleonice Berardinelli mostra como “a Babilónia temporal se insere na dor, enquanto Sião - tempo passado, é substituída pela terra da Glória” (Cleonice Berardinelli, “Sôbolos rios: a mudança da mudança”, in *Estudos camonianos*, loc. cit., p. 208).

⁶³⁸ Segundo Jeanneret, o canto bíblico adequa-se ao gosto pelas imagens hiperbólicas, tão apreciadas pelo Maneirismo, o que explica as múltiplas edições do referido salmo por toda a Europa (Michael Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVIe. siècle: recherches stylistiques sur les paraphrases des ‘Psaumes’, de Marot à Malherb*, Paris, Ed. José Corti, 1969, p. 444).

⁶³⁹ Vasco Graça Moura, “Babel revisited”, in Artur Anselmo et alii, *Babel sobre babel*, loc. cit., p. 114.

⁶⁴⁰ A título de exemplo, Maria de Lourdes Belchior (“As glosas do salmo 136 e a saudade portuguesa”, in *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Ed. Verbo, 1971, pp. 17-28) conta-se entre os autores que analisaram com significativa acuidade a recepção criativa do salmo 136, desenvolvida sobretudo a partir das redondilhas camonianas, centrando-se sobretudo na literatura peninsular dos séculos XVI e XVII não deixando de referir na actualidade *O canto de Babel*, de Aureliano de Lima, e o conto *Super flumina Babylonis*, da autoria de Jorge de Sena. Neste contexto, vide a interpretação e a bibliografia indicada por Rita Marnoto, “Da Arcádia a Sôbolos os rios”, in *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 189-221 e Carlos André, “Super Flumina: as

Camões, “o verbo fez-se contraposição / oposição, proposição”, concluindo com um passo de Dante, na língua original: “ricordarsi del tempo / felice nella miseria, ohmé, nessun maggior dolore” (Graça Moura traduz este passo do seguinte modo: “nenhuma maior dor / do que a de recordar tempo feliz já na miséria”⁶⁴¹). Além de apresentar estreitas afinidades semânticas com o texto camoniano, este trecho do canto V da *Divina Comédia* (vv.121-123) confere uma dimensão universal à poesia, o que revela a valorização lírica da magoada tristeza da recordação de um tempo passado, *topos* já presente no poeta florentino⁶⁴².

Assim, a referencialidade realizada por Graça Moura pressupõe criações artísticas e culturais diversas, num incessante diálogo, uma vez que, no dizer do poeta, “a leitura é um puro contacto da alma” (PR1, 376). O fascínio pelas redondilhas camonianas traduziu-se também na sua produção ensaística, como se regista no volume *Camões e a divina proporção*⁶⁴³. A título exemplificativo, dedica o primeiro capítulo à recepção de *Super Flumina Babylonis* em Quinhentos⁶⁴⁴, bem como dispensa uma particular atenção à música dos salmos⁶⁴⁵. Refere ainda a questão das relações intertextuais entre a *Imagem da vida cristã* de Frei Heitor Pinto e *Sobre os rios* e, corroborado pela autoridade de Eduardo Lourenço⁶⁴⁶, conclui que Camões compulsa, sem dúvida, passos de Heitor Pinto⁶⁴⁷. Nesta linha, também dá conta do legado de *Sôbolos rios* na colectânea por si organizada, cujo

redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 471-485.

⁶⁴¹ *A Divina Comédia de Dante*, tradução de Vasco Graça Moura, Venda Nova. Ed. Bertrand, 1995, pp. 68-69.

⁶⁴² Nesta óptica, o poeta contemporâneo teve sempre o almejado desejo de cultivar “a qualidade intrínseca de Camões, a sua força cultural e literária no seu sentido universalista”, no dizer de Guilherme d’Oliveira Martins (“Que se lhe dobre a memória”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 Dezembro 2014, p. 27).

⁶⁴³ Vasco Graça Moura, em *Camões e a divina proporção*, debruça-se sobre esquemas pitagóricos-matemáticos aplicados ao texto camoniano, sobretudo a teoria do *número de ouro* que é tomada como modelo de conhecimento capaz de atingir a unidade através de reacções proporcionais, preconizadas no *De diuina proportione* (publicado em 1509) de Luca Pacioli, matemático italiano de Quinhentos, que dá título ao volume (Vasco Graça Moura, “Camões e a divina proporção”, in *Camões e a divina proporção*, loc. cit., pp. 133-167).

⁶⁴⁴ *Idem*, “Os salmos e o humanismo”, in *op. cit.*, pp. 11-45.

⁶⁴⁵ *Idem*, “A música em Sobre os rios”, in *op. cit.*, pp. 171-213.

⁶⁴⁶ Eduardo Lourenço, “Camões e Frei Heitor Pinto”, in *Poesia e metafísica*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1983, pp. 103-115.

⁶⁴⁷ Vasco Graça Moura, “Camões e Fr. Heitor Pinto”, in *Camões e a divina proporção*, loc. cit., p. 120.

título é: *Babel em redondilhas: Luís de Camões, D. Francisco Manuel de Melo e Afonso Duarte*⁶⁴⁸.

Com efeito, a alusão de Graça Moura aos versos do autor das *Rhythmas* abre um vasto horizonte de possibilidades; numa voz comprometida com a herança quinhentista, não deixa de se demarcar graças a uma recepção peculiar, fornecendo, sem dúvida, uma cartografia ligada ao próprio processo criativo. Numa escrita digressiva, a descrição de emoções apela o leitor a pensar na inquietude que persegue cada ser humano. Por outro lado, as coordenadas interpretativas sustentadas por vgm assentam na consciência da dignidade do canto, em detrimento de uma dimensão preponderantemente cristã e aceite pela maioria dos exegetas, o que confere um núcleo significativo inovador ao seu poema. Deste modo, as redondilhas enunciadas configuram um quadro poético com determinadas preocupações éticas e pessoais, que entretencem a memória e a celebração, mostrando como a poesia configura um depurado palimpsesto.

A apropriação efectuada por vgm das conhecidas redondilhas constitui um facto significativo, no entanto afasta-se do sentido estruturante de Camões. Neste, o sofrimento e a solidão são purificados por uma linha de intensa religiosidade, enquanto que para o poeta contemporâneo é a poesia o único meio de recuperação das vivências humanas e parece ser a única forma de expiar a dor e o sofrimento⁶⁴⁹. Deste modo, uma ironia amarga salvação percorre os versos de Graça Moura, uma vez que revela uma profunda crise e de confiança do homem no seu próprio destino, onde a única certeza converge para uma irrecuperável plenitude da existência sem qualquer possibilidade redentora.

⁶⁴⁸ *Idem, Babel em redondilhas: Luís de Camões, D. Francisco Manuel de Melo e Afonso Duarte*, pref. de Vasco Graça Moura, Lisboa, Ed. Ática, 2010.

⁶⁴⁹ A riqueza da essência lírica do canto camoniano de *Sóbolos rios* leva Jorge de Sena a concluir que se trata de um poema da fase final da vida do poeta, referindo que constitui “uma profissão de fé pessoalíssima, e uma despedida ou testamento poético” (Cf. Jorge de Sena, “Babel e Sião”, in *Trinta anos de Camões 1948-1978. Estudos camonianos e correlatos*, loc. cit., p.127). Registe-se que Vasco Graça Moura (“O texto e o naufrágio”, in *Camões e a divina proporção*, in loc. cit., p. 59) preconiza que “tudo concorre a indicar terem as redondilhas sido escritas em Lisboa e na última fase da vida de Camões.” Em consonância com esta perspectiva, veja-se ainda Vítor Manuel Aguiar Silva, “Epilegómenos”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 238. Em larga medida, esta asserção apresenta uma forte analogia com o poema *Babel revisited*, de Graça Moura, editado também nos últimos anos de vida do autor.

2.5. Tradução dos versos castelhanos de Camões: a literatura em diálogo

Nesta vasta e complexa rede intertextual de matriz camoniana, que atravessa a obra de Graça Moura, a sua coletânea *Poesias castelhanas de Camões*⁶⁵⁰ assume neste contexto um particular relevo significativo. Reconhecido o mérito do labor tradutório dispendido pelo autor⁶⁵¹, convém, no entanto, observar a especificidade verificada na referida obra, provida de um vincado intuito divulgativo, como é seu apanágio.⁶⁵²

O facto de os textos terem sido escritos em castelhano tem conduzido⁶⁵³, em certa medida, ao seu esquecimento junto do grande público⁶⁵⁴; após a morte do poeta pátrio por excelência, as vicissitudes de um período histórico incómodo pela perda da independência nacional explicam, porventura, os poucos estudos e traduções que lhes têm sido consagrados⁶⁵⁵. Não obstante, a prática bilingue de poetar, fenómeno complexo sedimentado devido a questões culturais relacionadas com as casas reais dos dois países, não é nova na época de Camões⁶⁵⁶. Já

⁶⁵⁰ *Poesias castelhanas de Camões*, tradução e prefácio de Vasco Graça Moura, Lisboa, Ed. Ática, 2010.

⁶⁵¹ Neste sentido, Frederico Lourenço, no enaltecimento das qualidades literárias de vgm considera-o um “sobredotado tradutor”, pela liberdade criativa e pelo conhecimento seguro e concreto das línguas que verteu para português (Frederico Lourenço, “Vasco Graça Moura”, in *O lugar supraceleste. Crónicas*, Lisboa. Ed. Cotovia, 2015, p. 260).

⁶⁵² Como observa, João Barrento, sobre a versão de vgm da poesia de Rilke, considera que qualquer experiência da tradução é sempre “animada do sopro da necessidade e do génio” (João Barrento, “O ser e o canto. Rilke pela mão de Vasco Graça Moura”, in Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno e Os Sonetos a Orfeu*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2017, p. 14).

⁶⁵³ Aguiar e Silva tem uma curiosa posição sobre os poemas castelhanos de Camões. Segundo o reputado camonista, o poeta quinhentista apenas escreveu um diminuto número de sonetos; no que respeito as redondilhas, acrescenta o professor, “são escritas em castelhano, em conformidade com a língua dos motes, quase todos anónimos” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, loc. cit., pp. 390-391).

⁶⁵⁴ Há uma considerável e importante série de estudos consagrados aos versos castelhanos de Camões, a título exemplificativo, vide: Antero Vieira de Lemos, *A obra espanhola de Camões*, Porto, Editora Pax, 1972; José Filgueira Valverde, “Camões, clássico castelhano”, in *Camões*, Coimbra, Liv. Almedina, 1981, pp. 325-357; Ana Maria Garcia Martín, “O uso do castelhano na obra de Camões”, in Aguiar e Silva (org.), *Dicionário de Camões*, loc. cit., pp. 937-940.

⁶⁵⁵ Veja-se a este propósito, Pilar Vazquez Cuesta, “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”, in *Arquivos do Centro cultural Português*, vol. XVI, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1981, pp. 807-827; Jorge de Sena, “Autonomia política sob os Filipes”, in *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, p. 138.

⁶⁵⁶ Embora García Martín reconheça dificuldades na delimitação precisa das coordenadas temporais sobre este fenómeno linguístico dual, sublinha: “A dimensão que o fenómeno do bilinguismo luso-castelhano assume na literatura portuguesa é extraordinária, tanto pela quantidade de como pela qualidade dos autores portugueses que escreveram toda ou parte ou da sua obra em castelhano. Por essa razão, é possível afirmar que a língua castelhano foi, durante três séculos uma das línguas de expressão da literatura portuguesa” (Ana Maria García Martín, “O bilinguismo literário luso-castelhano na época de Camões”, in Vitor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., p. 78).

anteriormente Gil Vicente escrevera peças em castelhano, sendo paradigmático o *Auto da Visitação*, considerada a sua primeira representação, e os poetas do *Cancioneiro Geral*, entre muitos outros, também não ignoram a língua de Cervantes, o que originou uma produção literária comum em português e castelhano⁶⁵⁷. A este propósito, Vítor Aguiar e Silva distingue o conceito de *comunidade interliterária*, fundamental para compreender o fenómeno referido:

“O sistema de uma literatura nacional, no seu repertório e nas suas normas e convenções, é sempre em rigor um sistema interliterário, constituído graças às afinidades memoriais, históricas, linguísticas, geoculturais, geopoéticas, étnicas, religiosas, etc., existente entre as várias nações e nos intercâmbios recíprocos que vão desde as grandes concepções poetológicas até aos temas e aos estilemas, que entre elas se estabelecem.”⁶⁵⁸

É neste contexto de convivência literária entre autores peninsulares⁶⁵⁹ que Graça Moura, também escritor de poemas em castelhano, traduziu Camões na medida velha e na medida nova⁶⁶⁰. Este notável domínio, verificado já nas suas traduções em diversas línguas, como se fez menção no capítulo I, não é, pois, fortuito nem ocasional⁶⁶¹. Embora não sendo muito extenso o número de textos vertidos, Graça Moura faz questão de esclarecer a estrutura organizativa seguida: considerou o *corpus* fixado por Costa Pimpão (treze redondilhas e dois sonetos), acrescentou ainda o monólogo de Aónia, da *Écloga I*⁶⁶² e incluiu ainda cinco sonetos aceites por Hernâni Cidade⁶⁶³.

⁶⁵⁷ Paul Teyssier sustenta a este respeito: “Numa época em que a cultura portuguesa e a cultura espanhola se encontravam tão intimamente ligadas em Portugal, a maior parte dos escritores deste país dominava com igual facilidade as duas línguas (Paul Teyssier, *A língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 351).

⁶⁵⁸ Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, in *A lira dourada e a tuba canora*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2008, p. 56.

⁶⁵⁹ Nesta linha, a profusão do fenómeno do bilinguismo é uma marca distintiva dos poetas maneiristas, como assevera Vítor Manuel Aguiar e Silva (*Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, loc. cit., pp. 389 sqq). Cf. também Manuel Ferro, “O bilinguismo na épica portuguesa do período filipino: entre a expressão autonómica, a afirmação identitária e a importância do contexto cultural espanhol envolvente”, in Carmen M. Fernandez de Cañete et alii (org.), *Crisis y ruptura peninsular. III Congreso Internacional de la SEEPLU*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014, pp. 81-99.

⁶⁶⁰ Aguiar e Silva apresenta uma síntese de estudiosos que se debruçaram sobre a obra de Camões a partir do conceito de comunidade interliterária (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, in *op. cit.*, p. 58).

⁶⁶¹ Neste fascínio por Camões, o vgm confidencia, em entrevista, o principal motivo do seu trabalho de tradutor: “A primeira razão que me leva a traduzir é adensar o meu conhecimento do autor que me interessa” (Mário Santos, “Petarca segundo Graça Moura”, in *jornal Público*, 1 Dezembro 2003, p. 13).

⁶⁶² Ao passo da *Écloga I* (p. 56-59), juntam-se as seguintes redondilhas: *Pues me distes tal herida* (p. 16); *Desque una vez miré* (p. 18); *Tiempo perdido es aquel* (p. 20); *Falsos loores os dán* (p. 22); *Ved que enganos señoorea* (p. 24); *Posible es a mi cuidado* (p. 26); *Mi corazón me han robado* (p. 28); *Dióme Amor tormentos dos* (p. 30); *Mi nueva y dulce querella* (p. 34); *Después que Amor me formó* (p. 36); *Madre, si me fuere* (p. 42); *Sepa quién padece* (p. 46); *Vuelve acá, no estês pasmado* (p. 50). No que concerne aos

Curiosamente, o autor de *semana inglesa* afirma peremptoriamente que estes textos não representam o melhor que Camões produziu⁶⁶⁴, o que contradiz Faria e Sousa que, embora considere ridículos os poetas nacionais que escreveram em língua castelhana, exceptua Camões julgando admirável “que la escribiesse mi P. com tanta perfeccion”⁶⁶⁵. Deste modo, a prática tradutória em torno de Camões, apresentada em versão bilingue, regista uma assinalável divulgação da sua lírica, onde as marcas intertextuais possibilitam descortinar uma estreita comunicação entre realidades literárias e culturais⁶⁶⁶, bem como revelam as afinidades existentes entre países próximos.

Na colectânea referida, consagrada a revelar um determinado panorama histórico-cultural, Graça Moura traduz deste modo o seguinte poema:

GLOSA

A este moto:

Que veré que me contente?

Desque una vez miré,
Señora, vuestra beldad,
jamás por mi voluntad
los ojos de vos quité.
Pues sin vos placer no siente
mi vida, ni lo desea,
si no queréis que os vea,
qué veré que me contente? (p. 18)

GLOSA

A este moto:

Que verei que me contente?

Senhora, desde que olhei,
vossa beleza, em verdade
nunca por minha vontade
os olhos de vós tirei.
Pois sem vós prazer não sente
minha vida, e o não deseja,
se não quereis que vos veja,
que verei que me contente? (p. 19)

A proximidade entre os textos transcritos é evidente – o título, a forma, o vocabulário –, o que configura as potencialidades múltiplas do reconhecido engenho do tradutor. A dimensão do texto-fonte desenha-se no desejo de uma correspondência amorosa, expressa no vocativo “Senhora”, que não se alcança,

sonetos, são apresentados com os seguintes títulos: *El vaso reluciente y cristalino* (p. 52) e *Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes* (p. 54) (Cf. Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit.).

⁶⁶³ Os sonetos são os seguintes: *De piedra, de metal, de cosa dura* (p. 62); *Do están los claros ojos que colgada* (p. 64); *Ilustre gracia, nombre de una moza* (p. 66); *Ondas que por el mundo caminando* (p. 68) *Orfeu enamorada que tañía* (p.70) (Cf. Hernâni Cidade, *Obras Completas de Luís de Camões*, vol. I - *Redondilhas e sonetos*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, ⁵1985).

⁶⁶⁴ *Poesias castelhanas de Camões*, tradução e prefácio de Vasco Graça Moura, loc. cit., p. 8.

⁶⁶⁵ Luís de Camões, *Rimas várias de Luís de Camões Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Primeira Parte-Tomo I e II, nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, loc. cit., p. 266.

⁶⁶⁶ Esta asserção liga-se ao pensamento de Umberto Eco, quando afirma que na tradução “não entender uma referência cultural ou irónica significa empobrecer o texto” (Umberto Eco, *Dizer quase a mesma coisa sobre a tradução*, Lisboa, Ed. Difel, 2005, p. 32).

“pois sem vós prazer não sente a minha vida”. A dificuldade de alcançar o amor torna-se um elemento fundamental para superar o descontentamento avassalador, comprovado na interrogação do verso derradeiro, que também dá título à glosa: “que verei que me contente?”.

Os exemplos aduzidos, inseridos num vasto palimpsesto que é a tradução, são completamente conseguidos, graças ao equilíbrio entre a linguagem própria das redondilhas e o universo camoniano⁶⁶⁷. A actividade enunciada, como é sabido, ultrapassa o mero conhecimento linguístico e coloca sempre problemas textuais complexos; neste contexto específico surge atenuada pela proximidade dos idiomas e pelos códigos literários comuns na época, que Graça Moura conhece como poucos⁶⁶⁸. A contiguidade linguística permite, por exemplo, uma série ilimitada de analogias, comparações e imagens, concorrendo para uma musicalidade do discurso (v.g., “verdade /vontade” ou “deseja / veja”). Contudo, não se confina a esta estrita dimensão, uma vez que procura também um equilíbrio semântico e obedece às convenções métricas, rimáticas e estróficas da redondilha maior.

Neste processo de versão portuguesa dos textos castelhanos, só alcançado plenamente graças ao labor continuado em torno do acto de traduzir e ao conhecimento aturado de Camões, pode-se ler na seguinte redondilha:

“GLOSA

A este moto:

Vos tenéis mi corazón.

Mi corazón me han robado,
y Amor viendo mis enojos,
mi dijo: fuéte llevado
por los más hermosos ojos
que desde vivo he mirado.
Gracias sobrenaturales,
te lo tienen en prisión,
y si Amor tiene razón,
Señora por las señales
vos tenéis mi corazón”. (p. 28)

“GLOSA

A este moto:

Vós tendes meu coração.

Foi-me o coração roubado,
e Amor vendo meu penar
me disse foi-te levado
pelo mais formoso olhar
que dêis que vivo hei mirado.
Graças sobrenaturais
to mantêm em prisão
e se Amor tiver razão,
Senhora, pelos sinais,
vós tendes meu coração”. (p. 29)

⁶⁶⁷ Graça Moura conhece com grande segurança esta matéria, como testemunha na enunciação das publicações estrangeiras de obra camoniana. Por exemplo, na qualidade de crítico, comenta positivamente uma recente edição inglesa da poesia de Camões, efectuada por Richard Zenith (Cf. Vasco Graça Moura, “O Camões de Richard Zenith”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., pp. 334-339).

⁶⁶⁸ A este propósito, Gastão Cruz adverte que as palavras de outros jamais põem em causa a individualidade do que cada um escreve (Gastão Cruz, *A poesia portuguesa hoje*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 1999, p. 125).

De novo, a poesia de pendor cortesanesca tem relevo na tradução do poeta contemporâneo⁶⁶⁹. Embora todo o exercício tradutório seja condicionado pelas estruturas da língua do texto de partida, Graça Moura tem um conhecimento privilegiado da história e da literatura peninsular em que o texto se insere. Ao realizar uma versão bilingue, como já foi assinalado, o tradutor-autor, no dizer de João Barrento⁶⁷⁰, denota a sua preocupação em seguir, *pari passu*, o texto original, partilhando com o leitor horizontes de possibilidades. Na procura de correspondências entre idiomas, opta ainda pelas proximidades vocabulares e pela fixação do significado decorrente da sua interpretação, bem como demonstra o seu trabalho oficial proporcionado pela eficácia estilística da adjectivação, por exemplo, em “roubado” ou “formoso”: “Mi corazón me han robado” – “Foi-me o coração roubado”, ou “por los más hermosos ojos” – “pelo mais formoso olhar”. Neste prisma, no dizer de Rita Marnoto, a tradução de Graça Moura é animada “pela personalidade do autor, pela sua bagagem intelectual, pelas suas capacidades técnicas e pela sua sensibilidade, entranha-se pela *espessura* das palavras, conferindo densidade à tradução”⁶⁷¹. Com efeito, o fecundo rasto camoniano que percorre a sua obra lírica, configurado em múltiplos aproveitamentos intertextuais, facilitou-lhe decerto este trabalho de tradução.⁶⁷²

No continuado convívio com os textos castelhanos de Camões e um significativo gosto pela variedade de estilos e formas, veja-se também a tradução de um soneto:

“Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes

Pues lágrimas tratáis, mis ojos tristes,
y en lágrimas pasáis la noche y día,

“Pois lágrimas tratais, meus olhos tristes

Pois lágrimas tratais, meus olhos tristes,
e em lágrimas passais a noite e o dia,

⁶⁶⁹ Aníbal Pinto de Castro (Cf. “Camões e a tradição poética peninsular”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Imprensa da Universidade, 2007, p. 89) sublinha: “A persistência de certos temas, tópicos ou estilemas vindos de uma tradição que remonta à poesia trovadoresca na obra camoniana, explica-se com fácil clareza pela tradição contínua e tenaz que os manteve através dos tempos, das épocas e dos códigos literários).

⁶⁷⁰ João Barrento, “O ser e o canto. Rilke pela mão de Vasco Graça Moura”, in Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno e Os Sonetos a Orfeu*, loc. cit., p. 9).

⁶⁷¹ Cf. Rita Marnoto, “Pelos florestas da noite. Vasco Graça Moura tradutor e poeta”, in *Rassegna Iberistica*, nº 98, Aprile, 2013, p. 94.

⁶⁷² Xosé M. Dasilva, nesta linha, destaca: “Antes de finalizar, se hace necesario en que *Poesias Castelhanas* de Camões supone un hito novedoso en lo concerniente a la obra lírica en español del poeta, al suministrarse por primera vez em portugués. Además, estas versiones representan un complemento nada desdeñable para acercarse al papel desempeñado en calidad de canonista” (Cf. Xosé Manuel Dasilva, “Vasco Graça Moura como tradutor de Camões”, in *Actas do CEL-Centre d’Études Lusophones de Genève, Filologia e literatura*, nº 4, 2016, p. 25).

mirad si es llanto este que os envía
aquella por quien vos tantas vertistes.

Sentid, mis ojos, bien esta que vistes,
y si ella lo es, oh gran ventura mia!
por muy bien empleadas las habría
mil cuentos que por esta sola distes.

Mas una cosa mucho deseada,
aunque se vea cierta, no es creída
cuanto más esta, que me es enviada.

Pero digo que aunque sea fingida,
que basta que por lágrima sea dada.
porque sea por lágrima tenida.” (p. 54)

vede se é pranto o que ora vos envia
aquela por quem vós tantas carpistes.

Senti, meus olhos, bem esta que vistes
e se ela o é, maior minha alegria!
Por muito bem empregues haveria
mil contos que por esta só cumpristes.

Mas se uma cousa muito desejada,
inda que sendo certa, não é crida,
quanto mais esta, que me é enviada.

Porém digo que embora a ser fingida,
bastaria por lágrima ser dada,
para ela então por lágrima ser tida.” (p. 55)

A reescrita apurada deste soneto, com uma indubitável qualidade literária, revela uma marca indelével do modo lírico: a abertura às mais diversas possibilidades significativas deriva da transposição de uma língua para outra, tornando-se o jogo de palavras uma modalidade privilegiada ao dispor de Graça Moura. Remete, assim, para um diálogo intertextual e para uma concepção da tradução como metamorfose e assimilação. A ductilidade expressiva, presente, por exemplo, no passo “meus olhos tristes, / e em lágrimas passais a noite e o dia”, o respeito pelo *enjambement*, que entrelaça os versos numa unidade semântica perfeita, o ritmo, as assonâncias e as rimas análogas harmonizam-se em modulações extraordinárias, desenhando, sem dúvida, uma sonoridade melódica e harmoniosa⁶⁷³. Nesta linha, a tradução de vgm inscreve-se numa prática de escrita, modelada na homogeneidade do acto de traduzir e no labor de escrever, como assevera Henri Meschonnic⁶⁷⁴. Deste modo, a poesia traduzida tem o dom de se converter em genuína criação lírica, visto que o autor de *recitativos* trata com particular mestria a sua complexa essência⁶⁷⁵.

As Poesias castelhanas de Camões, pelos exemplos aduzidos, mostram à saciedade que Graça Moura é um tradutor da linhagem de Pessoa ou de Jorge de

⁶⁷³ Neste prisma, é elucidativo o reconhecimento da actividade no domínio da tradução de vgm, quando Frederico Lourenço foi distinguido com o Prémio Pessoa 2016: “Tenho muita admiração por Vasco Graça Moura, [...] as suas traduções são de uma beleza literária extraordinária” (“Prémio Pessoa para o tradutor de Homero e da Bíblia”, in *Público*, 10 Dezembro 2016, p. 31).

⁶⁷⁴ Cf. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Ed. Gallimard, Paris, 1973, p. 320.

⁶⁷⁵ Na nota introdutória à tradução da poesia de Petrarca, na sua tarefa Graça Moura arvora-se em autor, como observa: “Nada disto quer dizer que a tradução não abra ensejo à expressão da personalidade do autor. Pelo contrário. O tradutor também é actor” (Cf. Vasco Graça Moura, *As rimas de Petrarca*, Lisboa, Ed. Bertrand, 2003, p. 32).

Sena, pela ampla erudição demonstrada e pelo sentido cívico de dar a conhecer textos escritos noutras línguas, inacessíveis a muitos leitores nacionais⁶⁷⁶.

2.6. Língua portuguesa: “és nossa”

Deste modo, as questões que dizem respeito à língua assumem em Graça Moura uma importante função como objecto de pesquisa, reflexão, produção e polémica, como já foi demonstrado anteriormente. O seu papel na difusão da língua nacional é inegável e surge testemunhado quando fala do seu amigo Aguiar e Silva, à entrada para uma reunião no Instituto Camões: “somos ambos do conselho geral tratando da expansão da língua portuguesa / que mais mundo houvera lá chegara” (PR1, 438).

Neste contexto, o poema *Lamento para a língua portuguesa* é fulcral para compreender o pensamento do autor contemporâneo nessa área, que faz parte da tradição literária nacional. António Ferreira, por exemplo, foi o primeiro autor a não escrever um único verso em castelhano e foi com ele que principiaram os elogios da língua portuguesa⁶⁷⁷, como exorta num dos seus mais célebres passos:

“Floreça, fale, cante, ouça-se e viva
A portuguesa língua, e já, onde for,
Senhora vá de si, soberba e altiva”.⁶⁷⁸

Este vetusto *topos* a que não é alheio Graça Moura, chega com grande vitalidade aos poetas actuais, como assinala Rocha Pereira⁶⁷⁹. Graça Moura exemplifica essa realidade; a “língua lusitana”, no seu dizer, é “aromática, linfática e vernácula” (PR1,77). Neste contexto, também um segmento do título de um ensaio de João

⁶⁷⁶ De modo similar, no intuito de divulgar autores nacionais que não escreverem textos na língua materna, registe-se, a propósito, que vgm realizou também traduções para português de alguns poemas ingleses do heterónimo pessoano Alexander Search e efectuou apreciações interpretativas sobre os referidos textos. (Cf. Vasco Graça Moura, “Alexandre ‘em busca’ de Fernando, ou cinco breves notas sobre a poesia de Alexander Search, seguidas de oito poemas seus e respectivas traduções”, in *Várias vozes, loc. cit.*, pp. 80-97).

⁶⁷⁷ Aguiar e Silva, neste percurso laudatório da língua portuguesa, aponta já “calorosas apologias” consagradas pelos poetas do período maneirista (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa, loc. cit.*, p. 389).

⁶⁷⁸ António Ferreira, *Poemas lusitanos*, ed. crítica, introd. e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 263.

⁶⁷⁹ Cf. Maria Helena Rocha Pereira, “Elogios da língua portuguesa”, in *Máthesis*, nº 15, 2006, pp. 257-273.

Barrento é extraído precisamente do poema *Lamento para a língua portuguesa* de Graça Moura: *Não és mais do que as outras, mas é nossa ... - a língua portuguesa na poesia portuguesa de hoje*⁶⁸⁰, concluindo o referido autor que os aspectos linguísticos são recorrentes nas reflexões dos poetas seus coevos:

“A questão da língua e a consciência dela ganham contornos palpáveis, tornando-se objecto de reflexão em muitos poemas, espelho de um estado de coisas mais vasto, muitas vezes visto como deplorável, mas também motivo de um orgulho ou de um entusiasmo”.⁶⁸¹

A linha de pensamento, em *Lamento para a língua portuguesa*, apresenta um intuito crítico pela deterioração a que se encontra votado o idioma nacional, que é casa e pátria: “ruiu a casa que és do nosso ser / e este anda por isso desavindo” (PR1, 556). Os versos inaugurais mostram a estreita relação do sujeito poético com a língua e o continuado descuido da comunidade no seu uso:

“Não és mais do que as outras, mas és nossa,
e crescemos em ti. nem se imagina
que alguma vez uma outra língua possa
pôr-te incolor, ou inodora, insossa,
ser remédio brutal, mera aspirina,
ou tirar-nos de vez de alguma fossa,
ou dar-nos vida nova e repentina.
mas é o teu país que te destroça,
o teu próprio país quer-te esquecer
e a sua condição te contamina
e no seu dia-a-dia te assassina.” (PR1, 556)

Como se observa, trata-se de um hino à língua portuguesa e as infinitas possibilidades plásticas e o seu raro fulgor, no entanto, em jeito de amarga denúncia, é o “país que te destroça”. O admirável início apresenta o tom dominante do longo poema, com uma consciência aguda da palavra; o valor expressivo do pronome “nossa” enfatiza, simultaneamente, a individualidade e o sentido

⁶⁸⁰ O autor justifica do seguinte modo o aproveitamento que efectuou: “O meu título vem de um poema recente de Vasco Graça Moura, ‘Lamento para a língua portuguesa’, que tomarei como texto de referência a que sistematicamente regressarei, e que me serve desde já para perspectivar o tema e o ponto de vista que me orienta. Nesse longo poema, incluído no livro *uma carta no inverno*, Graça Moura assume o duplo papel de observador e utente da língua (um utente muito especial, como veremos), para constatar, primeiro, o estado ‘destroçado’ a que chegou a língua portuguesa e depois afirmar a vontade de, apesar de tudo, se servir dela, do que dela resta e do muito que nela existe soterrado, em latência, como fonte que alimenta um outro uso possível, factor permanente de renovação e de conservação da memória da língua, e que é o seu uso poético” (Cf. João Barrento, “Não és mais do que as outras, mas é nossa ... - a língua portuguesa na poesia portuguesa de hoje”, in *Agulha. Revista de cultura* #30, Fortaleza, São Paulo, Novembro 2002, (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag30barrento.htm> - consultado em 12 Março 2014).

⁶⁸¹ *Idem, ibidem.*

comunitário da língua portuguesa, pertença de todos, porque, como diz, “crescemos em ti”.

No entanto, o país, segundo vgm, não protege a língua condignamente, pelo que irrompe uma advertência magoada: “o teu próprio país quer-te esquecer / e a sua condição te contamina / e no seu dia-a-dia te assassina.” Deste modo, o quotidiano sujeita-a a toda a espécie de vicissitudes, pelo que se torna imperioso trazer-lhe criatividade e renovação, ou seja, “vida nova”⁶⁸². Acentua-se, assim, uma consciência linguística profundamente amarga e um sentido disfórico face ao “país que te destroça”, numa crítica desencantada pela generalização da fuga à norma. Apesar de maltratada, o poeta vai em demanda da riqueza da língua; a variedade e a abundância de adjetivos expressivos (“incolor”, “insossa”, “repentina”) fornecem, sem dúvida, uma eficácia estético-literária, ao mesmo tempo que se realiza um aproveitamento das virtualidades da matéria fónica, com a utilização de consoantes sibilantes ou nasais (“aspirina”, “fossa”, “contamina”, “assassina”). Este processo representa, sem dúvida, na dinâmica do discurso, um enriquecimento assinalável a nível formal e de conteúdo.⁶⁸³

Esta consciência, orientada para a valorização linguística, está já ancorada na invocação de *Os Lusíadas*, quando Camões implora às Tágides um “estilo grandíloquo e corrente”⁶⁸⁴. Assim, vgm não ignora esta indelével dimensão camoniana, quando a canta, em jeito de preito, no seu *Os Lusíadas para gente nova*:

“E à nossa língua deu um brilho novo
E uma moderna musicalidade,
Com palavras que são do povo
E algumas mais difíceis, é verdade,
Só de ver como o faz eu me comovo
Como ele exprime a nossa identidade.
Dizendo o que pensa, sabe e sente,
De uma maneira muito cá da gente.”⁶⁸⁵

⁶⁸² Umberto Eco sustenta a este propósito: “A língua, por definição vai para onde ela quer, nenhum decreto vindo de cima, nem por parte da política nem por parte da academia, pode deter o seu caminho” (Umberto Eco, “Sobre algumas funções da literatura”, in *Sobre literatura*, Ed. Difel, 2003, p. 10).

⁶⁸³ Graça Moura não ignora o contributo do labor poético para a riqueza da língua nacional, por exemplo, em *glosa para os anos de eugenio de andrade*: “ao sal / em que a língua dá sinal / *ostinato* em seu rigor” (PR2, 318).

⁶⁸⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 4. Sobre o sentido deste este passo, vide J. A. Segurado de Campos, “O estilo corrente de Camões (*Lusíadas* I, 4)”, in *Revista Humanitas*, vol. XLV, 1993, pp. 307-312.

⁶⁸⁵ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente nova*, loc. cit., p. 16.

O juízo de valor do sujeito enunciador reside na exaltação da actualidade de Camões, notável artífice da língua português a moderna – nascida como poeta quinhentista e a quem deu “um brilho novo” – e a visão da história nacional, visto que exprime “a nossa identidade”⁶⁸⁶. Ao invés, à originalidade enunciada, num outro momento, faz uma apreciação pouco lisonjeira das letras nos tempos modernos: “não são muitos, são muito poucos, os poetas / que inventam a poesia portuguesa / como radical abalo do mundo” (PR2, 77).

Porém, o sentimento de denúncia do tratamento actual da língua, plasmado logo no lexema “lamento” do título, surge em Graça Moura reiterado noutro passo, onde os próprios meios de comunicação são responsáveis por esta funesta realidade:

“a ciranda
de violência alvar que não abranda
entre rádios, jornais, televisão.
e toda a gente o diz, mesmo essa que anda
por tal degradação tão mais feliz
que o repete por luxo.” (PR1, 556)

Com ironia, a inevitável vulgaridade do erro linguístico adquire foros nacionais e, por displicente ignorância e superficialidade, é motivo de um orgulho falacioso, porque é repetido “por luxo”⁶⁸⁷. A chocante mediocridade cultural em que vive aturdido o país impossibilita-o de perceber a real riqueza dessa tradição linguística, pois foi objecto de continuada erosão ao nível da sua memória⁶⁸⁸. O protagonismo dos meios de comunicação é, por seu lado, um factor determinante do

⁶⁸⁶ Severim de Faria, neste âmbito, enaltece o contributo de Camões no idioma nacional: “De maneira que Luís de Camões assi nesta parte como nas mais se mostrou excelente Poeta, e com esta sua obra ficou enriquecido grandemente a Língua Portuguesa, porque lhe deu muitos termos novos, e palavras bem achadas, que depois ficaram perfeitamente introduzidas” (Manuel Severim de Faria, *Discursos vários políticos*, loc. cit., p. 132). Recentemente, determinados autores preconizaram o papel decisivo no desenvolvimento da língua portuguesa, como por exemplo, José G. Herculano de Carvalho, “Contribuição de *Os Lusíadas* para a renovação da língua portuguesa”, in *Separata de Revista Portuguesa de Filologia*, Vol. 18, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, Faculdade de Letras da Universidade, 1980 e Barbara Spaggiari, “Algumas considerações sobre a língua de Camões”, in *Camões e o Outono do Renascimento*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011, pp. 59-75.

⁶⁸⁷ Nesta tradição apologética do português, já no Diálogo I de *Corte de aldeia*, não faltam considerações sobre esta matéria. O Doutor, uma das personagens da referida obra, ao enumerar as qualidades idiomáticas da língua nacional, não deixa de invectivar aqueles que a fustigam, numa curiosa comparação ligada ao empobrecimento idiomático: “E para que diga tudo, só um mal tem: e é que, pelo pouco que lhe querem seus naturais, trazem mais recomendada que capa de pedinte” (Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na aldeia*, introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho Lisboa, Ed. Presença, 1991, p. 69).

⁶⁸⁸ George Steiner (“O leitor incomum”, in *Paixão intacta*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 2003, p. 32) fala em “amnésia planificada” da cultura actual, visto que no passado a leitura era facilitada graças a uma ampla memória literária.

empobrecimento linguístico, pela sua “violência alvar”, reveladores de traços comportamentais de um povo inculto.

Na senda desta linha de pensamento, o autor contemporâneo reitera esse valor colectivo da língua, como se pode ler neste trecho:

“A língua portuguesa, para aqueles que a amam e nela vivem e se exprimem tem um imenso património acumulado em séculos de literatura, tem uma gramática que hoje em dia é cada vez mais descurada, transporta uma visão do mundo que nos identifica e em que nos reconhecemos, tem valores próprios e possibilidades expressivas extraordinárias, em cuja ignorância, infelizmente, as gerações mais novas têm vindo a ser mantidas por culpa que é um pouco a culpa de todos, mas que é especialmente mais grave da parte de alguns.”⁶⁸⁹

As invectivas disseminadas ao longo do poema não surpreendem; a língua, segundo o *eu* lírico, não se renova hoje em dia e é motivo apenas de banal e descuidada utilização:

“agora que és refugo e cicatriz
esperança nenhuma hás-de manter:
o teu próprio domínio foi proscrito” [...]

“ficou-te o mito
de haver milhões que te uivam triunfantes
na raiva e na oração, no amor, no grito
de desespero.” (PR1, 558)

A língua, “refugo e cicatriz”, repleta de agressões confrangedoras, é marcada por confusão e desleixo, num exibicionismo fútil por aqueles que “uivam triunfantes”. Por conseguinte, para Graça Moura, as ambiguidades e o preocupante desconhecimento traduzem-se na amarga consciência de uma língua maltratada, conducentes a um “conjunto de grunhidos comunicacionais”:

“As questões da identidade começam por estar relacionadas com a língua materna e esta deve a Camões a sua dimensão moderna. Mas estão à vista as consequências que, para a identidade, decorrem do actual estado de coisas: a língua materna está cada vez mais deteriorada, tornou-se uma espécie de caixote do lixo onde cabem todos os dejectos e, tal como é utilizada e falada, um dia destes mal conseguirá distinguir-se de um mero conjunto de grunhidos comunicacionais.”⁶⁹⁰

Como se lê, verifica-se a ideia primordial de que a língua e a cultura são uma realidade autêntica, visto que se ligam a “questões da identidade”, que, como afirmou Bocalino no *Hospital das Letras*, o idioma nacional “despojou da sua

⁶⁸⁹ Vasco Graça Moura, “A escrita e o real”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Agosto 2015, p. 18.

⁶⁹⁰ *Idem*, “A língua de Camões?”, in *Diário de Notícias*, 9 Junho 2010, p. 54.

primazia a língua castelhana”⁶⁹¹. No entanto, a língua também é memória e a sua “dimensão moderna” deve-se a Camões – “mestre da língua”, no dizer de Rebelo Gonçalves⁶⁹² –, poeta que teve um relevante papel na sua renovação e enriquecimento. Essa concepção manifesta-se quando alude à simpatia de Vénus pela língua portuguesa, a qual “com pouca corrupção crê que é a latina”⁶⁹³, não era ao idioma quinhentista que o poeta se queria referir, mas antes à introdução de uma constelação de palavras recriadas em *Os Lusíadas*, como sublinhou com acuidade Frederico Lourenço.⁶⁹⁴

Neste horizonte poético, a reflexão continua mais adiante:

“foste memória, música e matriz
de um áspero combate: apreender
e dominar o mundo” (PR1, 557)

O canto camoniano deu, na realidade, um impulso decisivo à expressividade da língua; no entanto, ela é também espelho do mundo e da visão que se tem dela, por “apreender e dominar o mundo”. Portanto, vgm não ignora a palavra como construção e herança, que desenha uma identidade relacional, como a definiu Edouard Glissant⁶⁹⁵, visto que se constrói a partir de múltiplos elementos identitários relacionados entre si. Esta asserção do seu poder, transformador e difusor, integra-se na lusofonia, feição plural do espaço linguístico universal e ponte entre culturas, testemunho das suas imensas potencialidades, nem sempre homogêneas e uniformes. Neste sentido, a língua constitui um elemento identificador, como adverte Vergílio Ferreira:

“Uma língua é o lugar de onde se vê o mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. Da minha língua vê-se o mar.”⁶⁹⁶

Na realidade, neste conhecido passo, o autor, à semelhança de Graça Moura, coloca a tónica nos desígnios de uma invulgar cartografia da história e cultura nacionais.

⁶⁹¹ Francisco Manuel de Melo, *Le dialogue “Hospital das letras”*, texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes de Jean Colomès, *loc. cit.*, p. 16.

⁶⁹² Francisco Rebelo Gonçalves, “Camões, mestre da língua”, in *Obras completas III*, *loc. cit.*, pp. 67-85.

⁶⁹³ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 33.

⁶⁹⁴ Frederico Lourenço, “O Tejo no proémio d’*Os Lusíadas*”, in *Grécia revisitada*, *loc. cit.*, 2004, p. 267.

⁶⁹⁵ Edouard Glissant, *Poética da relação*, Porto, Sextante Editora, 2011.

⁶⁹⁶ Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível*, V, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1998, p. 84.

O tributo enunciado, num momento alto de criatividade poética, continua em *Lamento para a língua portuguesa*, em jeito de advertência, com a intenção de que todos ganhem consciência da sua importância:

“venturas, infortúnios, cativeiros,
e paisagens e luas e monções,
e os caminhos da terra a percorrer,
e arados, atrelagens e veleiros,
pedacinhos de conchas, verde jade,
doces luminescências e luzeiros,
que podias dizer e desdizer
no teu corpo de tempo e liberdade.” (PR1, 557)

Com efeito, todo o longo texto está impregnado de inúmeros lexemas evocativos do poeta de Quinhentos – “venturas, infortúnios, cativeiros” –, numa clara consciência da dignidade da poesia e do seu contributo para a língua portuguesa, onde o sentido histórico não é ignorado. O poeta utiliza uma selecção vocabular de grande riqueza plástica e de forte apelo sensorial dando azo a uma proliferação de imagens, em versos de ritmo rápido marcadamente enumerativo. A rica construção metafórica e a assonância das consoantes sibilantes (v.g. “pedacinhos de conchas, verde jade, / doces luminescências e luzeiros”), num lirismo penetrante, revelam as inúmeras possibilidades idiomáticas do português, que podem “dizer e desdizer” num “corpo de tempo e liberdade”.

No dizer do vate contemporâneo, a metáfora de versatilidade e expressividade “dessa liberdade acesa / uma língua, a portuguesa” (PR2, 95) configura um repositório da construção identitária e da história de Portugal, onde a memória da pátria surge, pois, plasmada na língua e no canto de Camões⁶⁹⁷. De facto, de entre as múltiplas preferências de Graça Moura, de modo indelével, distingue-se o autor de *Os Lusíadas*, num fecundo diálogo onde a dimensão linguística ocupa um lugar de relevo, exemplarmente sintetizado no seguinte passo:

“Como já tive ocasião de dizer, Camões é um dos dois autores (o outro é Cesário Verde) que se tornaram uma referência frequente na minha poesia, não propriamente procurada e muito menos

⁶⁹⁷ Aníbal Pinto de Castro (“Camões e a língua portuguesa”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, loc. cit., pp. 315-328) apresenta um aturado artigo sobre o contributo de Camões no enriquecimento da língua portuguesa e apresenta um vasto acervo bibliográfico sobre os estudos realizados nesta área. Sobre o contributo de Camões para a construção da língua portuguesa, vide a síntese de Ivo de Castro, “Língua de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 461-469.

espartilhada, mas antes como a presença de uma figura tutelar que se manifesta e ocorre naturalmente como uma maneira de ‘respirar melhor’ na minha língua e na minha escrita...”⁶⁹⁸

O legado do *Príncipe dos poetas* é, deste modo, a pedra de toque privilegiada para a compreensão do universo poético de Graça Moura. Assim, nos derradeiros versos, apresenta um carácter conclusivo:

“enredada em vilezas, ódios, troça,
no teu próprio país te contaminas
e é dele essa miséria que te roça.
mas com o que te resta me iluminas.” (PR1, 538)

Manifesta-se, pois, uma tonalidade dicotómica, que oscila entre a destruição da língua, “enredada em vilezas, ódios, troça”, devido a um sem-número de intricados equívocos, e a sua dimensão positiva, marcada por uma expressão optimista: “mas com o que te resta me iluminas”. Esta formulação, surge em consonância com o sentimento inicial de pertença: “Não és mais do que as outras, mas és nossa, / e crescemos em ti”. Nesta circularidade, o poema, apesar de todo o cepticismo e desencanto enunciados, reivindica, ainda assim, uma réstia de esperança pela capacidade criativa e pela perene herança do idioma nacional.

Deste modo, a prolixa produção lírica de Graça Moura vincula-se indubitavelmente a diversos quadrantes do imaginário camoniano, trilhando caminhos inovadores, como se observará, de novo, no próximo capítulo.

⁶⁹⁸ Vasco Graça Moura, “Versos que sabemos de cor”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 Outubro 2012, p. 11.

3. Imagens camonianas das “perigosas cousas do mar” e da terra

3.1. Sob o signo do naufrágio: Dinamene e Sepúlveda

Em *Os Lusíadas*, a viagem do Gama em demanda da Índia configura um percurso, a um tempo, grandioso e complexo, que se desenha a nível individual e colectivo, histórico e mítico, terreno e divino⁶⁹⁹; em suma, é a figuração simbólica de uma memória urdida de sonhos imperiais e de trágicos desastres⁷⁰⁰. A descoberta de novas terras “por mares nunca dantes navegados”⁷⁰¹ dos marinheiros portugueses, triunfantes no mundo e na história, evitando os mais imprevistos escolhos, integra um processo de exaltação prescrito pelos códigos épicos⁷⁰².

Neste contexto, Vitalina Leal de Matos acentua a notável amplitude do mar na obra do autor quinhentista:

“O mar interpela Camões enquanto elemento do seu mundo poético, portador duma mensagem e funcionando relativamente a certos objectivos”.⁷⁰³

Nas diversas hipóteses exegéticas colocadas, destacam-se, de entre outros, a dimensão do universo vivencial do poeta, a exaltação da saga nacional, onde se manifesta o espírito de aventura e o desafio do desconhecido.

Pelas suas imensas potencialidades expressivas, o mar é, na realidade, um forte motivo de inspiração que chega com grande vitalidade à poesia actual⁷⁰⁴, e, neste contexto, a sua evocação em Graça Moura actualiza a metáfora camoniana dos naufrágios e do amor. A simbologia das águas revoltas acompanha, sem dúvida, a

⁶⁹⁹ Segundo Curtius, as metáforas ligadas ao mundo marinho, cuja origem remonta já à poesia da Antiguidade Clássica, tiveram grande fortuna até à actualidade (Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1969, pp. 37 sqq).

⁷⁰⁰ Sobre uma visão diacrónica da presença do mar nas letras portuguesas, veja-se o verbete de Nuno Júdice, “Mar”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1999, cols. 448-451.

⁷⁰¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 1, *loc. cit.*

⁷⁰² O lexema *mar* é recorrente em Camões, como atestam Telmo Verdelho, *Luís de Camões: concordância da obra toda*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012, p. 851-855 e António Geraldo da Cunha, *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*, Rio de Janeiro, Ed. Presença-Instituto Nacional do Livro, 1980, pp. 129-131.

⁷⁰³ Maria Vitalina Leal de Matos, “O mar de Camões”, in *Camões: sentido e desconcerto, loc. cit.*, p. 148. Sobre este assunto, *vide* também Manuela de Azevedo (org.), *Os mares e Camões. VI Forum Camoniano*, Lisboa, Ed. Colibri-Centro de Internacional de Estudos Camonianos da Casa Memória de Camões em Constância, 2000.

⁷⁰⁴ Veja-se o belo poema sobre o mar de Graça Moura intitulado *cinzentos*: “sim, as gaivotas acinzentam / o dia, sim, o dia acinzentado / as gaivotas desenhando-as / a lápis, sim, o cinzento / para imponderável, // sim, o mar acinzentado / esses voos, sim, esses voos / acinzentam as águas, / sim, o cinzento / vai na crista das ondas, // sim, a vaga acinzentada / fundos de areia, algas, / corais (PR1, 21) (Sobre esta matéria, cf. Maria do Céu Fialho, “O mar na poesia portuguesa contemporânea”, in Francisco de Oliveira *et alii* (org.), *O mar greco-latino*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Brest-Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 397-415).

expressão de uma consciência inquieta, a que não é alheia a criação poética⁷⁰⁵, porque, no dizer do poeta, “caravelas / são apenas metáforas, disfarce” (PR2, 225). Esta dimensão marítima comporta, pois, grande alcance significativo, como assinala Alzira Seixo:

“O mar é um dos referentes fundamentais da cultura portuguesa da época clássica, e não é de estranhar que o seu aproveitamento literário se estenda por temas, motivos, organizações isotópicas, campos semânticos de significação diversíssima, susceptíveis de interpretações que enriquecem o património das nossas letras. Nomeadamente, o mar como extensão imensa de uma possibilidade diferenciada de percursos, sujeitos à acção imprevisível da contingência, tanto como às consequências previsíveis, mas nem sempre evitadas, da desmedida originada por sentimentos humanos contraditórios onde o bem e o mal, a virtude e o erro, muitas vezes se conjugam de forma indestrinçável, o mar das descobertas e da exploração das terras abordadas, o mar aberto ao conhecimento do homem mas ainda tão fechado no desvendamento dos seus perigos e na sua simbologia de caminho desvendado por eufórico esforço renascentista, de via de transviados passos e ínvios desígnios, este mar é uma espécie de órgão semântico vital do texto literário português de Quinhentos e de Seiscentos”.⁷⁰⁶

Assim, no seio deste imenso imaginário marítimo, o risco permanente de insucessos, doenças⁷⁰⁷, fome e, na sua forma extrema, naufrágios⁷⁰⁸, são uma cruel realidade associada ao amor e morte e materializada na vertente da precariedade e da instabilidade humana⁷⁰⁹. O apelo do mar acentua, pois, as dolorosas contradições entre a euforia dos descobrimentos e a frágil condição humana, onde a desgraça espreita a cada momento da vida⁷¹⁰.

⁷⁰⁵ Maria Vitalina Leal de Matos, *Introdução à Lírica de Camões*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991, p. 72.

⁷⁰⁶ Cf. Maria Alzira Seixo, *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, Lisboa, 1998, p. 70.

⁷⁰⁷ Segundo Camões, o escorbuto é “Doença crua e feia” (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, V, 81), que Graça Moura, a propósito do doloroso exílio do poeta quinhentista, recria do seguinte modo: “Cheiros de miséria / que a doença, escorbuto da alma, acicata” (PR1, 226).

⁷⁰⁸ Giulia Lanciani destaca que o relato de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII configuram um *corpus* de textos providos de homogeneidade e características específicas que permitem atribuir-lhe um lugar de relevo na história literária nacional (Cf. Giulia Lanciani, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979, p. 29).

⁷⁰⁹ Numa dimensão diacrónica e filosófica deste tema, veja-se Hans Blumenberg, *Naufrágio com espectador*, Lisboa, Ed. Vega, 1990.

⁷¹⁰ Como frisou Aníbal Pinto de Castro, “Não falta na obra de Camões um único momento de quantos compõem uma viagem” (Cf. Aníbal Pinto de Castro “Viajar com os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo”, in Ana Maria Falcão *et alii* (org.), *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1997, p. 354). Esta asserção é reiterada por Maria do Céu Fraga no que concerne às Rimas: “Encontram-se a despedida e o projecto de regresso, as lágrimas do apartamento e o suave engano da fantasia, as tempestades, os naufrágios e a bonança”. Vide Maria do Céu Fraga, “O tempo e o espaço: a errância na lírica camonianiana”, in *Revista Floema*, Ano VI, nº 7, Jul./Dez. 2010, p. 46, (<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/465/507> - consultado em 29 Janeiro 2016).

Registe-se que Graça Moura, em diversos passos disseminados pela sua obra lírica, convoca precisamente “as perigosas cousas do mar”⁷¹¹; no entanto, consagrou também uma arguta abordagem crítica à descrição do fogo de Santelmo e da tromba marítima⁷¹², intitulada *Vi claramente visto o lume vivo ou Camões e D. João de Castro*⁷¹³, em que sustenta, de entre outras possíveis referências intertextuais no passo camoniano, o contributo haurido nas ciências, particularmente do *Roteiro de Lisboa a Goa*, de D. João de Castro⁷¹⁴. A perspectiva veiculada, com abundantes e esclarecedoras notas, contraria os pontos de vista de reputados especialistas, que consideraram a descrição dos fenómenos naturais apenas o resultado directo de um “saber só de experiências feito”⁷¹⁵. Nesta abertura a novos horizontes hermenêuticos, Graça Moura não invalida o aproveitamento da experiência pessoal, não obstante rastreia, entre uma bibliografia variada, as edições anotadas do *Roteiro*, reconhecendo uma relação explícita com o referido livro quinhentista, a que não é alheio o saber livresco de Camões na notável descrição dos atemorizadores fenómenos⁷¹⁶. O título do ensaio não ignora também o lapidar verso pleonástico camoniano, sugestão da valorização do olhar, que volta a ser reiterado nos seus versos, quando cita na íntegra o verso “vi claramente visto o lume vivo”, no poema *canção grave* (PR2, 440).

Assim, a escrita de Graça Moura constrói-se sob o signo da viagem, “riquíssimo veio da poesia camoniana”, no dizer de Aníbal Pinto de Castro⁷¹⁷. É precisamente no contexto de “No mar tanta tormenta e tanto dano / tantas vezes a morte apercebida”⁷¹⁸, que Graça Moura dedica um notável ciclo de sete poemas a

⁷¹¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, V, 16, *loc. cit.*

⁷¹² *Idem, ibidem*, V, 16-23.

⁷¹³ Vasco Graça Moura, “Vi claramente visto Camões e D. João de Castro”, in *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, *loc. cit.*, pp. 135-162.

⁷¹⁴ D. João de Castro, *Roteiros*, 3 vol., pref. e anot. por A. Fontoura da Costa, Lisboa, Ed. da Agência Geral das Colónias Comemorativa do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal, 1939-1940.

⁷¹⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 94, *loc. cit.*

⁷¹⁶ Sobre esta controversa matéria, Vasco Graça Moura (*Luís de Camões: alguns desafios*, *loc. cit.*, s/d, pp. 57-59 e 63) não rejeita este aspecto, mas tal não o impede de admitir o conhecimento que Camões obteve de textos relativos a viagens, concretizado na selecção e tratamento dos fenómenos naturais, no caso da descrição da tempestade, no trajecto entre Melinde e Calecute, no fogo de Santelmo e na tromba marítima. Aceita também que Camões pudesse ter visto o *Roteiro* na sua viagem à Índia, pois a obra poderia ser um apoio de navegação utilizado.

⁷¹⁷ Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Viajar com os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo”, in Ana Margarida Falcão *et alii* (org.), *op. cit.*, p. 355.

⁷¹⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 106, *loc. cit.*

Dinamene⁷¹⁹, apodada por Camões de “sombra benina”⁷²⁰, onde a exaltação amorosa sugere um excesso fugaz e, muitas vezes, desesperado. Assim, o infortúnio decorre da morte da amada do poeta, num naufrágio de contornos mais lendários do que reais, imposição definitiva de ausência, até de índole petrarquista que não contempla o regresso.

Esta figura feminina, a quem Camões já dedicara diversos versos⁷²¹, inscreve-se na tradição biográfica do poeta: Camões naufraga junto ao rio Mecon, quando regressava a Goa, perde a sua amada e salva *Os Lusíadas* a nado⁷²². Este *topos* remonta já à Antiguidade, quando Suetónio em *Os doze Césares* relata que Júlio César, atacado por inimigos perto de Alexandria, viu-se obrigado a atirar-se ao mar e “nadou duzentos pés até ao barco mais próximo, mantendo a mão esquerda levantada, para não molhar os escritos que levava”⁷²³. De um modo similar, a imagem de Camões, disposto a salvar a todo o custo a sua obra, tem servido para perpetuar o mito do maior poeta nacional⁷²⁴, vindo a repercutir-se no imaginário coletivo português⁷²⁵.

Curiosamente, Graça Moura, em paródia intertextual, confunde-se com Camões, a partir do acontecimento referido:

“dando à costa
do mundo e em prisões baixas, e só precisei de autores
para falar de céus vários, de qualidades diferentes.
nunca do que vi e a terra há-de comer,

⁷¹⁹ Sobre a recepção da figura de Dinamene em Camões e noutros autores, veja-se a introdução de Costa Pimpão a Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, pp. LXXI-LXXII.

⁷²⁰ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 166.

⁷²¹ No âmbito da lírica camoniana, os textos consagrados a Dinamene integram um ciclo de sonetos onde a morte da mulher amada constitui um ponto de partida para a exploração dos temas do amor/morte e presença/ausência. Este motivo surge também deliberadamente vincado no texto de Graça Moura em torno desta figura feminina. (Cf. Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, por exemplo, os sonetos *Ah minha Dinamene, assim deixaste* ou *Quando de minhas mãos a comprida*, respectivamente p. 174 e p. 166).

⁷²² Rocha Pereira notou que Dinamene é um antropónimo grego; surge na *Iliada* de Homero e está presente também na *Teogonia* de Hesíodo (Cf. Maria Helena Rocha Pereira, “Nome de ninfas”, in *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa, loc. cit.*, p. 41).

⁷²³ Suetónio, *As vidas dos doze Césares*, vol. I, estudo, introdução e notas de Victor Raquel, Lisboa, Ed. Sílabo, 2005, p. 86.

⁷²⁴ Severim de Faria nos seus *Discursos vários políticos* dá conta desse episódio: “Luís de Camões se salvou em ãa tábua, e em tão apertado, e manifesto perigo só teve lembrança dos cantos dos seus Lusíadas para os levar consigo, esquecendo-se de tudo o mais que trazia, no que não merece menor louvor que o que se dá a César, quando escapou no porto de Alexandria nadando com ãa mão, e levando os seus Comentários na outra” (Cf. Manuel Severim de Faria, *Discursos vários políticos, loc. cit.*, p. 116).

⁷²⁵ Maria Vitalina Leal de Matos, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Coimbra, Ed. Almedina, 2014, p. 144.

mas do que li e me serviu. acredite que o mundo
é uma cópia dos livros. até o meu naufrágio, imagine,
um tão simples naufrágio que já fez correr
mais tinta do que as águas da foz em que nadei,
tinha o modelo em César”. (PR1, 324-325)

A lembrar os versos camonianos “A Fortuna me traz peregrinando / novos trabalhos vendo e novos danos”⁷²⁶, a intensidade poética de Graça Moura ancora-se num contexto referencial associado a um percurso existencial; a sobrevivência do poeta, espelhado na glória de vencer as ondas revoltas da tempestade⁷²⁷, concedeu-lhe o estatuto de herói, ligando a poesia à vida, através do desafio intelectual da referência “tinha o modelo em César”. O repositório evocado atravessa e enriquece os versos do poeta contemporâneo, modelando assim uma escrita indelevelmente celebrativa. A imagem do naufrago perdido, joguete de forças que não consegue dominar constitui o paradigma do homem celebrado pela literatura maneirista⁷²⁸, constituindo a morte de Dinamene, o ponto de partida para a expressão pungente do tema do amor e morte, enquadrada na concepção de vgm que “todo o canto é cruel” (PR, 126). Com efeito, o “naufrágio triste e miserando”, no dizer do Épico, mereceu um penetrante estudo de Luciana Stegagno Picchio⁷²⁹. O rio Mecon, que recebeu “no seu regaço os Cantos que molhados vêm”⁷³⁰, traduz um determinado momento autobiográfico intensamente vivido e dolorosamente cantado por Camões.

É justamente nessa linha discursiva dissonante que vgm consagra os poemas em torno de Dinamene, antropónimo de inegável vínculo intertextual, que conjugam

⁷²⁶ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 79, *loc. cit.*

⁷²⁷ Rocha Pereira sublinha que a “tempestade marítima era um tema épico por excelência, desde a *Odisseia*”, ocupando uma importância fulcral na produção literária de Camões, como observa em diversos exemplos ilustrativos (Cf. Maria Helena Rocha Pereira, “Tempestade marítima de *Os Lusíadas*. Estudo comparativo”, in *Camoniana varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, pp. 85-94).

⁷²⁸ Cf. Isabel Almeida, “Maneirismo”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, *loc. cit.*, col. 422.

⁷²⁹ Luciana Stegagno Picchio, “O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, 1981, pp. 243-265. Cf. também Maria Vitalina Leal de Matos, Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa*, *loc. cit.*, pp. 41-86.

⁷³⁰ Vide os célebres versos do Canto X: “Este receberá, plácido e brando, / No seu regaço os Cantos que molhados / Vêm do naufrágio triste e miserando / Dos procelosos baxos escapados” (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 128, *loc. cit.*).

sete meditações marcadamente líricas, configurando o poema inaugural, *ao princípio era a ninfa dormindo-se*, a gênese da sequência poemática:

“ao princípio era à ninfa dormindo-se. e a ninfa era uma moça china
chamada dinamene, com quem vinha embarcado.
ali ficava, reclinada e nua, a deixar-se lentamente contemplar,
na maneira da sua linha das ancas a moldar o leve, o verde

lençol entretecido das gramíneas frágeis, das linhas da fortuna,
das velaturas do vento nas porcelanas brancas da memória.
a praia ainda está húmida da espuma das ondas,
das ondas retirando-se das lisas colunas [...]

ao princípio era a ninfa que depois naufragou,
a que depois foi lastro de todos os navios”. (PR1, 420)

A memória, haurida em Camões, serve os propósitos de um universo poético que faz da força imagética o seu fundamento maior; Dinamene constitui uma espécie de mosaico sobre um passado que testemunha a história trágica da vida do poeta⁷³¹. Registe-se que em torno da “moça china”, epíteto que Graça Moura vai buscar à *Década VIII* de Diogo do Couto⁷³², levanta-se uma série de problemas sobre a sua existência. Faria e Sousa não consegue decifrar este nome: “Los nombres fingidos suelen ser anagramas de los verdaderos; mas não sé a qual verdadero corresponda este fingido de Dinamene. [...] Quien ha de poder adivinar estas cosas?”⁷³³. De facto, não se sabe se a figura feminina se cruzou com a vida de Camões, originando interpretações distintas: José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira⁷³⁴, Afrânio Peixoto⁷³⁵ e Roger Bismut⁷³⁶ defendem a sua existência, enquanto que, pelo

⁷³¹ A contemporaneidade lírica dá, de facto, um sugestivo relevo à figura de Dinamene e ao modo como se relaciona com o autor de *Os Lusíadas*. Manuel Alegre, nessa linha, canta: “Naufrágio Dinamene amor ausente / caravela partindo nas vogais / amar e mar e nunca ter senão / desterro despedida e nunca mais” (Cf. Manuel Alegre, *Vinte poemas para Camões*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1992, p. 11).

⁷³² O autor do *Soldado prático* afirma: “Camões por dita escapou com as suas Lusíadas como elle diz nellas e aly se afogou hũa moça china que trazia muito fermosa com que vinha embarcado e muito obrigado; e em terra fez sonetos à sua morte” (Cf. Diogo do Couto, *A década 8ª da Ásia*, 2 vols., ed. de Maria Augusta Lima Cruz, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993-1994, p. 469).

⁷³³ *Rimas várias de Luís de Camões* comentadas por Manuel de Faria e Sousa, nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, Primeira Parte-Tomos I e II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, p. 278.

⁷³⁴ Estes estudiosos consagraram nove poemas camonianos a Dinamene (Cf. Luís de Camões, *Lírica*, crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 151-153 e apêndice e notas pp. IV e XLVII-XLIX).

⁷³⁵ Luís de Camões, *Dinamene, alma minha gentil*, estudo de Afrânio Peixoto seguido de 44 poesias de Luís de Camões, Lisboa, Ed. Aillaud-Bertrand, 1926.

contrário, Costa Pimpão⁷³⁷ refuta as teses desses estudiosos, considerando-as falaciosas devido à ausência de documentação segura.

No poema acima transcrito, o *eu* da enunciação começa por salientar a beleza feminina, feita da tensão entre desejo e realidade, entre luz e obscuridade, o que dota indubitavelmente os versos de vgm de valor indagativo. Por outro lado, nesse processo figurativo, imperativo incontornável para Graça Moura, a delicada sensualidade de Dinamene⁷³⁸ condensa um forte tom lírico pela acumulação de referentes de ordem representativa, onde impera a ideia de um amor talhado pelo sofrimento⁷³⁹. Numa convocação à realidade, os elementos marítimos – “ondas”, “praia”, “ondas”, “navios” – tornam-se seguros indicadores do famigerado naufrágio. O cenário marítimo do Oriente e a deambulação de Camões, representação simbólica dos navegadores portugueses, enfatizam o exotismo e os mistérios desses lugares longínquos, num registo próximo do género de literatura de viagens⁷⁴⁰, onde o lamento e profundo desespero do poeta ultrapassam o âmbito pessoal para assumir um valor colectivo, materializado no segmento “lastro de todos os navios”⁷⁴¹.

O forte arrebatamento elegíaco⁷⁴², está patente, por exemplo, no passo “lençol entretecido das gramíneas frágeis, das linhas da fortuna, / das velaturas do vento nas porcelanas brancas da memória”, onde a dimensão visual sugerida, que se prolonga nesta sequência poemática, demonstra uma vincada preocupação plástica. O fulgor poético nasce, pois, da dimensão humana, onde a beleza e o desejo se

⁷³⁶ Roger Bismut, *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 522-524 e nota 113. Noutro estudo, o lusófilo, entre outros textos aduzidos, considera que *Alma minha gentil que te partiste, Ondas, dizia, antes que Amor me mate* e *Quando das minhas mágoas a comprida* são sonetos dirigidos a Dinamene: “Il est difficile de ne pas voir dans ces trois sonnets – en comptant celui qui s’adresse à Dynamène – des références à la même tragédie” (Cf. Roger Bismut, “Plaidoyer pour Dynamène”, in *Bulletin des Études Portugais*, tome 30, 1969, p. 92).

⁷³⁷ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., pp. LXI sqq.

⁷³⁸ O lexema Dinamene simboliza, noutro contexto, a exaltação da figura feminina: “esta minha dinamene [...] morenaça a escapar-se” (PR2, 556).

⁷³⁹ Esta referencialidade em torno de Dinamene rompe com a tipologia predominante do masculino da literatura de viagens (Cf. Maria Alzira Seixo, *Poéticas da viagem na literatura*, loc. cit., pp. 22 sqq).

⁷⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁷⁴¹ Graça Moura vincula-se, deste modo, ao lirismo maneirista e barroco, que, num confessado fascínio pelo trágico e pela morte, recorreu muitas vezes à alegoria do mar da vida, como frisou Vítor Aguiar e Silva (*Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, loc. cit., p. 230).

⁷⁴² José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira designam por “sonetos elegíacos” os poemas camonianos consagrados a Dinamene (Cf. *Lírica de Camões*, edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, loc. cit., p. X).

misturam com um destino implacável, metáfora da vida e da morte que se fundem-se, em alquimia, num grito de dor. Ao contrário de Camilo Pessanha, que canta, em *Vénus I*⁷⁴³, o corpo da mulher destroçado pelo mar inóspito, os versos de Graça Moura integram a figura feminina na natureza marítima, concedendo-lhe um valor conotativo de expressiva harmonia, resultante da infinita plasticidade sugerida pela água, onde o predomínio de sons vocálicos se articula com o próprio conteúdo sensual: “ali ficava, reclinada e nua”⁷⁴⁴.

Os derradeiros versos, “ao princípio era a ninfa que depois naufragou, / a que depois foi lastro de todos os navios”, são a sinédoque dos naufrágios sofridos pelos portugueses, ilustrados abundantemente na literatura de viagens, que sintetiza os enigmas e anseios do ser humano destinado à morte, numa evidente complexidade maneirista⁷⁴⁵. Nesse sentido, como canta Graça Moura, “só os naufrágios se dão em *in medias res*, / do entredito ao interdito, das devorações num oceano brusco” (PR1, 396) constitui uma inegável convocação, feita de enigmas e desolação, da história trágico-marítima nacional.⁷⁴⁶

⁷⁴³ “À flor da vaga, o seu cabelo verde, / Que o torvelinho enreda e desenreda... / O cheiro a carne que nos embebeda! / Em que desvios a razão se perde! // Pútrido o ventre, azul e aglutinoso, / Que a onda, crassa, num balanço alaga” (Cf. Camilo Pessanha, *Clepsydra*, loc. cit., p. 99).

⁷⁴⁴ O sentido da morte percorre a história portuguesa, como adverte Jaime Cortesão: “Procurai bem nos olhos dum português: todos no fundo têm a morte. É que durante muitos séculos convivemos com ela na mais triste e trágica figura – a dos naufrágios” (Cf. Jaime Cortesão, “*Naufragos portugueses*”, in *Revista Águia*, 2ª série, vol. III, 1913, p. 118).

⁷⁴⁵ Sobre esta ideia, Chevalier e Gheerbrant sustentam “Tudo sai do mar e a ele regressa: lugar de nascimentos, transformações e renascimentos [...] um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão, e que pode terminar bem ou mal. Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte” (Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994, p. 439).

⁷⁴⁶ Sobre este assunto, que marca de maneira tão específica o panorama das letras nacionais, vide Rodrigues Lapa (coord.) *Quadros da história trágico-marítima*, Lisboa, Seara Nova, 1951; António Sérgio, *Ensaio VIII*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1974, pp. 75-174; Giulia Lanciani, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979; Manuel Simões, *A literatura de viagens nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1985; Pedro Balas Custódio, *A História Trágico-Marítima: do herói ao anti-herói* (texto policopiado), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1992; João Rocha Pinto, “Literatura de viagens”, in Luís de Albuquerque (org.), *Dicionário de História dos Descobrimientos*, vol. II, Lisboa, Ed. Caminho, 1994; José Manuel Garcia, “O significado do naufrágio de Sepúlveda na cultura portuguesa”, in *Ao encontro dos descobrimientos. Temas de História da Expansão*, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 229-234; Andreia A. Paula Martins, “As funções do narrador nos relatos de naufrágios”, in *Mathesis*, nº 5, 1996, pp. 335-348; António Manuel de Andrade Moniz, *A História Trágico-Marítima: identidade e condição humana*, Lisboa, Ed. Colibri, 2000, pp. 335-348; José Cândido de Oliveira Martins, “A literatura trágico-marítima e a escrita contemporânea, in *Naufrágio de Sepúlveda: texto e intertexto*, Lisboa, Ed. Replicação, 1977, pp. 143-173; *idem*, “História Trágico-Marítima (antepopeia da decadência do império)”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.) *Dicionário de Camões*, loc. cit., pp. 410-416; Maria Luísa Malaquias Urbano, *História Trágico-Marítima - uma visão maneirista do homem: queda, expiação e morte*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.

Este ciclo criativo⁷⁴⁷ é retomado no poema *entre risos e súplicas*, que desperta particular atenção à figura e biografia do autor quinhentista:

“ah, minha dinamene, naufragada.
é a história do soldado, é a história do marinheiro,
do que antes se dissera amargamente
a acordar agarrado a um rochedo.

este homem teve sempre estrela de poeta
que é iludirem-se todos e enfim pouca ventura
e uma natureza terrível. e serem todos pobres.
dinamene contempla estrelas infelices

e flutua nua no cabo das tormentas.
em sua perdição, um corpo de mulher”. (PR 1, 421)

O adensamento da presença da morte na apóstrofe inicial, “ah, minha Dinamene, naufragada”, embora seja uma figura do apelo, convoca perda e finitude, análoga ao célebre soneto camoniano: “Ah! Minha Dinamene! Assim deixaste / quem não deixara nunca de querer-te”⁷⁴⁸. Esses sentimentos similares, de matriz petrarquista, destacam o sofrimento e a perda de quem ama, perspectivando uma experiência quase sacrificial do amor, onde o almejado anseio pela plenitude camoniana – como em vgm – é sempre precária e contraditória⁷⁴⁹. A primeira impressão colhida é a ênfase lexical e discursiva de matriz quinhentista, capaz de evocar uma

⁷⁴⁷ Muitos autores nacionais, dos finais de Oitocentos ou do início do século XX, glosaram a imagem de Camões como personificação do génio do poeta-soldado, que lutou com a pena e com a espada pelo engrandecimento da pátria, bem como a aventura marítima portuguesa. A título ilustrativo dos interesses e conhecimentos estético-literários de Graça Moura (“Notas sobre a Mensagem”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., p. 16), registre-se a proximidade da análise realizada entre, por exemplo, o poema “Sagres” de *Lusitânia*, de Mário Beirão, e o “Infante” da *Mensagem*, de Pessoa: “E há um instante supremo em que ele cuida / Suster nas mãos o mundo; / Mas lenta e fluida, / Discorre a noite pelo mar profundo..., diz-se no primeiro, sendo este, sem dúvida, um passo a confrontar com: “Em seu trono entre o brilho das esferas, / Com seu manto de noite e solidão, / Tem aos pés o mar novo e as mortas eras -... / O único imperador que tem deveras / O globo do mundo em sua mão (Mensagem)”. Veja-se o importante estudo, assinalado por Graça Moura (*Ibidem*, p. 16), que Seabra Pereira consagra a este período: Mário Beirão, *Poesias completas*, edição organizada por António Cândido Franco e Luís Amaro, e prefaciada por José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 15-47. Cf. também José Carlos Seabra Pereira, “Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões”, in *Do fim-de-século ao tempo do Orfeu*, Coimbra, Liv. Almedina, 1979, pp. 119-148.

⁷⁴⁸ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p.167.

⁷⁴⁹ Aníbal Pinto de Castro sobre esta aceção da viagem que culmina em tragédia afirma: “À medida que as luminosas certezas do Renascimento dão lugar, no espírito do Homem português de Quinhentos, à angústia existencial daquele findar de século tão carregado de dúvidas e temores, a viagem deixa de ser um mero tópic de celebração de ideias e pensamentos, próprios ou alheios, para se transformar numa vivência que toca o mais profundo da existência espiritual do indivíduo ou da sociedade em que ele se integra, e, depois, na expressão simbólica de um percurso angustiadamente vencido”. Vide Aníbal Pinto de Castro, “Viajar com os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo”, in Ana Margarida Falcão (org.), *op. cit.*, p. 354.

atmosfera cultural classicista; vocábulos como “ventura”, “terribel” ou “infelices”, próximos da enunciação camoniana, valem particularmente pelas conotações que encerram. Porém, matizado numa vastíssima erudição, o percurso multifacetado do Épico convoca também uma dimensão heróica renascentista: “é a história do soldado”, que “teve sempre estrela de poeta”⁷⁵⁰, a lembrar afinidades flagrantes com o célebre *topos* do soldado-poeta invocado no célebre passo “numa mão sempre a espada e noutra a pena”⁷⁵¹. Expressão autobiográfica camoniana na Canção X, “As estrelas infelices”, assinalam uma força superior inexorável, determinante na morte de Dinamene e no destino fatídico do poeta⁷⁵². Por outro lado, “a história do marinheiro” tem uma estreita correlação com a busca da criatividade e da perfeição poética, que teve larga fortuna, segundo Curtius⁷⁵³, entre os autores latinos: a produção literária do poeta, arvorado em marinheiro, é uma viagem repleta de perigos e a sua obra compara-se a um barco⁷⁵⁴. Nesta linha, Prado Coelho⁷⁵⁵ assinala que este motivo está presente em *Os Lusíadas* quando Camões implora o favor divino das ninfas do Tejo e do Mondego, uma vez que compara a sua poesia a um batel acochado por um mar revolto:

“Vosso favor invoco, que navego
 Por alto mar com vento contrário,
 Que se não me ajudais, hei grande medo,
 Que o meu fraco batel se alague cedo.”⁷⁵⁶

⁷⁵⁰ Recriada por Graça Moura, esta expressão de Diogo do Couto surge no passo dedicado à precária passagem de Camões pela ilha de Moçambique: “Mas como este homem teve sempre estrela de poeta que he serem todos pobres, e hũa natureza terrível e emfim pouca fortuna [...] ficou em estado de viver d’esmolas de algũas pessoas” (Cf. Diogo do Couto, *A década 8ª da Ásia*, 2 vols., ed. de Maria Augusta Lima Cruz, *loc. cit.*, pp. 470-471).

⁷⁵¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 79 (Cf. sobre este tópico, Luís de Sousa Rebelo, *Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1982, pp. 195-240; António Cirurgião, “As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII”, in *Novas leituras de clássicos portugueses*, Ed. Colibri, 1997, pp. 147-169; Maria do Céu Fraga, “Armas e letras”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, *loc. cit.*, pp. 42-45).

⁷⁵² Maria do Céu Fraga (*Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, *loc. cit.*, p. 76) refere que na *Canção X*, vv. 41-46, “o determinismo astronómico” é um factor inexorável, privando o ser humano de livre arbítrio, pelo que Camões, votado à incerteza da fortuna, não se considera totalmente culpado das suas acções.

⁷⁵³ Ernst Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, *loc. cit.*, pp. 133-134.

⁷⁵⁴ A comparação da vida com o mar tempestuoso encerra múltiplas possibilidades simbólicas e metafóricas. Camões, na realidade, é apresentado por vgm como um mareante em perigo ou um naufrago, *topos* que o acompanha volvidos cinco séculos.

⁷⁵⁵ Cf. Jacinto Prado Coelho, “Do fraco batel de Camões”, in *Camões e Pessoa. Poetas da utopia*, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1983, pp. 33 sqq.

⁷⁵⁶ Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 78, *loc. cit.*

Com feito, Graça Moura não renega o amplo fundo representativo do mar camoniano, cenário de permanente interrogação, em demanda da criatividade lírica; o signo da perda, que se estende pela sequência textual em análise, é retomado no seguinte poema:

“a sua dinamene, a pobre moça china,
ei-la cativa entre nenúfares brancos e tufos de junquinhos.
o seu corpo é uma inquieta deslembração,
e de plácidas águas se faz agora o seu regaço.

vi, claramente vista, aquela ninfa.
e vi grutas e nuvens, revoltas sonoridades. águas transparentes, calcários,
conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos, estrelas do mar, ânforas do
[esquecimento,
fragmentos do canto a escapar sob a linha clara.

e também a linha da costa, o recorte das fortalezas, os procelosos baixos
os sinais da terra e os sinais do firmamento.
e outros sinais do mar. e os naufragos por socorrer.
tanto corpo por enterrar, tanta mágoa por reparar, tanto cabo por
[dobrar,
tanto nó, tanto dó, tanta paixão,
tanto infortúnio, tanta cobiça, tanta ventura, tanto dano”. (PR1, 424)

A enunciação, como se observa, desenvolve-se em crescendo numa sugestiva encenação do mar tenebroso que tudo destrói. Os versos combinam, em sinestesia, elementos visuais (“nenúfares brancos”) e auditivos (“revoltas sonoridades”), para dar conta dolorosamente da revolta e dor da deterioração da beleza feminina no fundo do mar.

Particularmente sensível à luz, essa exploração sensitiva dos efeitos de degradação ressalta predominantemente do olhar do segmento de matriz camoniana “vi, claramente vista, a ninfa”, ampliado no reforço dos signos “águas transparentes” ou “sinais do firmamento”. Num ambiente marítimo de contornos disfóricos imediatamente associáveis à morte, contraponto do *Nascimento da Vénus* de Boticelli, esta sequência compositiva, sugere a tela de um quadro em que se pinta uma natureza morta, onde a espuma do mar envolve um sensual corpo feminino⁷⁵⁷. O desenvolvimento do texto perde o sentido eufemístico da descrição poética para dar lugar a um contexto trágico-marítimo marcado por um grande

⁷⁵⁷ Em consonância com esta linha, Graça Moura define a sua concepção de imaginário aquático: “um vil enredamento / de fluvialidades que apodrecem, uma / alteração virtual da realidade” (PR1, 225).

sofrimento, em registo próprio da literatura de viagens⁷⁵⁸. Num cenário exótico, a limpidez das “águas transparentes” e os elementos aquáticos orientais (“nenúfares” e “junquinhos”) contrastam com a fúria dos “procelosos baixos”, sintagma camoniano evocativo do seu naufrágio⁷⁵⁹. Num processo de depuração lexical, a desgraça desenha-se na imagem harmoniosa da amada fundida com a natureza e amplia-se, em cariz pendular, na enumeração disfórica “tanto corpo por enterrar, tanta mágoa por reparar, tanto cabo por dobrar”; deste modo, prevalece, em síntese, o *memento mori* (realidade da morte), representação inquietante da finitude humana⁷⁶⁰. A expressividade, ancorada no naufrágio camoniano e imortalizado pelo imaginário colectivo, decorre das contrariedades do mar. À selecção de um léxico impressivo – “conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”, passo integral de um poema de Camilo Pessanha⁷⁶¹ – o universo criativo de Graça Moura incorpora outros elementos, como “estrelas do mar, / ânforas do esquecimento”.

Por outro lado, nesta relação dialógica de tendência evolutiva, a figura de Dinamene⁷⁶² é a representação simbólica de uma meditação histórica e literária sobre os desastres nacionais, que Camões tão bem conheceu. A imagética do naufrágio é, pois, um sintoma inequívoco da própria nação num momento particularmente difícil. Os versos finais do texto acima transcrito, a lembrar a célebre fala do Velho do Restelo, definem o sentido da viagem e configuram um sugestivo ponto de vista semântico, a partir do sentimento de desgosto provocado pela morte de Dinamene⁷⁶³, não havendo lugar para “as memórias gloriosas”, o que

⁷⁵⁸ Manuel Simões, *A literatura de viagens nos séculos XVI e XVII*, loc. cit., p.16.

⁷⁵⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 128, loc. cit.

⁷⁶⁰ Este tópico do navio naufragado é recorrente nas letras portuguesas, no dizer de Aguiar e Silva: “Imagem-símbolo da predilecção dos poetas barrocos para exprimir a precariedade da vida humana” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 409).

⁷⁶¹ Camilo Pessanha, *Clepsydra*, loc. cit., p. 66. Maria Alzira Seixo, (“O pensamento da morte na poesia de Camilo Pessanha”, in *Outros erros*, Lisboa, Ed. Asa, 2001, p. 110) considera os diminutivos “um dos aspectos mais importantes da visão da morte em Pessanha”.

⁷⁶² Hélder Macedo, ao se debruçar sobre a simbologia dos nomes femininos camonianos, assinala que Dinamene, recorrente antropónimo camoniano, vem na tradição clássica, constituindo um “criptómano pastoril” de que se serviu o poeta quinhentista em duas églogas. Acrescenta que Garcilaso também o havia utilizado para designar uma ninfa do Tejo (Fernando Gil e Hélder Macedo, “Apetite e razão na lírica camoniana”, in *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1998, p. 389).

⁷⁶³ O pungente sentimento camoniano observa-se, por exemplo, no seguinte soneto: “Ah! Minha Dinamene! [...] / somente a dura Morte / Me deixou que tão cedo o negro manto / em teus olhos deitado consentiste!” (Cf. Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 174).

desmistifica uma ideia heróica de Portugal. Os derradeiros elementos axiais postulados por Graça Moura desenham-se, em registo anafórico, na força estilística e persuasiva sob a égide da reiteração sucessiva da perda inexorável (“tanto nó, tanta dó...”): explora aspectos centrados nos custos humanos, bem como se liga intimamente à melancolia camoniana relacionada com o sentido funesto de privação da coisa amada, na busca da unidade perdida⁷⁶⁴. Neste ângulo, Sílvio Castro destaca: “Viagem e naufrágio, no sistema camoniano, são elementos que englobam toda a consciência da existência e sintetizam a forma de ser e pensar do poeta de Dinamene”.⁷⁶⁵

Na verdade, Graça Moura, como Camões, transforma o naufrágio em metáfora da sua criação poética. Esta evocação, assinalada pelo apelo da viagem, surge reiterada no seguinte passo:

“o tempo não podia correr numa ilha sem lugar e sem sombras.
mas abolido o tempo, a história deixava de existir.
ao princípio era a ninfa e o silêncio da máquina do mundo.
era o silêncio no mais puro momento da sua glória inteligível. [...]

os olhos percorriam-na avidamente em horas de ventura e de aventura,
e os seus roxos lírios, e às suas néveas tetas.
estava ali embebida no seu sonho nunca dantes navegado,
ondulando no seu sono de sossegos”. (PR1, 423)

Neste deliberado exercício de intertextualidade, que, no dizer de Graça Moura, “da experiência alheia se apropria” (PR1, 181), os referentes camonianos neste passo são deliberadamente marcantes. A alusão à “ilha sem lugar”, à “ninfa” e ao “silêncio da máquina do mundo” sugere o episódio camoniano da *Ilha dos amores*⁷⁶⁶, símbolo maior de um justo prémio dos portugueses e promessa divina de uma consagração absoluta do esforço e mérito humanos⁷⁶⁷. A narrativa culmina com a glorificação maior dos navegadores nacionais, quando Tétis proporciona ao

⁷⁶⁴ Vítor Manuel Aguiar e Silva, “As canções da melancolia”, in *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, p. 219.

⁷⁶⁵ Sílvio Castro, “Naufrágio como metáfora e palinódia em Camões”, in *Revista Camoniana*, vol. 13, 3ª série, Bauru, São Paulo, 2003, p. 144.

⁷⁶⁶ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 18-95 e X, 1-143, *loc. cit.*

⁷⁶⁷ Vítor Aguiar e Silva apresenta em “Episódio da ilha dos amores” (in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, *loc. cit.*, pp. 437-444) o modo com este episódio foi lido ao longo dos séculos. *Vide* também os importantes estudos deste insigne camonista: “Função e significado do episódio da Ilha dos Amores na estrutura de Os Lusíadas” e “Imaginação e pensamento utópico no episódio da Ilha dos Amores”, in *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, pp. 131-143.

Gama o privilégio de contemplar os segredos da “máquina do mundo”⁷⁶⁸, constituindo, no âmbito da doutrina neoplatónica, o poder mais alto⁷⁶⁹, proclamado no passo “era o silêncio no mais puro momento da sua glória inteligível”, testemunho de uma recompensa situada na esfera do transcendente, uma vez que os contemporâneos de Camões não valorizam o seu canto como deveriam, nem a glória intemporal das descobertas nacionais⁷⁷⁰.

Sobre a descrição de um modelo da máquina do mundo, vgm consagra um importante estudo pelas afinidades de Camões com as artes plásticas renascentistas⁷⁷¹, não ignorando a ciência do seu tempo. Deste modo, evoca a representação do universo em autores de Quinhentos e a sua possível relevância na arquitectura do episódio camoniano: “Todo o sistema cosmo-teológico de Camões em X, 77/91 se encontra em Castro [...], embora possa ter ido buscar elementos ao tratado de Pedro Nunes em pontos de pormenor”⁷⁷².

“Os roxos lírios” e “níveas tetas”, epítetos camonianos atribuídos a uma ninfa, assinalam, a um tempo, uma rara sensualidade e um foco do desejo sexual⁷⁷³. Este processo figurativo apresenta ecos explícitos do passo de sedução de Vénus a seu pai no *Concílio dos deuses*⁷⁷⁴, onde se regista o invulgar conhecimento de Graça Moura para entretecer de um modo pessoal elementos diversos na sua poética. Com efeito, são versos como estes e outros da “Angélica ilha pintada”, demonstrativos

⁷⁶⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 77-91 (De entre uma bibliografia numerosa sobre esta matéria, vide: António José Saraiva, “Os tempos verbais e a estrutura d’Os Lusíadas”, in *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. Gradiva, 1992, pp. 19 sqq; Maria Lucília Gonçalves Pires, “Harmonia Mundi. A descrição camoniana da máquina do mundo”, in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Vol. XXXVII, Homenagem a Maria de Lourdes Belchior, Lisboa-Paris, 1998, pp. 201-210; Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, loc. cit., pp. 607-642; idem, “A máquina do mundo n’Os Lusíadas”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 555-559).

⁷⁶⁹ António José Saraiva, “O objectivismo d’Os Lusíadas”, in *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*, loc. cit., pp. 104-106.

⁷⁷⁰ Y. K. Centeno destaca o valor pedagógico subjacente à máquina do mundo: “Mistério que é revelado ao Gama, e do qual se depreende que os portugueses devem tirar também algum ensinamento: sobre a sua história passada, presente e futura, apontada como símbolo de progressão da humanidade em geral (Cf. Y. K. Centeno, “O cântico da água em Os Lusíadas”, in Y. K. Centeno et alii, *A viagem de Os Lusíadas: símbolo e mito*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1981, p.13.

⁷⁷¹ Vasco Graça Moura, “Vi claramente visto Camões e D. João de Castro”, in *op. cit.*, pp. 148 sqq.

⁷⁷² *Idem*, *ibidem*, p. 150.

⁷⁷³ Jorge de Sena destaca que os actos do amor configuram a divinização dos heróis (Jorge de Sena, “Aspectos do pensamento de Camões através da estrutura linguística de *Os Lusíadas*”, in *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973, p. 51.

⁷⁷⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 20-4, loc. cit.

da beleza sensual de Vénus, que Camões – e Graça Moura – se compraz em cantar⁷⁷⁵. Pela importância de que reveste, o autor contemporâneo em *Os Lusíadas para gente nova*, interpreta do seguinte modo o episódio da *Ilha dos amores*:

“Camões descreve um quadro sensual
E as ninfas satisfazem os desejos
Dos pobres marinheiros que afinal
Só na imaginação lhes davam beijos,
E assim foi no regresso a Portugal.
A fantasia tem desses lampejos
E as recompensas vão os nautas tê-las
Numa ilha do amor de cinco estrelas.”⁷⁷⁶

A complexidade estrutural de *Os Lusíadas*, fruto da vasta cultura de Camões, decorrente da pluralidade de episódios e da configuração de vários mundos, reais ou imaginários, proporciona os mais variados caminhos hermenêuticos, nem sempre coincidentes. No contexto do episódio enunciado, Graça Moura trava uma polémica sobre as coordenadas espaciais de *Os Lusíadas*, em “O globo transparente e a concepção de espaço n’Os Lusíadas”⁷⁷⁷, onde refuta Giuseppe Tavani, que preconiza incongruências na representação do espaço na epopeia camoniana em contraposição com a dimensão temporal, derogando, desse modo, os códigos do género. Nesta formulação, o professor italiano sublinha que provoca “no leitor a impressão de uma descontinuidade na organização geral do poema”⁷⁷⁸. Ao invés, Graça Moura, no referido artigo, ao trazer à colação argumentos de diversos estudiosos, defende que a relação da poesia camoniana com a pintura renascentista só foi possível graças ao conhecimento do poeta da obra de Ticiano, onde se terá inspirado para a descrição do modelo da máquina do mundo. Porém, na sua argumentação, de entre diversos exemplos aduzidos da epopeia camoniana, dedica particular atenção às coordenadas espaciais na *Ilha dos Amores*, episódio que, no seu dizer, é “epicamente perfeito”⁷⁷⁹. Depois de considerar o espaço uma categoria,

⁷⁷⁵ As ninfas são uma alegoria das honras, que os nautas não têm em Portugal: “Aquelas preminências gloriosas, / Os triunfos, a fronte coroada / De palma e louro, a glória e maravilha, / Estes são os deleites desta ilha” (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 89, *loc. cit.*).

⁷⁷⁶ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente nova*, *loc. cit.*, p. 132.

⁷⁷⁷ *Idem*, “O globo transparente e a concepção de espaço n’Os Lusíadas”, in Luís de Camões. *Alguns desafios*, *loc. cit.*, pp. 123-131.

⁷⁷⁸ Giuseppe Tavani, “A estrutura espaço-temporal de *Os Lusíadas*”, in *Ensaio português: filologia e linguística*, 1988, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 432.

⁷⁷⁹ Vasco Graça Moura, “O globo transparente e a concepção de espaço n’Os Lusíadas”, in *op. cit.*, p. 131.

sem valor absoluto, de apreensão do real, salienta que em *Os Lusíadas* essa componente narrativa “tem mais complexa e coerente articulação e transfiguração mítica do que a que as que lhe atribui o professor italiano”⁷⁸⁰. Deste modo, conclui peremptoriamente: “Os Lusíadas são realmente o verdadeiro manifesto épico do renascimento europeu, como igualmente foram um manifesto maneirista dele, ou, se se quiser, a única epopeia autêntica da europa moderna”⁷⁸¹. G. Tavani insiste, num outro texto, na defesa da sua tese e refuta as considerações expendidas pelo autor de *Os Lusíadas para gente jovem*, que, contudo, não respondeu ao ilustre filólogo⁷⁸².

Porém, a carga dramática, em amarga toada presente ao longo desta sequência lírica, surge também ancorada no seguinte texto:

“e no fim era a ninfa *acquis extincta*
e a terra prometida era o seu corpo
impresso numa ilha, era o seu nome,
e a música das esferas o seu canto,

desenrolado como a via láctea.
e a ilha era o seu metal polido e áspero,
era o seu aço limpo de sinais concêntricos
e de corais rugosos, escuramente incendiados.

ao princípio era a ninfa, que era a terra,
que era a ilha, que era a noite.
que eram os corais a explodirem.
por onde as aves às vezes navegavam contra o vento

e as naves, sem saberem, passavam, avistando-a
como um ponto de sombras ancorado no horizonte”. (PR1, 426)

Em tom elegíaco, Dinamene, invocada por Camões como “Ah! Ninfa minha!”⁷⁸³, surge designada por “ninha *acquis extincta*”, expressão decalcada do latim que, no dizer de Faria e Sousa, é o título desse soneto camoniano presente nos manuscritos: *Ad Dinamenem acquis extincta*⁷⁸⁴. Essa tonalidade afectiva faz do mar, elemento primordial e presença assídua nos versos camonianos, configurando descrições sensoriais e emotivas que enquadram indubitavelmente um determinado

⁷⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 129.

⁷⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 131.

⁷⁸² Giuseppe Tavani, “Ainda sobre a estrutura espaço-temporal de *Os Lusíadas*”, *in op. cit.*, pp. 437-449.

⁷⁸³ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p.167.

⁷⁸⁴ *Rimas várias* de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa, *loc. cit.*, p. 278.

percurso existencial⁷⁸⁵. Este, numa pulsão metafórica, dissemina-se no poema numa tensão lírica numa reiterada força rítmica, bem como o lugar estratégico dos lexemas no permanente entretecer de versos, demonstrando que o mar camoniano é o “espaço da saudade”, como sublinha Prado Coelho⁷⁸⁶. A construção lírica tem a particularidade de associar elementos quer visuais (“via láctea”), quer auditivos (“música das esferas o seu canto”), contribuindo para um clima poético em que se revela um estado de alma. A figura feminina enaltecida e associada à força vital que dinamiza a existência e suscita emoções, em clave maneirista, é a voz do sentimento de ausência e finitude que institui, sob a égide da memória, o sofrimento e a desgraça. Assim, o naufrágio é a metáfora tragicamente ilustrativa da condição humana.

O referente de Dinamene afogada não é ignorado também no longo poema *regresso de camões a lisboa*:

“e partiu dinamene e não se gravam
nem de seu corpo a curva mais vibrante,
nem as volutas leves do seu riso,
nem o peito acerado, o dorso liso,
nem os gestos que então a desenhavam,
nem as pegadas, nem sinais ardentes,
nem várias linguagens e costumes,
nem dolorosos versos que ficavam
medindo roucamente, impacientes,
desejos enlaçados com ciúmes,
cores vibrantes, rosas e perfumes,
a fúria e o impulso a abandoná-la,
lá onde a lua sobe e o sol se cala
quando riscam o céu súbitos lumes
e se fazem presságios”. (PR1, 511)

Esta profundidade emotiva centrada na amada abre-se, através de um processo acumulativo, numa infinidade de referências que converte a palavra em sentimentos. O verso inicial imprime um pendor peculiar que funcionou como um traçado preliminar para o seu poema; as vivências de um *eu* que se questiona, reiterando uma clara cumplicidade amorosa; a cadência marcada por um ritmo binário e por uma adjetivação valorativa de matriz camoniana – “leves”,

⁷⁸⁵ Maria Vitalina Leal de Matos (Cf. *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudos de isotopia enunciativa, loc. cit.*, p. 231) destaca em Camões a associação recorrente da mulher e da água. Graça Moura segue de perto este *topos*, conforme se observa nos poemas consagrados a Dinamene.

⁷⁸⁶ Jacinto Prado Coelho, *Camões e Pessoa. Poetas da utopia, loc. cit.*, p. 101.

“ardentes”, “aceso” – acentua a sensualidade feminina, que, no entanto, está irremediavelmente destruída, porque “partiu Dinamene” com “a fúria e o impulso a abandoná-la”. Graça Moura, em demanda das angústias que Camões exprimira lapidariamente nos seus versos, oferece neste trecho uma das mais belas manifestações do enlevo lírico. A decorrente fugacidade da felicidade ilusória agudiza um profundo desengano e provoca, a um tempo, dor e solidão onde a função expressiva é suscitada pela amplitude do ritmo, intensificada pelo persistente predomínio de anáforas sob o signo da negatividade. Assim, nestes versos, está implícita a morte, que, envolta em sentimentos contraditórios, constitui uma oportunidade de reflexão sobre a existência humana consagrada pelo conceito maneirista de finitude⁷⁸⁷. Mas a aproximação a Camões multiplica-se no trecho referido; as notações visuais presentes no binómio “lá onde a lua sobe e o sol se cala” afluem, em registo celebrativo, uma admirável deriva do verso proferido pelo Gama ao rei de Melinde: “onde a terra se acaba e o mar começa”⁷⁸⁸. Num deliberado tributo ao autor de *Os Lusíadas*, o *pathos* criado em torno da amada do poeta aproxima-se dos traços semânticos intrínsecos à canção, caracterizados por Maria do Céu Fraga do seguinte modo:

“A universalidade do significado das canções resulta da universalização do significado individual de um caso particular, que na sua dimensão trágica, não pode deixar de mover ao leitor comiseração”.⁷⁸⁹

Mercê de uma notável força reinventiva da escrita, os versos do autor de *poemas com pessoas*, a partir do lexema “Dinamene”, de elevada ocorrência ou sugestão no *corpus* textual, ajusta-se a uma notável hermenêutica reveladora de uma forte raiz ontológica. Os poemas enunciados convocam, com efeito, eixos estruturantes bem definidos; em longo diálogo, a apropriação de marcas discursivas diversificadas e hauridas essencialmente em Camões impulsiona um encadeamento semântico, bem como uma visão trágica da existência humana. Esta consciência do naufrágio assume-se assim, no dizer de Graça Moura, “como traço identificador do nosso

⁷⁸⁷ Fernando Pinto do Amaral, “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, in Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1990, pp. 1-7.

⁷⁸⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 20, *loc. cit.*

⁷⁸⁹ Maria do Céu Fraga, *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, *loc. cit.*, p. 59.

imaginário”⁷⁹⁰. Não obstante, o motivo conclusivo parece estar neste belo passo de

3.o seu lugar:

“esse modo verbal de estar na vida
e engendrar presenças, a sonhar murmúrios
e bálsamos para o naufrágio”. (PR2, 133)

Para Graça Moura, “o poema / são restos de naufrágio” (PR2, 29), traçando uma bela síntese da relação da literatura com a sua fulguração criativa. Este tópico do naufrágio estende-se à produção romanesca do autor contemporâneo, pelo que os evidentes vasos comunicantes desenham uma marca pós-moderna, pelas reiteradas reflexões na obra de um escritor⁷⁹¹. Exemplo disso, é a narrativa *Naufrágio de Sepúlveda*⁷⁹², cujo título e paratexto evocam o célebre e dramático relato anónimo de 1555 da “Relação da muy notável perda do Galeão grande *S. João*”, da *História Trágico-Marítima*, compilação de textos realizada por Gomes de Brito⁷⁹³. Impregnado de sofrimento e dor, este relato dos acontecimentos, imortalizado por Camões⁷⁹⁴, contribui de forma particular para a sua projecção nas actuais letras nacionais⁷⁹⁵, quando o Adamastor profetiza o fatídico desastre:

“Outro também virá de honrada fama,
Liberal, cavaleiro, enamorado,
E consigo trará a formosa dama
Que Amor por grã mercê lhe terá dado.
Triste ventura e negro fado os chama
Neste terreno meu, que duro e irado

⁷⁹⁰ Vasco Graça Moura, “A consciência do naufrágio”, in *Contra Bernardo Soares e outras observações*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1999, p. 201.

⁷⁹¹ Matei Calinescu, *As 5 faces da modernidade*, Lisboa, Ed. Vega, 2006, p. 259.

⁷⁹² Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1987. Sobre esta obra veja-se: Maria Luísa Leal, “O naufrágio de Sepúlveda: variantes e invariantes de uma matéria narrativa”, in Ana Margarida Falcão (org.), *op. cit.*, pp. 629-639; André Luiz Alves Caldas Amóra, “Vasco Graça Moura e o naufrágio de Sepúlveda”, in http://www.filologia.org.br/xvi_cnlftomo_3/256_B.pdf (consultado em 14 Dezembro 2015); José Cândido Martins, “Literatura trágico-marítima e a literatura contemporânea”, in *op. cit.*, pp. 143-173.

⁷⁹³ Cf. Bernardo Gomes de Brito, “Relação da muy notável perda do Galeão grande *S. João*”, in *História Trágico-Marítima*, vol. I, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1981, pp. 25-43. A propósito desta continuada recepção de naufrágios da carreira da Índia, Cândido Martins conclui: “A matéria narrativa do naufrágio de Sepúlveda transformou-se em tema literário, inspirando variadíssimos autores, textos e géneros (narrativa, teatro, poesia música, pintura, etc.) num intenso e prolongado processo de reescrita intertextual e interdiscursiva” (Cf. José Cândido Martins, “Naufrágio de Sepúlveda”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., p. 633).

⁷⁹⁴ Aníbal Pinto de Castro, “O relato do naufrágio do galeão grande *S. João* e o texto d’*Os Lusíadas*”, in José Augusto Cardoso Bernardes (org.), *Luiz Vaz de Camões Revisitado*, loc. cit., pp. 17-28.

⁷⁹⁵ José Cândido Martins, “Literatura trágico-marítima e a literatura contemporânea”, in *op. cit.*, pp. 143-168.

Os deixará dum cru naufrágio vivos
Para verem trabalhos excessivos”.⁷⁹⁶

O referido relato da perda do navio, devido a uma terrível tempestade, e a morte trágica do capitão e sua família, é cantada também no poema épico de mundividência maneirista intitulado precisamente *Naufrágio e perdição de Sepúlveda e Leonor*, da autoria de Jerónimo Corte Real⁷⁹⁷, também ele personagem da obra de Graça Moura⁷⁹⁸. A diegese centra-se nos infortúnios do empresário Manuel de Sousa Sepúlveda, homónimo do célebre navegador, com quem apresenta determinados traços biográficos⁷⁹⁹. As circunstâncias evocadas do período histórico conturbado de transição para a democracia em Portugal⁸⁰⁰ revestem-se de significativo alcance metafórico, uma vez que o cepticismo em torno do percurso do protagonista coincide com o incerto futuro de Portugal, configurando, assim, um naufrágio quer pessoal, numa relação próxima com o período das descobertas⁸⁰¹. O autor de *nó cego* focaliza, assim, de forma crítica, a

⁷⁹⁶ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, V, 46, *loc. cit.*

⁷⁹⁷ Jerónimo Corte-Real, *Obras (Sucesso do Segundo Cerco de Diu - Naufrágio de Sepúlveda - Auto dos Quatro Novísimos do Homem - Elegias)*, introd. e rev. de M. Lopes de Almeida, Porto, Ed. Lello & Irmão, 1979. *Vide* sobre a referida obra, Hélio J. S. Alves, “As memórias gloriosas e o inglorio esquecimento: na(rra)ção e canonização nos Lusíadas de Camões e no Sepúlveda de Corte-Real”, in [http:// old. www. cidehus.uevora.pt/textos/artigos/memorias_gloriosas.pdf](http://old.www.cidehus.uevora.pt/textos/artigos/memorias_gloriosas.pdf) (consultado em 20 Dezembro 2015). Cf. também o estudo pormenorizado de Hélio J. S. Alves, *Naufrágio e perdição de Sepúlveda e Leonor* de Jerónimo Corte Real, in Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, *loc. cit.*, pp. 229-245.

⁷⁹⁸ Graça Moura conhece bem esta matéria que tem como núcleo privilegiado os naufrágios, quando afirma: “Há, em certas situações, um dramatismo intrínseco como naquele que é talvez o mais célebre naufrágio, o do galeão grande S. João, também conhecido por naufrágio de Manuel de Sousa Sepúlveda, relato anónimo de 1555, várias vezes reeditado, cujo tema foi explorado literariamente logo a partir de Camões e de Jerónimo Corte Real, decorridos escassos vinte anos sobre os acontecimentos. Surge assim muito cedo uma primeira relação da escrita literária com os testemunhos de ‘rudes marinheiros’ sobreviventes”. (Cf. Vasco Graça Moura, “A consciência do naufrágio”, in *Contra Bernardo Soares e outras observações*, *loc. cit.*, pp. 199-200)

⁷⁹⁹ Sobre esta matéria, Cândido Martins destaca: “O narrador conta-nos, se assim podemos dizer, o naufrágio financeiro de um empresário, nas vésperas da Revolução de 25 de Abril (naufrágio de um Portugal?), mas com uma particularidade muito significativa, ao nível da selecção onomástica [...]. Com efeito, os nomes das personagens da família do protagonista, Manuel de Sousa Sepúlveda, coincidem com os nomes da família do infeliz navegador quinhentista, coincidências que se estendem a vários pormenores biográficos”. (Cf. José Cândido Martins, “Literatura Trágico-marítima e a literatura contemporânea”, in *op. cit.*, p. 162).

⁸⁰⁰ Isabel Pires de Lima, nesta perspectiva, sublinha: “Não é impunemente que uma velha nação secular, senhora do último dos impérios coloniais, quer essa posse fosse vivida numa delirante atitude eufórica ou com uma dramática má-consciência, se vê subitamente reduzida à sua dimensão europeia. [...] na cauda do desenvolvimento económico e social, não podia deixar de gerar perplexidades, interrogações, medos...” (Cf. Isabel Pires de Lima, “O regresso de D. Sebastião: narrativa e mito na narrativa portuguesa contemporânea”, in Ana Margarida Falcão (org.), *op. cit.*, p. 455).

⁸⁰¹ A contemporaneidade do naufrágio é sublinhada por Luísa Leal do seguinte modo: “Não são apenas as variantes de um relato de naufrágios relacionadas com os géneros literários a merecer a atenção dos estudiosos interessados nas relações de intertextualidade. Os contextos de recepção e de reescrita revelam diferentes matizes ideológicos, o que mostra que um tema como o do naufrágio de Sepúlveda partilha uma

própria decadência da identidade nacional contemporânea, imagem recorrente traçada em demanda de um rumo⁸⁰². No dizer de Cândido Martins, “O recurso intertextual à literatura trágico-marítima e, em particular, ao *Naufrágio de Sepúlveda* é uma forma peculiar de reescrever a nossa História e um modo inédito de repensar Portugal, perspectivando o presente e o futuro do país à luz do seu passado”⁸⁰³, o que se aplica indubitavelmente à obra de Graça Moura.

Em exercício intertextual, plasmado numa apurada inclinação estética, surgem, na narrativa, referentes culturais inspirados na compilação de Bernardo de Brito, como por exemplo, a ópera de Wagner, *O Navio Fantasma*, relacionada na narrativa contemporânea com os amores infelizes de Catarina, filha de Manuel de Sepúlveda, com um holandês errante⁸⁰⁴, ou ainda a alusão a *História trágico-marítima*, célebre quadro da autoria de Vieira da Silva⁸⁰⁵. Registe-se ainda diversos passos hauridos no livro de Bernardo de Brito:

“Em verdade, quem conhecera a Manuel de Sousa, e soubera sua discrição, e brandura, e lhe vira fazer isto, bem poderia dizer que já não ia em seu perfeito juízo; porque era discreto e bem atentado: e dali por diante ficou de maneira que nunca mais governou a sua gente, como até ali o tinha feito. E chegando da outra banda, se queixou muito da cabeça...”⁸⁰⁶

Também D. Leonor, envergonhada, enterra-se na areia para esconder a sua nudez e são citados ainda passos da epopeia de Corte-Real⁸⁰⁷:

“Vendo-se D. Leonor despida, lançou-se logo no chão, e cobriu-se toda com os seus cabelos, que eram muito compridos, fazendo uma cova na areia, onde se meteu até à cintura, sem mais se erguer dali... mas contudo nunca mais se quis erguer daquele lugar, onde se deixou cair, quando se viu nua. No poema de Jerónimo Corte-Real, do outro, havia aqui dois versos razoáveis, Assentase na branca areia, & cobre / Co dourado cabelo a lisa carne”⁸⁰⁸.

vertente que tende para a atemporalidade característica do mito, como uma vertente que mergulha profundamente na temporalidade histórica” (Cf. Maria Luísa Leal, “O naufrágio de Sepúlveda: variantes e invariantes de uma matéria narrativa”, in Ana Margarida Falcão (org.), *op. cit.*, pp. 637-638).

⁸⁰² Neste contexto disfórico sobre Portugal, Graça Moura traz à liça um lapidar passo camoniano que constitui a primeira epígrafe a *Naufrágio de Sepúlveda*: “O naufrágio, que constituir também peripécia na vida e no texto épico do autor de *Os Lusíadas*, muito provavelmente passou a ser reconduzido a uma espécie de arquétipo da desgraça nacional. ‘Corre sem vela e sem leme / a nau que se vai perder’, diz-se num famoso labirinto camoniano. Cada naufrágio cujo retrato chegou até nós podia ser lido como metáfora de um desastre em que era o próprio país a ir ao fundo”. (Cf. Vasco Graça Moura “A consciência do naufrágio”, in *Contra Bernardo Soares e outras observações*, *loc. cit.*, p. 200).

⁸⁰³ José Cândido Martins, “Literatura trágico-marítima e a literatura contemporânea”, in *op. cit.*, p. 168.

⁸⁰⁴ Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda*, *loc. cit.*, p. 151.

⁸⁰⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 52.

⁸⁰⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 102.

⁸⁰⁷ Sobre este autor, *vide* o estudo fundamental de Hélio J. S. Alves, *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, *loc. cit.*

⁸⁰⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 134.

Assim, num texto entretecido de citações e alusões, é narrado o percurso de um homem endividado que tenta salvar a sua actividade profissional na “batalha naval nas águas da banca portuguesa”⁸⁰⁹. Derivado de um naufrágio económico-financeiro, o desfecho da narrativa do autor de *A morte de ninguém* incide sobre o infortúnio anunciado do casal, num dia de forte intempérie, um cenário próximo ao da tempestade sofrida pelo grande Galeão São João. Sepúlveda e a esposa são encontrados mortos no rio Tejo, num acidente que parece ter sido provocado pelo empresário. Em tempos modernos, o desfecho fatal do protagonista insere-se nos quadros dramáticos da *História trágico-marítima*, perspectivando, através de uma reescrita ficcional, uma deliberada atitude indagante sobre a identidade nacional. Como se observa, verifica-se a inversão irónica que a paródia proporciona⁸¹⁰; enquanto a figura quinhentista mantém a coragem e a integridade, numa luta desesperada contra a morte, a personagem contemporânea, pelo contrário, parece buscar no fundo do rio a solução para os problemas com os quais não sabe lidar,

⁸⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 66.

⁸¹⁰ Linda Huchtheon, *Teoria da paródia*, *loc. cit.*, p. 48. Cf. sobre o conceito de paródia, os seguintes autores e títulos: Fred W. Householder, Jr, “Παρωδία”, in *Classical Philology*, vol. XXXIX, nº 1944, pp. 1-9; F. J. Lelièvre, “The basis of ancient parody”, in *Grecce & Rome*, 2.nd Series, nº 1, 1954, pp. 66-81; J.G. Riewald, “Parody as criticism”, in *Neophilologus*, vol. 1, nº 1, 1956, pp. 17-30; Sanda Golopentia-Erestecu, “Grammaire de la parodie”, in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, nº 6, 1969, pp. 167-181; Olga M. Freidenberg, “The origin of parody”, in *Semiotics and Structuralism. Readings from the the Soviet Union*, White Plains (New York), International Arts and Sciences Press, 1975, pp. 269-283; António Gomez-Moriana, “Intertextualité, interdiscursivité et parodie. Pour une sémalyse du roman picaresque”, in *Canadian Journal of Research in Tematics*, nº 8, 1980-1981, pp. 15-32 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, 1982, pp. 157-164 ; Claude Abastado, “Situation de la parodie”, in *Dérives des signes*, Paris, Ed. Publidix, 1988, pp. 149-168; Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Ed. Hachette, 1994; Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, Ed. José Corti, 2007 ; Margaret A. Rose, *Parody-Ancient, Modern and Post-Modern*, London, Cambridge Univ. Press, 1993; Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira*, *loc. cit.*, pp. 324-356; Paulo Sérgio Ferreira, *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*, Lisboa, Ed. Colibri, 2000; *idem*, “O significado da paródia na Apocolocytosis de Séneca”, in *De Augusto a Adriano. Actas de Literatura Latina*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2002. pp. 361-369; *idem*, “Paródia ou paródias?”, in Carlos de Miguel Mora (org.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 279-300; Manuel Ferro, “A implantação da República Portuguesa sob o olhar acutilante da paródia: *Republicaníadas*, de Marco António (António Correia Pinto de Almeida)”, in *Republicaníadas*, Coimbra-Figueira da Foz, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos / Câmara Municipal da Figueira da Foz, 2010; *idem*, “A utopia sob o signo do poema herói-cómico: O balão aos habitantes da Lua (1819), de José Daniel Rodrigues da Costa, entre paródia e crítica social”, in *Biblos*, vol. XI, 2013, pp. 303-333; José Cândido Martins, *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM, 1995; *idem*, “Memorial do Convento, de José Saramago: intertexto, interdiscurso e paródia carnalizadora”, Flávia Corradin e Lilian Jacoto (org.), in *Literatura Portuguesa (Ontem, Hoje)*, S. Paulo, Ed. Paulistana, 2008, pp. 93-118; *idem*, “Paródias d’Os Lusíadas”, in Vítor Aguiar e Silva (org.), *Dicionário de Camões*, *loc. cit.*, pp. 659-667; *idem*, “Paródias”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1995, cols.1418-1422; *idem*, “Paródia da construção determinista da personagem em *Eusébio Macário e A Corja*”, in *Boletim de Estudos Camilianos*, V série, nº 1, 2016, pp. 105-134.

confirmada pela previsibilidade do depoimento da criada, que, ao lamentar o sucedido, apresenta as circunstâncias motivadoras daquele fatídico desfecho:

“Parecia que o senhor engenheiro andava desesperado havia uns tempos por coisas lá da vida dele, os negócios parece que estavam a correr-lhe muito mal e ele tinha ido entregar tudo ao banco”.⁸¹¹

Após a consumação do suicídio, as derradeiras páginas da obra apresentam, pois, uma coincidência explícita com o relato anónimo de Quinhentos, quando um inspector da Judiciária, num passo de inegável vínculo intertextual, afirma que “aquilo era um novo naufrágio de Sepúlveda”⁸¹². A linha discursiva configura o paradigma da precária condição da viagem da vida, que oscila entre a felicidade e a morte, bem como, num sentido mais lato, concorre ao nível cultural e literário para uma questionação da pátria, repleta de constantes perdas, rumo a um irremediável destino.

Esta curiosa recriação intertextual está patente também, como já foi observado, nos versos de Graça Moura, testemunhando a crucial importância concedida à frágil condição humana. A ideia de naufrágio, reiterada em *Dinamene* e *Manuel de Sepúlveda*, traz à tona uma visão profundamente dissonante de um colectivo humano, prevalecendo uma notação inequívoca de desordem moral, onde não há lugar para qualquer réstia de esperança⁸¹³. Como as naus que sulcam os oceanos em constante perigo, trata-se de uma projecção alargada do naufrágio coletivo no mar tempestuoso da existência, incontornável imagem dissonante da memória nacional.

3.2. Cartografia do regresso

Graça Moura, que confessa rever-se “na matéria verbal de que me faço” (PR2, 425), reitera, neste contexto, a errância amargurada de Camões pelo Oriente, num longo poema de 265 versos, publicado em 1995, na revista *Oceanos*, em número dedicado ao vate quinhentista, por ocasião do quarto centenário da publicação das

⁸¹¹ *Idem, ibidem*, p. 166.

⁸¹² *Idem, ibidem*, p. 167.

⁸¹³ Nesta linha, quando se refere a *Naufrágio de Sepúlveda*, Aguiar e Silva sustenta: “O naufrágio é a metáfora de uma pátria em risco contínuo de perdição” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, *in op. cit.*, p. 176).

*Rhythmas*⁸¹⁴. Numa clara transgressão às convenções, o surpreendente paratexto inaugural em verso, da qual Graça Moura era director, permite dilucidar um singular exercício lírico, modelado por vivências, sentimentos e um vasto lastro cultural, como se observa no seu *incipit*:

“num areal de goa li as dez
canções camonianas e tomei
razões e sem razões pelas marés,
vaivéns do coração vindos ao rés
da praia de ninguém por onde andei”. (PR1, 509)

A memória do *eu* lírico, plasmada no canto lírico de Camões revisita o percurso do poeta quinhentista pelo Oriente⁸¹⁵. O texto, com um título sobremaneira sugestivo, *regresso de camões a lisboa*, direcciona desde logo o leitor para um vasto leque de significações, constituído por via da memória e pelo filtro biográfico do sujeito poético. A consciência do presente ganha uma particular expressão, visto que a prática poética e vivencial são duas faces de uma experiência comum. As circunstâncias de enunciação, decorrentes do horizonte de referência perpetuado pela tradição, convocam, desde logo, um conjunto de ideias nucleares para a compreensão do sentido global deste poema. O sujeito de enunciação encontra-se no espaço mítico e distante do “areal de Goa”⁸¹⁶, símbolo da presença portuguesa no Oriente e das viagens do poeta quinhentista⁸¹⁷. Com efeito, tema emblemático da modernidade, a deambulação pressupõe um percurso incerto e constitui o prisma de inúmeras reflexões sobre as vicissitudes da condição humana, bem como sobre as raízes históricas da gesta marítima nacional⁸¹⁸. A escrita afigura-se, pois, uma

⁸¹⁴ Vasco Graça Moura, “regresso de camões a lisboa”, in *Revista Oceanos, Agora, peregrino vago e errante*, nº 23, Julho/Setembro, 1995, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 4-5.

⁸¹⁵ Sobre a importância do Oriente nas letras nacionais, em que Graça indubitavelmente se inscreve, Álvaro Machado destaca os “elementos decisivos da sua originalidade e da sua universalidade” (Cf. Álvaro Manuel Machado, *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 117).

⁸¹⁶ Faria e Sousa diz que a canção *Junto dum seco frio e estéril monte* foi escrita pelo poeta em Goa (Cf. *Rimas várias de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria y Sousa*, nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, Tomo II, *loc.cit.*, p. 67).

⁸¹⁷ Genette sustenta que a evocação do espaço na poesia configura um sentido real e uma dimensão existencial, constituindo uma forma de estruturação da mundividência lírica (Cf. Gérard Genette, “La littérature et l’espace”, in *Figures II*, Paris, Ed. Seuil, 1969, pp. 43-47).

⁸¹⁸ Vide Helena Langrouva, *A viagem na poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

aventura simultaneamente verbal e existencial, fundada na deliberada evocação camoniana da errância⁸¹⁹.

Num registo impressivo, os versos inaugurais “num areal de goa li as dez / canções camonianas” apresentam indicadores temporais e geográficos ligados às vivências orientais de Camões idênticas às do próprio sujeito poético⁸²⁰. O acto enunciativo acentua um momento temporal que se funde com um determinado espaço, o que comprova um sistema de valores em processo de reflexão. Esta exaltação de uma tradição histórica e cultural, presente nas canções de Camões apresenta uma clara opção estética, visto que são expressão de sentimentos perpetuados ao longo dos tempos, consciência estética na linha de pensamento de Graça Moura, quando afirma: “um autor tem que se ligar a um património”⁸²¹.

O referente espacial enunciado, a lembrar o sintagma camoniano “praias húmidas de Goa” na elegia *Que novas tristes são*⁸²², configura um lugar privilegiado de reflexão, proporcionado pelas “dez canções camonianas”, o número de composições considerado por Costa Pimpão na sua edição das *Rimas*⁸²³. Explicitamente evocado, o exercício de ler, que o poeta quinhentista recorrentemente evocara nos seus versos⁸²⁴, encerra uma viagem interior, onde a sugestão proporcionada pelo sintagma “vaivéns” destaca o movimento ondulante que oscila entre a pulsação da palavra e o acto criativo, bem como entre as fronteiras da imanência e do transcendente.

Mas a complexa rede significativa criada ganha uma singular força expressiva, perpetuada pelo tempo e cristalizada na memória:

⁸¹⁹ Segundo Aguiar e Silva, o tópico da errância e da peregrinação adquire uma particular expressão dramática nas canções IX e X de Camões (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “As canções da melancolia”, in *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, p. 220).

⁸²⁰ No poema *toada de goa*, da autoria de Graça Moura, é reiterada este *topos* de timbre camoniano: “nesta dura deriva / da memória cativa / que a saudade magoa / amanhecer em goa / anoitecer em goa” (PR1, 441).

⁸²¹ Francisco José Viegas, “E agora Vasco?”, in *Revista Ler*, nº 33, 1996, p. 61.

⁸²² Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 248.

⁸²³ A edição da lírica camoniana de Costa Pimpão, considerada até ao momento a mais credível, contempla dez canções. No entanto, Hernâni Cidade atribui onze canções ao poeta quinhentista. Sobre esta complexa matéria, *vide* Vítor Manuel Aguiar e Silva, “O cânone da lírica de Camões: estado actual do problema; perspectivas de investigação futura” e “Notas sobre o cânone da lírica camoniana (II)”, in *Camões: labirintos e fascínios*, Ed. Cotovia, Lisboa, 1994, respectivamente pp. 37-55 e 57-71.

⁸²⁴ Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudos de isotopia enunciativa*, *loc. cit.*, pp. 253-254.

“ao longe, perpassavam sombras ténues
que a memória persegue e não alcança
e o poder das palavras ainda menos”. (PR1, 509)

Com efeito, o canto de Graça Moura, *homo uiator* como Camões, plasma-se nas “sombras ténues”, sob a égide da “memória” e do “poder das palavras”, através de um constante jogo intertextual que convoca múltiplos sentidos, fazendo jus à sua definição de poesia: “Um poema liga-se sempre a todos os poemas que o precedem”⁸²⁵. Esta concepção, contextualizada nas experiências da vida e enraizada no vasto legado literário, legitima o recurso aos versos camonianos, uma vez que, na esteira dos códigos petrarquistas, o vate quinhentista cultivou um lirismo de memória de onde brotam os sentidos e as emoções do passado, como observou Aguiar e Silva com particular acuidade:

“No plano épico, como no plano lírico, a memória é indissociável da história – da história da comunidade nacional dos seus heróis e da história-biografia de um homem – e, ao mesmo tempo, da precariedade e da exemplaridade, eufórica e disfórica, dessa mesma história”.⁸²⁶

Como se observa, os versos de Graça Moura apresentam um efeito polifónico em que várias linhas temáticas se cruzam e descruzam. Assim, a “vida / pelo mundo em pedaços repartida” de Camões⁸²⁷ e a sua ligação à pátria não são descuradas no exercício poético do autor de *uma carta no inverno*, desenhando uma tensão emotiva:

“os saberes
dispersos naufragados nas jornadas
e a matéria do mal nas enseadas
de humano desgoverno e cupidez,
inveja, ardil, injúria, insensatez
que as almas todas trazem governadas”. (PR1, 512)

Como num palimpsesto, Graça Moura procura reescrever e reinventar o próprio texto do Épico numa trama de alusões que irradia múltiplas pistas de reflexão, demonstrando que a sua escrita é, em clave camoniana, “um saber só de experiência feito”⁸²⁸; persegue, deste modo, os princípios da epopeia camoniana enquanto género relacionado com o tópico da viagem. O “humano desgoverno e

⁸²⁵ Vasco Graça Moura, “Como se faz um poema”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., p. 488.

⁸²⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 188.

⁸²⁷ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 221.

⁸²⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 95, loc. cit.

cupidez”, representação da ambição desmedida e do egoísmo individual, decorre, segundo Pina Martins, da denúncia moral suscitada pelos valores humanísticos, que se estende de Petrarca a Erasmo⁸²⁹. O sentimento disfórico enunciado no segmento “inveja, ardil, injúria, insensatez / que as almas todas trazem governadas”, tem afinidades com a Canção X, num passo considerado, no dizer de Óscar Lopes⁸³⁰, o paradigma camoniano dos nefastos poderes do mundo:

“Enfim, não houve transe de fortuna;
nem perigos, nem casos duvidosos,
injustiças daqueles, que o confuso
regimento do mundo, antigo abuso,
faz sobre os outros homens poderosos”.⁸³¹

O poema em análise, por outro lado, não pode lido sem o título, uma vez que sugere o repatriamento de Camões e pressupõe uma determinada referência espacial bem delimitada – Goa é a origem e Lisboa o seu destino. Por outro lado, revela uma tendência da poesia moderna baseada na ideia da personalização; o “eu” ocupa a centralidade do processo enunciativo, na criação poética, o que não exclui a ficcionalidade intrínseca ao texto literário; como sublinhou Graça Moura, a escrita “não surge *ex nihilo*, mas é um modo verbal de estar no mundo”.⁸³²

Na “apropriação fragmentária”, como o autor faz questão de destacar no posfácio a *Poemas escolhidos*⁸³³, quando se refere à dimensão intertextual da sua obra, a viagem de Camões é feita de momentos que se refletem e se refratam nos seus versos; é precisamente neste contexto, em crescendo metafórico, que projecta como nota dominante a isotopia do regresso do Oriente:

“e afinal
só com os próprios ecos tem cotejo
e entre seus reenvios despedaça
o alento que na alma inda perpassa
e de ousadias próprias se faz pejo
de tão viva lembrança que desfaça
de apagadas venturas o sobejo

⁸²⁹ José V. Pina Martins, “O humanismo na obra de Camões”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. XX.

⁸³⁰ Óscar Lopes, “Um pacto de leitura”, in *Revista Oceanos, Agora, peregrino vago e errante*, nº 23, Julho/Setembro, *loc. cit.*, pp. 12-15.

⁸³¹ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, pp. 227-228.

⁸³² Vasco Graça Moura, “Como se faz um poema”, in *Discursos vários poéticos*, *op. cit.*, p. 487.

⁸³³ *Idem*, *Poemas escolhidos*, *loc. cit.*, p. 476.

e a vida se embacie mais escassa.
 e vindo ao mar de tinta então se enfuna,
 colhendo ao sol inóspito lampejo
 de asa contraditória que esvoaça,
 a vaga vela aos ventos da fortuna
 para o regresso percorrendo as ilhas,
 demorando o trajecto até ao tejo”. (PR1, 513)

O excerto apresentado, ao serviço de uma estética de indagação sobre o destino comum ao poeta e a Portugal, emerge do próprio texto camoniano. Os elementos convocados são portadores de uma mensagem cujo objetivo primordial reside nas experiências marítimas. Sob a forma de uma poética implícita, confirma uma considerável teia de reminiscências intertextuais, que unem a produção camoniana a este poema de vgm; o verso rico de aliterações com fonemas fricativos, “a vaga vela aos ventos”, relembra certos passos de *Os Lusíadas*, como, por exemplo, o início da narrativa *in medias res*: “Já no largo Oceano navegavam, / As inquietas ondas apartando, / Os ventos brandamente respiravam, / Das naus as velas côncavas inchando”⁸³⁴. No texto referido, “o regresso percorrendo as ilhas”, tem subjacente, a precária estadia de Camões na ilha de Moçambique, como foi referido anteriormente. Ainda nesta dinâmica, “demorando o trajecto até ao tejo”, a lembrar o retorno da armada do Gama no verso camoniano “Entra pela foz do Tejo ameno”⁸³⁵ a alusão ao rio, sinédoque de Portugal, constitui um referente de preponderante valor estruturante na lírica e épica camoniana, como salientou Frederico Lourenço⁸³⁶. A imagética inscrita neste passo, revela, assim, o destino trágico do poeta quinhentista, visto que a viagem, pressupõe um percurso axiológico relacionado com a errância, *topos* vinculado aos códigos temáticos quinhentistas⁸³⁷, que busca a realização do seu destino.

⁸³⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 19, *loc. cit.*

⁸³⁵ *Idem, ibidem*, X, 144.

⁸³⁶ Frederico Lourenço, “O Tejo no proémio d’*Os Lusíadas*”, in *Grécia revisitada*, *loc. cit.*, pp. 267-272.

⁸³⁷ Nesta linha, Aguiar e Silva salienta: “O tópico da errância geográfica recobra na voz lírica de Camões uma densidade e fundura existenciais singulares, à luz da sua vida, das suas experiências de homem português de meados do século XVI” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “As canções da melancolia”, in *Camões: Labirintos e Fascínios*, *loc. cit.*, p. 221).

No entanto, depois de enfrentar as fúrias do mar, o regresso do poeta, em vez de traduzir reconhecimento e glória, traz somente tristeza e desalento⁸³⁸:

“assim, por entre as ilhas não achando
repouso à inquieta consciência,
nem mais que conchas mortas e medusas,
nem que o calor da alma se aumentava,
nem que a respiração feita de ausência
o regressar ao tejo libertava”. (PR1, 514)

Perdido o ideal de plenitude, a viagem de regresso “por entre ilhas”, segmento típico dos relatos de viagens, assume capital importância para dilucidar a mundividência que o texto encerra. A relação com a pátria corresponde à angústia existencial da “inquieta consciência”, acentuada pelo reiterado uso da conjunção “nem”, evocação anafórica de sentimentos negativos⁸³⁹. De Lisboa, capital do império, onde afluem gentes e naus de todo o mundo, resta apenas “a respiração feita de ausência”⁸⁴⁰.

Com efeito, no dizer de Aníbal Pinto de Castro, toda a obra camoniana se organiza entre uma partida e uma chegada⁸⁴¹, pelo que não é fortuito o veemente desejo de regresso do Gama, depois de concluída a descoberta marítima da Índia: “Esta é a ditosa pátria minha amada, / à qual se o Céu me dá que eu sem perigo / torne, com esta empresa já acabada”⁸⁴². Porém, nos versos de vgm a chegada a Lisboa é avessa à consagração apoteótica⁸⁴³ do poeta que cantou como ninguém “o peito ilustre lusitano”⁸⁴⁴:

⁸³⁸ Sob o signo do desengano, Cleonice Berardinelli (“Junto dum seco, fero e estéril monte”, in *Estudos Camonianos*, loc. cit., pp. 235 sqq) a propósito da *Canção X*, salienta que a almejada felicidade alimenta continuamente o poeta quinhentista de enganosas esperanças.

⁸³⁹ Neste registo dialogante em torno das dez canções camonianas, Graça Moura enfatiza a dialéctica entre escrita e experiência, cujo apego às vivências configura uma função testemunhal da poesia já presente em Jorge de Sena, matéria estudada por Jorge Fazenda Lourenço (*A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1998).

⁸⁴⁰ Segundo Eduardo Lourenço, “A exegese óbvia que se costuma fazer da relação Camões-pátria é um espelhismo romântico. É Camões quem *pessoaliza* a pátria, não é ela que o ‘camoniza’, que o problematiza” (Cf. Eduardo Lourenço, “Da literatura como interpretação de Portugal”, in *O labirinto da saudade*, Lisboa, Ed. Gradiva, 72010, p. 82).

⁸⁴¹ Aníbal Pinto de Castro, “Viajar com os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo”, in Ana Margarida Falcão *et alii* (org.), *op. cit.*, 1997, p. 354.

⁸⁴² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 21, loc. cit.

⁸⁴³ Cardoso Bernardes afirma que o facto da recompensa não se verificar, como seria mais óbvio no *terminus* do regresso, visto que obedece, antes de mais, a uma finalidade estética: a glorificação só se pode realizar no plano mitológico antes de “os nautas serem devolvidos às coordenadas da história real” (Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, “O ‘nunca ouvido canto’ de Camões e as estâncias finais d’*Os Lusíadas*”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, loc. cit., p. 587) Esta interpretação também é sustentada por Jorge de Sena (“A estrutura de *Os Lusíadas*”, in *A estrutura de ‘Os*

“murmúrio murmurado sobre o branco
de alguma espuma a mais vinda do rio
em quietas mordeduras no seu flanco.
mas desalento e nojo, peste e fome
e sombras na chegada do navio,
que é fantasma também, tudo consome
o branco cintilante no sombrio
recorte da cidade no vazio
em que ela se tornou e faz seu nome
desterro e cerração e ódio frio
e uma doença de alma, estranha lei
de que um estranho pão ali se come”. (PR1, 515)

Como se observa, o tópico da pátria assombrada alimenta-se continuamente de uma singular imagética, potenciada numa notável irradiação semântica. O “murmúrio murmurado”, de inegável afinidade com as lapidares aliterações camonianas, como “bramindo, o negro mar de longe brada”⁸⁴⁵, veicula, de facto, um forte registo melancólico. Como se lê, a dimensão trágica adquire maior realce “na chegada do navio / que é fantasma também”, o que fica na lembrança são os sofrimentos e o injusto desprezo, tal como já tinha desabafado Camões nas vicissitudes de uma “pobreza avorrecida”⁸⁴⁶. Os versos criticam a deplorável ambição que assola a sociedade portuguesa; o segmento “desterro e cerração e ódio frio / e uma doença de alma” intensifica um grito de revolta, decorrente de uma dilacerada dor existencial, marcada por um “sombrio / recorte da cidade”.

O sentido figurado, de profunda ingratidão, contrasta com o anseio de um justo reconhecimento do poeta, contido na oposição “pátrio ninho amado vs longo mar”⁸⁴⁷. A intensificação dos efeitos líricos consubstancia-se numa torrencialidade expressiva, deixando entrever uma complexa elaboração officinal, visto que o processo de criação poética radica em motivos de larga ressonância no poeta quinhentista. A carga metafórica contida na formulação “um estranho pão ali se come” constitui, em síntese, o desencontro de Camões, vítima de incompreensão, com uma sociedade em crise. Com efeito, a imagética sugerida afigura-se vinculada

Lusíadas' e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 74).

⁸⁴⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 3, *loc. cit.*

⁸⁴⁵ *Idem, ibidem*, V, 18.

⁸⁴⁶ *Idem, ibidem*, VIII, 80.

⁸⁴⁷ Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa, loc. cit.*, p. 84.

a uma ideia de queda, pelo advento do mal e o alastramento da decadência de uma pátria em risco contínuo de perdição, marcado pela peste, fome, desterro e corrupção. Nos versos de Graça Moura, num claro registo de denúncia, o autor de *Os Lusíadas* é vítima da indiferença dos seus contemporâneos, o que não se coaduna com o paradigma do herói renascentista⁸⁴⁸. Lisboa, “cidade no vazio”, símbolo de catástrofe e decadência, condena o poeta ao horror do esquecimento e sujeita-o à miserável condição de prisioneiro na cidade parada e morta⁸⁴⁹. Num tempo de acentuada crise cultural e espiritual, a capital portuguesa desenha matizes diametralmente opostos: um passado glorioso dá lugar a um presente sombrio. Este processo, sobretudo de decadência moral, desemboca numa funesta idade de ferro, adquirindo a escrita poética, então, tonalidades elegíacas, representação que nada possui de sentimentos idílicos. O regresso, metáfora universal da ausência que irradia uma significativa riqueza simbólica, por múltiplas razões – onde se inclui a indiferença dos seus contemporâneos – sugere o padecimento do poeta face à pátria.

Esta acepção, num determinado momento trágico, que se abate sobre Camões, atinge particularmente Portugal e os portugueses⁸⁵⁰, como testemunha Teixeira de Pascoaes:

“Compreende-se o doloroso espanto de Poeta ao desembarcar na Ribeira. Diante dele erguia-se a sombra da pátria de olhos fechados – morta! Ei-lo divagando entre fantasmas, pelas ruas da cidade, verdes da primavera e do abandono...”⁸⁵¹

⁸⁴⁸ Cf. Aníbal Pinto de Castro, “O relato do naufrágio do galeão grande S. João e o texto d’*Os Lusíadas*”, in José Augusto Cardoso Bernardes (org.), *Luiz Vaz de Camões revisitado*, loc. cit., p. 28.

⁸⁴⁹ Esta imagem de estranheza e desconforto que Lisboa provoca é recorrente nas letras portuguesas, como, entre outros, mostra Cesário Verde. Num curioso artigo, David Mourão-Ferreira refere que *O sentimento dum Ocidental*, poema editado numa folha comemorativa dedicada a Camões num jornal portuense, apenas lhe consagra duas referências. No entanto, o autor de *A débil*, numa carta dirigida ao organizador dessa publicação, recorda humildemente o seguinte: “Não poderia eu, por falta de aptidão, dedicar um trabalho artístico especial a Luís de Camões; mas julgo que fiz notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa, que em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade”. (*Apud* David Mourão-Ferreira, “Cesário e Camões. Uma leitura complementar de O sentimento dum ocidental”, in *Colóquio-Letras*, nº 135-136, 1995, p. 83).

⁸⁵⁰ Carlos Reis, “Intertextualidade e ideologia na imagem romântica de Camões”, in *Construção de leitura. Ensaios de metodologia e crítica literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, p. 173.

⁸⁵¹ Teixeira de Pascoaes, *Os poetas lusíadas*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1987, pp. 88-89. Também Teófilo de Braga se refere à peste que fustigava Lisboa, quando Camões regressou ao reino, e descreve um cenário idêntico ao que é sugerido pelos versos de Graça Moura (Cf. Teófilo de Braga, *Camões: época e vida*, Porto, Ed. Chardron, 1907, pp. 699 sqq).

A imagética do *nostos* ou *dor de regresso*, cujo paradigma é a figura de Ulisses⁸⁵², acentua a excepcional figura de um ser injustiçado e desprezado, *topos* que se pode rastrear na obra de poetas como Jorge de Sena ou Sophia de Mello Breyner⁸⁵³. A forte relação afectiva do poeta quinhentista com a terra natal contrasta com a indiferença do seu povo, o que constituiu um ponto de partida para a glorificação do herói romântico, segundo o modelo consagrado em *Camões* de Almeida Garrett, como conclui Óscar Lopes⁸⁵⁴. Na verdade, a calamidade da doença que fustiga Lisboa traduz a ausência de valores ético-morais dos seus contemporâneos, conferindo uma premonição de um destino nacional trágico. Esta visão tem paralelo, como é sabido, no excurso dos derradeiros versos de *Os Lusíadas*:

“Nô mais, Musa, nô mais, que a lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida,
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho
 Não no dá a pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 Dũa austera, apagada e vil tristeza”.⁸⁵⁵

Numa linguagem repleta de sentido, o poeta apresenta, em clave pessimista, um determinado momento da história de que faz parte; “a gente surda e endurecida” não merece o poeta que a cantou, bem como este não descarta a desoladora

⁸⁵² Maria Helena Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica-Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 73.

⁸⁵³ Esta “consciência amarga do desprezo alheio”, expressão de Jorge de Sena (Cf. *Poesia II*, Lisboa, Ed.70, 1988, p. 71), esboça um tópico frequente nos poetas de Novecentos acerca da indiferença a que a poesia e Camões foram votados. A propósito, vejam-se os seguintes textos de Jorge de Sena: *Camões na ilha de Moçambique* e *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*, talvez o seu mais conhecido poema; de Sophia de Mello Breyner destacam-se *Camões e a tença* e *Gruta de Camões*. Sobre estes dois autores, cf. José Augusto Seabra “Camões e Jorge de Sena”, in Nicolás Extremera Tapia e Manuel Correia Fernandez (org.), *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp 387-395, (Jorge Fazenda Lourenço, “Camões em Jorge de Sena (algumas linhas)”, in *Revista Relâmpago*, nº 20, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2007, p. 23-34, Virgínia Boechat “Aquele que recebeu em paga: acerca de um Camões no poema de Sophia”, in *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 3, Abril de 2010, pp. 105-115 e Isabel Almeida, “Se nenhum amor pode ser perdido. Sophia e Camões”, in “Se nenhum amor pode ser perdido. Sophia e Camões”, in Maria Andresen Sousa Tavares (org.), *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*, loc. cit., pp. 252-262.

⁸⁵⁴ Óscar Lopes, “Um pacto de leitura”, in *Revista Oceanos, Agora, peregrino vago e errante*, nº 23, Julho/Setembro, loc. cit., p. 19.

⁸⁵⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 145. Sobre a perífrase “venho cantar”, Prado Coelho tem uma interessante leitura: o amor à pátria de Camões intensifica-se pela distância, pelo que “a alegria do regresso é muito maior na antevisão do que na realidade” (Cf. Jacinto Prado Coelho, *Camões e Pessoa. Poetas da utopia*, loc. cit., p. 103).

realidade em que “está metida” a pátria, numa “austera apagada e vil tristeza”. Graça Moura comenta este passo de modo *sui generis* em *Os Lusíadas para gente jovem*, através do diálogo entabulado entre versos da sua autoria e um célebre passo do *epos*, em oitava rima e métrica decassilábica de matriz camoniana:

“Quase a chegar ao fim, é o momento
De Camões se queixar, e lamentando
Viver num tempo triste e tão cinzento,
E o jovem rei depois aconselhando,
Passa a expor um claro pensamento
Sobre como há-de ele ir governando
Para tornar o povo mais feliz.
Ora oiçamos então o que ele diz:

Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida.”⁸⁵⁶

Acentue-se que não é do canto o desencanto, mas da gente nele cantada, que afinal não estará à altura de tal sublimidade, o que contradiz o postulado da invocação inicial, em que o poeta suplica às Tágides: “Dai-me igual canto aos feitos da famosa gente vossa”⁸⁵⁷. O designado plano do poeta, em que se depara o sujeito de enunciação a falar de si próprio, bem como das concepções cívicas, axiológicas e estéticas que o norteiam – por vezes eivado de certa severidade judicativa, outras vezes entregue à lamentação mais fatalista – surge praticamente só na segunda metade do poema, se excluirmos a proposição, a invocação e a dedicatória, que antecedem a narração, iniciada na estância 19 do Canto I. Isto significa que as experiências deceptivas de Camões, testemunho de uma invulgar modernidade, o terão conduzido gradualmente a uma crise de epopeia, que vão corroer o intuito épico de glorificação.

A clarividência enunciada, atravessada por uma melancolia devastadora de uma voz repassada de dor, não hesita em invetivar os sinuosos caminhos de Portugal⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente jovem*, *loc. cit.*, p.146.

⁸⁵⁷ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 5, *loc. cit.*

⁸⁵⁸ Camões – segundo alguns camonistas, entre os quais José Maria Rodrigues – compôs o seu poema nos dois primeiros decénios da segunda metade do século XVI, que corresponderão sensivelmente aos anos da sua estadia no Oriente, longa e amarga experiência humana, que progressivamente o levará à lúcida consciência do *desconcerto do mundo*, bem como motivará uma certa ambiguidade evolutiva do projecto épico. Com efeito, a partir do final do Canto V (92-100), quando reflecte sobre o *topos* clássico das armas e das letras, canta a supremacia dos valores culturais sobre os guerreiros, ao invés do que os portugueses afinal testemunhavam. Derrogando os cânones da epopeia, poeta imiscui-se, com certa regularidade, em determinados momentos da enunciação, com o fito de proferir juízos de valor cada vez mais críticos e

Na dialéctica entre o poeta que escreve e o homem amargurado perante uma vivência quotidiana desenha-se o drama final de uma crise decepcionante, em contraste com o orgulho inaugural cantado na epopeia através do passo lapidar “por mares nunca dantes navegados”.⁸⁵⁹

Depois de desbravar os mares ignotos e de descobrir novas terras, Portugal volta a fechar-se, em expressão magoada, numa “apagada e vil tristeza”. Nesta sincera evocação de Camões, o final do poema de Graça Moura desenha uma espiral que entretece deliberadamente inúmeras marcas imagéticas e simbólicas ligadas ao autor de *Os Lusíadas*, uma vez que a perspectiva meditativa, a um tempo, abre e encerra uma determinada filiação estética do *eu* lírico:

“foi desse pão que incerta vez provei
num areal de goa, ao ler as dez
canções camonianas, mas não sei
já distinguir os versos das marés,
vaivéns do coração e mar ao rés
do silêncio das conchas que escutei.
não perguntes, canção, porque cantei.” (PR1, 515)

Como se lê, o epílogo do extenso poema reveste-se de particular importância, visto que oferece um carácter conclusivo norteado pelo tributo prestado ao autor da *Rimas*; o “areal de Goa”, referente enunciado já no verso inaugural do poema, permite uma interpretação peculiar do Épico, ancorada na metáfora da ressonância do “silêncio das conchas que escutei”, eco da memória e de sentimentos suscitados por mistérios quase insondáveis, transmite um halo de incompletude e inquietação existencial que só a poesia pode redimir. O distanciamento lúdico e o recurso à vivência de lugares transformam os versos de Graça Moura em privilegiada matéria celebrativa, o que faz da sua poesia um singular exercício de cultura. Por outro lado, o passo “o pão que incerta vez provei” expressa a comunhão da escrita e o fascínio pela poesia camoniana, na aproximação particularmente visível nos versos da *Canção X*: “as águas que então bebo, e o pão que como / lágrimas tristes são”⁸⁶⁰.

A posição estratégica do verso final, inserida no estilo conclusivo próprio do *commiato* das canções, assume uma posição indagadora idêntica às formulações

contrastantes entre o ideal de heroísmo, bem como a excelência do seu canto e a surdez dos seus contemporâneos.

⁸⁵⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, *loc. cit.*

⁸⁶⁰ *Idem*, “Canção X”, in *Rimas*, *loc. cit.*, p. 228.

camonianas, pela enunciação interpelativa do próprio texto: “não perguntes, canção, porque cantei”⁸⁶¹. Na verdade, este jogo dialógico permanentemente procurado evidencia que o homem, ser precário e finito, apenas se perpetua pelo sortilégio que emana da poesia, fazendo de Camões o supremo exemplo das letras nacionais.

Presente e passado vivem da palavra, que encerra o itinerário de todas as viagens de Camões, constituindo um texto axial pela prevalência do confuso desgosto existencial sob a forma do *taedium uitae*. Com efeito, é o sentido oposto “de onde a terra acaba e o mar começa”⁸⁶², cantado pelo Gama, visto que os versos se inscrevem na relação entre o poeta errante e a sua pátria⁸⁶³. O diálogo convocado pela poesia de Graça Moura revela, com efeito, um apreço desmedido pelo *Príncipe dos poetas*, como confessa: “um verso de Camões / é a coisa mais bela e difícil do mundo” (PR1, 438), o que abre múltiplos horizontes de reflexão sobre a interminável demanda que a condição humana, o mundo e a vida encerram.

Assim, marco fundamental da relação entre os dois poetas, o regresso de Camões, notável fenómeno de receção criativa, trilha indubitavelmente caminhos de originalidade, uma vez que se converte em elemento estruturante presente já na obra camoniana. Esta “dor do regresso impossível” (PR2, 371), cantada conscientemente por vgm, revela esse itinerário de absoluto desengano:

“que de nada precisas. mas se pudesses inda
desejar tanto uma nossa claridade acerba
para falar de amor com as palavras
que em escura prisão nos deixam livres
se não houvesse cães e invertidos
a espiar-te os gestos e contrários
não corressem os ventos que alguns chamam
da história.” (PR1, 214)

⁸⁶¹ Nesta sequência, vejam-se, por exemplo, as seguintes invocações camonianas similares: *Canção, neste desterro viverás* (*Canção VI*) e *No mais, canção, no mais* (*Canção X*). Para Vitalina Leal de Matos, a reflexão metapoética constitui um claro exemplo da modernidade do autor quinhentista, correlativamente acrescenta-se que este processo, como se observa, se afigura também uma marca distintiva do universo poético de Graça Moura (Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudos de isotopia enunciativa*, loc. cit., pp. 97-131).

⁸⁶² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 20, loc. cit.

⁸⁶³ A propósito do episódio do Adamastor, Pinto de Castro aponta as três intenções que tão intimamente se conjugam em *Os Lusíadas*: a ousadia épica, o sofrimento trágico e o desengano lírico. Esta aceção aplica-se indubitavelmente aos versos de Graça Moura, que tão bem conhece este processo metamórfico de Camões (Cf. Aníbal Pinto de Castro, “O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura de *Os Lusíadas*”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, loc. cit., pp. 175-190).

Graça Moura, profundo conhecedor da cultura de Quinhentos, na metáfora dos “ventos que alguns chamam / da história” perspectiva, num momento trágico, a vida e os versos de Camões, “para falar do amor com as palavras”, onde a ausência de sinais de pontuação e o recurso ao *enjambement* marcam uma cadência rápida a sugerir um grito de revolta, que nada tem de épico⁸⁶⁴. Os versos intimistas, sem perder um ápice de tensão, também fazem sentir ressonâncias camonianas: o segmento “escura prisão” relembra o soneto *Em prisões baixas fui um tempo atado*⁸⁶⁵. Esta visão pessimista de infortúnio e degradação humana, tão cara ao desencanto maneirista⁸⁶⁶, como o seria, no século seguinte, à mundividência barroca⁸⁶⁷ decorre, em boa parte, da mesquinhez dos contemporâneos do autor de *Os Lusíadas*, “os cães invertidos / a espiar-te os gestos”, arrastando consigo uma pesada herança feita de medos e fantasmas, que assombram a amarga existência do poeta.

O infortúnio de um tempo de dor e perseguição ressoa também no seguinte passo, paradigma de uma poesia de lúcida consciência:

“disto se faz o mundo: do sono e de crescermos
no combate co anjo, dos erros e volúpias
e das nossas verdades mais íntimas, aquelas
sem as quais não se espera uma justiça agreste,
e do ranger de dentes, da experiência de darmos
para além do coração, das culpas, das ofensas,
para além do razoável, do que é correntemente
havido por humano, da ternura calcada”. (PR1, 214-215)

Os versos transcritos sugerem uma perspectiva profundamente desalentada de um colectivo humano, fornecida pelas notações de degradação, miséria e desordem moral, onde não reluz qualquer sinal de esperança⁸⁶⁸. O determinante possessivo no

⁸⁶⁴ Esta acepção dissonante compagina-se com o pensamento camoniano, como refere Vitalina Leal de Matos em relação a *Os Lusíadas*: “Euforia, orgulho, confiança – tudo isto constitui o tecido mais aparente e a principal dimensão poema. Mas o texto é complexo e, por vezes, contraditório. Em certos momentos exhibe uma face menos gloriosa, aquela em que emergem as críticas, as dúvidas, o sentimento de crise” (Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. Verbo, 2003, p. 21).

⁸⁶⁵ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 159.

⁸⁶⁶ Cf. Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979, pp. 200 sqq.

⁸⁶⁷ Cf. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1990.

⁸⁶⁸ Este passo justifica indubitavelmente o seguinte pensamento de Sophia de Mello Breyner: “Camões assume a pátria sua e nossa, duplamente. Assume-a como palavra e assume-a como História” (Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, “Luís de Camões-ensombramentos e descobrimentos”, in *Cadernos de Literatura*, nº 5, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade, 1980, p. 23).

segmento “nossas verdades” comprova a subjectividade do *eu* lírico em relação ao seu país; não obstante, ao mesmo tempo, alarga os horizontes, quer temporais quer espaciais, visto que os referentes se universalizam dando lugar ao mundo. Não é, pois, desprovido de intenção um sentido maneirista do desengano, com a sua desencantada visão da realidade e da razão humana em crise; em clima de intensa melancolia numa “paisagem de ruínas”⁸⁶⁹, o leitor presencia um espaço através da percepção perturbada do sujeito poético, abalado por indisfarçáveis sentimentos de perda e de decadência. Os efeitos de dissonância, na verdade, colidem com um cenário de triunfo heróico, devido ao predomínio dos sentidos negativos “das culpas, das ofensas”. A explicação existencial busca uma atitude ética num preocupante mundo injusto e corrupto, “uma justiça agreste” e “para além do razoável”, onde a linha enunciativa se desenha num desabafo confessional, potenciada pela expressão conclusiva “disto se faz o mundo” ou pela construção anafórica “para além do”, que ombreia com o de Camões, sobretudo nas estâncias finais de *Os Lusíadas*, “momento climático de desalento e desilusão”, no dizer de Cleonice Berardinelli⁸⁷⁰.

Num cenário especular de confessionalidade, em registo agónico, o mal circundante perturba uma ordem harmoniosa do mundo, sob o signo da indiferença colectiva e de uma lacerante tristeza. Esta perspectiva marca indubitavelmente o percurso poético de Graça Moura onde a memória das palavras é realizada nas tensões entre os sinais que actualizam o passado e os signos que organizam o presente.

3.3. O desencanto da chegada: desejo e ausência

Camões passa inúmeras atribulações longe da sua pátria, como o poeta diz de si mesmo, de modo desolado, em *Os Lusíadas*:

“Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A fortuna me traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo, e novos danos”.⁸⁷¹

⁸⁶⁹ Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, loc. cit., p. 202.

⁸⁷⁰ Cleonice Berardinelli, *Estudos camonianos*, loc. cit., p. 40.

⁸⁷¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 79, loc. cit.

Como muitos outros, os versos transcritos contrariam, como notou Cardoso Bernardes, o cenário de triunfante serenidade, trave-mestra de todo o *epos* camoniano, uma vez que se observa uma marcante alteração de tom, com evidentes implicações na própria enunciação⁸⁷². A saudade do regresso ao cais⁸⁷³, que o destino “traz peregrinando”, leva o sujeito de enunciação a interrogar-se sobre a sua condição de ser humano; a voz elegíaca do poeta contemporâneo vai também nesse sentido, gerando um sentido decepcionante de dorido afastamento e finitude, próximo de Camões, convocado neste passo:

“nunca
o nó duma vida se desata,
nunca altera a matéria mísera,
frágil, da existência”. (PR1, 240)

O passo transcrito de acentuado vínculo emocional oferece uma interpretação em torno da precariedade do homem: “matéria mísera, / frágil, da existência”. O exemplo dessa inexorável instabilidade numa época de “razão oscilante”, no dizer de Eduardo Lourenço⁸⁷⁴, coloca a tónica na ausência:

“as pessoas sabem que vão ficar com a máquina assassina da ausência e aceitam isso e é dela que vão surgir entrecortando-se as fantásticas pinturas de alegria que fala o camões, sim, mas que as vão esfarrapando sombriamente na memória destroçada”. (PR2, 244-245)

Os versos colhem nas motivações duvidosas da partida as razões de um regresso inglório, claramente desprovida dos predicativos heróicos consagrados pelos códigos épicos⁸⁷⁵. A viagem é indissociável do destino do poeta, o regresso a Lisboa é precisamente uma das simbólicas referências que tem inspirado as actuais letras portuguesas: depois do passado marítimo e colonial, Portugal interroga-se

⁸⁷² José Augusto Cardoso Bernardes, “O ‘nunca ouvido canto’ de Camões e as estâncias finais d’Os Lusíadas”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, loc. cit., pp. 589-590.

⁸⁷³ Registe-se que o rio Tejo constitui uma metonímia da saudade da pátria, invocada nas estrofes iniciais de *Camões* de Almeida Garrett: “peito malsofrido / à foz do Tejo” (Cf. Almeida Garrett, *Camões*, apresentação, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986, p. 56).

⁸⁷⁴ Eduardo Lourenço, “Camões e o tempo ou a razão oscilante”, in *Poesia e metafísica*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1983, pp. 31-49.

⁸⁷⁵ Com efeito, o Gama em *Os Lusíadas* canta o veemente desejo de regresso à pátria, sinónimo do apego afectivo às suas origens, onde deseja morrer: “Esta é a ditosa pátria minha amada, / A qual se o Céu me dá que eu sem perigo / Torne, com esta empresa já acabada, / Acabe-se esta luz ali comigo” (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 21, loc. cit.).

sobre o seu destino. Como se observa, este texto demonstra mais uma vez a existência de uma sugestiva matriz camoniana nos versos de vgm, visto que entrelaça o canto poético com a figura tutelar do Épico. Sintetiza-se, assim, uma meditação acerca do comportamento do homem, afligido por contrariedades e infortúnios, em demanda da superação do sofrimento, considerando-se, assim, natural e inevitável que o homem, perante a dor, experimente uma viva dilaceração.

Esta invulgar capacidade enunciativa, que fornece ao texto uma coesão temática e estilística, não se dissocia, num registo de modernidade, de uma deliberada reflexibilidade, como o poeta contemporâneo confessa “sou / a obscura matéria de uma ausência” (PR2, 520), configurando uma cartografia de significativa singularidade na poesia portuguesa contemporânea. Neste contexto, através da explícita mediação camoniana, vgm decalca um verso da *Canção X*:

“Lágrimas tristes são, que eu nunca domo
senão com fabricar na fantasia
fantásticas pinturas de alegria”.⁸⁷⁶

O *explicit* demonstra sombriamente, a um tempo, o sentido elegíaco e antiépico, marca de uma aguda consciência moderna, que atravessa, por vezes, os versos camonianos, onde a única réstea de alento decorre de uma mundividência assente em “fantásticas pinturas de alegria”; o sonho e a ilusão desvanecem-se, pois, perante a realidade. A perspectiva grandiosa cantada em *Os Lusíadas* ensombra-se devido ao entretecer dos ideais heróicos e do desânimo maneirista, no conflito dilacerante entre a transcendência contida em “mais do que prometia a força humana” e a “vil tristeza” do momento presente e da fragilidade humana. Esta atitude lembra, no dizer de Maria do Céu Fraga, “o mesmo choque que se encontra na Lírica entre o mundo ideal cantado por Camões e o universo imperfeito e injusto que o exclui da harmonia, perseguindo-o malevolamente”.⁸⁷⁷

Nesta recriação intertextual, feita de escolhas electivas, Graça Moura volta ao passado através da recordação:

“nem as lembranças
a que camões chamaria doces e da passada glória

⁸⁷⁶ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 228.

⁸⁷⁷ Maria do Céu Fraga, “O tempo e o espaço: a errância na lírica camoniana”, in op. cit., p. 57.

a que nós vamos arquivando sob a ameaça das chuvas

enquanto as coisas se modificam por imperfectíveis variações”. (PR2, 539)

Como se observa, o poeta incrusta passos líricos do autor das *Rhythmas*, onde o sentimento do doloroso vazio de desengano plasma, assim, o *ethos* de uma poesia marcadamente disfórica⁸⁷⁸; os condicionalismos políticos subjacentes à produção do autor desenham uma atmosfera opressiva e doentia de pátria malograda, que se filia no seguinte soneto camoniano:

“Doces lembranças da passada glória,
que me tirou Fortuna roubadora [...]

Vivo em lembranças, mouro d’esquecido,
de quem sempre devera ser lembrado,
se lhe lembrara estado tão contente”.⁸⁷⁹

Os versos harmonizam-se nas “doces lembranças” da glória; no entanto, o momento presente leva o sujeito de enunciação a viver da recordação”, visto que é ignorado por aqueles que o deviam lembrar: “Vivo em lembranças, mouro de esquecido, / de quem sempre devera ser lembrado”. O poeta sulcou um Tejo repleto de memórias, no entanto confronta-se com uma realidade que não esperava; a indagação veiculada transmite, deste modo, um sentimento dilacerante marcado pelo absurdo e pelo caos, não sendo possível rasurar as sombras de um tempo que reclama um futuro luminoso.

Os Lusíadas, *opus magnum* da portugalidade, configura-se como um pilar maior da construção da identidade nacional; esse traço comum reflecte-se tanto pela força do canto, como pelo profundo desengano que deixa transparecer por uma pátria, cuja história é motivo de ressentimento no tempo presente. Deste modo, a figura de Camões, bem como a sua obra, hão-de servir para uma constante questionação do destino de Portugal poucos anos após a sua morte.⁸⁸⁰

⁸⁷⁸ Uma visão radicalmente sombria das relações sociais já integra a poesia de Sá de Miranda, como cantou na carta a el-rei D. João III: “Onde ha homens ha cobiça / Ca e la tudo ela empeca / Se a santa igual justiça / Não corta ou não desempeca / Quanto a malícia enliça (Cf. Sá de Miranda, *Poesias*, Ed. de Carolina Michaelis de Vasconcelos, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, p. 88).

⁸⁷⁹ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 157.

⁸⁸⁰ Nesta óptica, Eduardo Lourenço destaca a excepcionalidade do poeta: “A identificação de Portugal com Camões, por obra conjugada dos acontecimentos históricos e da revolução cultural romântica, é um caso único no quadro da cultura europeia” (Cf. Eduardo Lourenço, “Romantismo, Camões e saudade”, *in Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, *loc. cit.*, p. 146). Embora o auge dessa afinidade

Neste sentido, no dizer de Graça Moura, o esforço de superação da ausência nunca foi cabalmente resolvido pelo Épico, uma vez que regressa amargurado e desiludido e encontra a capital do império respirando pestilência, morte e degradação moral:

“tétanos, podridões, desastres, tudo,
todas as mortes e incestos, tudo
o que foi vão e vil, a urina e esta
pobre matéria de alegria póstuma,
os lugares da loucura e da miséria,
os retratos torcidos, tudo visto
contado e dividido, já previsto
por infames motivos”. (PR1, 138)

O destino do vate joga-se agora numa dimensão que já não é marítima. Com efeito, é dominado pelo grotesco dos “retratos retorcidos” e de onde sobressai uma imagem nacional de decrepitude em “lugares da loucura e da miséria”⁸⁸¹. O vínculo do sujeito poético à pátria institui-se como motivo central e congregador, cenário onde impera a ganância e a ambição em detrimento da dedicação e da nobreza⁸⁸². Os versos abrem-se, pois, sob o signo do desencanto em diferentes modulações, constituindo um significativo vector axial. A imagem épica de Portugal dissipa-se e deixa transparecer os contornos trágicos de uma pátria moribunda, despojada da majestosidade de outrora, a mensagem veiculada assume o reverso desmistificador das virtudes heróicas das descobertas, denotando uma atitude de desânimo, onde são eixos nucleares a importância da pátria e das acções humanas⁸⁸³. Os elementos

ocorra no século XIX, remonta já a Seiscentos, quando Portugal se encontrava na dependência da coroa espanhola, a polémica em torno da perfeição da obra camonianiana, obra central do espírito autonomista face ao domínio vigente, responde simultaneamente a posições ideológicas e a preocupações de natureza estético-literária. Como observa Fidelino Figueiredo, “Nas horas de crise os portugueses voltam-se para Camões como uma fonte de renovação estética e de sugestiva força nacionalizadora” (Cf. Fidelino Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, p. 21). Sobre o carácter nacionalista intrínseco à contenda referida, vide José Manuel Ventura, *João Soares de Brito. Um crítico barroco de Camões*, loc. cit., pp. 38 sqq.

⁸⁸¹ António Quadros neste contexto conclui: “Nos últimos decénios do século XIX e por todo o século XX, a cultura portuguesa tem sido o teatro, não só de uma luta de conceitos acerca do que é ou deve ser Portugal, mas também de uma batalha entre juízos de valor quanto à natureza do que fomos como povo histórico e do que somos, como sociedade, nação e pátria” (Cf. António Quadros, *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Ed. Fundação Lusíada, 1989, p. 21).

⁸⁸² Esta atitude contida no trecho de Graça Moura convoca o comportamento social do tempo de Camões, denunciado pelo poeta de um modo claro, por exemplo, nestes versos: “Quem faz injúria vil e sem razão, / Com forças e poder em que está posto, / Não vence, que a vitória verdadeira / É saber ter justiça nua e inteira” (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 58, loc. cit.).

⁸⁸³ A leitura camonianiana de José Saramago em *Que farei com este livro?* é curiosa, uma vez que Damião de Góis, personagem da obra, considera que os acrescentos de marcada disforia em *Os Lusíadas* foram feitos já

interpretativos “tétanos, podridões, desastres, tudo” destacam um momento histórico que é o de Camões, tendo este cantado um cenário dominado pela indiferença, sem razão para qualquer apaziguamento, o que desenha, em cariz colectivo, o próprio destino nacional⁸⁸⁴. A posição do poeta altera-se – quase se inverte – perante o valor do objecto do canto à medida que, por contraste, uma progressiva auto-consciência do valor lírico se acentua. *Grosso modo*, quanto mais o poeta conhece os homens, mais valor confere ao canto, uma vez que a *poiesis* não ilumina a *polis* tanto quanto ele pretenderia. Camões acaba, pois, condenado a um dissídio solitário – a um tempo, despeitado e orgulhoso –, que é já, de algum modo, a condição do artista moderno. Assim, consciente da importância dos seus versos, arvora-se em paradigma do herói completo, à falta de o não encontrar entre os demais portugueses:

“Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente”⁸⁸⁵.

Num halo de mistério, a imagem traçada revela um país desolado que decai, não permitindo a concretização de uma nova vida⁸⁸⁶, numa deliberada desconstrução das glórias da história, marca indelével, no dizer de Paula Arnaut⁸⁸⁷, do Pós-Modernismo. A hostilidade do cenário transcrito e as conotações de sofrimento que caracterizam Lisboa, são suficientemente claras; a tragédia desencadeia-se agora sob a forma de doenças, desenganos, crueldades e mortes, arrastando o país

em Lisboa, antes da obra entrar nos prelos, em clara denúncia da decadência nacional: “O que trouxestes da Índia, Luís Vaz foi a história do antigo Portugal, mais a grande navegação. Tudo isso que acrescentastes são casos dos nossos dias de agora, deste tempo em que não sabemos para onde Portugal vai”. (Cf. José Saramago, *Que farei com este livro?*, Lisboa, Ed. Caminho, 1980, p. 92). Sobre este assunto, vide Francisco Maciel Silveira, “O que farei com este livro? - De *Os Lusíadas*, segundo Saramago”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, loc. cit., p. 444.

⁸⁸⁴ Aguiar e Silva refere que Camões encontra uma pátria insensível ao seu canto, visto que um “manto de decadência político-militar, social e económica envolvia melancolicamente Portugal” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Epilegómenos”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 236).

⁸⁸⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 154.

⁸⁸⁶ Aguiar e Silva assinala a este propósito que “a imaginação e o pensamento utópicos de Camões, porém, encontram-se em conflito com uma antropologia pessimista e com uma mundividência trágica que estão expressos em muitos textos da sua lírica. A *distopia* ameaça assim inelutavelmente a utopia, corroendo a sua lógica e a sua coerência” (Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Imaginação e pensamento utópicos”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 153).

⁸⁸⁷ Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo-fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002, p. 317.

para a miséria e a catástrofe. Os males de que enferma a sociedade revelam um cenário de profunda crise, como observa Pinto de Castro:

“À medida que as luminosas certezas do Renascimento dão lugar, no espírito do Homem português de Quinhentos, à angústia existencial daquele findar de século tão carregado de dúvidas e temores, a viagem deixa de ser um mero tópico de celebração de ideias e pensamentos, próprios ou alheios, para se transformar numa vivência que toca o mais profundo da existência espiritual do indivíduo ou da sociedade em que ele se integra, e, depois, na expressão simbólica de um percurso angustiadamente vencido.”⁸⁸⁸

Camões cantou como ninguém Portugal e o seu povo em *Os Lusíadas*, poema pátrio por excelência, como Graça Moura faz questão de salientar com a inesperada abreviatura epistolar *post-scriptum*, que constitui, em final do poema, uma advertência:

“p.s. - pois o poeta quase disponível
o fez agora mesmo à esferográfica
(ou ainda se ao menos fosse feito à máquina)
a letra dos poetas é incrível
e já o camões morreu por sua pátria.” (PR1, 74)

O *eu* lírico confessa, em registo metapoético, que acabara de escrever o poema e conclui que a poesia, “a letra dos poetas” contribui para o enaltecimento de Portugal, cujo exemplo maior é Camões, o paradigma do poeta genial. Elevado à condição de figura tutelar – “poeta da pátria e da ausência”, no dizer de Seabra Pereira⁸⁸⁹ – encarna um modelo cívico de patriotismo e heroísmo, uma vez que “camões morreu por sua pátria”⁸⁹⁰. Como é sabido, a identificação de Camões com Portugal deriva das insolúveis questões da sua biografia, despertadas logo após a sua morte, contribuindo para desenhar uma visão melancólica da vida e da sua tormentosa infelicidade, que conhece uma significativa expressão no Romantismo nacional⁸⁹¹.

⁸⁸⁸ Aníbal Pinto de Castro, “Viajar com os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo”, in Ana Margarida Falcão *et alii* (org.), *op. cit.*, p. 354.

⁸⁸⁹ José Carlos Seabra Pereira, “O poeta maldito e os profundos desejos decepidos”, in Gomes Leal, *A fome de Camões*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1999, p. 9.

⁸⁹⁰ Este verso, que integra indubitavelmente o imaginário nacional, faz ecoar o final de *Camões* de Garrett: “Pátria, ao menos junto morremos...” (Cf. Almeida Garrett, *Camões*, *loc. cit.*, p. 194).

⁸⁹¹ Cf. Ofélia Paiva Monteiro, “Camões no Romantismo”, in Luís de Albuquerque *et alii* (org.), *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 119-137; *idem*, “Camões e o Romantismo português”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, *loc. cit.*, pp. 176-182.

No entanto, o verdadeiro e justo reconhecimento não lhe é prestado, perdurando somente o silêncio e a solidão, como evoca a estigmatização de Camões no *incipit* do poema de Graça Moura *mudam-se os tempos, mudam-se os lugares*, integrado na coletânea *o mês de dezembro e outros poemas*:

“transforma-se o infortúnio na coragem
de cor no coração enquanto o corpo
de todo não resguarda os seus lugares
às duras silicoses do silêncio
enquanto dura o martelar dos meses [...]

pelo silêncio tornam-se estas feridas
na coragem de suportar os meses
à custa dos lugares do próprio corpo”. (PR1, 128-129)

Com um ritmo próprio e uma pulsão dramática, derivada de um silêncio ensurdecedor, neste trecho não é difícil perscrutar o rasto de Camões; os versos revelam, pois, o carácter perturbador da escrita num clima carregado de instabilidade, “enquanto dura o martelar dos meses”, evidenciando um rumo colectivo irremediavelmente entrado no ocaso⁸⁹². A alegria do regresso, é muito maior na antevisão do que na realidade, o que desenha um nítido contraste entre um sonho de uma pátria engrandecida e a mesquinhez de uma sociedade sem valores⁸⁹³; Portugal adquire, pois, foros de perda e desastre de um país adiado e perdido, como asseverou com acuidade Eduardo Lourenço⁸⁹⁴. Registe-se que o arrebatamento lírico verificado no passo transcrito plasma processos compositivos, focalizados na relação entre função retórica e crise política na epopeia camoniana⁸⁹⁵, assunto tratado com particular acuidade por Graça Moura: “Os

⁸⁹² Celso Lafer destaca o pensamento do poeta quinhentista do seguinte modo: “As contradições do poema são as contradições do seu século, e desta conclusão podemos inferir a marca da sua universalidade” (Cf. Celso Lafer, “O problema dos valores n’*Os Lusíadas*”, in *Revista Camoniana*, nº 2, São Paulo, 1965, p. 108).

⁸⁹³ A referência ao declínio nacional atravessa a literatura portuguesa, como se verifica na obra de Camões ou de Graça Moura. Esta afinidade é explicada por Seabra Pereira do seguinte modo: “Só pode cantar a decadência quem está convencido de que houve uma grandeza pátria” (Cf. José Carlos Seabra Pereira, “Os paradoxos da nação percursora”, in José Jorge Letria e António Carvalho (ed.), *Actas dos 3^{os} Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, vol. 4, (Literatura, artes e identidade nacional), Cascais, Ed. Câmara Municipal de Cascais, 1997, p. 171.

⁸⁹⁴ Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, loc. cit., pp. 23-66.

⁸⁹⁵ Sobre esta matéria, Graça Moura salienta: “Na crise nacional e mental que se presentia no tempo de Camões, a retórica podia fornecer mecanismos compensatórios e portadores de sentido, como podia fornecer, do mesmo passo, um conhecimento e um convencimento, uma ordem de valores e uma regra de acção” (Cf. Vasco Graça Moura, “Universo retórico e crise de valores”, in *Luís de Camões. Alguns desafios*, loc. cit., p.116)

Lusíadas eram supostos dinamizar uma consciência colectiva cujo nervo esmorecia, estabelecer uma identidade que, por soçobrar no real, passara já a ser retórica”⁸⁹⁶. Com efeito, numa época de ansiedade e incerteza em que a realidade tende a fragmentar-se em múltiplas realidades, o manancial de procedimentos portadores de sentidos, hauridos na retórica, tem a finalidade primeira de *delectare*, no dizer de Aníbal Pinto de Castro⁸⁹⁷.

É neste retrato impiedoso – “hora depressiva e amarga”, sublinha Hernâni Cidade⁸⁹⁸ –, que, a partir da epígrafe, sem indicação do título da fonte, “Fico fazendo oras para meu degredo; que mais áspero pode ter por pátria quem na pátria vive em degredo”, da autoria de D. Francisco Manuel de Melo, que, com agudo sentido crítico, Graça Moura sugere implicitamente o sentido da pátria de Camões com Portugal nos derradeiros anos vividos no seu “pátrio ninho amado”⁸⁹⁹:

“quem mais áspero amor ainda teve
da pátria quando nela escuro vive
degradado degredo injusto tempo
quem dela a si regressa e não encontra
outra certeza que não sejam muros
ar cinzento malícia escuridão

vil apagada escura escuridão
de quem demais em frente aos olhos teve
os desmedidos demorados muros
e dentro deles sem esperanças vive;
o que merece cada um encontra
mas merecerá durar este seu tempo?

e quanto tempo ainda quanto tempo
este de todos? oca escuridão
de iníquas noites acoissadas contra
o corpo desta pátria que já teve
mas já não tem o solo em que se vive
porque só tem a sombra destes muros
anel de morte sobem nela os muros
onde se afasta rigoroso o tempo
quem de amargura dentro deles vive
quando a percorre pela escuridão
inda se lembra, ouviu, sabe que teve
mas indo procurá-la a não encontra [...]

quem vive a sua morte e quando a encontra

⁸⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 119.

⁸⁹⁷ Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, *loc. cit.*, p. 60.

⁸⁹⁸ Hernâni Cidade, *Luís de Camões. O épico*, Lisboa, Ed. Presença, ³1985, p.19.

⁸⁹⁹ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 227.

(degreco, muros, silêncios só quer teve)
na escuridão vazia vai a tempo?” (PR1, 130)

Pela importância de que se reveste, este texto, transcrito quase na íntegra, desmistifica o destino de poeta, “intérprete da portugalidade”⁹⁰⁰, bem como uma forma peculiar de reescrever e repensar um momento da história nacional, perspectivando um presente carregado de desânimo e desgoverno⁹⁰¹. Por outro lado, esta imagem, pelas aproximações sugeridas, é consentânea com aquela que o imaginário romântico valorizou em torno da biografia de Camões: o poeta maldito e incompreendido, perseguido pelo infortúnio e ignorado pelo seu tempo⁹⁰². Feita de revolta contra a tirania, a representação poética de uma pátria ingrata afigura-se um momento de denúncia onde é possível descortinar um espaço onde os homens são considerados exilados⁹⁰³. A reiteração do lexema “muros” sugere o poeta enclausurado, não existindo lugar para qualquer tipo de liberdade reconfortante. O leitor presencia, pois, uma paisagem perturbada pela percepção conturbada do sujeito poético, abalado por indisfarçáveis sentimentos de perda e de decadência⁹⁰⁴. O imaginário invocado recorda, por exemplo, os lamentos de Camões, quando canta “trabalhos tão usados me inventaram / com que em tão duro estado me

⁹⁰⁰ Jacinto Prado Coelho, “Camões hoje”, in *Camões e Fernando Pessoa. Poetas da utopia*, loc. cit., p. 27.

⁹⁰¹ Nesta perspectiva, Pires de Lima destaca: “Interrogar o ‘ser’ da pátria parece ser, enfim, um traço comum às narrativas de destino pátrio, que dominam um filão significativo da ficção portuguesa actual e de algum do nosso ensaísmo, contribuindo ambos para continuar a inventar uma imagem de Portugal ou para reinventar, em horas de procura de novos rumos, de outros destinos que todavia não deixam de integrar o passado mítico”. Vide Isabel Pires de Lima, “Em busca de uma nova pátria: o romance de Portugal e de Angola após a descolonização”, in <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48677/52748> (consultado em 23 Dezembro 2015).

⁹⁰² Jacinto Prado Coelho ao descrever a vida malograda de Camões, sujeito às mais variadas provações, identifica o “*topos* do poeta maldito” (Cf. Jacinto do Prado Coelho, “Camões: um lírico do transcendente”, in *A letra e o leitor*, Porto, Ed. Lello & Irmão, 3^a 1996, p. 21). Sob este prisma, João Pedro George, (*O que é um escritor maldito?*, Lisboa, Ed. Verbo, 2013, p. 11) destaca: “O escritor maldito é o centro de gravidade da literatura ocidental moderna. Constitui a espinha dorsal do escritor autónomo, independente e original que defende a sua criação até às últimas consequências, sem nunca fazer concessões ou trair a sua consciência artística, não raro com prejuízo da própria vida, ou resvalando nos abismos do infortúnio e do sofrimento, ou entregando-se a todos os excessos e autodestruindo-se. Incompreendido no seu tempo mas imortalizado pelo futuro, o maldito confunde-se com a própria literatura, é a representação do trágico destino do escritor genial e da sua ressurreição”.

⁹⁰³ Graça Moura sintetiza cabalmente esta acepção: “Os *Lusíadas* não cantam apenas os feitos heróicos, verberam também a degradação dos valores e a perversão dos costumes, a cobiça, a ambição, a cupidez, o abandono do *hinterland* e das questões europeias” (Cf. Vasco Graça Moura, “Os *Lusíadas* como epopeia global”, in *Revista Persona*, nº 5, 2003, p. 52).

⁹⁰⁴ Esta desencantada visão da realidade e da razão humana em crise, em clima de intensa melancolia e numa paisagem de ruínas, é uma característica indelével do Maneirismo, segundo Claude-Gilbert Dubois (*Le Maniérisme*, loc. cit., p. 202).

deitaram”⁹⁰⁵, dando conta de uma pátria, que, ao invés, de acolhedora e grata por todos aqueles que o poeta celebrava em verso o poeta, recusa o claro reconhecimento o valor do poeta⁹⁰⁶. A atitude camoniana revela, pois, a consciência de uma degeneração cívica denunciada ao longo da epopeia e reforçada no final da obra⁹⁰⁷. Nesta óptica, Graça Moura, tendo em conta o paradigma da realidade amarga vivida por Camões e D. Francisco Manuel de Melo, filia-se numa genealogia de escritores, que, no dizer de Eduardo Lourenço, “a partir de Garrett e Herculano, Portugal, enquanto realidade histórico-social, constituirá o núcleo de uma pulsão literária dominante”⁹⁰⁸.

Num momento de acentuada crise moral, a idealizada pátria ganha matizes diametralmente opostos, tornando-se sombria e decepcionante, bem como funciona como uma ampla metonímia de um domicílio que se procura em vão⁹⁰⁹. No denunciado processo de decadência, a escrita poética adquire tonalidades elegíacas, chegando o poeta a confessar: “o corpo desta pátria que já teve / mas já não tem o

⁹⁰⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 81, *loc. cit.*

⁹⁰⁶ Vitalina Leal de Matos vê nesta progressiva intromissão do sujeito-poeta na epopeia uma implicação pessoal do autor real que tende a afastar-se do cânone genológico, sofrendo a contaminação da lírica, modo, aliás, mais consentâneo com a atmosfera estética e a mundividência maneirista que Camões viveu: “O autor está cada vez mais implicado, envolvido e confundido com o poema: dir-se-ia que uma inspiração lírica domina o termo da epopeia” (Maria Vitalina Leal de Matos, “Evolução do projecto da epopeia ao longo d’Os Lusíadas”, in *Camões: sentido e desconcerto*, *loc. cit.*, p. 193).

⁹⁰⁷ Esta linha de pensamento presente em Graça Moura deriva de uma tradição que remonta fundamentalmente ao século XIX, como frisou Aguiar e Silva: “Desde Camões ou, melhor, desde Camões lido pelo Romantismo, a ideia de Portugal, da sua identidade e do seu destino, torna-se um tema obsidiante da literatura portuguesa, modulado em géneros e em registos múltiplos, que vão da elegia ao canto épico, da farsa à tragédia, do romance à crónica. A visão - ou a antevisão ou o fantasma - da decadência, do desastre e do soçobro de Portugal, é uma chaga sempre aberta no pensamento, na sensibilidade e no imaginário dos maiores poetas, ficcionistas e pensadores portugueses desde o Romantismo” (Cf. Vítor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, in *Revista Brotéria*, vol. 180, Fevereiro 2015, p. 176).

⁹⁰⁸ Cf. Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, *loc. cit.*, p. 82. Ainda nesta linha de pensamento, O ensaísta destaca “O projecto novo de problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é Portugal” (Cf. *Idem, ibidem*, p. 81).

⁹⁰⁹ Camões fora adquirindo consciência de que o seu tempo, com todos os avatares da decadência ética e cultural que o poeta não se exime de apontar aos contemporâneos, se desviaria da épica – narrativa exemplar que tendia a divinizar a gesta humana, individual e/ou colectiva –, já sem lugar num tempo em que o homem começava burguesmente a viver bem com a ideia de que era um “ser caído” sem remissão (a corrosiva paródia quixotesca não tardaria). A derrota de Camões e a sua exasperada lamentação maneirista, se, por um lado, se encontra um pouco por toda a obra lírica, não deixa, por outro lado, de estar presente também na epopeia, em lugares periféricos dela, é certo, e apesar do cânone genológico o não legitimar. E, releve-se, quase sempre em contradição com passos do poema de exaltação épica dos heróis e dos seus feitos. Não admira que o grande vate, logo após a inglória morte, rapidamente encontrasse todas as condições de “salvação” e fosse elevado à categoria de autêntico herói, desses raros que, perante os tributos materiais e efêmeros do mundo, poderiam dizer: “Milhor é merecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer” (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 93, *loc. cit.*).

solo em que se vive”⁹¹⁰. Os tempos novos – onde o vício reina “sem esperança” – não são sequer propícios ao amor à pátria, ao contrário das saudosas épocas pretéritas, porque “inda se lembra, ouviu, sabe que teve / mas indo procurá-la a não encontra”⁹¹¹. Sob o signo da inveja, derradeiro lexema que encerra *Os Lusíadas* que alguns consideram enigmático⁹¹², mostra uma sociedade contaminada pelo ressentimento; os versos acima transcritos redundam, assim, num complexo exercício exegético sobre a realidade, visto que abarca uma variedade de aspectos nefastos⁹¹³. O verso final, em forma de pergunta retórica, ilustra uma ausência, espelhada na metáfora da “escuridão vazia”, assim como concede um desfecho que não é inequivocamente conclusivo, uma vez que exprime à saciedade o agónico ressentimento de um sujeito que é vítima de um “degradado degredo”. O sujeito é, deste modo, uma espécie de exilado sentimental, vagueante ostracizado, sem entusiasmo nem sentido para o mundo envolvente, o que vinca o profundo dissídio existente entre ele e a sociedade, testemunhada na mais profunda indiferença⁹¹⁴; talvez, por isso mesmo, nessa continuidade, Graça Moura dirá: “há quem me recomende que descanse / e deixe de escrever da pátria ingrata” (PR2, 324).

O interesse por Camões, a interpretação da sua obra insere-a no momento mais alto da criação poética, pela sua visão do tempo e do mundo. A evocação de

⁹¹⁰ Nestas circunstâncias, o desterro não se define pela distância, mas antes pelo sentimento elegíaco de perda, sendo Portugal o espaço da privação. Nesta linha, vide Vlademir Jankélévitch, *L'irreversible et la nostalgie*, Paris, Ed. Flammarion, 1983.

⁹¹¹ Este sentimento disfórico é justificado por Vitalina Leal de Matos do seguinte modo: “É por esta razão que *Os Lusíadas* continuam a interpelar-nos; revelam uma sensibilidade próxima da atual. São um misto de entusiasmo heroico e de melancolia desalentada. Um texto épico e antiépico. Uma afirmação de fé, com um avesso de dúvida, de descrença, de interrogações. Como assegurar a fama e a recompensa dos heróis quando delas se descrê? Este poema resulta bem mais da consciência maneirista da fragilidade, do que da segurança confiante do Renascimento. Esta ambiguidade humana e a radical ambivalência das coisas têm muito a ver com os tempos de crise que vivemos do que teria um poema serenamente otimista.” (Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, “Os Lusíadas”, in Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Camões*, loc. cit., p. 497).

⁹¹² Graça Moura apresenta uma interpretação singular sobre o passo final de *Os Lusíadas*. Sustenta que Camões, ao escrever aquela última palavra do derradeiro canto da sua epopeia, não teve qualquer espécie de intenção pejorativa, como sustentam alguns autores. O lexema surge intrinsecamente ligada à invocação inicial de Camões às Tágides, quando solicita um estilo grandfóloquo e corrente. Deste modo, no desfecho da epopeia, o poeta, num registo elevado, cantará de tal modo os feitos de D. Sebastião, que “Alexandre Magno se poderá rever no rei português, sem precisar de invejar a sorte de Aquiles: *sem à dita de Aquiles ter inveja*” (Cf. Vasco Graça Moura, “A desnecessidade da inveja”, in *Diário de Notícias*, 13 Agosto 2008, p. 8).

⁹¹³ Almeida Garrett dá conta de tempos de ignomínia, quando Camões desabafa: “Voltei por fim à pátria / Outra vez de esperança iludido” (Cf. Almeida Garrett, *Camões*, loc. cit., p. 93).

⁹¹⁴ Oliveira Martins, nesta linha de pensamento, conclui: “É em Camões que encontramos a força que procura desvendar a ‘fisionomia espiritual’ do povo e da pátria. Aí temos Portugal em toda a sua complexidade – orgulho e indignação, maravilhoso pagão e maravilhoso cristão, sensualidade e ‘saudade do céu’, grandeza e aviltante decadência” (Cf. Guilherme d’Oliveira Martins, *Portugal: identidade e diferença. Aventuras da memória*, Lisboa, Ed. Gradiva, 2007, p. 94).

Camões e do contexto histórico-cultural de Quinhentos revela uma aguda consciência histórica do poeta contemporâneo⁹¹⁵; portanto, não se confina apenas a uma época ou lugar, pelo contrário estende-se por mares e lugares por onde Camões deambulou. Por isso, o poeta, símbolo maior da identidade colectiva chega com vitalidade aos nossos dias e constitui um testemunho crucial sobre o poder criativo sugerido pelos versos camonianos. Assim, no dizer de João Barrento, as implicações existenciais do exercício poético suscitadas pela História são uma marca distintiva da pós-modernidade.⁹¹⁶

Os versos de Graça Moura, pensador do seu país e da sua identidade, exprimem, pois, uma feição interpelativa, residindo aí a sua razão de ser na actualidade; por outro lado, através da figura de Camões, adquirem avatares de decadência ética e cultural que o poeta quinhentista não se eximiu de apontar aos seus contemporâneos.⁹¹⁷

3.4. A representação da Europa: identidade e memória

A abrangência da escrita de Graça Moura não se confina apenas a motivos nacionais, perscruta também, em clave universalizante, os desígnios do espírito europeu⁹¹⁸. Com efeito, a história portuguesa não pode ser compreendida sem a sua ligação às raízes múltiplas e, por vezes contraditórias, do velho continente⁹¹⁹,

⁹¹⁵ A este propósito, Eduardo Lourenço (Cf. “Vasco Graça Moura - um ensaísmo em arquipélago”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando, loc. cit.*, p. 41) afirma sobre Graça Moura: “É na sua poesia, em particular naquela onde se cruzam, num subtil xadrez de representações históricas, de mitos, de *fait divers* elevados à dignidade corrosiva da epopeia melancólica, os fantasmas da nossa Cultura na hora da sua última metamorfose”.

⁹¹⁶ João Barrento, *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 71.

⁹¹⁷ Sobre esta matéria, Eduardo Lourenço considera “O sentimento profundo da fragilidade nacional [...] é uma constante da mitologia, não só histórico-política, mas também cultural portuguesa”. Esta vetusta acepção, também cultivada por Camões, inscreve-se, sem dúvida, nos versos de Graça Moura (Cf. Eduardo Lourenço, “Portugal como destino. Dramaturgia cultural portuguesa”, in *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa, Ed. Gradiva, 42011, p. 12).

⁹¹⁸ Este fascínio, que marcou sempre o pensamento do autor de *semana inglesa*, está presente na contracapa do opúsculo de José Augusto Seabra, *Portugal face à Europa*, Porto, Ed. Athena, 1997. Aí é anunciado um estudo de Graça Moura em parceria com Luís Neiva Santos, intitulado *O caminho da Europa - a tutela internacional dos direitos do homem na Europa*. Não obstante, a obra nunca terá sido editada, uma vez que não consta dos acervos das principais bibliotecas nacionais.

⁹¹⁹ Ao longo dos séculos, complexo diálogo de Portugal, no contexto ibérico, com a Europa foi alvo de um aturado estudo de Eduardo Lourenço, que realça: “A ‘nossa identidade’ dentro da Europa não pode prescindir dessa experiência. Faz parte da nossa memória e nós dela” (Cf. Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 65).

matéria que ocupa um lugar de relevo na produção literária do autor⁹²⁰. Testemunho inequívoco dessa afinidade é o prefácio que Vasco Graça Moura escreve para a edição da sua tradução de *O poema sobre o destino de Lisboa de Voltaire*:

“O terramoto de 1 de Novembro de 1755 provocou uma profunda alteração na consciência europeia, quer no ponto de vista científico relativo à Natureza, quer no plano ético, teológico e filosófico, no tocante à origem e à natureza do Mal e do sofrimento”.⁹²¹

Com efeito, na análise da mentalidade setecentista face ao acontecimento trágico que fustigou Lisboa, este passo, sintetiza, em boa parte, o significativo fascínio e o inegável interesse do autor pelo tema enunciado, suscitado pela “profunda alteração verificada na consciência europeia”⁹²².

Presença constante na literatura portuguesa, a Europa, embora abordada em perspectivas, processos e estilos distintos, constitui um privilegiado tópico nas letras nacionais, presente, por exemplo, em Camões, Almeida Garrett, Antero de Quental, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Adolfo Casais Monteiro ou David Mourão-Ferreira⁹²³. Efectivamente, a ancestral necessidade do homem europeu em explorar as raízes da sua identidade inscreve-se paradigmaticamente na produção literária de Graça Moura, como se depreende quando afirma em entrevista:

⁹²⁰ Também na esfera editorial, em 1980, quando Graça Moura era administrador da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, foram publicados dois estudos fundamentais para compreender a relação de Portugal com a Europa: Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou das duas razões*, loc. cit., e Jorge Borges de Macedo, *Portugal-Europa. Para além da circunstância*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

⁹²¹ Vasco Graça Moura, *O poema sobre o destino de Lisboa de Voltaire*, Lisboa, Ed. Alêtheia, 2012, p. 7.

⁹²² Da bibliografia de Vasco Graça Moura sobre esta matéria, vide *A identidade cultural europeia*, Lisboa, Ed. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013 e *Anotações europeias*, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008. Este volume reúne um número significativo de crónicas semanais de Vasco Graça Moura sobre a Europa, publicadas na sua coluna do *Diário de Notícias*, bem como diversas intervenções proferidas no Parlamento Europeu. Editados posteriormente no referido jornal destacam-se ainda os seguintes títulos consagrados à política europeia: “A seguir à catástrofe” (16 Março 2011, p. 54); “Ceci tuera cela” (21 setembro 2011, p. 54); “A herança comum dos europeus” (25 Janeiro 2012, p. 54); “Sobre alguns lugares sagrados” (28 Março 2012, p. 54); “A Europa e o caos” (6 Fevereiro 2013, p. 54); “A Europa e o Papa” (6 Março 2013, p. 62); “As preocupações” (7 Agosto 2013, p. 54); “A identidade europeia na europa do pós-guerra” (11 Setembro 2013, p. 54); “Ítaca”, (30 Outubro 2013, p. 54); “Imigração e crise europeia” (6 Novembro 2013, p. 54).

⁹²³ Cf., a título de exemplo, Nuno Júdice, “Fernando Pessoa e a Europa”, in *Colóquio-Letras*, nº 175, Setembro 2010, pp. 45-52; Urbano Tavares Rodrigues, “David Mourão-Ferreira e a Europa: um esteta do amor e da morte”, in *Colóquio-Letras*, nº 145/146, Julho 1997, pp. 120-124; Almeida Garrett, *Portugal na Balança da Europa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005; Adolfo Casais Monteiro, *Europa*, Maia, Ed. Nova Renascença, 1991; David Mourão-Ferreira, “Imagens da Poesia Europeia I e II”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 166/9, Janeiro-Junho 2004.

“Acho que tudo o que escrevo tem sempre alguma coisa a ver com a Europa. E por isso, se não fosse desmedida a jactância, gostaria de ser recordado nos termos em que Faria e Sousa, na sua Europa Portuguesa, recordam Camões em apenas quatro palavras: *el poeta de Europa*.”⁹²⁴

Neste sentido de profunda consciência europeia, confessa uma ambição literária, “ser recordado”, alicerçada numa citação de Faria e Sousa, paradigma de uma notável cultura, testemunho de uma invulgar “tendência omnívora”, no dizer de Isabel Pires de Lima⁹²⁵. Com efeito, as questões que a Europa e o mundo suscitam a Graça Moura surgem na esteira do pensamento camoniano⁹²⁶.

O poeta quinhentista logo no canto I de *Os Lusíadas* expressa uma notação de índole geográfica⁹²⁷:

“Nem sou da terra, nem da geração
Das gentes enojosas de Turquia:
Mas sou da forte Europa belicosa,
Busco as terras da Índia tão famosa.”⁹²⁸

Porém, à alusão espacial “da forte Europa belicosa”⁹²⁹, associa-se uma realidade também política e espiritual, sugerida pela alteridade “Das gentes enojosas de Turquia”, uma das principais ameaças para a estabilidade europeia, enquanto civilização cristã⁹³⁰. Como sustenta Graça Moura, esta perspectiva ideológica, retomada noutros passos da epopeia, tem nexos intertextuais explícitos com o *Esmeraldo de situ orbis* de Duarte Pacheco Pereira e com a *História do*

⁹²⁴ Miguel Real et alii, “Vasco Graça Moura”, in *Revista Letras com Vida-Literatura, cultura e arte*, nº 2, 2º semestre, 2010, p. 149.

⁹²⁵ Isabel Pires de Lima, “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 87.

⁹²⁶ Graça Moura, a propósito da produção literária de David Mourão-Ferreira coloca a tónica na vocação europeia do poeta, o que se aplica indubitavelmente ao seu próprio pensamento, como se observa nesta citação do autor de *Amor feliz*: “Se é possível a conservação de um *regnum Europae* ou se, pelo contrário, teremos de eternamente resignar à existência de múltiplos *regna Europae*; saber, em suma se a unidade será possível a despeito da natural diversidade (melhor: com o respeito pela natural diversidade) ou se não pode extirpar-se, do inconsciente europeu, um pertinaz fermento de desagregação” (*Apud* Vasco Graça Moura, “O amor e o ocidente na obra de David Mourão-Ferreira”, in *Revista Colóquio Letras*, nº 37, Maio 1977, p. 13).

⁹²⁷ Sebastião Pinho, em interessante estudo, analisa o carácter visualista da epopeia camoniana e as variadas fórmulas enunciativas que plasmam a cartografia figurativa e a representação antropomórfica da Europa (Cf. Sebastião Tavares de Pinho, “A descrição camoniana da Europa e a cartográfica ginecomórfica”, in *Decalógia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 133-170).

⁹²⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 64, *loc. cit.*

⁹²⁹ Na epopeia camoniana, ocorrem várias fórmulas enunciativas do velho continente, veja-se a título de exemplo: *soberba Europa* ou *Europa cristã* (Cf. António Gerardo da Cunha, *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*, *loc. cit.*, p. 79).

⁹³⁰ Com efeito, *Os Lusíadas* não se fecham sobre si mesmo, antes se abrem numa perspectiva global que lhe confere um sentido universal, o que constitui, no dizer de Vitalina Leal de Matos, um sinal distintivo de matéria épica (Maria Vitalina Leal de Matos, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, *loc. cit.*, p. 61).

Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses de Fernão Lopes de Castanheda.⁹³¹

Neste quadro, na alegoria do *Ilha dos Amores*, quando é permitido ao Gama contemplar o sistema do universo e as várias partes do mundo, Camões confronta a Europa com a sua espiritualidade⁹³²:

“Vês Europa Cristã, mais alta e clara
Que as outras em polícia e fortaleza”.⁹³³

Em *uma carta de inverno*, Graça Moura, nesta linha, traz à colação as referidas interrogações plasmadas na epopeia camoniana sobre a coincidência histórica e religiosa⁹³⁴, visto que, no seu dizer, o texto “utiliza a queda de Constantinopla e de um quadro de Piero della Francesca para elaborar o que pretende ser essencialmente uma metáfora complexa da perturbante identidade europeia” (PR2,102-103). Assim, o extenso poema meditativo – contém 590 versos – revisita, a um tempo, história, cultura e valores civilizacionais, marcas indeléveis da criação de Graça Moura⁹³⁵, bem como o incontornável marco de viragem histórica apresenta eixos interpretativos que possibilitam descortinar um percurso literário em constante diálogo com a realidade ocidental⁹³⁶.

⁹³¹ Vasco Graça Moura, “Camões e uma concepção da Europa”, in *Revista Oceanos*, nº 16, Dezembro, 1993, p. 59.

⁹³² A propósito desta concordância, Martim de Albuquerque designa a Europa como “respublica christiana” (Cf. Martim de Albuquerque, *A ideia da Europa*, Lisboa, Ed. Verbo, 2014, p. 39).

⁹³³ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 92, *loc. cit.*

⁹³⁴ Camões, com efeito, reconduz a Europa à ideia de cristandade, quando lamenta a queda de Constantinopla, em 1453, e o destino de todas as religiões subjugadas pelo império otomano: “Gregos, Traces, Arménios, Georgianos, / Bradando-vos estão que o povo bruto /Lhe obriga os caros filhos aos profanos / Preceptos do Alcorão” (Cf. *Idem, ibidem*, VII, 13, *op. cit.*). Segundo Oliveira Martins, este trecho constitui um incentivo camoniano, com o propósito de banir os turcos da Europa (Cf. Oliveira Martins, *Camões. Os Lusíadas e a Renascença portuguesa*, Lisboa, Guimarães editores, 1986, p. 197. Vide também José Augusto Seabra, *Portugal face à europa. Um horizonte cultural*, Porto, 1977, pp. 16-17).

⁹³⁵ Quando o autor recebeu, em 1999, o *Grande Prémio de Poesia APE-CTT* as suas palavras iniciais sobre *uma carta no inverno*, a obra galardoada, foram as seguintes: “No Janeiro muito invernosso de 1997, movido à reflexão por circunstâncias ligadas ao que se ia passando no mundo, muito em especial nos Balcãs e em África, pus a mim mesmo a questão de como a consciência da identidade europeia não podia deixar de sofrer perturbações inquietantes e de que essas perturbações tinham por certo razões histórias e culturais” (Cf. Vasco Graça Moura, “uma carta no inverno”, in *Discursos vários poéticos, loc. cit.*, p. 511). Como já foi referido anteriormente, registre-se ainda que esta obra também foi distinguida, em 2007, com o prémio francês de poesia *Max Jacob*.

⁹³⁶ Graça Moura apresenta pontos de contacto com Luís de Camões (*Os Lusíadas*, VII, 13, *loc. cit.*), que lamenta o destino da cidade de Constantino e dos povos subjugados pelos turcos; refere-se ainda aos feitos desumanos que obriga os gregos, trácios, arménios e georgianos a educar os seus filhos nos preceitos do Alcorão. Veja-se a este propósito, Martim de Albuquerque, *A ideia de Europa no pensamento português*, Lisboa, Ed. Verbo, 2014, p. 52; José Augusto Seabra, *Portugal face à Europa (Um horizonte cultural)*,

De facto, o verso inaugural do texto referido, “sob as bâtegas de chuva lembremos a queda de Constantinopla” (PR1, 560), desenha, com um carácter interpelativo, a memória colectiva numa simbologia ligada à conflitualidade ancestral da Europa, com inequívocas repercussões no seu rumo⁹³⁷. A exortação formulada remete, pois, para um encontro entre o presente e o passado num processo diacrónico de decadência e crise⁹³⁸, como se lê nos seguintes versos:

“os mecanismos do poder foram-se corroendo,
os negócios de génova e veneza, o recrudescer
dos inimigos próximos, as dissensões familiares,

as mortes e as alianças, a doença, a podridão
e o mais que sói acontecer, aconteceu. as igrejas
não conseguiram unificar-se. a cristandade continuava
a opor duas europas, a oriente e a ocidente,
como duas noites desavindas ou como os dentes

de cadmo desparzidos.” (PR1, 560)

Espaço de diversos conflitos, a Europa foi-se afirmando através de sinais ambíguos⁹³⁹, provocados por “mecanismos do poder”. O registo enumerativo apresentado abre caminho a uma indagação sobre momentos conturbados da história do continente e dos acontecimentos que o afectaram⁹⁴⁰. Neste âmbito, assume particular relevo a crise profundamente enraizada que conduziu à dissensão da Igreja e às guerras religiosas. Deste modo, a tonalidade lírica, proporciona uma viagem pelos mitos e acontecimentos que povoam uma ideia de Europa, marcada por guerras, divergências, misérias e grandezas, “entre o esplendor e o caos”, como

Porto, Ed. Athena, 1977, pp. 16-17 e Oliveira Martins, *Camões. Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, loc. cit., pp. 197-198.

⁹³⁷ Camões, sensivelmente um século depois, apela ainda às nações cristãs que lutavam entre si, para se unir contra o perigo otomano (Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 4-14).

⁹³⁸ O *topos* de crise europeia percorre a literatura nacional, como se verifica em Eça de Queirós: “A ‘crise’ é a condição quase regular da Europa. É raro se tem apresentado o momento em que um homem, derramando os olhos em redor, não julgue ver a máquina a desconjuntar-se, e tudo perecendo, mesmo o que é imperecível - a virtude e o espírito” (Cf. Eça de Queirós, *Notas contemporâneas*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, 6ª ed., s./d., pp. 149-150).

⁹³⁹ Sobre a etimologia do lexema Europa, vide Maria Helena Rocha Pereira, “Europa: os enigmas de um nome”, in *Estudos sobre Roma - A Europa e o legado clássico*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian - Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 147-153.

⁹⁴⁰ Em consonância com este ideal, Eduardo Lourenço conclui: “Não haverá Europa sem a lembrança deste longo passado de dilaceramento social e cultural (Cf. Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou das duas razões*, loc. cit., p. 64).

observa Eduardo Lourenço⁹⁴¹. Torna-se evidente neste passo, uma questionação do conceito de civilização, assente na esfera do divino; a ausência de espiritualidade que abalou os povos constitui um factor marcante de ruína. A sugestão de um declínio eminente, apresentado sob ameaça, agudiza o desencanto elegíaco que percorre todo o poema. Não obstante, não falta a alusão mitológica aos “dentes de cadmo desparzidos” contém um sentido conotativo da divergência das “europas, a oriente e a ocidente”, reiterada na primeira estrofe de *I. disputationes minores*, da autoria de Graça Moura, o que explica o simbolismo em torno de Cadmo⁹⁴²:

“nestes tempos da europa, é bom lembrar
cadmo que ia em busca de sua irmã raptada,
quando matou o dragão de guarda à fonte
e lhe espalhou os dentes: aqui estão,
metáfora de uma europa procurada.” (PR2, 150)

Associado ao imaginário da “metáfora de uma europa procurada”⁹⁴³, o *eu* lírico explica as divisões verificadas ao longo dos tempos, concepção haurida na riqueza dos versos de *Os Lusíadas*, “a primeira epopeia europeia”⁹⁴⁴, que reflecte indubitavelmente uma consciência consentânea com o dealbar da modernidade⁹⁴⁵:

“Ó míseros cristãos, pola ventura
Sois os dentes, de Cadmo esparzidos,
Que uns aos outros se dão à morte dura,
Sendo todos de um ventre produzidos?”⁹⁴⁶

Como se observa, a referência central deste encontro de poetas de épocas distintas configura, pois, um dialogismo⁹⁴⁷, que não se inscreve apenas no universo

⁹⁴¹ Eduardo Lourenço, “Vasco Graça Moura - um ensaísmo em arquipélago”, in José de Cruz Santos (org.), *Modo mudando. Sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, loc. cit., p. 41.

⁹⁴² Esta escolha selectiva de Graça Moura, vem na esteira do pensamento de Eduardo Lourenço, que salienta: “A visão mitológica antecede a história” (Cf. Eduardo Lourenço, *Portugal como destino*, loc. cit. p. 14).

⁹⁴³ A fortuna do mito da Europa deriva, em boa parte, da representação artística do rapto da jovem por Zeus. Graça Moura faz uma excelente sùmula desse imaginário em “A Europa, José Rodrigues e o mais que se verá”, in *Revista Egoísta*, Junho 2004, pp. 78-83.

⁹⁴⁴ Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, loc. cit., p. 87.

⁹⁴⁵ A propósito da epopeia camoniana, Aurelio Roncaglia salienta a dimensão global do texto: “Os Lusíadas celebram antes de tudo uma concepção da vida que não pertence especificamente à nação portuguesa, mas à história europeia, dentro da qual constitui um momento de altíssima tensão ideal” (Cf. Aurelio Roncaglia, “*Os Lusíadas*: ut pictura poesis”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, 1975, p. 281).

⁹⁴⁶ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 9.

⁹⁴⁷ Eduardo Lourenço (Cf. “O mundo de Vasco. Entre a epopeia e a melancolia”, in *JL. Jornal de letras, artes e ideias*, 19 Fevereiro 2014, p. 13) não fica indiferente à importância de que se reveste o sentido europeu de Camões no pensamento de Graça Moura: “Europeu convicto e europeísta, daqueles que não lêem

textual, visto que entra na esfera civilizacional: o confronto da Europa com o seu imaginário e a sua história, num apelo à união, contém o intuito de defender a Cristandade, contributo crucial de uma ideia da Europa⁹⁴⁸. Segundo a tradição mitológica, Cadmo⁹⁴⁹, irmão de Europa, foi em busca da jovem raptada por Zeus metamorfoseado em touro. Junto à Fonte de Ares, matou um dragão, que tinha devorado os seus companheiros. Então, a deusa Atena aconselhou-o a espalhar os dentes do dragão dos quais saíram guerreiros, depois Cadmo arremessou, sem o observarem, uma pedra no meio deles, vindo a desencadear uma violenta disputa, que provocou uma continuada dissensão entre povos⁹⁵⁰. Assim, a poesia de Camões remete explicitamente para contextos sociais, políticos, espirituais e éticos, que desenham a desunião da Europa⁹⁵¹, responsabilidade dos povos cristãos no decurso dramático dos acontecimentos.

Neste enquadramento, a epopeia camoniana não se fecha sobre si mesmo, antes se abre numa perspectiva global, conferindo-lhe um sentido universal, como se observa no exemplo oferecido pelo seguinte passo:

“Vede’los Alemães, soberbo gado,
 Que por tão largos campos se apacenta;
 Do sucessor de Pedro rebelado,
 Novo pastor e nova seita inventa;
 Vede’lo em feias guerras ocupado,
 Que inda co cego error se não contenta,

Portugal numa perspetiva complexada em relação à Europa, mas de dentro dela, em que primeiro do que ninguém, camonianamente, nos incluímos. [...] VGM está, em todos os planos, na Europa como todos devíamos estar”.

⁹⁴⁸ Sobre o alcance universal do Épico, Graça Moura sustenta: “Camões foi com certeza o poeta de um sistema de valores que eram os da cultura e civilização europeias, com plena consciência da superioridade efectiva que eles, na sua época, representavam em relação aos das demais zonas do globo. A primeira da universalidade de Camões está em ele ter sabido ser um poeta europeu, quer pelo sentido temporal da revalorização, utilização e criação a partir do património trans-secular da cultura ao seu alcance (e essa era a cultura europeia ocidental acumulada, no sentido ilustrado do termo), quer pelo sentido espacial, geopolítico se quisermos, de diferenciação do nosso continente como área de solidariedade específica, imperativa, e também cultural e civilizacional, entre as partes que a compunham” (Cf. Vasco Graça Moura, “Camões, nós e a unidade europeia”, in *Os penhascos e a serpente*, loc. cit., p. 16).

⁹⁴⁹ Pierre Grimal, “Cadmo”, in *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Ed. Difel, 2009, pp. 67-68.

⁹⁵⁰ Nesta linha, de modo assertivo, Eduardo Lourenço (Cf. *Nós e a Europa ou as duas razões*, loc. cit., p. 161), afirma: “Enquanto realidade histórica a Europa, ou antes, o conjunto dos povos e culturas diversos que a constituíram no passado e a constituem no presente, foi muitas vezes ameaçada do exterior e ela mesma constituiu uma ameaça para outros continentes e, até, para o mundo inteiro. De uma certa maneira e como é óbvio, essas ameaças (persas, turcos, tártaros, árabes) forjaram a sua identidade. No fim de contas, o único inimigo que os europeus sempre tiveram foram eles mesmos”.

⁹⁵¹ Sobre este assunto, Graça Moura destaca na obra camoniana “Um sentido geográfico, político e agudamente crítico da Europa enquanto Cristandade, sujeita a dissensões e a perigos de vária ordem” (Cf. Vasco Graça Moura, *A identidade cultural europeia*, loc. cit., p. 36).

Não contra o superbíssimo Otomano,
Mas por sair do jugo soberano.

Vede'lo duro Inglês, que se nomeia
Rei da velha e santíssima Cidade,
Que o torpe Ismaelita senhoreia
(Quem viu honra tão longe da verdade?),
Entre as Boreais neves se recreia,
Nova maneira faz de Cristandade:
Pera os de Cristo tem a espada nua
Não por tomar a terra que era sua.”⁹⁵²

Os versos apresentam indubitavelmente o conceito de pertença europeia, que não ignora a consciência de diferença, numa percepção de ordem civilizacional pela ameaça declarada e pela divisão interna do Ocidente da Europa cristã⁹⁵³. Num retrato sem complacências, os alemães, “o soberbo gado”, atributo pejorativo de arrogância, revoltados com o papa, dividem-se em lutas religiosas: “em feias guerras ocupado”. Em Inglaterra, em dissensão com Roma, Henrique VIII, que se intitula rei de Jerusalém, “a santíssima Cidade”, funda a Igreja Anglicana. Nas estâncias seguintes, a inventiva continua com a aliança francesa de Francisco I, apodado de “galo indino”⁹⁵⁴, com os turcos, bem como denuncia a Itália “sumersa em vícios mil”⁹⁵⁵. Como se observa, há em Camões um notável sentido geográfico, político e agudamente crítico da Europa enquanto Cristandade, sujeita a evidentes dissensões e perigos da mais diversa ordem, síntese que entronca no pensamento de Graça Moura.

Sob um juízo crítico, a um tempo, político e religioso, acerca de figuras ou povos europeus, a enunciação, espelhada num tempo ensombrado pela decadência, coloca a tónica num sentimento – enraizado desde há séculos – de uma consciência identitária desta zona do globo⁹⁵⁶. No entanto, esta acepção histórica, entendida como sucessão de catástrofes, consolida-se nos atropelos do poder, injustiças,

⁹⁵² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 4-5, *loc. cit.* Note-se que Camões, consciente das circunstâncias da tomada de Constantinopla, evoca a sujeição religiosa de muitos povos: “Gregos, Traces, Arménios, Georgianos” (Cf. *Idem, ibidem*, VII, 13).

⁹⁵³ Vitalina Leal de Matos considera neste passo a “grande força oratória: construído sobre uma estrutura antitética cerrada” pelo contraste da atitude dos portugueses, que obedece a Roma, com os outros povos europeus (Cf. Maria Vitalina Leal de Matos, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas, loc. cit.*, p. 62).

⁹⁵⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VII, 6, *loc. cit.*

⁹⁵⁵ *Idem, ibidem*, VII, 8.

⁹⁵⁶ Cf. sobre este assunto, Maria Helena Rocha Pereira, “Les fondements classiques de l’idée européenne”, in *Estudos sobre Roma-A europa e o legado clássico, loc. cit.*, pp. 179-192.

hipocrisias, guerras e litígios da mais diversa ordem, é recorrente noutros passos de *uma carta no Inverno*:

“a morte vem tapada por clamores,
actos de liderança torpe, macaqueios, pantominas.” (PR1, 561)

Ou ainda:

“devorações, crueldades abandonos, carnificinas.” (PR1, 563)

Os versos estão vinculados a um deceptivo cenário europeu de guerra, crise e pilhagem; desde logo a história é entendida como uma sucessão de catástrofes, ideia plasmada também nos seguintes versos, que sintetizam questões fulcrais:

“o império estava perdido, a europa divorciada,
o castigo do deus iminente, bizâncio muito longe,
e amar sombras e pó não evitaria o desastre

nem salvaria a alma de ninguém. transforma-se o amator
na coisa amada e vê que não interessa, serve só
para fazer versos mais deleitosos.” (PR1, 569)

Há, por isso, uma aguda tensão de ressonância histórica, onde o segmento “o império estava perdido, a europa divorciada” mostra o declínio do continente e as divisões que o assolam. Tal inquietação é reforçada no célebre verso camoniano “transforma-se o amator / na coisa amada”⁹⁵⁷, testemunho da prática intertextual da poesia de Graça Moura⁹⁵⁸. Em crescendo, as ressonâncias do autor de *Os Lusíadas* transparecem ainda em “serve só / para fazer versos mais deleitosos”⁹⁵⁹, a lembrar o célebre passo da deusa Tétis, símbolo inequívoco da primazia do fingimento, que, representa, neste contexto, uma severa crítica aos centros de decisão alheados das necessidades concretas para o desenvolvimento do espaço europeu⁹⁶⁰.

⁹⁵⁷ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 126.

⁹⁵⁸ O diálogo com outras vozes, que atravessa toda a obra de Graça Moura, é desde logo estabelecido na epígrafe de *uma carta de inverno* através de versos de “Sailing to Byzantium”, poema de W.H. Yates: “Consume my heart away; sick with desire / And fastened to a dying animal // It knows not what it is”.

⁹⁵⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 82, *loc. cit.*

⁹⁶⁰ Em nota de apresentação a *Anotações europeias*, Graça Moura salienta: “Enfim, a Europa é uma construção permanente e como tal, não podem deixar de ter lugar nela as vozes críticas, sobretudo quando são também as de quem é convicta e profundamente europeu” (Cf. Vasco Graça Moura, *Anotações europeias*, *loc. cit.*, p. 9).

Neste panorama indagativo, o sujeito poético não ignora a aproximação da gesta marítima portuguesa à realidade europeia:

“por essa altura já andávamos embarcadas.
a europa esboroava-se por um lado e expandia-se por outro,
o infante recebia cartas de poggio bracciolini, acrescentava
sua honra e fazenda e pavoneava-se a cavalo em lagos,
enquanto decorria a venda de escravos

e se apartava as mães dos filhos, os maridos das mulheres, e
os irmãos uns dos outros, não consta que o infante
se comovesse, muito menos a europa.” (PR1, 566)

Como se observa, na relação de Portugal com o mundo, a enunciação indaga um processo histórico feito de glórias e misérias; a antítese, contida em “a europa esboroava-se por um lado e expandia-se por outro”⁹⁶¹, exprime a tensão entre duas realidades distintas. Em primeiro lugar, a vocação para a acção, sinónimo do legado nacional de abertura às *cinco partidas do mundo*, testemunhada na evocação das cartas encomiásticas de Poggio Bracciolini. Endereçadas ao Infante D. Henrique sobre as grandes descobertas marítimas, versavam sobre a importância de Portugal no destino europeu pela acção pioneira do Navegador⁹⁶². Esta matéria mereceu particular atenção a Graça Moura numa abordagem crítica dedicada à epopeia camoniana, intitulado precisamente *Vasco da Gama entre Poggio Bracciolini e Camões*. O notável humanista florentino, como sustenta o autor contemporâneo, formula nas suas epístolas os principais tópicos tratados por Camões na proposição de *Os Lusíadas*, configuração épica da viagem do Gama⁹⁶³. Em segundo lugar, o sujeito de enunciação alude à dolorosa imagem do tráfico de escravos em Lagos, perante o olhar insensível e ambicioso do Infante, episódio narrado por Gomes Eanes de Zurara na sua *Crónica da Guiné*⁹⁶⁴. Num tom crítico e desencantado, a forma verbal “apartava”, associada aos lexemas “mães”, “maridos”, “mulheres” e

⁹⁶¹ Esta sinédoque está em consonância com o pensamento de Graça Moura sobre este período, quando frisa: “Pode dizer-se que os descobrimentos foram um momento da história europeia que tornou também possível a expansão de outras nações europeias, mas que coube a Portugal ser a vanguarda” (Cf. Vasco Graça Moura, “Identidade nacional, fim do império e destino europeu”, in *Lusitana praia*, loc. cit., p. 12).

⁹⁶² Cf. J. V. Pina Martins, “O Humanismo italiano”, in *Cultura italiana*, Lisboa, Ed. Verbo, 1971, pp. 153-170.

⁹⁶³ Vasco Graça Moura, “Vasco da Gama entre Poggio Bracciolini e Camões”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), loc. cit., pp. 513-526.

⁹⁶⁴ Gomes Eanes de Zurara, *Crónica de Guiné*, introd., notas, novas considerações e glossário de José de Bragança, Porto, Ed. Civilização, 1994, pp. 123-124.

“filhos”, constitui uma sugestão explícita de matriz camoniana, que conota disforicamente separação e desgraça, a lembrar, mais uma vez, a condenação da ambição e do expansionismo nacional do Velho do Restelo⁹⁶⁵.

O autor de *semana inglesa*, com uma aguda consciência de crise, não descarta o relevo da Cristandade, que funda, sem dúvida, a identidade milenar da Europa, como se verifica neste passo:

“o concílio discutia a procissão do espírito santo
se do pai ou do filho ele emanava, ou de ambos,
e o sentido das preposições e que explicações podiam
juntar-se ao símbolo e qual a autoridade

de s. basilio contra eunómio, ou as razões de marcos de éfeso.
entretanto constantinopla apodrecia”. (PR1, 560)

Ao pressentir a queda de Constantinopla, de marcas profundas na história europeia, João VIII Paleólogo solicitou o apoio da cristandade contra a ameaça otomana nos Concílios de Ferrara e Florença. Ora, nesses conclaves, as preocupações centraram-se em questões doutrinárias sobre o Espírito Santo, e não existiu preocupação em acorrer ao Império do Oriente na manutenção de uma integridade europeia coincidente com os seus valores espirituais. Num registo crítico, a forma verbal “apodrecia” acentua hiperbolicamente a cisão europeia, que continua na actualidade afastada “das subtilezas / do espírito santo como o não foram príncipes e cardeais” (PR1, 561).

A invectiva continua mais à frente:

“agora, os próceres europeus em
conclaves tecnológicos, defendendo regras salvíficas
ou negando-as, em nome da gestão comum, mesmo que
elas se desmoronem como a avalanche atrás dos esquiadores.” (PR1, 561)

Em versos matizados de modernidade, os signos “tecnológicos” e “esquiadores” remetem para problemas actuais, uma vez que o vazio de ideias na construção europeia, a “gestão comum”, é sugerido pela comparação expressa no sentido destruidor da “avalanche”, símbolo de incertezas e devastação. Por outro lado, o deítico “agora” situa o discurso lírico ao nível da imanência, prova de que a poesia

⁹⁶⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 94-104, *loc. cit.*

depurada de Graça Moura não se alheia do concreto, na resolução dos variados reptos colocados⁹⁶⁶, como afirma:

“Acreditar na Europa, como eu pessoalmente acredito, não é ignorar os seus problemas. É ter consciência deles, lucidez e informação que permita enquadrá-los e empenhamento, ao menos empenhamento para resolvê-los.”⁹⁶⁷

Com efeito, o autor, em diálogo permanente com a Europa, enfatiza a ideia de que para compreender a recente história do velho continente torna-se necessário mergulhar nos seus permanentes contrastes, com a consciência de que não existem respostas definitivas e imediatas, o que explica em boa parte o sentido do seguinte segmento:

“a europa nasceu de uma cristandade aflita
e assim continuou, enquanto inventava
sistemas filosóficos, máquinas, movimentos sociais,
revoluções e catástrofes”. (PR1, 573)

Os versos, construídos sob a égide de uma espiritualidade vacilante⁹⁶⁸, reiteram como sucessivas mutações, da mais diversa ordem, a tradição europeia⁹⁶⁹. As discussões teológicas, os debates políticos, os conflitos sociais, marcantes no decurso do tempo, são “sentimentos que denunciam um cansaço civilizacional”, como adverte João Barrento⁹⁷⁰. A propósito do verso “a europa nasceu de uma cristandade aflita”, Graça Moura, em entrevista, justifica a ideia veiculada do seguinte modo:

⁹⁶⁶ Pinto do Amaral nesta linha destaca que nos versos do autor de *Concerto campestre* existe uma “fluidez das fronteiras entre o passado e o presente, acarretando uma noção mais volátil e menos linear do tempo” (Cf. Fernando Pinto do Amaral, “A poesia neomaneirista de Vasco Graça Moura”, in Vasco Graça Moura, *Poesia 1963-1995*, loc. cit., p. 8).

⁹⁶⁷ Cf. Vasco Graça Moura, “uma carta no inverno”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., p. 514.

⁹⁶⁸ Miguel Baptista Pereira (“Europa e filosofia”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 4, vol. 2, 1993, p. 270) considera precisamente a dimensão transcendental o principal traço da Europa: “A essência da europa não é traçada pelos limites geográficos de uma pequena península do continente eurásico, mas por um ‘princípio espiritual’, que habita neste espaço e, na Antiguidade, abrangeu a cultura greco-romana, na Idade Média coincidiu com os limites da cristandade e na Modernidade foi a unidade espiritual”.

⁹⁶⁹ Nesta linha, Graça Moura sublinha a cosmovisão inquietante, de cariz maneirista, coordenada fulcral na criação camonianiana: “E, ontem como hoje, trata-se de um mundo em crise: a soberba Europa aludida em II, 80 e descrita a partir de III, 6 e segs., encontrava-se no estado deplorável referido em VII, 4 e segs., a braços com uma crise internacional, que hoje diríamos de identidade geo-política, e múltiplas crises internas; não obstante, é dado ao Gama contemplar o seu significativo valor ideal, em X, 92: Vês Europa cristã, mais alta e clara /Que as outras em pólicia e fortaleza” (Cf. Vasco Graça Moura, “Camões, nós e a unidade europeia”, in *Os penhascos e a serpente*, loc. cit., p. 19).

⁹⁷⁰ João Barrento, *Umbrais. O pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000, p. 130.

“A Europa nasceu de uma noção de cristandade, a que corresponde uma unidade territorial grande, e de vectores que tinham vocação imperial ou espiritual-expansiva. Daí surge um continente em que se sobrepõe uma matriz civilizacional/perímetro geográfico, que entra em fase crítica a partir de certa altura.”⁹⁷¹

Apesar de ter sido palco de frequentes guerras, há a clara consciência de uma unidade espiritual, uma vez que a Igreja tem um papel crucial na difusão do ideal cristão. Além disso, apesar de vicissitudes várias, o passo dá corpo à afirmação de uma cultura europeia incontestável.⁹⁷²

Nesta multifacetada recepção, tanto dinâmica como diversa, a poesia plural de *uma carta no inverno* recupera, para além da relação com a história, também uma proximidade entre a espiritualidade e a arte, comprovada no modo como a pintura contamina os seus versos, em demanda de um sentido para a representação do mundo⁹⁷³, o que demonstra o desejo do regresso paradigmático às suas raízes culturais, actualmente posta em causa⁹⁷⁴.

Exemplo disso é o destaque concedido ao quadro *Flagelação de Urbino* de Piero della Francesca, pintor marcante do *Quattrocento* italiano⁹⁷⁵:

“é o acaso; suponhamos o desgaste das razões
de piero della francesca na flagelação de urbino.
ninguém sabe ao certo quem é o jovem descalço,
nem porque estará o imperador de bizâncio
no lugar de pilatos.” (PR1, 564)

⁹⁷¹ “Ana Marques Gastão entrevista para o *Diário de Notícias* Vasco Graça Moura”, in José de Cruz Santos (org.), *Modo mudando. Sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2000, p. 19. Esta ideia volta a ser reiterada: “Na Europa, há valores religiosos, políticos e filosóficos que importa preservar. Não digo que todos devam ser cristãos. Eu, pessoalmente, não sou crente, mas os princípios da religião são fundamentais” (Cf. “Vasco Graça Moura: A Portugal está a faltar muita poesia” (entrevista de José Carlos Carvalho), in *Revista Visão*, 27 Abril 2014, p. 92).

⁹⁷² De modo similar, Vasco Graça Moura, volta, em *Os Lusíadas para gente nova* (*loc. cit.*, p. 101), a colocar a tónica da infinita e complexa diversidade europeia, embora, e não obstante, viva sob a égide da Cristandade: “A Europa que Camões nos descreveu / era uma europa falha de unidade / Em guerras e discórdias ela cresceu / Embora pertencesse à Cristandade”.

⁹⁷³ Sobre este assunto Graça Moura observa: “Este problema das relações da escrita com o real e com outras formas de representação dele, nomeadamente pela imagem, preocupa-me há muito tempo. A ele tenho dedicado textos ensaísticos e poemas” (Cf. Vasco Graça Moura, “A escrita e o real”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Agosto 2005, p. 17).

⁹⁷⁴ George Steiner (Cf. *A ideia da Europa*, Lisboa, Ed. Gradiva, 4^a 2007, p. 50) sintetiza os caminhos do velho continente do seguinte modo, revelando uma estreita aproximação ao pensamento de Graça Moura: “A ‘ideia de Europa’ está entretecida das doutrinas e da história da Cristandade ocidental. A nossa arquitectura, arte, música, literatura e pensamento filosófico encontram-se saturados de referências e valores cristãos”.

⁹⁷⁵ Cf. Carlo Ginzburg, *Investigando Piero*, S. Paulo, Ed. Cosac Naify, 2010 e Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, S. Paulo, Ed. Cosac Naify, 2007.

Espaço cultural, rico de memória, a poesia, emanada de um convite à contemplação, apresenta uma enigmática figura na vez de Pilatos, “o imperador de bizâncio”, que se supõe ser João VIII Paleólogo⁹⁷⁶, o que atesta do ponto de vista icónico um compromisso entre o cristianismo e a cultura clássica⁹⁷⁷. A representação evocada coloca a tónica numa das maiores encruzilhadas da civilização ocidental – quer no plano político, quer no ponto de vista espiritual –, visto que a possível presença de um personagem contemporânea de Piero contém uma importância decisiva para entender as implicações de natureza figurativa subjacentes ao quadro, considerado uma obra-prima da história da pintura⁹⁷⁸.

Em registo interpretativo, configurando uma diversidade de escrita, o texto continua:

“mas não explica

o imperador, paleólogo sentado, absorto junto à escada,
prevedo a queda de bizâncio, em mármore branco e róseo [...]

agora não há anjos, nem arestas hialinas, nem coros celestiais,
apenas pátrias violentas e desgarradas no temporal”. (PR1, 564-565)

O passo transcrito tem na sua génese uma sugestiva dimensão sensorial, que demarca o núcleo preponderante do sentir do sujeito poético⁹⁷⁹. Na procura de “uma medida humana de representação” (PR2, 96), cantada pelo poeta, acrescenta

⁹⁷⁶ Sobre o processo efrástico na sua poesia, Graça Moura destaca que o referido quadro é “tocado pelo mistério e pela indecifrababilidade. O Pilatos que se senta ao fundo, à esquerda, será mesmo Pilatos ou é o imperador João VIII Paleólogo, de Constantinopla, de acordo com a medalha de Pisanello? O jovem representado à direita é alguém que morreu? Que tipo de funda inquietação é contrabalançada pela serena geometria dominante? [...]. Trata-se, pois, nesse caso, de uma efrase muito complexa” (Cf. Vasco Graça Moura, “O que farei com esta efrase?”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., p. 492).

⁹⁷⁷ O caleidoscópio cultural, marca distintiva na própria história da Europa, é descrito de modo pertinente e lúcido do seguinte modo: “Quando falamos de identidade cultural europeia, estamos a utilizar estes conceitos em múltiplas direcções e, do mesmo passo a problematizá-los. Essa identidade redundante de um conjunto plural e interativo de diversidades” (Cf. Vasco Graça Moura, *A identidade cultural europeia*, loc. cit., p. 20). Neste prisma, Miguel Pereira Baptista sintetiza, numa sugestiva antonomásia, a essência da Europa: “Sem Abraão e Ulisses não podemos repensar a Europa, sem regresso às raízes não há promessa, sem o passado não há esperança, a não ser numa cisão gnóstica irreparável da história” (Cf. Miguel Pereira Baptista, “Europa e filosofia”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 4, 2ª série, 1993, p. 293-301).

⁹⁷⁸ Segundo Graça Moura, neste quadro, o facto de Piero ser coevo do imperador e a perspectiva rigorosa da perspectiva permitem uma representação inovadora da realidade, o que revela uma diferença europeia em relação a outras civilizações (Cf. Ana Marques Gastão, “Entrevista para o *Diário de Notícias* Vasco Graça Moura”, in José de Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 17).

⁹⁷⁹ Vasco Graça Moura (Cf. “Arte e fé”, in *Diário de Notícias*, 23 Outubro 2013, p. 54) considera “enigmática e cerebral a Flagelação de Urbino”, bem como revela a sua preferência estética: “Nas relações entre arte e fé, estes casos interessam-me bem mais do que as meras cenas de martírio religioso de que a pintura flamenga dá tantos exemplos torturantes, com brasas, degolações, setas, rodas de Santa Catarina, etc., que, a meu ver, traduzem menos uma fé do que um exercício oficial”.

à capacidade descritiva uma sugestiva dimensão reflexiva, uma vez que o sujeito poético, a partir de uma figuração contextualizada, decorrente de uma “tentação ecfástica”, no dizer de M. Krieger⁹⁸⁰, coloca reiteradas interrogações sobre a história europeia:

“ou sofia de monferrat,
ou maria comnena, entre alianças para salvar o império,
propostas de união das igrejas, humilhações e pestes,
as questões de filioque no concílio,
entre ferrara e florença, ardis na luta dos irmãos, tudo [...]

enquanto cristo era amarrado à coluna e flagelado”. (PR1, 576-577)

Com um forte teor narrativo, processo compositivo tão do agrado de vgm⁹⁸¹, a escrita acompanha uma determinada factualidade histórica, num processo de partilha com o leitor. A presença de figuras femininas (“sofia de monferrat, / ou maria comnena”), esposas por conveniência dos pretendentes ao trono do Império Bizantino, e a alusão à separação das duas igrejas denunciam, em tom irónico, a única preocupação de então se restringiu a “questões de filioque”, ou seja, a discussões teológicas em torno do Espírito Santo.⁹⁸²

A pintura, ponto de partida para a criação poética, converte-se em pretexto para um exercício hermenêutico que ultrapassa os limites descritivos e abre caminhos a novos horizontes criativos da escrita de Graça Moura, onde cada personagem é portadora de um fragmento da história⁹⁸³. Em tempo de crise e desengano, no seio de uma mundividência religiosa, o tema da paixão de Cristo, “amarrado à coluna e flagelado”, surge intimamente ligada a uma concepção de violência representativa

⁹⁸⁰ Murray Krieger, “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação - e a exasperação - da *ekphrasis* enquanto assunto”, in Kelly Basílio (coord.), *Concerto das artes*, loc. cit., p. 143.

⁹⁸¹ Sobre processos narrativos em Graça Moura, vide João Barrento, “Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, in *A palavra transversal. Literatura e ideias do século XX*, Lisboa, loc.cit., pp. 69-78 e Ana Margarida Simões Falcão Seixas, *Novos shâmanes. Um contributo para o estudo da narratividade na poesia portuguesa mais recente*, Funchal, Universidade da Madeira, 2003, pp. 351-364.

⁹⁸² Nesta linha, Bernard Guetta declarou com particular pertinência a importância de que se revestem determinados acontecimentos que marcaram o destino do velho continente: “Não citar a herança cristã da Europa significa negar uma evidência histórica” (*Apud* Maria Helena Rocha Pereira, “Da necessidade do preâmbulo da constituição europeia”, in *Estudos sobre Roma-A Europa e o legado clássico*, loc. cit., p. 223).

⁹⁸³ Esta atitude vem no seguimento do pensamento de George Steiner, que, na análise da estreita relação entre espiritualidade e arte, considera: “A ‘ideia de Europa’ está entretida das doutrinas e da história da Cristandade ocidental. A nossa arquitectura, arte, música, literatura e pensamento filosófico encontram-se saturados de referências de valores cristãos” (Cf. George Steiner, *Uma ideia de Europa*, loc. cit., p. 50).

da própria queda da Europa⁹⁸⁴. Por outro lado, a interpretação dominante dessa representação consubstancia-se no paradigma humano do martírio, contendo uma “função celebrativa da comunidade, isto é, da ordem de valores com que esta se identifica”, como sublinha Carlota Urbano⁹⁸⁵. Assim, torna-se necessário considerar o contexto implicado na sua representação, como surge em nota explicativa ao poema, integrada na continuada *praxis* paratextual de Graça Moura⁹⁸⁶:

“A exploração de alguns aspectos nucleares desse quadro, conjugada com o resto, permitiu-me avançar mais decididamente para uma certa conjugação operada entre geometria e melancolia, entre a limpidez da forma e a meditação saturniana, que podia caracterizar a Europa e que, hoje, até talvez tenha sido... profética.”⁹⁸⁷

Desenham-se, neste passo, as coordenadas estruturantes do pensamento de Graça Moura sobre a Europa; na melancólica contemplação do passado, que explica o presente, ocorre um jogo entre as personagens e os acontecimentos, onde a enunciação parece estar presa a uma teia configuradora de um destino colectivo⁹⁸⁸ na celebração inegável de uma tradição. É possível descortinar, deste modo, um núcleo de elementos decisivos que permitem uma visão no tempo e no espaço, a partir de momentos cruciais e de viragens históricas. O quadro referido representa, pois, a afirmação da identidade europeia e da sua cultura, questão colocada com particular recorrência nos tempos modernos⁹⁸⁹.

⁹⁸⁴ Note-se que a representação de Deus, dos santos e do homem através de imagens foi capital para o desenvolvimento e fortuna da arte europeia, ao contrário das religiões judaica e muçulmana.

⁹⁸⁵ Carlota Miranda Urbano, “Martírio e identidade no advento da Europa moderna. Narrativa, memória colectiva e consciência europeia”, in Nair de Nazaré Castro Soares; Santiago López Moreda (coord.) *Génesis e consolidação da ideia de Europa*, vol. IV, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009, p. 418. Sobre a representação literária do modelo de mártir, vide Carlota Miranda Urbano, “Tipologias literárias do martírio na hagiografia: as origens”, in separata da *Revista Theologica*, II série, vol. XLI, fasc. 2, 2006, pp. 331-358.

⁹⁸⁶ Esta *praxis* metatextual ganha particular força na definição de processo de escrita. De facto, em paralelo com Jorge de Sena, as notas de roda-pé, paratextos, citações ou remissões para outros livros indicam motivações de um deliberado estatuto autoral (Cf. Jorge Fazenda Lourenço, *A poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose e peregrinação*, loc. cit., pp. 271 sqq).

⁹⁸⁷ Vasco Graça Moura, “O fazer através e por cima das fronteiras”, in Ana Gabriela Macedo *et alii* (org.), *XIII Colóquio de Outono - Estética, cultura material e diálogos intersemióticos*, Braga, Edições do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, p. 85.

⁹⁸⁸ Sobre este assunto, Eunice Ribeiro, “Sob o visível: empenamentos e linhas de fuga na poesia de VGM”, in Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *op. cit.*, p. 45.

⁹⁸⁹ No percurso, por vezes sinuoso, da Europa, Martim de Albuquerque observa: “O mito greco-romano da Europa, ao fundir-se com o mito bíblico-cristão, permitiu que ao lado de um puro conceito geográfico se desenhasse um conceito ético, valorativo, que perdura ainda modernamente na ideia de que a Europa representa um estádio superior resultante da convergência da cultura clássica e da cultura cristã” (Cf. Martim de Albuquerque, “Primeiro ensaio sobre a história da ‘ideia de Europa’ no pensamento português”, in

Nessa revisitação, o *eu*, através de uma imagem perturbadora, projecta-se reiteradamente nos seus versos:

“a corrente
de consciência desaguando em literatura, a sôfrega criação
de mais realidade, enquanto cristo era flagelado,
amarrado à coluna”. (PR1, 570)

Com efeito, este passo valoriza a enunciação lírica, inscrita na esfera da “poesia figurativa”, expressão cunhada por Garcia Martín⁹⁹⁰ e característica indelével de Graça Moura. Com efeito, através da *ecfrasis*, exercício peculiar da sua recriação poética ao serviço da própria construção verbal, o autor revela uma singular vocação representativa⁹⁹¹, “enquanto cristo era flagelado, / amarrado à coluna”. A reiteração enunciada afirma-se, pois, através de uma entidade espiritual, bem como de uma realidade cultural, forma singular do pensamento europeu. Como sublinham os versos de Graça Moura, a estreita relação entre espiritualidade e arte está na base da construção do continente europeu, fundamento indelével da sua identidade.

Porém, neste tributo à sugestiva iconografia e perfeição artística de Piero della Francesca, o sujeito poético não consegue concretizar a expressão verbal da pintura, embora a procure incessantemente:

“uma carta de inverno

nem sequer pode dar conta do rigor da perspectiva,
a organizar entre colunas, a luz do nascente, a do poente
e a interior irradiante”. (PR1, 564)

O sujeito poético, num gesto de tributo, dá conta da *techne* do artista e confessa não conseguir “dar conta do rigor da perspectiva”, uma característica inovadora de Piero della Francesca, que introduziu na pintura a tridimensionalidade, com o fito

Estudos de Cultura portuguesa, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 249-350, especialmente pp. 278 sqq).

⁹⁹⁰ José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quinze años de poesía española*, Sevilha, Ed. Renacimiento, 1992, p. 211.

⁹⁹¹ Eunice Ribeiro, “Sem título. Sombras e desfigurações: de Henrique Pousão a Vasco Graça Moura, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo aluminado. Estudos de homenagem a Vítor Manuel Aguiar e Silva*, vol. I, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2004, pp. 275-286.

de proporcionar uma representação plástica mais concreta da realidade⁹⁹². A revisitação realizada propõe continuamente ao leitor novos sentidos como acontece com este complexo quadro que entrelaça um sopro clássico com uma figuração inovadora.

Na esteira da permanente indagação sobre o destino europeu, o autor de *Sonetos familiares* considera:

“não sei se estamos na europa finalmente,
nem onde a terra se acaba e o mar começa.
a europa jaz feita num oito.” (PR1, 577-578)

A expressão dubitativa, patente em “não sei se estamos na europa finalmente”, assinala um momento presente de incerteza e cepticismo, reforçado pelo aproveitamento de dois passos alusivos ao velho continente. Ostensivamente decalca o lapidar passo de Vasco da Gama, “Onde a terra se acaba e o mar começa”⁹⁹³, bem como apresenta ecos do segmento “Jaz a soberba Europa”⁹⁹⁴, retomado também no célebre *incipit* de *O dos castelos*, poema inaugural da *Mensagem* de Fernando Pessoa⁹⁹⁵. No entanto, o processo criativo realiza-se sob o signo da transgressão, visto que os versos são submetidos a uma deliberada modelização parodística, traduzindo na sua essência um aproveitamento que visa um distanciamento crítico⁹⁹⁶. O verso referido, colhido de *Os Lusíadas* apresenta-se em Graça Moura na forma negativa, bem como o segundo surge metamorfoseado numa inesperada expressão prosaica, tocada pela ironia, que assinala a encruzilhada vivida pela Europa: “jaz feita num oito”.

No mesmo prisma, em jeito de desabafo, o poeta reitera o desencanto enunciado:

⁹⁹² Neste contexto interpretativo, Graça Moura afirma: “Piero, como inventor da perspectiva tridimensional, é uma das figuras que mais contribuíram para essa nota absolutamente específica da nossa civilização (mais nenhuma inventou a perspectiva simuladora da tridimensionalidade na representação do espaço). A *Flagelação* é uma das obras em que se torna mais nítida essa invenção” (Cf. Vasco Graça Moura, “O que farei com esta efrase?”, in *Discursos vários poéticos*, loc. cit., p. 492).

⁹⁹³ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 20, loc. cit.

⁹⁹⁴ *Idem*, *ibidem*, III, 6.

⁹⁹⁵ Fernando Pessoa “A Europa jaz, posta nos cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz”, in *Mensagem*, Lisboa, Ed. Ática-Babel, 2010, p. 19.

⁹⁹⁶ Sob o signo da transgressão em demanda da originalidade criativa, Araújo Pereira nota que no poema *deca sílaba* (PR2, 446), o segmento “todavia fodido” conjuga dois signos de registo diferente, o que confere significativa singularidade ao texto de Graça Moura (Ricardo Araújo Pereira, *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística*, Ed. Tinta da China, 2016, p. 48).

“ah, europa, europa, e eu sempre disse que eras uma orquídea
posta nos cotovelos”. (PR2, 89)

Com evidentes ecos pessoanos reiterados, o juízo de valor enunciado possui, pois, uma carga depreciativa, incidindo na falta de objectividade daqueles que assume as rédeas do poder, bem como os perigos resultantes dessa fragilidade. Os versos enunciados convergem, pois, num renovado sinal de modernidade, uma vez que, na denúncia das vicissitudes verificadas, intensificam com fina lucidez as preocupações do sujeito poético.

Assim, ancorada no passado, *uma carta no inverno*, constitui, deste modo, uma carta de marear pela memória, o que não impede de exprimir um tempo que é também o do poeta. Vasco Graça Moura, que, na decifração do mundo confessa “eu cá transformo tudo em literatura” (PR1, 455), expende na sua produção lírica uma aturada atenção às relações tensas e frágeis que configuram a génese da Europa, prova cabal de uma poesia comprometida com uma mundividência, universalista e humanista, tributária de uma singular consciência ancestral⁹⁹⁷. Assim, a densa e profunda rememoração de um percurso cultural e histórico, convocado pelo referido poema, revela um homem atento ao mundo, que se define numa vasta tradição cultural, traço distintivo de Graça Moura em demanda da identidade europeia, “entre heródoto e o new review of books” (PR1, 578).⁹⁹⁸

Não obstante, numa espécie de espiral em que várias coordenadas temáticas se agregam em torno do mesmo eixo de reflexão, Graça Moura não fica indiferente aos desafios contemporâneos suscitados pelo velho continente, traduzidos na “reflexividade sobre si mesmo”:⁹⁹⁹

“e antes que a europa no seu rumo
febril ao darem-lhe as sezões
do alargamento ajuste como
há-de engendrar mais instruções
pra repartir mais uns tostões.” (PR2, 259)

⁹⁹⁷ Com particular acuidade, Graça Moura não ignora essa faceta: “O espaço europeu criou condições para uma profunda reflexão do homem sobre si mesmo e sobre o mundo. Arte e filosofia, nesse aspecto, partilham o terreno, muito embora com processos, métodos e objectivos diferentes. Essa propensão para reflectir sobre si mesmo e para se pôr em questão acabou por se propagar à mentalidade do homem europeu” (Vasco Graça Moura, *A identidade cultural europeia*, loc. cit., p. 62).

⁹⁹⁸ Lucien Febvre (*A Europa. Génese de uma civilização*, Lisboa, Ed. Teorema, 2001 p. 133) sublinha que a Europa, mais do que uma noção geográfica concreta, distingue-se na sua dimensão cultural.

⁹⁹⁹ Vasco Graça Moura, *A identidade cultural europeia*, loc. cit., p. 51.

Numa clara posição ideológica, onde o futuro da Europa adquire particular pertinência, os tempos conturbados, coincidentes com o passado e derivados do alargamento da comunidade europeia, prendem-se com pressupostos estruturais do âmbito económico, traduzidas em “repartir mais uns tostões”, aspecto candente que ainda hoje se levanta entre os estados-membros¹⁰⁰⁰. A voz crítica denuncia o advento de uma lógica administrativa e meramente utilitária de um continente, que, incapaz de responder aos desafios colocados, abdica dos seus ancestrais valores espirituais e culturais.¹⁰⁰¹

Em registo exclamativo, retoma a fragilidade das intuições:

“a lei a europa é irmos
sofregamente até o fundo da espiral vertiginosa,
até nos revoltarmos contra tudo para nos destruirmos,
até rompermos o círculo e nos desviarmos da realidade”. (PR1, 576)

Os dois versos finais deste trecho são de Gunnar Ekelöf, poeta sueco (1907-1968) que Graça Moura traduziu em parceria com Ana Hartherly. A tradução do passo citado, extraídos do poema *Coro*, é da responsabilidade da autora de *463 Tisanas*, que vgm deliberadamente faz questão de citar na legitimação do seu ponto de vista¹⁰⁰². Esta comunhão tem o fito de legitimar, em clave universalista, um pensamento crítico comum sobre a Europa. Por outro lado, a notável metáfora da “espiral vertiginosa” com uma carga conotativa disfórica sobre a realidade europeia, foi aproveitada por João Barrento para intitular um importante conjunto de textos críticos¹⁰⁰³, prova do fascínio do autor pela poesia de Graça Moura.

O pendor sombrio do futuro europeu surge ainda em *soneto pardacento* de modo contundente:

¹⁰⁰⁰ A este respeito, Graça Moura crítica veementemente as actuais directivas traçadas por Bruxelas: “O sistema não é de freios e contrapesos institucionais ao nível da Europa. É antes uma teia obscura de interacções e condicionamentos políticos por via de uma intergovernamentalização do todo ditada pelos mais fortes e acolitada pela coreografia impune dos euroburocratas” (Cf. *idem, ibidem*, p. 18).

¹⁰⁰¹ Uma perspectiva similar é preconizado George Steiner (*Uma ideia de Europa, loc. cit.*, p. 50), quando sustenta: “A Europa morrerá efectivamente, se não lutar pelas suas línguas, tradições locais e autonomia sociais”.

¹⁰⁰² Gunnar Ekelöf, *Antologia poética*, tradução de Ana Hartherly e Vasco Graça Moura, Lisboa, Ed. Quetzal, 1992, p. 17.

¹⁰⁰³ João Barrento, *Espiral vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2001. Além do título, os versos constituem a epígrafe do livro: “a lei a europa é irmos / sofregamente até o fundo da espiral vertiginosa”. Registe-se que esta metáfora, tão do agrado de Graça Moura, surge reiterada noutra passo da sua obra poética: “lírico, incontido, entre golfadas de espiral vertiginosa” (PR2, 59).

“na europeia babel, rios de tinta
correm em cada língua oficial.
um dia, quando os quinze forem trinta,
deixa de haver europa ocidental”. (PR2, 419)

Como se observa, a “europeia babel”, metáfora sugestiva de implicações caóticas e de vulnerabilidade, veicula uma clara opinião desfavorável, apresentada de forma frontal, sobre a adesão de novos países, sobretudo oriundos de leste, à Comunidade Europeia. Esta atitude denuncia, em registo premonitório, um fracasso inevitável, uma vez que “deixa de haver europa ocidental”, questão candente suscitada na actualidade¹⁰⁰⁴.

Na sequência deste cariz interpelativo, a incapacidade de definir o velho continente sob a égide uma cultura alicerçada na alteridade, verifica-se no seguinte passo:

“da europa a consciência é estranha:
talvez não saibamos nada dela [...]

descobrir essa presença matricial
na dignidade da sua história, dos seus trabalhos e dos seus dias,
da sua paz, das suas guerras, das sombras mais profundas
de um conhecimento quantas vezes trágico.

da europa que se faz e se imperfaz
de tantas línguas, céus vários e costumes,
talvez saibamos pouco, talvez eu saiba apenas
ter consciência disso”. (PR2, 359)

Com efeito, “a consciência estranha” desenha um sentido pertinente da Europa, do qual não se retira qualquer conclusão, como se a sua construção fosse perpétua, sem nunca ter fim, face às suas matrizes complexas e diversificadas. Nascida da diversidade de “tantas línguas [...] e costumes”, que faz dela um caleidoscópio heterogéneo, a multiplicidade linguística e cultural evocada na sua diferença, constitui uma privilegiada expressão na consolidação e garantia dessa

¹⁰⁰⁴ Graça Moura, na sua crónica semanal no *Diário de Notícias* (“A Europa e o caos”, 6 Fevereiro 2013, p. 54) reitera o seu ponto de vista semelhante ao trecho lírico: “*Esta soberba Europa, mais alta e clara / que as outras em pólvora e fortaleza* (a fórmula é de Camões), está em risco de franca desagregação. O seu esboroar acelerou-se com a passagem dos 15 aos 27 Estados-membros. Afinal, até 2004, a Europa era pensada em termos de uma ‘Europa ocidental’, assumida como herança de muitos séculos por um núcleo de Estados que se encontravam entre aqueles primeiros 15. O alargamento trouxe problemas novos. Começaram a estalar os quadros em que a Europa tinha alguma probabilidade de acontecer na prática, em que a ideia europeia podia dizer alguma coisa de concreto aos cidadãos e em que os cidadãos se sentiam mais ou menos comprometidos com essa ideia”.

diversidade¹⁰⁰⁵. O sujeito poético equaciona, assim, um feixe de preocupações feito “da sua paz, das suas guerras”, que busca o conhecimento de uma determinada realidade, impossível de caracterizar na sua plenitude pelas diferenças registadas ao longo de uma história multissecular¹⁰⁰⁶. O segmento dubitativo “talvez não saibamos nada dela”, reiterado na variação “talvez saibamos pouco”, apela para um imperativo cívico de uma busca permanente do saber, em demanda da descoberta da sua “presença matricial”¹⁰⁰⁷. Reside neste aspecto a dignidade, entretecida de humanismo e alicerçada no conhecimento desinteressado, em contraste com o desejo de bens materiais, cada vez mais trivializados nas actuais sociedades¹⁰⁰⁸. A Europa mais do que um fim em si mesmo, é, para o autor de *A furiosa paixão pelo tangível*, uma encruzilhada enquanto comunidade plural de destinos e valores, o que precisamente se justapõe ao dizer de Eduardo Lourenço: “Cada país europeu, cada nação europeia é uma maneira de ser Europa”¹⁰⁰⁹. Efectivamente, a construção europeia norteia-se por uma inegável ambiguidade e apenas se realizará plenamente quando se reencontrar a si própria, ou seja, resolvendo o presente a pensar no futuro.

A panorâmica reflexiva da contemporaneidade, como decorre dos versos enunciados, consubstancia-se simbolicamente sob o signo do palimpsesto, visto que é através do diálogo travado com sombras fundadoras perpetuadas pelo legado literário – de que Camões é figura tutelar –, que nasce a criação lírica. Com efeito, na visão abrangente enunciada, pautada por uma dimensão comprometida da realidade europeia, as questões suscitadas são parte integrante de um todo

¹⁰⁰⁵ Em consonância com esta perspectiva Graça Moura conclui: “A unidade europeia só poderá ter êxito se conseguirmos realizá-la no quadro da diversidade cultural e linguística, valorizando devidamente o que é próprio da dimensão cultural europeia: as suas raízes comuns, o imenso tecido que se formou ao longo dos séculos em todas as áreas da cultura e cujas malhas se espelham e se respondem de modo caleidoscópico no espaço e no tempo” (Vasco Graça Moura, *A identidade cultural europeia*, loc. cit., p. 83).

¹⁰⁰⁶ Oliveira Martins sustenta que a “Europa é uma ideia, mais do que um continente”. Vide Guilherme d’Oliveira Martins, “Ponto de encontro de identidades (Relatório final)”, in Isabel Capelo Gil (coord.), *Identidade europeia: identidades na Europa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2009, p. 157.

¹⁰⁰⁷ Em consonância com este ideal, o Papa Francisco, ao receber o *Prémio Carlos Magno*, sublinha os perigos que a Europa corre, pela renúncia às suas raízes culturais, essência primordial que ao longo dos séculos a distinguiu: “Que te sucedeu, Europa humanista, paladina dos direitos humanos, da democracia e da liberdade? Que te sucedeu, Europa terra de poetas, filósofos, artistas, músicos, escritores?”, in <http://www.imissio.net/v2/papa-francisco/discurso-integral-do-papa-francisco-na-entregadopremio-carlosmagno:4431> (consultado em 22 Maio 2016).

¹⁰⁰⁸ Sob o ideal grego de *paideia*, esta perspectiva cívica, que atravessa toda a sua obra, concebe a cultura como criação e revelação, contributo indelével para a formação humana.

¹⁰⁰⁹ Eduardo Lourenço, *Pequena meditação europeia*, Lisboa, Ed. Verbo, 2011, p. 22.

incindível, constituindo em Graça Moura, nas páginas críticas ou de produção literária, um *topos* privilegiado para descortinar as principais linhas do seu pensamento.

Assim, a riqueza da produção lírica de Graça Moura deriva, em grande parte, de múltiplos núcleos estruturantes, vinculados a uma aguda dimensão histórica e cultural, haurida em inúmeras referências, contributo fundamental para descortinar um singular percurso estético, onde os temas abordados ocupam uma particular centralidade.



4. Em demanda dos sentidos do mundo

4.1. Circunstância e poesia

4.1.1. A tentação da realidade

Os versos de Graça Moura condensam fragmentos de memórias, sentimentos, episódios reais e ficcionais, num estilo intenso e emotivo, a que não é indiferente o leitor. As palavras emergem, pois, da inquietante ternura dos gestos, de breves contentamentos, de longas nostalgias, de lugares, da vida e da morte¹⁰¹⁰; em última instância, o poeta explora, através da alquimia do verbo, a infinita complexidade da realidade.

Assim, uma vincada dimensão autobiográfica, presente nas suas múltiplas implicações significativas na produção literária do autor de *Circunstâncias vividas*, configura determinados elementos estruturantes que mapeiam indubitavelmente um vasto e rico território lírico¹⁰¹¹. Sob este prisma, a sua poesia modela, como o próprio autor diz, uma “escrita omnívora // do mundo” (PR1, 230), o que significa, em primeiro lugar, uma vocação para captar a realidade, plasmada na lucidez das suas preocupações, porque “a vida é feita de pequenas coisas [...] dos irremediáveis actos que nos ficam” (PR1, 214). Tal acepção, complexa e precária, não permite descortinar a veracidade decorrente do seu contexto de produção, marca indelével de conjectura ficcional intrínseca a qualquer texto literário. Por conseguinte, as grandes linhas de força de Graça Moura derivam, em grande medida, da

¹⁰¹⁰ Rosa Maria Martelo assinala esta tendência entre os autores nacionais: “A poesia dos anos 90 é particularmente marcada pela articulação do poema com a experiência emocional do mundo, sendo esta entendida não só num sentido puramente afectivo, mas numa relação que é simultaneamente sentimental e heurística.” (Rosa Maria Martelo, “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. VII, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 502).

¹⁰¹¹ Sobre esta matéria, Eduardo Paz Barroso sustenta: “Poucas serão, como a de Vasco Graça Moura, as vozes poéticas capazes de utilizar o discurso autobiográfico como material de criação, explorando as suas vertentes lírica e irónica. Os múltiplos itinerários do autor, que o poema movimenta numa incessante busca de sentidos refractários, dão lugar a uma espécie de metafísica do quotidiano, onde as palavras acabam transmutadas em geografia interior. Lugar ambíguo onde o leitor caminha para também ele se procurar, primeiro às cegas, depois mais solto no sono que é o trabalho do poema. A singularidade do trabalho poético de Vasco Graça Moura, no que respeita à utilização de recursos autobiográficos como material de criação literária, tem desde logo essa originalidade de transferir para o poético um conjunto de informações, alusões existenciais, vivências e traçados que, na sua aparente objectividade, acabam por produzir uma deriva conotativa” (Eduardo Paz Barroso, “Uma acústica do ‘eu’. A poética autobiográfica de Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.) *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, p. 29).

circunstancialidade, constituindo paradigma evocativo dessa constante tentativa de decifração do mundo o o excerto do poema *soneto da poesia narrativa*:

“foi assim que cheguei à poesia narrativa:
nos poemas moviam-se figuras
e a essas figuras aconteciam coisas
e essas coisas tinham um sentido deslizante,
era uma espécie de hipálage do mundo”. (PR2, 86)

Configuração do limiar da criação estética, a gênese construtiva modela-se pela palavra, decorrendo a sua relação com a realidade naturalmente dessa condição verbal. Como se observa, o poeta, em demanda de um sentido para os seus versos, apresenta a chave para a compreensão da sua produção poética; as “figuras” e “as coisas” revelam uma intencionalidade lírica que nunca renuncia à novidade e ao cunho pessoal, gerando uma singular mundividência. Por outro lado, a alusão à “poesia narrativa”, característica indelével que emerge ao longo da sua obra, é justificada de forma exemplar no texto acima transcrito. Este processo, que implica uma determinada arte poética, remete para uma recriação que “tende para a prosa // e a recusa”, como salienta Graça Moura (PR1, 414). Nesta linha de pensamento, ganha também particular sentido a expressão “espécie de hipálage do mundo”, uma vez que denota a preocupação estética da escrita, o que intensifica, por assim dizer, o sentido eclético, dividido entre o imanente e o transcendente, dos seus textos¹⁰¹². A alusão aos recursos retóricos, com o fito da singularidade poética, surge reiterada noutro passo: “A simples capacidade de produzir imagens metáforas, hipálages e outras figuras encerra um princípio de ficção”¹⁰¹³. Deste modo, a ênfase concedida no trecho acima transcrito ao sintagma “sentido deslizante” realça o efeito de acumulação semântica como fundamento poético e, como se verá mais adiante, permite um jogo inesperado entre a experiência vivida e a metamorfose poética da realidade.

Esta acepção surge legitimada no poema, justamente intitulado *traição.1996*:

¹⁰¹² Aguiar e Silva, a propósito deste passo lapidar de Graça Moura, destaca: “As pessoas e as coisas da sua poesia narrativa têm um ‘sentido deslizante / são uma espécie de hipálage do mundo’, o que o mesmo é dizer que são reais e sobrerreais. Esta visão do mundo refractada pela hipálage deve algo à liberdade e à errância figurais da herança surrealistas” (Vitor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, *in op. cit.*, p. 175).

¹⁰¹³ Vasco Graça Moura, “A escrita e o real”, *in JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Agosto 2005, p. 17.

“a mais verbal
traição das realidades,
oficinal e ficcional,
entre inverdades e verdades.” (PR1, 522)

O processo poético vincula-se, pois, à realidade, porém não rejeita os trilhos recreativos oferecidos pelo concreto. Desta forma, a tônica dominante elucidada, de novo, uma certa apoteose da arquitectura lírica de Graça Moura:

“e as figuras serão também fumos de cinza,
sem poderem valer-me ou assistir-me.
só as mais cruéis estarão lá,
apertando-me a testa até ao fim,

dissipada a realidade, quando
a ordem natural das coisas for o caos,
com os versos que me deram
a martelar-me as fontes

na fronteira de perder as ironias
e o meu modo verbal de estar no mundo”. (PR2, 205)

Na verdade, o inquietante olhar sobre o mundo, primordial preocupação de ordem estética, relembra o mesmo *topos* em Camões, quando cioso do reconhecimento da sua capacidade artística, anuncia os pressupostos literários que presidiram à sua obra, na contraposição do real ao fabuloso:

“Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas”.¹⁰¹⁴

Voltando ao passo de Graça Moura, acima transcrito, a vivência, plasmada pela palavra, desenha uma contínua intromissão do acento autobiográfico, sinal distintivo pelo efeito de auto-representação, tal como se verifica nos versos camonianos¹⁰¹⁵. É evidente, por conseguinte, um deliberado propósito das múltiplas manifestações da atenção ao real, uma vez que está vocacionado para captar os sinais do mundo, como afirma: “os poetas também sabem da vida / sobretudo os que a foram escrevendo” (PR2, 304). Esta vertente evidencia um acentuado pendor

¹⁰¹⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 11, *loc. cit.*

¹⁰¹⁵ Prado Coelho, quando trata do lirismo camoniano, salienta já essa faceta, patente em Graça Moura: “O conjunto dos seus poemas líricos constitui, por assim dizer, um diário, uma longa série de confidências, queixas e meditações. Mas, como a própria vida que flui, como próprio amor que nos domina, esse diário é contraditório, vário, paradoxal” (Jacinto Prado Coelho, “Camões um lírico do transcendente”, in *A letra e o leitor*, Porto, Ed. Lello & Irmão, ³1996, p. 23).

maneirista de matriz camoniana, visto que a poesia é a imitação da realidade, nas suas grandezas e misérias, facultando um rico campo exegético.¹⁰¹⁶

Pela importância de que se reveste a rica articulação de sentidos da sua escrita, o poema *auto-retrato com musa* inscreve-se nestas coordenadas, quando Graça Moura enumera o que procura nos seus versos:

“tantas coisas,
palavras, objectos,
sentimentos, paisagens,
também pessoas, claro.” (PR2, 349)

A criação lírica, provida de aguda consciência, configura, pois, uma continuada indagação, afirmada numa mundividência singular, que não descarta o propósito de uma estruturação dotada de implicações biográficas. Os versos indiciam, por assim dizer, um manifesto poético pela assumpção de um estreito laço entre a literatura e a vida. Tal formulação, com um sentido global, segue de perto o magistério camoniano, quando o vate quinhentista canta:

“Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto nua e pura
Vence toda grandiloqua escritura.”¹⁰¹⁷

Como se observa, a complexa ambiguidade resultante da tentativa de representação poética da realidade, processo de relacionamento entre o factual e o fantástico, leva também Graça Moura a interrogar-se:

“o real será
a tradução da sombra
a intranquilidade
de existirmos? [...]

o real será
a epígrafe
de sermos?

uma espécie de canto
que a música transcende?
uma realidade?” (PR1, 241)

¹⁰¹⁶ Esta aceção é formulada de forma magistral por Ramón de Campoamor no célebre passo: “Y es que en el mundo traidor / nada hay verdad ni mentira: / Todo es según el color / del cristal con que se mira” (Ramón de Campoamor, “Las dos linternas”, in *Obras poeticas completas*, Madrid, Ed. M. Aguilar, 1951, p. 149).

¹⁰¹⁷ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, V, 89, *loc. cit.*

Em clave dubitativa, modelada pelas sucessivas interrogações, a escrita nasce de uma singular figuração em demanda de “uma realidade”, ou seja, da busca de uma singular inteligibilidade do mundo, imprimindo-lhe uma dimensão ontológica¹⁰¹⁸. Isabel Pires de Lima, a propósito deste poema, salienta o sentido nuclear do labor poético, que tem por “objectivo a construção / a figuração da realidade que permite aceder ao real”¹⁰¹⁹, aspecto fulcral para o entendimento dos versos de Graça Moura. De facto, o real afigura-se uma autêntica potencialidade criadora, não obstante uma visão biografista é reducionista e indubitavelmente vazia de sentido; é precisamente a tensão entre realidade e ficção, génese da poesia, que impulsiona Graça Moura a explorar os limites de sentido e a prorrogar os códigos dominantes, com o intuito de rasgar novos horizontes, propósito de larga fortuna que Camões não enjeitara, no dizer de Fernando Gil.¹⁰²⁰

Em torno desta *uexata quaestio*, o autor de *a furiosa paixão pelo tangível*, consciente da complexidade daí decorrente, introduz uma enunciação interrogativa:

“como meter o mundo
num poema? traduzir-lhe
a áspera realidade, a doçura
intranquila?”. (PR1, 255)

Em registo auto-reflexivo, o sentido autoral, que se repercute ao longo da sua obra, revela uma reiterada inquietação perante a “áspera realidade”, em demanda de um significado profundo da vida. A verbalização da mundividência, a lembrar o trecho camoniano “Agora o mar, agora experimentando / Os perigos Mavórcios”¹⁰²¹, encerra determinados problemas suscitados pela representação lírica; com efeito, a experiência vivida é transfigurada pela palavra, testemunhando

¹⁰¹⁸ Esta demanda incessante, comum a Camões e a Graça Moura, tem a sua origem no modelo petrarquista pelos elos que, do ponto de vista programático, ligam a poesia à realidade (Cf. Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, loc. cit., p. 387).

¹⁰¹⁹ Isabel Pires de Lima, “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 94.

¹⁰²⁰ Fernando Gil, sobre esta matéria, salienta: “Numa obra que, logo desde o eco virgiliano, remete para a intertextualidade, Camões colocou um histórico e um mítico, o factual e o imaginário, os deuses e os homens ao mesmo nível de representação estética. No centro dessa obra, no entanto, está o próprio poeta que a escreveu e que explicitamente se assume não apenas como o seu autor, mas também como a sua personagem exemplar, por virtude de em si ter reunido as verdades da experiência vivida, os ensinamentos da cultura recebida, e a capacidade de as transformar numa nova significação totalizante. (Fernando Gil e Hélder Macedo, “A poética da verdade d’*Os Lusíadas*”, in *Viagens do olhar: retrospectão, visão e profecia no Renascimento português*, loc. cit., p. 121-122).

¹⁰²¹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VI, 79, loc. cit.

as ténues fronteiras ente o concreto e a poesia, como justifica em jeito conclusivo: “o mundo / é uma cópia dos livros” (PR1, 325)¹⁰²².

A indagação enunciada no sintagma “como meter o mundo / num poema?” merecerá curiosamente resposta num poema publicado por vgm sensivelmente vinte anos depois:

“uma vez perguntei como meter o mundo
num poema. nem aprendi, nem soube
se alguém tinha resposta em muito anos.
hoje entendo melhor as minhas dúvidas:

só no tempo de homero é que o mundo
cabia nalguns versos. depois deixou de haver
a mesma coincidência fulgurante
que fazia o real entrar pelas palavras dentro”. (PR2, 371)

Face a uma maturidade poética adquirida ao longo do tempo, o texto resulta numa manifestação melancólica, tão intensamente explorada pelo autor, visto que “só no tempo de homero é que o mundo / cabia nalguns versos”. Como defende Eunice Ribeiro, não se trata de uma atitude passiva e meramente contemplativa, mas de uma melancolia reactiva¹⁰²³. A escrita de Graça Moura orienta-se, assim, na almejada demanda da “coincidência fulgurante / que fazia o real entrar pelas palavras dentro”, sinal referencial da pós-modernidade. Tal consciência metaliterária, norteadada pelo enlace do signo poético com as circunstâncias, afigura-se indubitavelmente no cruzamento entre os planos do discurso literário e da realidade empírica¹⁰²⁴. Também no modo narrativo, em *Meu amor era de noite*, esta consciência autoral está presente na voz de Eugénia:

“Aprendi logo que mesmo as situações autobiográficas podem ser transformadas noutras e que, mesmo nas que não têm nada a ver com a própria vida, acaba por se projetar qualquer coisa dela.

¹⁰²² Este *topos*, recorrente em Graça Moura, surge noutro passo, quando uma voz, que encarna a figura de Camões, cita um passo do *De crepusculis* do pseudo Umbrano: “nihil est in mundo / quod prius non fuerit in libro” (*nada existe no mundo que antes não tenha existido em livro*). Sobre este assunto, vide Sandra Teixeira, “L’excès référentiel dans trois poèmes de V. G. Moura: un excès de mémoire”, in *Débordements: études sur l’excès*, n° 13, Octobre 2006, pp. 91 sqq.

¹⁰²³ Eunice Ribeiro afirma que a melancolia do autor se afasta da tese contemplativa preconizada por Claudio Magris e tende preferencialmente para “uma melancolia reactivamente, demiurgicamente, transformativa e refiguradora” (Eunice Ribeiro, “Retrato do poeta como artista”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (coord.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, loc. cit., 2014, p. 65).

¹⁰²⁴ Para abordar a relação entre a vertente autobiográfica o texto literário, vide o estudo fundamental de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. Seuil, 1975.

Sempre foi assim do vulnerável Vergílio como à infeliz Carson McCullers. O que não se pode é perder o pé na ficção, nem ter pena das personagens”.¹⁰²⁵

O passo transcrito coloca a tónica na depuração criativa da circunstância, visto que a realidade constitui uma forma concreta e imediata para se metamorfosear em “qualquer coisa”, possibilidade criadora de que está investida a literatura de todos os tempos – do “vulnerável Virgílio” à “infeliz Carson McCullers”. Assim, a conjugação da vida com as alusões livrescas faz jus ao célebre passo camoniano:

“Nem me falta na vida honesto estudo,
Com longa experiência misturado,
Nem engenho, que aqui vereis presente,
Cousas que juntas se acham raramente.”¹⁰²⁶

Este ponto da relação da escrita com o mundo apresenta evidentes implicações semânticas; com efeito, o passo transcrito debruça-se sobre a perplexa demanda entre verdade e ficção, afinal a essência da criação literária, que Camões e Graça Moura vivem com particular intensidade e lucidez.

Como se observa, nesta poética que Octavio Paz cunhou de “consagração do instante”¹⁰²⁷, o olhar contemporâneo, fortemente reflexivo, conjuga a memória com o presente das coisas, das pessoas e dos lugares, com o fito da transfiguração poética¹⁰²⁸. O desejo veemente de apreender o real no poema revela-se de múltiplos modos, sendo que as circunstâncias vividas pelo poeta apresentam uma significativa recorrência e fornecem um claro exemplo da escrita autobiográfica do autor, que não se cinge à poesia¹⁰²⁹. Na esteira de Jorge de Sena, que enuncia “toda

¹⁰²⁵ Vasco Graça Moura, *Meu amor era de noite*, loc. cit., p. 118.

¹⁰²⁶ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, X, 145, loc. cit.

¹⁰²⁷ Octavio Paz, “A consagração do instante”, in *Signos em rotação*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 3^a 1996, p. 51.

¹⁰²⁸ Nesta linha, em nota final a *Alfreda ou a quimera*, vgm sustenta: “Ao longo do romance, vários textos de circunstância, alguns inéditos, outros obscuramente publicados, ou então curtos fragmentos deles, foram sendo incorporados na trama narrativa, por, em meu entender, fazer sentido cerzi-los em determinadas passagens e eles contribuírem para caracterizar melhor personagens, ambientes e situações. Na verdade, um romance é o culminar de muitas reflexões e muitas experiências da vida e da escrita” (Vasco Graça Moura, *Alfreda e a quimera*, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008, p. 235).

¹⁰²⁹ Sobre a fortuna da poesia de circunstância, Paul Éluard, na esteira do pensamento de Goethe, preconiza: “El mundo es tan grande, tan rico, y la vida ofrece un espectáculo tan diverso que nunca faltarán temas para la poesía. Pero es necesario que esta sea siempre de circunstancia, es decir, que la realidad suministre la ocasión y la materia [...]. Mis poemas son todos de circunstancia, porque se inspiran, se fundan y reposan en la realidad. Yo no tengo que hacer poemas que no traten de nada” (Paul Éluard, *Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Ed. Gallimard, 1968, p. 934, apud Fernand Cabo Aseguinolaza (org.), *Teoría sobre la lírica*, loc. cit., p. 140).

a poesia é circunstancial”¹⁰³⁰, Graça Moura tem perfeita consciência dessa perspectiva, como esclarece:

“As circunstâncias que levam à génese do poema prendem-se, portanto, e frequentemente, com intensificações de um dado tipo de memória, ou de situação, ou de jogo das ficções e das palavras com elas, no próprio acto de eu as formular funcionalmente na perspectiva de escrita desse poema” (PR2, 103-104).

Sendo fingimento, a criatividade não deixa de trazer à superfície dos textos uma determinada verdade autobiográfica, encenada por Graça Moura.

Neste contexto, que preza o instante, norteado pelo limiar do efémero, uma baleia encalhada numa praia do Norte dá o mote ao poema *1. maneiras oitocentistas*:

“este é caso flácido da baleia morta
que deu à costa perto da póvoa do varzim
que o bicho morreu ninguém se importa
tinha morrido há muito e estava tida torta.
em todo o caso bem dava um folhetim.” (PR1, 428)

Este caso fortuito constitui um pretexto para desencadear, a partir da realidade, a criação¹⁰³¹, porque “em todo o caso bem dava um folhetim”, ressonância deliberada de um célebre passo de Cesário Verde¹⁰³². Com efeito, o sujeito de enunciação integra, em tom irónico, experiências pessoais no tecido discursivo, num claro jogo de combinação da vida com a escrita.

Esta poética, caracterizada pela ocasião, onde o *eu* se projecta na própria escrita e configura uma peculiar mundividência, é marcada por momentos diversos, como este:

“uma vez no benim, o ministro da
cultura, que parecia enrolado numa capulana [...]

tirou uma serpente e
passou-ma para as mãos. decerto a minha
imunidade era mais do que diplomática, porque
o réptil não fez mal nenhum. [...]

¹⁰³⁰ Jorge de Sena, *Poesia II*, Lisboa, Ed. 70, 1978, p. 20.

¹⁰³¹ Em entrevista a João Luís Barreto Guimarães (“Conversa com Vasco Graça Moura”, in <http://poesia.ilitada.blogspot.pt/2006/04/conversa-com-vasco-graca-moura.html> - consultado em 12 Agosto 2016), vgm destaca a preocupação crucial que concede à realidade na sua produção lírica: “As palavras estão presas ao real. Não há praticamente nenhuma poesia, nenhuma literatura, que sobreviva se não houver uma especial coerência entre elas e a realidade”.

¹⁰³² No poema *De tarde*, Cesário Verde, na descrição do “pic-nic de burguesas” anuncia: “Em todo o caso dava uma aguarela” (Cesário Verde, *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde, loc. cit.*, p.130).

só me lembrei dos diálogos dos mortos
de Luciano de Samósata, onde se lê,
entre outras perorações niveladoras,
que Filipe e Alexandre no outro mundo

se reconhecem como pai e filho.
já desde a Macedónia. sem serpentes.
depressa desmontando aquela fábula
e com uma evidência desarmante”. (PR2, 11-12)

A capacidade invulgar de gritante autenticidade patenteada neste texto, justifica “a dimensão autobiográfica”¹⁰³³, no dizer de vgm, da sua poesia, sem, no entanto, deixar de lhe associar um cunho culturalista, pela introdução da inesperada associação explícita no encontro de Filipe e Alexandre Magno no Hades, referida no *Diálogo dos mortos* de Luciano¹⁰³⁴. O poema afigura-se, pois, um repositório de memória – pessoal e cultural –, reunida segundo o obsessivo modelo biográfico da concepção sugerida nos versos iniciais, a propósito de uma compra, aproximando-se de elementos que caracterizam geralmente a narrativa.¹⁰³⁵

A memória haurida numa viagem, com a valorização expressiva do pendor episódico, característica indelével da poética de Graça Moura, volta no trecho do poema *ariadne em naxos*:

“em bombaim, na quitanda
de um velho árabe desdentado
comprei uma peça de talha europeia
de seculo e tema ignorados.
eu diria que se trata de baco e ariadne”. (PR2, 18)

¹⁰³³ Em entrevista, não é por acaso que, em torno deste poema, Graça Moura apresenta a seguinte aceção desta vertente lírica: “Prefiro pois falar de ‘dimensão autobiográfica’ no especial sentido em que a minha escrita, regra geral, supõe e propõe uma factualidade cujo nexo pessoal com o autor induz a matéria mesma daquela ressonância a que chamamos poética. Um bom exemplo disso é o poema ‘a serpente e eu’. É rigorosamente verdadeira a situação inicial descrita: há alguns anos estive no Benim e tive de segurar uma serpente viva que me foi passada para as mãos pelo ministro da Cultura daquele país. Mas só a leitura de Luciano de Samosata é que me ‘produziu’, já em 1997, o poema correspondente. Por sua vez, a simulação essencial neste caso está em se ter operado uma simultaneidade entre a situação fáctica descrita e a reflexão sobre Alexandre Magno” (PR2, 103).

¹⁰³⁴ Luciano, *Diálogos dos mortos*, introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989, pp. 58-60.

¹⁰³⁵ Sobre as ténues fronteiras entre a lírica e a narrativa, recorrentes na obra do poeta contemporâneo, sobretudo na sua faceta autobiográfica, vide Sandra Teixeira, “Vasco Graça Moura, um poeta que tende para a prosa e a recusa...”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 173, Janeiro-Abril, 2010, pp. 76-83.

Como se lê, de novo o contexto exótico sugerido por Bombaim centra-se na compra de uma “peça de talha europeia”, que contém a alusão mitológica de Baco e Ariadne.¹⁰³⁶

A atracção que o real exerce na escrita de Graça Moura continua patente no belo soneto *pax rustica, uma ironia*:

“atravesso o pinhal. o meu cão salta.
fulvo tigrado ele é da cor do mato.
por entre o tojo escapuliu-se um gato
e liga as copas uma nuvem alta.

evito a estrada e o seu traçado exacto
que a lentidão municipal asfalta.
antes o cimo em que o pulmão se exalta
e as pinhas vêm à ponta do sapato.

restolho e urze, giestas, estalidos
de folhas secas, água a correr, ruídos,
vozes distantes chamam dos quintais.

já o sol vai a pino. já no ermo,
como a manhã, todo o prazer tem termo:
chegado à vila, vou comprar jornais”. (PR1, 484)

A possibilidade de olhar o mundo pelo prisma da poesia, numa sugestão de paz e serenidade, surge configurada logo pelo título, num texto publicado em 1995, na colectânea *Sonetos Familiares*. A importância do cenário natural convocado, sugestão do ideal horaciano da *aurea mediocritas*, de larga fortuna na literatura, é enfatizado pelo segmento do título em latim: “pax rustica”. Deste modo, Camões ecoa nestes versos por via da natureza, que é explorada de modo inovador¹⁰³⁷; os sentimentos são reflectidos na natureza por sensações visuais (“sol ao pino”) e auditivas (“vozes distantes”). Este referencial privilegiado na construção da subjectividade lírica determina não só uma mera descrição bucólica, mas também desenha uma articulação de sentidos, fundamental para plasmar um discurso

¹⁰³⁶ Segundo uma versão deste célebre mito, Teseu abandona Ariadne na ilha de Naxos. A filha do rei de Minos é, então, acolhida por Baco, que a toma como esposa. (Cf. Pierre Grimal, *Dicionário de mitologia grega e romana*, Lisboa, Ed. Difel, 1992, pp. 45-46).

¹⁰³⁷ O mundo rural vivenciado é apresentado no poema *canção prosaica*, quando recorda nos versos inaugurais: “o meu vizinho vem tratar da vinha / aqui ao pé de casa. sei que é dono / de um pequeno trator de que gralha o motor / a gasóleo, e sei que este ano deu / excelentes maçãs de que sobra / uma açafata cheia” (PR2, 426).

imagético, formulação essa que problematiza a ponte entre a linguagem poética e o mundo¹⁰³⁸.

No entanto, regressa ao contexto envolvente, quando canta que “todo o prazer tem limites”; determinados referentes, como o asfalto e os jornais, pertencem ao tempo do poeta¹⁰³⁹, que canta “escrevo, escreverei para espelhar a realidade” (PR2, 521) revela, atrás da força anafórica das formas verbais, um desejo incessante, na demonstração de um singular projecto estético: a escrita é presente e será futuro.

Nesta linha de pensamento, Paz Barroso sustenta:

“Poucas serão, como a de Vasco Graça Moura, as vozes poéticas capazes de utilizar o discurso autobiográfico como material de criação, explorando as suas vertentes lírica e irónica. Os múltiplos itinerários do autor, que o poema movimentava numa incessante busca de sentidos refractários, dão lugar a uma espécie de metafísica do quotidiano, onde as palavras acabam transmutadas em geografia interior.”¹⁰⁴⁰

Como se observa, a importância dos versos do poeta verifica-se em situações localizáveis e identificáveis no seu percurso pessoal. A compreensão da existência observa-se, em primeira instância, pela escrita, o que revela que se trata de um inevitável exercício transformativo. É neste sentido que vgm fala da dimensão autobiográfica dos seus textos; no entanto, não se julgue que os versos são uma representação biográfica fiável e segura, como adverte o autor em paratexto final a *Poemas Escolhidos*: “a poesia é para mim também uma espécie de desdizer”¹⁰⁴¹. Por conseguinte, nunca se esquece de que “a vida é feita de pequenas coisas / [...] dos irremediáveis actos que nos ficam” (PR1, 214) e cujo sentido único parece indecifrável: “não há mentira, nem verdade, apenas os fragmentos / de arremedo e despedida” (PR1, 300).¹⁰⁴²

¹⁰³⁸ Sobre este assunto, Antonio Maravall dá relevo às imagens estéticas que veiculam, entre outras, a ideia de circunstancialidade, transmissora de uma mensagem de carácter ético (José Antonio Maravall, *La cultura do barroco*, loc. cit., p. 254-256).

¹⁰³⁹ Este cenário campestre, sugerido pelo autor com o seu cão “fulvo trigado”, ilustra uma fotografia, que acompanha uma entrevista, na sua propriedade em Glória do Ribatejo (“Vasco Graça Moura: A Portugal está a faltar muita poesia”, entrevista concedida a Isabel Nery, in *Revista Visão*, 20 Março 2014, p. 94).

¹⁰⁴⁰ Eduardo Paz Barroso, “Uma acústica do ‘eu’. A poética autobiográfica de Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *in op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴¹ Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos 1963-1995*, loc. cit., p. 473.

¹⁰⁴² Como explica num paratexto à sua poesia, Graça Moura descreve, em sentido programático, os horizontes e os fundamentos da sua experiência lírica: “A base autobiográfica que um poema porventura tenha não prejudica um grau de despersonalização que o torna susceptível de eficácia poética junto do destinatário. A afirmação é do senso comum, muito embora essa base não colida com os vários graus possíveis e necessários de insinceridade, encenação, simulação, ficcionalização, e mais tudo aquilo em que a teoria literária costuma gastar centenas de páginas. Nem todos os poemas que se escrevem narram uma

A relação da escrita com o mundo adquire, com efeito, um particular significado em vgm. Os inúmeros feixes semânticos que irradiam da captação episódica da realidade desencadeiam um inovador e variado processo poético. Nessa representação, marcada por um vincado eclectismo, as impressões líricas hauridas nas circunstâncias do quotidiano, revela um sujeito de enunciação atento ao que o rodeia, em busca dos imperscrutáveis sentidos da vida. Configura-se, a partir daí, uma peculiar cosmovisão, marca indelével de toda a produção poética de Graça Moura.

4.1.2. As pessoas: memórias e afectos

Graça Moura possui uma admirável capacidade de recriar situações onde se movem figuras, suscitando um notável enquadramento de sugestões e alusões. Desta forma, o poeta concede uma particular atenção à condição humana, fazendo jus à máxima preceituada por Terêncio: “Nada do que é humano me é alheio”.¹⁰⁴³

Tal consciência – ontológica, mas também estética – surge sintetizada num dos poemas iniciais de *uma carta de inverno*:

“em cada verso insinuo
um metal, uma rasura,
uma voz, uma figura,
um avanço e um recuo.” (PR1, 525)

Esta inclinação para o concreto conflui num largo filão de adesão aos frémios e às vicissitudes do quotidiano; o sujeito de enunciação dá conta que “o poema / é um ruído modelado / de gente” (PR2, 33), a quem acontece coisas num determinado tempo e espaço, com o adjectivo “modelado” a marcar uma “necessária semiotização do discurso poético”, no dizer de Aguiar e Silva¹⁰⁴⁴. Este pressuposto eclético, de facto, configura um discurso de afectos fundidos em experiências

experiência apenas historicamente situada ou caracterizada do autor. Mas muitos transportam a marca dela e todos propõem uma experiência e uma possibilidade de simulação carregadas de sentido ao próprio leitor, ‘como se tivesse sido ele a’... É exactamente por isso que são poemas” (Vasco Graça Moura, “Poesia e autobiografia”, in *Poesia 1997-2000*, Ed. Quetzal, 2000, p. 185).

¹⁰⁴³ Terêncio, “O homem que se puniu a si mesmo”, in *Comédias*, vol. I, introd., trad. do latim e notas de Walter de Medeiros e Aires do Couto, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 219.

¹⁰⁴⁴ Cf. Vítor Aguiar e Silva, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, in *op. cit.*, p. 174.

biográficas, a que não são alheios os próprios títulos dos seus livros, como por exemplo, *poemas com pessoas* ou *sonetos familiares*.¹⁰⁴⁵

Por consequência, o fulgor pelo quotidiano, onde se modelam os gestos e os vultos do dia-a-dia, as pessoas ocupam um lugar primacial; em *madrigal do peixe fresco*, a figura típica da varina é destacada:

“vendes polvos, tamboris,
carapaus, raias, tainhas,
azevias e sardinhas
e com gestos senhoris
enquanto vendes te ris
das furiosas vizinhas
senhoras do seu nariz [...]

fazem um grande escabeche
com inveja da mais pura
dos tabuleiros de peixe
que te chegam à cintura
a rematar-te a figura
e a pôr-lhe um brilho que mexe
de escamas a meia altura”.¹⁰⁴⁶

O poeta dirige-se a um *tu* feminino, desde logo, identificado pelos referentes alusivos à sua actividade de varina – “vendes polvos, tamboris / carapaus”... – que, pela sua beleza, se distingue das outras mulheres a pontos de provocar “inveja”¹⁰⁴⁷. A espontaneidade da figura, que incomoda também pela sua beleza natural – a lembrar a *Leonor camoniana* – distingue-a das “furiosas vizinhas”; a nível fónico o lexema final do verso “senhoras do seu nariz”, apresenta uma concordância fónica com “tamboris”, “senhoris” e “ris”, revelando, em tom irónico,

¹⁰⁴⁵ Com significativa pertinência, Paz Barroso sintetiza a vertente enunciada: “Mas esta influência culturalista, que não se deve confundir com exercícios de erudição, é essencialmente transposição para a dimensão literária de uma certa experiência da vida, da fruição estética, do gozo e ressonância dos sentidos. Depois, o poeta é trabalhado interiormente por imagens e sons que contaminaram a sua existência, as suas preocupações e afetos, os seus amores e desamores. Acontece, porém, que em VGM a intensidade do real passa, por assim dizer intacta, para a matéria do poema o que lhe confere uma singular vibração da palavra” (Eduardo Paz Barroso, “Ressonância de uma meditação poética”, in *As Artes entre as Letras*, nº 75, 30 Maio 2012, p.7).

¹⁰⁴⁶ Vasco Graça Moura, “letras do fado vulgar”, in *Poesia 1997-2000*, loc. cit., p. 223.

¹⁰⁴⁷ A continuada intenção de captar o mundo plasmada pela invulgar capacidade de convocar vivências, caracterizadas na sua individualidade, Graça Moura centra-se também noutras figuras femininas: “as mulheres lavando roupa”, (PR2, 44) ou “a costureira” (PR2, 23). Os quadros sugeridos têm explícitas afinidades com Cesário Verde, poeta oitocentista que, no dizer Óscar Lopes, cantou os calafates, os carpinteiros, as varinas, a hortaliçeira e a engomadeira. As personagens evocadas não se reduzem a meras sombras, visto que são “recortadas nas suas circunstâncias de tempo e de lugar, na sua indumentária ou na sua gesticulação característica” (Óscar Lopes, “Cesário Verde ou do Romantismo ao Modernismo”, in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 470).

o desagrado das mulheres face à varina. Por último, nesta exaltação de um retrato vivo da sensualidade feminina, num enquadramento marítimo, surge ainda a representação imagética da sereia, sugerida pela notação conotativa das “escamas a meia altura”.

No poema *como num filme* surge de novo a figura feminina anónima:

“uma mulher com seus passos sonâmbulos
numa rua deserta de lisboa,
tendo, como num filme, a lua a modelá-la,
a acetinar um halo em sua pele

de calcário e centeio e a alucinar a noite
entre cheiros de sombra e lúcia-lima,
quando de uma janela se entreabriam
espumas de uma música impossível,

circunstâncias anódinas impressas
algures na alma, rimando e desrimando.
era helena de tróia, briseida, pentesileia
uma figura do desejo outra vez iluminada”. (PR2, 164)

Aspecto marcante da poesia de vgm são as circunstâncias espaciais e temporais – “rua deserta de lisboa” de “noite”; estas alusões, primordiais na génese do poema, assinalam um vincado cunho concreto. No entanto, este quadro é intensificado por uma certa memória, filtrada por um processo culturalista, assíduo recurso compositivo dos seus versos. As figuras da Antiguidade, “helena de tróia, briseida e pentesileia” representam a atracção pela beleza que o poeta vê naquela “figura do desejo”. Com efeito, o cenário sugerido materializa-se na revisitação do imaginário mitológico, contextualizado na contemporaneidade, enfatizada na hipálage “passos sonâmbulos” ou na sinestesia “cheiros de sombra”, recursos expressivos que enleiam sentidos na demanda sempre procurada, porém difusa, do concreto. Este processo compositivo, que entretece momentos da realidade com marcas cultas hauridas na mitologia, é similar, por exemplo, ao episódio camoniano do *Velho do Restelo*, quando a personagem de “aspeito venerando” se socorre da mitologia para legitimar, no seu lamento, o elevado sacrifício humano decorrente da aventura portuguesa:

“Trouxe o filho de Jápeto do Céu
o fogo que ajuntou ao peito humano,

fogo que o mundo em armas acendeu
em mortes, em desonras (grande engano!).”¹⁰⁴⁸

O fogo que Prometeu, “filho de Jápeto”, trouxe aos homens acabou por constituir uma acção funesta, visto que possibilitou o fabrico de armas, culminando “em mortes, em desonras”. Como se verifica esta estratégia discursiva camoniana colhida na erudição mitológica, também do agrado de Graça Moura, constitui um dos motivos legitimadores da severa crítica do ancião.

Porém, nesta galeria de representações humanas, surgem figuras reais ligadas ao círculo de amigos do poeta contemporâneo; em *testamento de vgm*, espécie de auto-retrato poético e testemunho vivo da sua época, ao jeito de François Villon, não ignora determinados vultos de cultura e artistas das suas relações e presta-lhes sentido e sincero tributo:

“aos meus amigos, ao martim,
aos mangualdes, ao cruz dos santos
ao miguel veiga e ao domin-
gos de oliveira e sem espantos
pacheco p’reira e mais uns quantos,
deixo um lugar neste quadro,
se me levarem agapantos,
saibam quanto lhes fico grato.” (PR2, 253)

A convocação de amigos revela uma estreita comunhão de sentimentos que perdurará até ao fim da vida¹⁰⁴⁹. José da Cruz Santos, dinamizador activo da cultura portuguesa, empreendeu um sem-número de promoções editoriais, exposições e colóquios; nesse labor em prol das letras nacionais, publicou grande parte das obras de vgm e, com particular empenho, promoveu diversas iniciativas culturais de inestimável importância para o conhecimento e divulgação da obra de Graça Moura¹⁰⁵⁰. Exemplo ilustrativo dessa relação recíproca de amizade e admiração,

¹⁰⁴⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 103, *loc. cit.*

¹⁰⁴⁹ Em *Páginas do Porto*, como nos célebres catálogos homéricos, vgm enumera, de modo emotivo, muitos dos seus amigos ou de figuras com quem tinha afinidades (Vasco Graça Moura, *Páginas do Porto*, Porto, Ed. Asa, 2001, pp. 86 sqq).

¹⁰⁵⁰ A qualidade editorial de Cruz dos Santos, fruto de uma singular sensibilidade, destaca-se no relevo concedido particularmente à publicação de poesia, que faz na sua actual editora Modo de Ler um marco representativo no panorama dos livros nacionais. A título ilustrativo, testemunho de um labor exemplar, destaque-se a sua intensa actividade em diversas editoras, cruciais para a divulgação das letras portuguesas: Portugália, Inova, Ouro do Dia e Asa.

verifica-se nas cartas publicadas, que integram a vasta correspondência trocada, expressão em tom familiar de uma opinião pessoal:

“Dr. Vasco Graça Moura
Querido Amigo

Não tirei apontamentos durante a leitura de *Alfreda, ou a Quimera*. O que conseguir dizer-lhe das minhas impressões de leitor reteve-o a memória. Se lá não ficou houve para isso alguma razão.

Começo pelo fim: estou em crer que pela fluidez de narrativa e naturalidade dos diálogos e pela harmonia da construção este é o seu melhor romance. Ainda que numa ou outra passagens ceda um pouco seu pendor ensaístico.

Há um capítulo que não aprecio de todo, não pelo tema, que aliás aparece tratado com certa má vontade, mas por algumas descrições de um algum mau gosto: Noites Negras. Reparei no nome Madrugada que conheceu da homenagem na Feira do Livro ...”¹⁰⁵¹

Estas palavras revelam, pois, pormenores evocados de um itinerário marcado pela amizade e cumplicidade literária. No entanto, o apreço é recíproco, o autor de *modo mudando* dedica poemas a Cruz dos Santos *Mudando*, como se observa, a título exemplificativo, em *glicínias* (PR2, 406) e *um homem gostava de glicínias...*¹⁰⁵² Este último texto surge integrado numa homenagem colectiva ao editor constituída por escritos, pinturas e desenhos, intitulada *Alameda das glicínias. Pinturas e poema para um aniversário*.¹⁰⁵³

“um homem gostava de glicínias, de ver, de respirar
o seu arabesco perfumado pelas tardes de verão.
e também gostava de palavras, do modo como elas
se afirmam contra a morte. [...]

e hoje vemos isto; um homem, o seu trabalho,
a sua sóbria dignidade
de amigo simples das palavras e das glicínias
dando a mão aos amigos e dizer-lhes calmamente
sim, esta é a minha vida.”¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵¹ José da Cruz Santos, “Vasco Graça Moura. Querido Amigo”, in *As Artes sobre as Letras*, loc. cit., p. 6.

¹⁰⁵² No que a esta questão diz respeito, de entre muitos exemplos possíveis, destaque-se, em nota final, o agradecimento ao editor pela “paciente generosidade” de ler o original de *Quatro últimas canções* em fotocópias (Vasco Graça Moura, *Quatro últimas canções*, loc. cit., p. 177). Por seu turno, o editor de *Modo de Ler* realizou uma homenagem no Porto intitulada *5 Esboços para um retrato de Vasco Graça Moura* ([http:// expresso.sapo.pt/cultura/vasco-graca-moura-recordado-no-porto=f876009](http://expresso.sapo.pt/cultura/vasco-graca-moura-recordado-no-porto=f876009) - consultado em 20 Janeiro 2017). Também, um ano após a morte de Graça Moura, a editora *Modo de Ler*, em parceria com os bancos BPI e BCP, a Fundação Gulbenkian e a Edições Afrontamento, anunciou novo prémio literário dedicado à poesia, invocativo da figura do autor (“*Modo de Ler lança Prémio Vasco Graça Moura*”, in <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/modo-de-ler-lanca-premio-vasco-graca-moura-169385028/4/> /2015 - consultado em 1 Outubro 2016). No entanto, embora tivessem participado mais de 200 obras, o prémio não foi atribuído.

¹⁰⁵³ José da Cruz Santos (coord.), *Alameda das Glicínias. Pinturas e poemas para um aniversário*, apresentação de Miguel Veiga, prefácio de Laura Castro e Luís Miguel Queirós, Porto, Ed. *Modo de Ler*, 2015.

¹⁰⁵⁴ Vasco Graça Moura, “Um homem gostava de glicínias”, in *JL. Jornal de letras, Artes e Ideias*, 23 Dezembro 2015, p. 32.

O *eu* de enunciação entoa um hino à estima profunda, através de um retrato da personalidade de Cruz dos Santos, revelador do modo de ser de uma figura sensível e solidária, pelo modo como dá “a mão aos amigos”¹⁰⁵⁵. Neste contexto poético, a glicínia, símbolo da amizade no Japão, é uma flor predilecta do conceituado editor¹⁰⁵⁶; este não se esquece deste poema e, num texto dedicado a vgm depois da sua morte, surge referenciado o significado dessa flor ligado aos afectos humanos.¹⁰⁵⁷

Nesta rememoração de cumplicidades de Graça Moura, o indefectível amigo Miguel Veiga¹⁰⁵⁸ é evocado, por exemplo, na epígrafe de *coubert: l'origine du monde* (PR2, 182) e na dedicatória de *caderno de nuvens*, derradeira colectânea poética, em que explicitamente consta: “para a belicha e o miguel” (PR2, 498). Reforço desses vínculos amigos e duradouros, o poema *carta a miguel veiga* (PR2, 321) saiu no volume *Porque a amizade é o mais belo lugar do mundo*, homenagem dedicada ao jurista portuense e editada por José da Cruz Santos¹⁰⁵⁹. Note-se que as

¹⁰⁵⁵ Ao que esta questão diz respeito, Vasco Graça Moura conheceu como poucos a actividade editorial. Nesta área, foi um importante divulgador de livros e autores – muitos dos quais não seriam conhecidos – pelas responsabilidades na Imprensa Nacional-Casa da Moeda e, posteriormente, na Comissão dos Descobrimentos, o que levou Mega Ferreira a sublinhar: “Para lá do vigor na sua obra literária, é como editor que a obra de VGM mais definitiva e duradouramente me aparece marcar a vida cultural portuguesa” (António Mega Ferreira, “O editor memorável”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 14).

¹⁰⁵⁶ Miguel Veiga curiosamente destaca o particular gosto de editor, também amigo comum de vgm, por aquela flor num texto de apresentação numa colectânea que lhe foi dedicado: “Cultivador de flores, deleitado com as subtis e delicadas glicínias da sua afeição, e do seu encantamento, Cruz Santos é, da cabeça aos pés, um criador fascinado e silencioso das glicínias, o objecto desejado dos seus desejos, dos seus sonhos e dos seus afectos mais entranhados e encantados” (José da Cruz Santos (coord.), *Alameda das glicínias. Pinturas e poema para um aniversário*, loc. cit., p. 8).

¹⁰⁵⁷ José da Cruz Santos, “Diálogo que nunca termina”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 15.

¹⁰⁵⁸ Miguel Veiga, reconhecido advogado, político e homem de cultura do Porto, acentua o percurso similar dos dois amigos: “Pertencemos àquela *família cultural e política* (e, até de vez em quando, nos parecemos, pois então, como ‘políticos’) que não reconhece certezas nem admite tabus, que toma a verdade apenas como direcção do seu agir e nunca como realidade possuída, tentando esclarecer a opacidade do mundo e compreender a diversidade dos homens, fiel à única medida da verdade que a vida nos concede: a nossa razão humana” (Miguel Veiga, “Sobre Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando. Sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, loc. cit., p. 114). Vide ainda um outro texto que rasga um sentido elogio ao amigo, expressão de uma comunhão, patente no gosto comum pelo Porto: “Poucas pessoas terão sabido falar do Porto como o Miguel Veiga, captar-lhe a dimensão burguesa e popular, a ativa tradição cívica e a pungente humanidade, a luminosidade da paisagem, entre granito, rio e mar, o registo urbano e a modulação intimista, a dimensão prática e a dimensão poética, ou, se se quiser, e como ele diz numa imagem extraordinária, o ‘sotaque do ser’. Somos ambos portuenses e fozeiros de gema e muito amigos há mais de trinta anos” (Vasco Graça Moura, “Miguel Veiga. O portuense”, in Artur Santos Silva *et alii*, *Miguel Veiga. Cinco esboços para um retrato*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2011, pp. 47).

¹⁰⁵⁹ Segundo o jornal *Público*, de 1 Junho 2007, participaram entre outros, Mário Soares, Artur Santos Silva, Mário Cláudio, Marcelo Rebelo de Sousa e Nuno Júdice (Vide Luís Miguel Queirós, “Miguel Veiga, um

referências evocadas traduzem um claro exemplo da ligação entre os três homens de cultura.

Assim, recentemente o mesmo editor traz a lume outra colectânea de textos de personalidades relevantes e amigas, dedicados ao referido vulto, quando completou 80 anos de vida e a que chamou *O Porto de Miguel Veiga*¹⁰⁶⁰. Nas badanas deste livro surge um excerto de um poema de vgm sobre o amigo, prova inequívoca de um círculo que envolve Miguel Veiga, José de Cruz Santos e Graça Moura.

Em *carta a miguel*¹⁰⁶¹, a lembrar os poemas quinhentistas de António Ferreira ou de Sá de Miranda, acrescido no *incipit* do poema da fórmula convencional do vocativo “miguel”, constitui uma estratégia discursiva do sujeito poético no intuito de prestar um franco tributo ao interlocutor.

“miguel, o mar atlântico parece
que entra no quarto andar pela varanda
e a casa em luz salina lhe humedece, [...]

na pacatez fozeira da avenida,
tempos de maresia e liberdade,
e nesse *carpe diem* faz da vida

a praia privativa na cidade,
entre livros, pintura, honesto estudo
a que mistura o culto da amizade, [...]

aí, entre a cidade e o atlântico,
quem é sagaz, sensato e ponderado

sem perder o fulgor de ser romântico”. (PR2, 321-322)

O modo como se organiza essa homenagem a uma figura da “pacatez fozeira” tem em vista exaltar as qualidades intelectuais de Miguel Veiga, “entre livros, pintura, honesto estudo”, a que não é alheio “o culto da amizade”. Este ideal sugere a lapidar expressão camoniana do “honesto estudo”, símbolo de uma vasta cultura haurida no conhecimento livresco. Nos derradeiros versos, os atributos sintetizam a personalidade do advogado portuense, “sagaz, sensato e ponderado”. Nestes versos

cavalheiro excêntrico”, in <https://www.publico.pt/temas/jornal/miguel-veiga-um-cavalheiro-excentrico-217082> - consultado em 1 Agosto 2016).

¹⁰⁶⁰ José da Cruz Santos (coord.), *O Porto de Miguel Veiga. Fotografias, poemas, prosa & outros lugares poéticos*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2016.

¹⁰⁶¹ No *Jornal de Letras*, este poema de Graça Moura surge publicado integralmente na evocação de Miguel Veiga após a sua morte, acompanhado de um texto de José da Cruz Santos, intitulado “Uma glicínia para Miguel” (*JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23 Novembro 2016, p. 6).

laudatórios, o monóstico final, contrastivo com a composição do poema em tercetos, remata com a sensibilidade e os afectos de um “ser romântico”. Neste contexto, noutro exemplo significativo de reconhecimento face aos seus semelhantes, vgm exorta: “olhemos as figuras, a sombra projectada dos / sentimentos vindo até às palavras e aos olhares” (PR2, 167).

Na galeria de figuras amigas, dedica, em epígrafe, *balada de acolhimento a Pacheco Pereira e sua esposa, Teresa Calçada*, texto que demonstra a cordialidade daquela família:

“de perto ou longe, viandante,
aqui serás bem acolhido
com amizade e muita estante,
tudo de livros bem provido,
que o mundo é para ser lido
enquanto um livro o contiver
e cá em casa, sem ruído,
o tens, dê lá por onde der.

mesmo que o aches inquietante,
podes ficar muito entretido
e à noite olhar um astro errante,
jogar xadrez, ou ver servido
um belo tinto envelhecido.
terás um copo e um talher.
mesmo aposento guarnecido
o tens, dê lá por onde der.” (PR2, 335)

O trecho, marcado pela “amizade e muita estante”, ou seja, pela perspectiva cultural e dimensão afectiva, encerra características de Pacheco Pereira. Por um lado, evidencia-se a referência ao seu ímpar e notável acervo documental “de livros bem provido”; por outro, observa-se o acolhimento generoso, traço humanista que lembra a célebre hospitalidade cultivada pelos gregos, como o sujeito poético adverte ao viandante: “terás um copo e um talher. / mesmo aposento guarnecido / o tens”.

Tal atitude está nos antípodas de um festim de Camões endereçado a amigos na Índia, nas famosas trovas que dão conta de uma oferta para uma refeição. No entanto, em lugar de iguarias seriam servidas aos convivas os próprios versos:

“Ceia não a papareis;
contudo, para que não minta,
para beber achareis,

não Caparica, mas tinta,
e mil coisa que papeis”.¹⁰⁶²

Porém, a estreita relação observa-se também nos diversos poemas que Graça Moura publicou no *blog Abrupto* do amigo, um dos mais célebres da blogosfera e a quem, como prova de gratidão e admiração, em 6 de Maio de 2008, dedica *glosa para José Pacheco Pereira*:

“são sentimentos humanos,
eu na alma hei-de pôr luto:
o abrupto hoje faz anos,
não pode ficar ‘abrupto’! [...]”

se lhe tirassem o p,
vigorosa consoante
do seu título, bastante
mal faziam, já se vê.
e percebe-se porquê
sem se gastar um minuto:
se do p ficar enxuto,
vão-se a força e a coragem
abruptamente da imagem:
não pode ficar ‘abrupto’!”¹⁰⁶³

Na sua permanente posição sobre a aplicação do Acordo Ortográfico, como já foi referido anteriormente, Graça Moura, num repentismo invulgar faz um jogo lúdico com a consoante “p” do título do blog, exemplo do principal pomo de discórdia face à supressão de consoantes mudas, contemplado no referido acordo. Ressoam ecos de quotidiana convivialidade onde se vislumbram marcas alusivas a um caminho cultural que anuncia o advento de palavras de amizade.

No dia do falecimento de Graça Moura, a 28 de Abril de 2014, Pacheco Pereira publicou um *post* no seu *blog Ephemera*, que sintetiza as afinidades entre os amigos. Pela importância de que se reveste o testemunho enunciado do texto, justifica que se reproduza na íntegra:

“Quando lhe tirei esta fotografia, no dia do seu doutoramento *honoris causa* pela Universidade do Porto, o Vasco, mais que sabedor da sua condição terminal, sorriu e disse: vou pôr-me na

¹⁰⁶² Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 95. Mário Cláudio (*Naufrações de Camões*, Lisboa, D. Quixote, 2016, p. 43) dá conta, de um modo irónico, deste texto a propósito da “questão do banquete”, propugnada por Timothy, personagem que não compreende o neoplatonismo camoniano e confunde-o com as célebres trovas do poeta quinhentista.

¹⁰⁶³ Cf. “Um poema inédito de Vasco Graça Moura”, in *abrupto.blogspot.com/2008/05/um-poema-inedito-de-vasco-graca-moura.html* (consultado em 17 Agosto 2016).

posição do Jorge Luís Borges. E colocou as mãos, o corpo e a bengala na posição de uma célebre fotografia de Borges. Vasco, como Borges, era um amador de livros, um bibliófilo, e tinha um especial gosto pela sua biblioteca pessoal, cujas aquisições mais raras tinham, como sempre acontece nestes casos, histórias associadas.

Na prática da nossa amizade os livros eram uma constante: comprávamos livros em conjunto, trocávamos informações sobre o que estávamos a ler e dizíamos um ao outro o que cada um “tinha” que ler. Foi assim até alguns dias antes da sua morte. O Vasco, sempre que me visitava, passeava entre as estantes e consultava algumas raridades que muito prezava, sendo que o último livro que me recorde de folhear com interesse foi uma edição setecentista de Grócio. Sobre os meus livros e o labirinto que os abriga escreveu um poema onde está tudo dito.

Mas foi mais longe: ofereceu ao Arquivo/Biblioteca alguns *dossiers* do seu arquivo pessoal, e aqui estão registados alguns poemas repentistas que muitas vezes fazia enquanto estava no Parlamento Europeu, ao almoço, ou nas longas caminhadas nos corredores infintos nos edifícios de Bruxelas ou Estrasburgo. Em português, francês e... alemão.”¹⁰⁶⁴

As referências enunciadas afiguram-se, deste modo, uma prova inequívoca da admiração e generosidade de vgm para com os seus amigos, bem como apresentam uma clara sintonia de pensar e sentimentos, como se observa nas considerações elogiosas de Pacheco Pereira.

O tom confessional do autor de *borges e as rosas*, com recorrentes alusões aos amigos nos seus versos, desvenda, pois, uma singular visão das suas relações interpessoais, considerando no texto sugestivamente intitulado *ars poetica*, que a escrita é “trabalhar o mundo as relações de vizinhança / entre os seres e as coisas, no intervalo exacto” (PR2, 344).

Outro aspecto neste exercício acerca do sortilégio da vida, concomitantemente afectivo e intimista, verifica-se na presença obsidiante de momentos passados, consubstanciados em imagens e recordações que o tempo não apaga. Graça Moura procura, no seu trajecto poético, “chegar a uma dada *reconhecibilidade* do real”¹⁰⁶⁵, numa evidente poética de afectos; o ritmo da memória concretiza-se, assim, na inesgotável força da palavra. Neste contexto, a infância é um dos lugares privilegiados, uma vez que se estende, de um modo afectivo, pelo espaço textual, permitindo traçar uma cartografia sentimental e experiencial de significativo interesse para descortinar os sentidos poéticos do autor de *flauta mágica*.¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶⁴ Cf. José Pacheco Pereira, *Morreu hoje um amigo do Ephemera: Vasco Graça Moura*, in https://ephemera_jpp.com/.../morreu-hoje-um-amigo-do-ephemera-vasco-graca-moura (consultado em 17 Agosto 2016).

¹⁰⁶⁵ Vasco Graça Moura, “Nota final”, in *Poemas Escolhidos*, loc. cit., p. 472.

¹⁰⁶⁶ As recorrentes alusões à infância surgem disseminadas na poesia de vgm; vide, por exemplo, *ulisses* (PR1, 371) e *para uma colecção de bonecas* (PR2, 334).

Um exemplo significativo do ponto de vista enunciado é o seguinte:

“o tempo é o da infância
ou da adolescência,
artificialmente recuperado.” (PR1, 414)

A sugestão de um tempo “artificialmente recuperado”, implica uma propensão lírica revitalizada e quando tece considerações sobre a “vida das palavras”, mostra a sua precoce inclinação para as letras, no poema justamente intitulado *reverberações*:

“uma ressonância
em que transformei
tudo, deste a infância.” (PR1, 523)

Este ideal surge aprofundado em trechos de cunho memorialista, como confessa: “nós construíamos os modelos da realidade fantasiada sob os chapéus de palha” (PR1, 370). Deste modo, o poema *ulisses*, texto inaugural da colectânea *a furiosa paixão pelo tangível*, demonstra uma “realidade fantasiada”:

“os barcos eram feitos de papel e tinham dobras meticulosas,
às vezes com palavras de cartas que a água diluía azuladamente,
ou eram de cortiça talhada a canivete, ou
de cascas de pinheiro boleadas numa pedra,
e para se moverem agitavam-se as varas nos extremos do tanque, [...]

assim nós construíamos modelos da realidade fantasiada sob os chapéus
[de palha,
vikings, sandokans, os traiçoeiros ingleses, entre o troar dos canhões e o
[choque
metálico das espadas, devidamente imitados na vozeria de cana rachada
dos que depois se zangavam e diziam assim não, pá, assim não jogo
[mais.” (PR1, 371)

Através da recordação, o sujeito lírico delimita o perímetro de evocação e da melancolia, que ganham particular harmonia. Em ambiente que marcou a sua infância, a indissociável relação entre temporalidade e memória, plasmada nas brincadeiras de rua, surge fortemente enraizada no imaginário pessoal de Graça Moura, enfatizado pela expressão colhida na oralidade, “assim não, pá”. Os elementos relacionados com a sua vivência infantil – “barcos”, “canhões”, “espadas” – revelam-se símbolos efémeros de felicidade, num momento mágico da vida pautado por um espaço de liberdade e descoberta, mas também associada à

aprendizagem de emoções e de partilha. Esta característica melancólica, como observa Eduardo Lourenço, domina a actual literatura, uma vez que o presente prefigura permanentemente momentos de nostalgia¹⁰⁶⁷. A a escrita é o único meio capaz de diminuir a distância entre o tempo rememorado e o presente vivido pelo sujeito de enunciação. No fundo, a memória afigura-se um filtro da infância, porque, num processo continuado de associação e reconstituição, é particularmente selectiva porque recorta os aspectos felizes do passado, além do real poético ser apurada pela imaginação criativa.

Deste modo, a partir de uma foto de Ana Gaiaz, dá expressão a esse ideário *para uma colecção de bonecas* nos seguintes termos:

“guarda a infância num armário
para que o tempo vá brincando.
depois, se vês que é necessário
tira-a de lá de vez em quando.” (PR2, 334)

A presença constante do passado organiza-se em torno do período da infância, constituindo assim uma depurada evocação de um regresso, mesmo que seja pela recordação, a momentos felizes. Neste sentido, vgm reflecte uma infância bem resolvida, como assevera Paz Barroso¹⁰⁶⁸; ao invés da idade adulta, que desvenda uma ordem perdida do mundo, o poeta exorta a reviver a felicidade sentida em tenra idade: “tira-a de lá de vez em quando”. Em *soneto para um regresso*, o sujeito de enunciação tenta definir esse ideal:

“infância: construção da idade adulta
simulada na escrita que nos rói
pela ficção do que se desoculta
no excesso do real que assim constrói, [...]

um embuste do tempo e fica a mais
a baixa-mar falhada de alguns versos:
desconstrução da idade adulta, a infância”. (PR2, 144)

Num tom disfórico, a impossibilidade da memória trazer de novo as origens irremediavelmente perdidas projecta o *eu* numa dimensão indefinida, o que,

¹⁰⁶⁷ Cf. Eduardo Lourenço, *A Europa desencantada. Para uma mitologia europeia*, Lisboa, Ed. Visão, 1994, p. 33.

¹⁰⁶⁸ Cf. Eduardo Paz Barroso, “Uma acústica do ‘eu’. A poética autobiográfica de Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *in op. cit.*, p. 32, nota 13.

consciente da limitação da condição humana, questiona, sem dúvida, a existência. A infância, metáfora da pureza inicial, dá sentido ao “embuste do tempo”, incessante decifração do mundo, “construção” ou “desconstrução da idade adulta”, que cabe à escrita apresentar-se como o meio de a recuperar.

No cadinho que funda escrita e memória, também a família é o centro de uma espiral de meditações de Graça Moura, testemunhando uma comovente sequência de cinco poemas consagrados à morte de sua mãe¹⁰⁶⁹, que intitulou *lâmpada votiva*¹⁰⁷⁰:

“teve longa agonia a minha mãe:
seu ser tornou-se um puro sofrimento
e a sua voz apenas um lamento
sombrio e lancinante, mas ninguém

podia fazer nada, era novembro,
levou-a o sol da tarde quando a face
lhe serenou, foi como se acordasse
outra espessura dela em mim. relembro

sombras e risos, coisas pequenas, nadas,
e horas graves da infância e idade adulta
que este silêncio oculta e desoculta
nessas pobres feições desfiguradas”. (PR1, 502)

O poema é regulado por um sentimento pungente de “longa agonia”, irremediável perda da sua progenitora; este texto inaugural apresenta uma evidente centralidade no conjunto dos poemas e integra-se nos códigos clássicos da elegia, traço recorrente em vgm, como salienta com pertinência João Barrento¹⁰⁷¹. É num contexto de recordação da figura materna que a memória¹⁰⁷² se reveste de múltiplas formas e sentidos, como por exemplo, “relembro // sombras e risos, coisas pequenas, nadas”, referência temporal que assume uma aguda consciência

¹⁰⁶⁹ José da Cruz Santos (coord.), *O primeiro dia: pequena antologia da mãe na poesia portuguesa*, com pintura de Manuel Ribeiro de Pavia, pref. João Paulo Vinagre, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012.

¹⁰⁷⁰ Em torno do processo poético, Graça Moura refere as circunstâncias conducentes à série poemática dedicada à mãe: “Escrevi, quase de jacto e recorrendo a processos menos habituais da minha poesia, na sequência da morte de minha Mãe, o período de mais intensa e acelerada *desorganização do ser* que já me foi dado experimentar em toda a vida” (Vasco Graça Moura, “Nota final”, in *Poemas escolhidos*, loc. cit., p. 473).

¹⁰⁷¹ Cf. João Barrento, “O Astro Baço. A poesia portuguesa sob o signo de Saturno”, in *A Palavra transversal. Literaturas e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 89.

¹⁰⁷² Sobre a importância da memória no fenómeno literário, veja-se Fernando Guimarães, *O Modernismo e a sua poética*, Porto, Lello Editores, 1999, pp. 27-30.

nostálgica, assente na dolorosa experiência e na efusão lírica, que tudo galvaniza através da rememoração.

Tal aceção motiva um desejo quase alucinante de voltar à casa de família:

“de repente,
a minha mãe já não estava morta:
era o vulto que à noite se recorta
na luz do corredor, se está doente

algum de nós, a mão que pousa e traz
algum sossego à frente, a voz que chama
para o almoço, ou nos tira da cama,
quem nos trata das roupas, ou nos faz

bolos de anos e as malas, na partida,
e a quem a voz tremia à despedida”. (PR1, 503)

O falecimento da mãe, confere, de facto, ao texto um profundo sentido elegíaco, como foi referido, permitindo, deste modo, um olhar ambivalente sobre a morte. Trata-se, a um tempo, de uma epifania e um desejo de redenção consubstanciada na poesia, caminho possível para resistir à devastação e perda, contidas na revisitação plena de amor da “voz que chama”. Tal convocação só pode ser compensado ou preenchida através do exercício paliativo da memória, a lembrar o tópico clássico do contraste entre o bem passado e o mal presente. Esta celebração fúnebre de um ente querido, reveladora de uma atmosfera eminentemente maneirista, verifica-se, como sublinha Cândido Oliveira, em versos de Diogo Bernardes ou Camões.¹⁰⁷³

A recordação amplifica a referida sugestão:

“poderá ter morrido. ressuscita
neste lugar humano, pobre fio
de água verbal que vai a medo, hesita
e tenta desmedir-se como um rio. [...]

virão dias, semanas, meses, anos,
e os ciclos dos astros indiferentes,
mover-se-ão na mesma os oceanos
e as placas que sustentam continentes.

mola do mundo, o coração aviva
a chama desta lâmpada votiva”. (PR1, 506)

¹⁰⁷³ Jose Cândido de Oliveira Martins, “Figuras maneiristas da morte em *O Lima* de Diogo Bernardes”, in Ana Paula Pinto *et alii* (org.), *Do reino das sombras: figurações da morte*, 2014, Braga, Ed. Aletheia, pp. 284-289.

Nesta experiência dolorosa traduzida no espectro da morte, o sujeito poético afirma a sua individualidade e a palavra poética é um repositório emotivo de ausências e vazios¹⁰⁷⁴. A “lâmpada votiva” simboliza a celebração da sua mãe, retirada num outro texto, quando confessa a importância das “sílabas votivas”, na construção da “matéria verbal” (PR2, 425). Os versos implicam mais do que um nostálgico sentimento de vazio, associado a uma aguda interrogação sobre o sentido da morte.

É num contexto de recordação que, de um modo evidente, a memória se associa à morte em múltiplas formas e sentidos, que se encontram disseminados pelos versos de Graça Moura. Deste modo, não é de estranhar que o sujeito poético anuncie que a mãe “agora dorme e vai ficar assim, / imóvel e coberta”. (PR1, 505)

A passagem do tempo não retira a saudade, como se lê também em *junto a um retrato*:

“era vermelha a rosa
que a minha mulher cortou para pôr junto ao retrato
de minha mãe, que fazia anos ontem.
era de um fulgor surdo e recatado,
a implodir tantas coisas já sem nome
para o interior macio das pétalas.” (PR2, 43)

O trecho, sob o signo da memória, enfatizada no marcador cronológico “fazia anos ontem”, reafirma um passado, bem como, em tom melancólico, aceita o fluxo que o tempo deixa. Na lâmpada votiva, a “chama”, imperceptível na sua intermitência, é, afinal, a própria vida. A mesma incandescência encontra-se na “rosa”, observada “metonimicamente como chama que ilumina o retrato de sua mãe, em cenário que relembra uma certa devoção”, como sublinha Daniel Tavares¹⁰⁷⁵. A deliberada função referencial da enunciação, alicerçada nos gestos

¹⁰⁷⁴ Neste quadrante, em volume de cariz autobiográfico, vgm confessa: “Sábado, 26.11.94: A minha Mãe morreu anteontem, às quatro da tarde. Fui, na noite de quarta para quinta-feira, às duas e meia da manhã, a guiar para o Porto. O Pedro, ao telefone, tinha dito que era uma questão de horas. Agora, que tudo acabou, escrevo os quatro primeiros sonetos de uma sequência votiva. Dou comigo a funcionar em duas pistas simultâneas: uma, carente e angustiada, em que todo o processo da doença e da morte se adensa e mal se exprime, a não ser pela via da escrita. A outra, quase mecânica, mas agudizada numa fria melancolia, a solicitar-me do exterior”. E acrescenta: “Segunda-feira, 28.11.94: Termina *lâmpada votiva*, à memória de minha Mãe. Começo imediatamente a organizar um livro” (Vasco Graça Moura, *Circunstâncias vividas*, Vendas Novas, Ed. Bertrand 1995, p. 277-278). Registe-se que a colectânea referida por Graça Moura é *Sonetos familiares*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1995.

¹⁰⁷⁵ Daniel Tavares, “Do retrato e da ausência: Vasco Graça Moura & Noé Sendas”, in *Diacrítica*, vol. 28, Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2014, p. 281.

afectivos e numa magoada nostalgia, plasma uma sentida emotividade do *eu* lírico, simbolizada pela sugestão que irrompe da rosa colocada “junto ao retrato de minha mãe”, que transporta um sem-número de sentimentos decorrentes de vivências recordadas com saudade e impossíveis de repetir, visto que são coisas “já sem nome”. No entanto, nos versos de vgm, a perda e a ausência não implicam um vazio, pelo contrário, as lembranças da mãe revelam um constante afecto.

Sob o signo de uma memória sombria, a matéria poética, moldada pela dimensão autobiográfica, continua também na evocação do pai¹⁰⁷⁶:

“meu pai está em leça da palmeira, lá perto do farol da boa nova,
num cemitério varrido pela nortada e pelo cheiro a maresia,
não longe das melhores coisas do siza vieira e de lugares do antónio
[nobre,
não longe da petrogal e dos seus grandes cilindros metálicos,
não longe do lugar onde nasceu, numa casa depois demolida para
[as obras de leixões [...]

agora fiquei eu com a integral do balzac que ele passava a vida a ler,
e faz-me a maior das impressões que ele esteja para ali sem livros,
[sem o eça, sem nós todos”. (PR1, 447)

A vocação para as letras não despertou por mero acaso, como enaltece Graça Moura quando exalta a acção formativa paterna¹⁰⁷⁷. O recurso a dados concretos da vida do autor torna-se mais importantes para estruturar a maioria dos poemas, já que desse modo a carga emocional se entrelaça com o fluxo dos acontecimentos, afigurando-se uma marca distintiva das letras contemporâneas, como destacou Seabra Pereira¹⁰⁷⁸. Na evocação paterna, o sujeito poético, contrariando

¹⁰⁷⁶ Sobre a importância de que se reveste o *topos* da figura paterna, vide José da Cruz Santos (org.), *Em nome do pai: pequena antologia do pai na poesia portuguesa*, pref. Vasco Graça Moura, Porto, Ed. Modo de Ler, 2008.

¹⁰⁷⁷ Sobre o papel do pai na sua formação literária, Graça Moura confessa em entrevista a Anabela Ribeiro: “Desde a minha infância mais recuada preocupava-se muito com a minha educação cultural, digamos assim. Uma vez ele chegou a casa e eu mostrei-lhe uns versos que tinha feito; explicou-me todo o jogo de tónicas, a métrica... Eu tinha para aí seis anos ou sete” (Vasco Graça Moura, in <http://anabelamotaribeiro.pt/vasco-graca-moura-103058> - consultado em 20 Janeiro 2016). Noutra entrevista volta a colocar a tónica na decisiva importância paterna no seu gosto literário: “O meu pai tinha uma razoável biblioteca, tinha sobretudo um culto enorme da literatura. Para ele, de resto a literatura terminava no Proust. Pertencia a uma geração que cultivava muito a memória. Durante as refeições, fazia-nos citações e contava páginas de livros, sabia trechos inteiros do Eça, do Camilo... Isso teve uma importância enorme em condicionar a minha vontade para a leitura” (Ana Sousa Dias, “Vasco Graça Moura. O impaciente europeu”, in *Revista Ler*, nº 131, Janeiro 2014, p. 36).

¹⁰⁷⁸ Neste âmbito, o autor afirmou: “Pela nossa parte, parece-nos que estamos perante novo período de fecunda afirmação da criação poética, cujo timbre identitário e título de mérito histórico residirá em crer-se a acção comunicativa inalienável, numa escrita que se impõe como princípio e ética da vida e em saber afirmar-

deliberadamente uma lógica edipiana, resgata um tempo perdido transfigurado em espaço de ausência.

A sua escrita é claramente marcada por um assumido culturalismo, navegando por entre múltiplas alusões, em que a ironia dá a medida do lúdico, sem que este absorva totalmente um lado de meditação subtil e de memória afectiva. A poesia é, pois, um modo de reler a vida, a partir do horizonte criativo sugerido, onde os versos incorporam planos descritivos de lugares concretos, bem como evocam a obra de figuras centrais no panorama da cultura nacional. Desta forma, busca conseguir a almejada cumplicidade com o leitor, pela alusão a referentes concretos; ecoam nestes versos as “melhores coisas de siza vieira”, ou seja, a piscina oceânica e a célebre casa de chá da Boa Nova, um dos primeiros trabalhos do reputado arquitecto António Siza Vieira. Estas estruturas, em sintonia com o farol e enquadradas no cenário marítimo de Leça da Palmeira, celebram o talento de um artista sensível ao espaço¹⁰⁷⁹. Outro testemunho que Graça Moura consagra a este lugar prende-se com a evocação de António Nobre que cantou magistralmente a paisagem referida¹⁰⁸⁰. No entanto, “os grandes cilindros metálicos” da refinaria da Petrogal, destoam naquele espaço, assinalando um agudo pendor crítico¹⁰⁸¹. Também a expressividade sugerida pela anáfora “não longe”, reveladora do dinamismo cinematográfico do olhar, enaltece o papel da lembrança e intensifica o seu fascínio do poeta por aquele lugar, proporcionando um reencontro com o pai.

Como se observa, o poeta assume, sem reservas, o lado autobiográfico da sua escrita, sempre contextualizada, partindo de situações transfiguradas pela palavra

se enquanto tal abraçado aos temas triviais do quotidiano e da circunstância” (José Carlos Seabra Pereira, “Novos tempos de ‘a interminável preparação’. Apontamentos sobre a poesia portuguesa no primeiro decénio do século XXI”, in Álvaro Manuel Machado *et alii*, *Cultura XXI-Ensaio*, Lisboa, Ed. Labirinto das Letras, 2015, pp. 119).

¹⁰⁷⁹ Eugénio de Andrade, em clave também ecrástica, enaltece o processo criativo desse edifício contemporâneo no poema *Casa de Álvaro Siza Vieira na Boa Nova*, integrado em *Homenagens e outros epítáfios* (Eugénio de Andrade, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 2005, p. 253).

¹⁰⁸⁰ Exemplo significativo presente em António Nobre é o seguinte: “Na praia lá da Boa Nova, um dia, / Edifiquei (foi esse o grande mal) / Alto Castelo, o que é a fantasia, / Todo de lápis-lazúli e coral!” (António Nobre, *Só*, in *Poesia completa 1867-900*, Lisboa, Ed. D. Quixote, p. 301).

¹⁰⁸¹ Ideia idêntica surge retirada no início de *Página do Porto*, quando o autor condena o “contraponto grotesco” daquela sublime paisagem (Vasco Graça Moura, *Página do Porto*, *loc. cit.*, pp. 14-15).

poética¹⁰⁸². Sem nunca renunciar à vida, despense uma particular atenção aos quadros caseiros, num conjunto de poemas consagrados às suas filhas, por exemplo, quando as adormece:

“embalo a minha filha joana que acordou num berreiro.
a casa está às escuras, vou passando com cuidado
para não dar encontrões nos móveis, [...]”
enquanto a irmã está a dormir meio atravessada nos lençóis. [...]”
oxalá cresçam ambas airosas e seguras,
e possam ir na vida serenamente como os rios correm.” (PR1, 461)

Pouco habitual na poesia, a imagética sugerida, complacente e feliz, de um pai a adormecer as filhas, constitui um retrato original, compaginado nas possibilidades proporcionadas pela beleza e graciosidade¹⁰⁸³. Os versos, entendidos como espaço de afectos, acalentam a esperança de um futuro risonho para as meninas, quando num gesto de amor espontâneo pretende que “possam ir na vida serenamente como os rios correm”. Este passo constitui uma reformulação do conhecido *incipit* do soneto camoniano *Correm turvas as águas deste rio*¹⁰⁸⁴, que é acrescida de “serenamente”, lexema do campo lexical de *sereno*, particularmente caro ao autor das *Rimas*¹⁰⁸⁵, como ilustra, por exemplo, o verso inicial da sua *Écloga II*: “Ao longo do sereno / Tejo”.¹⁰⁸⁶ A matriz metamorfoseada revela, deste modo, assinala a consciência da génese da poética de Graça Moura.

O carinho paterno, haurido no quotidiano, configura uma singular memória afectiva, como se observa neste passo:

“lavam os dentes, já tomaram banho
E em suas camisinhas de flanela
dão boas-noites numa tarantela. [...]”
amanhã de manhã levam vestida
a blusinha de lã azul xadrez
a sainha encarnada, as meias pretas.” (PR1, 481)

¹⁰⁸² Pinto do Amaral, nesta perspectiva, conclui que a poesia de vgm constrói-se numa sequência “composta por episódios recortados do ritmo quotidiano e de controlos por vezes assumidamente biográficos” (Fernando Pinto do Amaral, “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, *in op. cit.*, p. 11).

¹⁰⁸³ Como pai atento, os primeiros passos de sua filha Joana merecem-lhe uma referência: “Domingo, 10.1.93: Anos da Joaninha. Um ano. Descobriu hoje que pode andar de pé, sozinha, de um lado para o outro” (Vasco Graça Moura, *Circunstâncias vividas*, *loc. cit.*, p. 14).

¹⁰⁸⁴ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 168.

¹⁰⁸⁵ Telmo Verdelho, *Luís de Camões: concórdância da obra toda*, *loc. cit.*, pp. 1272-1273.

¹⁰⁸⁶ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 319.

A valorização da vida materializa-se em nome da família, no seio íntimo da sua casa¹⁰⁸⁷; os versos, investidos de intensidade e paixão, desenham-se nos rotineiros hábitos de higiene, factor inovador e, sem dúvida, um dos mais atractivos de vgm¹⁰⁸⁸. A depurada descrição, em registo ecfrástico, apresenta a indumentária garrida das crianças, onde sobressaem as cores: “a blusinha de lã azul xadrez / a sainha encarnada, as meias pretas”.

Noutro passo, próximo também de um registo diarístico, por assim dizer, surge reiterado o mesmo afecto, presença que nunca de dissipa, patente no olhar enternecido das filhas a nadar:

“as minhas filhas nadam. a mais nova
leva nos braços bóias pequeninas,
a outra dá um salto e põe à prova
o corpo esguio, as longas pernas finas:

entre risadas como serpentinhas,
vai como a formosinha numa trova,
salta a pés juntos, dedos nas narinas,
e emerge ao sol que o seu cabelo escova. [...]

e ficam, de ternura e de surpresa,
nas toalhas de cor em que se embrulham,
ninfinhas sobre a relva, de repente.” (PR1, 480)

Como se pode descortinar, a importância conferida às vivências pessoais é inegável; o eterno encanto dos gestos da inocência infantil aproxima-se do desejo de simplicidade que a própria escrita alcança através de meios expressivos tendo presente signos de deliberado matriz camoniana. O verso “vai como a formosinha numa trova” remete para o texto *Descalça vai para a fonte*, paradigma aparente da jovialidade e inocência de uma jovem¹⁰⁸⁹. As “ninfinhas”, por outro lado, sugerem as divindades presentes, quer na lírica, quer na épica de Camões. Fundados em motivos íntimos, os versos, que discorrem sobre a realidade, transfiguram-se por

¹⁰⁸⁷ O autor *das casas e das feições*, como explica em entrevista, advoga uma singular concepção lírica: “Sou fundamentalmente um poeta de circunstâncias vividas. Toda a minha poesia, num certo sentido é autobiográfica, no sentido de que se concede como radicando permanentemente numa experiência pessoal, embora com muitas simulações e jogos em que muitas dessas circunstâncias se tornam vividas apenas porque inventadas” (“Vasco Graça Moura: entrevista”, in *Inimigo Rumor*, nº 12, 2002, p.10).

¹⁰⁸⁸ As vestes das meninas impressionam o pai; com efeito, este processo é central em Graça Moura quando canta a sua filha Joana em Mateus, a jovem é retratada como se de um quadro se tratasse: “Joana aos quatro anos, num saio / curto e de quadradinhos cor-de-rosa, / carinha oval, olhar ladino, posa / com umas flores na mão e um laçarote” (PR2, 91).

¹⁰⁸⁹ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., pp. 55-56.

meio de ressonâncias literárias, neste caso, hauridas no vate quinhentista. Tal processo demonstra a metamorfose lírica da vida, paradigma da singularidade de uma escrita simultaneamente acessível e directa, mas também apurada e culta.

O poeta, na equação da relação entre a vida e a escrita, centra os seus versos numa crónica de rotina diária, mostrando que a sua proximidade com as filhas não é fortuita:

“um pai aguenta tudo, mesmo uma criança
de oito anos a estudar no seu violino,
a poucos metros de distância, entre o que lembra
a chiadeira de um carro de bois [...]

dos nossos filhos que são sempre os melhores do mundo,
nem me ocorre chamar-lhe paganina, mas
espero que ela um dia saiba, desse modo
chegar à música por dentro.” (PR2, 70)

Esta dimensão interior, impulsionada pela fixação, sempre procurada, de determinados momentos de ambiente familiar, alarga-se à aprendizagem do violino. Uma filha “de oito anos”, num momento de aprendizagem musical, está na génese do poema; o incómodo do som desperta no poeta uma indagação sobre a relação entre pai e filhas, porque, como testemunha o segmento afectuoso, os “filhos [...] são sempre os melhores do mundo”. O acento sensorial, contida na metáfora “a chiadeira de um carro de bois, expressão nuclear do ruído, enfatiza a “chiadeira”, provocado pela execução da criança, que enternece o sujeito poético, porque “um pai aguenta tudo”. Com efeito, as tonalidades do sentir entrelaçam-se com o pensamento, desenhando indubitáveis manifestações da singular criatividade de vgm.

Com efeito, a consciência autoral de Graça Moura mescla emoções com situações da rotina familiar, transformando-as numa harmoniosa rede discursiva; de facto, o pulsar da sua poesia configura o convívio inevitável com a realidade de todos os dias. A disseminação do banal converte-se, pois, num inovador universo lírico, gesto essencial na poética do autor e funda-se frequentemente num jogo intertextual com excertos do *corpus* camoniano.

4.1.3. Espaços e horizontes

Sob a égide do concreto, as alusões poéticas ao espaço não são descuradas. O Porto¹⁰⁹⁰, terra natal de Graça Moura, demonstra o incessante apelo que a realidade exerce sobre o autor; com efeito, constrói um peculiar imaginário, revestindo-se de crucial importância para compreender os seus versos, como se pode observar, a título exemplificativo, no conjunto de poemas de *rostos comunicantes* dedicados à cidade invicta (PR1, 267 sqq)¹⁰⁹¹. Em *testamento de vgm*, afirma com orgulho “porto, onde nasci” (PR2, 256), bem como não faltam referências às típicas moradias que “pela sua dilatada extensão se chamam ilhas” (PR1, 157)¹⁰⁹². Numa espécie de mitologia pessoal, encontra a génese evocativa de lugares, figuras e situações, uma vez que, no seu dizer, “lá nasci, lá fui educado, lá me tornei homem”¹⁰⁹³, segmento revelador da sua força criador. A memória do Porto converte-se, pois, em sonho ou desassossego das grandes questões existenciais colocadas ao sujeito de enunciação.

Na construção de um peculiar imaginário portuense, o poema *sobre a minha cidade* dá conta desse perseguido desejo:

“sobre a minha cidade, falei-te ontem mostrei-te
as *esquinas do tempo*, a imagem das fachadas
que ainda conheci, de outras que
eu próprio ignorava; sobre

¹⁰⁹⁰ Eduardo Paz Barroso, que tem dedicado particular atenção à importância do Porto na obra de Graça Moura sintetiza com lucidez: “O Porto como espaço urbano e realidade psicológica constitui outra das linhas de força da obra, quer romanesca quer poética de VGM, não se trata de uma antropologia da cidade, mas da sua reconfiguração imaginária. Por isso, é que um conjunto de figuras que vão de Óscar Lopes, Eugénio de Andrade, ou de Miguel Veiga a José Rodrigues, nos aparecem como sujeitos e personagens de uma deambulação onde o autor se procura. As ruas, um certo espírito de *flâneur*, a errância, o movimento ritual dos paços das imediações do mar da foz, ganham nas páginas de VGM uma espessura e uma cadência que desloca a cidade para o coração da fala. Entre uma genealogia e uma estética do granito e das brumas, o Porto é uma razão de ser” (Eduardo Paz Barroso, “Ressonância de uma meditação poética”, in *As Artes entre as Letras*, nº 75, 30 Maio 2012, p. 7).

¹⁰⁹¹ Em nota final ao romance *Alfreda ou a quimera*, Graça Moura declara: “E desejaria que o Porto, não um Porto propriamente ‘realista’, mas um Porto quase tumultuariamente imaginado num tropel em que se sobrepõem referências objectivas e reminiscências afectivas, fosse tomado como uma das personagens desta história” (Vasco Graça Moura, *Alfreda ou a quimera*, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008, p. 236). Registe-se, entre outros, os poemas que são dedicados à cidade nortenha: *picasso visto do porto* (PR1, 267), *o porto nunca teve um minotauro obscuro* (PR1, 268), *esta injustiça afectava a cultura da cidade* (PR1, 269) e *lambres* (PR2, 45).

¹⁰⁹² Graça Moura adverte em nota que, nessa descrição poética, se inspirou num passo de Padre Agostinho Rebelo da Costa, *Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto, 1788* (PR1, 583).

¹⁰⁹³ Edite Estrela, “Entrevista a Vasco Graça Moura”, in *Bem dizer. Bem escrever*, Lisboa, Editorial Notícias, 1985, p. 52.

a minha cidade e suas pedras, seus espaços
de árvores graves; e o que foi arrasado,
ou está a desfazer-se, as manchas do presente,
a poluição do homem.” (PR1, 283)

Em primeiro lugar, note-se, em sentido apreço, o valor afectivo do pronome possessivo da expressão “minha cidade”, que dá título ao poema, unindo duas vertentes: o homem e o seu tempo. Porém, em clave culturalista, refere “esquinas do tempo”, álbum fotográfico que colige imagens antigas e actuais do Porto¹⁰⁹⁴. O volume permite, então, ao sujeito poético revelar a um *tu*, que é também o leitor, as diferenças do património portuense que conheceu ao longo da sua vida: “a imagem das fachadas / que ainda conheci, de outras que eu próprio ignorava”. Atento ao que o rodeia, contrapõe, nesta deliberada perspectiva crítica, a deterioração dos “espaços / de árvores graves”, bem como “o que foi arrasado, / ou está a desfazer-se”. A metáfora “mancha do tempo”, por seu lado, intensifica no presente um cenário de degradação, denunciado pelo poeta de modo veemente, bem como revela que os versos não têm fronteiras no mundo real, trilhando caminhos subjectivos, comprovados pela “poluição do homem”. O sujeito de enunciação projecta, pois, as suas memórias no quotidiano, e o seu regresso às origens e a vivências constrói-se num depurado pendor criador, traço fundamental da sua extensa e variada obra.¹⁰⁹⁵

O sentido estético suscitado pelo Porto, que se estende pela poesia de Graça Moura, abre-se a outros registos artísticos, vincado no poema *num parque, à contraluz*:

“houve pintores do porto
que inventaram assim
para seu uso o porto

as suas sombras negras e douradas
pertencem-lhes.” (PR1, 413)

¹⁰⁹⁴ Graça Moura realça que é precisamente o álbum *Esquinas do tempo* que está na origem deste poema (Cf. *idem, ibidem*, p. 52).

¹⁰⁹⁵ No paratexto inicial numa compilação do poeta, Martins Pereira sublinha “Graça Moura leva-nos pelas ruas e praças da sua cidade vivida e mostra-nos não apenas a superfície das coisas, fachadas, monumentos ou paisagens urbanas, mas, sobretudo, a topografia íntima e profunda da sua cidade sentida” (Gaspar Martins Pereira, “Apresentação”, in Vasco Graça Moura, *Visto da margem sul do rio. O Porto*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, p. 12).

Ao tratar da relação do Porto com os pintores, a paisagem, pautada pelas “sombras negras e douradas”, desenha um contraste cromático que procura uma luminosidade própria. No irreprimível impulso descritivo, resulta o *chioscuro*, jogo entre as penumbras nocturnas e as serenas claridades, com um olhar sempre ávido de novas imagens, absorvendo imagens, sons, aromas e os infinitos relevos de que é feito o real.

Esta mundividência, recriada pela vivência citadina dos artistas, surge reiterada, numa perspectiva efrástica, no texto *eugénio e os pintores*:

“sei de pintores que se inquietavam por
pressentirem uma relação entre a cor e a palavra.
era nos anos sessenta em s. lázaro, quando
a luz entardecia, muita gente se afadigava no

lento regresso a casa, as aves recolhiam e
eles sabiam que havia alguém para falar
das águas e das luas e da sombra
das cores.” (PR 2, 184)

Os versos sustentam um interesse particular em revelar como as várias expressões artísticas, “a cor e a palavra”, se inspiram na evocação cromática de “quando / a lua entardecia” no Porto. A representação imagética, decorrente da visão furtiva e espectral do crepúsculo, num exercício de transposição semiótica, combina as duas artes, uma vez que o processo criativo da pintura se assemelha, na sua essência, ao labor poético, alicerçado simultaneamente na convocação do transcendente da “sombra das cores” e do imanente haurido em “s. lázaro”.

Não falta nesta continuada intenção de apreender os detalhes do concreto, consagrada à cidade invicta, patenteado em *romance no passeio alegre*:

“as réstias do sol morrendo
por sobre os renques de espuma

nos mirantes da foz velha
e no granito das ruas.” (PR1, 433)

De novo, este belo trecho crepuscular, na representação urbana banhada por uma luz oblíqua, perscruta “as réstias de sol”, exemplo claro de como vinca os

referentes estruturantes, marcas identitárias do imaginário portuense e dele se apropria.¹⁰⁹⁶

O poema *visto da margem sul do rio*, que dá título a uma antologia poética pessoal coligida por Graça Moura¹⁰⁹⁷, é paradigmático da sua ligação à terra natal:

“visto da margem sul do rio o porto não explode
sob a tarde de verão, a água reflecte
renques de casario humilde a encastelar-se
irregular em ocres e granito, manchas, vãos, recatos.

é quando os jacarandás se fazem desse azul mais surdo
do anoitecer e concentram uma ameaça do tempo
contida nas cores tensas das fachadas, a entrecortar
os jardins do crepúsculo, aprendidos de cor”. (PR2, 190)

Em registo efrástico, a descrição panorâmica desenha-se num notável quadro poético, revelador de uma notável energia transfiguradora, comprovada lapidarmente no segmento “renques de casario humilde a encastelar-se / irregular em ocres e granito”. Os versos, que perscrutam a serenidade do rio Douro, convocam um espaço reflexivo, que está nos antípodas do *locus horrendus* do *incipit* da Canção IX, *Junto dum seco, fero e estéril monte*¹⁰⁹⁸, de Camões. O quadro portuense, que pede uma aturada atenção dos sentidos, irradia uma luz difusa “irregular em ocres e granitos, manchas, vãos, recatos”, expressão conotativa do ambiente crepuscular de imagens de textura severa e cores esbatidas. É paradigmática na poesia de Graça Moura a descrição registada, evocação melancólica da imagem camoniana do “esconder do sol pelos outeiros”¹⁰⁹⁹; paralelamente, a paisagem moderna surge envolta num certo ambiente difuso, onde se vislumbram contornos pouco nítidos proporcionados pela luminosidade do fim

¹⁰⁹⁶ Eduardo Paz Barroso, sobre o imaginário enunciado, destaca com acuidade: “O Porto transporta-se por isso na escrita de Vasco Graça Moura, mesmo quando ela não se ocupa desta cidade de certo modo fala por ela e com ela, num diálogo cheio de ressonâncias, umas mais íntimas, outras dissimuladas, outras ainda abertas ao esplendor de uma afirmação cuja integridade estética possui um alcance visual rigoroso e transfigurador, ancorado no real, sem se fechar à reverberação dos sentimentos ou fidelidades várias, sejam elas políticas, culturais, digam respeito a laços familiares, a laços ou a casas” (Eduardo Paz Barroso, “A apropriação da cidade na obra de Vasco Graça Moura: o Porto, de certo modo”, in *Estudos*, revista mensal do C.A.D.C., Coimbra, nº 11, 2014, p. 173).

¹⁰⁹⁷ Vasco Graça Moura, *Visto da margem sul do rio*. *O Porto*, loc. cit. Registe-se que esta colectânea surgiu na sequência das comemorações dos 50 anos de actividade editorial de José da Cruz Santos, como explicou Paula Marinho, responsável da Editora Modo de Ler (Cf. “O Porto Faz Parte da Minha Maneira de Ser”, in *Revista Norte Médico*, nº 54, (Janeiro-Março), Ordem dos Médicos-Secção Regional do Norte, 2013, p. 60).

¹⁰⁹⁸ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 220.

¹⁰⁹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 184.

do dia. Neste sentido, Pinto do Amaral sustenta que a ambiência poética – consagrada por um sujeito sensível a cada ínfima alteração vislumbrada – sugere “ténues emoções emaranhadas numa rede que dilui as fronteiras preceptivas”¹¹⁰⁰, comprovadas no passo transcrito. Assim, o momento evocado, na “contínua busca de um ethos tripeiro”, no dizer de Martins Pereira¹¹⁰¹, deliberada rejeição do efémero, em demanda do perpétuo, pretende constituir um legado para o futuro, a partir de um mosaico de cores e sensações de invulgar beleza poética.

Porém, o poeta, que nunca se desviou das suas origens, também estende o seu fascínio, num cariz de autenticidade, às festas e às suas gentes, de que a noite de São João é um momento marcante:

“no s. João do porto, o fogo-de-artifício estrepitoso
lançado das barcaças a meio do rio douro [...]

vozes, apitos, assobios, a multidão nas margens,
estríduladas sirenes, estalidos secos, cheiros a sardinha assada.” (PR2, 339)

Como se observa, o poeta, na valorização poética da objectividade do mundo, enaltece a célebre festa popular, que, para além de frisar a alegria colectiva, que povoa e dá vida à cidade, constitui uma forte marca identitária pela sua genuína espontaneidade¹¹⁰². A arte de olhar, capital para compreender a obra do autor de *real acerado*, apresenta uma animação da vida ribeirinha emoldurada pela paisagem urbana, povoada por figuras e acontecimentos típicos do Porto. Com efeito, na expressão pitoresca desta mundividência há uma mescla de sensações, que se abre à percepção de uma imagética inovadora: a visão, sugerida pelo cromatismo dos fogos de artifício e “pela multidão das margens”; a audição,

¹¹⁰⁰ Fernando Pinto do Amaral, “A caligrafia do tempo: uma leitura de melancolia na poesia de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos, (org.), *Modo mudando*, loc. cit., pp. 79-80.

¹¹⁰¹ Gaspar Martins Pereira, “Apresentação”, in Vasco Graça Moura, *Visto da margem sul do rio. O Porto*, loc. cit., p. 12.

¹¹⁰² Em nota paratextual, Graça Moura destaca: “s. João: grande parte deste poema veio a ser utilizado num capítulo do romance *Por detrás da magnólia*” (PR2, 567). Como se pode observar, a similitude entre os dois passos é evidente: “Numa ocasião que Monique achou de mais tédio ainda do que o habitual, o grupo dos Silveira Pimentel resolveu ir da Foz ao Porto, depois da música de Wagner e da ceia. [...] Quando chegaram lá ao fundo, para lá da amurada, do Barredo, avistado por entre encontrões e exclamações ruidosas, o fogo-de-artifício era estrepitoso, lançado das barcaças a meio do Douro. [...] Havia vozes, apitos, assobios, a multidão nas margens, sirenes estríduladas, estalidos secos, petardos e bichas de rabião, gente que saltava fogueiras, cheiro a sardinha assada, e havia outra vez, havia o tempo todo, aquela voz a vir-lhe de dentro, do âmago de uma zona desconhecida e imperiosa” (Vasco Graça Moura, *Por detrás da magnólia*, loc. cit., pp. 154-155).

presente no frenesim das “vozes, apitos, assobios”; o olfacto, exemplificado nos “cheiros a sardinha assada”. No contexto cantado, a percepção visual não apaga os outros sentidos, pelo contrário a conjugação sensorial permite colher, com um forte sentimento de comunidade, a forma como o sujeito poético se apropria dos rumores do quotidiano e os plasma uma singular prática expressiva; por conseguinte, é através do incorporação de sugestivas sinestésias que é assinalado o ambiente autêntico da cidade.

A escrita materializa-se, pois, no espaço urbano e na energia impulsionadora da *uis* lírica, configurando o signo nuclear de uma geografia pessoal, como testemunha *canção da foz do douro*:

“palmeiras desgrenhadas, ventania,
e o castelo de d. sebastião
onde as gaivotas têm cidadania.

na cantareira havia fome e havia
um cheiro de sardinha, um cheiro a pão,
e uma mulher de luto repetia
na voz que lhe fugia
o naufrágio do irmão,
do filho ou do marido, a freguesia
tem por antigo orago s. joão
e era perto da igreja que eu vivia.” (PR2, 436)

Esta vontade de circunscrever, de apreender o espírito dos lugares, focaliza-se na foz do douro¹¹⁰³ e em referentes subjacentes, que materializam os traços individuais do espaço: o “castelo de d. sebastião” ou a Igreja Matriz. A configuração do espaço, assinalada por “palmeiras desgrenhadas, ventania” conjuga-se com a vida difícil da gente desfavorecida, a lembrar a jovem hortaliçeira de Cesário Verde no célebre poema *Num Bairro moderno*¹¹⁰⁴. Os versos, polvilhados de imagens sugestivas da atmosfera portuense, pretendem ampliar os horizontes do seu roteiro urbano, condição *sine qua non* na construção do seu imaginário. A comprová-lo, notem-se os segmentos disfóricos: “na cantareira havia fome”, “uma mulher de luto” chora “o naufrágio do irmão, / do filho ou do marido”. Com efeito, o

¹¹⁰³ Não é despropositado notar, neste caso, que o final da primeira edição de *Húmus* de Raúl Brandão encerra com a referência ao lugar e ao ano da sua conclusão: “Foz do Douro - 1916” (Cf. Raúl Brandão, *Húmus*, Porto, Ed. Renascença Portuguesa, 1917).

¹¹⁰⁴ Cesário Verde, *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*, *loc. cit.*, pp. 100-103.

eufemismo contido no segmento “repetia / na voz que lhe fugia” expressa as vicissitudes de um destino inexorável que se abate sobre aquela amargurada mulher. Como é seu apanágio, Graça Moura alberga nos seus versos diversos momentos temporais, desenhando, portanto, uma paisagem do presente da enunciação mesclada com os ecos da recordação, comprovada pelo predomínio das formas verbais num passado ainda vivo: “havia fome” e “eu vivia”¹¹⁰⁵. À medida que o fluxo da memória se deixa impregnar por lugares concretos e por recordações de pescadores e naufrágios, que são, no dizer de Paz Barroso, um belo exemplo de como o autor reconhece a identidade de um espaço e dele se apropria graças ao facto de ter ali nascido e vivido¹¹⁰⁶. É precisamente o apego à terra natal que motiva dados contextuais concretos, ligando, com particular acuidade, a poesia à realidade circundante¹¹⁰⁷. Tal memória, inscrita no imaginário das múltiplas refrações que esse espaço potencia, apresenta-se como um espelho do poeta onde o passado se projecta continuamente e permite um profundo exercício retrospectivo¹¹⁰⁸. Como se

¹¹⁰⁵ Revestida de diversos sentidos, a figura do *flâneur* é recorrente nos poetas nacionais, como frisou Rosa Martelo, que considera uma condição existencial citadina o impulso de observação do sujeito deambulante (Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia portuguesa”, in *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2004, pp. 242 sqq).

¹¹⁰⁶ Eduardo Paz Barroso, “A apropriação da cidade na obra de Vasco Graça Moura: o Porto, de certo modo”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *op. cit.*, p. 173.

¹¹⁰⁷ Eduardo Lourenço destaca o eclectismo da produção literária de Graça Moura, que “sem ser superficial, se expõe como uma pluralidade de textos, de criações, de recriações no espaço nada metafísico de um imaginário plural, assumidamente lúdico, em forma de arquipélago, brilhando ao sol da realidade e sendo, como ela, naturalmente diverso por fora e não menos ostensivamente unido por dentro (Eduardo Lourenço: “Vasco Graça Moura - um ensaísmo em arquipélago”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 30).

¹¹⁰⁸ Da extensa bibliografia sobre a memória, um tema candente na pós-modernidade, *vide* a título ilustrativo: Gaston Bachelard, *A dialética da duração*, São Paulo, Ed. Ática, 1988; Ecléa Bosi, *O tempo vivo da memória*, São Paulo, Ed. Ateliê Editorial, 2004; Antonio Cândido, “Poesia e ficção na autobiografia”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ed. Ática, 2000; Maria José Craveiro, “O sentido da memória. Viagens por espaços da memória e do esquecimento”, in *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Ed. Cosmos, nº 10, Janeiro 2005, pp. 231-248; Joana Duarte, “Memória e narração. Invólucro do silêncio na expressão do vário”, in *Revista de História das Ideias*, vol. 27, Coimbra, Instituto de História e Teoria das ideias, 2006, pp. 529-546; Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ed. Albin Michel, 1997; Pierre Janet, “Le problème de la mémoire”, in *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, Éd. Chaline, 1928, pp. 181-202; Jacques Le Goff, “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 11-50; *idem*, *História e Memória*, São Paulo, Editora da Unicamp, 2003; Ricardo Piglia, “Memória y tradición”, in *2º Congresso Abralic, Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, pp. 60-66; Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, 2007; Paolo Rossi, *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*, São Paulo, Editora UNESP, 2010; Edward Said, *Fora de lugar: memórias*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2004; Bella Jozef, “O resgate da memória na literatura contemporânea”, in *2º Congresso Abralic: Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, pp. 454-460; Eduardo Portella, “Paradoxes de la mémoire”, in *Diogéne*, nº 201, 2003, pp. 3-4; Claude Simon, “Roman et Mémoire” (extrait d’une conférence

observa, o poema progride em planos distintos pelo jogo dos vários níveis que harmoniosamente se justapõem.¹¹⁰⁹

O olhar melancólico, numa emotividade sentida e experimentada, enleia-se numa cortina de brumas no reiterado fascínio pela Foz do Douro:

“esta manhã na foz, onde eu nasci, o mar cor do chumbo
mugia contra o molhe, acometia o gilreu exasperado
e era um bulcão de espuma pardacenta a tresmalhar-se nos rochedos. [...]

agora não passa ninguém. desta orla das horas
sem socorros a náufragos, destas águas enfurecidas
onde só há lugar certo para os afogados.” (PR2, 535)

Perante o retorno ao lugar que testemunha o tempo dos verdes anos, a que o sujeito lírico volta sempre num incessante acto de recriação e de redescoberta, a Foz, metonímia do Porto, é uma janela que se abre nos versos de vgm, na demanda da sua própria identidade e de um sentido para a sua existência. Nessa enumeração, sob o signo da memória, o texto evolui de forma contínua, configurando, pelos referentes evocados, um vincado sentido autobiográfico.

Ancorado numa neblina espessa, o sentimento de perda, “agora não passa ninguém”, repete, na senda do texto anterior, um tempo passado que não regressa¹¹¹⁰. A ideia referida lembra, como sublinha Martins Pereira, que “Vasco Graça Moura, quando evoca o Porto, traduz a cada passo, esse trabalho incessante da memória e do acto criativo”.¹¹¹¹

inédite), in *Revue des Sciences Humaines: Claude-Simon*, n° 220, octobre-décembre, 1990, pp. 191-192; Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le Sens de la Mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, 1999.

¹¹⁰⁹ Com argúcia, Rui Lage fornece, num cariz abrangente, as principais linhas de força de vgm: “Poetas há, como Vasco Graça Moura, que perseguem o mundo no seu conjunto na sua mudança, no visível e no invisível, no histórico e no fortuito, no episódico e no essencial, no exterior e no interior, no perene e no efémero, cientes que toda a representação é mediata pela cultura herdada, de que o talento individual só pode emanar de uma tradição consabida e refundida sem descanso” (Rui Lage, “Nada se perde, tudo se transforma em literatura”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery, *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, loc. cit., p. 55).

¹¹¹⁰ Testemunhando que os processos enunciativos para o autor não são estanques, num passo narrativo do autor volta a estar presente o tópico poético: “Eu não sabia se estava a ver realmente a ver a Foz Velha que estava ali na minha frente, ou se estava a misturá-la com memórias da Foz Velha da minha infância, com uma simultaneidade dos caminhos percorridos para chegar ao colégio, das casas em que tínhamos morado ou que tinham sido da famílias antigas ou onde tinham vivido namoradas, das claridades regressando agora dos nomes das ruas” (Vasco Graça Moura, *Naufração de Sepúlveda*, loc. cit., p. 132).

¹¹¹¹ Gaspar Martins Pereira, “O Porto no imaginário literário de Vasco Graça Moura, in Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *Vgm: cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura*, loc. cit., p. 73.

Não obstante, o seu profundo apego à matriz portuense não impede Graça Moura de se abrir a outras geografias¹¹¹². Se é poeta do Porto, também não deixa de ser um dos poetas de Lisboa, pela incessante referência aos lugares e elementos simbólicos da capital portuguesa, onde viveu largo período da vida, até à sua morte¹¹¹³. Cada urbe, pela sua especificidade, configura cenários distintos, visto que, como canta, “cada cidade tem uma gramática / e sombrias gaivotas” (PR1, 146); assim, esse espaço funciona como uma espécie de mote desenvolvido ao longo dos seus versos.

Na esteira deste tributo, no poema intitulado *poetas de lisboa*, consagrado ao fado e magistralmente interpretado por Carlos do Carmo¹¹¹⁴, Graça Moura evidencia o legado poético no imaginário lisboeta da canção portuguesa:

“é bom lembrar mais vozes pois Lisboa
cidade com poético fadário
cabe toda num verso do Cesário
e alguma em ironias do Pessoa

para cada gaivota há um do O'Neill
para cada paixão um do David
e há Pedro Homem de Mello que divide
entre Alfama e Cabanas seu perfil

e há também o Ary e muitos mais,
entre eles o Camões e o Tolentino.”¹¹¹⁵

Como se observa, o sujeito de enunciação canta o sortilégio do “poético fadário”, canção lisboeta cuja identidade se soube alimentar de múltiplas mundividências líricas de Cesário Verde, Alexandre O'Neill, David Mourão Ferreira, Pedro Homem de Mello, Ary dos Santos, Nicolau Tolentino e finalmente Fernando Pessoa, que comparece com reservas por via das suas “ironias”¹¹¹⁶. Neste

¹¹¹² Quando compilou textos sobre o tratamento poético do espaço, Graça Moura afirma: “Lugares, paisagens, sítios por onde as musas do autor vagueiam e a que o poema se refere: esta é uma antologia ligada aos espaços, quase sempre concretamente identificados e que, desde os meus primeiros livros, por uma razão ou por outra, se interligam com a matéria do poema” (Vasco Graça Moura, *Outros lugares*, Lisboa, Ed. Asa, 2002, p. 11).

¹¹¹³ Neste contexto, o autor confessa: “Sou um homem do Porto, aclimatado em Lisboa” (Vasco Graça Moura, “Asfikchiado”, in *Papéis de jornal. Crónicas*, loc. cit., p. 110).

¹¹¹⁴ Carlos do Carmo, *Ao vivo no CCB. Os sucessos de 35 anos de carreira*, Ed. EMI-Valentim de Carvalho, 1999.

¹¹¹⁵ Vasco Graça Moura, “Letras do fado vulgar”, loc. cit., p. 18.

¹¹¹⁶ Cardoso Pires, ao se referir às gravuras de Júlio Pomar na estação do metropolitano do Alto dos Moinhos, também dá relevo, na escrita de Camões, à influência da cosmovisão lisboeta: “Camões, ali, está na companhia de Bocage, Pessoa e Almada Negreiros, e muito bem porque os quatro escreveram em Lisboa

singular efeito de sentido, há um deliberado acento musical que emerge, por exemplo, das correspondências vocálicas (“lisboa”-“pessoa” ou “o’neill”-“perfil”), bem como da modulação poética de ritmo binário de cada verso.

Nesta enumeração, no que concerne a Camões, note-se a sua ligação afectiva a Lisboa, onde publicou *Os Lusíadas* e provavelmente nasceu, viveu e veio a falecer, como Hernâni Cidade sustenta:

“De qualquer modo, é em termos da muito mais viva emoção que o Poeta se refere à cidade onde de, se não nasceu para a vida e amanheceu para a cultura, acordou para as experiências da vida”.¹¹¹⁷

Neste contexto, Camões convoca a capital portuguesa com significativo afecto:

“E tu, nobre Lisboa, que no mundo
Facilmente das outras és princesa.”¹¹¹⁸

Lisboa não é exaltada como mero lugar, mas na solenidade retórica da prosopopeia, visto que Camões a elege como interlocutora, atribuindo-lhe um título nobiliárquico: “princesa”. Nessa singularidade invocativa, que sugere a importância da capital na história nacional¹¹¹⁹, o *Príncipe dos Poetas* não deixa também de cantar, segundo a tradição mitológica, a “íclita Ulisseia”¹¹²⁰, topónimo proveniente de Ulisses, o fundador da cidade: “Cá na Europa Lisboa ingente funda”.¹¹²¹

O enaltecimento de Lisboa¹¹²², numa orgulhosa perspectiva de invulgar grandeza futura, é considerado, à semelhança da cidade eterna e por vontade divina, o centro nevrálgico de evolução política, económica e espiritual da Europa e do mundo:

“Via estar todo o Céu determinado
De fazer de Lisboa nova Roma”.¹¹²³

as suas vidas” (José Cardoso Pires, *Lisboa. Livro de bordo, vozes, olhares, memorações*, Lisboa, Ed. Dom Quixote, 1997, p. 105).

¹¹¹⁷ Hernâni Cidade, *Camões em Lisboa e Lisboa nos Lusíadas*, Lisboa, Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1972, p. 7.

¹¹¹⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 57, *loc. cit.*

¹¹¹⁹ Fernando Castelo-Branco (“A história de Lisboa em *Os Lusíadas*”, in *Lisboa, Revista Municipal*, ano XLIII, 2ª série, 1982, pp. 24-30) debruça-se, na epopeia camoniana, sobre a importância de Lisboa em momentos fulcrais da história de Portugal, de que se distinguem, entre outros, a conquista aos mouros e a movimentação social na crise de 1383-1385. Estas referências, que não têm paralelo em mais nenhuma história local, revelam o particular interesse cidadão do poeta, visto que metonimicamente a cidade é a representação de Portugal. Cf. ainda Maria Helena Rocha Pereira, “Uma descrição poética da Lisboa quinhentista”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos*, *loc. cit.*, pp. 139-147.

¹¹²⁰ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IV, 84, *loc. cit.*

¹¹²¹ *Idem, ibidem*, VIII, 5.

¹¹²² Sobre as ocorrências de Lisboa na produção literária camoniana, vide Telmo Verdelho, *Luís de Camões: concordância da obra toda*, *loc. cit.*, p. 807.

A linha culturalista de vgm¹¹²⁴, que apresenta analogia com Camões, carrega uma significativa carga conotativa em torno do imaginário alfacinha, como se lê:

“leva a Lisboa azul quadriculada
que a Vieira da Silva já pintou
e a última gaivota que riscou
a sua leve luz acidulada

leva a névoa que cai pela amurada
e a corrente do tejo não lavou
leva as pedras que o tempo afeiçãoou
e a saudade na voz sobressaltada.”¹¹²⁵

A poesia liga-se indubitavelmente à pintura, graça à evocação de Vieira de Silva, e também à música, visto que se trata de uma letra para o fado. Neste sentido, surgem signos predominantes da canção nacional investidos de grande carga afectiva, como “tejo, gaivota, neve e saudade”. Como se observa, o *eu* lírico dá conta das solicitações proporcionadas por diferentes ângulos e metamorfoses da realidade, materializada na anáfora verbal “leva”, que em crescendo, motiva determinados pensamentos sob a égide da “saudade na voz sobressaltada”.
encontro

O poema *canção do terreiro do paço*¹¹²⁶ reitera uma singular poetização do espaço urbano:

“está lisboa em dia de sol frio
e trânsito parado.
é quase inverno, mas vai manso o rio
marulhar no bugio
como em barco encalhado.
a rua do arsenal é o princípio
do meu deambular assim na baixa,
de atravessar a faixa
dos peões e passar no município,
olhando de caminho,
no seu mármore esguio, o pelourinho.

¹¹²³ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VI, 7, *loc. cit.*

¹¹²⁴ Noutro significativo passo, vgm volta a enumerar poetas de Lisboa: “nas escalas de lisboa / camões, cesário, borges e pessoa / destes encontros sob a lua errante” (PR1, 361). Sob o signo do “encontro”, lexema que fornece precisamente o título ao poema, além de Pessoa e Borges, surgem também Camões e Cesário, figuras de eleição reiteradamente convocados por Graça Moura. Esta demanda inscreve-se numa trajectória reflexiva, centrada no desejo celebrativo da poesia e no seu carácter universal, estratégia compositiva constante no autor de *variações metálicas*.

¹¹²⁵ Vasco Graça Moura, *Letras do fado vulgar*, *loc. cit.*, p. 15.

¹¹²⁶ Este poema integra a colectânea de Ana Isabel Queiroz *et alii* (org.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010*, Lisboa, Ed. Poética Urbis, 2013, p. 28. O volume, entre outros escritores, colige textos de Ana Haterly, Eugénio de Andrade, Ana Luísa Amaral, Manuel Alegre, Nuno Júdice e Pedro Mexia.

chegando à vastidão feita de arcadas
e a rasgar para o tejo
do terreiro do paço, onde apressadas
em bando, as mais lavadas
das tágides mal vejo,
vindas dos cacilheiros, matinais, [...]

abrem as bancas três alfarrabistas
e ao centro, a dar nas vistas,
no bronze patinado a verde sarro
lá está o d. José
que aprecia melhor quem for a pé.” (PR2, 433-434)

Uma das características intrínsecas à escrita de Graça Moura é o fulgor descritivo, desenhado na toponímia e na moldura arquitectónica da Baixa pombalina, como sugerem os referentes concretos facilmente reconhecíveis pelo leitor: “rua do arsenal”, “pelourinho” e “terreiro do paço”¹¹²⁷. A perspectiva dinâmica do poema, proporcionada pela sugestão do movimento deambulatório, plasma a realidade circundante, fazendo ecoar aspectos reminiscentes da voz tutelar de Cesário Verde. Na contextualização da matéria poética, os lojistas não estão à porta, como no autor de *Cristalizações*; agora, o olhar do *eu* lírico detém-se nos alfarrabistas, que “abrem as bancas”. Em clave intertextual, também o universo feminino merece a Graça Moura especial atenção; a evocação camoniana das “tágides”¹¹²⁸, a desembarcar dos “cacilheiros”, barcos fluviais tipicamente lisboetas, surgem ao poeta “apressadas / em bando”, o que convoca, como foi referido anteriormente, a força imagética da azáfama das varinas, celebradas pela pena de Cesário Verde. Neste cenário, como não podia deixar de ser, o rio Tejo, apodado de “manso”¹¹²⁹, e, por isso, evocativo do célebre verso camoniano “o

¹¹²⁷ O fascínio do imaginário lisboeta suscitado ao poeta leva-o a destacar com significativa sensibilidade: “Lisboa foi assim reedificada na segunda metade do século XVIII, com aquela devida ‘regularidade e grandeza’ imposta pela mentalidade racionalista e avançada das Luzes e daí deriva a geometria clara da baixa pombalina, na quadrícula ordenadora das ruas e no ritmo simplificado e preciso das fachadas, nivelando-se em relação ao Tejo e confluindo para a vastidão espectacular do Terreiro do Paço. A luz no sentido dos grandes passos de circulação, as necessidades da vida e do tráfego urbano foi tudo ponderado e contemplado. (Vasco Graça Moura, “Regularidade e grandeza”, in *Papéis de jornal. Crónicas, loc. cit.*, p. 262).

¹¹²⁸ Virgínia Soares Pereira, “Tágides”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, p. 917.

¹¹²⁹ Telmo Verdelho, *Luís de Camões: concordância da obra toda, loc. cit.*, pp. 846-847.

manso caminhar destes ribeiros”¹¹³⁰ é outro elemento preponderante da construção do imaginário da capital portuguesa.

Proporcionado pela deambulação urbana, o olhar do poeta radicado em Lisboa mescla, assim, o itinerário interior com a realidade que emerge a cada esquina, abrindo novas perspectivas interpretativas¹¹³¹. De facto, a deliberada dimensão referencial plasmada ganha significativo relevo pela constante sugestão reflexiva, na tentativa de revelar a essência da capital portuguesa, à semelhança do que acontece no cântico celebrativo do Porto. A estrutura rítmica do poema imprime a ideia de um percurso do qual ressalta uma peculiar fruição do olhar, onde é possível descortinar a figura do *flâneur*¹¹³², que na sua deambulação traz à liça diferentes momentos da história da cidade. A alusão a signos característicos de Lisboa, testemunho de uma capacidade invulgar de diálogo com a realidade, ao modo do autor de *Um sentimento dum ocidental*, surge também expressa nos seguintes versos:

“vem comigo subiremos a avenida
 ruminantes da casca das palmeiras
 de mãos dadas ou não tanto nos faz
 neste quarto de tarde lisboeta

e se ouvirmos um realejo um violino
 um ardina um cauteleiro ou uma praga
 cuidadosamente pegando num bloco
 transcreveremos as palavras as buzinas

seremos ambos um só cesário verde
 sem enjoo nem *spleen*”. (PR1, 38-39)

¹¹³⁰ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 184.

¹¹³¹ Na efabulação romanesca de um conto de Nélide Piñon, que antecede o canto X de *Os Lusíadas*, Camões já à beira da morte, amargurado e triste, vagueia por Lisboa, e dá conta do desprezo que foi votado, consciente do valor do seu canto na exaltação, por isso refere a “cruel Lisboa”. A lembrar os versos de vgm, de entre outros lugares apresentados da Lisboa quinhentista (v.g., Limoeiro, Rossio, palácio da Inquisição), observem-se estes: “Percorro o Terreiro do Paço. [...] Não saio à noite para não gastar o azeite do archote. À luz do dia, lá está a Alcáçova, no miolo da cidade. Ao descer já ao pé da colina, contorno a Sé, precedido pelo escravo, próximo às paredes de pedras, outra igreja, onde Santo António teria vivido” (Nélide Piñon, “A desdita da lira”, in Luís de Camões, *Os Lusíadas*, canto X, comentários de José Hermano Saraiva e ilustrações de Pedro Proença, Lisboa, Ed. Expresso, 2003, p. 9). Sobre a recepção camoniana nesta autora brasileira, vide Maria Aparecida Ribeiro, “Um Adamastor ambíguo, uma tuba enrouquecida: Camões na leitura de Nélide Piñon”, in Maria do Céu Fraga et alii (org.), *Camões e os contemporâneos*, loc. cit., pp. 745-755.

¹¹³² Rosa Martelo (“Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, loc. cit., p. 39) destaca a figuração do espaço citadino como marca indelével das letras contemporâneas: “A narratividade, a atenção dada ao quotidiano urbano, articulada com a busca de um olhar capaz de o transfigurar e de lhe conferir espessura, a ênfase colocada na cumplicidade com o leitor são alguns sintomas dessa inflexão que parece vir ressituar a questão matricial da modernidade estética no seu ponto de partida”.

Ao final do dia, sugerida pela metáfora “num quatro de tarde”, na Avenida da Liberdade, o poeta, caminha acompanhado, “de mãos dadas ou não”, num percurso sedutor, envolvendo em cada verso o leitor. No apelo à realidade circundante, predominam os sentidos; o sujeito de enunciação evoca a visualidade da “casca das palmeiras” ou a solicitação auditiva de “um realejo” ou de “um violino”; contudo, não há um “desejo absurdo de sofrer”, nem “enjoo”, há sim uma dimensão eufórica, derivada da comunhão do amor e da poesia: “seremos ambos um só cesário verde”. Neste espaço, onde se movem personagens típicas como o “ardina”, apresenta uma conexão com uma outra cantada pelo aludido poeta oitocentista: “regouga um cauteleiro rouco”.¹¹³³

Nesta multiplicidade de situações, não destituída de um claro pendor cinematográfico, pelo seu cunho dinâmico, o elevador de Santa Justa, monumento icónico, merece uma especial atenção a Graça Moura:

“podes caber à larga e não à justa no elevador de santa justa,
não te leva a parte nenhuma no sentido utilitário normal,
mas é a nossa torre eiffel. faz a experiência. por sinal
é um caso em que não custa aprender à nossa custa:
variamente na vida e na ascese se flibusta,
e aprender à nossa custa é muito mais ascensional.

podes subir ao miradouro se a altura não te assusta:
lisboa é cor de rosa e branco, o céu azul ferrete é tridimensional,
podes subir sozinho, há muito espaço experimental.

no tejo há a barcaça, a caravela, a nau, o cacilheiro, a fusta,
luzindo à noite numa memória intensa e desigual.
com o cesário dorme a última varina, a mais robusta.
não é para desoras o elevador de santa justa,
arrefece-lhe o esqueleto de metal,
mas tens o dia todo à luz do dia. não faz mal”. (PR1, 432)

¹¹³³ Cesário Verde, “O sentimento dum ocidental”, in *Cânticos do realismo. O livro de Cesário Verde*, loc. cit., p. 127. Nesta linha Óscar Lopes, em 1964, quando se refere ao livro inaugural de vgm, *modo mudando*, já dá conta desta relação dialógica: “O experimentalismo do livro de estreia de Vasco Graça Moura, tem uma qualidade rara entre aqueles que temos percorrido: é que Graça Moura medita o sentido das suas próprias experiências e comunica-nos a sua emoção frente à aventura intentada. Daí que os textos que poderíamos chamar da sua arte poética tenham um real interesse. Ao contrário de quase toda a actual poesia portuguesa sobre poesia, não se trata de um auto-encarecimento do poeta: o objecto é que polariza a atenção. Ora, é este mesmo tremor sagrado da descoberta que vemos neste livro propagar-se a um simples olhar sobre a mão, a uma simples manhã sentida em estilo de Braque, a certos momentos citadinos ainda reminiscentes de Cesário Verde” (António Lobo Xavier *et alli*, Vasco Graça Moura. *35 anos de trabalho literário*, Porto, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Fundação Eng. António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1998, p. 29).

No dizer de Graça Moura, a liberdade expressiva decorre de “um primeiro nível de inteligibilidade imediata do poema”¹¹³⁴, proporcionando possibilidades várias de leitura aos seus versos, como fica demonstrado neste poema. A presença do referido elevador, *ex-libris* nacional, no título tem o fito evidente de despertar a atenção do leitor. O próprio trocadilho produzido com o nome do elevador, “podes caber à larga e não à justa”, dá o mote a um vincado lado lúdico, graças ao entrelaçamento do concreto com uma singular espessura reflexiva.¹¹³⁵

Esta marca iconográfica constitui uma janela que se abre sobre a cidade; por um lado, a luz deslumbrante que ela emana: “lisboa é cor de rosa e branco, o céu azul ferrete é tridimensional”. Por outro, o olhar alonga-se até ao Tejo onde vogam “a barça, a caravela, a nau, o cacilheiro, a fusta”, embarcações que assinalam tempos diferentes, prova de uma “memória intensa e desigual”. Neste imaginário a alusão à “varina” contextualiza, a partir de Cesário Verde, essa mundividência; a profusão de imagens, na configuração de Lisboa, luminosa e enigmática, é, em última instância, metáfora da vida que nela se vive e das pessoas que nela se movem. O fascínio por lugares emblemáticos é, pois, uma manifestação dos tempos modernos; o elevador, símbolo do progresso técnico, é frémito de esplendores, de gentes que configura um universo específico¹¹³⁶. Com efeito, o convite para conhecer e visitar o elevador de Santa Justa é, ao mesmo tempo, uma proposta para conhecer o mundo poético de Graça Moura.

O poema *contrapontos* veicula, de novo, implicações e reflexões na construção poética enunciada:

“as luzes da margem sul, as luzes
dos barcos a passarem, salpicando
a água escura e as manchas de óleo,
as luzes dos automóveis deste lado,

repetidas do outro lado, ou, paradas,
as luzes que assinalam muitos vagarosos

¹¹³⁴ Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos. 1963-1995*, loc. cit. p. 472.

¹¹³⁵ A singularidade histórica e cultural de Lisboa lê-se no texto em torno de *Memórias das principais providências que se derão no terramoto que padeceu a Corte de Lisboa no anno de 1755...*, livro oitocentista de autoria desconhecida. O volume propicia a vgm diversas reflexões sobre a capital portuguesa, que o conduz às seguintes conclusões: “Levar Lisboa e reencontrar-se com o seu imaginário próprio é o imperativo de cultura – roteiro cultural sobre locais emblemáticos que permitem falar da identidade de uma cidade” (Vasco Graça Moura, “Regularidade e grandeza”, in *Papéis de jornal. Crónicas*, loc. cit., p. 264).

¹¹³⁶ Sobre a análise deste texto, vide Peter Hanenberg, “Navegações pela terra-firme da poesia sobre Vasco Graça Moura”, in *Revista Máthesis*, n° 9, 2000, pp. 160-163.

lugares no seu halo, ou as luzes
de várias mobilidades em várias direcções”. (PR2, 80)

Os versos afloram uma clara intenção do poeta na delimitação de um espaço, bem como mostram a capacidade do olhar na fixação do desenho urbano, através da panorâmica da ponte sobre o rio Tejo, um dos símbolos mais representativos de Lisboa. A focalização registada, marcado pelo torvelinho das luzes dos navios e dos carros surge atenta aos estímulos suscitados pela cidade, que mais não são do que as tensões do homem moderno, onde a realidade é vista como um processo onde tudo está em contínuo movimento. O segmento “as luzes da margem sul”, perspectiva similar ao verso “visto da margem sul do rio o porto”, exprime uma proliferação de imagens a partir de elementos da predilecção poética de Graça Moura: água, luz, cor e reflexos. A sinergia resultante, de pendor impressionista, amplifica o esplendor do instante nocturno e as fulgurações enunciadas nessa apropriação sensorial permitem, sem dúvida, tecer laços privilegiados entre o poeta e o universo.

Na configuração de espaços distintos, interessante estratégia compositiva desta poética do quotidiano, Graça Moura dá conta da sucessão de estados de espírito vivido num congestionamento de trânsito.

Os versos, contaminados por matizes inerentes à complexidade da realidade urbana, esclarecem o sentido de *poema para o túnel das amoreiras*:

“estás quase a chegar
ou quase a abandonar
lisboa devagar
e já sabes de cor
que às vezes é melhor
e às vezes é pior,
a par, a par, a par ...” (PR2, 117)

O *eu* lírico explora a experiência diária do tráfego em Lisboa¹¹³⁷, que sugere estados de espírito antagónicos “às vezes é melhor / e às vezes é pior”, que é comum a todos os automobilistas, visto que andam “a par”. O ritmo do poema

¹¹³⁷ Outro exemplo significativo da referência aos meios de transporte e aos seus utilizadores é a metáfora presente no segmento “labirinto de luras” (PR1, 537), que evoca a agitação dos passageiros no metropolitano no *soneto das horas de ponta*.

convoca a lentidão do trânsito, culminando essa morosidade no registo anafórico, numa espécie de refrão.

Sob o signo da condução, o poema *manhã. impaciências* regressa à vida do dia-a-dia:

“nestes dias de filas intermináveis na auto-estrada do estoril,
em que os carros já não buzina, as pessoas já não protestam
e as crianças já não acham graça nenhuma à vida a caminho da escola
a bocejarem no banco de trás e a perguntarem interminavelmente

pai, quando é que chegamos?, nestes dias em que as mulheres
retocam a pintura ao volante e isso também não tem perigo nenhum,
perigo era se não retocassem, depois de uma noite mal dormida
ou de uma noitada trepidante, macilentas e com

papos debaixo dos olhos e as unhas por arranjar,
nestes dias em que os condutores fumam como locomotivas,
rogam pragas, escutam na tsf as entrevistas do savimbi,
vêm as estatísticas a subirem perigosamente nas análises, [...]

que volta a voz de arestas límpidas entre nuvens de sono
da maria flor pedroso e mais raramente a de alguma colega dela,
falando de uma greve, de uma guerra, de um morto mais açodado,
ou simplesmente do frio que vai fazer das suas.” (PR1, 456)

Em registo marcadamente narrativo¹¹³⁸, o *eu* lírico dá conta das vicissitudes do trânsito “na auto-estrada do Estoril”, com uma impaciência tal que “os carros já não buzina, as pessoas já não protestam”. Em demanda do ritmo da realidade quotidiana, as crianças, como é habitual, perguntam “pai, quando é que chegamos?”; por seu lado, “os condutores fumam como locomotivas” e “escutam na tsf as entrevistas do Savimbi”, com locução da jornalista “maria flor pedroso”, figura do agrado do poeta e evocada, noutro poema, realça a voz “nítida como uma gravura de aço” (PR1, 457).

Como se observa, os acontecimentos e os implícitos problemas práticos da vida formam um mosaico lírico pouco convencional, metamorfoseando os aspectos banais num marco inovador da escrita de Graça Moura. O poema acima transcrito, com uma clara noção de que o instante exige um poema, ajuda a explicar este segmento de auto-análise: “Eu prefiro a narração. os meus poemas têm cada vez /

¹¹³⁸ O arguto sentido crítico de vgm leva-o a evocar o texto na sua escrita diarística: “Estou a escrever um poema sobre a viagem até à cidade de Lisboa todas as manhãs e os encravamentos no trânsito. A minha poesia está definitivamente a organizar-se segundo esquemas narrativos” (Vasco Graça Moura, *Circunstâncias vividas*, loc. cit., p. 20).

essa tendência perversa de acontecer / alguma coisa a alguém num tempo e num lugar” (PR1, 439).

Num processo criativo orientado pelo contacto directo com o real¹¹³⁹, a poesia de vgm fornece, pois, uma percepção plural de uma imagética inovadora, onde a inspiração, colhida no vivido, perscruta, com notável acuidade, o quotidiano, em demanda de novos contornos líricos.

4.1.4. *A imitatio vitae*

O universo lírico de Graça Moura apresenta, como se observa, um deliberado pendor autobiográfico; o autor sabe que tal processo constitui um registo poroso onde se entrelaçam factos e subjectividade¹¹⁴⁰, como enuncia no *incipit* do poema *som de mazurkas*: “a autobiografia / a contradição / a ironia” (PR2, 411). Esta concepção poética desenha um modo peculiar de ver e sentir o mundo, alcançada através da importância concedida à contextualização empírica¹¹⁴¹, que desenha um estatuto ontológico do *eu*, um dos aspectos mais distintivos da lírica de vgm.¹¹⁴²

A auto-referencialidade evocada pelo vate de *poemas com pessoas* move-se e concentra-se num universo específico e conscientemente verbal, o que configura uma constante meditação poética, expressa em momentos de desabafo lírico e

¹¹³⁹ No que a esta questão diz respeito, Rosa Martelo, na identificação de algumas tendências do lirismo contemporâneo, destaca na actual sugestão poética da urbanidade a importância concedida ao circunstancial, numa valorização da experiência individual e da memória (Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia portuguesa”, in *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2004, p. 246).

¹¹⁴⁰ Com efeito, as fronteiras ente o factual e o ficcional são impossíveis de definir, como a moderna crítica tem largamente evidenciado. A título de exemplo, vide Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, pp. 65 sqq.

¹¹⁴¹ Para João Barrento, a poesia de Graça Moura contraria uma tendência da poesia moderna baseada na ideia de despersonalização. Entidade quase desaparecida com as teses estruturalistas, a reiterada presença do sujeito poético testemunha a valorização da dimensão autobiográfica na criação poética, o que não exclui obviamente a ficcionalidade intrínseca ao texto literário (João Barrento, “Palimpsestos do tempo. O paradigma da narratividade na poesia dos anos 80”, in *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1996, p. 71).

¹¹⁴² Neste âmbito, Karlheinz Stierle (“Lenguaje y identidad del poema. El ejemplo de Höderlin”, in Fernando Cabo Aseguinolaza (org.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Ed. Arcos/Libros, 1999, p. 224) considera: “El sujeto lírico es, pues, de todas las formas un sujeto problemático que talvez pueda ser delimitado como un sujeto con una identidad sentimental. Es un sujeto en busca de su propia identidad, cuya articulación lírica está contenida en el movimiento de esta misma búsqueda. Por eso, los temas clásicos de la lírica son aquellos en los que la identidad se percibe como precaria: el amor, la muerte, la autorreflexión, la vivencia del Otro no representado socialmente y, en particular, el paisaje”.

numa visão pessoal de ver e sentir o mundo, criando um efeito de verosimilhança pragmática, de acordo com o que José Maravall preconiza¹¹⁴³.

Na complexa rede de relações estabelecidas pelos textos, o leitor depara-se com uma peculiar concepção da criação poética, de onde emerge a constante presença do quotidiano. A autobiografia afigura-se, sem dúvida, um dos géneros mais estudados ao longo da literatura, uma vez que tacitamente pressupõe a natureza de um *eu*, o seu modo de sentir e pensar, a sua visão e experiência do mundo, a linguagem e a história, ou ainda a possibilidade de conhecimento¹¹⁴⁴. Tal concepção, herdada pela singularidade própria de cada sujeito de enunciação, é, pois, expressão, por assim dizer, celebrativa da individualidade, constituída, a um tempo, pelos êxitos e fracassos de um *eu*.

Com particular acuidade, no seu primeiro livro dedicado ao tema, Philippe Lejeune apresenta o cerne do discurso autobiográfico, através da conjugação da vida, memória e criação:

“L’autobiographie ne peut donc pas être simplement un agréable récit de souvenirs contés avec talent: elle doit avant tout essayer de manifester l’unité profonde d’une vie, elle doit manifester un *sens*, en obéissant aux exigences souvent contraires de la fidélité et de la cohérence. Raconter toute sa vie est impossible. L’autobiographie repose sur des séries de choix: celui déjà fait par la mémoire, et celui que fait l’écrivain sur ce que la mémoire lui livre. Sont retenus et organisés tous les éléments qui ont un rapport avec ce que l’auteur pense être la ligne directrice de sa vie”.¹¹⁴⁵

Na actualidade, ainda segundo do crítico francês, *le mythe du moi* consubstancia-se numa fascinante e rica textualidade ao colocar a tónica nas vivências da personalidade humana, foco fulcral da ficção moderna¹¹⁴⁶, matéria que merece a Graça Moura uma particular atenção:

“Entendo que escrever um poema corresponde à verbalização e à proposta de uma dada experiência humana que formula, caso a caso, as suas regras concretas e o seu registo próprio, a sua equação de disciplina, liberdade e até ‘abandono’, e não um posicionamento teórico ou um pronunciamento de escola”.¹¹⁴⁷

¹¹⁴³ José Luis Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Ed. Alianza Nacional, 21986, pp. 455 sqq.

¹¹⁴⁴ Neste âmbito, Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 21996, p. 33) sustenta o seguinte: “L’autobiographie est le genre littéraire qui, par son contenu même, marque le mieux la confusion de l’auteur et de la personne, confusion laquelle est fondée toute la pratique et la problématique de la littérature occidentale depuis la fin du XVIII^e siècle”.

¹¹⁴⁵ Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, Paris, Liv. Armand Colin, 21998, p. 15.

¹¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 72.

¹¹⁴⁷ Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, *loc. cit.*, p. 473.

No seguimento desta linha, Pinto do Amaral, na sua actividade ensaística, destaca a ancoragem ao real verificada na poesia portuguesa a partir dos anos 70 do século findo, fornecendo um precioso contributo para descortinar linhas de força específicas na sua própria poesia:

“É bom frisar que a poesia portuguesa das últimas décadas se foi construindo como um regresso ao sentido. Com isto quero dizer três coisas: o retorno a processos de escrita apoiados num fio condutor, isto é, menos voltados para malabarismos verbais do que para a simples afirmação de linhas de sentido (o significado tenta impor-se de novo ao significante); em segundo lugar, a retoma de um lirismo assumido sem complexos e de uma emocionalidade relativamente explícita, o que nos dá a ilusão de um discurso mais sentido; e finalmente a exploração de áreas semânticas ligadas à fisicidade, ao uso vivido de sensações materiais e directas e que podemos associar os nossos (muito mais dos que cinco) sentidos”.¹¹⁴⁸

Com efeito, o autor, à construção de um subjectivismo poético de pendor abstractizante e formalista, contrapõe o “regresso ao sentido”, que se traduz nos efeitos de uma nova dimensão reivindicada por uma escrita contemplativa em que se cruzam a memória de um tempo recuado e a realidade presente, no dizer de Graça Moura, numa “vontade vagabunda de escrever” (PR2, 410). Tal atitude confere ao seu universo lírico inovadoras concepções poéticas capazes de descortinar rumos criativos distintos, que implicam modos discursivos diferentes e novos contratos de leitura¹¹⁴⁹. Na verdade, nesta conjugação do tempo pretérito com o presente, o poeta encontra um fôlego criativo que se aproxima da narrativa, num discurso naturalmente metafórico e imbuído de subjectividade, mas também de uma deliberada fluidez, centrando-se em acontecimentos aparentemente irrelevantes, mas que se afiguram como enormes janelas para longos horizontes meditativos. Desses factos, aparentemente banais e quotidianos, a memória evoca o passado num tom nostálgico que conduz o poeta a confidenciar episódios, muitas vezes circunstanciais, relacionados com a morte, o afecto ou a família¹¹⁵⁰. A realidade, na sua riqueza polissémica, é, pois, um dos signos mais frequentes da

¹¹⁴⁸ Fernando Pinto do Amaral, “O regresso ao sentido”, in Fernando Pinto do Amaral *et alii* (org.), *Um século de poesia (1888-1988). A Phala*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1988, p. 161. Sobre esta publicação de incontornável interesse para o estudo contemporâneo das letras portuguesas, veja-se a recensão de José Carlos Seabra Pereira, “Um século de poesia em revista”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 112, Novembro-Dezembro, 1989, pp. 83-90.

¹¹⁴⁹ Rosa Maria Martelo, “Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea”, in *op. cit.*, p. 250.

¹¹⁵⁰ Graça Moura, no texto *Poesia e Autobiografia*, insiste na ideia de que as marcas autobiográficas implicam sempre uma recriação lírica. Cabe ao leitor considerar os pormenores biográficos evocados, porém os poemas exigem, no processo de descodificação, um “grau de despersonalização” (PR2, 104).

poesia portuguesa, pelo que os versos de vgm nascem do diálogo com a vida e o mundo e o modo com estes se convertem em poesia.

Deste modo, reveste-se de particular significado o *status* da instância emissora; não há obra sem escritor, o que não significa que na poesia de cariz autobiográfica ele partilhe inteiramente as ideias e os sentimentos do sujeito de enunciação. De acordo com esta perspectiva da teoria da literatura, Aguiar e Silva distingue entre autor empírico e textual:

“O primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e [...] o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma identidade ficcional que tem a função de enunciador do texto o que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto.”¹¹⁵¹

O autor empírico, entidade real fora do texto, não deixa, porém, de marcar a actividade do *eu* textual, “a instância imediatamente responsável pela produção de um texto”¹¹⁵². Numa relação de implicação, a *persona* textual não é de facto indiferente à situação social, à formação cultural, aos interesses, bem como a uma multiplicidade de factores que condicionam indubitavelmente o ser empírico¹¹⁵³, o que obviamente estabelece uma gama de interferências que não deixam de ser marcadas por uma distância que o referido desdobramento implica.¹¹⁵⁴

Sem perder totalmente o carácter peculiar de um percurso existencial, não é difícil ao receptor aceitar esta vertente ficcional de alteridade, bem como os recursos formais e semânticos, inerentes à enunciação. Daí resulta, em última instância, que características do texto autobiográfico, carregadas de incertezas e ambiguidades não são, de modo algum, tributárias da autenticidade e da veracidade cantadas, no entanto mantêm uma estreita aproximação com a realidade, que ultrapassa a simples relação de verosimilhança, propugnada desde a Antiguidade¹¹⁵⁵. Com efeito, neste amplo processo dialéctico, a representação fiel

¹¹⁵¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, ⁴1982, p. 219.

¹¹⁵² *Idem, ibidem*, p. 219.

¹¹⁵³ Rosa Maria Goulart, “O regresso do autor”, in *Literatura e teoria da literatura em tempo de crise*, Braga, Ed. Angelus Novus, 2001, p. 45.

¹¹⁵⁴ Helena Buescu também dedica a sua atenção a esta problemática e apresenta perspectivas de diversos críticos sobre esta matéria (Helena Carvalhão Buescu, “Porque é que o autor é um problema?”, in *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1998, pp. 11-14).

¹¹⁵⁵ Este preceito também ligado à *imitatio*, na esteira do postulado aristotélico, irá ter grande fortuna entre os tratadistas do Renascimento. Sobre esta matéria, vide Aristóteles, *Poética*, prefácio de Maria Helena Rocha Pereira, tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ⁵2015 e, a

da realidade não se coaduna com as premissas de autonomia e liberdade criadora, mesmo que, muitas vezes, o discurso se materialize na primeira pessoa gramatical.

Justamente, neste sentido, Graça Moura afirma:

“A partir dos estruturalistas, o autor quase morreu, evaporou-se, pelo menos em termos de teoria literária. Reajo um pouco contra isso. De um modo provocatório, resolvi salientar os efeitos dos eventos biográficos na criação poética. Isso não exclui o trabalho de tipo ficcional, de simulação, de ocultação”.¹¹⁵⁶

O conceito de poeta, simultaneamente pessoa e *persona*, reveste-se, pois, de particular complexidade: nem o *eu* lírico deve ser entendido no sentido positivista de um ser biográfico, nem, de um modo redutor, a poesia se distingue somente pela expressão na primeira pessoa de sentimentos ou emoções¹¹⁵⁷. Ela é, pois, um jogo de espelhos, que implica criador, personagem e leitor, onde o sujeito de enunciação participa num jogo, longe de interpretação literal dos seus versos.

Desta premissa, plasmada na problematização na literatura entre circunstâncias empíricas e ficcionalidade, Graça Moura dá conta no seguinte passo:

“é o seu retrato, porque
você é o meu tu do autor, hão-de dizer os críticos exultando
sem perceberem que eu é que sou o tu da sua leitura.” (PR1, 230)

O trocadilho, que acentua as marcas autobiográficas presente em “você é o meu tu”, funciona, deste modo, como uma legitimação do enlace da realidade e da ficção na escrita, o que implica um contínuo acto criativo¹¹⁵⁸. O pano de fundo sugerido, testemunhado na incidência no *eu* enunciativo, apresenta um evidente traço especular de matriz petrarquista que faz emergir a poesia de vgm. Contudo, os referentes de percurso existencial não devem ser considerados previamente em relação ao poema; ao invés, devem ser analisados como construção ficcional deste. É precisamente no reconhecimento intrínseco do texto como veículo comunicativo

título meramente ilustrativo, a teoria quinhentista de Paolo Beni sintetizada por Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Midway Reprint, vol. II, ²1974, p. 706.

¹¹⁵⁶ Ana Marques Gastão, “Entrevista para o *Diário de Notícias* - Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos, (org.), *Modo mudando, loc. cit.*, p. 14.

¹¹⁵⁷ Octavio Paz (*El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, ³1983, p. 16) distingue essa dimensão indelével nas suas pertinentes considerações sobre o fenómeno lírico: “Y esas diferencias no son el fruto de las de variaciones históricas, sino de algo mucho más sutil e inapresable: la persona humana.”

¹¹⁵⁸ Sobre o trecho citado, vide a leitura de Sandra Teixeira, “Vasco Graça Moura, um poeta que tende para a prosa e a recusa”, in *Colóquio-Letras*, nº 173, Janeiro, 2010, p. 79.

de paixões e de gostos, dentro de uma determinada circunstancialidade espacial e temporal, que é possível identificar as vivências singulares do poeta e o seu modo transfigurador de olhar o mundo. Assim, a figura do autor não é indiferente ao deleite estético¹¹⁵⁹. A questão, pela complexidade nem sempre nítida de que se reveste, encerra diversos problemas de ordem hermenêutica; neste âmbito, destaca-se o conceito de *pacto autobiográfico*, proposto por Philippe Lejeune¹¹⁶⁰, que coloca em causa de modo indubitável a coincidência entre entidade enunciativa e autor. Esta perspectiva retórico-compositiva mais não é, segundo as disposições teóricas do mesmo crítico, do que uma modalidade do *pacto referencial*¹¹⁶¹, assumida pelo pressuposto ilusório da sinceridade ou objectividade do sujeito poético submetida à verificação do destinatário. Deste modo, a poética da autobiografia, mais ou menos explícita, baseia-se essencialmente nos critérios do leitor e comporta, no dizer de Lejeune, “un effet contractuel historiquement variable”.¹¹⁶²

A escrita de Graça Moura é motivada, pois, por um ostensivo pendor biográfico, haurido no princípio petrarquista da *imitatio uitae*, já cultivado por Camões¹¹⁶³, tendo tal acepção alcançado particular relevo no século XVI, como diz Aguiar e Silva:

“Na história do petrarquismo quinhentista alcançou grande importância o princípio da *imitatio uitae* ao lado do princípio da *imitatio stili* concedendo-se assim ênfase à ideia de que Petrarca devia ser objecto de imitação como poeta que criara um requintado e paradigmático repositório estilístico-formal, mas que devia também ser imitado como poeta que modelarmente realizara a sua obra poética como um *espelho da vida*”.¹¹⁶⁴

¹¹⁵⁹ Sophia de Mello Breyner, nesta via interpretativa, revela uma concepção lírica similar à preconizada por Graça Moura: “Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso, o poema não fala de uma vida ideal, mas sim da vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos gestos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética.” (Sophia de Mello Breyner Andresen, “Arte poética II”, in *Geografia*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1967, p. 87).

¹¹⁶⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, loc. cit., pp. 13-46 (sobretudo, pp. 29-30).

¹¹⁶¹ *Idem*, *ibidem*, pp. 36-37.

¹¹⁶² Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, loc. cit., p. 45.

¹¹⁶³ Rita Marnoto, “Petrarquismo em Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 679-688.

¹¹⁶⁴ Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., pp. 181-182.

Assim, há uma estreita relação entre a escrita e a trajectória humana, tornando-se Camões, e neste caso de vgm, o exímio modelo petrarquista de um percurso poético¹¹⁶⁵. Por conseguinte, o poeta contemporâneo recorre indubitavelmente ao princípio da *imitatio vitae*, difundindo no petrarquismo quinhentista, processo mimético da experiência vivencial que corporiza uma das funções retóricas da imitação, que Camões magistralmente enunciou: “e não falo senão verdades puras / que m’ensinou a viva experiência”¹¹⁶⁶. Tal poética, similar à de Graça Moura, pressupõe necessariamente a anterioridade do vivido em relação ao momento da escrita¹¹⁶⁷. Assim, o labor lírico na decifração do mundo do autor contemporâneo evoca circunstâncias, figuras e referentes; esta concepção poética desenha um modo peculiar de ver e sentir o mundo, conseguido através da importância concedida à contextualização empírica em consonância com o canto de “verdades puras são e não defeitos”, verso do texto inaugural das *Rhythmas* camonianas, de acentuado pendor programático¹¹⁶⁸.

Nesta linha que não enjeita a fecunda matriz do poeta de Arezzo, Graça Moura no prefácio à tradução das *Rimas* de Petrarca conclui:

“Na poesia europeia, Camões foi dos que compreenderam mais a fundo a dimensão existencial da lírica petrarquista e o coeficiente de absurdo e irresolvido do destino humano que ela punha à vista nas suas séries de antíteses, investindo de ressonâncias pessoais e dramáticas o seu testemunho poético”¹¹⁶⁹.

Os referentes enunciados acentuam, pois, a figura tutelar do autor de *Os Lusíadas* nas letras portuguesas, revelando, deste modo, as personalidades, sentimentos e vivências de ambos os poetas, sob a égide de Petrarca¹¹⁷⁰. Na *Canção*

¹¹⁶⁵ Sobre esta matéria que tornou Petrarca o paradigma do lirismo ocidental, vide Rita Marnoto, “Camões. Quem é quem”, in *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007 pp. 119 sqq.

¹¹⁶⁶ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 163.

¹¹⁶⁷ Comum a Camões e Graça Moura, e recorrente na cultura ocidental, como sublinha Aguiar e Silva, o pendor autobiográfico configura-se na “manifestação, ou a revelação, através dos actos de escrita – sobretudo da vida íntima, da vida espiritual, e da vida sentimental – do eu sujeito enunciador desse mesmo acto de escrita” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquista da lírica de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios*, loc. cit., p. 179).

¹¹⁶⁸ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 163.

¹¹⁶⁹ Vasco Graça Moura, “Setecentos anos de Petrarca”, in *As Rimas de Petrarca*, Chiado, Ed. Bertrand, 2003, p. 29.

¹¹⁷⁰ Os códigos petrarquistas, baseados no princípio da *imitatio*, conseguem uma particular valorização ao vivido; é neste prisma que se compreende, com efeito, a afinidade entre Camões e Vasco Graça Moura. Sobre esta matéria, vide Jacinto Prado Coelho, “Camões um lírico do transcendente”, in *A letra e o leitor*, loc. cit., pp. 17-35; Vitor Manuel Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquista da lírica de Camões”, in *Camões:*

X, singular exemplo da dimensão confessional da obra camoniana, o poeta põe em evidência a supremacia do registo experiencial das “puras verdades” em relação ao fingimento das “fábulas sonhadas”:

“Nem eu delicadezas vou cantando
co gosto do louvor, mas explicando
puras verdades já por mim passadas.
Oxalá foram fábulas sonhadas!”¹¹⁷¹

Os versos transcritos, de carácter programático, garantem a consciência realística como fonte dominante da efabulação poética, a que Hélder Macedo, a partir de exemplos, chamou “poética da verdade”¹¹⁷²; uma recorrência singular a ter em conta na exegese em torno de vgm, uma vez que o poeta é intermediário entre a ficção e a realidade.¹¹⁷³

Nesta linha de pensamento, Paz Barroso considera:

“A singularidade do trabalho poético de Vasco Graça Moura, no que respeita à utilização de recursos autobiográficos como matéria de criação literária tem desde logo essa originalidade de transferir para o poético um conjunto de informações, alusões existenciais, vivências e traçados que, na sua aparente objectividade, acabam por produzir uma forte deriva conotativa”.¹¹⁷⁴

Através da vinculação a uma poética pós-modernista, em vgm prevalece uma concepção oficial de texto, que ficcionaliza momentos vividos; o poeta, na senda dos códigos petrarquistas cultivados por Camões, procura espelhar simbolicamente as vicissitudes da existência.¹¹⁷⁵

A *imitatio vitae* processo ficcional da experiência do poeta, seguindo o modelo camoniano, materializa uma das funções retóricas da imitação, na demanda de traduzir simbolicamente os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário

labirintos e fascínios, loc. cit., pp. 179-190 e Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo, loc. cit.*, pp. 331- 508).

¹¹⁷¹ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 229.

¹¹⁷² Fernando Gil e Hélder Macedo, “A poética da verdade d’*Os Lusíadas*”, in *Viagens do olhar: retrospecto, visão e profecia no Renascimento português, loc. cit.*, p. 140.

¹¹⁷³ Segundo Jorge de Sena (*Da poesia portuguesa*, Lisboa, Ed. Ática, 1959, p. 61), este passo é paradigmático da perplexidade entre verdade e fingimento, essência da criação poética, que Camões cantou com singular intensidade e lucidez.

¹¹⁷⁴ Eduardo Paz Barroso, “Uma acústica do ‘eu’. A poética autobiográfica de Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁷⁵ Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios, loc. cit.*, p.182.

autobiográfico¹¹⁷⁶. Sem embargo, essa estratégia literária está intimamente ligada ao *imitatio stili*, configurando um determinado código poético, que cada vate actualiza, com o propósito de reflectir a vida do autor empírico, identificado ou confundido com o *eu* lírico. Com efeito, Aguiar e Silva, quando se refere às mediações estabelecidas entre a vida e a obra de Camões, põe em destaque o papel desempenhado pelo exemplo de Petrarca: “Não é, deste modo, a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas notas e convenções semióticas, constrói uma biografia”.¹¹⁷⁷

Assim, tal como se verificara já em Camões, os versos de Graça Moura configuram um universo próprio, que, mesmo em momentos de aparente expressão fragmentária, manifestam núcleos temáticos, desenhando progressivamente uma singular síntese de uma obra coerente e plural.

4.2. Temas de sugestão camoniana

4.2.1. O tópicos do *tempus fugit*

Com efeito, é a partir da percepção da condição humana que a escrita de Graça Moura afirma a sua essência¹¹⁷⁸; a configuração temática, que estrutura indubitavelmente os versos do autor, permite depois descortinar um caminho para a compreensão do mundo que nele se reflecte. Um mundo complexo, tecido de contradições, que ora se equilibra em tensão dramática, ora se exhibe num notável

¹¹⁷⁶ Esta acepção merece particular atenção a Graça Moura, como se pode ler em nota preambular à sua tradução das *Rimas* de Petrarca: “O projecto autobiográfico ligado ao que viria a ser o *Canzoniere* torna-se mais denso sobre a pressão daquelas circunstâncias íntimas. Nomeadamente no tocante à obra em vulgar, a dialéctica petrarquiana começa por se estabelecer entre a dispersão dos *fragmenta* e a unidade global daquele projecto, minuciosamente regulada em termos cronológicos e simbólicos, mesmo quando possa considerar-se discutível a exactidão factual invocada ou implícita” (Vasco Graça Moura, “Setecentos anos de Petrarca”, in *As Rimas de Petrarca*, *loc. cit.*, p.16).

¹¹⁷⁷ Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões”, in *Camões: labirintos e fascínios*, *loc. cit.*, p.189.

¹¹⁷⁸ Octavio Paz (*El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 16) distingue essa dimensão indelével nas suas pertinentes considerações sobre o fenómeno lírico, quando realça que as diferenças entre poetas não se devem a variações históricas, mas à sensibilidade criativa de cada autor.

lirismo, inclinação que permite identificar uma singular visão cultural, feita de devoções e afinidades selectivas.

A perspectiva enunciada pelo autor de *a sombra das figuras* surge sintetizada numa implícita alusão a uma retórica maneirista de raiz camoniana, como está patente no poema *de tanto sonho e nada*:

“escrevo devagar
a doze de novembro [...]

por lembranças, vaivéns
de bens passados, sarros,
desoras, estranhezas,
tanto desassossego,
tanta contradição,

tanta coisa perdida.
nem eu delicadezas
vou cantando, mas duras
sinas, remordimentos,
entrecortadas

de fantásticas pinturas.” (PR2, 346-347)

Como se observa, a poesia de Graça Moura, marcada pelas pequenas coisas quotidianas, entrelaça-se com a fugacidade dos dias e a inevitabilidade da morte, o que revela um particular fascínio pela interpretação dos grandes enigmas da vida.

Deste modo, a memória deambula pelos interstícios do tempo, evoca momentos, lugares abandonados ou figuras ausentes, possibilitando observar determinados eixos interpretativos pelas possibilidades de sentido que encerra. Significa, em primeiro lugar, uma vocação para captar o que o mundo transmite, porque o esquecimento irá transformar tudo em “dúvidas, incertezas, cinzas dispersas, pó” (PR1, 454), como o poeta canta noutro passo.

A enunciação inquietante afigura-se paradigmática pela inclusão de dois significativos segmentos camonianos; “nem eu delicadezas / vou cantando”, constitui um decalque de um célebre verso da *Canção X*¹¹⁷⁹, que conduz Graça Moura a cantar as “duras / sinas”, motivado pelas “puras verdades”. Esta espiral, que envolve na sua génese o lirismo do autor das *Rimas*, leva o poeta contemporâneo a convocar um outro passo da canção referida:

¹¹⁷⁹ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 229.

“lágrimas tristes são que eu nunca domo
senão com fabricar na fantasia
fantásticas pinturas de alegria.”¹¹⁸⁰

A metáfora das “fantásticas pinturas” do poema de Graça Moura focaliza-se na perplexidade da relação entre verdade e ficção, cantada também por Camões com particular lucidez. A essência da criação poética reside na evasão da realidade, uma vez que às “lágrimas tristes”, representação metafórica das vicissitudes da vida, opõe-se a “alegria” do canto. Esta é, de facto, a expressão de um amargo dissídio entre os planos da transcendência e imanência, marca indelével da poesia maneirista.¹¹⁸¹

Assim, a vida, o infortúnio ou o canto exemplificam a variedade de temas hauridos na grande tradição poética ocidental, que ultrapassa a mera realidade:

“o coração não aguenta
a atroz pressão dos versos numa prega
mais da realidade.” (PR2, 64)

A saturação da realidade na literatura, constitui a consciência da necessidade marcante de uma subjectividade intrínseca, com o fito de uma singular criação poética. Impera, pois, em Graça Moura uma visão predominantemente amargurada geradora de um leque bem definido de temas.

Na sua polimórfica poética, o sentido da efemeridade, essencial ao próprio ser humano, configura a afirmação da importância fundamental da subjectividade na construção poética de Graça Moura¹¹⁸², que, ciente da sua condição finita de mortal, conclui “estou só, a medir-me com o tempo” (PR2, 553)¹¹⁸³, eco similar ao verso inaugural da sextina camonianiana “Foge-me pouco a pouco a curta vida”¹¹⁸⁴.

¹¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 228.

¹¹⁸¹ Sobre esta matéria, *vide* Isabel Almeida, *Poesia maneirista, loc. cit.*, p. 54.

¹¹⁸² De entre uma panóplia de alusões cronológicas disseminadas nos seus textos, observe-se, por exemplo, a referência cronológica no título *traição.1996*, poema que incorpora referências à idade do poeta: “tive vinte anos / [...] agora, com cinquenta e quatro” (PR1, 522).

¹¹⁸³ Os passos evocativos do tempo em estreita relação com a escrita são recorrentes em Graça Moura, como se pode observar nos seguintes exemplos: “o tempo é também uma criação verbal” (PR1, 165), “o tempo torna-se som no espaço e fora dele / nada vibra” (PR2, 216) e “o tempo era uma ondulação / da matéria das palavras / na alma (PR1, 334).

¹¹⁸⁴ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 303.

Em ambos os poetas, a consciência de uma dilacerada mudança de tudo, associada a vicissitudes existenciais, interferem indubitavelmente na produção criativa.¹¹⁸⁵

Tal relação profunda condiciona, com efeito, a tonalidade da poesia do autor contemporâneo, como assevera Pinto do Amaral:¹¹⁸⁶

“Concilia um tom prosaico próximo das falas banais do quotidiano e por outro lado na preocupação filosófica e humanista, bebida no séc. XVI no maneirismo, em que avultam alguns *topoi* essenciais, como a reflexão sobre o tempo, ou a consciência da morte que se ergue como sombra tutelar de qualquer obra humana”.¹¹⁸⁷

Com efeito, os temas tratados, que se podem considerar permanentes na poesia, abrem-se a múltiplas questões cruciais na dilucidação da escrita de Graça Moura¹¹⁸⁸. A experiência existencial, correlata à visão do mundo, possibilita a criação poética, projectando os seus textos muito para além dos limites de uma confidencialidade ou de um intimismo pessoal:

“luz de inverno nas dunas,
na areia um brilho mate,
palavras rasas de água [...]

e o sussurro dos búzios
onde o mar se tritura
no princípio das trevas
desse exílio do mundo

e encrespadas ondinhas
fugindo-se uma a uma,
e bernardim diz: ontem
pôs-se o sol e a noute”. (PR2, 531)

O poema faz emergir diversificadas questões sobre a condição humana e a escassez de formas verbais marca o sortilégio e as interrogações que o tempo encerra. Os versos são conduzidos por um pressentimento contínuo de perda, onde a serenidade da escrita equivale à inquieta lucidez com que as questões são tratadas; o ritmo, o deslumbramento ou os feixes imaginários do “sussurro dos búzios” e das “encrespadas ondinhas” marcam de um modo significativo essa

¹¹⁸⁵ A título de exemplo, veja-se a importância deste *topos* na poesia em Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa, loc. cit.*, pp. 280-281.

¹¹⁸⁶ Fernando Pinto do Amaral, “A caligrafia do tempo: uma leitura da melancolia na poesia de VGM”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, pp. 77-84.

¹¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 77.

¹¹⁸⁸ Em consonância com esta conjugação, Claude-Gilbert Dubois assinala que, o tempo, *topos* marcante do Maneirismo, é uma categoria determinante do conhecimento, sem a qual nada pode ser entendido pelo espírito humano (Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme, loc. cit.*, p. 117).

poesia. A contenção expressiva, desenhada na sobriedade vocabular, concede uma significativa amplitude semântica, uma vez que o poeta contempla o mar à luz do inverno, constituindo um motivo para reflectir sobre a passagem inexorável dos dias, que no dizer de Camões, “Tem o tempo a sua ordem já sabida”.¹¹⁸⁹

O poema move-se, por fim, num registo intertextual ao eleger um passo de uma sextina de Bernardim Ribeiro¹¹⁹⁰, prova cabal do cariz indagativo do poema e testemunho de que o tema por si tratado se enraíza na tradição.

No entanto, vgm aceita com resignação o avanço dos dias:

“o tempo passa e não me preocupa:
nem traz angústia especial, vexame,
fraqueza ou solidão, nem faço exame
de esquadrihar a consciência à lupa.

teve uns momentos altos e outros baixos.” (PR1, 533)

Como o tempo se estrutura nos versos de vgm é uma questão crucial para compreender a génese da sua poesia; o seu relevo afigura-se, deste modo, um traço distintivo das poéticas dos séculos XVI e XVII, configurando, nas palavras de Orosco Díaz, o “protagonista do drama barroco”.¹¹⁹¹

O poeta é tocado pela aceitação do seu curso, porque “o tempo não passa e não me preocupa: / nem traz angústia especial”; a sua relação com a temporalidade, confessada e vivida, convoca o pensamento de Camões. Não obstante, esta aceitação não provoca a Graça Moura o mesmo travo pessimista que percorre os versos de Camões, paradigmaticamente expresso “Em errei todo o discurso de meus anos”¹¹⁹². Ao invés, em registo eufórico, revela a esperança no futuro, como vgm remata no poema *do tempo que passa*: “e que temos livros e que estamos vivos / podemos construir alguma coisa” (PR1, 96). De facto, a aceitação da vida como ela é foge à influência comum entre poetas do tópicos do *tempus fugit*, visto que os livros fazem perdurar as virtudes do espírito¹¹⁹³.

¹¹⁸⁹ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 168.

¹¹⁹⁰ Bernardim Ribeiro, “Ontem pôs-se o sol e a noute”, in *Obras de Bernardim Ribeiro*, org., introd. e notas de Hélder Macedo e Maurício Matos, Barcarena, Ed. Presença, 2010, p. 218.

¹¹⁹¹ Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, p. 59.

¹¹⁹² Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p.170.

¹¹⁹³ Carlos Ascenso André, *Caminhos do amor em Roma*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2006, pp. 148-149.

As vicissitudes da fugacidade da vida são reiteradas no universo poético, na constatação da condição humana submetida ao condicionalismo da obstinada sucessão dos dias, sempre presente:

“o tempo, entretanto,
colaborou
com algumas manchas,

de um efémero,
a outro efémero,
porque é fugaz a alma dos lugares

e o seu peso oscilante
marca as horas”. (PR1, 409)

Na procura do sentido da vida, a mundividência, assinalada pelos signos “efémero” e “fugaz”, revela uma sensibilidade marcada pelo incessante avanço dos dias num “peso oscilante”, revelando ser um obstinado devorador da existência. Tal aceção assume uma importância essencial no labor poético, que Graça Moura conscientemente destaca: “o tempo era uma ondulação / de matéria das palavras / na alma” (PR1, 334).

O título expressivo *com algumas amigas* acentua o carácter enunciado:

“tenho algumas amigas que envelhecem devagar
mas com técnica e sabedoria: há muitos cremes
para alguma ruga que desponte mais cruel. [...]

o tempo também passou por mim. somos
da mesma idade e encontrámo-nos a tempo
ou falhámos o essencial do encontro, agora, tanto faz:
com algumas amigas envelheço devagar”. (PR2, 110)

O tópico decadentista do envelhecimento – com as frustrações, obstáculos e expectativas decorrentes da vida – torna-se difícil para o ser humano, uma vez que a ameaça da mudança dos dias acaba por esvair a beleza. A voz lírica, vigilante da sua finitude, regista e compara as mágoas do implacável fluir temporal; não obstante, a sua consciência impede o envelhecimento, o sujeito poético não se esquece do passado e continua a querer ser o que foi. Nesta perspectiva, envelhecer é crescer interiormente, pela aura pacificadora do sujeito poético, quase serena, equidistante da felicidade e da angústia. Ao reconhecer os limites inerentes à condição humana, a experiência do sujeito poético é similar à das suas amigas que,

no entanto, “envelhecem devagar”, pelo uso dos cosméticos. Este paralelismo, por meio do qual o sujeito enunciador contempla e se contempla, traduz uma consciente aceitação da passagem dos dias, explica o carácter plural da condição humana sujeita à inexorável passagem dos anos¹¹⁹⁴. A força vital dos versos transmite a estóica aceitação clássica da passagem do tempo e do envelhecimento, de que Cícero e Séneca, ou, na poesia portuguesa, Ricardo Reis são casos paradigmáticos. Tal modo de conceber a vida, de modo análogo, surge com recorrência na obra lírica e épica em Camões, como notou Vitalina Leal de Matos.¹¹⁹⁵

A idade traz uma amarga reflexão no poema intitulado *criação do tempo*, visível na clepsidra, instrumento simbólico de medição:

“reverbera vazia uma clepsidra
que as frias quantidades não mediu
da água em que a memória deliu:
é quando à luz o olhar dele se vidra

e em baços sobressaltos repentinos
o tempo de ninguém se torna o quando,
o como, o onde, o pó fino ondulando
que usurpa então as molas dos destinos.” (PR2, 159)

O sujeito poético conhece-se ao tomar a consciência dolorosa da irreversibilidade da vida. A clepsidra é, por conseguinte, pretexto para uma reflexão sobre a finitude, uma vez que coloca a tónica na condição humana: “o pó fino ondulando / que usurpa então as molas dos destinos”. Este último sintagma, singular expressão metafórica marcada pela imprevisibilidade, exprime um inesperado grau de novidade na vulnerabilidade dos seres.

A clepsidra¹¹⁹⁶, elemento expressivo pelo seu efeito devorador do “tempo a engolir a realidade” (PR2, 529), verifica continuamente a efemeridade de tudo, pela sua função idêntica à do relógio:

¹¹⁹⁴ Esta acepção de Graça Moura está nos antípodas da célebre fala sedutora do marinheiro luso a Efire, no episódio camoniano da *Ilha dos amores*, ao desejar à sua esquiava ninfa uma formosura eterna, advertindo que ela está condicionada pela implacável passagem dos dias: “Ó não me fijas! Assim nunca o breve / Tempo fuja de tua formosura!” (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 79, *loc. cit.*).

¹¹⁹⁵ Maria Vitalina Leal de Matos, “O tempo na poesia camoniana”, in *Ler e escrever. Ensaios, loc. cit.*, p. 79.

¹¹⁹⁶ R. Wellek e A. Warren quando se debruçam sobre os símbolos na literatura apresentam um conceito enquadrado neste contexto; preconizam que “os signos ou imagens apresentados, em benefício das

“Sendo um relógio apenas engrenagem
sendo apenas metal o de um relógio
e situado o mostrador aquém
da multidão de voltas em depósito [...]

digo que o tempo se governa dentro
do seu próprio tempo do seu flanco
sendo apenas a coluna ou cotovelo
do seu próprio governo, castigado”. (PR1, 80)

Numa continuada vontade renovadora de voltar a este motivo, a evocação do relógio¹¹⁹⁷ reitera a irremediável marcha regida por Cronos, obsessão da poesia maneirista e barroca, recorrente nos textos camonianos. O instrumento de medição das horas, que impiedosamente passam, transporta consigo o homem¹¹⁹⁸; conseqüentemente, a efemeridade preside à representação da transitoriedade da vida humana, que culmina em morte, tantas vezes cantada pelos poetas¹¹⁹⁹. Por outro lado, a voragem dos anos sugere outra meditação especulativa, visto que “o tempo se governa dentro do seu próprio tempo”, ou seja, a tirania de Cronos, regida por uma complexa inversão de valores, exerce um poder desconcertante e incompreendido pela humanidade, reiterado no segmento “os ponteiros do relógio é que giram em sentido / contrário ao de terra” (PR1, 215). Sob o signo da mudança e da fugacidade, a acepção inovadora de Graça Moura, embora cultivada ao longo dos séculos aproxima-se dos princípios estéticos do Maneirismo e Barroco, como notou Aguiar e Silva a propósito de versos camonianos¹²⁰⁰. Com efeito, a consciência da modernidade, haurida na referida ideia de crise, consubstancia-se na

realidades transcendentais, morais ou filosóficas, encontram-se para além deles (René Wellek e Austin Warren, *Teoria da literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1980, p. 233).

¹¹⁹⁷ Sobre o motivo poético do relógio, vide Maria Lucília Gonçalves Pires, *Poetas do período barroco*, loc. cit., p. 32.

¹¹⁹⁸ Camões dá conta do avanço lento e inflexível do tempo, medido em unidades que sucessivamente passam: “E o mundo, que com tempo se consume, / Na sexta idade andava enfermo e lento: / Nela vê, como tinha por costume, / Cursos do sol quatorze vezes cento, / Com mais noventa e sete, em que corria, / Quando no mar a armada se estendia” (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 2, loc. cit.).

¹¹⁹⁹ A importância de que reveste a efemeridade no período barroco leva António Maravall a destacar que “es la época de esplendor del arte de la relojería” (José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, loc. cit., p. 384).

¹²⁰⁰ O reputado professor destaca: “Para exprimir a instabilidade e a fugaz duração da vida, os poetas maneiristas utilizam metáforas e comparações que, embora providas de uma antiquíssima tradição literária, alcançaram no período maneirista, e depois no período barroco, uma ressonância nova, quer pela sua frequência, quer pelo contexto histórico existencial a que estão vinculadas” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, loc. cit., p. 286).

inquirição do destino humano, bem como procura descortinar os limites terrenos de cada indivíduo dramaticamente situado num mundo de enganos.

A asserção enunciada observa-se também na reflexão sobre o final de cada ano que passa:

“termina mais um ano. acendo
a lareira e fico a ver as chamas
a lamberem as achas e não sei
que horas são. ficou aberto o livro

abandonado na poltrona: nessa página
em que pousam os óculos e
o som e o tempo se incorporam
para um poema de expiação”. (PR2, 197)

O tempo desencantado, no seu percurso vertiginoso, revela-se num pulsar silencioso, “que tudo desbarata” no dizer de Camões¹²⁰¹; de larga fortuna na Antiguidade Clássica, a imagem serena do poeta junto à lareira com “as suas chamas” contribui para um momento inspirador de que resulta um “poema de expiação”. De facto, em registo de fria serenidade, o poder dos versos repara o sentido irreversível dos anos, bem como salva do esquecimento o percurso existencial.

De novo, a implacável corrosão observada ocupa um lugar crucial no seguinte trecho:

“então também se dizia ‘termina
mais um ano’, mais um segmento
da história do mundo, como um tronco
carcomido do tempo a apagar-se devagar,

sem sobressaltos e sem luz. morreu mais gente,
nasceu mais gente, sofreu mais gente, ponto
final. o clarão do lume cresce, corre
contra as fibras da madeira”. (PR2, 199)

O tempo que tudo arrasta, sintetizada em “termina mais um ano”, é a fonte de meditação melancólica da escrita a lembrar o *incipit* do soneto camoniano “Oh! Como se alonga, de ano a ano, / peregrinação cansada minha”¹²⁰². Para vgm a percepção temporal é, por assim dizer, fechada, visto que o “clarão do lume” tudo consome, “como um tronco / carcomido do tempo. Ao invés, a passagem dos anos

¹²⁰¹ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 124.

¹²⁰² *Idem*, *ibidem*, p.19.

para Camões desenha-se num percurso de sofrimento, sugerido pela “peregrinação cansada”. Graça Moura tem, pois, presente a formulação horaciana das estações do ano¹²⁰³, numa aceitação estóica que contrasta com a dilacerada vivência da temporalidade cantada também por Camões na sua *Ode IX*, “Fogem as neves frias”¹²⁰⁴. Nestas circunstâncias, inseridas numa filiação literária, não se pode omitir a linha meditativa da enunciação do poeta contemporâneo, visto que o valor da palavra reside precisamente na sua resistência a essa passagem inexorável dos anos.¹²⁰⁵

O escoamento ininterrupto enunciado surge noutra elucidativo texto:

“onde os comboios já não passam, onde ervas desoladas
e fetos do silêncio invadem os carris, onde apodrecem
tempo e locomotivas, onde há apeadeiros
vazios, instalações desertas, máquinas abandonadas [...]

onde enferrujam cancelas e lanternas, tabuletas

de ‘pare, escute, olhe’, pilares de pontes velhas,
onde entre ferros retorcidos, pedregulhos, silvas, cardos,
entre algum rio e algum monte, uma charneca e um olhar,
se amontoa sucata, apenas sucata para a alma,

e não se passa nada e não passa ninguém.” (PR2, 420-421)

Sob o signo de que “o real é perecível” (PR1, 202), neste excerto, dedicado a *Histórias dos cavalos de ferro*, obra fotográfica de António Lopes¹²⁰⁶, o principal motivo de interesse reside, sem qualquer complacência, na aguda consciência da passagem inexorável de Cronos, baseado num halo de modernidade configurado no universo ferroviário. De larga fortuna no Barroco, o tema das ruínas, neste caso inovador de ruínas industriais, num espaço que “amontoa sucata”, constitui um cabal testemunho de uma consciência histórica¹²⁰⁷. A poesia surge, assim, empenhada em captar o instante e tudo o que é transitório; não faltando, perante a

¹²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 275. Sobre os nexos intertextuais deste *topos* ente o Venusino e Camões, vide Américo da Costa Ramalho, “Três odes de Horácio em alguns quinhentistas portugueses”, in *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Liv. Almedina, 1992, pp. 326-329.

¹²⁰⁴ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 275-277.

¹²⁰⁵ Maria Alzira Seixo (“Melancolia e Maneirismo. O *concerto campestre*, de Vasco Graça Moura, Lisboa, Ed. Asa, 2001, pp. 260-263) sublinha justamente que, na obra de Graça Moura, a escrita se alimenta de uma mundividência maneirista plasmada na conjugação entre os interstícios do real e as fracturas provocadas pelo efémero.

¹²⁰⁶ António Lopes, *Histórias dos cavalos de ferro*, Lisboa, Ed. Câmara Municipal, 2001.

¹²⁰⁷ Sobre esta matéria, vide, por exemplo, Helmut Anthony Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, 1966, pp. 383-387.

fim inevitável da vida, a exortação ao leitor: “pare, escute, olhe”¹²⁰⁸. A visão elegíaca oferecida pela decadência das “ervas desoladas” ou dos “ferros retorcidos”, mais do que contemplativa, é deceptiva pela aguda consciência de que a crueldade da temporalidade tudo domina e esmaga, marca distintiva da cosmovisão barroca¹²⁰⁹. Assim, a poesia, inquietante e perturbadora, plasma o que tem de mais íntimo – a tensão máxima entre a plenitude das coisas e a vacuidade da existência, expressa numa cruel desolação, uma vez que “não se passa nada e não passa ninguém”¹²¹⁰. Densos e apurados, os versos de Graça Moura, resultante das contradições decorrentes da existência, apresentam claras ressonâncias camonianas, de que este soneto, pela sua abrangência semântica, é paradigma:

“Oh! como se me alonga, de ano em ano,
a peregrinação cansada minha!
Como se encurta, e como ao fim caminha
este meu breve e vão discurso humano!

Vai-se gastando a idade e cresce o dano;
perde-se-me um remédio, que inda tinha;
se por experiência se adivinha,
qualquer grande esperança é grande engano.

Corro após este bem que não se alcança;
no meio do caminho me falece,
mil vezes caio, e perco a confiança.

Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança,
se os olhos ergo a ver se inda parece,
da vista se me perde e da esperança.”¹²¹¹

¹²⁰⁸ Este processo, por assim dizer, metamórfico, é sublinhado justamente por Seabra Pereira, “Não surpreende, pois, que a literatura novecentista (e outras artes, em especial o cinema) revise assombrada o tópico das ‘ruínas’ e o reconverte, por vezes, em poética da ruína. Representação pungente da realidade empírica da História e metáfora poderosa da experiência íntima e dos mundos aluídos, de sistema de valores pervertidos ou desagregados” (José Carlos Seabra Pereira, “Alotropia e desejo de plenitude na modernidade ocidental”, in Maria de Fátima Silva (coord.), *Utopias & distopias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009, p. 280. Sobre o tratamento crítico do tópico das ruínas, vide, a título exemplificativo, Pierre Brunel, *L’Arcadie blessée - le monde de l’idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1996 e António Manuel Ferreira e Paulo Alexandre Pereira (coord.), *Escrever a ruína*, Aveiro, 13º Encontro de Estudos Portugueses, Universidade de Aveiro, 2006.

¹²⁰⁹ Segundo Antonio Maravall, o tema da ruína, de matriz barroca, relembra ao homem que não se pode livrar da sua própria fugacidade (José Antonio Maravall, *La cultura do barroco*, loc. cit., pp. 254-256). Cf. ainda sobre este assunto, Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, loc. cit., p. 461.

¹²¹⁰ Vasco Graça Moura proclama a vivência temporal como uma das infinitas facetas da condição humana, o que se aproxima de Camões. Essa atitude estética do poeta quinhentista é sublimada do seguinte modo por Eduardo Lourenço (“Camões e o tempo ou a razão oscilante”, in *Poesia e Metafísica*, loc. cit., p. 47): “A verdadeira originalidade camoniana, com efeito, situa-se aquém da reflexão abstracta sobre o tempo, ao nível da vivência concreta da temporalidade”.

¹²¹¹ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 129.

É nítido, neste texto, o sentimento trágico do percurso da existência, tipicamente maneirista: “a peregrinação cansada” do sujeito lírico pelo mundo é marcada pela angústia da transitoriedade, que tudo destrói no seu fluir contínuo, sentindo que a sua vida foi em vão. A felicidade almejada, que no dizer do *eu* lírico, “da vista se me perde e da esperança”, lembra a tonalidade nostálgica do belo verso de Graça Moura: “é tudo uma questão de olhar: / muita coisa passou e pouco sobrevive” (PR1, 272).

Camões constitui, na realidade, o privilegiado eixo de tributo selectivo de temas e processos, recuperados por Graça Moura que, na senda da poética da imitação, segue uma inovadora concepção poética do mundo. Com efeito, o sentido gerado nos versos de vgm, com inegável coerência, perscruta a passagem inexorável dos dias e dos anos. Nessa ordem cósmica, consciente da contínua mudança de tudo, o autor não esquece a transitoriedade da condição do homem ou a fugacidade e o declínio das coisas que o rodeiam. Na longa e lúcida meditação, em demanda desse grande enigma ancestral da existência, associado à morte, o poeta encara resignado a fugacidade da vida, valorizando-a sem qualquer fatalismo ou pessimismo. O itinerário poético de Graça Moura mantém, pois, uma pertinente actualidade na afirmação da fragilidade humana, cantada por Camões e a que não são alheias as coordenadas estéticas maneiristas e barrocas.

4.2.2. A representação da morte

Neste contexto, a produção lírica de Graça Moura não é alheia ao tema da morte, como testemunha a seguinte interpelação: “como meter a morte / nas palavras? (PR1, 255); o espectro de finitude, provocado pela decadência inexorável da passagem dos dias, merece inclusivamente uma sequência de poemas (PR1, 540-544), a lembrar o “caminho da vida nunca certo”¹²¹², que motiva a célebre interrogação camoniana sobre o enigma da existência:

“Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?”¹²¹³

¹²¹² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, I, 105, *loc. cit.*

¹²¹³ *Idem, ibidem*, I, 106.

Assim, não deixa de ser significativo o tratamento deste tema pelo poeta contemporâneo no poema *miudinha e quietinha*:

“pé ante pé há-de chegar a morte:
alminha vagabunda, enquanto ofegas
são as gotas da vida cabras cegas
na hora escapulada que te exporte.

alguém dirá que ao criador te entregas,
terás um atavio em lenho forte
e um necrológio do melhor recorte:
azar, lampejos, erros meus, refregas”. (PR1, 541)

A força expressiva dos versos veicula uma profunda perplexidade do percurso vivencial como travessia convocando a metáfora do *homo viator*, já presente em Camões, em idêntico sentido, no passo “peregrino vago e errante”¹²¹⁴. Neste enquadramento culto, marca distintiva da poesia de Graça Moura, a “alminha vagabunda” recorda um verso do imperador Adriano, epígrafe do *Memórias de Adriano*, da autoria de Margarite Yourcenar¹²¹⁵. Os versos acima transcritos demonstram um sentimento contraditório e perturbador, uma vez que o “lenho forte”, metáfora do esquife, bem como o “necrológio”, registo evocativo dos falecidos, são signos desencantados sobre a morte¹²¹⁶. A autenticidade realista enunciada afasta-se de qualquer pendor especulativo para se centrar, no dizer de Pinto do Amaral, nas “pequenas mortes de todos os dias e da sua declinação pessoal ao nível do sofrimento mais dilacerante”.¹²¹⁷

A riqueza conotativa do trecho de Graça Moura, que faz ressoar sintagmas do soneto *Erros meus, má fortuna, amor ardente*¹²¹⁸, deriva da ênfase concedida às dilacerantes contrariedades que a vida acarreta. Para o vate contemporâneo, conhecedor da experiência do desamparo e perigo, bem como rendido à fatalidade

¹²¹⁴ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 227.

¹²¹⁵ Os versos são os seguintes: “Animula vagula blandula / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula rigida nudula, / Nec, ut soles, dabis iocos...” (Margarite Yourcenar, *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ed. Ulisseia, 2014, p. 6).

¹²¹⁶ Esta dimensão disfórica, no poema justamente intitulado *cronóptica*, surge reiterada no verso inaugural: “neste tempo que corre melancólico” (PR1, 33).

¹²¹⁷ Fernando Pinto do Amaral, “A caligrafia do tempo: uma leitura da melancolia na poesia de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 81.

¹²¹⁸ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 170.

das forças que o dominam, a escrita é um paliativo para a única certeza humana que é a morte.¹²¹⁹

Um esclarecedor e elucidativo exemplo do sentido da existência continua no poema *wild is the wind*, título de uma canção interpretada por Nina Simone e David Bowie, cujo ponto de partida volta a ser a referida epígrafe de Margerite Yourcenar, agora explicitamente citada:

“agora, só diria, em-mim-mesmado, como adriano,
ó alminha, brandinha, vagabunda,
suspende a clepsidra e deixa-te ficar um pouco mais comigo,
só para eu poder contemplá-la e depois acabar serenamente,

entre a resignação do estóico, um estremecimento de ternura,
um fulgor grave do seu olhar, a faiança azul das hidrângeas
e um cheiro de alecrim, ao findar agosto de dois mil e nove,
quando o vento se torna mais bravo”. (PR2, 508)

As emoções veiculadas projectam uma sentida indagação sobre a transitoriedade humana perante o inevitável fluir do tempo, simbolizado, de novo, na “clepsidra”. O sentimento de existência humana, prisioneira do tempo, é motivo para o sujeito poético preconizar, em demanda da felicidade, a “resignação do estóico”, associada ao ideal horaciano do *carpe diem*, pela captação sensorial da realidade, testemunhada no “azul das hidrângeas” ou no “cheiro de alecrim”.

Em *morte convencional* surge de novo, como se lê no título, o espectro da finitude:

“dizem que a coisa é assim: a grande sonsa
crepuscular alastra pelas veias,
fogem tacto e olfacto à geringonça
e o gosto, o ouvido, a vista e as ideias.

o cabelo suado, a barba intonsa.
as demais circunstâncias muito feias,
alguma gente em pranto que responda
num negrume confuso de alcateias.

deitam o olho às jóias, à mobília,
os membros menos tristes da família
e a chuva dá nos vidros grosso açoite.

¹²¹⁹ Como num sistema de vasos comunicantes, esta acepção surge uma vez mais de modo consciente no seguinte passo narrativo do autor contemporâneo: “Escrever é encarar a morte, sempre, não é jogar às escondidas com ela, é fitá-la bem nos olhos e esperar-lhe o embate no retorno, a navalha de ponta e mola assestada ao coração, a estocada, o projectil, o que você quiser, sempre o fim sangrento e inexorável” (Vasco Graça Moura, *Meu amor, era de noite*, loc. cit., p. 91).

vai-se em cata da agência à luz das velas
nas páginas abertas, amarelas,
a murmurar: ‘não passa desta noite’.” (PR1, 540)

Os versos, impregnados de uma ironia provocatória, apresentam claramente o valor de uma crítica às reacções humanas perante a hora da agonia derradeira. Ao jeito de uma história, que começa como o verbo de sujeito indeterminado “dizem”, a morte é vista, em registo gradativo, pela falência dos sentidos que captam o mundo: “fogem tacto e olfacto à geringonça / e o gosto, o ouvido, a vista e as ideias”. Os familiares do moribundo revelam um ávido interesse perante a riqueza do moribundo: estes *heredipetae*, caçadores de heranças, “deitam a olho às jóias, à mobília”, notavelmente tratados no *Satyricon* de Petrónio¹²²⁰, numa atitude de avidez pelos bens materiais. A denúncia observa-se, pois, num dos momentos mais tristes da vida: o momento trágico da morte em que os sentidos se desvanecem. Como uma coreografia, o retrato de circunstância, norteado por interesses mesquinhos, mostra o desejo rápido do fim de um ser humano, expresso na procura do número de telefone da agência mortuária “nas páginas abertas, amarelas”.

Sob a égide da finitude, embora noutra variante, a alusão à morte de Assis Pacheco, que dá o título ao poema, merece uma particular atenção ao poeta:

“com novembro a findar morreu fernando
assis pacheco numa livraria,
entrava nela sempre que podia
a ver as novidades e foi quando

de ensaios ou romance ou poesia
alguns volumes ia folheando
que o coração então lhe vacilando
lhe emudeceu a escrita nesse dia”. (PR1, 542)

A voz que discorre sobre o autor de *Musa irregular*, título enunciado mais adiante no poema de Graça Moura, evoca o momento fatídico da morte de Assis Pacheco, numa “livraria” de Lisboa, enquanto folheava as “novidades” editoriais. O simbolismo temporal e espacial, enunciado em 1995, “com novembro a findar [...]

¹²²⁰ Veja-se sobre este assunto, a título de exemplo, Walter Medeiros, “Do desencanto à alegria: o *Satyricon* de Petrónio e o *Satyricon* de Fellini”, in *Revista Humanitas*, nº 48, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, pp. 169-175; Delfim Leão, “Poder sabedoria e finitude no *Satyricon* de Petrónio”, in Fábio Cerqueira *et alii* (org.), *Saberes e poderes no Mundo Antigo*, vol.II- *Dos poderes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013, pp. 33-52.

/ numa livraria”, cenário onde qualquer escritor desejaria morrer: junto de “ensaios ou romance ou poesia”.¹²²¹

Neste contexto, que perpetua o homem na escrita¹²²², outra figura da sua devoção é apresentada no momento da sua morte:

“quando morreu, diz o dicionário,
a cabeceira de max reger
havia as provas corrigidas
do motete ‘o homem vive
e subsiste por curto tempo apenas’.” (PR2, 50)

A oscilação entre aspectos eruditos e a curiosidade das “provas corrigidas” de um trecho de um motete, género da música polifónica, do célebre compositor alemão Max Reger reveste-se de particular significado, uma vez que a questão da transitoriedade terrena, “o curto tempo”, não se concretiza apenas na literatura, estende-se igualmente a outra forma artística, plasmada, neste caso, na música.

Na esteira de que tudo está fadado à morte, celebrado pelos mais diversos autores, Graça Moura glosa “todo o ano passamos alheios / pelo dia da nossa morte”, passo lírico de Alexei Bueno, vulto de relevo das actuais letras brasileiras:

*“todo o ano passamos alheios
pelo dia da nossa morte:
não tenhas então receios
de que a parca antes te corte
o fio cujos enleios
deram rumo ao teu desnorre:
o fim justifica os meios
e estes atrasam a morte,
não é coisa que me importe:
os anos passados, dei-os,
e o mais que pude gastei-os,
seja esta a ideia forte.
por muito que nos entorte,
todos passamos alheios
pelo dia da nossa morte”.* (PR2, 312)

¹²²¹ Determinados vectores de significação em torno da morte de escritores pode ser encontrado noutros poemas de Graça Moura: *carta à mulher amada sobre a morte de vitorino nemésico* (PR1, 181), *morte de david* (PR1, 543), *ofício de morrer* (PR1, 286-287) e *morte de camilo* (PR2, 53). Estes dois últimos poemas versam sobre os acontecimentos trágicos em torno dos suicídios célebres de Cesare Pavese e de Camilo Castelo Branco.

¹²²² Neste âmbito, Maria Lucília Gonçalves Pires (*Poetas do período barroco, loc. cit.*, p. 33) advoga: “A morte de alguém (alguém ilustre pela sua beleza, pela sua sabedoria pelo seu poder, pela sua elevada categoria social) é um dos motivos mais frequentemente tratados e utilizados como ponto de partida de meditação sobre a efemeridade dos bens terrenos.”

Este poema marcadamente meditativo, que propende para um canto de serenidade pela cadência rítmica de cada verso, exige uma determinada disponibilidade reflexiva do leitor. Efectivamente, o texto configura um caminho conducente à compreensão da mensagem poética, visto que se trata de uma notável síntese das linhas de forças que atravessam os versos de Graça Moura. O sentido da morte brota da aguda preocupação com a irreversibilidade do tempo, contido na perífrase mitológica da Parca que corta o fio da vida¹²²³. Reforça essa acepção a circularidade patente na repetição dos versos, como que a lembrar que o homem, consciente da sua condição, é um ser efémero e indefeso, no dizer de Graça Moura: “o que em nós se destrói / é a escolha da morte, não poderemos pensá-la” (PR1, 295). Com efeito, o convite à indiferença perante o “dia da nossa morte”, presente no sintagma “não tenha então receios”, surge legitimado pela importância de se ter vivido: “os anos passados, dei-os, / e o mais que pude gastei-os”.

Nesta óptica, presente nas mais variadas manifestações artísticas, a representação da morte, disseminado nos versos de vgm, reveste-se de particular pertinência, porque ilustra uma das linhas de força do pensamento do autor. Haurida sobretudo na tradição poética dos séculos XVI e XVII, a percepção da finitude, um dos maiores enigmas colocado ao ser humano, perscruta, assim, os mistérios da existência e dos seus recônditos sentidos.

4.2.3. O desconcerto do mundo

De larga tradição literária, também o tema do desconcerto do mundo, “um dos pensamentos favoritos de Camões”¹²²⁴, não surge de forma gratuita no percurso dialéctico dos versos de vgm. Num rico e sugestivo deambular criativo, a feição enunciativa abre-se ao *pereat mundus*, centro de uma constelação de múltiplas possibilidades simbólicas e metafóricas, assinalado indelevelmente por ressonâncias camonianas, como sugere de modo paradigmático “Tem o tempo a sua ordem já sabida, / o mundo, não; mas anda tão confuso”.¹²²⁵

¹²²³ Pierre Grimal, “Parcas”, in *Dicionário de mitologia*, loc. cit., p. 355.

¹²²⁴ António José Saraiva, *Luís de Camões. Estudos e antologia*, Lisboa, Ed. Bertrand, ³1980, p. 84.

¹²²⁵ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 168.

Neste impulso estético e existencial de escrita, que oscila, no dizer de Pinto do Amaral, “entre a sensualidade saudável e a melancolia maneirista”¹²²⁶ se joga o conflito entre a harmonia e a dissonância, a concórdia e a discórdia, testemunhado numa tensão de deliberado acento lírico.¹²²⁷

Assim, num admirável exercício que inscreve a memória no tecido textual, Graça Moura glosa um poema de Sá de Miranda:

*“Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.*

Sá de Miranda

ando enredado, confesso,
em pontos de introspecção
e às vezes sinto que em vão
em mim mesmo me atravesso.
é certo que nunca meço
uma angústia até ao fim,
há sempre um não contra um sim,
como sombra que não passa,
e assim, e por mais que faça,
comigo me desavim”. (PR2, 546)

Como se observa, a apropriação fragmentada de referências culturais, revela a complexidade da existência, modelada num feixe dinâmico de tensões contraditórias: “há sempre um não contra um sim”, numa clara exaltação da fruição intelectual da memória literária.

O *incipit* de Graça Moura, “ando enredado, confesso”, acentua a tonalidade lírica inquietante do poema, que não é mais do que uma “introspecção” do sujeito de enunciação, visto que no seu dizer, “em vão em mim mesmo me atravesso”. Graça Moura é – e para voltar aos versos de Sá de Miranda – um sujeito perdido que se movimenta sem saber por onde, sugestão reveladora do mundo às avessas. O verso mirandino “comigo me desavim” encerra não apenas o poema, mas também moderniza e acentua uma personagem sensível com dúvidas existenciais.

¹²²⁶ Fernando Pinto do Amaral, “A caligrafia do tempo: uma leitura da melancolia na poesia de VGM”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 78.

¹²²⁷ Segundo Aguiar e Silva, mais do que um mero efeito retórico, este *topos* reveste-se de uma profunda consciência significativa: “Na literatura maneirista, o tópico do desconcerto do mundo perde frequentemente o carácter de esquema retórico para se volver em dolorosa reflexão sobre a confusão e a desordem cósmicas, sobre a sem-razão do mundo e da vida” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, *loc. cit.*, p. 236).

Também para Camões, o mundo, como a vida, é visto igualmente sob o prisma maneirista de uma exacerbada desconfiança; tal inquietação, conduz o vate a um cântico plangente de uma cosmovisão cruel, onde imperam a desgraça, o caos e os conflitos, que, no dizer de Prado Coelho, são “motivo de indignação e espanto”.¹²²⁸ Neste contexto, Camões adverte em registo plangente:

“Se por experiência se adivinha,
qualquer grande esperança é grande engano”.¹²²⁹

O tema do “mundo desconcertado” abre espaço para queixas e críticas contra a desordem, a injustiça, a corrupção e a inversão de valores prevaletentes na sociedade quinhentista.

No longo poema designado por *Oitavas a D. António de Noronha*, Camões enumera e analisa, melancólica e criticamente, as vicissitudes proporcionadas pelo mundo, comprovadas no *incipit* do texto:

“Quem pode ser no mundo tão quieto,
ou quem terá tão livre o pensamento,
quem tão experimentado e tão discreto,
tão fora, enfim, de humano entendimento
que, ou com público efeito, ou com secreto,
lhe não revolva e espante o sentimento,
deixando-lhe o juízo quási incerto,
ver e notar do mundo o desconcerto?”¹²³⁰

Os versos do autor das *Rimas* configuram, deste modo, um dos tópicos centrais da sua mundividência lírica, o desconcerto do mundo¹²³¹. Com efeito, o texto cifra a vida humana em dor e pranto, enfatizando que o trajecto existencial redunda em miséria e sofrimento, marca distintiva do Maneirismo.¹²³²

Nesta linha deceptiva ressoam os versos da conhecida esparsa camoniana:

¹²²⁸ Jacinto Prado Coelho, “Camões, a cultura e o poder”, in *Camões e Pessoa. Poetas da utopia*, loc. cit., p. 48.

¹²²⁹ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 129.

¹²³⁰ *Idem, ibidem*, loc. cit., p. 286.

¹²³¹ Sobre este tema, vejam-se Ernst Robert Curtius, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, loc. cit., 1957, pp. 99 sqq; Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, loc. cit., pp. 235 sqq.; António José Saraiva, *Luís de Camões. Estudos e antologia*, loc. cit., pp. 83-115; Maria Vitalina Leal de Matos, *Introdução à poesia de Camões*, loc. cit., pp. 70 sqq.; *idem*, “O homem perante o destino na obra de Camões”, in *Ler e escrever. Ensaios*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 65-78; Gustav R. Hocke, *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986; Márcia Arruda Franco, “Desconcerto do mundo”, in Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Camões*, loc. cit., pp. 312-316.

¹²³² Para uma análise global da poesia maneirista em Portugal, cf. a bibliografia apresentada por Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, loc. cit., pp. 514-515, nota 9.

“Os bons vi sempre passar
no mundo grandes tormentos;
e pera mais me espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado:
assi que, só para mim,
anda o mundo concertado.”¹²³³

O sujeito poético analisa, melancólica e criticamente, o espectáculo que o mundo proporciona, desenhando indubitavelmente os “grandes tormentos” do desconcerto do mundo.¹²³⁴

Assim, na linha camoniana de matriz maneirista, o canto de Graça Moura concretiza um núcleo significativo disfórico ligado à amarga condição humana, adquirindo um sentido de confronto permanente:

“a agonia do mundo pode residir
numa carne da alma, intensa e sóbria,
a enervar-se entre a música e o sentido,
as chamadas e o seu espectro, quando

entre o sarro e a espuma, a luz e as penumbras
agitadas, ecoam toda a vida e toda a morte
numa flor fictícia, perfumada de palavras,
e essa ficção absorve o ser como se fosse

o seio de deus, o inefável nenúfar de que nos falavam
quando éramos pequenos. mas é tempo
de viver o fim do tempo sem metáforas,
na nudez dos objectos esquecidos, [...]

eu, árcaico de mim, eu se quisesse
contar o belo, o verdadeiro, não faria mais
do que falsificar-me nobrezas da razão.
só digo do que manda o desmedido sentimento”. (PR2, 200)

O que mais sobressai neste texto é uma visão desencantada do mundo, uma vez que se trata da “agonia do mundo”, sugerindo complexas inquietações, comprovadas no sintagma “o regimento seu está encoberto”¹²³⁵. O lirismo que emana destes versos denuncia uma aguda crise do sujeito de enunciação, visto que

¹²³³ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 102.

¹²³⁴ Eduardo Lourenço (“Camões e o tempo ou a razão oscilante”, in *Poesia e Metafísica*, loc. cit., p. 44), quando identifica as inúmeras variações camonianas sobre o tema, dá como exemplo uma das estrofes de *Sôbolos rios*, cujo verso inaugural é “E vi que todos os danos”.

¹²³⁵ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 199.

é “tempo de viver / o fim do tempo sem metáforas”, ou seja, urge encarar a realidade como ela é. De cariz maneirista, o *mundo às avessas* adquire, assim, uma nova irradiação na poesia de vgm, tópico bem revelador de como esse desconcerto constitui um grave problema existencial perpetuado na literatura através dos séculos.

Neste âmbito, a acepção veiculada é similar à perspectiva agónica da existência, plasmada em Camões num registo interrogativo:

“Que poderei do mundo já querer,
pois no mesmo em que pus tamanho amor,
não vi senão desgosto e desamor,
e morte, enfim; que mais não pode ser?”¹²³⁶

Em jeito conclusivo, configura-se o *topos* do desconcerto do mundo: o sujeito poético confessa a dilacerante discrepância entre o que pensa e o que é a realidade, assumindo o derradeiro verso um relevante significado pelo “desmedido sentimento”, com um amargo timbre camoniano.

Como sublinhou Eduardo Lourenço¹²³⁷, o poeta quinhentista de modo similar já tinha cantado uma visão do mundo, bem conhecida de Graça Moura:

“Verdade, Amor, Razão, Merecimento,
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento”.¹²³⁸

É neste contexto irracional, marcado pela ausência absoluta de valores humanos, que os interesses mundanos prevalecem em detrimento de princípios éticos – daí o poeta contemporâneo apenas observar “desgosto e desamor”.

A complexidade resultante da formulação enunciada surge reiterada em *giraldomachia*:

“que limites para o conhecimento de si mesmo
e a própria experiência do mundo? é costume
reflectir, usar o espelho, começar pelas feições
investigar o seu significado melancólico,

entre a ambição e amargura e alguma vaidade
de chegar ao mundo a partir do nosso olhar

¹²³⁶ *Idem, ibidem*, p. 160.

¹²³⁷ Eduardo Lourenço, “Camões e o tempo ou a razão oscilante”, in *Poesia e Metafísica*, *loc. cit.*, p. 82.

¹²³⁸ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 199.

sobre o que somos e não somos. são questões de profundidade do campo de abertura objectiva.” (PR2, 226)

A arte fotográfica de Gérard Castello-Lopes é fonte de um exercício meditativo, herdado do maneirismo camoniano e os versos constroem-se conscientemente pelos sentimentos que invadem o sujeito poético, em demanda de uma singular criação poética. É precisamente na elucidativa hesitação do jogo antitético ordem *versus* desordem que se desenha, de modo desiludido, o universo lírico¹²³⁹. O sujeito de enunciação interroga-se sobre a amplitude do caos do mundo e da vida e, quando canta “sobre o que somos e não somos”, defronta-se com o sentido da existência, um dos problemas fundamentais do destino humano.

Outro exemplo dessa mundividência disfórica surge comprovado no título *restos*, sugestão do fecundo núcleo temático:

“veio a noite do mundo, a esfinge, a pietà,
a mãe que perde o filho, o morto que ali está,
o medo a desfazê-la, as sombras a adensá-la,
o sangue que secou, a baioneta, a bala,

a fome, a morte, a guerra, o paredão, o muro,
a mudez de ter sido, o ulular no escuro,
a turva madrugada, a máscara espectral,
e desespero e gelo e solidão letal,

e restos de nudez, do olhar sem vida restos,
restos a figurar restos dos próprios gestos,
restos de espaço e tempo e restos de tortura
restos de apocalipse e restos de amargura.” (PR2, 356)

Animados de um espírito disfórico, convocado, desde logo, pela “noite do mundo”, os versos transcritos apontam para um dilacerante assomo de tristeza, materializado através de uma panóplia de signos, que denunciam a violência dos homens, sintetizada no verso “fome, morte, guerra, o paredão, o muro”. Para além disso, o sujeito poético, que revela o “dúbio maneirismo / a que hoje cedo” (PR2, 349), pinta com cores sombrias o caos em que o mundo se converteu devido ao

¹²³⁹ Graça Moura, em entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, salienta a lição camoniana de uma consciência atormentada profundamente maneirista, que chegou com vitalidade aos tempos modernos: “A melancolia tem muito a ver com um certo sentido de uma ordem perdida do mundo. E com um certo sentido de incapacidade *foncière* da plenitude do mundo. Nos melancólicos isso gera um lado mais saturniano, mas humoral, mais irónico e mais reflexivo” (in <http://anabelamotaribeiro.pt/vasco-graca-moura-103058> - consultado em 2 Março 2017).

desprezo de valores, expressa no valor anafórico de “restos”, associado às graves faltas éticas patenteadas nos signos “tortura”, “apocalipse” e “amargura”. Trata-se, pois, de um sistema propício à criação da uma desordem, numa estética marcada pela confusão, análoga à dos versos camonianos.¹²⁴⁰

Nesta linha, o poeta quinhentista exorta na *Canção X*:

“Chegai, desesperados, para ouvir-me,
e fujam os que vivem de esperança
ou aqueles que nela se imaginam.”¹²⁴¹

Os versos projectam, deste modo, uma arrebatadora inquietude interior, desenhada em várias derivas de aproximação a uma sensibilidade desencantada, que o destino ajuda a construir.

Nesta linha de pensamento, reflexo da atitude do homem em relação ao mundo, adquire também um singular sentido em Graça Moura:

“o destino é uma vã mariposa
e elas seguem-lhe os bordos das asas,
são as duas a orla do voo
sobre um eixo traçado por escher.
só podiam deter-se outra vez
lado a lado no mesmo lugar
quando a morte acendesse o sinal.
mas o tempo com isto introduz-se
e é efémera qualquer simetria
e é precária qualquer semelhança. [...]
o finito é um modelo contínuo
de uma valsa infinita do mundo.” (PR1, 357)

A metáfora inicial “o destino é uma vã mariposa” fornece o mote para o poema; a vida afigura-se, pois, um frágil símbolo humano da metamorfose que culmina na morte¹²⁴², como cantou Dante em *A divina comédia*, obra traduzida, como já foi referido, por Graça Moura¹²⁴³. Acresce ainda neste âmbito, a alusão culturalista a

¹²⁴⁰ Aguiar e Silva, ao estudar os temas maneiristas em Camões, expende as seguintes considerações: “O tema do desconcerto do mundo adquire na lírica camoniana uma expressão perturbadamente dolorida, pois nela se revela, através de uma tessitura verbal filosoficamente analítica, uma visão ensombrada do mundo e, em alguns casos, uma visão até anti-providencialista, como se o universo fosse dominado pelo acaso, por forças inexplicáveis e em tresvario, sem que Deus manifeste nas coisas e nos seres a sua vontade e a sua ordem” (Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa, loc. cit.*, p. 240).

¹²⁴¹ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 224.

¹²⁴² Aguiar e Silva observa que os poetas maneiristas portugueses cultivaram o símile da borboleta que morre atraída pela luz da chama, haurida directamente em Petrarca ou nas obras de petrarquistas italianos e espanhóis” (Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa, loc. cit.*, pp. 266-277).

¹²⁴³ Cf. *A divina comédia de Dante*, tradução de Vasco Graça Moura, *loc. cit.*, p. 393.

M. C. Escher, um dos artistas predilectos do autor contemporâneo, pela sua famosa xilogravura do voo das borboletas “sobre um eixo traçado por escher”, tributo ao notável jogo visual e força poética da sua obra. O sujeito de enunciação perscruta, deste modo, o devir da condição humana, que é a sua, na sugestão lírica da errância e efemeridade do voo da “vã mariposa”.

Este é, sem dúvida, um dos traços maiores da poesia de vgm, sugestão do *topos* camoniano do *ledo engano*¹²⁴⁴, uma vez que “é efémera qualquer simetria / e é precária qualquer semelhança”, radicado no desencanto, marca indelével de matriz maneirista. A força impulsionadora do destino, em intrínseca relação com a morte e o tempo, configura uma preocupação metafísica do sentido cósmico; a “valsa infinita do mundo” deixa a sensação de uma conclusão sempre em falta, sempre adiada. Os versos elegem, pois, a aproximação do homem ao todo que o envolve, na íntima comunhão do ser e com o universo.

Pelo que fica dito, o desconcerto do mundo, um dos temas camonianos de matriz maneirista mais apreciados pelos actuais estudos críticos, surge com significativo vigor expressivo nos versos de vgm. A tensão entre o *eu* e o mundo, convertida em perplexos juízos de valor, assume um valor gnosiológico: o presente é um tempo de conhecimento ou, pelo menos, uma tentativa de compreender um mundo cruel e injusto. Sob diversas formas, o poeta contemporâneo revela, por conseguinte, a consciência dolorosa de uma mundividência disfórica.

4.2.4. O poeta no seu labirinto

O labirinto, considerado como significativo estímulo de reflexão tão rica quanto surpreendente na sua modernidade, constitui, nos versos de vgm, outro tema recorrente¹²⁴⁵. Este, de larga fortuna na Antiguidade é, no dizer de Ribeiro Ferreira, “permanência assídua na cultura posterior e, nos seus vários sentidos, seja frequente na poesia portuguesa contemporânea, quer em simples alusões, quer

¹²⁴⁴ Na descrição do estado de espírito de Inês de Castro, que vive uma felicidade passageira, Camões canta “Naquele engano da alma ledo e cego” (Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 120, *loc. cit.*).

¹²⁴⁵ José Ribeiro Ferreira, “Temas clássicos em Vasco Graça Moura”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 28, Dezembro de 1997, pp.107-117.

como motivo de poemas, quer em títulos de livros”¹²⁴⁶. Num quadro vasto e erudito, revelador de uma rara coerência, o autor defende uma cosmovisão de cariz cultural nas *oitavas da oficina* dedicado à obra de José Rodrigues:

“no labirinto

habita o minotauro, o que devora
no mais fundo do antro materiais
que despedaça à serra e à tesoura
e agrega depois noutros sinais,
o monstro vagaroso que elabora
a dúctil lentidão dos seus metais
e nas formas que engendra tem ofício
de conjugar silêncio e desperdício.” (PR2, 275)

O sujeito poético descreve a essencialidade dos elementos do “labirinto”, o *atelier* do artista plástico e, entre o caos dos “materiais”, evoca o “minotauro”, representação mitológica da metamorfose criativa, sugerida pela enumeração de verbos dinâmicos: “devora”, “despedaça” “agrega” e “elabora”.

O tema relacionado com o Minotauro surge reiterado numa alusão à cidade do Porto:

“o porto nunca teve um minotauro obscuro, era
um labirinto deslavado da nossa adolescência”. (PR1, 268)

A experiência da “adolescência” inscreve-se numa visão desafiante do percurso existencial e do mundo, o que revela um momento temporal concreto sem grandes sobressaltos, portanto “deslavado”. No entanto, a carga simbólica de que se revestem os versos transmite um sentido de aprisionamento, de onde não é fácil sair. A propósito deste sentido enigmático da existência, o fascínio pela “selva oscura”¹²⁴⁷, metáfora da teia intrincada da existência, segundo Dante, fornece a ideia dos meandros labirínticos, de algo inexplicável, como vgm declara em entrevista.¹²⁴⁸

¹²⁴⁶ *Idem*, “O labirinto e o Minotauro na poesia portuguesa contemporânea”, in *Labirinto e Minotauro. Mito de ontem e de hoje*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade, 2008, p. 45.

¹²⁴⁷ Dante Aligheri, *A Divina Comédia*, tradução de Vasco Graça Moura, *loc. cit.*, p. 31.

¹²⁴⁸ Cf. “Vasco Graça Moura”, in <http://anabelamotariibeiro.pt/vasco-graca-moura-103058> (consultado em 20 Janeiro 2016). Note-se ainda a recepção deste *topos* em Graça Moura no texto *projecto em selva oscura*, que abre com os seguintes versos: “junto ao buraco onde é vergílio e dante, / me conduziu e os cantos se articulam” (PR2, 285).

É nesta linha de dilemas sobre a condição humana, assinalada por uma singular vocação lírica, que se constrói uma sequência poética, recorrente em Graça Moura, designada por *labirinto*¹²⁴⁹, em desesperada demanda de compreensão do mundo:

“em tudo nos enredamos,
 estranhando na verdade
 ver a própria liberdade
 enredar-se em tantos ramos
 como dentro de uma grade.
 esta a condição que temos:
 quanto mais nos libertamos,
 tanto mais então andamos.
 se mais andamos mais vemos
 se mais vemos mais pensamos”. (PR2, 229)

Fica a sensação no *incipit*, de pendor meditativo, de uma dolorosa perturbação: o sujeito poético, como Teseu encerrado no palácio do Minotauro, procura desesperadamente uma saída¹²⁵⁰. Os versos sugerem, deste modo, a metáfora do cativo da existência humana em demanda do caminho para a libertação da clausura quotidiana. Numa estrutura de pendor quiástica, os versos “Se mais andamos mais vemos / se mais vemos mais pensamos” revelam a sinuosidade de um percurso revelador do absurdo da vida.

O sintagma “em tudo nos enredamos” demonstra o carácter plural atinente à condição humana, que se afirma como um dos temas principais da literatura moderna¹²⁵¹. De modo similar, a existência, enquanto expressão representativa do confuso e inextricável caos terreno, é cantada com particular força expressiva. Embora não concretize um excerto textual preciso, o poema de Graça Moura tem paralelo com versos camonianos, o que acentua uma deliberada conexão temática:

“cá neste labirinto, onde a nobreza
 com esforço e saber pedindo
 vão às portas da cobiça e da vileza;
 cá neste escuro caos da confusão,
 cumprindo estou o curso da natureza.”¹²⁵²

¹²⁴⁹ Sobre o tema do labirinto, vide Arnold Hauser, *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 21993; Emilio Carrilla, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Ed. Gredos, 1983 e Károly Kerényi *et alli*, *Estudos do labirinto*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2008.

¹²⁵⁰ Vide Pierre Grimal, “Teseu”, in *Dicionário de mitologia*, loc. cit., p. 441.

¹²⁵¹ Silvína Rodrigues Lopes, “Labirinto”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, loc. cit., cols. 1321-1326.

¹²⁵² Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 176.

Como se observa, o tema enunciado em torno do mito grego percorre caminhos semânticos idênticos aos cantados por vgm¹²⁵³, que numa dimensão disfórica, define vectores negativos: o “esforço e o saber” subordinam-se à “cobiça” e à “vileza”. A inquietante imagem decorrente adensa o mistério paradigmático do *mundo às avessas*, desenhada na constatação dos valores disfóricos que regem o mundo.¹²⁵⁴

Deste modo, é perceptível o forte apelo do referido imaginário da Antiguidade exercido na inquietante modernidade de Graça Moura, pela evocação maneirista da fragilidade ontológica:

“quanto em nós não foi traído,
que assim sendo é decepção,
ser achado e ser perdido,
na tristeza de ter sido
um bater do coração
e é passar de fumo e vento
nos horizontes acesos.
o que vai ser-nos alento
a ser-nos impedimento,
se disso ficarmos presos.” (PR2, 230)

O estado de espírito descortinado neste segmento – de um sujeito perante si mesmo – denuncia a hostilidade do mundo. Além disso, revela um contínuo desdobramento metafórico, com o propósito da expressão original de sentimentos, presente em “bater do coração” ou “ficarmos presos”, que se coaduna com o preceito horaciano de “transformar em novidade as palavras correntes”¹²⁵⁵. O desencanto que modela o texto pode considerar-se paradigmático de um desespero sinuoso, mantido sem descontinuidade ao longo dos versos:

“em tudo nos enredamos
até que faça sentido

¹²⁵³ Acerca da representação simbólica da construção de Dédalo nas letras portuguesas, vide Maria Leonor Carvalhão Buescu, “Babel e o labirinto”, in *Ensaio sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 67-75.

¹²⁵⁴ Aguiar e Silva, numa lapidar sùmula, sublinha: “Como símbolo, o labirinto significa confusão, dificuldade, esforço, temor e ansiedade, pois nos seus meandros múltiplos se perde o homem, embora também neles se encontre a salvadora mensagem para a liberdade. A concepção do mundo e da vida como um labirinto, mesmo tendo em conta a possibilidade de o homem encontrar na trama labiríntica a saída libertadora – saída identificável, no plano religioso, no plano de deus –, revela inquietude e angústia vital, senso agónico da sua existência e dúvida acerca do destino final do ser humano” (Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, loc. cit., p. 247).

¹²⁵⁵ Horácio, *Arte Poética*, introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Ed. Inquérito, ³1984, p. 59.

no próprio tempo perdido
quanto ainda conservamos,
quanto em nós não foi traído,
estranhando na verdade
a própria contradição
no passar de cada idade,
ser de sombras e saudade
que assim sendo é decepção. [...] quanto mais libertamos
tanto mais ficamos presos
das questões que colocamos.
donde vimos? onde vamos?
nos horizontes acesos
tanto mais então andamos,
quanto mais temos sustento
das respostas que encontramos.
como nos equilibramos?
o que vai ser-nos alento?” (PR2, 231-232)

A contínua tensão, que enleia o sujeito poético, desenha-se na contradição existencial do espaço enunciativo e reflecte com rara clarividência a consciência do mundo. As formas verbais na primeira pessoa do plural (“conversamos”, “libertamos” ou “colocamos”, entre outras), mantidas ao longo da sequência poemática, exprime as vicissitudes da condição humana¹²⁵⁶. É, pois, neste prisma dos “labirintos do sentimentalismo crítico” (PR1, 213), como canta vgm, que evolui a composição num registo marcado pela construção anafórica de carácter dubitativo. Tem ainda particular interesse a reiteração de perguntas retóricas, reveladoras dessa inquietação e demonstrativas de que a formulação enunciada, em vez de representar a forma perfeita da geometria labiríntica, revela o caótico e a confusão.

Tal encenação do sujeito sobre si mesmo prossegue de modo veemente nos seguintes versos, conferindo-lhes maior amplitude significativa:

“sentindo-nos indefesos
da vida cada momento,
quanto mais temos sustento
tanto mais ficamos presos
no vagar do pensamento.
encravar o sim no não,

¹²⁵⁶ Nesta linha, já em 1994, Eduardo Prado Coelho afirma: “O que faz todo o interesse da poesia de Vasco Graça Moura é precisamente este jogo complexo e enredado, feito de cedências, recusas, medo, timidez e agressividade, em que o autor deseja atingir a mais serena evidência poética num estilo que poderíamos designar em termos vulgares de “como quem não quer a coisa”. Só que a ‘coisa’ trabalha o texto em todos os seus níveis e incidências” (António Lobo Xavier *et alli*, *Vasco Graça Moura. 35 anos de trabalho literário*, *loc. cit.*, p. 33).

ser livre no proibido
do tempo que foi vivido
(a própria contradição
até que faça sentido).

se mais vemos mais pensamos,
se mais andamos mais vemos.
tanto mais então andamos
quanto mais nos libertamos.
esta a condição que temos
como dentro de uma grade:
enredar-se em tantos ramos
ver a própria liberdade.
estranhando na verdade
em tudo nos enredamos.” (PR2, 234)

As dúvidas e contradições evocadas, signos de uma asfíxiante claustrofobia, atormentam o sujeito poético e traduzem a incapacidade de escolha de um caminho próprio. As desilusões conducentes a um inevitável desengano configuram uma fadiga existencial baseada numa meditação ensimesmada. Através da sugestão do labirinto, o sujeito poético apresenta desorientação, incerteza e tormento, sentimentos associados à imagem do cárcere, pela “condição que temos / como dentro de uma grade”. De matriz maneirista¹²⁵⁷, o homem enclausurado é o centro de uma linha de tensão plasmada nas contradições existenciais e tem paralelo, por exemplo, na denúncia em *Os Lusíadas* do comportamento humano representado em “O baixo trato humano embaraçado”.¹²⁵⁸

A asserção exposta, eixo dominante na poesia de Graça Moura, continua de modo pungente:

“na tristeza de ter sido
guardar o que deslembramos,
mas não sendo consentido
ser livre no proibido,
enredar-se em tantos ramos,
ser achado e ser perdido
nalgum travo amargo que há-de
ter prazo de validade
do tempo que foi vivido.
ver a própria liberdade

que assim sendo é decepção,
ser de sombras e saudade

¹²⁵⁷ Aguiar e Silva, neste prisma, conclui que “No mundo desconcertado, labiríntico, ambíguo do Maneirismo, [...] a razão não apenas oscila mas soçobra” (Vitor Manuel Aguiar e Silva, “As canções da melancolia: aspectos do Maneirismo de Camões”, in *Camões. labirintos e fascínios, loc. cit.*, p. 227).

¹²⁵⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, VI, 99, *loc. cit.*

no passar de cada idade,
 a própria contradição.
 estranhando na verdade
 quanto em nós não foi traído,
 quanto ainda conservamos,
 no próprio tempo perdido
 até que faça sentido.
 em tudo nos enredamos”. (PR2, 235)

Neste melancólico *pathos*, materializado a partir do mito do Minotauro, exprime um modelo de vida consubstanciado na busca da identidade, só possível de alcançar através da poesia, como sublinha Graça Moura: “pelo verbo sempre o mundo / no poema se encaminha” (PR2, 284). Os corredores sinuosos e enigmáticos do labirinto estão, pois, no próprio sujeito poético e alargam-se, perante a utilização do plural, a todos os homens, a quem é vedada a compreensão do mundo. Exprimem, sem ambiguidade, o desejo de possuir o fio de Ariadne que lhe permita fugir do labirinto, ou seja, do quotidiano caótico, marcado pela profusão de signos disfóricos: “tristeza”, “decepção” ou contradição”. Assumindo um significado simbólico, o verso “em tudo nos enredamos”, espécie de refrão que sintetiza o conteúdo aduzido, expressa o imaginário da construção consagrada a Minos. O trecho referido surge obsessivamente no *incipit*, bem como a fechar toda a sequência de poemas; a reiteração da forma verbal “enredamos” domina, na sua dimensão semântica, o contexto em que se situa, materializando uma circularidade sugestiva da ideia absurda de fechamento¹²⁵⁹. O desabafo lírico constitui, assim, a chave de uma mundividência, carregada dos múltiplos sentimentos desencantados, que assaltam o sujeito poético, e onde não se vislumbra qualquer saída para a felicidade.

Mercê das suas “devoções camonianas” (PR1, 354), Graça Moura encontra no lirismo do poeta quinhentista um vasto campo de recriação; a imagem do labirinto é retomada com extraordinária beleza pela aproximação semântica, como se observa, por exemplo, neste passo do soneto *Cá nesta Babilónia, donde mana*:

“cá, neste labirinto, onde a nobreza
 com esforço e saber pedindo

¹²⁵⁹ O *explicit* de *O sentimento dum ocidental* sugere também este *topos* de fechamento, quando o sujeito de enunciação confessa: “Mas se vivemos, os emparedados / Sem árvores, no vale escuro das muralhas” (Cesário Verde, “O sentimento dum ocidental”, in *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*, loc. cit., p. 128).

vão às portas da cobiça e da vileza;
cá neste escuro caos da confusão,
cumprindo estou o curso da natureza.”¹²⁶⁰

Este passo sintetiza a inversão de valores e constrói uma imagem inquieta do mundo às avessas, onde o valor e o saber dão lugar à “cobiça” e à “vileza”, paradigma de um “escuro caos da confusão”. De pendor maneirista, como diz vgm, “dúbio maneirismo / a que hoje cedo” (PR2, 349), a amarga imagética enunciada, ao invés de mostrar uma janela que se abre, apresenta as dificuldades inerentes à possibilidade de uma saída redentora. Com base nesta estética e no entendimento do homem e do mundo a ele subjacente, assim se descortina a produção poética do autor de *espaço interior*. Por outro lado, a própria escrita é um percurso, com avanços e recuos, no labirinto, onde o *eu*, encurralado nos corredores da sua interioridade, procura a sua salvação, visto que busca reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto. Esta realidade não deixa de ser reveladora do desejo veemente de substituir o caos pela ordem, aguda consciência de uma densa rede de doloroso desencanto, potenciado pela proximidade de um trajecto vivencial, que ambos os poetas, Camões e Graça Moura, transportam consigo, em demanda do entendimento do caminho intrincado e, muitas vezes, misterioso da existência.

Assim, e para concluir, os versos, na sua inexcedível faculdade de exprimir as provações humanas, interpelam o leitor a partir do célebre *topos* do labirinto. Este mito, de larga repercussão na poesia de vgm, é, de resto, um símbolo maior dos complexos caminhos da vida e do mundo onde o poeta contemporâneo se vê enredado na sua condição humana.

4.2.5. O encanto feminino

4.2.5.1. A mulher inúmera

Para compreender a amplitude dos versos de vgm é imprescindível rastrear a importância da figura feminina e, em paralelo, a multifacetada experiência amorosa cantada pelo autor de *adão e eva*. Com efeito, a sua poesia, além de circunstancial,

¹²⁶⁰ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 176.

filia-se nos temas hauridos nas tradições líricas anteriores, de que Camões faz parte, percorrendo uma gama de modulações focadas, sobretudo, no prazer sensual.

Graça Moura revela conhecer com minúcia essa rica memória literária como testemunha *365 poemas de amor*¹²⁶¹, colectânea por si organizada. Com efeito, esta presença, disseminada nos seus versos, sobressai claramente uma obsessão pela representação da mulher, onde os eixos de sentido se centram no amor e paixão, exprimindo, por vezes, um desejo repleto de erotismo, distanciado do amor sublimado camoniano de raiz platónica.¹²⁶²

Neste contexto, as figuras femininas que povoam o seu universo lírico não são identificadas:

“uma vez eu disse que tinha
transformado as mulheres da minha vida
todas em literatura. foi o bom
e o bonito, todas a quererem

reconhecer-se e eu com evasivas,
de autor, evidentemente. não se imagina
o número de candidatas a laura que andam
por aí, retrospectivas e acirradas.” (PR2, 115)

As paixões de Graça Moura, embora aludidas, não são premeditadamente individualizadas; as mulheres desejam-se reconhecer nos versos; no entanto, o sujeito poético confessa as suas “evasivas, de autor”. Ao aproximar a poesia da vida, o sintagma “o número de candidatas a laura” realça o domínio superior e viril do sujeito poético, que as evoca sem as identificar, testemunho directo da intensidade das paixões sentidas. Há, portanto, um claro propósito de desmitificar esse padrão inspirador e celebrativo da nomeação da amada, que percorre, desde os

¹²⁶¹ Vasco Graça Moura (org.), *365 poemas de amor*, Lisboa, Ed. Quetzal, ³2009. Nesta compilação, notável síntese da tradição lírica amorosa ocidental, Camões é o poeta mais representado com seis poemas, respectivamente a *Canção IX* (pp.132-136), *Amor é um fogo que arde sem se ver* (p. 221), *Aquela cativa* (pp. 287-288), *Quando de minhas mágoas a companhia* (p. 352), *Transforma-se o amador na coisa amada* (p. 422) e *O céu, a terra, o vento sossegado ...* (p. 458).

¹²⁶² A recepção de Petrarca constitui também um dos factores determinantes na difusão do tema do amor nas letras portuguesas de *Quinhentos*, como Rita Marnoto sublinha: “O modelo petrarquista erige-se em pedra angular da expressão do sentimento amoroso” (Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, loc. cit., p. 357)

primórdios, a tradição literária¹²⁶³. O distanciamento em relação às suas interlocutoras, “penélopes de bolso” (PR1, 423), tem paralelo na formulação do segmento: “um dia hei-de morrer /, roído pelo silêncio de quem amei” (PR1, 204).

A sua poesia transcende declaradamente o íntimo vivido para se converter em experiência poética, numa atitude pretensamente desprendida, como demonstra:

“penso nas mulheres que amei. nas que
me fizeram sentir que vivia e que morria.
penso muito nas que amei muito. essas,

talvez eu as tenha inventado desmedidamente
e sou punido por tanto excesso cometido.” (PR2, 553)

A experiência amorosa é ficticiamente reelaborada pela palavra, como o sujeito poético esclarece: “talvez as tenha inventado desmedidamente”. Lugar de fascínio e irracionalidade, a paixão do *eu* lírico configura-se na realidade, e, como tal, percorre um caminho distintivo da obrigação de cantar Beatriz ou Laura, como fizeram Dante e Petrarca. Neste sentido, Graça Moura alude, pois, a destinatárias inomináveis, sugestão do sentido global do papel desempenhado no jogo amoroso dos seus versos, presente também no sugestivo título *as autoras de mim*:

“houve nomes efêmeros e as formas comoventes e perigosas
avistadas agora nas margens de um tempo entre dádivas e dúvidas.
são como cisnes diluídos num lago de ácidos contentamentos,

a deslizarem ao longo de um verso de hördelin,
são pastas de porcelana numa luminescência íntima
entre os vapores do banho.” (PR1, 443)

Com efeito, a voz poética mostra-se fiel à transitoriedade da relação amorosa, dissipada “entre os vapores do banho”, sinónimo da vulnerabilidade das paixões sentidas, conjugada com a sua diversidade, sugerida pelos “nomes efêmeros”. Ao modo de Camões, o poeta contemporâneo canta, deste modo, amores passageiros e inúmeras amadas “em várias flamas” em que “variamente ardia”.¹²⁶⁴

Como se observa, a figura feminina, sem explicitar a sua identidade, ocupa um lugar de destaque na poesia de vgm, no seguimento de um legado poético que

¹²⁶³ Sobre a abundante bibliografia dedicada a esta matéria na Antiguidade, *vide*, a título de exemplo, Carlos Ascenso André, *Caminhos do amor em Roma, loc. cit.*, pp. 355-363.

¹²⁶⁴ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 166.

remonta à Antiguidade. Deste modo, num gesto celebrativo de paixão, de incidência autobiográfica, ganha particular significado no modo como o poeta canta a mulher, testemunho evidente de uma continuada atracção e profundo fascínio.

4.2.5.2. A beleza e a inspiração

Graça Moura deixa-se, pois, seduzir pela tentação haurida nas várias tradições de amor que a lírica ocidental oferece; nesta linha, a imagem da mulher retratada por Graça Moura surge como se fosse uma *donna angelicata*, de onde emana um fascinante brilho que percorre os sentidos do poeta pela sugestão da sinestesia de “os timbres ravelianos das / luzes da primavera” (PR1, 336). Os versos refractam, deste modo, como o *eu* lírico vive e sente o imaginário feminino.

As notações depuradas de recorte clássico provocam um motivo inspirador e surgem disseminadas na escrita, como testemunha a seguinte composição:

“e de repente estava ali a musa
no espelho embaciado do silêncio,
feita de lua e bronze e alabastro.

penteara o cabelo ensimesmada
e era feito de névoa o seu olhar
implacável de sonhos e tristeza.

e em minha perdição se renovou
a condição da musa incomovida
e esse estranho fulgor ficou inerte,
feito de lua e bronze e alabastro.” (PR2, 534)

A imagem idealizada da “musa” – que cativa, enleia e seduz – é colhida no exemplo camonianiano, como se observa na reiteração de “alabastro”. De facto, o poeta contemporâneo, numa atmosfera classicizante resultante da alusão divina, acentua aspectos, que a nível de conteúdo e de expressão, contribuem para acentuar o carácter trágico da sua “perdição”, atributo nuclear na caracterização de Inês de Castro em *Os Lusíadas*:

“No colo de alabastro, que sustinha
As obras com que Amor matou de amores
Aquele que depois a fez rainha”.¹²⁶⁵

¹²⁶⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 132, *loc. cit.*

O imaginário inesiano, presente na reiteração referida, plasma-se, assim, em Graça Moura na definição de um amor que acaba mal, visto que não é correspondido, como se infere do neologismo presente em “musa incomovida”. Esse sentimento, em clave camoniana, reforçado também “em minha perdição se renovou”, deriva do conhecido verso camoniano “em minha perdição se conjuraram”, sentida mágoa do infortúnio do poeta quinhentista perante os “Erros meus, má fortuna, amor ardente”¹²⁶⁶.

A figura feminina, embora seja fonte de angústia, não deixa de ser motivo de inspiração para o poeta de *vénus ao espelho*:

“ó meu amor, falo de amor e é grave
a ordem das palavras, se procuro
o lugar do teu rosto na canção
e nela te construo e és a chave
para abrir no que digo um obscuro
ramal de coração a coração.” (PR2, 439)

A metáfora da “chave para abrir” sugere a inspiração do cântico amoroso; no entanto, o sujeito de enunciação procura “a ordem das palavras”, ou seja, a poesia configura a expressão desses sentimentos pelo papel reflexivo que lhes confere.

Tal atitude surge veemente proclamada quando questiona:

“onde é que estão as minhas musas,
as que cantei porque as amava,
as que surgiam nas confusas
curvas do tempo que passava,
e passa ainda em cinza a lava
a derivar melancolias
e no seu curso mas agrava,
por tantas noites, tantos dias?” (PR2, 250)

Há nestes versos uma dimensão genuinamente lírica que, pela condição enigmática contida na interrogação formulada, não deixa de tocar o leitor. A experiência afectiva, sob o signo do desengano, manifesta-se em contradições, seguindo de perto a lição camoniana de que o “Amor obriga a [...] / A diversas vontades”¹²⁶⁷. Na verdade, configura-se um mapa íntimo do *eu* com o fito de um sentido para a experiência da vida, conjugada com uma aguda introspecção permitida pela escrita.

¹²⁶⁶ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p.170.

¹²⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 117.

Assim, a figura da mulher – e a inspiração que ela motiva – ocupa um lugar significativo no seu desabafo intimista; o deleite derivado da admiração da formosura do corpo, constitui um sinal distintivo que atravessa a obra de Graça Moura. Porém, tal constatação não deixa, ao mesmo tempo, de colocar o sujeito poético perante si próprio, proclamando, num pendor confessional, os seus estados de alma perante a beleza feminina.

4.2.5.3. A definição do Amor

Os versos de Graça Moura, presididos por Eros, levam-no a reconhecer “tive amores e desamores” (PR1, 578). Em *soneto de companhia*, em consonância com a epígrafe, um passo do *Purgatório* da *Divina Comédia* de Dante, que traduziu¹²⁶⁸, Graça Moura confessa:

“falo às vezes do amor, dos seus dilemas,
e das noites de insónia em que me viro
para um e outro lado, mas prefiro
que o próprio amor escreva os meus poemas”. (PR2, 145)

Seguindo a tradição literária, que Camões tão bem conheceu, o poeta contemporâneo não deixa de celebrar uma concepção de amor peculiar e sobre ele reflectir¹²⁶⁹. O mundo interior, “nas noites de insónia”, proporciona uma perspectiva de observação única, onde a paixão é o tema da sua escrita.¹²⁷⁰

Neste contexto, não deixa de referir em *caderno da casa das nuvens*, o seu derradeiro livro de poemas, em paratexto final, com o evocativo título camoniano

¹²⁶⁸ O trecho paratextual é o seguinte: “E io a lui: I mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e quel modo / ch’ e’ ditta dentro vo significando. Purg. XXIV, 52-54”. Graça Moura traduziu-o deste modo: “E eu a ele disse: Esse sou eu que, quando / me inspira amor, o noto, e desse modo, / que dentro dita, o vou significando” (*A Divina Comédia de Dante*, tradução de Vasco Graça Moura, *loc. cit.*, p. 509).

¹²⁶⁹ A este propósito, Graça Moura considera: “A lírica de Camões não cabe num figurino estreito da lírica amorosa que é o seu quadro de referência imediato. Vai mais fundo na expressão das contradições e angústias da condição humana. Nela, os dados existenciais, a matéria dos sentimentos, a palpitação afetiva, a apreensão de instável mutabilidade do mundo, tudo se transfigura a partir de uma espécie de exílio absoluto da consciência, num processo que é quase sempre o da figuração de um ‘bem passado’ irremediavelmente irrecuperável, a não ser pelo exercício da palavra poética” (Vasco Graça Moura, “Versos que sabemos de cor”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 1071, 19 Outubro 2011, p. 11).

¹²⁷⁰ Neste prisma, um passo que dá título a uma narrativa de Graça Moura, a voz de Mateus revela os sentimentos amorosos contraditórios que Constança lhe provoca, em clave antitética: “Meu amor, era de noite e eu não sabia que ia ao seu encontro ou se ia a fugir de si, ou se era a fugir de mim que eu ia ao seu encontro.” (Cf. Vasco Graça Moura, *Meu amor, era de noite*, Lisboa, Ed. Quetzal, 32002, p. 37).

de “para um entendimento dos meus versos”¹²⁷¹, apresenta o eixo estruturante que presidiu à obra:

“O *caderno da casa das nuvens* desenvolve-se como uma sequência de poemas de amor que começou a ser produzida no remanso desse Duíno do Portugal minhoto, cuja interlocutora ou destinatária se pudesse declinar numa quintessencialidade unitária da figuração de várias mulheres e da experiência de amá-las.

Não foi, todavia, iniciado com esse propósito: a dada altura transformou-se nele e assim, por essa como que ‘despersonalização objectiva’, ganhou uma dimensão que eu mesmo vivo como qualitativamente diferente, uma vez que, às tantas, procurei fazer com que eventuais conotações ou referencialidades de cariz autobiográfico surgissem um tanto ou quanto despojadas de notas que seriam mais pessoais, para funcionarem também como ingredientes de ficção.” (PR2, 569-570)

Com efeito, o autor de *o desgaste das imagens* faz um balanço deliberado do seu percurso poético e exprime a ambivalência de sentimentos patente nos seus textos. A linha exegética referida comporta um cunho biografista e liga indubitavelmente a intrínseca comunhão entre a obra e a vida, a sublinhar que ao prazer estético não é indiferente a figura do autor, traço definidor do pensamento de Graça Moura.

Ao se debruçar sobre a génese do seu último livro de poesia, refere Duíno, castelo situado na zona italiana de Trieste, cenário idílico perpetuado por Rainer Maria Rilke, um dos seus interlocutores de língua alemã preferidos¹²⁷². Num gesto comemorativo, converte, por assim dizer, o imaginário rilkiano num espaço de portugalidade, para o qual elegeu o norte do país, uma vez que se reporta ao “remanso desse Duíno do Portugal minhoto”. Indelével testemunho da sua ampla recepção nas letras portuguesas¹²⁷³, a convocação demonstrativa do fascínio pelo autor de *As elegias de Duíno*¹²⁷⁴, reforça, “na sequência de poemas de amor”, a força de Eros por “várias mulheres”, que se concretiza, no dizer de Graça Moura, na “experiência de amá-las”.¹²⁷⁵

¹²⁷¹ O título, também com uma finalidade metaliterária, convoca os célebres versos finais do soneto *Enquanto quis amor que tivesse*: “E sabeis que segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento dos meus versos!” (Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 117).

¹²⁷² Em nota final aos seus *Poemas escolhidos*, vgm, numa série de figuras de que se reconhece devedor, elege como interlocutores privilegiados, na literatura de expressão alemã, Hölderlin e Rilke (Vasco Graça Moura, *Poemas escolhidos*, loc. cit., p. 476).

¹²⁷³ Acerca desta matéria, vide Maria António H. J. Ferreira Höster, *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

¹²⁷⁴ Sobre a tradução de Graça Moura das obras de Rilke, vide “Rainer Maria Rilke”, in *A palavra transversal*, loc. cit., pp.109-127.

¹²⁷⁵ Sobre a presença de Rilke na obra de Graça Moura, vide Rita Marnoto, “Pelos florestas da noite. Vasco Graça Moura, tradutor e poeta”, in *Rassegna Iberistica*, nº 98, 2013, pp. 91-102.

A presença recorrente do referido escritor na obra de vgm verifica-se, em boa parte, por via da tradução¹²⁷⁶ e por reiteradas alusões na sua escrita. Tal apreço observa-se na produção ensaística de Graça Moura, pela abordagem de ecos de Rilke na produção literária de Miguel Torga e de Eugénio de Andrade¹²⁷⁷. No universo lírico, com um pendor irónico, evoca, na sua juventude, a moda cultural generalizada de referenciar o autor de *O Livro das Horas*: “era felicidade macilenta // de debitar rilkasso, que bom era imitar / imitações alheias” (PR1, 269).

Também a sequência poemática de quinze sonetos - um deles em língua alemã - sobre o trabalho de tradução de *Der Panther*, famoso texto de Rainer Maria Rilke, aparecido, pela primeira vez, no *blog Abrupto de Pacheco Pereira* é determinante para descortinar a recepção do autor em Graça Moura (PR2, 457-474). No texto inaugural, *aretnap a pantera, um divertimento em ressonâncias*, dedicado a Joaquim Francisco Coelho, professor brasileiro em Havard, que também traduziu o texto do poeta, leva o *eu* lírico a utilizar a primeira pessoa do plural:

“fomos os dois à caça da pantera
que estava já da jaula sob o tecto [...]

devíamos levar a rainer rilke
esta parelha opaca e transparente
à trela, quando formos ao parnaso”. (PR2, 457)

Num registo lúdico, a fazer jus ao “divertimento”, segmento do subtítulo do poema, o tema da caça, pretexto para os poemas seguintes de vgm, metaforiza os cambiantes de reflexão do acto de traduzir. Também ambas as traduções, “parelha opaca e transparente”, deveriam chegar ao autor alemão, testemunho do valor dos seus poemas¹²⁷⁸.

¹²⁷⁶ Cf. Rainer Maria Rilke, *Carrossel e outros poemas, organização e tradução de Vasco Graça Moura*, com dez desenhos de Júlio Resende, Porto, Ed. Asa, 2004; *idem, Elegias de Duíno e Os Sonetos a Orfeu*, tradução de Vasco Graça Moura, Lisboa, Ed. Quetzal, 2017 e *idem, Cartas a um Jovem Poeta*, tradução, prefácio e notas de Vasco Graça Moura, Porto, Ed. Modo de Ler, 2014. João Barrento consagra um pertinente texto introdutório em torno das traduções de Rilke realizadas por vgm; aí identifica o conceito que o poeta português faz dos textos vertidos do alemão, configurando um tradutor-autor, visto que Graça Moura preconiza a criatividade do seu labor (Cf. João Barrento, “O ser e o canto. Rilke pela mão de Vasco Graça Moura”, in *Elegias de Duíno e Os Sonetos a Orfeu*, loc. cit., pp. 7-15).

¹²⁷⁷ Vasco Graça Moura, “Miguel Torga, honrado poeta sinaleiro” e “Eugénio de Andrade ou a memória de Tebas (ensaio sobre *Limiar de pássaros*)”, in *Várias vozes*, loc. cit., respectivamente, pp. 101-103 e pp. 135-137.

¹²⁷⁸ Sobre este poema, vide Rita Marnoto, “Pelas florestas da noite. Vasco Graça Moura, tradutor e poeta”, in op. cit., pp. 95 sqq e Maria António H. J. Ferreira Hörster, “Tradutores e tradução na lírica portuguesa dos

Assim, o contínuo interesse pela literatura estrangeira, neste caso de expressão alemã, bem como a originalidade da notável assimilação da obra de Rilke constituem um factor determinante para um cabal entendimento das marcas distintivas da escrita de vgm, no que concerne essencialmente ao sentimento passional.

Outro passo significativo que encontra ecos nesse domínio é *o atol dos amores*, inserto na colectânea *rostos comunicantes*, poema que questiona a essência do amor:

“é uma porção de terra rodeada
de amor por todos os lados?
uma porção de amor rodeada
de terra por todos os lados?
rodeada de água?
rodeada?
ah todo o amor é árduo a humano trato
e se interroga e ninguém
é uma ilha
onde se caça. apenas
se conhece asperamente
seu rodeado mapa de coral. apenas
contra a morte
a ilha, a redondilha.” (PR1, 291)

Neste passo, não deixa de pairar a memória do episódio camoniano da *Ilha dos Amores*, com a reiteração dos lexemas “ilha” e “amor”, implícita celebração do poder de Eros e recompensa divina consagrada aos *segundos argonautas*¹²⁷⁹. O sentimento intimista, decorrente das hesitações sugeridas pelas sucessivas interrogações, não permite definir o amor, porque “apenas / se conhece asperamente / seu rodeado mapa de coral”.

No poema *sobre o mês de dezembro* que deu título a uma colectânea da autoria de vgm, surge de novo a mesma isotopia:

“foi há vinte anos, eu estava de cabeça perdida, devia mesmo estar,
há vinte anos, a escrever um poema no dia trinta e um
de dezembro, por causa de uma mulher que amava loucamente

séculos XX e XXI: José Bento, Vasco Graça Moura e Armando Silva Carvalho”, in *Cadernos da literatura comparada*, nº 34, 2016, pp. 528-530.

¹²⁷⁹ A este propósito, Aníbal Pinto de Castro destaca a importância de que se reveste o poder do amor em Camões: “Constituindo o núcleo temático de todo o universo poético por ele manifestado, o amor enriquece-se e aprofunda-se em função de uma visão do mundo e da vida equacionada segundo uma forte contraposição dialéctica entre o indivíduo e os outros, que dá lugar a uma complexa e serrada rede de relações que o associam a outros temas” (Aníbal Pinto de Castro, “Rimas”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, loc. cit., cols. 847-848).

isto é, que eu julgava amar duma maneira desvairada,
e que ia casar com não sei quem, só sei que não era comigo.
e então pus-me a escrever uma coisa a que chamei mês de dezembro

tinha amargas prosódias e uma cadência repetitiva,
uma estrutura assim entre o contraponto e a fuga rudimentar”. (PR1, 452)

Como se observa, o monólogo íntimo ganha particular força lírica a partir da consciência de um irresolúvel dilema pessoal pela volúpia de um apaixonado num determinado momento da sua vida: “foi há vinte anos”. Se esta referência cronológica, recorrente nos versos de Graça Moura, é moderna também tem raízes antigas; António Ferreira apresenta na sua poesia, segundo Rita Marnoto¹²⁸⁰, dados pessoais precisos, como a sua idade ou traços da sua personalidade. Inesperadamente emerge uma aguda ironia decorrente da auto-análise dos seus versos, que confessa possuírem “amargas prosódias e uma cadência repetitiva”. Esta linha metaliterária, consagrada ao amor contrariado, volta a estar presente num passo narrativo do autor:

“Também há quem diga que escrever é enfrentar o desaire humano. Talvez seja tudo a mesma coisa. Num grande romance de amor, e só uma aguda intuição do trágico faz os grandes romances de amor”.¹²⁸¹

Esta conjugação entre amor desenfreado e literatura tem o intuito de enfatizar, uma vez mais, o pendor biográfico que Graça Moura concede aos seus versos. O poeta ancora-se, pois, na representação e indagação suscitada pelo texto lírico, na busca da harmonia primordial, feita de simplicidade e despojamento, mas também consciente de si mesma, dos seus poderes e dos seus limites, características fulcrais da actual poesia portuguesa, no dizer de Rosa Martelo.¹²⁸²

Porém, o poeta, ao proclamar a sua paixão pelas letras, glosa um cantar trovadoresco, manifestação da vertente amorosa da sua poesia:

“nem cantarei
de amor amargamente nesta meia idade:
não vos sei parêlha

¹²⁸⁰ Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, loc. cit., p. 387.

¹²⁸¹ Vasco Graça Moura, *Meu amor, era de noite*, loc. cit., p. 91.

¹²⁸² Rosa Martelo, neste contexto, conclui: “Por fim, acrescentaria que a poesia actual é uma poesia capaz de conciliar uma vertente reflexiva e abstractizante com a atenção a uma facticidade muito concreta apoiada num efeito de realismo; e que procura aliar o registo lírico e a construção de identidades sentimentais e mesmo a criação de efeitos pseudo-autobiográficos à sugestão de que esse registo é ainda (e mesmo assim) uma máscara” (Rosa Maria Martelo, “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, loc. cit., p. 50).

brancas e vermelhas
moiro por vós, ai”. (PR1,337)

Esta celebração de uma exacerbada paixão, expressa pela técnica do *dobre* do refrão desta composição, “moiro por vós, ai”, segue de perto, em dimensão deliberadamente dialógica, um célebre cantar trovadoresco, conhecido por *Cantiga da Guarvaia*, atribuído a Paio Soares de Taveirós, o que revela, de um modo similar a Camões, um aproveitamento da tradição medieval:¹²⁸³

“mentre em foi como me vai,
ca já moiro por vós e ai
mia senhor branca e vermelha”.¹²⁸⁴

Deste modo, nos versos de Graça Moura prevalece uma determinada tonalidade passional e dramática, marcante nos primórdios da tradição poética nacional. Assim sendo, o poema, provido da musicalidade da poesia medieval, ganha do ponto de vista estético e cultural todo o sentido, visto que “o amor é uma terna fadiga inteligente” (PR1, 235).

Não obstante, em *blues da morte de amor* faz uma paródia da celebração de uma vida apaixonada:

“já ninguém morre de amor, eu uma vez
andei lá perto, estive mesmo quase,
era um tempo de humores bem sacudidos,
depressões sincopadas, bem graves, minha querida,
mas afinal não morri, como se vê, ah, não,
passava o tempo a ouvir deus e música de jazz,
emagreci bastante, mas safei-me à justa, *oh yes*,
ah, sim, pela noite dentro, minha querida”. (PR1, 437)

O ritmo sugerido nos versos sugere uma orquestra, cuja vibração musical, proporcionada pela sugestão da “música de jazz”, representa a vida e as emoções. O insanável dilema que o amor provoca, não possibilita uma saída isenta de

¹²⁸³ Aníbal Pinto de Castro aponta a convivência de Camões com a tradição peninsular das composições obrigadas a mote e dos versos em redondilha, que Graça Moura, conhecedor dessa realidade, não enjeita. (Aníbal Pinto de Castro, “Camões e a tradição poética peninsular”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, loc. cit., pp. 85-104, sobretudo p. 89). Vide também Aida Fernanda Dias, “Camões - uma memória poética”, in *Actas do 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, Ed. Associação Internacional de Lusitanistas, 1992, pp. 99-118 e Albano Figueiredo, “Poesia peninsular do século XV e Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, loc. cit., pp. 700-703.

¹²⁸⁴ Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 317 e Paio Soares de Taveirós, “No mundo nom me sei parelha”, in *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas / cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=124m* (consultado em 5 Fevereiro 2017).

sofrimento. Por outro lado, o trecho “já ninguém morre de amor” contraria o *topos* do *amor e morte*, imortalizado pela criação artística desde a Antiguidade.¹²⁸⁵

A complexidade dos sentimentos leva o autor a declarar em registo antitético: “nosso amor / nosso contentamento / e nosso sofrimento” (PR2, 538) é sinal de que as crises mais dolorosas são as crises sentimentais. Similarmente, na *Ode XII de Camões*, o sujeito poético compreende a paixão como limitação à consciência do amante, quando confessa “o coração tenho turbado / sempre d’escuras nuvens rodeado”, ou seja, submetido à escravidão emocional do amor.¹²⁸⁶

Ao questionar a razão de ser da ligação afectiva, que nem sempre é duradoura, o *eu* lírico confessa o seu desencanto:

“o nosso amor foi sendo segregado
e ciciado, nacarado e lento,
translúcido e silente, [...]

nosso contentamento
e nosso sofrimento,
nosso consentimento
e nosso desalento.” (PR2, 538)

As insanáveis contrariedades, tisonadas pelos signos “sofrimento” e “desalento” de tom deliberadamente camoniano, não permitem uma saída isenta de tristeza, encontrando nessa celebração amorosa uma faceta efémera, e aí “já estaríamos / tão fartos um do outro” (PR1,167). Tal complexidade de sentimentos de gosto maneirista ocorre também em *lamento por diotima*:

“o que vamos fazer amanhã
neste caso de amor desesperado?
ouvir música romântica
ou trepar pelas paredes acima?

amarfanhar-nos numa cadeira
ou ficar fixamente diante
de um copo de vinho ou de uma ravina? [...]

mas que vamos fazer amanhã
entre as árvores e a solidão?” (PR1, 442)

¹²⁸⁵ José Ribeiro Ferreira, *Amor e morte na cultura clássica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013.

¹²⁸⁶ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 283.

O poema contém, no contexto referido, uma significativa intencionalidade lírica; a única presença feminina dos diálogos platónicos, Diotima, nomeada no título, é uma personagem do *Banquete*, que revelou a Sócrates a origem do amor¹²⁸⁷. Na multiplicidade de sentidos interpretativos, graças à sua profunda especulação filosófica, como notou Teresa Schiappa¹²⁸⁸, a argumentação enigmática desta mulher de Mantinea, no contexto lírico de Graça Moura, situa-se na natureza contraditória do “amor desesperado”. Este realiza-se, pois, a partir dos desejos do *eu* lírico que medita sobre o significado da paixão, contida no sintagma interrogativo “ou trepar pelas paredes acima?”. A sucessão de questões, expressão da instabilidade do amor, equaciona esse conceito conscientemente ligado a uma existência concreta. Com efeito, a obra do filósofo grego sobre a égide de Eros dominará ao longo de dois mil anos a visão ocidental do amor, matéria que vgm conhece bem. Cabe aqui recordar a recepção de Diotima na literatura de expressão alemã verificada, por exemplo, nos arroubos passionais na poesia de Goethe¹²⁸⁹, que prosseguirá com Hölderlin, na sua peculiar revisitação da noção do amor. Com efeito, em Susette Gontard viu este último autor Diotima, quer no romance elegíaco *Hyperion*, quer nos seus poemas, de que *Lamentos de Ménon por Diotima*, título semelhante ao de vgm, se tornou numa das mais belas composições de amor¹²⁹⁰. Assim, os ecos recorrentes de ambos os poetas em Graça Moura registam-se, por exemplo, num verso goethiano que serve de epígrafe ao poema *para uma teoria da ficção* (PR2, 529), bem como no título *imputado a holderlin* (PR2, 528).

Proveniente do rico ideário evocativo de Diotima, o pendor especulativo, coado também por outras circunstâncias e momentos, chega com particular vigor aos dias

¹²⁸⁷ Platão, *O Banquete*, tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Ed. 70, 1991, pp. 77 sqq.

¹²⁸⁸ Sobre os diversos matizes do amor na obra referida, vide Maria Teresa Schiappa de Azevedo, “Introdução”, in Platão, *O Banquete*, loc. cit., pp. 9-23 e Frederico Lourenço, “Para uma leitura do Banquete”, in *Grécia revisitada*, loc. cit., pp. 199-210.

¹²⁸⁹ Graça Moura, na sua admiração pela poesia amorosa deste autor, glosa no texto *com a musa enlaçada* (PR2, 376) a *Elegia Romana V* de Goethe, servindo-lhe um segmento textual de epígrafe. Como sublinha João Barrento, esta composição é central na poesia goethiana, visto que se trata de “um bom exemplo desta *unio poetica et erotica*” (João Barrento, “Priapeia goethiana”, in *Umbrais, o pequeno livro dos prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000, p. 262). Cf. também J. W. Goethe, *Poemas. Antologia*, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela, Coimbra, Ed. Centelha, ³1979.

¹²⁹⁰ O *incipit* da primeira elegia, na tradução de Paulo Quintela, é o seguinte: “Todos os dias saio, sempre à busca de outro caminho / Há muito interroguei já todos os da terra; / Além os cimos frescos, todas as sombras visito / E as fontes” (Hölderlin, *Poemas*, prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, s./d., p. 229).

de hoje, ao fomentar novos caminhos exegéticos¹²⁹¹, testemunhados no poder mobilizador do amor platónico nos versos de vgm.

O *incipit* do poema, de timbre clássico, inspira-se, de entre uma infinidade de exemplos cultivados por Graça Moura, na dialéctica camoniana do amor:

“Amor nunca vi
que muito durasse,
que não magoasse.”¹²⁹²

Deste modo, a complexidade da amargura do amor “que os fortes enfraquece”¹²⁹³, na multiplicidade de sentidos e situações, que a experiência humana associa a Eros, é cultivada de modo ímpar pelo autor de *Amor é um fogo que arde sem se ver*¹²⁹⁴ e emerge também nos versos do poeta contemporâneo.

Assim, o poeta tenta perscrutar, em clave intimista, a essência do amor, como o fizera Camões, na senda de Petrarca. A este processo, como se depreende, não é alheio um caleidoscópio de alusões, que assinalam as preferências de vgm, sinais indeléveis de uma vasta cultura e de uma apurada sensibilidade. Neste contexto sobressaem, pois, de um modo evidente as contradições do amor, numa tensão emotiva de estrutura circular, portanto repetitiva e inconclusiva, que acentua a impossibilidade da sua definição.

4.2.5.4. Estratégias da conquista

Na sua humanidade, feita de sentidos, a dimensão amorosa de Graça Moura ganha diversos matizes, motivando caminhos de sedução perante um indomável interesse pela figura feminina, como se pode ler:

“a rapariga de jeans atravessa o restaurante
faz-me lembrar a helena a pentear-se”. (PR1, 202)

¹²⁹¹ A propósito deste assunto, vide Maria Teresa Schiappa de Azevedo, “Retórica filosófica feminina em Platão: Aspásia e Diótima”, in Antonio Lopez Eire *et alii* (coord.), *Retórica, política e ideologia. Actas del II Congreso Internacional de Salamanca*, Salamanca, Ed. Asociación Española de Estudios sobre Lengua Pensamiento y Cultura Clásica, 1998, p. 228.

¹²⁹² Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 89.

¹²⁹³ *Idem*, *Os Lusíadas*, III, 139.

¹²⁹⁴ *Idem*, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 119.

Com níveis cronológicos distintos que se intersectam, a alusão à modernidade, “a rapariga de jeans”, e a imagem delicada de “helenas a pentear-se”, figura da Antiguidade simbolizada pela sua invulgar formosura, acabam por constituir um momento celebrativo de uma mulher.

Do mesmo modo, esse impulso leva o poeta a proclamar um determinado modelo de beleza:

“quer-se translúcida a mulher,
com sombras leves, curvas puras,
se a luz lhe der onde lhe der
pétalas graves, inseguras,
luminescências às escuras.” (PR2, 286)

Os tons contrastivos da luz incidindo na figura feminina, plasmado no *chiaroscuro* das “luminescências às escuras”, funciona como um pólo atractivo, reforçado na metáfora vegetal das “pétalas graves”, bem como serve de motivo ao labor poético. Esta descrição difusa da formosura tem paralelo nos processos de caracterização camoniano; a título de exemplo, a sublime delicadeza de Leonor contradiz o enigma emocional do verso “vai fermosa e não segura”.¹²⁹⁵

Não obstante, a imagem idealizada, entrelaçada com a metáfora da perseguição amatória, conduz a um fascínio incontido:

“na discoteca vi à noite *as barbies*:
passavam pernilongas e lascivas
sem verem bem as minhas tentativas
e deu-me então uma gana de exclamar: bis [...]

e sem saber se tanto me aventuro,
vou-me dando ares de sedutor maduro.” (PR1, 530)

Perspetivado pelo *eu* lírico, um “sedutor maduro”¹²⁹⁶, marcado pela idade e pela sabedoria, não esconde as suas intenções; o encanto suscitado pelas “*barbies*”, que passavam “pernilongas e lascivas”, acalenta a esperança de conquistas amorosas, que se pode ler noutra momento de deslumbramento face a um encontro inesperado:

¹²⁹⁵ *Idem, Rimas, loc. cit.*, pp. 55-56. Vide, a propósito, Rita Marnoto, “Retratos femininos na poesia de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, pp. 851-855.

¹²⁹⁶ Em consonância com esta faceta da vida, Ana Hatherly destaca em versos consagrados ao autor: “Mas tu sempre elegante e sedutor / Fostes sempre fatal / Fatal para as mulheres (Ana Hatherly, “Adeus”, in Maria do Céu Fialho e Teresa Carvalho (org.), *A vista desarmada, o tempo largo, loc. cit.*, p. 45).

“fui encontrar madame bovary,
trajando lycra negra e cabedal,
a sair de uma loja *tax free*,
já na sala de embarque. [...]

ela acendeu
com um isqueiro de ouro a cigarrilha.
ofereci-lhe um café. não quis”. (PR2, 83)

A sugestiva imagética resultante deste trecho passa pela revelação de gestos, palavras e desejos, em suma, enumera as etapas da encenação da sedução¹²⁹⁷; o valor apelativo do vestuário “lycra preta e cabedal”, que desenha uma figura estereotipada, junta-se ao *charme* decorrente do “isqueiro de ouro” e da “cigarrilha”, exemplos significativos do processo de aproximação, exercendo uma atracção sexual, confessada sem reboço pelo *eu* poético, que tenta seduzir “madame bovary”, símbolo da beleza provocatória e do amor arrebatador, imortalizado por Flaubert¹²⁹⁸. Note-se a singular enunciação, sinal indelével de Graça Moura, que aproxima situações quotidianas e marcas culturais, pelas etapas da encenação da sedução. O sujeito poético arvora-se, pois, em Don Juan, convicto do seu poder atraente, quando anuncia: “ofereci-lhe um café”. A recusa, plasmada na altivez de “não quis”, mostra a tensão convencional de Eros entre o desejo masculino e a indiferença feminina. O desejo é um estímulo para o amor, atitude distante do cariz neoplatónico que Camões tão bem interpretou¹²⁹⁹; deste modo, a única possibilidade circunscreve-se, nos versos acima transcritos de vgm, ao amor sensual.

De novo, com um ritmo narrativo, o sujeito de enunciação, na constante atenção despendida à mulher, refere um encontro com uma *ninfa* num restaurante. Em ambiente propício ao enamoramento, o poeta, ciente do seu poder sedutor e provido de uma cultura invulgar, procura conquistá-la, num discurso eloquente e emotivo

¹²⁹⁷ Graça Moura dedica a esta questão um texto intitulado, justamente, *Da sedução*: “Nas relações entre homem e mulher, a sedução proporciona uma essencial dimensão qualitativa e comunicativa em que são convocadas a emoção e inteligência. É um jogo que envolve lucidez e sensibilidade e que se alimenta de surpresas e empatias. Uma forma de prazer que implica exercício de liberdade e sentido constante do risco [...] A sedução implica uma invenção permanente e bilateral. Tem qualquer coisa de jogos de espelhos e de empate técnico. O que não impede iniciativas ‘de assalto’, tal como na esgrima” (Vasco Graça Moura, *Papéis de jornal. Crónicas, loc. cit.*, pp. 250-251).

¹²⁹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2011.

¹²⁹⁹ A título de exemplo, *vide* verbete e bibliografia apresentada por Maria Helena Ribeiro da Cunha, “Neoplatonismo de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, pp. 634-642.

atravessado pelos grandes temas que se colocam à condição humana; quando julga ter alcançado, finalmente, um motivo convincente, conclui:

“e servi-lhe mais vinho e atalhei
com a tirada que julguei definitiva,
e até podia, quem sabe?, dar engate
ou namoro sem grandes dissonâncias”. (PR2, 16)

Como faz tenção de anunciar, esse encontro que pode “dar engate / ou namoro”, tem o fito de criar uma cumplicidade que ligue o leitor ao texto e, por outro lado, funciona como espécie de chave de ouro com o eu lírico remata as considerações de um sedutor experimentado. Com efeito, a progressão do poema é impulsionada pelo jogo verbal, que, por sua vez, é gerado pelo anseio da conquista amorosa. Tal tentativa simboliza, pois, uma demanda que o desejo exige e supõe.

Nessa pulsão confessional, o poeta apaixonado pela formosura do corpo feminino, que noutro segmento repara nas “pernas bem cruzadas daquela rapariga” (PR1, 20) reitera:

“na praia lá do guincho as velas
de *windsurf* saltam sobre as ondas
e o meu olhar, equestre,
pula nos peitos das banhistas [...]

dou

lume a uma italiana e enquanto
ela agradece ocorre-me que despi-la já não é
cosa mentale.” (PR1, 312)

Numa manifestação de *voyeurismo*, o poeta compraz-se em observar os “seios das banhistas”; afigura-se, pois, um Actéon contemporâneo, que a partir da observação das “velas de *windsurf*”, fixa, à distância, o olhar nas jovens que não dão conta que estão a ser observadas. O arrojo enunciado, marcado pela modernidade, deixa transparecer a síntese camoniana de que “Não é amor amor, se não vier / com doudices”¹³⁰⁰. Esse encantamento, que se traduz num impulso erótico, é realçado quando o sujeito poético dá “lume a uma italiana”, que lhe provoca uma vontade de consumação amorosa: “ocorre-me que despi-la já não é *cosa mentale*” (PR1, 312). O único prazer reside, pois, na sensualidade, não se realizando na “*cosa mentale*”, na sua dimensão espiritual, que neste caso se traduz

¹³⁰⁰ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 327.

numa explícita insatisfação. Essa contínua atracção é impossível de perscrutar e controlar, porque não pode “ver burras de saias” (PR1, 532), o que leva Miguel Veiga a referir-se a essa vontade irrefreável, com particular acuidade:

“Persegue-o a decifração desse mistério, desse enigma que se instaura, quanto mais real e tocante mais oculto, no corpo encantatório da mulher, amado território em que o homem se perde, se encontra e se salva. Dessa eterna esfinge que a mulher encerra, invisível, indivisível, inviolável”.¹³⁰¹

Na aproximação ao universo feminino, a lembrar, de certo modo, a figura arquetípica de D. Juan, não oculta Graça Moura as imagens de conquista amorosa; enfatiza, assim, os momentos vividos numa admirável relação poética do *eu* com um *tu*, contribuindo para uma emotividade lírica e, conseqüentemente, para uma desmonstração do seu poder sedutor. O desejo de posse, por vezes interdito, também apresenta, por outro lado, cumplicidades, pelo que as estratégias de sedução enunciadas almejam, de modo deliberado, estabelecer uma relação amorosa.

4.2.5.5. O amor sensual

O poeta, com efeito, confere uma importância crucial ao erotismo nos seus versos, quando busca “as palavras para o gozo das coisas // a fruição dos actos (PR1, 322). O amor sensual – o *baixo amor* camoniano, sublinhado por Hélder Macedo¹³⁰², por via da submissão do espírito ao corpo – reveste-se, deste modo, de significativa importância:

“escrevo escreverei para espelhar a realidade,
suas sombras rasteiras, suas nuvens altas,
a luz mais líquida de algum olhar, as difíceis ausências
e as plantas lascivas trepando entre os silêncios,

entre lisas colunas, néveas tetas, roxos lírios
e citações assim, da minha juventude,
e os ritmos do vento e a erosão dos seixos,
e os fios de algumas ariadnes, solícitas e lúblicas.” (PR2, 521)

¹³⁰¹ Miguel Veiga, “O génio da minha geração”, in *As Artes entre As Letras*, n° 75, 30 Maio 2012, p. 2.

¹³⁰² Hélder Macedo, *Camões e a viagem iniciática*, Lisboa, Ed. Abysmo, 2013, p. 21.

A poesia, enfatizada num trabalho incessante de repetição, “escrevo, escreverei”, deriva de “cantando escreverei”, conhecida introdução camoniano da designada *Écloga dos faunos*¹³⁰³. Além disso, o verso inaugural exprime o pendor carnal do sujeito poético, numa tensão provocada pela investida de Cupido¹³⁰⁴. A urgência da fruição, entrelaçada com a premência da escrita, conserva traços comuns e signos idênticos à deslumbrante descrição de Vénus, no célebre episódio do *Consílio dos deuses*.

Na realidade, Graça Moura, na matéria amorosa, entabula um diálogo privilegiado com o filão poético camoniano:

“Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava, e não se via;
Da alva petrina flamas lhe saíam,
Onde o menino as almas acendia;
Pelos lisos colunares lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam.

C’um delgado sendal as partes cobre,
De quem vergonha é natural reparo,
Porém nem tudo esconde, nem descobre,
O véu, dos roxos lírios pouco avaro.”¹³⁰⁵

O erotismo, um dos muitos fios que entrelaçam Graça Moura e Camões, está presente, por exemplo, no deliberado decalque de “níveas tetas, roxos lírios” do poeta contemporâneo, pelo poder encantatório da imagem da mulher num apelo aos sentidos¹³⁰⁶. Neste contexto, não deixa de ser significativo que, em ambos os poetas, o canto de amor é predominantemente um canto do corpo feminino, na sua força irradiante e tentadora; tal concepção, em grande medida desabrida, plasma a deriva sugestiva de uma forte carga sensual.¹³⁰⁷

¹³⁰³ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 366.

¹³⁰⁴ Neste quadro dos amantes *in praesentia*, vgm afasta-se do conceito propugnado por Aguiar e Silva do *exclusus amator* da poesia camoniana, visto que “o amante é sempre excluído da presença e dos afectos da mulher amada” (Vitor Aguiar e Silva, “O tema do *exclusus amator* na lírica de Camões”, in *A lira dourada e a tuba canora*, loc. cit., p. 164).

¹³⁰⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 36-37, loc. cit.

¹³⁰⁶ Pinto do Amaral, na análise do cariz amoroso na poesia de Graça Moura, reconhece que “a volatilidade dos seus estados de alma” revela cambiantes vários, no entanto destaca a primazia da vertente sensorial em detrimento de um amor especulativo (Fernando Pinto do Amaral, “A caligrafia do tempo: uma leitura de melancolia na poesia de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *op. cit.*, p. 82).

¹³⁰⁷ No que concerne a esta matéria presente nos versos camonianos, vide Vitor Aguiar e Silva, “Erotismo, petrarquismo e neoplatonismo na ‘Écloga dos faunos’ de Camões”, in *A lira dourada e a tuba canora*, loc. cit., pp. 183-204.

Em *Lusíadas para gente nova*, os versos dedicados a este passo camoniano atestam, com um cariz original, o valor significativo concedido por vgm à exegese, que surge incorporada no meio dos versos acima citados:

“Os crespos fios d’ouro se esparziam
Pelo colo que a neve escurecia;
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,
Com quem Amor brincava e não se via;
Da alva faixa as flamas lhe saíam
E Cupido excitava quem a via.
Pelas lisas colunas lhe trepavam
Desejos, que como hera se enrolavam.

Cum delgado cendal as partes cobre
De quem vergonha é natural reparo;
Porém nem tudo esconde nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
(A arte de Camões lança aqui sobre
Impudor e pudor um verso raro.)
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.”¹³⁰⁸

O amor sensual, que emana da escrita do autor de *obscuro desejo*, desenha-se, assim, no paradigmático texto coligido em *sonetos familiares*, o que explica a proposta polissémica da epígrafe inaugural anteposta aos poemas: “familiar, adj. 2 gén., que é da família, caseiro, doméstico, habitual, simples (do dicionário)” (PR1, 468). Com efeito, o adjectivo já dera o título a uma obra de Cícero¹³⁰⁹ e volta a estar presente nas *Cartas familiares* de D. Francisco Manuel de Melo¹³¹⁰. Assim sendo, o lexema “familiar” contribui para delucidar o alcance dos versos de Graça Moura, visto que, neste caso, não se circunscreve somente ao seio familiar, sugerindo as referidas entradas do dicionário um sentido mais abrangente, configurado num procurado registo íntimo:

“estava nua, só um colar lhe dava
horizontes de incêndio sobre o peito,
a transmutar, num halo insatisfeito,
a rosa de rubis em quente lava. [...]

toda a nudez, toda a melancolia,
a dor do mundo, a deslembração, a febre, os
olhos rasos de água e solidão.” (PR1, 472)

¹³⁰⁸ Vasco Graça Moura, *Os Lusíadas para gente nova*, loc. cit., pp. 36-37.

¹³⁰⁹ Marco Tulio Cícero, *Ad familiares*, Paris, Ed. Belles Lettres, 1976.

¹³¹⁰ Francisco Manuel de Melo, *Cartas familiares*, prefácio e notas de Maria da Conceição Morais Sarmiento, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

O poema é regulado pela contemplação de formas esbeltas, manifestação directa de um aberto impulso erótico, que se exprime na afirmação do desejo explícito do corpo. O retrato feminino, com efeito, configura a serenidade de uma *dona angelicata* moderna, que, com um colar sobre a sua nudez, revela um deliberado deleite do *eu* lírico, a lembrar a faceta amorosa do “outro Camões”¹³¹¹, pela expressão da “volúpia do amor e dos sentidos”, no dizer de Céu Fraga¹³¹². Com efeito, o segmento metafórico de “a rosa de rubis em quente lava” evoca óbvias conotações sexuais, de que este passo camoniano é um exemplo significativo:

“Pode um amor imenso
arder no peito tanto,
que à branda e viva alma e fogo intenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto.”¹³¹³

Com efeito, o fogo e o seu campo lexical, metáfora da paixão, consagra o prazer que o amor suscita, patente em ambos os poetas.

Intimamente ligado a este sentimento arrebatador, também a imagem privilegiada da nudez, abordagem efrástica dos atributos físicos, de matriz petrarquista, tem ressonância camoniana, emergindo quando canta:

“o anjo aguarda e faz as contas
enquanto entras, nua e neutra,
de cabelos molhados, uma das mãos

cruzando o peito, a outra
a cobrir o púbis, o olhar
semicerrado e tenso.” (PR1, 405)

Por conseguinte, presente nos versos de vgm, o retrato da figura feminina, “nua e neutra”, revisita a conhecida representação do *Nascimento de Vénus*, pintura quinhentista de Botticelli¹³¹⁴. A posição anatómica das mãos, expressão de uma atitude de pudor, representa uma mulher a sair do banho, “de cabelos molhados”,

¹³¹¹ Eduardo Lourenço, “Camões e Frei Heitor Pinto”, *in op. cit.*, p. 108.

¹³¹² Maria do Céu Fraga, *Camões: um bucolismo intranquilo*, Coimbra, Ed. Almedina, 1989, p. 104.

¹³¹³ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 269.

¹³¹⁴ Sobre a relação sugerida na obra camoniana, *vide* Helena Longrouva, “Luís de Camões e Sandro Botticelli”, *in* Maria do Céu Fraga *et alii*, *Camões e os seus contemporâneos*, *loc. cit.*, 2012, pp. 376-389.

com ecos similares à desnudada deusa a emergir do mar¹³¹⁵. Por seu turno, ao invés da figura clássica do poeta decepcionado, o sujeito de enunciação apresenta-se como um vigoroso amante atraído pelo corpo desnudado. Este pensamento tem eco na advertência da cantiga camoniana: “És falso amador / Tu não vês que Amor / se pinta despido?”.¹³¹⁶

A nudez, sugerida pelo acto de despir, estimula o olhar do sujeito poético na captação do instante:

“musa, quando você se despe no meu quarto
e à meia-luz o seu olhar faísca atrás de um ombro
e muito de costas nuas o cigarro vicioso desponta a um canto da pintura
[agressiva
e as suas pernas se arqueiam antecipando a música,

o movimento do colar faz-me lembrar baudelaire
mas você cita t. s. elliot e outros cerebrais”. (PR1, 267)

A sugestão plástica do corpo humano, em pendor realista, constitui o motivo inspirador do poema, onde a circunstância e o espaço, envoltos em sombra e esbatimento, se configura no campo lexical de uma atmosfera lasciva: “meia-luz”, “costas nuas” e “pintura agressiva”. A hipálage presente em “cigarro vicioso”, eco do “pensativo cigarro” queirosiano¹³¹⁷, enfatiza o envolvimento da figura feminina, e, em crescendo, o jogo de sedução culmina na instigação ao acto sexual: “e as suas pernas se arqueiam antecipando a música”. A invocação da “musa” veicula uma força elocutória, de proveniência clássica e recorrente em Camões, que demonstra a sujeição do poeta, a um tempo, à amada e à própria inspiração poética¹³¹⁸, reiteração do carácter divino do canto¹³¹⁹. A nomeação de Baudelaire e T. S. Eliot, de modo inesperado e avesso à convencionalidade, traz à colação, respectivamente, a vetusta questão da paixão e da razão, numa clara nota erudita, como é timbre de Graça Moura.

¹³¹⁵ Sobre a presença desta divindade na obra camoniana, vide Vítor Aguiar e Silva, “Vénus”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, pp. 957-961.

¹³¹⁶ Luís de Camões, *Rimas, loc. cit.*, p. 24.

¹³¹⁷ Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d, p. 71.

¹³¹⁸ Acerca do carácter divino do canto no ideário poético camoniano, vide Abel N. Pena, “Musas”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões, loc. cit.*, pp. 628-629.

¹³¹⁹ Para compreender os diversos cambiantes da funcionalidade das deusas inspiradoras, vide Maria Helena Rocha Pereira, “Musas e tágides n’*Os Lusíadas*”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *op. cit.*, pp. 51-61.

O prazer decorrente do amor, profusamente ilustrado nos seus versos, volta a ser a tônica dominante:

“acerados sinais para o desejo,
os bicos do teu peito, quando os mordo,
já me desliza a mão noutra rebordo
e cheiro, provo, apalpo, escuto e vejo.” (PR2, 377)

A poesia, com espontaneidade e sem pudor, desenha um deliberado horizonte poético. O sujeito poético entra, neste caso, num ímpeto erótico, onde a vertente sensorial ocupa um lugar privilegiado no verso gradativo “cheiro, provo, apalpo, escuto e vejo”, sugestão dos cinco sentidos humanos, despertados pelo despojamento das vestes¹³²⁰. Em paralelo, o predomínio do assíndeto sugere o movimento que procura o corpo feminino, onde a plenitude do instante inaugura o prazer carnal¹³²¹. Esta vertente emerge na epopeia camoniana, quando na *Ilha angélica* é cantado o amor carnal: “Ó que famintos beijos na floresta [...] / Que afagos tão suaves”¹³²².

O *topos* enunciado surge ainda com particular relevo na glosa:

“O desejo, que se estende
ao que menos se concede,
sobre vós pede e pretende,
como o doente que pede
o que mais se lhe defende.”¹³²³

Na verdade, através da avidez incontrolável que o impulso sensual provoca, “como o doente que pede”, pode-se descortinar no autor das *Rimas*, no dizer de Eduardo Lourenço, o “Amador-cego”, que escapa aos códigos platónicos do amor.¹³²⁴

O sujeito de enunciação do poema *meu amor, meu quente marulhar*, da autoria de Graça Moura, sempre com a omnipresença feminina, canta essa concepção:

“meu amor, meu quente marulhar das águas ancestrais,

¹³²⁰ Hernâni Cidade (*Luís de Camões. O lírico*, Lisboa, Ed. Presença, ³1984, pp. 166 sqq.) trata a importância de que se reveste a nudez na lírica e na épica camoniana.

¹³²¹ Esta tendência, segundo Octavio Paz, é própria da poesia pela recorrente conjugação entre a dimensão lírica e a natureza erótica (Octavio Paz, *A dupla chama. Amor e erotismo*, S. Paulo, Ed. Siciliano, 1994, p. 12).

¹³²² Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 83, *loc. cit.*

¹³²³ Luís de Camões, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 44.

¹³²⁴ Eduardo Lourenço, “Camões e a visão neoplatónica do mundo”, *in op. cit.*, p. 23.

meu alvoroço terno das manhãs, há um vaporzinho no ar,
percorro a linha fina do teu corpo, o seu desenho ainda ensonado,
e és para mim toda a realidade nesse instante.
há roupas, sim. roupas que vais vestindo, algum creme que pões,
uma cama desfeita, um leve baloiçar das árvores lá fora
e o sol de inverno a alastrar nas vinhas.” (PR2, 328)

Neste estado passional, a questão central enunciada reside na consumação do envolvimento amoroso, quando o poeta evoca a sua interlocutora: “roupas que vais vestindo, algum creme que pões”. Além disso, essa consumação intensifica-se na “cama desfeita”, a que se associa o apóstrofe “meu amor”, o que, em termos referenciais, exprime uma relação íntima num momento de serenidade amorosa, equivalente, em *Os Lusíadas*, ao momento em que as ninfas aguardam os nautas em “fermosos leitos”¹³²⁵. No entanto, no caso dos versos de Graça Moura, respira-se a alegria derivada da convencional euforia da consumação do amor, a recordar o verso camoniano um “homem sou só de carne e osso”¹³²⁶. A meditação enunciada celebra, pois, os irresistíveis momentos redentores da monotonia da existência. O motivo da partida pela manhã, testemunhada na hipálage do “desenho ainda ensonado” – a lembrar as albas da poesia trovadoresca e o soneto “Alma minha gentil que te partiste”¹³²⁷ –, traz à memória o momento do prazer vivido¹³²⁸. Como Camões, derogam-se as convenções petrarquistas do amor cortês, uma vez que o poeta privilegia o acto físico de amar, que está nos antípodas da exaltação da mulher ou da angústia que daí nasce, processos tão apreciados pelos poetas maneiristas.¹³²⁹

Do mesmo modo, esta acepção comprova uma poesia implicada com a figura recorrente da atracção:

“quando, minha luminosa, deitado penso em ti
e a teu lado bebo as sombras que te pousam na pele,
apenas a harmonia, apenas a harmonia se respira
da tua testa pousada no meu peito, das tuas mãos e presas às minhas.” (PR2, 329)

¹³²⁵ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 41, *loc. cit.*

¹³²⁶ *Idem*, *Rimas*, *loc. cit.*, p. 209.

¹³²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 156.

¹³²⁸ Também, com nexos intertextuais, o texto *Ternura* de David Mourão-Ferreira (*Obra poética.1948-1988*, Ed. Presença, 4 2001, p.170) é similar ao trecho referido de Graça Moura: “Desvio dos teus ombros o lençol, / que é feito de ternura amarrotada, [...] // Olho a roupa no chão: que tempestade! / Há restos de ternura pelo meio, / como vultos perdidos na cidade / onde uma tempestade sobreveio ... // Começas a vestir-te, lentamente.”

¹³²⁹ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, *loc. cit.*, pp. 263 sqq.

Movido pela paixão, embora o sujeito poético esteja só, invoca uma fisionomia “luminosa”, metáfora da beleza capaz de irradiar por todo o mundo, e recorda com agrado o afecto partilhado pelos amantes, motivo de mútuo deleite, como exprime: “a tua testa pousada no meu peito, das tuas mãos e presas às minhas”. A eclosão lírica, provém, em clave pessoal, das emoções vividas na relação amorosa, resultante da cumplicidade entre dois seres, visível, por exemplo, no recurso aos pronomes “tua” e “meu”, revelando uma natureza que Camões designou de “terrestre e humana”.¹³³⁰

No entanto, esta perspectiva de prazer afigura-se falaciosa, quando o sujeito de enunciação canta:

“ó pura dissonância, amor humano,
morte de amantes transformado em beijos
o tempo só de dois corpos unidos
que então conhecem tudo ou pelo menos
conhecem a ilusão de conhecerem.” (PR1, 137-138)

A necessidade insaciável da conquista, reiterada “na percussão macia em que se tece / do amor depois do amor nova aventura” (PR2, 376), desenha um percurso circunstancial e efémero da relação amorosa, onde não falta um verdadeiro sensualismo sugerido pelo segmento “o tempo só de dois corpos unidos”.

Como um sátiro, conotado pela virilidade desmedida, o poeta retoma a acepção referida de modo notável noutro texto significativo:

“eurídice, a florista, curvando-se sobre o espelho,
sopesa as mamas pequenas num leve afago das duas mãos em conha
ajustando-se a perfeição dos bicos espetados
e se põe a sorrir para mim nesses reflexos [...] a
pedir-me que a escreva e a modele, que a modele e a module,
sem eu precisar de ter remorsos, mas oficina e memória
de um tempo do amor ocidental, de um
tempo que vem das cínias e das lésbias, das beatrizes e das lauras,
das helenas e das bárbaras escravas,
mulheres que envelheceram à candeia mas ficaram
todas elas eternamente jovens sentadas à noitinha,
ao cair da noitinha macia nas palavras,
todas até a deolinda do protopoema da serra de arga,
com seus tornozelos grossos e suas ancas parideiras,
até mesmo esta minha dinamene, esta minha eurídice florista,
morenaça a escapar-se entre morrinha e *morriña*
antes de eu aprender a ser um orfeu contrabandista da sombra mais amada”. (PR2, 556)

¹³³⁰ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 120.

Este belo trecho, o derradeiro poema do seu último livro publicado, é uma projecção irreverente da representação sensual da mulher; com efeito, ocupa um lugar privilegiado nos versos de Graça Moura pela maturidade revelada, bem como pela aturada síntese do seu universo lírico, onde os contornos eruditos não são descurados.¹³³¹

Descritos numa sugestiva perífrase, os seios, um indicativo fundamental da feminidade, contaminam todas as circunstâncias de *mise en scène*, pela atenção que o sujeito poético lhe despende, manifestando ser “descomplexado numa heterossexualidade efusiva e elegante”, no dizer de Pedro Mexia¹³³². O jogo de sedução enunciado reside na tensão estabelecida entre dois seres, concepção similar a Camões, que é, como sublinha Hélder Macedo, assumida como experiência pessoal vivida, ao invés da idealização contemplativa da beleza feminina subjacente ao neoplatonismo renascentista¹³³³. A florista ainda solicita ao sujeito de enunciação que “a escreva a modele”, numa clara transgressão aos códigos petrarquistas do comportamento feminino, tão caro a Camões quando canta a atitude passiva no soneto *Um mover d’olhos, brando e piadoso*¹³³⁴. De facto, os versos não traçam uma dimensão espiritual ou divina de um ser humano; pelo contrário, convertem-se na exaltação de uma mulher concreta, como testemunha a sugestão sensual contida em “mamas pequenas” e “bicos espetados”.¹³³⁵

¹³³¹ Constituindo, sem dúvida, um ponto de referência no tratamento do tema do amor, observe-se o texto prefacial de Graça Moura à sua tradução de *Alguns amores de Ronsard*, que, ao abordar os versos traduzidos, sintetiza de modo similar a poesia do autor português: “Mas o que o singulariza é precisamente o confronto constante entre erotismo e tempo que passa, entre a variação da condição física e a frustração amorosa, entre o desejo e o corpo da mulher, entre figuras da mitologia clássica e ocorrências do quotidiano, entre simular-se em situação num sem-número de metamorfoses ou arder variamente em várias flamas (como diria Camões) e um princípio ou uma figura do Amor delas independente, entre humor, ternura, capricho mais ou menos libertino e lirismo, entre convencionalismo, naturalidade, imitação, variação e destral exploração inovadora de uma língua a fixar a sua modernidade e a sua coloquialidade literárias” (Vasco Graça Moura, *Alguns amores de Ronsard*, Chiado, Ed. Bertrand, 2003, p. 14).

¹³³² Pedro Mexia, “VGM”, in *Biblioteca*, Lisboa, Ed. Tinta de China, 2015, pp. 22-23.

¹³³³ Hélder Macedo, *Camões e a viagem iniciativa*, loc. cit., p. 9.

¹³³⁴ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 156.

¹³³⁵ Este passo está em sintonia com a definição da poética de Graça Moura, propugnada por Rui Lage: “Poucos poetas recentes foram tão longe na exploração no pacto autobiográfico: não pelo desnudamento, pelo transbordamento lírico ou por estratégias de transgressão, mas pela sabotagem irónica, pelo despreendimento com que se confessam fraquezas, peripécias, cumplicidades, *boutades*, tentações, atrevimentos.” (Rui Lage, “Nada se perde, tudo se transforma em literatura”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery, *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, loc. cit., p. 60).

Neste contexto, Graça Moura, na sua poligénese criativa¹³³⁶, produz, como é seu apanágio, um jogo intertextual incessante ao convocar também versos de António Pedro – “deolinda do protopoema da serra de arga”¹³³⁷ –, testemunho de um sentido apreço e afinidade com o autor.

Nesta evocação culturalista, a memória literária é o eterno retorno a que Graça Moura sempre regressa, pela convocação de Orfeu e Eurídice, tema tão caro, também, a outros poetas modernos¹³³⁸. Com efeito, conjuga, em apurada mestria, o acento erótico, na sua feição íntima, com as alusões alegóricas, na senda da conhecida exortação camoniana sobre o amor: “Melhor é experimentá-lo que julga-lo, / Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo”.¹³³⁹

Esta assimilação criativa, filtrada, entre outras, pela pena de Camões, nasce num contexto de tonalidade burlesca pela justaposição do universo fabuloso e do prosaísmo contemporaneidade¹³⁴⁰; em última análise, os versos evocam, suscitam e celebram o amor.¹³⁴¹

A paixão veiculada pelo mito de Orfeu e Eurídice¹³⁴², afigura-se, por conseguinte, uma sobreposição da aventura mitológica e das próprias vivências do poeta, à semelhança do modelo camoniano da *Canção II*:

“Depois que aquela em quem minh’alma vive
quis alcançar o baixo atrevimento,
debaixo deste engano a alcancei:
a nuvem do contino pensamento

¹³³⁶ Graça Moura dá conta desse processo compositivo numa colectânea dos seus próprios versos: “Reúno, nesta *antologia de convívios*, um conjunto de poemas em que são referidos outros escritores, muitos deles, mas não todos eles nem só eles, determinantes para a minha própria escrita. [...] A poesia é também um exercício sobre a, e a partir da escrita alheia, numa teia de relações sincrónicas e diacrónicas que se vai sucessivamente alterando, inflectindo e adensando” (Vasco Graça Moura, *Antologia de convívios*, Porto, Ed. Asa, 2002, p. 11).

¹³³⁷ Este passo evoca o seguinte passo de António Pedro: “A poesia da Serra d’Arga está no desejo de poesia / Que fica depois da gente lá ter ido / Ver dançar a Deolinda” (Cf. António Pedro, *Antologia poética*, Lisboa, Ed. Angelus Novus, 1998, pp. 53-54).

¹³³⁸ Maria Helena Rocha Pereira, “Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, loc. cit., pp. 303-322.

¹³³⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, IX, 83, loc. cit.

¹³⁴⁰ Esta conjugação tem um claro paralelo com a poesia quinhentista nacional; como refere Rita Marnoto, é recorrente os poetas petrarquistas retomarem temas mitológicos para, a partir deles, “em homenagem ao poeta de Arre, cantarem a sua história de amor” (Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, loc. cit., p. 401).

¹³⁴¹ Para Denis de Rougemont, toda a concepção do amor é inseparável de uma ideia de homem e do próprio sentido de existência, formulação que se aplica sem dúvida, aos dois poetas (Denis de Rougemont, *Les mythes de l’amour*, Paris, Ed. Albin Michael, 1996, p. 43).

¹³⁴² Sobre a simbologia em torno de Orfeu, vide Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en literatura española*, Madrid, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

m'afiguro nos braços, e assi a tive,
sonhando o que acordado desejei".¹³⁴³

Por outro lado, ainda no que concerne ao poema de vgm, a enumeração dos nomes femininos (“cíntias”, “lésbias”, “beatrizes”, “lauras”) celebrizados na história da literatura desde a Antiguidade¹³⁴⁴, são cantados por Camões e por Graça Moura. Nessa panóplia, a convocação de personagens camonianas como Helena e Dinamene, associa-se a uma determinada imagem caracterizadora da mulher: a atracção, a sensualidade e o erotismo desenharam um deslumbramento dos sentidos e paixão, conforme já foi referido anteriormente.

O sintagma “antes de eu aprender a ser um orfeu contrabandista da sombra mais amada”, em clave conclusiva, faz eco do mito protagonizado por Orfeu e Eurídice que foi aproveitado, entre outros, por Camões, constituindo, no dizer de Rocha Pereira, uma “preferência quase obsessiva”¹³⁴⁵. Como é vulgarmente conhecido, o filho de Calíope, quando regressa com a amada resgatada dos infernos, volta-se para trás, gesto que lhe estava vedado, vindo a perdê-la irremediavelmente¹³⁴⁶. Este desenlace trágico intensifica, entre outras versões possíveis perpetuadas pela Antiguidade¹³⁴⁷, o poder do amor, visto que se converteu num “orfeu contrabandista”. Este atributo configura, em registo clandestino, uma descida do *eu* ao seu íntimo e à consumação do amor; Graça Moura parte, deste modo, de uma relação para outra, onde cada mulher é sempre uma Eurídice por resgatar. O episódio mitológico – presença recorrente no autor de *apolo e mársias* – afigura-se-lhe um significativo recurso e contribui de um modo decisivo, pela variedade de sentidos aduzidos, para a singularidade poética da sua obra. De facto, o caminho da

¹³⁴³ Luís de Camões, *Rimas*, loc. cit., p. 206.

¹³⁴⁴ Sobre a importância de que se reveste a sua nomeação no tecido da tradição literária ocidental, Graça Moura observa: “As líricas amorosas organizam-se e desenvolvem-se apoiadas nessa ‘fidelidade’ paradigmática: basta recordar Cynthia e Lésbia, Laura e Beatriz” (Vasco Graça Moura, *David Mourão-Ferreira ou a mestria de Eros*, Porto, Brasília Editora, 1978, p. 9).

¹³⁴⁵ Sobre este mito de ampla fortuna em Camões, sobretudo na sua lírica, Rocha Pereira trata, em acutilante análise, os diversos intertextos de que se apropria o autor quinhentista (Maria Helena Rocha Pereira, “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, loc. cit., p. 71).

¹³⁴⁶ Versos justificativos deste singular processo compositivo, no dizer do autor, são os seguintes: “o real é percívél, nem os mitos / transpõem as distancias que improviso / entre os registos da representação / para o amor desmedido” (PR1, 202).

¹³⁴⁷ Pierre Grimal, *Dicionário de mitologia grega e latina*, loc. cit., pp. 340-341.

paixão, simbolizado por Orfeu, é uma espécie de “descendus ad inferos” virgiliano, narrado no canto VI da *Eneida*.¹³⁴⁸

O envolvimento amoroso é, com efeito, outro eixo estruturante da relação com as mulheres e destaca-se nos versos de vgm graças à forte incidência imagética concedida aos atributos físicos femininos. Porém, a heterogeneidade dos efeitos figurativos enunciados acaba por conter uma inquietante olhar introspectivo do poeta sobre si mesmo, devido à emotividade genuína que coloca no seu canto. Neste processo, Graça Moura adequa o substrato camoniano à realidade da sua época; no entanto, o quadro evocado não se afigura tão pungente como o tratado por Camões, visto que em registo inovador, o poeta contemporâneo sobrepõe o tema da sedução e do prazer sensual ao sofrimento interior do poeta enamorado.

A relação da escrita com o mundo, marcada por um singular eclectismo, desencadeia um inovador e variado processo poético. As circunstâncias vividas e os espaços, povoados por personagens, geram múltiplos sentimentos, não faltando a constante advertência à passagem inexorável do tempo, que, como um estigma, relembra ao homem a sua condição de mortal. A tensão reinante do *eu face* à complexidade da vida leva-o a um continuado esforço de compreender um mundo desconcertante. Neste contexto, a figura feminina ocupa um lugar fucral em vgm, quer se trate da evocação da sua beleza ou de meios sedutores, conducentes à aventura amorosa. Logo, as profusas referências poéticas à mulher concedem-lhe o *status* de musa suspiradora, na esteira, consciente e procurada, de uma tradição perpetuada ao longo do tempo.

A notável capacidade metamórfica da escrita de vgm leva-o, assim, a recriar os temas e modelos consagrados, muitas vezes em clave parodística, sendo esta linha de força, considerada por Linda Hutcheon¹³⁴⁹, a pedra angular do Pós-Modernismo, desenhando de modo peculiar a actualidade e invulgar originalidade dos versos do poeta contemporâneo. Na verdade, conhece profundamente os diversos quadrantes da produção literária ocidental desde a Antiguidade Clássica, o que lhe permite explorar o grande filão poético de Camões e de outros autores. É, pois, a

¹³⁴⁸ Virgile, *Eneide*, livres V-VIII, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1978.

¹³⁴⁹ Linda Hutcheon, *Uma teoria da paródia*, *loc. cit.*

imaginação criativa de Graça Moura que, como se de um filtro se tratasse, depura e selecciona as opções estético-literárias recortadas na memória literária. Deste modo, pode-se falar de uma continuada reelaboração atualizadora dos casos emblemáticos de que se serve, com o notável mérito de os trazer, com particular vigor e pertinência, para o dealbar do século XXI.

Conclusão

Alinhar e estabelecer linhas de continuidade e modernização de receptividade entre o poeta mais sublime da literatura nacional e a obra dum autor incontornável no panorama das letras contemporâneas em Portugal representa mais do que um desafio; foi um estímulo que presidiu e incentivou a elaboração desta proposta de leitura de ambos os escritores, vultos tutelares da identidade nacional.

Graça Moura é, na realidade, uma personalidade ímpar das letras nacionais da actualidade pela vasta amplitude e profundidade de saberes, a que juntou uma infatigável capacidade de trabalho, espelhada numa cultura, por assim dizer, enciclopédica. De tudo isto resultou, por um lado, uma valiosa e prolixa obra, da qual se destaca o multifacetado escritor de criação lírica e novelística, de múltiplos registos formais e temáticos, bem como um crítico rigoroso e um notável tradutor, graças às várias línguas que dominava. É justamente neste eclectismo que a sua poesia se afirma como um discurso composto de emoção e de pensamento, onde se fundem experiências biográficas e eruditas.

O autor revisita, sob um olhar culto e melancólico, as relações entre a produção lírica e as artes, que abarcam a pintura, a escultura, a música, a fotografia e o cinema, de múltiplas épocas e origens, bem como de diversos estilos e tendências. A convergência estética enunciada, aspecto nuclear de criatividade paragramática, explora uma heterogeneidade de campos artísticos, que, associados a um aturado labor de investigador e a uma invulgar sensibilidade, traz à obra de Graça Moura uma profundidade tal que não se afigura fácil encontrar equivalente na literatura nacional contemporânea. Na apreensão do sentido do mundo, a sua escrita é, pois, um imenso palimpsesto onde comparecem, em diversas camadas sobrepostas, acontecimentos, pessoas, lugares, bem como as mais diversas manifestações artísticas.

A sua admirável *uis* lírica permite-lhe, assim, conjugar um lastro de memórias, feita de vivências quotidianas, familiares ou de cariz amoroso, com uma vocação humanista herdada do século XVI, sobretudo do maneirismo camoniano. Nos seus versos desenham-se pessoas, lugares e circunstâncias quotidianas, transfiguradas,

muitas vezes, pela memória, sugestões e referências, alusões e citações, onde não faltam processos efrásticos, na construção imagética de uma peculiar cosmovisão. A diversidade de temas tratados, corolário das múltiplas contradições ou certezas do poeta, interpela continuamente o leitor, que se vê confrontado com aspectos, à primeira vista tão comuns como o do adormecer as filhas, entrelaçados com alusões plasmadas numa rica e vasta erudição. Daí resulta, num lúcido sentido do efémero e circunstancial, a capital importância da profusão de temas poéticos, decorrentes dos grandes enigmas da vida: a passagem do tempo, a finitude da existência, o desconcerto do mundo ou o desejo do amor.

Por outro lado, essa notável consciência leva o poeta, não raro envolto em polémica, a problematizar sobre matérias candentes: o cânone literário, o ensino do português, o acordo ortográfico ou a identidade europeia. No que concerne a este último ponto, registre-se que o poeta, na esteira do pensamento já traçado por Camões, não se confina apenas ao reconhecimento de uma indelével identidade nacional; analisa também, com particular acuidade, quer em registo lírico, quer em registo ensaístico, as vicissitudes da construção da Europa. Esta abrangente visão confere indubitavelmente um sentido universal à obra de Graça Moura.

Assim, foi nossa intenção primordial a identificação das matrizes compulsadas, oriundas dos mais diversos domínios, que concorreram para a definição do conceito de recepção. Os pressupostos epistemológicos e teóricos-literários, considerados válidos e pertinentes, enunciados no capítulo inicial, permitiram dilucidar um conjunto de questões pertinentes em torno do alcance do referido fenómeno na poesia, com um privilegiado enfoque no intertexto camoniano.

O poder sugestivo dos textos do criador de *Os Lusíadas*, com efeito, converte-se num privilegiado ponto de assimilação da apurada produção lírica do poeta contemporâneo. A sua presença na actividade criativa e ensaística de vgm é um exemplo ilustrativo da inesgotável riqueza e validade da mensagem do vate quinhentista ao longo da história da cultura portuguesa. Esse diálogo instaura uma significativa comunhão de interesses, que, de modo diverso, se podem descortinar no poeta contemporâneo. De facto, tais laços ligam a memória do sistema literário, no imprescindível diálogo instaurado entre uma *persona* criadora e um leitor com

capacidade receptiva, da qual radica um admirável poder de revelação e o exercício aturado da construção poética. Nessa reciprocidade, o poeta, ciente da dimensão estética e ontológica dos versos camonianos, que aproveita e recria, configura, assim, a sublime função da poesia, consubstanciada na celebração do sentido da existência e o que dela fica na memória. A rica herança recebida, teia de afinidades e complexidades, permite ao autor de *carta a l.v.c.* a criação de um universo pessoal e não hesita em a adaptar à sua intencionalidade textual através de sucessivas modelizações, que dão origem, a um tempo, a um núcleo clássico e a um outro de pendor moderno, simultaneamente distintos e em perfeita simbiose.

Graça Moura inscreve a sua consciência metalinguística sobretudo no diálogo intertextual com a poesia camoniana – de que, recorde-se, é também penetrante exegeta –, proporcionando uma estimulante ponte para múltiplas reflexões em torno do fenómeno literário. Esta polimórfica concepção, norteadas por continuidades e rupturas, plasma uma invulgar originalidade na sua escrita. Com efeito, o presente diálogo com o mundo da cultura é um estimulante ponto de referência para vgm se empenhar numa renovação de caminhos que passam pela assimilação transformativa da tradição. Nesta vertente, o aproveitamento explícito – pela alusão de fragmentos, passos, ou outras sugestões camonianas – esboça, sob o signo da pós-modernidade, um desejo incontido de novidade, que se estende a uma louvável atitude crítica para uma renovada atualização dos estudos camonianos na contemporaneidade.

Ao longo de cinco séculos, Camões tem suscitado complexas interpretações, fazendo cada época a sua própria leitura, o que prova a sua constante presença nas letras portuguesas. As sombras da sua difusa vida e obra proporcionam um labor lírico e exegético, por vezes, muito desigual, contribuindo cada autor a seu modo para que indubitavelmente se possa descortinar como foi lido e assimilado o vate na contemporaneidade. Tal facto permitiu uma permanente revitalização da sua mensagem, que o conduziu a vencer as barreiras do tempo; é precisamente neste contexto que o olhar crítico de vgm se insere, num caminho de renovada descoberta. Concedeu, sem dúvida, um indelével contributo, nos mais diversos registos, para o conhecimento da célebre personalidade quinhentista, elo entre o

passado e o presente, projectando, com inegável mérito, novos caminhos de investigação no âmbito dos estudos camonianos.

Em estreita relação com o que foi dito, o escritor contemporâneo, marcado por um vivo sentido culturalista, apresenta sinais evidentes de uma concepção dialógica, derivada da interacção com outros textos provenientes de uma diversificada plêiade de nomes eminentes da literatura. A construção poética vincula-se, pois, a práticas intertextuais – ora mais explícitas, ora mais implícitas –, que enriquecem os versos e, como tal, permitem melhor avaliar o seu alcance de sentido. As opções registadas confirmam uma estratégia discursiva com determinados vínculos da sua preferência; nesta prática, que incluiu Camões e outros escritores de diferentes épocas e latitudes, plasma-se uma galeria notável de vozes, testemunho cabal de uma sólida cultura. Como num sistema de vasos comunicantes, a obra é em si mesma um amplo espaço que valida indubitavelmente um propósito criativo. Nesta linha, plasmada em afinidades electivas, logo denuncia o claro intertexto camoniano enquanto modelo de referência, patente no amplo imaginário em torno do quinhentista, onde pontificam, por exemplo, Dinamene, o Velho do Restelo ou o Adamastor, personagens que pela sua simbologia, são recriadas na actualidade com aturada mestria. O reflexo enunciado, por outro lado, contribui para conhecer um período recente da história literária nacional, assim como para definir o modo, a partir de opções estético-literárias, que enforma o respetivo gosto.

Tal labor oficial, embora pressuponha de modo incondicional a tradição, é entendido como metamorfose, visto que a absorção transfiguradora de sentidos, hauridos noutros textos, irrompe de modo avassalador, em demanda da originalidade, onde não falta uma deliberada intenção parodística.

Os textos compulsados por Graça Moura, paradigma do âmbito cultural em que se formou, configuram um inestimável contributo para compreender o seu espírito, as suas opções estético-culturais e a recepção de determinados autores. O hibridismo verificado enquadra-se, por conseguinte, numa atitude típica do pós-modernismo e a perspectiva inovadora emerge inegavelmente da harmonização de

elementos que, de outra forma, surgiriam dispersos e desprovidos de significativo valor semântico.

A sua voz singular configura, deste modo, numa inovadora produção poética, que marca indubitavelmente os últimos decénios das letras nacionais. O relevo assumido pelo canto, próximo da matriz helénica, liga-se ao verbo grego *ποιεῖν*, com o significado de “fazer”, e demonstra a feição artesanal do fenómeno literário, na busca continuada da criação, como destaca com ironia: “um poema é sempre a briga / de mais olho que barriga / e de um desejo maior” (PR2, 549). O horizonte gerado, graças às conexões estabelecidas, permite descortinar a escrita como teia, uma vez que é composta por gestos contínuos de refazer, constituindo, assim, um contributo decisivo para delinear os eixos estruturantes de vgm. Assim, o labor poético implica uma produção textual *in fieri* e torna-se um convite para desvendar os significados intrínsecos das referências ao seu canto, que, ao invés de os dissimular, revela a génese da sua motivação literária que legitima uma singular atitude estética sobre o sentido da escrita. O sujeito de enunciação apresenta-se crítico de si mesmo, como se pode observar em muitos dos seus versos; a espontaneidade está excluída desta asserção, visto que a escrita resulta da almejada “técnica”, resultante de diligente “mão nocturna e diurna”, como preceituava Horácio. O singular talento de Graça Moura emana, desta maneira, de uma cultura poiética incansavelmente refundida.

Neste contexto, a lógica da ansiedade da influência, que Graça Moura reiteradamente confessa não sentir, dissipa-se numa profusa ligação a outras vozes, comprovativa de um explícito e coerente trajecto poético, que, de um modo admirável, procura a sua própria singularidade. A consciência oficial, princípio basilar da sua produção literária, ressalta nos seus versos, mas também nas inúmeras notas que acrescenta aos textos, explicitando intenções que, de algum modo, condicionaram ou motivaram as opções estético-literárias subjacentes aos seus poemas. É evidente que a escolha para análise de determinadas composições preferenciais, de entre o rico *corpus* poético de Graça Moura, pautou-se por critérios selectivos de responsabilidade pessoal, mas sempre com o fito de rastrear uma poética marcada pela constante reflexão sobre a criação literária. No entanto,

admito que ficaram de fora outros textos que gostaria de ter chamada à colação, restando-me a esperança de futuramente poder realizar essa tarefa.

Por outro lado, tendo como pano de fundo a *traditio*, longe de se satisfazer uma perspectiva estática, ela deve ser entendida no sentido dinâmico pela revalorização selectiva de todo um legado, sendo, pois, a poesia entendida, na esteira do modernismo de teor classicista de T. S. Eliot, como uma sempre renovada tradição estético-literária. A ideia de movimento insere-se, portanto, num espaço fluido entre memória e inovação. Na demanda de novos trilhos, o poder de transfiguração que irrompe é conseguido através de estratégias inovadoras decorrentes de uma concepção tão lúdica quanto artificial do exercício literário; sob o signo da metamorfose, converge para o reconhecimento de uma originalidade indutora de novos sentidos, configurando um dos maiores reptos colocado desde sempre à poesia. A referida tónica, fecunda e criativa, desenha uma cartografia de leituras que está na génese do próprio processo criativo, longe de se confinar a uma perspectiva estática da tradição.

Por esta razão, e nesse contexto, destaca-se o exercício da construção paródica, tomada no seu sentido etimológico de “ao lado ou em frente ao canto”, que compreende sobretudo o arrojo de dialogar com os textos aclamados pelo cânone, ocupando a obra camoniana um importante lugar no universo poético de vgm. A sua inclusão inclui estratégias de reconhecimento demonstrativas de que os versos não irrompem *ex nihilo*, antes resultam de uma escolha motivada perante as potencialidades proporcionadas pela tradição. Note-se que Graça Moura não compõe as *Rhythmas*, nem vive já no remoto séc. XVI; no entanto, a sua contemporaneidade não silencia nem olvida o legado recebido. Ao invés, procura marcar uma distância irónica, sem nunca rejeitar o fascínio pelo modelo consagrado. Integrada num panorama de intencional retorno à tradição, esta perspectiva paródica, conscientemente assumida e nunca rejeitada, tem o mérito de permitir retomar e revitalizar a produção literária haurida em Quinhentos. A mundividência recriada, de dimensão pós-moderna, esboça um desejo incontido de novidade, o que concede, sem dúvida, a Graça Moura uma posição preponderante nas letras nacionais.

Fonte inesgotável de uma permanente renovação estético-literária, a figura proeminente de Camões – e o que com ele se relaciona – constrói novos modos de olhar a experiência humana, o mundo e a literatura, o que conduz vgm a aproveitar com notável mestria os versos do poeta quinhentista. A recepção criativa registada revela que a presença de Camões não é fortuita, é propositada e reflectida, bem como, longe de ser ocasional, é constante e procurada. Os passos aduzidos, quer líricos, quer épicos do “Príncipe dos poetas” constituem, de facto, um privilegiado recurso e asseguram um notável testemunho de uma fecunda assimilação estético-literária. O vulto contemporâneo explora esse vasto e singular manancial, conferindo um sentido estruturante ao conjunto da sua produção poética, graças à garantia de uma cultura viva capaz de visitar o que merece ser recordado e de recusar o perigo de indiferença.

É justamente numa vasta e erudita variedade de processos compositivos, assentes em modernos padrões de pensar e sentir, que se configura a identidade poética do autor *de Luís de Camões: alguns desafios*. As linhas de força evidenciadas nos seus versos bem poderão ser consideradas as matrizes do seu pensamento e da sua obra, que, ao proporcionarem estimulantes desafios, demonstram também uma determinada visão da poesia contemporânea portuguesa. Assim, poucos são os que, como Vasco Graça Moura, dotado de uma fina sensibilidade e de um aturado labor, manifestam de forma tão singular um itinerário lírico que, em vez de representar um ponto de chegada, se projecta na dinâmica do devir.

Bibliografia

1. Obras de Vasco Graça Moura

1. 1. Poesia

Modo mudando, ed. autor, 1963.

Semana Inglesa, ed. autor, 1965.

Quatro sextinas, ed. autor, 1973.

O mês de dezembro e outros poemas, Porto, Ed. Inova, 1976.

Recitativos, Ed. Inova, Porto, 1977.

Dezassete sonetos de Shakespeare, Porto, Ed. Inova, 1977.

Sequências regulares, Porto, Ed. O Ouro do Dia, 1978.

Instrumentos para a melancolia, Porto, Ed. O Ouro do Dia, 1980.

A variação dos semestres deste ano, 365 versos, seguido de A escola de Frankfurt, ed. autor, 1981.

Nó cego, o regresso, Porto, Ed. O Ouro do Dia, 1982.

Os rostos comunicantes, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1984.

A sombra das figuras, ed. autor, 1985.

A furiosa paixão pelo tangível, Lisboa, Ed. Quetzal, 1987.

O concerto campestre, Lisboa, Ed. Quetzal, 1993.

Sonetos familiares, ed. autor, 1994.

Retratos de Isabel e outras tentativas, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994.

Poemas escolhidos (1963-1995), Venda Nova, Ed. Bertrand, 1996.

Uma carta no inverno, Lisboa, Ed. Quetzal, 1997.

Poemas com pessoas, Lisboa, Ed. Quetzal, 1997.

Letras do fado vulgar, Lisboa, Ed. Quetzal, 1997.

O retrato de Francisca Matroco e outros poemas, Lisboa, Ed. Quetzal, 1998.

Garcia Lorca: o romancista e o pranto, Lisboa, Ed. Quetzal, 1998.

Sombras com Aquiles e Pentésiléia, Lisboa, Ed. Quetzal, 1999.

Garrett, numa cópia perdida de Frei Luís de Sousa (31.12.1843), Porto, Ed. Campo das Letras, 1999.

Giraldomachias, onze poemas e um labirinto sobre imagens de Gérard Castello-Lopes, Lisboa, Ed. Quetzal e Casa Fernando Pessoa, 1999.

Poesia, 1997-2000, Lisboa, Ed. Quetzal, 2000.

Adamastor, nomen gigantis, Porto, Ed. Afrontamento, 2000.

Poesia, 1963-1995, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 2001.

Poesia, 1997-2000, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 2001.

Sete livros e um CD, Porto, Ed. Asa, 2002.

Testamento de vgm, Porto, Ed. Asa, 2002.

Variações metálicas, Porto, Ed. Asa, 2004.

Mais fado & companhia, Lisboa, Ed. Público, 2004.

Laocoonte, rimas várias, andamentos graves, Lisboa, Ed. Quetzal, 2005.

Poesia 2001-2005, Lisboa, Ed. Quetzal, 2006.

O caderno da casa das nuvens, Porto, Ed. Afrontamento, 2010.

Os Lusíadas para gente nova, Lisboa, Ed. Gradiva, 2011.

Poesia reunida, vol. 1 e 2, Lisboa, Ed. Quetzal, 2012.

1. 2. Participação em antologias

AAVV., *Magusto poético*, Lisboa, Ed. Casa Fernando Pessoa- Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 1998.

Jorge Reis-Sá, *Anos 90 e agora. Uma antologia da Nova Poesia Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2001.

António Ruivo Mouzinho (org.), *Camões, grande Camões...*, Porto, Ed. Unicepe, 2002.

Rui Carvalho Homem, *Identidade. Alguns poetas europeus*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade, 2005.

Jorge Reis-Sá e Rui Lage, *Poemas de Portugal. Antologia da poesia portuguesa do séc. XII ao séc. XXI*, Porto, Porto Editora, 2010.

Artur Anselmo *et alii*, *Babel sobre babel*, Lisboa, Ed. Babel, 2010.

José da Cruz Santos (coord.), *O primeiro dia: pequena antologia da mãe na poesia portuguesa*, com pintura de Manuel Ribeiro de Pavia, pref. João Paulo Vinagre, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012.

Ana Isabel Queiroz *et alii* (org.), *Em Lisboa, sobre o mar. Poesia 2001-2010*, Lisboa, Ed. Poetica Urbis, 2013.

José da Cruz Santos (org.), *Orfeu canta. Pequena antologia da poesia portuguesa sobre música*, Porto, Ed. Modos de Ler, 2014.

1. 3. Organização de antologias

Vitorino Nemésio. *Antologia poética*, apresentação e selecção de Vasco Graça Moura, Porto, Ed. Asa, 2002.

Pedro Homem de Mello, *Poesias escolhidos*, selecção e prefácio de Vasco Graça Moura Porto, Ed. Asa, 2004.

Antologia dos sessenta anos, Porto, Ed. Asa, 2002.

Imitação das artes: antologia efrástica, Porto, Ed. Asa, 2002.

Antologia de convívios, Porto, Ed. Asa, 2002.

Antologia da família: antologia dos afectos, Porto, Ed. Asa, 2002.

Musa da música: antologia das ontologias, Porto, Ed. Asa, 2002.

Artes plásticas: pequena antologia reflexiva, Porto, Ed. Asa, 2002.

Outros lugares: antologia de alguns percursos, Porto, Ed. Asa, 2002.

Clássicos Portugueses - 75 obras, Lisboa, Ed. Planeta Agostini.

366 poemas que falam de amor, Lisboa, Ed. Bertrand, 2003

Natal... Natais, oito séculos de poesia de Natal, Lisboa, Ed. Público, 2005.

Poemas da minha vida, Lisboa, Ed. Público, 2005.

Gloria in excelsis, Histórias portuguesas de Natal, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008.

Babel em redondilhas: Luís de Camões, D. Francisco Manuel de Melo e Afonso Duarte, Lisboa, Ed. Ática, 2010.

Visto da margem sul do rio. O Porto, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012.

1. 4. Tradução de poesia

50 Sonetos de Shakespeare, Porto, Ed. Inova, 1978.

23 Poemas de H.M. Enzensberger, Porto, Ed. O Oiro do Dia, 1980.

21 poetas suecos (em colaboração com vários autores), Lisboa, Ed. Vega, 1981.

50 poemas de Gotfried Benn, Porto, Ed. O Oiro do Dia, 1982.

Antologia poética de Gunnar Ekelöf (em colaboração com Marianne Sandels e Ana Haterly), Lisboa, Ed. Quetzal, 1992.

Os sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994.

A Vita Nuova de Dante Alighieri, Lisboa, Ed. Bertrand, 1995.

A Divina Comédia de Dante Alighieri, Lisboa, Ed. Bertrand, 1995.

Os amorosos e outros poemas de Jaime Sabines, Lisboa, Ed. Quetzal, 1996.

Os testamentos de François Villon e outras baladas mais, Porto, Ed. Campo das Letras, 1997.

Poemas de Seamus Heaney, Porto, Ed. Campo das Letras, 1998.

Os sonetos de Walter Benjamin, Porto, Ed. Campo das Letras, 1999.

Os sonetos de Shakespeare, Lisboa, Ed. Quetzal, 2002.

Cartas a um jovem poeta de Rainer Maria Rilke, Porto, Ed. Asa, 2002.

Alguns amores de Ronsard, Chiado, Ed. Quetzal, 2003.

As Rimas de Petrarca, Chiado, Ed. Bertrand, 2003.

Rilke, Carrossel e outros poemas, Porto, Ed. Asa, 2004.

Os Triunfos de Petrarca, Lisboa, Ed. Bertrand, 2004.

O poema sobre o desastre de Lisboa de Voltaire, Lisboa, Ed. Alêtheia, 2005.

Poesias castelhanas de Camões, Lisboa, Ed. Ática, 2010.

Rainer Maria Rilke, Elegias de Duíno e os sonetos de Orfeu, Lisboa, Ed. Quetzal, 2017.

1. 5. Narrativa

Quatro últimas canções, Lisboa, Ed. Quetzal, 1987.

Naufrágio de Sepúlveda, Lisboa, Ed. Quetzal, 1988.

Partida de Sofonisba às seis e doze da manhã, Lisboa, Ed. Quetzal, 1993.

A morte de ninguém, Lisboa, Ed. Quetzal, 1998.

Meu amor, era de noite, Lisboa, Ed. Quetzal, 2001.

As Botas do Sargento, Lisboa, Ed. Quetzal, 2001.

O enigma de Zulmira, Lisboa, Ed. Quetzal, 2002.

Por detrás da magnólia, Lisboa, Ed. Quetzal, 2004.

Duas mulheres em Novembro, Revista Visão, 2006.

O Pequeno-Almoço do Sargento Beauchamp, Lisboa, Alêtheia Editores, 2008.

O mestre da música, Lisboa, Alêtheia Editores, 2008.

Morte no retrovisor, ficções e quase ficções, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008.

Os desmandos de Violante, Lisboa, Alêtheia Editores, 2010.

1. 6. Teatro

Ronda dos meninos expostos (auto breve de Natal), Lisboa, Ed. Quetzal, 1987.

Auto de Mofino Mendes (farsa de Natal), ed. autor, 1994.

1. 7. Tradução de teatro

Berenice de Jean Racine, Lisboa, Ed. Bertrand, 2005.

Fedra de Jean Racine, Lisboa, Ed. Bertrand, 2005.

Andrómaca, de Jean Racine, Chiado, Ed. Bertrand, 2006.

O Misanthropo de Molière, Lisboa, Ed. Bertrand, 2007.

Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand, Lisboa, Ed. Bertrand, 2007.

O Cid de Pierre Corneille, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008.

1. 8. Crónicas

Circunstâncias vividas, Lisboa, Ed. Bertrand, 1995.

Papéis de jornal. Crónicas e outros materiais, Lisboa, Ed. Bertrand, 1997.

Páginas do Porto, Porto, Ed. Asa, 2001.

Anotações europeias, Lisboa, Ed. Bertrand, 2008.

1. 9. Produção ensaística e crítica

“O amor e o Ocidente na obra de David Mourão-Ferreira”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 37, Maio 1977, pp. 13-23.

David Mourão-Ferreira *ou a mestria de Eros*, Porto, Ed. Brasília, 1978.

Herculano poeta, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1978.

Nemésio: o lance do verbo, Porto, Ed. Sopena, 1980.

Luís de Camões: alguns desafios, Lisboa, Ed. Vega, 1980.

José Rodrigues e as armadilhas miméticas, Porto, Ed. O Oiro do Dia, 1980.

“Os jogos da memória e do destino”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 60, Março 1981, pp. 7-14.

“Jorge de Sena na Ilha de Moçambique”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 67, Maio 1982, pp. 58-59.

“Sobre Agustina e Almeida Faria”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 69, Setembro de 1982, pp. 36-40.

Caderno de olhares, Ed. O Oiro do Dia, Porto, 1983.

“Quatro breves anotações a Sobre os rios”, in David Mourão Ferreira *et alii* (org.), *Afecto às letras*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 84-91.

“Apresentando *Dentro de Momentos* de Pedro Tamen”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 84, Março de 1985, pp. 83-85.

Camões e uma concepção da Europa”, in *Revista Oceanos*, nº 16, Dezembro, 1993, pp. 59-64.

Camões e a divina proporção, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, ²1994.

“Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 88, Novembro 1985, pp. 140-141.

Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos, Lisboa, Ed. Quetzal, 1987.

Várias vozes, Lisboa, Ed. Presença, 1987.

“A Europa está de parabéns” (Sobre Eduardo Lourenço), in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Setembro 1988, p. 8.

Fernão Gomes e o Retrato de Camões (em colaboração com Vítor Serrão), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

“Tabucchi /Bosh. Uma relação difícil”, in *Revista Ler*, Janeiro 1989, pp. 87-88.

Cristóvão Colombo e a floresta das asneiras, Lisboa, Ed. Quetzal, 1991.

José Rodrigues: fragmentos para uma ilha dos amores, Porto, Ed. TLP, 1993.

O Tratado de Tordesilhas, Lisboa, Ed. CTT Correios, 1994.

“Denotações da majestade”, in Annemarie Jordan, *Retrato da corte em Portugal. O legado de António Moro*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994, pp. 9-15.

- “Óscar Lopes”, in Eduardo Prado Coelho *et alii*, *Uma homenagem a Óscar Lopes*, Porto, Ed. Afrontamento-Câmara Municipal de Matosinhos, 1996, pp.153-154.
- O despertar da pintora: uma incursão (sobre Graça Morais)*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1997.
- “Sobre um Nocturno de David Mourão-Ferreira”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 145-146, Julho 1997, pp. 175-179.
- “Asfikchiado”, in *Papéis de jornal. Crónicas*, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1997, 107-110.
- “Alfacinhas”, in *Papéis de jornal. Crónicas e outros materiais*, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1997, 113-116.
- Damião de Góis e o livro de Horas dito de D. Manuel*, Lisboa, Ed. Artibérica, 1999.
- “Lutos”, in *Diário de Notícias*, 13 Outubro 1999, p. 14.
- Contra Bernardo Soares e outras observações*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1999.
- Sobre Camões, Gândavo e outras personagens, hipóteses de história e de cultura*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2000.
- “Uma nova antologia camoniana”, in *Público-leituras*, 23 Setembro 2000, pp. 2-3.
- “O português do milénio ?”, in *Público*, 31 Dezembro 2000, p. 4.
- “Do Porto, objecto de desejo”, in *Os Meus Livros*, nº 20 Maio 2001, pp. 46-47.
- “Agustina e Paula” in *Os Meus Livros*, nº 22 Junho 2001, pp. 40-41.
- “As grandes leituras”, in *Os Meus Livros*, nº 23 Agosto 2001, pp. 86-87.
- “Não, Camões não era gay - obviamente não era”, in *Os Meus Livros*, Junho de 2002, pp. 21-25.
- “O que farei com esta ecfrase?”, in *Os Meus Livros*, Julho de 2002, pp. 86-87.
- “Schubert e a escritura”, in *Os Meus Livros*, Junho de 2002, pp. 80-81.
- “A memória dos outros”, in *Os Meus Livros*, Agosto 2002, pp. 46-47.
- “O lugar de honra”, in *Os Meus Livros*, Setembro 2002, pp. 58-59.
- “Rilke e o senhor Kappus”, in *Os Meus Livros*, Outubro 2002, pp. 44-45.
- “Algumas notas numa tarde de Outono”, in *Os Meus Livros*, Novembro 2002, pp. 28-29.
- “O espírito de Dürer na casa de Mateus”, in *Os Meus Livros*, Novembro 2002, pp. 70-74.

Figuras em Mateus, Lisboa, Ed. Quetzal, 2002.

“Bernardim Ribeiro e Gil Vicente”, in *Diário de Notícias*, 19 Junho 2002, p. 9.

“Subversão e subvenção I”, in *Diário de Notícias*, 18 Setembro 2002, p. 9.

“Subversão e subvenção II”, in *Diário de Notícias*, 25 Setembro, 2002, p. 9.

“Subversão e subvenção III”, in *Diário de Notícias*, 2 Outubro 2002, p. 9.

“Subversão e subvenção IV”, in *Diário de Notícias*, 9 Outubro 2002, p. 9.

“*Anfíbios sistemas de palavras*, ou a poesia de amor de Vitorino Nemésio”, in Giorgio de Marchis (org.), *Criação e crítica. Homenagem de 8 poetas e 8 ensaístas*, Lisboa, Ed. Caminho, 2003, pp. 95-110.

“Sobre estudos portugueses”, in *Diário de Notícias*, 1 Outubro 2003, p. 8

“Para Sophia”, in *Diário de Notícias*, 29 Outubro 2003, p. 8.

“A escola e a cultura”, in *Os meus livros*, Janeiro 2004, p. 78.

“Como se faz um poema?”, in *Relâmpago*, nº 14, 2004, pp. 70-71.

Lusitana Praia, Porto, Ed. Asa, 2005.

“Traduzir Petrarca”, in Rita Marnoto (org.), *Petrarca 700 anos*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 53-61.

“As confissões de um tradutor de poesia”, in *Relâmpago. A tradução em poesia*, nº 17, 2005, pp. 94-97.

“A escrita e o real”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Agosto 2005, pp. 17-18.

Fantasia e objetividade dos descobrimentos (em colaboração com Martim de Albuquerque), Lisboa, Ed. Alêtheia Editores, 2006.

“Escrever uma fuga com palavras”, in *Relâmpago*, nº 19, 2006, pp.152-154.

“Os livros pois”, in *Os meus livros*, 14 Junho 2006, p. 6.

“A literatura em perigo”, in *Diário de Notícias*, 24 Janeiro 2007, p. 54.

“O panteão de memória”, in *Diário de Notícias*, 10 Outubro 2007, p. 54.

“Manuel Sousa Tavares. Sete densidades”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 Novembro 2007, p. 20.

Acordo Ortográfico: a perspectiva do desastre, Lisboa, Alêtheia, 2008.

“Uma agenda europeia para a cultura no mundo globalizado”, in *Temas de integração* nº 26, 2º semestre 2008, pp. 315-317.

Diálogo com (algumas) imagens, Lisboa, Ed. Guimarães, 2009.

- Amália: dos poetas populares aos poetas cultivados*, Lisboa, Ed. Tugaland, 2009.
- “Geometria e noite de mundo”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Janeiro 2010, p. 20.
- “A língua de Camões?”, in *Diário de Notícias*, 9 Junho 2010, p. 54.
- “Recensão crítica a *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº177, Janeiro 2011, pp. 271-274.
- “Uma semana em Março”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 Abril 2011, p. 36.
- “O bicho harmonioso: ressonâncias (efeitos acústicos em Vitorino Nemésio)”, in *Revista Relâmpago*, nº 28 Abril 2011, pp. 147-149.
- O Binómio de Newton & A Vénus de Milo. Poesia e ciência na literatura portuguesa - uma antologia*, (em colaboração com Maria Bochichio), Lisboa, Ed. Aletheia, 2011.
- “Redondilhas Sôbolos rios que vão ou sobre os rios que vão”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 832-836.
- “Retratos de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, p. 849-851.
- “O reino da estupidez”, in *Diário de Notícias*, 29 Junho 2011, p. 54.
- “Miguel Veiga. O portuense”, in Artur Santos Silva *et alii*, Miguel Veiga. *Cinco esboços para um retrato*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2011, pp. 47-49.
- “Prefácio”, in Eugénio de Andrade, *Traduções*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012.
- “José Afonso é mais que uma bandeira política?”, in *Diário de Notícias* (suplemento *Quociente de Inteligência*), 27 Abril 2012, p. 25.
- “A minha ária do catálogo”, in *Diário de Notícias*, 29 Agosto 2012, p. 54.
- “Testemunhos”, in Cristina Pimentel e Paula Morão (coord.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura. Uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Ed. Campo da Comunicação, 2012, pp. 385-388.
- “Versos que sabemos de cor”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 de Outubro de 2012, p. 11.
- “Vasco da Gama entre Poggio Bracciolini e Camões”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 513-526.
- “Intimação ao professor Malaca”, in *Diário de Notícias*, 8 Agosto 2012, p. 54.

- “O fazer através e por cima das fronteiras”, in Ana Gabriela Macedo *et alii* (org.), *XIII Colóquio de Outono. Estética, cultura material e diálogos intersemióticos*, Braga, Ed. do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2012, pp. 81- 88).
- “Os *Lusíadas* para gente nova”, in Maria do Céu Fraga *et alii*, *Camões e os seus contemporâneos*, Braga, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 111-115.
- “O Acordo, outra vez”, in *Diário de Notícias*, 21 Novembro 2012, p. 54.
- “Uma pequenina luz”, in *Diário de Notícias*, 26 Dezembro 2012, p. 54.
- “O cadáver adiado”, in *Diário de Notícias*, 2 Janeiro 2013, p. 54.
- “Urgentemente”, in *Diário de Notícias*, 9 Janeiro 2013, 54.
- Saint-John Perse/Calouste Gulbenkian. Correspondance 1946-1954*, Édition établie, annotée et présentée par Vasco Graça Moura, Paris, Ed. Gallimard, 2013.
- “Julius Pomarius est hic”, in *Diário de Notícias*, 3 Abril 2013, p. 54.
- Discursos vários poéticos*, Lisboa, Ed. Verbo, 2013.
- A identidade cultural europeia*, Lisboa, Ed. Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013.
- “O ensino do Português”, in *Diário de Notícias*, 13 Novembro 2013, p. 54.
- “Os *Lusíadas* como epopeia global. The *Lusiad*, a global epopee”, in *Revista de ideias e magazine whith ideas*, n.º 5, Dezembro 2013, pp. 42-59.
- “A urgência da literatura”, in *Diário de Notícias*, 15 Janeiro 2014, p. 54.
- “O ensino do português e o acordo ortográfico”, in *Diário de Notícias*, 22 Janeiro 2014, p. 54.
- “Luís de Camões: o poeta das contradições existneciais”, in José da Cruz Santos (org.), *21 personalidades dos séculos XX-XXI escolhem as vinte e uma personalidades do milénio*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2014, pp. 125-137.
- “Retrato do artista quando adulto”, in *Diário de Notícias*, 5 Fevereiro 2014, p.54.
- Retratos de Camões*, Lisboa, SPAutores-Ed. Guerra e Paz, 2014.
- “Ruy Belo: torrencialidade, lirismo e ironia”, in Manaíra Aires Athayde (org.), *Literatura explícita. Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2015, pp. 127-144.

“Sôbolos rios que vão”, in Rita Marnoto (coord.), *Comentário a Camões, vol. 3 - Redondilhas Sôbolos rios, odes*, Coimbra-Genève, Centro Interuniversitário de Estudos camonianos- Centre d’Études Lusophones, 2016, pp. 15-41.

“Ensaio sobre um ensaio”, in José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, Lisboa, Ed. Guerra e Paz, 2017, pp. 9-20.

1. 10. Publicações do autor no estrangeiro

Nodo cieco, il ritorno, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Roma, Ed. Florida, 1984.

L’ombra delle figure, organização, tradução e prefácio de Maria José de Lancastre, Fondazione Piazzola, Roma, 1993.

L’ombre des figures, organização e tradução de Michèle Giudicelli, prefácio de Marc Blanchet, Bordeaux, L’Escampette, 1997.

In acht gedichte, tradução de Peter Hanenberg, ed. autor, 1997, (textos depois publicados em Akzente, 1Februar 2000).

Världen accelererade, organização, apresentação e tradução de Marianne Sandels, Ariel Stehag (Svezia) 1996.

Ett vinterbrev och andra dikter, organização, apresentação e tradução de Marianne Sandels, Ariel (Svezia), 2000.

Una carta en invierno y otros poemas, versão castelhana de Jesús Munárriz, Madrid, Ed. Hiperión, 2000.

Tra conoscenza e complice armonia, organização e tradução de Giulia Lanciani, Roma, Ed. Japadre, 2002

Inchiostro nero che danza sulla. Antologia di poesia portoghese contemporanea, organização e tradução de Giulia Lanciani, Ed. Mondadori, 2003.

Poemas escolhidos, selecção de Vlada Urosevic, trad. para macedónio de Mateja Matevski, Jordan Plevnes e Vlada Urosevic, 2004.

Une lettre en hiver et autres poèmes (1963-2005), selecção, tradução e apresentação de Joaquim Vital, Paris, Ed. La Différence, 2007.

Le magnolia, Paris, Ed. La Difference, 2008.

Här fattas det en högrvuxen lind, selecção, tradução e prefácio de Marianne Sandels, Uppsala, Ed. Almaviva, 2009.

1. 11. Entrevistas

ANDRADE, Diogo Queiroz de, “Entrevista com Vasco Graça Moura”, in *Semanário, Metro*, 14 Março 1998, pp. 6-9.

BARBAS, Helena, “Retrato a sanguínea”, in *Expresso / Revista*, 21 Janeiro 1995, p. 21.

CRUZ, Valdemar, “Vasco Graça Moura, o escritor que não acreditava na inspiração”, in *Expresso*, 26 Maio 2012, pp. 21-22.

DIAS, Ana Sousa, “Vasco Graça Moura. O impaciente europeu”, in *Revista Ler*, Janeiro 2014, pp. 28-39.

ESTRELA, Edite, “Entrevista a Vasco Graça Moura”, in *Bem dizer. Bem escrever*, Lisboa, Editorial Notícias, 1985, p. 52-53.

FRANÇA, Elisabete, “Eu não sou um tradutor profissional”, in *Diário de Notícias*, 28 Agosto 2002, pp. 35-36.

GASTÃO, Ana Marques, “Entrevista para o Diário de Notícias-Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo Mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 13-28.

GUEDES, Maria José, “Vasco Graça Moura. Mais tempo, mais livros, mais clássicos”, in *As Artes entre as Letras*, nº 75, 30 Maio 2012, pp. 4-5.

GUIMARÃES, João Luís Barreto, “Conversa com Vasco Graça Moura”, in <http://poesia ilimitada.blogspot.pt/2006/04/conversa-com-vasco-graca-moura.html> poesia & lda. - consultado em 12 Agosto 2016).

MALDONADO, Fátima e GUERREIRO, António, “Vasco Graça Moura, o poeta contra a desordem”, in *Expresso/Revista*, 30 Dezembro 1995, pp. 24-34.

MAR, Diana do, “Poeta até ao umbigo, os baixos prosa”, in *Cadernos de jornalismo* nº 0, Abril 2007, pp. 5-8.

MOUTINHO, José Viale, “Apenas a transcrição de uma conversa José Viale Moutinho/Vasco Graça Moura (que poderá ser apenas às actas)”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo Mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 143-160.

MOURA, Vasco Graça, “Já traduzi tudo o que me interessava. Entrevista”, in *Diário de Notícias-6ª*, 10 Fevereiro 2006, pp. 32-33.

— “Vasco Graça Moura. Entrevista”, in *Público*, 6 Janeiro 1995, p. 10.

- “Vasco Graça Moura. Entrevista. Sou fundamentalmente um poeta de circunstâncias vividas”, in *Inimigo Rumor, Revista de poesia Brasil e Portugal*, nº 12, Rio de Janeiro, 2002, pp. 7-13.
- “Vasco Graça Moura. Tudo passa pela disciplina e esforço”, in http://www.selecoes.pt/vascogra%C3%A7a_moura_%C2%ABpassa_tudo_peladisciplina_eo_esfor%C3%A7o#sthash.hHoqFo0J.dpuf (consultado em 10 Janeiro 2014).
- NERY, Isabel, “Vasco Graça Moura: A Portugal está a faltar muita poesia”, in *Revista Visão*, 20 Março 2014, pp. 90- 95.
- QUEIRÓS, Luís Miguel, “A pronúncia da língua corre o risco de ser transfigurada a breve prazo”, in *Cão Celeste*, nº 1, Abril 2012, pp. 11-16.
- REAL, Miguel *et alii*, “Vasco Graça Moura”, in *Revista Letras com vida-Literatura, cultura e arte*, nº 2, 2º semestre, 2010, pp. 149-159.
- RIBEIRO, Anabela Mota, “Vasco Graça Moura”, in <http://anabelamotaribeiro.pt/vasco-graca-moura-103058> (consultado em 20 Janeiro 2016).
- SALAZAR, Tiago, “Com sua Graça e tudo”, in *Magazine Artes*, nº 47, Janeiro 2007, pp. 20-27.
- SALEMA, Isabel e RATO Vanessa, “Há criadores que acham que sou uma espécie de monstro horrendo”, in *Público-P2*, 1 Fevereiro 2012, pp. 4-6.
- SILVA, Rodrigues da, “Ele não é tão mau como isso”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Junho 1995, pp. 12-13.
- “VGM. Testamento e futuro”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 Outubro 2001, pp.14-18.
- SOUSA, Margarida B. de, “Os intelectuais estão em vias de extinção”, in *Jornal i*, 17 Agosto 2013, pp. 24-27.
- VASCONCELOS, José Carlos de e NUNES, Maria Leonor, “Vasco Graça Moura. Meio século de escrita”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Junho 2012, pp. 10-14.
- VIEGAS, Francisco José, “Vasco Graça Moura: Sou um homem de acção”, in *Revista Ler*, nº 3, 1988, pp. 16-19.
- “E agora, Vasco?”, in *Revista Ler*, nº 33, 1996, pp. 54-61.

2. Bibliografia sobre Vasco Graça Moura

- AAVV, “Dez crónicas escolhidas de Vasco Graça Moura”, in *Diário de notícias, suplemento Quociente de Inteligência*, 3 Maio 2014, pp. 6-11.
- ALMEIDA, Isabel, “Recensão crítica a Sobre Camões, Gândavo e Outras Personagens. Hipóteses de História da Cultura, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 157-158, Julho de 2000, pp. 425-426.
- ALVES, Clara Ferreira, “O físico prodigioso”, in *Expresso/Atual*, 3 Maio 2014, pp. 11-13.
- AMARAL, Fernando Pinto do, “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, in *Vasco Graça Moura, Poemas escolhidos (1963-1995)*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1996, pp. 7-11.
- “Vasco Graça Moura”, in *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1999, cols. 977-979.
- “Vasco Graça Moura. Instrumentos para a melancolia”, in *100 Livros portugueses do século XX*, Lisboa, Instituto Camões, 2002, p.164.
- “A caligrafia do tempo: uma leitura da melancolia na poesia de VGM”, in José da Cruz Santos (org.), José da Cruz Santos (org.), *Modo Mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 77-84.
- “A arte de fazer versos”, in *Público*, 30 Abril 2006, p. 12.
- “Vasco Graça Moura - a poesia com uma ‘arte de viver’ entre o amor e a melancolia”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.) *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, p. 59-68.
- ALVES, Hélio J. S., “A propósito do soneto O dia em que eu nasci e do seu autor”, in Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.), *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 263-295).
- ALMEIDA, Teresa, “As ironias do amor”, in *Expresso*, 5 Janeiro 2002, p. 29.
- AMÓRA, André Luiz Alves Caldas, “Vasco Graça Moura e o naufrágio de Sepúlveda”, in http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/256_B.pdf (consultado 14 Dezembro 2015).

- ANSELMO, Fernanda, “Ambíguas paixões”, in *Os meus livros*, Novembro 2002, p. 46.
- AURÉLIO, Diogo Pires, “A exceção e o estilo”, in *Expresso-Revista*, 23 Agosto 1997, p. 28.
- BARBAS, Helena, “Secreta ciência: Camões a divina proporção”, in *Expresso/Revista*, 21 Janeiro 1995, p. 21.
- “O tradutor do inferno”, in *Expresso /Revista*, 30 Dezembro 1995, pp. 34-35.
- BARRENTO, João, “Palimpsesto do tempo, O paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta”, in *Umbrais, Pequeno livro de prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000, pp. 69-78.
- “Vasco Graça Moura: os riscos do decassílabo”, in *O poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 2002, pp. 229-231.
- “Carta na primavera para Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.) *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, pp. 95-111.
- “O poeta é um figurador”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 17 Janeiro 2013, p. 10.
- “Poeta figurador de poetas”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 12.
- “O ser e o canto. Rilke pela mão de Vasco Graça Moura”, in Rainer Maria Rilke, *Elegias de Duíno e Os Sonetos a Orfeu*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2017, pp. 7-15.
- BARROSO, Eduardo Paz, “Uma acústica do ‘eu’. A poética autobiográfica de Vasco Graça Moura”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.) *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, pp. 28-40.
- “Ressonância de uma meditação poética”, in *As Artes entre as Letras*, nº 75, 30 Maio 2012, p.7.
- “A apropriação da cidade na obra de Vasco Graça Moura: o Porto, de certo modo”, in *Estudos*, revista mensal do C.A.D.C., Coimbra, nº 11, 2014, pp. 173-177.
- BEIRES, Isabel Morujão de, e TAVARES, Pedro Vilas-Boas, “Proposta de candidatura de Vasco Graça Moura ao Prémio Vergílio Ferreira”, in

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5629.pdf> (consultado em 10 Dezembro 2013).

- BERNARDES, José Augusto Cardoso, “A íntima sintonia”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 10.
- “Vasco Graça Moura, com Camões... no comboio rápido”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (coord.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 95-102.
- BOCHICCHIO, Maria, “Sobre o poema de Vasco Graça Moura *Para esconder um verso de Catulo*”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 188, Janeiro 2015, pp. 205-209.
- BRITES, Andreia Cristina Nóbrega, *Murmúrios [Im]Possíveis-O desafio dialogante entre poesia e artes plásticas em Vasco Graça Moura*, Funchal, Universidade da Madeira, 2012.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, “Babel e o labirinto”, in *Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 67-75.
- CALÇADA, Teresa, “O ‘amante’ de livros”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p.12.
- CARVALHO, António, “Retrato de um país distante”, in *Diário de Notícias*, 26 Outubro 2002, p. 41.
- CARVALHO, Teresa Margarida Duarte, “Em Demanda de Moura. Giraldomachias (I): Vt photographia poesis?”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 43, Junho 2005, pp. 169-179.
- “Em Demanda de Moura. Giraldomachias (II): Vt photographia poesis?”, *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 44, Dezembro 2005, pp. 195-203.
- “Gérard Castello-Lopes em demanda de Vasco Graça Moura: ut photographia poesis?”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 45 Junho 2006, pp. 169-177.
- “Nada que ver com Vulcano”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 45, Dezembro 2006, pp. 173-177.
- “Quando as oficinas se encontram: uma leitura de *variações metálicas* de Vasco Graça Moura”, in *Revista Românica*, nº 16, 2007, pp. 185-20.
- “O que farei com esta mesa?”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Junho 2012, pp. 12-13.

- “Presenças clássicas na poesia de Vasco Graça Moura: da reverência à contrafacção irónica”, in Cristina Pimentel e Paula Morão (coord.), *A literatura clássica ou os clássicos na literatura. Uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Ed. Campo da Comunicação, 2012, pp. 299-318.
- “*Um nunca ouvido canto: notas de Os Lusíadas para gente nova*”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 57, Junho 2012, pp. 105-114.
- “Da imagem literária de Vasco Graça Moura: sobr(exposição) e recato”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 193, Setembro 2016, pp.123-134.
- CASTRO, Laura (coord.), *Vasco Graça Moura, 35 anos de trabalho literário 1963-1998*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.
- COELHO, Carlos, “O combate político do intelectual”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 14.
- COELHO, Eduardo Prado, “Vasco Graça Moura: alguma racionalidade e muita melancolia”, in *O cálculo das sombras*, Rio Tinto, Ed. Asa, 1997, pp. 302-306.
- “A sétima saudade ou a nota de Deus (Vasco Graça Moura)”, in *A escala do olhar*, Lisboa, Texto Editora, 2003, pp. 81-84.
- COELHO, Joaquim-Francisco, “Testamento de VGM”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 Outubro 2002, pp. 20-21.
- CONDINHO, Levi, “Recensão crítica a *O Concerto Campestre*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 135-136, Janeiro de 1995, p. 239-240.
- CORDEIRO, Cristina Robalo, “Recensão crítica a *A Morte de Ninguém*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 153/154, Julho de 1999, p. 317-318.
- CORTEZ, António Carlos, “Da palavra e dos silêncios”, in *Os meus livros*, Março 2004, p. 58.
- “Um modo mutante”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 Dezembro 2006, p. 25.
- “Vasco Graça Moura: instrumentos e melancolia”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 Abril 2010, pp.18-19.
- “Vasco Graça Moura: o poeta é um figurador”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 Janeiro 2013, pp. 10-11.

- “Vasco Graça Moura: 50 anos de vida literária. Um modo verbal de estar no mundo”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 185, Janeiro 2014, pp 162-170.
- “Vasco Graça Moura. Uma voz a muitas vozes”, in *JL. Jornal de letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, pp. 8-9.
- COSTA, Paula Cristina, “Recensão crítica a *O Caderno da Casa das Nuvens*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 175, Setembro de 2010, pp. 161-164.
- CRUZ, José dos Santos (org.), *Modo Mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- *...Porque a amizade é o mais belo lugar da terra*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2017.
- DASILVA, Xosé Manuel, “O *Canzoniere* de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura”, in Rita Marnoto (coord.), *Petrarca. 700 anos*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 33-52.
- “O *Canzoniere* de Petrarca traduzido por Vasco Graça Moura”, in Rita Marnoto (coord.), *Petrarca. 700 anos*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 33-52.
- “Petrarca na voz portuguesa de Vasco Graça Moura”, in Giovanni Biagioni (dir.), *Estudos Italianos em Portugal*, nº 1, 2006, pp. 103-111.
- “Vasco Graça Moura como tradutor de Camões”, in *Actas do CEL – Centre d’Études Lusophones de Genève, Filologia e literatura*, nº 4, 2016, p. 11-27.
- DIOGO, Américo António Lindeza, “A prova da técnica (Vasco Graça Moura)”, in *No mercado das letras*, Pontevedra, Ed. Caderno do Povo-Ensaio, 1998, pp. 171- 214.
- DUARTE, Luís Ricardo, “A morte de um grande ‘senhor’ da literatura e cultura portuguesas”, in *JL. Jornal de letras, Artes e Ideias*, 30 Abril 2014, pp. 5-6.
- DUARTE, Rita Taborda, “A virtude de ser virtuoso”, in *Público*, 2 Dezembro 2000, p. 11.
- FARIA, Duarte “Recensão crítica a *David Mourão-Ferreira ou a Mestria de Eros*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 48, Março 1979, p. 88.
- FERREIRA, António Mega, “O editor memorável”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 14.

- FERREIRA, José Ribeiro, “Temas clássicos em Vasco Graça Moura”, in *Boletim de Estudos Clássicos*, nº 28, Dezembro 1997, pp.107-117.
- FERRO, Manuel, “The myth of Adamastor in postmodernity: between legend and art, fiction and history”, in Antonella Lipscomb y José Manuel Losadas (coord.), *Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Bari, Levante Editori, 2013, pp.119-128.
- FIALHO, Maria do Céu, e CARVALHO, Teresa (org.), *A vista desarmada, o tempo largo. Antologia. Poetas em homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Ed. Quetzal, 2012.
- FIGUEIREDO, João Ricardo, “Os *Lusíadas* e a vaidade da poesia”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 155-156, Janeiro 2000, pp. 9-38.
- “Resposta à conferência de Luciana Stegagno Picchio”, in Rita Marnoto (org.), *Petrarca 700 anos*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 29-32.
- FLOR, João Almeida, “Recensão crítica a ‘50 Sonetos de Shakespeare’, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 48, Março de 1979, pp. 86-87.
- FRANÇA, Elisabete, “*Andrómaca* ou a cativa senhora de si”, in *Diário de Notícias-6ª*, 29 setembro 2006, p. 37.
- FRANCO, Márcia Arruda, “Aves mudaves de M.C. Escher no poema de Vasco Graça Moura”, in <http://www.criticaecompanhia.com.br/marciarruda.tm> (consultado em 15 Abril 2014).
- FURTADO, José Afonso, “Une lecture bien faite”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 12.
- GASTÃO, Ana Marques, “Poemas, melancolia e ironia”, in *Diário de Notícias*, 29 Setembro 2000, p. 37.
- “Abecedário Vasco Graça Moura”, in *As palavras fracturadas*, Lisboa, Ed. Theya, 2013, pp. 168-177.
- GOVERN, João, “Cara e coroa: perfil de Vasco Graça Moura”, in *Revista Visão*, nº 146, 1996, pp. 32-36.
- GONÇALVES, Rui-Mário, “Recensão crítica a *Diálogo com (algumas) imagens*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 175, Setembro 2010, pp. 251-255.

- GUERREIRO, António, “Sonetos familiares”, in *Expresso*, 28 Outubro 1995, p. 25.
- “Literatura e prestigitação”, in *Expresso/Actual*, 4 Junho 2005, pp. 54-55.
- “Engenho e arte (*Os Lusíadas para gente nova*)”, in *Expresso/Atual*, 11 Agosto 2012, p. 32.
- GUIMARÃES, Fernando, “Recensão crítica a *A Variação dos Semestres deste ano; 365 versos seguido de a escola de frankfurt*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 71, Janeiro 1983, pp. 94-95.
- “A figuração irónica na poesia de Vasco Graça Moura”, in *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989, pp. 115-118.
- “A poesia poderá ser com a pintura?”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 Fevereiro, 1994, p. 9.
- “António Osório, Vasco Graça Moura e Nuno Júdice: sentimento, ironia e vida textual”, in *A poesia contemporânea portuguesa*, Famalicão, 2ª ed. revista e aumentada, 2002, pp.116-119.
- “Nava, Ramos Rosa e Vasco Graça Moura. Elogio da diversidade”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 Maio 2005, p. 22.
- “Entre a poesia e o romance”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 Março 2011, p. 15.
- HANENBERG, Peter, “Navegações pela terra-firme da poesia sobre Vasco Graça Moura”, in *Revista Máthesis*, nº 9, 2000, pp. 159-171.
- HÖRSTER, Maria António, “Tradutores e tradução na lírica portuguesa dos séculos XX e XXI: José Bento, Vasco Graça Moura e Armando Silva Carvalho”, in *Cadernos de literatura comparada*, nº 34, Junho 2016, pp. 523-538.
- JÚDICE, Nuno, “A poesia como totalidade”, in *Revista Relâmpago*, nº 17, Outubro 2005, pp. 204-205.
- “Vasco Graça Moura (1942-2014)”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 185, Janeiro 2014, p. 3.
- LAGE, Rui “Nada se perde, tudo se transforma em literatura”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery, *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 55-61.

- “Elegia para Vasco Graça Moura”, in *Público*, 2 Maio 2014, p. 49.
- LEÃO, Isabel Ponce, “Entre poetas”, in *As Artes entre as Letras*, nº 75, 30 Maio 2012, p. 3.
- LEÃO, Isabel Ponce e BARROSO, Eduardo Paz (org.), *VGM - cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012.
- LEME, Carlos Câmara e BRAGA, Isabel, “Divina Comédia”, in *Público*, 16 Dezembro 2016, p. 26.
- LEONARDO, Ana Cristina, “Das farpas e da farsa”, in *Expresso*, 9 Novembro 2002, p. 53.
- “Da arte do romace”, in *Expresso/Atual*, 10 Maio 2008, pp. 32-32.
- LIMA, Isabel Pires, “Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Vasco Graça Moura”, in José da Cruz Santos (org.), *Modo mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto: Ed. Campo das Letras, 2000, pp. 85-100.
- LISBOA, Eugénio, “Recensão crítica a *Nó Cego, o Regresso* de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 78, Março de 1984, pp. 92-93.
- LOPES, Óscar, “Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa”, in *Cifras do tempo*, Lisboa, Ed. Caminho, 1990, pp. 77-96.
- LOURENÇO, Eduardo, “Vasco Graça Moura - um ensaísmo em arquipélago”, in José da Cruz Santos (org.) *Modo mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2000, pp. 29-42.
- “O mundo de Vasco. Entre a epopeia e a melancolia”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 Fevereiro 2014, p. 13.
- LOURENÇO, Eduardo e NERY Rui Vieira (coord.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 41-58.
- LOURENÇO, Frederico, “Vasco Graça Moura”, in *O lugar supraceleste. Crónicas*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2015, pp. 260-261.
- MACHADO, Álvaro Manuel, “Recensão crítica a *O Mês de Dezembro e Outros Poemas*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 46, Novembro 1978, pp. 95-96.
- “Vasco Graça Moura”, in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença, 1996, p. 327.

- MÃE, Valter Hugo, “Convite à discordância”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 15.
- MARQUES, João Minhoto, “Camões e a poesia de Vasco Graça Moura”, in Maria do Céu Fraga *et alli* (org.), *Camões e os contemporâneos*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Braga, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 687-696.
- MARNOTO, Rita, “Pelas florestas da noite. Vasco Graça Moura, tradutor e poeta”, in *Rassegna Iberistica*, nº 98, 2013, pp. 91-102.
- “Vasco Graça Moura: a grandeza das letras”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 185, Janeiro 2014, pp. 143-145.
- MARTINHO, Fernando J. B. “Vasco Graça Moura - sobre um autor crítico de um autor assumidamente vário”, in *Brotéria*, nº 180, Fevereiro 2015, p. 163-172.
- MARTINS, Guilherme d’Oliveira, “Vasco de Graça Moura e a Europa”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 19 Fevereiro 2014, p. 26.
- “O lugar da cultura”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Maio 2014, p. 25.
- “Que se lhe dobre a memória”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 Dezembro 2014, p. 27.
- MARTINS, José Cândido, “Reescrita mitológica e intertexto clássico: Píramo e Tisbe na poesia de Vasco de Graça Moura”, in *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas-Universidade do Minho 2009/10*, in http://ceh.ilch.uminho.pt/publicações/pub_jose_martins.pdf (consultado em 3 Setembro 2013).
- “Recensão crítica a *Os Lusíadas para gente nova*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 182, Janeiro 2013, pp. 244-247.
- “Humor e reescrita paródica da mitologia na poética de Vasco Graça Moura”, in Paula Morão e Cristina Pimentel (coord.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa. Uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, ed. Campo da Comunicação, 2015, pp. 519-532.
- “Vasco Graça Moura: 50 anos de vida literária. Maturidade de uma poética da melancolia”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 185, Janeiro 2014, pp. 155-162.
- MARTINS, Manuel Frias, “O conhecimento do possível”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1 Setembro 1981.

- “Instrumentos para a melancolia”, in *Sombras e transparências na literatura*, Lisboa, Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 83-90.
- “Discurso da cultura e campo estético”, in *10 anos de poesia em Portugal: 1974-1984. Leitura de uma década*, Lisboa, Ed. Caminho, 1986, pp. 97-112.
- MATHIAS, Marcello Duarte, “Recensão crítica a *A identidade cultural da Europa* de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 187, Setembro 2014, pp. 219-222.
- MELLID-FRANCO, “Vasco Graça Moura. O pequeno-almoço do sargento Beauchamp”, in *Expresso/Actual*, 15 agosto 2008, p. 28.
- MEXIA, Pedro, “A maldição de Midas”, in *Diário de Notícias- DNA*, 20 Outubro 2001, pp. 48-49.
- “Tradição, técnica, talento”, in *Diário de Notícias*, 1 Abril 2005, p. 42.
- “Memória e critério de cultura”, in *Diário de Notícias*, 21 Outubro 2005, p. 42.
- “Versos sem regresso”, in *Diário de Notícias*, 5 Dezembro 2005, p. 42.
- “O gesto oficial”, in *Diário de Notícias*, 29 Setembro 2006, pp. 42-43.
- “Crónica da burguesia”, in *Público-Ipsilon*, 23 Maio 2008, p. 53.
- “História trágico-marítima. Naufrágio de Sepúlveda”, in *Público-Ípsilon*, 10 Julho 2009, p. 34.
- “Pentimento. *O caderno da casa das Nuvens*”, in *Público-Ípsilon*, 29 Janeiro, 2010, p. 32.
- “A felicidade da incerteza” (sobre *Partida de Sofonisba às seis e doze da manhã*), in *Expresso/Atual*, 21 Julho 2012, p.14.
- “VGM”, in *Expresso/Atual*, 3 Maio 2014, p. 3.
- MORAIS, Ana Paiva, “Os testamentos de François Villon ou a arte da despedida”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 153-154, Julho 1999, pp. 295-298.
- MORÃO, Paula, “Vasco Graça Moura. A lucidez obscura das figuras”, in *Viagens na terra das palavras*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, pp. 91-93.
- MOUTINHO, José Viale, “Um testamento escarninho”, in *Diário de Notícias*, 28 Setembro 2001, p. 30.

- NERY, Isabel, “Vasco Graça Moura (1942-2014). O Poeta”, in *Revista Visão*, 1 Maio 2014, pp. 24-25.
- NERY, Rui Vieira, (coord.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- “A divina proporção”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 11.
- OLIVEIRA, Fernando Matos, “Vasco Graça Moura: Garrett numa cópia perdida e noutra achada” (crítica a *Garrett, numa cópia perdida do Frei Luís de Sousa (31.12.1843)*, de Vasco Graça Moura), in *Revista Colóquio-Letras*, nº 153-154, Julho 1999, pp. 291-295.
- “Poesia e museologia em Vasco Graça Moura”, in Carlito Azevedo e Osvaldo Manuel Silvestre (ed.), *Inimigo Rumor. Revista de poesia-Brasil e Portugal*, nº 12, 2002, pp.14-19.
- “A viagem de Verão de Vasco Graça Moura”, in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Ed. Angelus Novus e Ed. Cotovia, Braga, Coimbra, Lisboa, 2002, pp. 453-461.
- PADRÃO, Maria da Glória, “Recensão crítica a *Naufrágio de Sepúlveda*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 104-105, Julho 1988, p.166-167.
- PEDROSA, Inês, “O Vasco”, in *Jornal i*, 2 Maio 2014, p. 25.
- PEREIRA Gaspar Martins, “Apresentação”, in Vasco Graça Moura, *Visto da margem sul do rio. O Porto*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, pp. 4-15.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, “Vasco Graça Moura, mediador de Camões”, in *As Artes entre as Letras*, nº 787, 20 Novembro 2012, pp.10-12.
- PEREIRA, José Pacheco, “Vasco Graça Moura: uma perspectiva política”, in Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, pp. 112-119.
- “O Vasco perto do fim”, in *Público*, 3 Maio 2014, p. 46.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, “Recensão crítica a *Luís de Camões: Alguns Desafios*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 57, Setembro 1980, p. 90-92.

- PIMENTEL, Diana, “No ‘labirinto’, a liberdade: estudo sobre a relação entre *ekphrasis* e hipertexto em Vasco Graça Moura”, in *Revista de Estudos Literários*, nº 2, Centro de Literatura Portuguesa-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 379-408.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, “Vasco Graça Moura tradutor de Petrarca”, in Rita Marnoto (org.), *Petrarca 700 anos*, Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005, pp. 13-28.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “Recensão crítica a *Várias vozes*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº107, Janeiro 1989, pp. 99-100.
- PITTA, Eduardo, “Petrarca e *As rimas...* Tradução de Vasco Graça Moura”, in *Revista Ler*, nº 62, 2004, pp. 86-89.
- “A Terrível Simetria”(sobre Poesia 2001/2005), in *Público-Mil Folhas*, 13 Outubro 2006, p.10.
- “Tempo, criação verbal”, in *Público-Ípsilon*, 18 Maio 2007, p. 28.
- “Histórias com gente dentro”, in *Público-Ípsilon*, 6 Fevereiro 2009, p.33.
- QUEIRÓS, Luís Miguel, “O regresso de *nó cego*”, in *Público*, 16 dezembro 2000, p. 9.
- “Graça Moura reescreve *Os Lusíadas* a meias com Camões”, in *Público*, 21 Maio 2012, pp.126-27.
- “Uma travessia lírica com paragens em alguns apeadeiros”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (org.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 43-53.
- “Vasco Graça Moura - um intelectual com espírito renascentista”, in *Público*, 28 Abril 2014, pp. 2-3.
- “Nos poemas de ‘vgm’ moviam-se figuras e a essas figuram aconteciam coisas”, in *Público*, 28 Abril 2014, p. 4.
- RANGEL, Paulo, “VGM: o tradutor e o intérprete”, in *Público*, 29 Abril 2014, p. 42.
- RAMOS, Emanuel Paulo, “Recensão crítica a *Os penhascos e a serpente e outros ensaios camonianos*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 100, Novembro de 1987, pp. 165-168.

- REAL, Miguel, “Um espírito camiliano”, in *JL. Jornal de letras, Artes e Ideias*, 16 Fevereiro 2005, p. 19.
- “Realismo e esteticismo”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1 Julho 2008, pp. 24-25.
- “Uma escrita camiliana”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 9.
- REBELO, Luís de Sousa, “Recensão crítica a *Camões e a Divina proporção*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 92, Julho 1986, pp. 107-109.
- RIBEIRO, Ana Cristina Mendes, *Rostos que comunicam: a presença da pintura na poesia de Vasco Graça Moura*, Braga, Universidade do Minho, 2003.
- RIBEIRO, António Pinto, *Abrigos: Condições sobre as cidades e energia da cultura*, 2004, Lisboa, Ed. Cotovia, 2004, pp. 123-151.
- RIBEIRO, Eunice Maria da Silva, “Sem título. Retratos e desfigurações: de Henrique Pousão a Vasco Graça Moura”, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (org.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2004, pp. 275-288.
- “A hipótese da realidade: sobre o *Laocoonte*”, in *Revista Relâmpago*, nº 23, 2008, pp. 145-162.
- “Sob o visível: empernamientos e linhas de fuga na poesia de VGM”, in Isabel Ponce de Leão e Eduardo Paz Barroso (org.), *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, pp. 41-58.
- “Retrato do poeta como artista”, in Eduardo Lourenço e Rui Vieira Nery (coord.), *Colóquio Homenagem a Vasco Graça Moura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 41-58.
- ROCHA, Rui, “Desafio ao leitor: Retrato de Isabel e outras tentativas”, in *Expresso/Revista*, 21 Janeiro 1995, p. 21.
- SANTOS, Gilda, “Vasco Graça Moura e Jorge de Sena: um diálogo possível”, in *Veredas*, nº 1, Porto, 1998, pp. 294-298.
- SANTOS, Mário, “Petrarca segundo Graça Moura”, in *Público*, 1 Novembro 2003, pp. 12-13.
- SANTOS, José da Cruz (org.), *Modo mudando: sete ensaios sobre a obra de Vasco Graça Moura*, Porto, Ed. Campo da Letras, 2000.

- SARMENTO, Ângela, “Vasco Graça Moura: *O retrato de Francisco Matroco e outros poemas*”, in *Cadernos de Serrúbia*, nº 3, Dezembro 1998, Fundação Eugénio de Andrade, pp. 31-32.
- SEIXO, Maria Alzira, “Recensão crítica a *Quatro últimas canções*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio/Letras*, nº 100, Novembro de 1987, pp. 159-161.
- “Melancolia e maneirismo. *O concerto campestre* de Vasco Graça Moura”, in *Outros erros*, Lisboa, Ed. Asa, 2001, pp. 260-263.
- “A descoincidência fulgurante”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Março 2007, pp. 18-19.
- “Vasco, Luísa e Gonçalo. Grandes narradores de hoje”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23 Fevereiro 2011, pp. 14-16.
- SENA-LINO, Pedro, “Uma investigação sanguínea”, in *Público*, 8 Fevereiro 2006, p. 8.
- SILVA, Rodrigues da, “Vasco Graça Moura. Ele não é tão como isso”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 Junho 1995, pp. 14-17.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar, “A outorga do Prémio Morgado de Mateus a Vasco Graça Moura”, in *Brotéria*, nº 180, Fevereiro 2015, pp. 173-179.
- SOARES, Miguel Luso, *Ainda Vasco Graça Moura e a Divina Comédia de Dante Alighieri: uma décima observação*, ed. autor, 1996.
- *Acerca da ilustração constante da capa do livro Os testamentos de François Villon e algumas baladas mais*, ed. autor, 2004.
- SOUSA, João Rui de, “Recensão crítica a *A Sombra das Figuras*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 93, Setembro de 1986, pp. 136-138.
- TAVARES, Daniel, “Do retrato e da ausência: Vasco Graça Moura & Noé Sendas”, in *Diacrítica*, vol. 28, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2014, pp. 275-288.
- TAVARES, Gonçalo M., “Vasco Graça Moura, poesia”, in *Revista Visão*, 15 Maio 2014, p. 8.
- TEIXEIRA, Sandra, *Le jeu de la référence dans la poésie de Vasco Graça Moura*, Paris, Ed. Américaines, Université Paris III, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2003.

- “L’excès référentiel et excès de mémoire dans trois poèmes de V. G. Moura”, in *Débordements: études sur l’excès*, nº 13, Octobre 2006, pp. 91-103.
- “Sá de Miranda par Vasco Graça Moura”, in *Colloque pluridisciplinaire: Nouvelles perspectives de la recherche française sur la culture portugaise, Maison des Sciences de l’Homme de Clermont-Ferrand*, 2007, pp. 136-143.
- “Le paysage fendu chez Vasco Graça Moura”, in Jacqueline Penjon (dir.), *Voies du paysage. Représentations du monde lusophone*, Cahier nº 14, Centre de Recherche sur les Pays Lusophone-CREPAL, Press Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007, pp. 65-77.
- “Poésie et photographie ou l’empreinte du regard poétique chez Vasco Graça Moura, Ana Luísa Amaral et Al Berto”, in *Cadernos de Literatura Comparada. Técnicas do olhar*, nº 21, Novembro de 2009, pp. 146-167.
- “Vasco Graça Moura, um poeta que tende para a prosa e a recusa...”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 173, Janeiro-Abril, 2010, pp. 76-83.
- “A oficina da escrita na poesia de Vasco Graça Moura: um manancial artesanal e reflexivo nas dobradas do mundo”, in Isabel Ponce Leão e Eduardo Paz Barroso (org.) *Vgm. Cinquenta anos de vida literária*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012, p. 120-140.
- MIGUEL, Telma, “Poeta com muito mundo”, in *Sol/Tabu*, 2 Maio 2014, pp. 34-38.
- VASCONCELOS, José Carlos de, “Vasco Graça Moura. Meio século de escritas”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Julho 2012, p. 10-11.
- “VGM, único”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 Maio 2014, p. 3.
- VEIGA, Miguel, “O génio da minha geração”, in *As Artes entre As Letras*, nº 75, 30 Maio 2012, p. 2.
- *VGM. O génio da minha geração*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2012.
- VENTURA, José Manuel, A tradição sempre renovada em *sombras de aquiles e pentesileia de Vasco Graça Moura*”, in Virgínia Soares Pereira e Ana Lúcia Curado (org.), *A Antiguidade Clássica e nós. Herança e identidade cultural*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2006, pp. 505-516.
- “Cartografias do regresso: o intertexto camoniano em Vasco Graça Moura, in Maria do Céu Fraga *et alli* (org.), *Camões e os contemporâneos*, braga Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Braga, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 763-773.

- “Vasco Graça Moura e Fernando Pessoa: alguns desafios”, in *Brotéria*, nº 179, Outubro 2014, pp. 269-283.
- “Efabulações mitológicas ovidianas na poesia de Vasco Graça Moura”, in Paula Morão e Cristina Pimentel (coord.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa. Uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, ed. Campo da Comunicação, 2015, pp. 507-518.
- VOUGA, Vera Lúcia, “Recensão crítica a *A furiosa paixão pelo tangível*, de Vasco Graça Moura e *Ronda dos meninos expostos. Auto breve de Natal*, de Vasco Graça Moura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 108, Março 1989, pp. 101-104.

3. Obras de Luís de Camões

CAMÕES, Luís de, *Lírica*, ed. crítica por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932

- *Lusíadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, com introdução de Jorge de Sena e prefácio do Professor Rebelo Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972.
- *Rimas Várias, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, com nota introdutória do prof. F. Rebelo Gonçalves, prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972.
- *Obras Completas de Luís de Camões, vol. I - Redondilhas e sonetos*, com pref. e notas do prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Ed. Sá da Costa, ⁴1985.
- *Obras Completas de Luís de Camões, vol. II - Géneros líricos maiores*, com pref. e notas do prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Ed. Sá da Costa, ⁴1985.
- *Obras Completas, vol. III - Autos e cartas*, com pref. e notas do prof. Hernâni Cidade, Lisboa, Ed. Sá da Costa, ⁴1985.
- *Os Lusíadas*, Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto Castro, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, ²1989.
- *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, com apresentação de Aníbal Pinto Castro, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.
- *Poesia lírica*, antologia organizada por Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Ed. Quixote, 2003.

4. Outros autores citados

ALEGRE, Manuel, *Vinte poemas para Camões*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1992.

ANDRADE, Eugénio de, *Poesia*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, ²2005.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Geografia*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1967.

— *Dual*, Lisboa, Ed. Caminho, 2004.

ANTUNES, António Lobo, *As naus*, Lisboa, Ed. D. Quixote, ⁴2000.

BEIRÃO, Mário, *Poesias completas*, edição organizada por António Cândido Franco e Luís Amaro, e prefaciada por José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, vol. III -1975/1985, Lisboa, Ed. Teorema, 1998.

CAMPOAMOR, Ramón de, *in Obras poeticas completas*, Madrid, Ed. M. Aguilar, ⁶1951.

CASTRO, João de, *Roteiros*, 3 vol., pref. e anot. por A. Fontoura da Costa, Lisboa, Ed. da Agência Geral das Colónias Comemorativa do Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal, ²1939-1940.

CICERO, Marco Tulio, *Ad familiares*, Paris, Ed. Belles Lettres, 1976.

CLÁUDIO, Mário, *Os naufrágios de Camões*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 2016.

COUTO, Diogo do, *A década 8ª da Ásia*, 2 vols., ed. de Maria Augusta Lima Cruz, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993-1994.

FARIA, Manuel Severim de, *Discursos vários políticos*, introdução, actualização e notas de Maria Leonor S. A. Vieira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

FERREIRA, António, *Poemas lusitanos*, ed. crítica, introd. e comentário de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ²2008.

FERREIRA, Vergílio, *Espaço do invisível*, V, Venda Nova, Ed. Bertrand, 1998.

FIGUEIREDO, Nuno de, *Dias verticais*, Porto, Ed. Afrontamento -Ed. Modo de Ler, 2017.

- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2011.
- GARRETT, Almeida, *Camões*, apresentação, notas e sugestões para análise literária de Teresa Sousa de Almeida, Lisboa, Ed. Comunicação, 1986.
- GEDEÃO, António, *Poesias completas*, Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1964.
- GOETHE, J. W., *Poemas, antologia*, versão portuguesa, notas e comentários de Paulo Quintela, Coimbra, Ed. Centelha, ³1979.
- HÉLDER, Herberto, *A colher na boca*, Lisboa, Ed. Ática, 1967.
- HÖLDERLIN, *Poemas*, prefácio, selecção e tradução de Paulo Quintela, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, s./d.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Poesias*, selecção, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, Lisboa, Livraria Sá da Costa, ³1968.
- *Corte na aldeia*, introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho Lisboa, Ed. Presença, 1991.
- MELO, D. Francisco Manuel de, *Le dialogue Hospital das Letras de Francisco Manuel de Melo*, texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes de Jean Colomès, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- *Cartas familiares*, prefácio e notas de Maria da Conceição Morais Sarmiento, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- MIRANDA, Sá de, *Poesias*, Ed. de Carolina Michaelis de Vasconcelos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *Europa*, Maia, Ed. Nova Renascença, 1991.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Obras Completas-vol. II. Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.
- NOBRE, António, *Poesia completa 1867-900*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 2001.
- O'NEILL, Alexandre, *Poesia completa*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2001.
- PASCOAES, Teixeira de, *Os poetas lusíadas*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1987.
- PEDRO, António, *Antologia poética*, Lisboa, Ed. Angelus Novus, 1998.

PESSANHA, Camilo, *Clepsydra*, ed. do texto de Barbara Spaggiari, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

PESSOA, Fernando, *Poesias*, Lisboa, Ed. Ática, 41952.

— *Mensagem*, Lisboa, Ed. Ática-Babel, 2010.

PINA, Manuel António, *Aquilo que os olhos vêem ou o Adamastor*, ilustr. de José M. Ribeiro e Pedro Aguilar, Coimbra, Angelus Novus, 2102.

PIÑON, Nélida, “A desdita da lira”, in *Luís de Camões, Os Lusíadas, canto X*, comentários de José Hermano Saraiva e ilustrações de Pedro Proença, Lisboa, Ed. Expresso, 2003.

PIRES, José Cardoso, *Lisboa. Livro de bordo, vozes, olhares, memorações*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1997.

PLATÃO, *O Banquete*, tradução, introdução e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Ed. 70, 1991.

QUEIRÓS, Eça de, *A cidade e as serras*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, s/d.

RIBEIRO, Bernardim, *Obras*, org., introd. e notas de Hélder Macedo e Maurício Matos, Barcarena, Ed. Presença, 2010.

SENA, Jorge de, *Poesia II*, Lisboa, Ed. Moraes, 1978.

TORGA, Miguel, *Antologia poética*, Coimbra, ed. autor, 1981.

VERDE, Cesário, *Cânticos do realismo: o livro de Cesário Verde*, introdução e nota bibliográfica de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

VIRGILE, *Eneide*, livres V-VIII, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1978.

ZURARA, Gomes Eanes de, *Crónica de Guiné*, introd., notas, novas considerações e glossário de José de Bragança, Porto, Ed. Civilização, 1994.

5. Estudos de teoria, história e crítica literárias

AAVV, *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973.

- AAVV, *Épica. Épicas. Épica Camoniana*, Constância-Lisboa, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância-Edições Cosmos, 1997.
- AAVV, *Revista Oceanos*, nº 23, *Agora, peregrino, vago e errante*, Julho-Setembro, 1995.
- ABAD, José Manuel Cuesta e HEFFERNAN, Julián Jiménez (ed.), *Teorías literárias del siglo XX*, Madrid, Ed. Akal, 2005.
- ABASTADO, Claude, “Situation de la parodie”, in *Dérives des signes*, Paris, Ed. Publidix, 1988, pp. 149-168.
- ADORNO, Theodor W., *Poesia lírica e sociedade*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.
- ALBUQUERQUE, Martim de, “Primeiro ensaio sobre a história da ‘ideia de Europa’ no pensamento português”, in *Estudos de Cultura portuguesa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 249-350.
- *A Expressão do Poder em Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- *A ideia da Europa*, Lisboa, Ed. Verbo, 2014.
- ALMEIDA, Aníbal, *O rosto de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Imagem da fotografia*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1995.
- *O plano de imagem: espaço da representação e lugar do espectador*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1996.
- *Henrique Pousão*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 1999.
- ALMEIDA, Isabel, “Camões e a poesia de arte menor”, in *Lírica Camoniana. Estudos diversos*, Constância-Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 29-45.
- *Poesia maneirista*. apresentação, crítica, selecção, notas e sugestões para a análise literária, Lisboa, Ed. Comunicação, 1998.
- “Maneirismo”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa S. Paulo, Ed. Verbo, 1999, cols. 415-426.

- “Se nenhum amor pode ser perdido. Sophia e Camões”, in Maria Andresen Sousa Tavares (org.), *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional*, Porto, Porto Editora, 2013, pp. 252-262.
- ALMEIDA, Isabel *et alii*, *Os Lusíadas de Luís de Camões. Comentados por D. Marcos de S. Lourenço*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2014.
- ALVES, Hélio J. S., “A dinâmica do herói na viagem de *Os Lusíadas*”, in Ana Margarida Falcão *et alii* (org.). *Literatura de viagem. Narrativa, história e mito*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, pp. 299-307.
- *Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.
- “O som e a fúria d’Os Lusíadas”, in *Luiz Vaz de Camões revisitado. Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. VII (2003), Coimbra-Santa Barbara, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Center for Portuguese Studies at the University of California, 2006, pp. 49-65.
- “A propósito do soneto O dia em que eu nasci e do seu autor”, in Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.), *Estudos. Para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, 2007, pp. 263-295).
- “Camões e o lirismo confessional na epopeia quinhentista”, in *Românica*, nº 16, Lisboa, Ed. Cosmos, 2007, pp. 59-73.
- “Épica na literatura portuguesa no século XVI”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Caminho, 2011, pp. 345-353.
- “A máquina do mundo n’*Os Lusíadas*”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Caminho, 2011, pp. 555-559.
- “As memórias gloriosas e o inglório esquecimento: na(rra)ção e canonização nos *Lusíadas* de Camões e no *Sepúlveda* de Corte-Real”, in [http:// old. www. cidehus.uevora.pt/textos/artigos/memorias_gloriosas.pdf](http://old.www.cidehus.uevora.pt/textos/artigos/memorias_gloriosas.pdf) (consultado em 20 Dezembro 2015).
- AMARAL, Fernando Pinto do, “O regresso ao sentido”, in *Um século de poesia (1888-1988) - A Phala*, Ed. especial, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988, pp. 159-167.

- *O Mosaico Fluido. Modernidade e Pós-Modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1991.
- “Os sentidos sentidos. Uma perspectiva não excessivamente melancólica sobre os actuais estudos literários”, in *Na Órbita de Saturno. Cinco ensaios e uma paráfrase*, Lisboa, Ed. Hiena, 1992, pp. 17-79.
- “*Na órbita de Saturno*. Um ponto de vista sobre a melancolia e as suas relações com alguma literatura”, in *Na órbita de Saturno. Cinco ensaios e uma paráfrase*, Lisboa, Ed. Hiena, 1992, pp. 117-148.
- “A tradição já não é o que era”, in *Românica-Citação*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 22-31.
- “Anos 70 e 80. Poesia”, in Óscar Lopes et alii (direcção), *História da Literatura Portuguesa* - vol. VII, Lisboa, Ed. Alfa, 2002, p. 417-441.
- “A poesia obscura da poesia”, in *Relâmpago. Nova poesia portuguesa*, nº 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 19-27.
- “Narrativa”, in Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura portuguesa do século XX*, Lisboa, Ed. Instituto Camões, 2004, pp.55-94.
- “Imagens em movimento”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, pp. 66-68.
- ANASTÁCIO, Vanda, “A Infanta D. Maria”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 568-572.
- ANDRÉ, Carlos Ascenso, “A dimensão visual de *Os Lusíadas*”, in *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 61-70.
- *Caminhos do amor em Roma*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2006.
- *O poeta no miradouro do mundo. Leituras camonianas*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- “*Super flumina*: as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas de VI Reunião de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 471-485.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, “Luís de Camões-ensombramentos e descobrimentos”, in *Cadernos de Literatura*, nº 5, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade 1980, pp. 22-29.

- ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo-fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002.
- ARRIVÉ, Michel, *Les langages de Jarry - essai de sémiotique littéraire*, Paris, Ed. Klincksieck, 1972.
- ASENSIO, Eugénio e MARTINS, José V. de Pina, *Luís de Camões. El Humanismo en su Obra Poética. Los Lusíadas y las Rimas en la Poesía Española (1580-1640)*, Paris, Centro Cultural Português, 1982.
- AZEVEDO, Manuela de (coord.), *Os Mares de Camões. VI Forum Camoniano*, Lisboa, Colibri/Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação da Casa-Memória de Camões em Constância, 2000.
- AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de, “Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões”, *in separata da Revista Panorama*, nº 42-43, Lisboa, 1972, pp. 75-92.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de, “Retórica filosófica feminina em Platão: Aspásia e Diotima”, *in Antonio Lopez Eire et alii (coord.), Retórica, política e ideologia. Actas del II Congreso Internacional de Salamanca*, Ed. Asociación Española de Estudios sobre Lengua Pensamiento y Cultura Clásica, Salamanca, 1998, pp. 224-249.
- “Fernando Pessoa e o nome das flores: o girassol e o malmequer,” *in Rostos de Pessoa*, Coimbra, Ed. Almedina, 2000, pp. 53-80.
- BACHELARD, Gaston, *A dialética da duração*, São Paulo, Ed. Ática, 1988.
- *Poética do Espaço*, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 1996.
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1987.
- BARRENTO, João, *A palavra transversal. Literatura e ideias no século XX*, Ed. Cotovia, 1996.
- *Umbrais. O Pequeno livro de prefácios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2000.
- *Espiral vertiginosa. Ensaios sobre a cultura contemporânea*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2001.
- “Não és mais do que as outras, mas és nossa ... - a língua portuguesa na poesia portuguesa de hoje”, *in Agulha. Revista de cultura # 30-Fortaleza*, São Paulo, Novembro 2002, ([http:// www. jornaldepoesia.jor.br/ag30barrento.htm](http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag30barrento.htm) - consultado em 12 Março 2014).

- “A terceira voz: quem fala no texto traduzido?”, in *Poço de Babel. Para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 2002, pp. 106-122.
- BARTHES, Roland, *Crítica e verdade*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- *A câmara escura*, Lisboa, Ed. Lisboa, 1998.
- BRAGA, Teófilo de, *Camões: época e vida*, Porto, Ed. Chardron, 1907.
- BASSNETT, Susan, *Estudos de Tradução*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes, *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Ed. Verbo, 1971.
- BERARDINELLI, Cleonice, *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2000.
- BERNARDES, José Cardoso, *O bucolismo português, A égloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Liv. Almedina, 1988.
- “Tétis, o Adamastor e o peito ilustre lusitano”, in *Biblos*, nº LXIV, 1988, pp. 119-134.
- “O nunca ouvido canto de Camões e as estâncias finais d’*Os Lusíadas*”, in *Mathesis*, nº 9, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 2000, pp. 69-84.
- (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa, Vol. II - Humanismo e Renascimento*, Lisboa, Ed. Verbo, 1999.
- (org.), *Luiz Vaz de Camões revisitado. Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. VII (2003). Coimbra/Santa Barbara, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Center for Portuguese Studies at the University of California, 2006.
- “O reino de cristal, líquido e manso. Derivas de utopia na épica camoniana”, in Francisco de Oliveira *et alii*, *Mar Greco-Latino*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006, pp. 361-372.
- “Eduardo Lourenço, Camões e o poder da literatura”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 171, Maio 2009, pp. 119-132.
- “Episódio do Adamastor”, in Vítor Aguiar e Silva (org.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 18-20.

- “O ‘nunca ouvido canto’ de Camões e as estâncias finais d’*Os Lusíadas*”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 585-596.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 1992.
- *A modernidade*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2006.
- BISMUT, Roger, “Plaidoyer pour Dynamène”, in *Bulletin des Études Portugais*, tome 30, 1969, pp. 90-98.
- *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- “Camões et son ouvre lyrique”, in *Visages de Luís de Camões, Conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 33-53.
- *Les Lusiades de Camões, confession d’un poète*, Paris, Centro Cultural Português, 1974.
- “Fiction et réalité dans *Os Lusíadas*”, in *Camões à la Renaissance*, Colloque International Nov. 1980, Paris, Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 87-107.
- BLOOM, Harold, *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1991.
- BLUMENBERG, Hans, *Naufração com espectador*, Lisboa, Ed. Vega, 1990.
- BOECHAT, Virgínia, “Aquele que recebeu em paga: acerca de um Camões no poema de Sophia”, in *Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 3, Abril 2010, pp. 105-115.
- BORGES, Jorge Luís, *Destino e obra de Camões*, Buenos Aires, Ed. Embaixada de Portugal, 2001.
- BORGES, Maria João, “Ecos de Camões em alguns poetas contemporâneos”, in *Românica 4, Revista de Literatura*, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Ed. Cosmos, 1995, pp. 89-104.
- “Glosas contemporâneas de Camões: crítica de poesia”, in *Lírica Camoniana. Estudos diversos*, Constância-Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 13-26.
- BOSI, Ecléa, *O tempo vivo da memória*, São Paulo, Ed. Ateliê Editorial, 2004.

- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais, *O labirinto camoniano e outros labirintos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1985.
- BRUNEL, Pierre, *L'Arcadie blessée - le monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1996.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, “Babel e o labirinto”, in *Ensaio de literatura portuguesa*, Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 67-75.
- CABAÑAS, Pablo, *El mito de Orfeo en literatura española*, Madrid, Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- CALINESCU, Matei, *As 5 faces da modernidade*, Lisboa, Ed. Vega, 2006.
- CALVINO, Italo, “Porquê ler os clássicos?”, in *Porquê ler os clássicos?*, Lisboa, Ed. Teorema, 1991, pp. 7-27.
- “Eugenio Montale. *Talvez uma manhã andando*”, in *Porquê ler os clássicos?*, Lisboa, Ed. Teorema, 1991, pp. 207-215.
- CAMPOS, Harold de, *Metalinguagem e outras metas*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Segurado, “O estilo corrente de Camões (*Os Lusíadas* I, 4)”, in *Revista Humanitas*, vol. XLV, 1993, pp. 307-312.
- CÂNDIDO, Antonio, “Poesia e ficção na autobiografia”, in *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ed. Ática, 2000.
- CARMELO, Luís, *A novíssima poesia portuguesa e a experiência estética contemporânea*, Mem Martins, Publ. Europa-América, 2005.
- CARVALHO, José G. Herculano de, “Contribuição de *Os Lusíadas* para a renovação da língua portuguesa”, in *Separata de Revista Portuguesa de Filologia*, Vol. 18, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, Faculdade de Letras da Universidade, 1980.
- CASTELO-BRANCO, Fernando, “A história de Lisboa em *Os Lusíadas*”, in *Lisboa, Revista Municipal*, ano XLIII, 2ª série, 1982, pp. 24-30.
- CASTRO, Aníbal Pinto, “O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura de *Os Lusíadas*”, in *XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras de Coimbra. Ciclo de lições comemorativas do IV Centenário da Publicação de Os Lusíadas*, 1972, pp. 61-78.

- *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.
- “Camões e a língua portuguesa”, in *Quatro Orações Camonianas*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1980, pp. 15-36.
- “Camões, poeta pelo mundo em pedaços repartido”, in *Separata da Sociedade de Geografia*, 1980-1981, pp. 11-37.
- “Os códigos poéticos em Portugal. Do Renascimento ao Barroco”, in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXI, 1985, pp. 505-531.
- “A recepção de Camões no Neoclassicismo Português”, in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 99-118.
- “A Mitologia na Lírica de Camões”, in *Românica-Revista de Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 43-61.
- “Sea and sky in the portuguese literature of the Renaissance and Manierism”, in *Portugal Newsletter*, 3(8), Nova Delhi, 1996, p. 2-16.
- “Viajar com os poetas portugueses do Renascimento e do Maneirismo”, in *Literatura de viagem. Narrativa, história, mito*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1997, pp. 347-358.
- *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- “Rimas”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 4, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 2001, cols. 844-851.
- CASTRO, Ivo de, “Língua de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 461-469.
- CASTRO, Sílvio, “Naufrágio como metáfora e palinódia em Camões”, in *Revista Camoniana*, vol. 13, 3ª série, Bauru, São Paulo, 2003, pp.140-150.
- CARRILA, Emilio, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Ed. Gredos, 1983.
- CARRINGTON, Maria Cristina, *Camões e D. Sebastião na obra de Reinhold Schneider*, Coimbra, Ed. Minerva, Coimbra-Centro Universitário de Estudos Germanísticos, 2007.
- CARVALHO, Joaquim de, “Estudos sobre as leituras filosóficas de Camões”, in *Obra completa*, vol. I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2^a1992.

- *A vida da poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 2008.
- CENTENO, Yvette, “O cântico da água em *Os Lusíadas*”, in Yvette Centeno e Stephen Reckert (org.), *A viagem de Os Lusíadas: símbolo e mito*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1981, pp.13-31.
- CHAVES, Henrique de Almeida, *O mito de Camões em Itália*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001.
- CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Ed. Teorema, 1994.
- CHEVREL, Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- “Estudos de recepção”, in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 185-228.
- CIDADE, Hernâni, *Camões em Lisboa e Lisboa nos Lusíadas*, Lisboa, Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1972.
- *Luís de Camões. O lírico*, Lisboa, Ed. Presença, ⁴1984.
- *Luís de Camões. O Épico*, Lisboa, Ed. Presença, ⁴1985.
- CIRURGIÃO, António, “As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII”, in *Novas leituras de clássicos portugueses*, Lisboa, Ed. Colibri, 1997, pp. 147-169.
- *Leituras alegóricas de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
- COELHO, Eduardo Prado *et alii*, *Uma homenagem a Óscar Lopes*, Porto, Ed. Afrontamento-Câmara Municipal de Matosinhos, 1996, pp.153-154.
- COELHO, Jacinto do Prado, “Camões - poeta do desengano”, in *Problemática da história literária*, Lisboa, Ed. Ática, 1961, pp. 83-90.
- *Dicionário de Literatura portuguesa, Brasileira, Galega e de estilística literária*, Porto, Livraria Figueirinhas, ³1978.
- “Camões: ideologia e poesia”, in *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March, 1981, pp. 43-70.
- “História e discurso n’*Os Lusíadas*”, in *Ao contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, pp. 87-92.

- *Camões e Pessoa. Poetas da utopia*, Mem Martins, Publ. Europa-América, 1983.
- “Camões: um lírico do transcendente”, in *A letra e o leitor*, Porto Ed. Lello & Irmão, ³1996.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- CORTESÃO, Jaime, “Náufragos portugueses”, in *Revista Águia*, 2^a série, vol. III, 1913.
- COUTINHO, Bernardo Xavier, *Camões e as artes plásticas*, Porto, Liv. Figueirinhas, 1946-1948.
- CRAVEIRO, Maria José, “O sentido da memória. Viagens por espaços da memória e do esquecimento”, in *Dedalus - Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Ed. Cosmos, n^o 10, Janeiro 2005, pp. 231-248.
- CRUZ, Gastão, *Quinze poetas do século XX*, Ed. Assírio e Alvim, 2004.
- *A vida da poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Ed. Assírio e Alvim, 2008.
- CRUZ, Maria Teresa, “A estética da recepção e a crítica da razão”, in *Revista Comunicação e Linguagem*, n^o 3, 1986, pp. 57-67.
- CUESTA, Pilar Vazquez, “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”, in *Arquivos do Centro cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 807-827.
- CUNHA, António Geraldo da, *Índice analítico do vocabulário de Os Lusíadas*, Rio de Janeiro, Ed. Presença-Instituto Nacional do Livro, ²1980 .
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da, *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos, 2002.
- CUNHA, Maria Helena Ribeiro, “Neoplatonismo de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 634-642.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- CUSTÓDIO, Pedro Balauus, *A História-Trágico-Marítima: do herói ao anti-herói*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 1992.

- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (coord.), *Problemas da tradução literária*, Coimbra, Liv. Coimbra, 1986.
- (coord.), *Camões na Alemanha. A figura do poeta em obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, estudos de Catarina Martins e Júlia Garraio, Coimbra, Livraria Minerva-Centro Universitário de Estudos Germanísticos, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *Che cos'è la poesia?*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie, “O templo da pintura: Camões e Francisco de Holanda”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro, (coord.), *Actas de VI Reunião Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 567-584.
- DIAS, Aida Fernanda, “Camões-uma memória poética”, in *Actas do 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, Ed. Associação Internacional de Lusitanistas, 1992, pp. 99-118.
- DÍAZ, Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Ed. Cátedra, 1975.
- DIOGO, Américo A. Lindeza, *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993.
- DIRSCHERL, Klaus, “A estética da recepção e suas consequências”, in *Cadernos de Literatura*, nº 14, Coimbra, Universidade de Coimbra-Instituto Nacional de Investigação científica, 1983, pp. 87-89.
- D’ORS, Eugenio, *O Barroco*, Lisboa, Vega, 1990.
- DUARTE, Joana, “Memória e narração. Invólucro do silêncio na expressão do vário”, in *Revista de História das Ideias*, vol. 27, Coimbra, Instituto de História e Teoria das ideias, 2006, pp. 529-546.
- DUBOIS, Claude Gilbert, *Le Maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979.
- *L’Imaginaire de la Renaissance*, Paris, P.U.F., 1985.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972.
- DUFRENNE, Mikel, *Le Poétique*, Paris, PUF, 2^a1973.
- ECO, Umberto, *Leitura do texto literário. Lector in fabula*, Lisboa, Ed. Presença, 1983.
- *Obra aberta*, Lisboa, Ed. Difel, 1989.
- *Sobre literatura*, Lisboa, Ed. Difel, 2003.

- *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a tradução*, Lisboa, Ed. Difel, 2005.
- EIRAS, Pedro (coord.), *Jovens ensaístas lêem jovens poetas*, Porto, Deriva Editores, 2008.
- ELIOT, T. S., *Ensaaios escolhidos*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1992.
- *Ensaaios de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, ²1997.
- FEBVRE, Lucien, *A Europa. Génese de uma civilização*, Lisboa, Ed. Teorema, 2001.
- FERNANDES, Raúl M. Rosado, “Camoës et l’héritage classique”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 3-24.
- FERREIRA, António Manuel e PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.), *Escrever a ruína*, Aveiro, 13º Encontro de Estudos Portugueses, Universidade de Aveiro, 2006.
- FERREIRA, José Ribeiro, *Labirinto e Minotauro. Mito de ontem e de hoje*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade, 2008.
- *Amor e morte na cultura clássica*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013.
- FERREIRA, Paulo Sérgio, *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*, Lisboa, Ed. Colibri, 2000.
- “O significado da paródia na Apocolocyntosis de Séneca”, in *De Augusto a Adriano. Actas de Literatura Latina*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2002. pp. 361-369.
- “Paródia ou paródias?”, in Carlos de Miguel Mora (org.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 279-300.
- FERRER, Manuel, “La mitología en *Os Lusíadas*: una posible interpretación”, in *Revista Camoniana*, nº 3, S. Paulo, 1971, pp. 11-55.
- FERRO, Manuel Simplício, *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2004.
- “Estas fábulas vãs, tão bem sonhadas. Função e fortuna do sonho n’*Os Lusíadas*”, in *Colóquio Camões e a Ciência*, 11 Junho 2008, disponível em <http://www.museudaciencia.org/gfx/bd/100729130200> (consultado em 19 Setembro 2012).

- “A implantação da República Portuguesa sob o olhar acutilante da paródia: *Republicaníadas*, de Marco António (António Correia Pinto de Almeida)”, in *Republicaníadas*, Coimbra-Figueira da Foz, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Câmara Municipal da Figueira da Foz, 2010.
- “A utopia sob o signo do poema herói-cómico: *O balão aos habitantes da Lua* (1819), de José Daniel Rodrigues da Costa, entre paródia e crítica social”, in *Biblos*, vol. XI, 2013, pp. 303-333.
- “O bilinguismo na épica portuguesa do período filipino: entre a expressão autonómica, a afirmação identitária e a importância do contexto cultural espanhol envolvente”, in Carmen M. Fernandez de Cañete *et alii* (org.), *Crisis y ruptura peninsular. III Congreso Internacional de la SEEPLU*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014, pp. 81-99.
- FIALHO, Maria do Céu, “O mar na poesia portuguesa contemporânea”, in Francisco de Oliveira *et alii* (org.), *O mar greco-latino*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Brest-Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, pp. 397-415.
- FIGUEIREDO, Albano, “Poesia peninsular do século XV e Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 700-703.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- FIGUEIREDO, João Ricardo, “Os Lusíadas e a vaidade da poesia”, in *Revista Colóquio Letras*, nº 155-156, Janeiro 2000, pp. 9-38.
- *A autocomplacência da mimese. Uma defesa da poesia: Os Lusíadas e A Vida de Frei Bertolameu dos Mártires*, Lisboa, Ed. Angelus Novus, 2003.
- FLOR, Pedro Eugénio Dias Ferreira de Almeida, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2010.
- FRAGA, Maria do Céu, *Camões: um bucolismo intranquilo*, Coimbra, Liv. Almedina, 1989.
- “A corrosão do idílico nas éclogas camonianas”, in *Lírica Camoniana. Estudos Diversos*, Lisboa/Constância, Ed. Cosmos, 1996, pp. 65-86.
- *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003.

- “O tempo e o espaço: a errância na lírica camonianiana”, in *Revista Floema*, Ano VI, nº 7, Jul./Dez. 2010, p. 46, disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/465/507> (consultado em 29 Janeiro 2016).
- “Armas e letras”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 42-45.
- FRAGA, Maria do Céu *et alii*, *Camões e os seus contemporâneos*, Braga, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, 2012.
- FRANÇA, José-Augusto, *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*, Lisboa, Ed. Bertrand, 1991.
- FRANCO, José Eduardo, e CALAFATE, Pedro (coord.), *A Europa segundo Portugal. Ideias de Europa na cultura portuguesa, século a século*, Lisboa, Ed. Gradiva, 2102.
- FRANCO, Márcia Arruda, “Desconcerto do mundo”, in Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 312-316.
- FREIDENBERG, Olga M., “*The origin of parody*”, in *Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union*, White Plains-New York, International Arts and Sciences Press, 1975, pp. 269-283.
- FRIAS, Joana Matos, “Peeping Tongue: ut photographia poesis ou o verso da evidência”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 17, 2007, pp. 213-241.
- “Vt pictura poesis non erit”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, pp.163-178.
- FREITAS, Manuel de (org.), *Poetas sem qualidades*. Lisboa, Ed. Averno, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg, “Poetizar e interpretar”, in José Manuel Cuesta Abad e Julián Jiménez Heffernan (ed.), *Teorías literárias del siglo XX*, Madrid, Ed. Akal, 2005, pp. 858-865.
- GARCIA, José Manuel, “O significado do naufrágio de Sepúlveda na cultura portuguesa”, in *Ao encontro dos descobrimentos. Temas de história da expansão*, Lisboa, Ed. Presença, 1994, pp. 229-234.
- GARRETT, Almeida, *Portugal na balança da Europa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

- *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
- *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.
- GENTIL, Georges le, *Camões*, Lisboa, Portugália Editora, 1969.
- GEORGE, João Pedro, *O que é um escritor maldito?*, Lisboa, Ed. Verbo, 2013.
- GIL, Fernando e MACEDO, Hélder, *Viagens do olhar: retrospectiva, visão e profecia no Renascimento português*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1998.
- GLISSANT, Edouard, *Poética da relação*, Porto, Sextante Editora, 2011.
- GOLOPENTIA-ERESTECU, Sanda, “Grammaire de la parodie”, in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, nº 6, 1969, pp. 167-181.
- GOMEZ-MORIANA, António, “Intertextualité, interdiscursivité et parodie. Pour une sémantique du roman picaresque”, in *Canadian Journal of Research in Tematics*, nº 8, 1980-1981, pp. 15-32.
- GONÇALVES, Francisco Rebelo, *Dissertações Camonianas*, S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937.
- *Obra completa III - Estudos camonianos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- GOULART, Rosa Maria, *Artes Poéticas*, Braga, Ed. Angelus Novus, 1988.
- “O regresso do autor”, in *Literatura e teoria da literatura em tempo de crise*, Braga, Ed. Angelus Novus, 2001, pp. 43-50.
- GUERREIRO, António, “Alguns aspectos da poesia contemporânea”, in *Relâmpago*, nº 12, “Nova poesia Portuguesa”, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 11-18.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.
- GUIMARÃES, Fernando, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989.

- “Em direcção ao fim do século”, in *A poesia contemporânea portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, ²2002.
- “Tradição inovadora”, in *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27 Abril 2005, p. 10.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Ed. Difel, s/d.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ed. Albin Michel, 1997.

HAMON, Philippe, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Ed. José Corti, 2004.

HATZFELD, Helmut Anthony, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Ed. Gredos, ²1966.

HAUSER, Arnold, *Literatura y Maneirismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.

— *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*, São Paulo, Ed. Perspectiva, ²1993.

HOCKE, Gustav R., *Maneirismo: o mundo como labirinto*, São Paulo, Editora Perspectiva, ²1986.

HORÁCIO, *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Editorial Inquérito, ³1984.

HÖSTER, Maria António H. J. Ferreira, *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOUSEHOLDER JR., Fred W., “Παρωδία”, in *Classical Philology*, vol. XXXIX, 1944, pp. 1-9.

HUTCHEON, Linda, *Uma teoria da paródia*, Lisboa, Ed. 70, 1989.

— *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1991.

KAYSER, Gerhard R., *Introdução à Literatura comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária*, Coimbra, Ed. Arménio Amado, ⁷1985.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Seuil, 1969.

- KERÉNYI, Károly *et alli*, *Estudos do labirinto*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2008.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*, Baltimore - Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- IBSCH, Elrud, “A Recepção literária”, in Mark Angenot, *et alii* (org.). *Teoria literária. Problemas e perspectivas*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1995.
- IDT, Geniève, “Intertextualité, transposition, critique des sources”, in *Nova Renascença*, vol. IV, nº 13, 1984, pp. 5-20.
- INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang, “The Reading process: a phenomenological approach”, in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-response criticism. From formalism to post structuralism*, Baltimore, Ed. University Press, 1980, pp. 50-69.
- “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”, in Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 2^a1983.
- “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, in P. Bürger *et alii*, *Estética de la recepción*, Madrid, Ed. Arco/Libros, 1987.
- *O ato de leitura*, vol.1, S. Paulo, Ed. 34, 1996.
- *O ato de leitura*, vol. 2, S. Paulo, Ed. 34, 1999.
- “O jogo”, in João Cezar de Castro Rocha (org.), *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*, Rio de Janeiro, Ed. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999, pp.105-115.
- JANET, Pierre, “Le problème de la mémoire”, in *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, Paris, Éd. Chaline, 1928, pp. 181-202.
- JANKELEVITCH, Vlademir, *L'irreversible et la nostalgie*, Paris, Ed. Flammarion, 1983.
- JAUSS, Hans Robert, *História literária como desafio à ciência literária. Literatura medieval e teoria dos géneros*, Vila Nova de Gaia, Ed. José Soares Martins, 1974.
- *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Ed. Gallimard, 1978.

- “A estética da recepção: colocações gerais”, in Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.
- “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”, in Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, ²1983.
- *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Ed. Taurus, 1986.
- El lector como instancia de una nueva historia de la literatura, in P. Bürger *et alii*, *Estética de la recepción*, Madrid, Ed. Arco/Libros, 1987.
- *A literatura como provocação*, Lisboa, Ed. Vega, 1993.
- JENNY, Laurent *et alii*, *Intertextualidades, Poétique*, nº 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- JOSEF, Bella, “O resgate da memória na literatura contemporânea”, in *2º Congresso Abralic: Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, p. 454-460.
- JÚDICE, Nuno, *Cem anos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Relógio d’Água, 1997.
- “Mar”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa S. Paulo, Ed. Verbo, 1999, cols. 448-451.
- “Fernando Pessoa e a Europa”, in *Colóquio-Letras*, nº175, Setembro 2010, pp. 45-52.
- LAFER, Celso, “Problemas dos valores n’Os Lusíadas”, in *Revista Camoniana*, nº 2, S. Paulo, 1965, pp. 73-108.
- LANCIANI, Giulia, *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- LANGROUVA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006.
- “Luís de Camões e Sandro Botticelli”, in Maria do Céu Fraga *et alii*, *Camões e os seus contemporâneos*, Braga, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 376-389.

- LAPA, Rodrigues (coord.) *Quadros da história trágico-marítima*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1951.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, ³1982.
- LEÃO, Delfim, “Poder sabedoria e finitude no *Satyricon* de Petrónio”, in Fábio Cerqueira *et alii* (org.), *Saberes e poderes no Mundo Antigo*, vol.II - *Dos poderes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013, pp. 33-52.
- LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Ed. Colégio de España, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Liv. Armand Colin, ²1998.
- *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, ²1996.
- LELIÈVRE, F. J., “The basis of ancient parody”, in *Grecce & Rome*, 2.nd Series, n° 1, 1954, pp. 66-81.
- LEMOS, Antero Vieira de, *A obra espanhola de Camões*, Porto, Editora Pax, ²1972.
- LE GOFF, Jacques, “Memória”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 11-50.
- *História e Memória*, São Paulo, Editora da Unicamp, 2003.
- LIMA, Luiz Costa (org), *Teoria da Literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1975.
- *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra 1979.
- LOPES, Óscar, “As mãos e o espírito”, in *Uma arte de música e outros ensaios*, Porto, Ed. Oficina Musical, 1986, pp. 151-176.
- “Cesário Verde ou do Romantismo ao Modernismo”, in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 461-472.
- “Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa”, in *Cifras do tempo*, Lisboa, Ed. Caminho, 1990, pp. 77-96.

- “Um pacto de leitura”, in *Revista Oceanos, Agora, peregrino vago e errante*, nº 23, Julho/Setembro, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995, pp. 8-20.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima, *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol.7, Lisboa, Publ. Alfa, 2002.
- LOPES, Silvina Rodrigues, “Labirinto”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1997, cols. 1321-1326.
- *Literatura, defesa do atrito*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2003.
- LOTMAN, Yuri, *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Ed. Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e metafísica*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1980.
- *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- *Europa desencantada. Para uma mitologia europeia*, Lisboa, Ed. Visão, 1994.
- *O labirinto da saudade*, Lisboa, Ed. Gradiva, ⁷2010.
- *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa, Ed. Gradiva, ⁴2011.
- *Pequena meditação europeia*, Lisboa, Ed. Verbo, 2011.
- LOURENÇO, Frederico, *Grécia revisitada*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2004.
- “Luís e *Os Lusíadas*”, in *Valsa nobre e sentimentais. Crónicas*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2007, pp. 64-68.
- LUCIANO, *Diálogos dos mortos*, introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1989.
- MAURER, Karl, “Formas de lectura”, in P. Bürger *et alii*, *Estética de la recepción, Estética de la recepción*, Madrid, Ed. Arco/Libros, 1987.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Ed. Gallimard, Paris, 1973.
- MACEDO, Hélder, “O braço e a mente, “O Poeta como herói n’*Os Lusíadas*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1981, pp. 61-72.

- “O poeta Simónides e o capitão Temístocles”, in João Camilo dos Santos e Frederick G. Williams (org.), *O amor das letras e das gentes; in honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, Santa Barbara, University of California-Center for Portuguese Studies, 1995, pp.100-104.
- *Camões e a viagem iniciática*, Lisboa, Ed. Abysmo, 2013.
- *Camões e outros contemporâneos*, Lisboa, Ed. Presença, 2017.
- MACEDO, Jorge Borges de, *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, Editorial Verbo, 1979.
- *Portugal-Europa. Para além da circunstância*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- “Oriente: exotismo e mito, de Camões a Fernando Pessoa”, in *Do Ocidente ao Oriente. Mitos, imagens, modelos*, Lisboa, Ed. Presença, 2003, pp. 30-37.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Literatura portuguesa, Literatura comparada, Teoria da literatura*, Lisboa, Ed. 70, 1988.
- MADELÉNAT, Daniel, *L’epopée*, Paris, P.U.F., 1986.
- MAFFEI, Luis, “O poeta em poetas: alguns Camões do século XX”, in *Revista Camoniana*, vol. 17, 3ª série, 2005, pp. 159-177.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, Ed. A Regra do Jogo, 1981.
- *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Ed. Presença, 1989.
- MARAVALL, José Antonio, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Ed. Alianza Nacional, ²1986.
- *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, ⁵1990.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELAS, Joaquin, *Diccionario de retórica, crítica e terminología literaria*, Barcelona, Ed. Ariel, 1989.
- MARGARIDO, Alfredo, “Uma leitura antropológica do soneto de Camões *Sete anos de pastor Jacó servia*”, in *Colóquio-Letras*, nº 81, 1984, pp. 6-23.

- MARINHO, Maria de Fátima, *A poesia portuguesa nos meados do Século XX. Rupturas e continuidades*, Lisboa, Ed. Caminho, 1989.
- MARINO, Adrian, “Récurrence et circularité”, in *La critique des idées littéraires*, bruxelles, Ed. Complexe, 1977, pp. 81-114.
- MARNOTO, Rita, “A figura feminina petrarquista em Camões, entre imitação e transformação”, in *Lírica Camoniana. Estudos diversos*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 49-63.
- *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1997.
- “Da Arcádia a Sôbolos rios”, in *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Oxford-Coimbra, 1998.
- “Camões, Laura e Bárbara escrava”, in *Mathesis*, 6, 1997, pp.77-103.
- “Camões: a ordem dos clássicos e o ruído de fundo”, in *Aprendizagem-desenvolvimento*, vol. 10, n.º 39-40, Lisboa, 2001, pp. 145-156.
- *Sete ensaios camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- “Petrarquismo em Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 679-688.
- “Retratos femininos na poesia de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 851-855.
- *Comentário a Camões, vol. 1 e 2 - Sonetos*, Rita Marnoto (coord.), Lisboa-Coimbra, Ed. Cotovia-Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.
- “O poema de Camões entre Europa e Oceano”, in *Sudi (e testi) italiani*, nº 34, a curi di Roberto Gigliucci Roma, Bulzoni Ediotre, secondo semestre 2014, pp. 123-132.
- *O Petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- *Comentário a Camões, vol. 3 - Redondilhas Sôbolos rios, odes*, Rita Marnoto (coord.), Coimbra-Genève, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos-Centre d’Études Lusophones, 2016.
- *Comentário a Camões, vol. 4 - Sonetos, redondilhas*, Rita Marnoto (coord.), Coimbra-Genève, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos- Centre d’Études Lusophones, 2016.

- MARQUES, F. da Costa, “Reflexões sobre a concepção épica camoniana e sua expressão artística”, in *Separata da Revista Labor*, Aveiro, 1954.
- MARTELO, Rosa Maria, “Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa”, in *Via Atlântica*, nº 3, Dezembro, 1999, pp. 9-15.
- “Reencontrar o leitor”, in revista *Relâmpago-Nova poesia Portuguesa*, nº 12, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, 2003, pp. 39-52.
- “Anos 90. Poesia”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, *História da Literatura Portuguesa. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Publ. Alfa, 2002, pp. 487-508.
- *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2004.
- *Vidro do mesmo vidro. Tensão e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2007.
- *Cinema e poesia*, Lisboa, Ed. Documenta, 2012.
- MARTÍN, Ana Maria García, “O bilinguismo literário luso-castelhano na época de Camões”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 77-80.
- “O uso do castelhano na obra de Camões”, in Aguiar e Silva (org.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 937-940.
- MARTÍN, José Luis García, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quinze años de poesia española*, Sevilha, Ed. Renacimiento, 1992.
- MARTINHO, Fernando J. B., “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)”, in *Colóquio-Letras*, nº 78, Março 1984, pp. 17-29.
- *Panorama da literatura universal – II vol., A literatura portuguesa no século XX*, Lisboa, Ed. Círculo de Leitores, 1991.
- *Tendências dominantes na poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Ed. Colibri, 1996.
- “Camões e a poesia portuguesa contemporânea”, in *Românica. Revista de Literatura*, nº 4, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa-Ed. Cosmos, 1995, pp. 63-79.

- “Poesia”, in Fernando J. B. Martinho (coord.), *Literatura portuguesa do século XX*, Lisboa, Ed. Instituto Camões, 2004, pp.11-53.
- MARTINS, Andreia A. Paula, “As funções do narrador nos relatos de naufrágios”, in *Mathesis*, nº 5, 1996, pp. 335-348.
- MARTINS, Guilherme d’Oliveira, *Portugal: identidade e diferença. Aventuras da memória*, Lisboa, Ed. Gradiva, 2007.
- “Ponto de encontro de identidades (Relatório final)”, in Isabel Capelo Gil (coord.), *Identidade europeia: identidades na Europa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2009, p. 156-168.
- MARTINS, Manuel Frias, *Dez anos de poesia em Portugal (1974-1984): Leitura de uma década*, Lisboa, Ed. Caminho, 1984.
- MARTINS, Oliveira, *Camões. Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Lisboa, Guimarães Editores, 41986.
- MARTINS, José Cândido, “A literatura trágico-marítima e a escrita contemporânea”, in *Naufrágio de Sepúlveda: texto e intertexto*, Lisboa, Ed. Replicação, 1977, pp. 143-173.
- *Teoria da Paródia Surrealista*, Braga, APPACDM, 1995.
- “História trágico-marítima (antiepopéia da decadência do império)”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 410-416.
- “Paródias d’*Os Lusíadas*”, in Vítor Aguiar e Silva (org.), *Dicionário de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 659-667.
- “Paródias”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1999, cols.1418-1422.
- “Figuras maneiristas da morte em *O Lima* de Diogo Bernardes”, in Ana Paula Pinto et alii (org.), *Do reino das sombras: figurações da morte*, Braga, Ed. Aletheia, 2014, pp. 284-289.
- MARTINS, José Vitorino de Pina, “O Humanismo italiano”, in *Cultura Italiana*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971, pp.151-170.
- “Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance”, in *Visages de Luís de Camões, Conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 55-107.

- “O Humanismo na obra de Camões”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. XVII-XXIX.
- “Camões lírico e o renascimento italiano”, in *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 329-347.
- MATEUS, Rui Manuel Afonso, *A recepção de Camões no Barroco português*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- *O canto na poesia épica e lírica de Camões. Estudos de isotopia enunciativa*, Paris, Centro Cultural Português, 1981.
- “A poesia de Camões na perspectiva da intertextualidade”, in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 1989, pp. 67-86.
- “Sóbolos rios. Uma estética arquitectónica”, in *Ler e escrever*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 55-64.
- “O tempo na poesia camoniana”, in *Ler e escrever*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 79-96.
- “A écloga em Sá de Miranda e Camões”, in *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores. Línguas e Literaturas*, vol. XIV, Ponta Delgada, 1994-1996, pp. 15-35.
- *Introdução aos estudos literários*, Lisboa-São Paulo, Ed. Verbo, 2001.
- *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Lisboa, Verbo, 2003.
- “Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto de epopeia ao longo d’*Os Lusíadas*”, in AAVV, *Épica. Épicas. Épica camoniana*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 53-70.
- “*Os Lusíadas*”, in Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 490-515.
- *Camões: sentido e desconcerto*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011.
- *Lírica de Luís de Camões. Antologia*, Lisboa, Ed. Caminho, 2012.

- MEDEIROS, Walter, “Do desencanto à alegria: o Satyricon de Petrónio e o Satyricon de Fellini”, in *Revista Humanitas*, nº 48, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1996, pp. 169-175.
- MILTON, J., *O poder da tradução*. São Paulo, Ed. Ars Poetica, 1993.
- MIRANDA, José da Costa, “Camões / Tasso, um confronto e algumas semelhanças, segundo a crítica portuguesa”, in *III reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1987, pp. 387-402.
- MONIZ, António Manuel de Andrade, *A história trágico-marítima: identidade e condição humana*, Lisboa, Ed. Colibri, 2000.
- MONTEIRO, Joana d’Oliva, *Júlio Pomar*, Lisboa, Ed. Quidnovi, s/d.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, “Os Lusíadas: significado epocal e estrutura do poema”, in *XLVIII Curso de Férias da Faculdade de Letras de Coimbra. Ciclo de lições comemorativas do IV Centenário da Publicação de Os Lusíadas*, 1972, pp. 31-59.
- *A poesia de viagem em Camões: experiência do caos, compensação, catarse*, in *Biblos*, vol. LXIV, 1988, pp. 91-103.
- MORA, Carlos de Miguel, “Os limites de uma comparação: ut pictura poesis”, in *Ágora. Estudos clássicos em debate*, nº 6, Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade de Aveiro, 2004, pp.7-26.
- MORÃO, Paula, “Retrato e auto-retrato - fronteiras e limites”, in *O secreto e o real. Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa Ed. Campo da Comunicação, 2011, pp. 55-65.
- MORIN, Edgar, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editora, ²1980.
- MOURÃO-FERREIRA, David, “Cesário e Camões. Uma leitura complementar de *O sentimento dum ocidental*”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 135-136, Janeiro 1995, pp. 83-94.
- “Imagens da Poesia Europeia I e II”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 166-169, Janeiro-Junho 2004.
- MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon, *Os sonetos amorosos. Estudos tipológicos*, Braga, Universidade do Minho-Centro de Estudos Humanísticos, 1998.
- NANCY, Jean-Luc, *Resistência da poesia*, Lisboa, Ed. Vendaval, 2005.

- NAVA, Luís Miguel, *Antologia de Poesia Portuguesa-1960/1990*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991.
- NEVES, Leonor Curado, “Para uma leitura do episódio do Adamastor: sobre um artigo de António José Saraiva”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade, 1990, pp. 281-292.
- NETO, João Cabral de Melo, *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2003.
- NUNES, José Ricardo, *9 poetas para o século XXI*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2002.
- OLIVEIRA, Carlos de, *O aprendiz de feiticeiro*, Lisboa, Ed. Seara Nova, ²1973.
- OSÓRIO, Jorge, “Luís de Camões e Ausias March”, in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, nº 0, 2003, p. 181-186.
- PALLA, Maria José, *Poetas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Acarte, 1998.
- PAREJO, Ramón Pérez, *Metapoesia y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.
- PAULINO, Francisco (coord.), *A pintura maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém, 1995.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1974.
- *La otra voz - poesia y fin de siglo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1990.
- *A dupla chama. Amor e erotismo*, S. Paulo, Ed. Siciliano, 1994.
- *Signos em rotação*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, ³1996.
- *Versiones y diversiones*, Barcelona, Ed. Galaxia Gutenberg, 2000.
- *El arco y la lira*, México, Ed. Fondo de cultura económica, ¹⁹2012.
- PENA, Abel N., “Musas”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 628-629.

- PEREIRA, José Carlos Seabra, “Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões”, in *Do Fim-de-Século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp.119-148.
- “Apontamentos sobre uma elegia augustiniana de Camões *Se quando contemplamos as secretas*”, in *Afectos às letras. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 329-335.
- “Para o estudo das incidências augustinianas na lírica de Camões”, in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, 1984, pp. 431-448.
- “Um século de poesia em revista”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 112, Novembro-Dezembro, 1989, pp. 83-90.
- *História crítica da literatura portuguesa. Do fim-de-século ao modernismo*, vol. VII, Lisboa, Ed. Verbo, 1995.
- “Os paradoxos da nação percursora”, in José Jorge Letria e António Carvalho (ed.), *Actas dos 3^{os} Cursos Internacionais de Verão de Cascais*, vol. 4 (Literatura, artes e identidade nacional), Cascais, Ed. Câmara Municipal de Cascais, 1997, p. 170-185.
- “O poeta maldito e os profundos desejos decepados”, in Gomes Leal, *A fome de Camões*, Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 1999, pp. 9-41.
- “Notas sobre Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal”, in Isabel Almeida et alii (org.) *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires e Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp.519-536.
- “Alotropia e desejo de plenitude na modernidade ocidental”, in Maria de Fátima Silva (coord.), *Utopias & distopias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009, pp. 277-285.
- “A pena da escrita e o canto - de Camões a Pessoa”, in *Actas do CEL – Centre d'Études Lusophones de Genève, Filologia e literatura*, nº 1, 2009, pp. 113-122.
- “Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 147-153.
- “Camões e o neorromantismo”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 167-172.

- “Inês de Castro”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 444-449.
 - Camões e a espiritualidade do seu tempo, in Maria do Céu Fraga *et alii*, *Camões e os seus contemporâneos*, Braga, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade dos Açores, Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 117-154.
 - “Ainda Actéon na *Écloga dos Faunos* e a cisão na lírica camoniana”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 109-119.
 - “Novos tempos de ‘a interminável preparação’ – Apontamentos sobre a poesia portuguesa no primeiro decénio do século XXI”, in Álvaro Manuel Machado *et alii*, *Cultura XXI-Ensaio*, Lisboa, Ed. Labirinto das Letras, 2015, pp. 117-188.
- PEREIRA, Luís Alexandre Cabral da Silva, *Imagens da lírica camoniana, repertório e interpretação*, Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2001.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha, “Nomes de ninfas em Camões”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 31-44.
- “O tema da metamorfose na poesia camoniana”, in *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 45-67.
 - “O mito de Orfeu e Eurídice em Camões”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 69-81.
 - “Uma descrição poética de Lisboa quinhentista”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 139-147.
 - *História da cultura clássica - Cultura romana*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ²1990.
 - “Elogios da língua portuguesa”, in *Máthesis*, nº 15, 2006, pp. 257-273.
 - *História da cultura clássica - Cultura grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ¹¹2012.

- *Camoniana varia*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- “Musas e Tágides n’Os *Lusíadas*”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 51-61.
- “Europa: os enigmas de um nome”, in *Estudos sobre Roma - A Europa e o legado clássico*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 147-153.
- “Les fondements classiques de l’idée européenne”, in *Estudos sobre Roma - A Europa e o legado clássico*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian-Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 179-192.
- PEREIRA, Ricardo Araújo, *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística*, Lisboa, Ed. Tinta da China, 2016.
- PEREIRA, Seabra e FERRO, Manuel (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012.
- PEREIRA, Virgínia Soares, “Tágides”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, p. 917.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, “A intertextualidade crítica”, in Laurent Jenny *et alii*, *Intertextualidades, Poétique*, nº 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 209-230.
- PICCHIO, Luciana Stegagno, “O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas”, in *Arquivo Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 243-265.
- “Para uma mitografia portuguesa. O mito de Camões”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 73-82.
- PIGLIA, Ricardo, “Memoria y tradición”, in *2º Congresso Abralic, Literatura e Memória Cultural: Anais*, Associação Brasileira de Literatura Comparada, Belo Horizonte, 1991, pp. 60-66.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, “Camões, sa vie et son oeuvre”, in *Visages de Luís de Camões. Conférences*, Paris, Centro Cultural Português, 1972, pp. 11-32.

- “Camões leu Platão?”, in *Escritos diversos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972, pp. 111-120.
- PINTO, João Rocha, “Literatura de naufrágio”, in Luís de Albuquerque (org.), *Dicionário de História dos Descobrimentos*, vol. II, Lisboa, Ed. Caminho, 1994, pp. 606-613.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, “José de Macedo: um ‘crítico’ de Camões”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 40, Novembro, 1977, p. 20-27.
- *Poetas do período barroco*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1985.
- “Camões no Barroco”, in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, 1987, pp. 87-98.
- “Camonologia”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa-S. Paulo, Ed. Verbo, 1995, cols. 906-911.
- *Xadrez de Palavras*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996.
- “Harmonia Mundi. A descrição camoniana da máquina do mundo”, in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian-Homenagem a Maria de Lourdes Belchior*, Vol. XXXVII, Lisboa-Paris, 1998, pp. 201-210.
- *História Crítica da Literatura Portuguesa, Vol. III - Maneirismo e Barroco*, (em colaboração com José Adriano de Carvalho), Lisboa, Ed. Verbo, 2001.
- PINA, Manuel António, “Poesia e artes plásticas”, in *Revista Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, pp. 100-101.
- PINHO, Sebastião Tavares de, “Fórmulas de expressão cronotópica n’ *Os Lusíadas*”, *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Oxford/Coimbra, Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra, 1998, p. 1257-1267.
- *Decalogia Camoniana*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.
- PIÑON, Néida, “A desdita da lira”, in Luís de Camões, *Os Lusíadas*, canto X, comentários de José Hermano Saraiva e ilustrações de Pedro Proença, Lisboa, Ed. Expresso, 2003.
- POMAR, Júlio, *Então e a pintura?*, Lisboa, Ed. D. Quixote, 2002.
- QUADROS, António - *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa, Ed. Fundação Lusíada, 1989.

- QUINTAIS, Luís, “A *ekphrasis* como meta-representação”, in *Relâmpago. Poesia e artes visuais*, nº 23, 2008, pp. 92-95.
- “Camões, Montaigne e a sensibilidade antropológica moderna”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 182, Janeiro 2013, pp. 32-41.
- RAMALHO, Américo da Costa, “Sobre a cultura de Camões”, in *Colóquio-Letras*, nº 70, Janeiro de 1979, pp. 70-73.
- *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- *Camões no seu tempo e no nosso*, Coimbra, Livraria Almedina, 1992.
- REBELO, Luís de Sousa, “O texto e o contexto num soneto de Camões”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, 1981, pp. 437-446.
- *A Tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.
- “As crónicas portuguesas do século XVI”, in Fernando Gil e Helder Macedo, *Viagens do Olhar. Retrospecção, visão e profecia no Renascimento Português*, Porto, Ed. Campo das Letras, 1998, pp. 175-201.
- RÉGIO, José, “Discurso sobre Camões”, in *Ensaaios de interpretação crítica*, Lisboa, Ed. Portugália, 1964, pp. 7-70.
- REIS, Carlos, “Intertextualidade e ideologia na imagem romântica de Camões”, in *Construção de leitura. Ensaaios de metodologia e crítica literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, pp. 59-73.
- “Camões nas *Viagens*”, in *Construção de leitura. Ensaaios de metodologia e crítica literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, pp. 75-101.
- *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Livraria Almedina, 1995.
- *História Crítica da Literatura Portuguesa, Vol. IX - Do Neo-Realismo ao Pos-Modernismo*, Lisboa, Ed. Verbo, 2006.
- “História literária e personagens na história: os mártires da literatura”, in Carlos Reis et alii (org.), *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 97-119.
- REIS-SÁ, Jorge e LAGE, Rui (org.), *Poemas portugueses. Antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI*, Porto, Porto Editora, 2010.

- REYNAUD, Maria João, *Sentido literal - ensaios de literatura portuguesa*, Porto, Ed Campo das Letras, 2004.
- *Matéria poética. Ensaios de literatura portuguesa*, Porto, Ed. Campo das Letras, 2009.
- RIBEIRO, Eunice, “Poéticas do retrato - o desgaste das figuras”, in *Revista Diacrítica*, nº 22/23, 2008, pp. 265-322.
- “O autorretrato em literatura. Ilustração e ruína”, in Carlos Cruz Corais (org.), *Encontros Estúdio Um, #8 Autorrepresentação*, Braga, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2014, pp. 19-35.
- RIBEIRO, Maria Aparecida, “Um Adamastor ambíguo, uma tuba enrouquecida: Camões na leitura de Nélide Piñon”, in Maria do Céu Fraga *et alii* (org.), *Camões e os contemporâneos, loc. cit.*, pp. 745-755.
- RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, 2007.
- RIEWALD, J.G., “Parody as criticism”, in *Neophilologus*, vol. 1, nº 1, 1956, pp. 17-30.
- RODRIGUES, José Maria, *Camões e a infanta D. Maria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910.
- *A tese da Infanta nas Líricas de Camões*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933-1934.
- *Fontes d’Os Lusíadas*, prefácio de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Academia das Ciências, ²1979.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, “David Mourão-Ferreira e a Europa: um esteta do amor e da morte”, in *Colóquio-Letras*, nº 145/146, Julho 1997, pp. 120-124.
- RONCAGLIA, Aurelio, “Os Lusíadas de Camões: ut pictura poesis”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 253-285.
- “Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 371-386.
- ROSA, António Ramos, *Parede azul*, Lisboa, Ed. Caminho, 1991.

- ROSE, Margaret A., *Parody - ancient, modern and post-modern*, London, Cambridge Univ. Press, 1993.
- ROSSI, Paolo, *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*, São Paulo, Editora UNESP, 2010.
- ROUGEMONT, Denis de, *Les mythes de l'amour*, Paris, Ed. Albin Michael, ²1996.
- SALGADO JÚNIOR, António, *Os Lusíadas e a viagem do Gama. O tratamento mitológico dum realidade histórica*, Porto, Club Fenianos Portuenses, 1939.
- SAID, Edward, *Fora de lugar: memórias*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2004.
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Ed. Hachette, 1994.
- *La relation parodique*, Paris, Ed. José Corti, 2007.
- SANTOS, José da Cruz (coord.), *Alameda das Glicínias. Pinturas e poemas para um aniversário*, apresentação de Miguel Veiga, prefácio de Laura Castro e Luís Miguel Queirós, Porto, Ed. Modo de Ler, 2015.
- (coord.), *O Porto de Miguel Veiga. Fotografias, poemas, prosa & outros lugares poéticos*, Porto, Ed. Modo de Ler, 2016.
- SARAIVA, António José, “Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia” (comentários em torno de um pseudo-problema), in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, Ed. Europa-América, 1972, pp. 81-161.
- “Introdução”, in Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978.
- *Estudos sobre a arte d’Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. Gradiva, 1992.
- *Luís de Camões. Estudo e antologia*. Lisboa, Livraria Bertrand, ³1980.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, “Anos 70-90”, *História da Literatura Portuguesa*, 17^a ed. corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1996.
- SCHOLES, Robert, *Protocolos de leitura*, Lisboa, Ed. 70, 1991.
- SCOTT, Grant F., *The sculpted word: Keats, ekphrasis, and the visual arts*, London, University Press of New England, 1994.

- SEABRA, José Augusto, “Camões e as gerações poéticas do século XX”, in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, pp. 181-196.
- “Camões e Jorge de Sena”, in Nicolás Extremera Tapia e Manuel Correia Fernandez (org.), *Homenaje a Camoens*, Granada, Universidad de Granada, 1980, pp. 387-395.
- *Portugal face à Europa*, Porto, Ed. Athena, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira (coord.), *Poéticas do século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- *Poéticas da viagem na literatura*, Lisboa, Ed. Cosmos, Lisboa, 1998.
- *Outros erros*, Porto, Ed. Asa, 2001.
- SENA, Jorge de, *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Lisboa, Ed. Portugália, 1970.
- “Aspectos do pensamento de Camões através da estrutura linguística de *Os Lusíadas*”, in *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973, pp. 43-58.
- *Dialécticas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1973.
- *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978.
- *Trinta anos de Camões (1948-1978)*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*, Lisboa, Edições 70, 1980.
- *Uma canção de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1984.
- SÉRGIO, António, *Ensaio*, tomo V, Lisboa, Ed. Sá da Costa, ²1981.
- SILVA, Luís de Oliveira e, *Ideologia, retórica e ironia n’Os Lusíadas*, Lisboa, Edições Salamandra, 1999.
- “Ideologia e retórica n’Os Lusíadas”, in Seabra Pereira e Manuel Ferro (coord.), *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2012, pp. 125-134.

- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Para uma interpretação do classicismo*, Coimbra, Coimbra Editora, 1962.
- *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.
- *Significado e estrutura de Os Lusíadas*, Lisboa, Comissão executiva do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*, 1972.
- “O texto literário e os seus códigos”, in *Revista Colóquio-Letras*, nº 21, Setembro 1974, pp. 21-33.
- *Competência linguística e competência literária*, Coimbra, Livraria Almedina, 1977.
- *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 4^a 1982.
- *Teoria e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.
- *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia, 1994.
- *A lira dourada e a tuba canora*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2008.
- *Jorge de Sena. Trinta anos de amor e melancolia*, Coimbra, Ed. Angelus Novus, 2009.
- “Vénus”, in Vítor Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Caminho, 2011, pp. 957-961.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da, “Era uma vez Camões na Ilha de Moçambique”, in http://www.macua.org/coloquio/ERA_UMA_VEZ_CAMOES_Jorge_Fernandes.htm (consultado em 20 Abril 2014).
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel, e SERRA, Pedro (org.), *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Lisboa, Ed. Cotovia.
- SIMÕES, Manuel, *A literatura de viagens nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1985.
- SIMON, Claude, “Roman et mémoire” (extrait d’une conférence inédite), in *Revue des Sciences Humaines: Claude-Simon*, nº 220, octobre-décembre, 1990, pp. 191-192.
- SONTAG, Susan, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Lisboa, Ed. D. Quixote, 1986.
- SPAGGIARI, Barbara, *Camões e o Outono do Renascimento*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2011.

- SPINA, Segismundo, *Introdução à poética clássica*, S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995.
- STEINER, George, *Depois e Babel. Aspectos de linguagem e tradução*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 2002.
- *Paixão Intacta*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 2003.
- *A ideia da Europa*, Lisboa, Ed. Gradiva, ⁴2007.
- *Nostalgia do absoluto*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 2013.
- STEINMETZ, Horst, “7. Recepção e Interpretação”, in A. Kibédi Varga (org.) *Teoria da Literatura*, Lisboa, Ed. Presença, 1982.
- STIERLE, Karlheinz, “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, in Luiz Costa Lima, *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1979.
- “Lenguaje y identidad del poema”, in *Teoria sobre la lírica*, Madrid, Ed. Arcos/libros, 1999.
- *Existe uma linguagem poética? Seguido de obra e intertextualidade*, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2008.
- STORCK, Wilhelm, *Vida e obras de Luís de Camões*, Lisboa, Ed. Bonecos Rebeldes, ³2011.
- TADIÉ, Jean-Yves et TADIÉ, Marc, *Le Sens de la Mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, 1999.
- TAVANI, Giuseppe, “A estrutura espaço-temporal de *Os Lusíadas*”, in *Ensaio portugueses: filologia e linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 429-436.
- “Ainda sobre a estrutura espaço-temporal de *Os Lusíadas*”, in *Ensaio portugueses: filologia e linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 437-449.
- TELES, Gilberto Mendonça, *Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, ⁴2001.
- TEYSSIER, Paul, *A língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- TOMPKINS, Jane P. (ed.), *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980.

- TROUSSON, Raymond, *Temas e motivos. Questões de método*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- URBANO, Carlota Miranda, Tipologias literárias do martírio na hagiografia: as origens”, *in separata da Revista Theologica*, II série, vol. XLI, fasc. 2, 2006, pp. 331-358.
- “Martírio e identidade no advento da Europa moderna. Narrativa, memória colectiva e consciência europeia”, *in* Nair de Nazaré Castro Soares e Santiago López Moreda (coord.) *Génese e consolidação da ideia de Europa*, vol. IV, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009, 415-431.
- URBANO, Maria Luísa Malaquias, *História trágico-marítima: uma visão maneirista do homem. Queda, expiação e morte*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.
- VALVERDE, José Filgueira, *Camões*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de, *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas*, Lisboa, Biblioteca Nacional, ²1994.
- VENÂNCIO, Fernando, *A crónica jornalística do século 20*, Lisboa, Ed. Círculo Leitores, 2004.
- VENTURA, José Manuel, “A sugestão do oriente camoniano em Manuel Alegre”, *in Boletim de Estudos Clássicos*, nº 35, Junho 2001, Ed. Colibri-Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, pp. 141-149.
- *João Soares de Brito, um crítico barroco de Camões*, Coimbra, Centro Universitário de Estudos Camonianos-Imprensa da Universidade, 2010.
- VERDELHO, Telmo, *Luís de Camões: concordância da obra toda*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012.
- VILELA, José Stichini, *Francisco de Holanda-vida, pensamento e obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- WELLEK, René e WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1976.
- ZILBERMAN, Regina, *Estética da recepção e história da literatura*, S. Paulo, Ed. Ática, 1989.

Índice onomástico

A

Abad, José Manuel Cuesta - 17
 Abastado, Claude - 248
 Albuquerque, Luís de - 234, 269
 Albuquerque, Martim de - 278, 290
 Alegre, Manuel - 232, 342
 Almeida, Aníbal - 165, 166
 Almeida, Bernardo Pinto de - 95, 96, 101, 107
 Almeida, Isabel - 34, 150, 177, 180, 182, 205, 211, 258, 359
 Alves, Hélio J. S. - 177, 186, 240, 246, 247
 Amaral, Fernando Pinto do - 48, 51, 66, 71, 73, 101, 135, 140, 142, 174, 244, 286, 336, 351, 360, 374
 Amóra, André Luiz Alves Caldas - 245
 Anacleto, Marta Teixeira - 29, 30
 Anastácio, Vanda - 171
 Andrade, Eugénio de - 45, 46, 50, 57, 79, 121, 328, 332, 342, 394
 André, Carlos Ascenso - 206, 361, 389
 Andresen, Sophia de Mello Breyner - 46, 50, 64, 154, 258, 262, 354
 Antunes, António Lobo - 162
 Aristóteles - 8, 21, 25, 27, 185, 352
 Arnaut, Ana Paula - 273
 Arrivé, Michel - 149
 Asensio, Eugenio - 33
 Aurélio, José - 64, 90, 116, 117, 161, 162, 168, 204,
 Azevedo Filho, Leodegário A. - 171, 181
 Azevedo, Manuela de - 227
 Azevedo, Maria Antonieta Soares de - 167
 Azevedo, Maria Teresa Schiappa de - 70, 399, 400

B

Bachelard, Gaston - 338
 Bakhtine, Mikhail - 188
 Barbas, Helena - 64,74
 Barrento, João - 54, 55, 56, 68, 93, 94, 191, 211, 215, 218, 221, 275, 286, 289, 324, 349, 394, 399
 Barroso, Eduardo Paz - 46, 47, 93, 290, 301, 311, 313, 323, 332, 338, 339, 356
 Barthes, Roland - 83, 103, 108
 Bassnett, Susan - 30
 Batista, Manuel Pereira - 293
 Beirão, Mário - 51, 235
 Belchior, Maria de Lourdes - 208, 240
 Benjamin, Walter - 54, 107, 109
 Berardinelli, Cleonice - 176, 208, 255, 263
 Bernardes, José Augusto Cardoso - 60, 176, 179, 181, 195, 245, 255, 257, 264

Bieres, Isabel Morujão de - 57
 Bismut, Roger - 222, 233
 Bloom, Harold - 8, 64
 Blumenberg, Hans - 228
 Bochichio, Maria - 101
 Boechat, Virgínia - 258
 Borges, Jorge Luis - 71, 165
 Borges, Maria João, 150, 175, 189
 Bosi, Ecléa - 338
 Braga, Teófilo de - 257
 Brunel, Pierre - 8, 12, 24, 29, 367
 Buescu, Maria Leonor Carvalhão - 61, 63, 86, 201, 252, 383
 Bürger, P. - 7, 12, 13, 17

C

Cabañas, Pablo - 414
 Calinescu, Matei - 245
 Camões, Luís de - 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 21, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 45, 46, 47, 48, 60, 63, 66, 80, 128, 129, 144, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 292, 295, 296, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 315, 319, 320, 325, 329, 330, 335, 340, 341, 342, 343, 344, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 375, 377, 379, 380, 382, 385, 387, 386, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 423
 Campoamor, Ramon de - 309
 Campos, A. J. Segurado de - 219
 Cândido, António - 235
 Carmo, Carlos do - 340
 Carrila, Emilio - 385
 Carrington, Maria Cristina - 182
 Carvalho, Joaquim de - 185
 Carvalho, José G. Herculano de - 220
 Carvalho, Teresa - 47, 104, 112, 117, 402
 Castelo-Branco, Fernando - 341
 Castro, Aníbal Pinto de - 7, 11, 21, 22, 33, 64, 151, 155, 193, 215, 223, 228, 229, 235, 245, 249, 255, 257, 261, 271, 395, 397
 Castro, D. João de - 229, 240
 Castro, Ivo de - 223

Castro, Laura - 316
 Castro, Sílvio - 239
 Centeno, Y. K. - 240
 Chevalier, Jean - 234
 Chevrel, Yves - 24, 28, 29
 Cícero - 21, 73, 363, 406
 Cidade, Hernâni - 33, 160, 251, 341, 409
 Cirurgião, António - 117, 236
 Cláudio, Mário - 162, 317, 320
 Coelho, Eduardo Prado - 45, 384
 Coelho, Jacinto do Prado - 46, 263, 272, 274
 Colomès, Jean - 20, 153, 222
 Compagnon, Antoine - 151
 Cortesão, Jaime - 234
 Cortez, António Carlos - 56, 61, 63, 72, 80, 129, 278
 Costa, A. Fontoura da - 229
 Coutinho, Bernardo Xavier - 158
 Couto, Diogo do - 156, 157, 232, 236
 Craveiro, Maria José - 338
 Cruz, Gastão - 49, 51, 126, 214
 Cruz, Maria Teresa - 10, 16
 Cuesta, Pilar Vazquez - 211
 Cunha, António Geraldo da - 227, 277
 Cunha, Carlos Manuel Ferreira da - 33
 Cunha, Maria Helena Ribeiro da - 184, 403
 Curtius, Ernst Robert - 227, 236, 375
 Custódio, Pedro Balau - 234

D

Dasilva, Xosé Manuel - 54, 215
 Delille, Maria Manuela Gouveia - 31, 179
 Deswarte-Rosa, Sylvie - 169
 Dias, Aida Fernanda - 397
 Dias, Ana Sousa - 44, 327
 Diaz, Emilio Orozco - 361
 Dirscherl, Klaus - 16
 Duarte, Joana - 338
 Dubois, Claude-Gilbert - 22, 262, 263, 360
 Dufrenne, Mikel - 64

E

Earle, T. L. - 65, 217
 Ekelöf, Gunnar - 54, 294
 Eliot, T. S. - 80, 127, 132, 148, 409, 422
 Estrela, Edite - 332
 Eco, Umberto - 13, 16, 17, 19, 28, 29, 188, 213, 219

F

Faria, Manuel Severim de - 157, 160, 168, 220, 230
 Febvre, Lucien - 293

Ferreira, António - 65, 123, 217, 318, 396
 Ferreira, António Manuel - 367
 Ferreira, António Mega - 317
 Ferreira, José Ribeiro - 380, 398
 Ferreira, Paulo Sérgio - 248
 Ferreira, Vergílio - 46, 57, 200, 222
 Ferro, Manuel - 6, 11, 25, 27, 28, 169, 206, 212, 248, 255, 264, 284
 Fialho, Maria do Céu - 47, 227, 402
 Figueiredo, Albano - 397
 Flaubert, Gustave - 60, 402
 Flor, Pedro Eugénio D. Ferreira de Almeida - 170
 Fraga, Maria do Céu - 178, 195, 200, 228, 236, 244, 344, 408
 França, Elisabete - 55
 França, José-Augusto - 98, 167
 Franco, Márcia Arruda - 74, 382, 473
 Freidenberg, Olga M. - 252
 Freitas, Manuel de - 49
 Frias, Joana Matos - 73, 81, 109

G

Gadamer, Hans-Georg - 17
 Garcia, José Manuel - 234
 Garrett, Almeida - 49, 50, 194, 258, 264, 269, 274, 276
 Gastão, Ana Marques - 67, 207, 288, 353
 Gedeão, António - 51, 186, 188
 Genette, Gérard - 23, 51, 77, 149, 248, 250
 George, João Pedro - 272
 Gil, Fernando - 238, 305, 356
 Gil, Isabel Capeloa - 296
 Glissant, Edouard - 222
 Goethe - 50, 60, 307, 309
 Golopentia-Erestecu, Sanda - 248
 Gomez-Moriana, António - 222
 Gonçalves, Francisco Rebelo - 224
 Goulart, Rosa Maria - 352
 Grimal, Pierre - 281, 310, 373, 415
 Guillén, Claudio - 21
 Guimarães, Fernando - 47, 324
 Guimarães, José de - 194

H

Halbwachs, Maurice - 338
 Hamon, Philippe - 104
 Hanenberg, Peter - 66, 346
 Hatherly, Ana - 54, 294, 4082
 Hatzfeld, Helmut Anthony - 366
 Hauser, Arnold - 382
 Hélder, Herberto - 49, 92, 182
 Hocke, Gustav R. - 375
 Hölderlin - 60, 393, 399
 Horácio - 21, 22, 23, 54, 60, 64, 73, 366, 383, 421
 Höster, Maria António H. J. Ferreira - 393
 Householder, Fred W. - 248

I

Idt, Geniève - 23, 24, 25
 Ingarden, Roman - 10, 13, 14
 Iser, Wolfgang - 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 23

J

Janet, Pierre - 344
 Jankélévitch, Vlademir - 274
 Jauss, Hans Robert - 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16,
 17, 18, 19, 20, 24, 26, 27, 31, 32, 34
 Jenny, Laurent - 22, 23, 199
 Jordan, Annemarie - 168
 Jozef, Bella - 338
 Júdice, Nuno - 47, 227, 276, 317, 342
 Júnior, António Salgado - 200, 206

K

Kayser, Gerhard R. - 26, 28
 Kerényi, Károly - 382
 Krieger, Murray - 78, 83, 289
 Kristeva, Julia - 23, 148

L

Ladmiral, Jean René - 29, 31
 Lafer, Celso - 270
 Lage, Rui - 52, 339, 420
 Lanciani, Giulia - 232, 238, 413
 Langrouva, Helena - 250
 Lapa, Rodrigues - 234
 Lausberg, Heinrich - 180
 Leão, Delfim - 371
 Leão, Isabel Ponce - 93, 301, 311, 323, 338, 356
 Lefevere, André - 58
 Lejeune, Philippe - 306, 350, 354
 Lelièvre, F. J. - 248
 Lemos, Antero Vieira de - 211
 Lima, Isabel Pires de - 112, 157, 178, 246, 272,
 277, 305
 Lima, Luiz Costa - 9, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 19,
 25, 27, 28, 33
 Lisboa, Eugénio - 150, 174
 Lobo, Francisco Rodrigues - 187, 220
 Lopes, Óscar - 35, 44, 45, 60, 72, 123, 136, 148,
 149, 154, 253, 258, 313, 332, 345
 Lopes, Silvina Rodrigues - 382
 Lotman, Yuri - 140
 Lourenço, Eduardo - 34, 45, 63, 69, 178, 181,
 186, 190, 209, 255, 264, 266, 270, 273, 275, 276,
 279, 280, 281, 296, 323, 338, 339, 367, 376, 377,
 407, 410
 Lourenço, Frederico - 173, 181, 197, 211, 216,
 222, 254, 399

Luciano - 309
 Langrouva, Helena - 412
 Lourenço, José Fazenda - 156, 255, 258, 290

M

Macedo, Hélder - 238, 305, 356, 361, 404, 405,
 412
 Macedo, Jorge Borges de - 280
 Machado, Álvaro Manuel - 8, 18, 24, 29, 30, 32,
 250, 327
 Maffei, Luis - 150
 Maravall, José Antonio - 262, 311, 350, 364, 367
 Margarido, Alfredo - 149
 Marinho, Maria de Fátima - 148, 227
 Marnoto, Rita - 54, 57, 175, 189, 198, 204, 208,
 215, 305, 354, 355, 375, 388, 394, 395, 401, 414
 Marques, João Minhoto - 199, 200
 Martelo, Rosa Maria - 81, 114, 137, 148, 172,
 301, 338, 344, 349, 351, 396
 Martín, Ana Maria García - 211
 Martín, José Luis García - 291
 Martinho, Fernando J. B. - 150, 156
 Martins, Andreia A. Paula - 234
 Martins, Guilherme d'Oliveira - 209, 274, 296
 Martins, José Cândido - 112, 196, 245, 246, 248
 Martins, José V. Pina - 33, 253, 284
 Martins, Oliveira - 278, 279
 Mateus, Rui Manuel Afonso - 21
 Matos, Maria Vitalina Leal de - 33, 147, 148,
 150, 156, 173, 176, 177, 179, 180, 184, 186, 199,
 203, 205, 227, 228, 230, 231, 243, 256, 261, 262,
 273, 274, 277, 282, 363, 375
 Maurer, Karl - 12
 Medeiros, Walter - 312, 371
 Melo, D. Francisco Manuel de - 20, 45, 153, 210,
 222, 271, 273, 406
 Mendes, Margarida Vieira - 26
 Meschonnic, Henri - 216
 Mexia, Pedro - 60, 61, 342, 412
 Miranda, José da Costa - 171
 Miranda, Sá de - 50, 84, 135, 136, 266, 318, 374
 Moniz, António Manuel de Andrade - 234
 Monteiro, Joana d'Oliva - 91
 Monteiro, Ofélia Paiva - 150, 161, 269
 Mora, Carlos de Miguel - 73, 248
 Morão, Paula - 93, 94, 112
 Morin, Edgar - 139
 Moura, Vasco Graça - 3, 4, 5, 31, 34, 35, 36, 37,
 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54,
 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,
 68, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,
 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,
 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 141,
 143, 144, 147, 151, 154, 156, 158, 159, 160, 161,
 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 174,

177, 178, 180, 181, 182, 183, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 202, 204, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 229, 231, 232, 235, 237, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 258, 259, 264, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423
 Mourão-Ferreira, David - 45, 50, 199, 200, 276, 277, 340, 410
 Moutinho, José Viale - 35, 166
 Mouzinho, António Ruivo - 150

N

Nava, Luís Miguel - 49, 258
 Nemésio, Vitorino - 45, 49, 50, 79, 94
 Nery, Rui Vieira - 46, 122, 181, 190, 306, 339, 413
 Neto, João Cabral de Melo - 50
 Nobre, António - 45, 50, 328
 Nunes, José Ricardo - 124

O

Oliveira, Carlos de - 188
 Oliveira, Fernando Matos - 63, 76, 106, 107, 131
 Oliveira, Francisco de - 227
 O'Neill, Alexandre - 50, 92, 104, 126, 340
 Osório, Jorge - 181

P

Pageaux, Daniel-Henri - 8, 18, 24, 29, 31, 32
 Palla, Maria José - 110
 Parejo, Ramón Pérez - 148
 Pascoaes, Teixeira - 160, 257
 Paz, Octavio - 56, 153, 307, 353, 357, 409
 Pedro, António - 413
 Peixoto, Afrânio - 232
 Pena, Abel N. - 409
 Pereira, José Carlos Seabra - 34, 46, 150, 169, 195, 200, 206, 209, 235, 264, 268, 269, 270, 284, 327, 351, 367, 409

Pereira, José Pacheco - 319, 320, 321, 394
 Pereira, Maria Helena Rocha - 120, 121, 152, 205, 217, 230, 231, 258, 279, 282, 289, 341, 352, 409, 413, 414
 Pereira, Paulo Alexandre - 367
 Pereira, Ricardo Araújo - 292
 Pereira, Virgínia Soares - 112, 343
 Perrone-Moisés, Leyla - 22
 Pessanha, Camilo - 50, 121, 173, 234, 238
 Pessoa, Fernando - 43, 46, 47, 50, 70, 94, 114, 160, 167, 191, 272, 276, 292, 340
 Picchio, Luciana Stegagno - 54, 177, 231
 Piglia, Ricardo - 338
 Pimentel, Diana - 80
 Pimpão, Costa - 153, 163, 178, 199, 200, 212, 230, 233, 251
 Pina, Manuel António - 87, 195
 Pinho, Sebastião Tavares de - 277
 Piñon, Nélide - 195, 344
 Pinto, João Rocha - 234
 Pires, Maria Lucília Gonçalves - 11, 22, 28, 30, 34, 147, 240, 364, 372
 Platão - 200, 399, 400
 Pomar, Júlio - 56, 85, 89, 90, 91, 166, 167, 340

Q

Quadros, António - 267
 Queirós, Eça de - 49, 276, 279, 408
 Queirós, Luís Miguel - 316, 317
 Quintais, Luís - 78

R

Ramalho, Américo da Costa - 166, 193, 309, 366
 Real, Miguel - 56, 69, 72, 80, 129, 277
 Rebelo, Luís de Sousa - 149, 236
 Régio, José - 49, 132
 Reis, Carlos - 22, 32, 161, 173, 195, 257
 Reis-Sá, Jorge - 51
 Ribeiro, António Pinto - 62, 101
 Ribeiro, Bernardim - 50, 361
 Ribeiro, Eunice Maria da Silva - 94, 97, 99, 111, 290, 291, 306
 Ribeiro, Maria Aparecida - 195, 344
 Ricoeur, Paul - 388
 Riewald, J. G. - 248
 Rodrigues, José - 74, 117, 119, 280, 332, 381
 Rodrigues, José Maria - 171, 181, 232, 233, 259
 Roncaglia, Aurelio - 280
 Rosa, António Ramos - 121
 Rose, Margaret A. - 248
 Rossi, Paolo - 338

S

Said, Edward - 338
 Salazar, Tiago - 207

Sangsue, Daniel - 248
 Santos, Gilda - 77, 157, 158, 174
 Santos, José da Cruz - 35, 63, 67, 112, 121, 157, 166, 178, 275, 305, 315, 316, 318, 324, 327, 335, 323, 336, 338, 406
 Saraiva, António José - 25, 35, 151, 183, 244, 379, 381
 Scholes, Robert - 9
 Scott, Grant F. - 77
 Seabra, José Augusto - 150, 174, 258, 275, 278
 Seixas, Ana Margarida S. Falcão - 289
 Seixo, Maria Alzira - 177, 228, 233, 238, 366
 Sena, Jorge de - 35, 49, 50, 51, 57, 73, 77, 79, 80, 84, 113, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 169, 174, 180, 184, 186, 199, 207, 208, 210, 211, 213, 217, 232, 240, 250, 255, 258, 290, 307, 308, 356
 Séneca - 248, 363
 Sérgio, António - 201, 234
 Serra, Pedro - 49, 106, 107, 131
 Silva, Rodrigues da - 44, 55, 59, 122
 Silva, Vítor Manuel Aguiar e - 7, 12, 17, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 65, 66, 67, 72, 73, 94, 121, 122, 147, 150, 159, 164, 171, 174, 176, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 188, 191, 192, 195, 200, 204, 211, 212, 217, 223, 233, 234, 236, 238, 239, 240, 245, 248, 249, 251, 252, 254, 268, 269, 273, 274, 291, 302, 312, 343, 352, 354, 356, 357, 360, 364, 367, 374, 375, 379, 383, 385, 397, 401, 403, 405, 406, 408, 409, 411
 Silveira, Francisco Maciel - 268
 Silveira, Jorge Fernandes da - 155
 Silvestre, Osvaldo Manuel - 49, 106, 107, 157
 Simões, Manuel - 234, 238
 Simon, Claude - 338
 Sontag, Susan - 102, 103, 105, 107, 108
 Spaggiari, Barbara - 75, 220
 Spina, Segismundo - 65
 Steiner, George - 30, 31, 55, 206, 220, 287, 289, 294
 Steinmetz, Horst - 19
 Stierle, Karlheinz - 11, 14, 25, 26, 31, 150
 Storck, Wilhelm - 177, 178, 181

T

Tadié, Jean-Yves - 338
 Tadié, Marc - 338
 Tavani, Giuseppe - 241, 242
 Tavares, Daniel - 99, 336
 Tavares, Maria Andresen Sousa - 180, 258
 Tavares, Pedro Vilas-Boas - 57
 Teixeira, Sandra - 84, 104, 135, 136, 306, 309, 353
 Teles, Gilberto Mendonça - 162, 248
 Terêncio - 312
 Teyssier, Paul - 212
 Tompkins, Jane P. - 15, 473
 Torga, Miguel - 51, 52, 58, 394

U

Urbano, Carlota Miranda - 290
 Urbano, Maria Luísa Malaquias - 234
 Urbano, Tavares Rodrigues - 276

V

Valverde, José Filgueira - 211
 Varga, A. Kibédi - 18, 19, 28, 32
 Vasconcelos, Carolina Michaelis de - 171, 266
 Vasconcelos, José Carlos - 64
 Veiga, Miguel - 47, 118, 315, 317, 318, 332, 404
 Venâncio, Fernando - 59
 Ventura, José Manuel - 11, 112, 168, 267
 Verde, Cesário - 35, 50, 86, 102, 116, 142, 223, 257, 308, 313, 337, 340, 343, 344, 345, 346, 386
 Verdelho, Telmo - 227, 239, 341, 343
 Viegas, Francisco José - 112, 251
 Vilela, José Stichini - 170
 Virgílio - 19, 60, 111, 307

W

Warren, Austin - 26, 363, 364
 Weinberg, Bernard - 25, 353
 Wellek, René - 26, 363, 364

Z

Zemb, Jean-Marie - 29, 31
 Zilberman, Regina - 9, 11, 12, 15, 18, 19, 32
 Zurara, Gomes Eanes - 284

Índice geral

Resumo	3
Abstract	4
Preâmbulo	5
Introdução	7
1. Fundamentos de uma <i>ars poetica</i>: entre a sublimação e a superação	
1.1. Produção poética e perfil cultural de Vasco Graça Moura	43
1.2. Labor poético <i>versus</i> inspiração	63
1.3. As artes plásticas na poesia de vgm	72
1.4. Contornos especulares: o retrato	89
1.5. A representação do humano na câmara escura	100
1.6. A estatuária: arte performativa da figuração das imagens	111
1.7. O gosto melómano do poeta	121
1.8. O cinema: os sentidos em movimento	137
2. Enunciação e memória	
2.1. Camões: ecos e reflexos em pedaços repartidos	147
2.2. Os rostos de Camões	158
2.3. Uma voz deflectida	172
2.4. O divino e o profano	199
2.5. Tradução dos versos castelhanos de Camões: a literatura em diálogo	211
2.6. Língua portuguesa: “és nossa”	217
3. Imagens camonianas das “perigosas cousas do mar” e da terra	
3.1. Sob o signo do naufrágio: Dinamene e Sepúlveda	227
3.2. Cartografia do regresso	249
3.3. O desencanto da chegada: desejo e ausência	263
3.4. A representação da Europa: identidade e memória	275
4. Em demanda dos sentidos do mundo	
4.1. Circunstância e poesia	301
4.1.1. A tentação da realidade	301
4.1.2. As pessoas: memórias e afectos	312
4.1.3. Espaços e horizontes	332
4.1.4. <i>A imitatio vitae</i>	349
4.2. Temas de sugestão camoniana	357
4.2.1. O tópico do <i>tempus fugit</i>	357
4.2.2. A representação da morte	368
4.2.3. O desconcerto do mundo	373
4.2.4. O poeta no seu labirinto	380
4.2.5. O encanto feminino	387
4.2.5.1. A mulher inúmera	387
4.2.5.2. A beleza e a inspiração	390
4.2.5.3. A definição do Amor	392
4.2.5.4. Estratégias da conquista	400
4.2.5.5. O amor sensual	404
Conclusão	417
Bibliografia	425
Índice onomástico	495