

# NA POESIA DE VASCO GRAÇA MOURA: SCHERZO E RECRIAÇÃO DA MUSA ANTIGA\*

IN THE POETRY OF VASCO GRAÇA MOURA: SCHERZO  
AND THE RECREATION OF THE ANCIENT MUSE

*Maria do Céu Fialho*

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Universidade de Coimbra

## RESUMO

A Antiguidade Clássica revela-se como uma Musa por dentro de todas as outras musas, carnavais ou poéticas, de qualquer modo mitificadas, de Vasco Graça Moura, e que correspondem aos vários âmbitos da criação do poeta: está presente na poesia de ressonâncias camonianas, dá voz à poesia erótica, dá corpo expressivo à poesia reflexiva, tendente ao ensaio e à reflexão sobre Europa.

*Palavras-chave:* Musa, recriação, Camões, síntese cultural, tradução

## ABSTRACT

Classical Antiquity reveals itself as a Muse within all other muses, either carnal or poetic, in any case mythicized by Vasco Graça Moura, and who correspond to the various areas of the poet's creation: she is present in his poetry with Camonian resonances, she gives voice to his erotic poetry, gives an expressive body to his reflective poetry, leaning towards the essay and a reflection on Europe.

*Keywords:* Muse, recreation, Camões, cultural synthesis, translation

\* Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

os sentimentos são literatura  
e a literatura um bumerangue  
que nos regressa às mãos sob a figura  
de uma metamorfose desde o sangue.

Este remate poético do poema “Píramo e Tisbe” (2000:45) constitui uma perfeita síntese do modo como se entretecem e ganham força própria, na *poiesis* de Vasco Graça Moura, a vida e o tempo humano. A sua cristalização artística em formas poéticas constitui um todo de referências do tesouro da história da cultura que é a sua, a nossa, que é o seu berço, e que o determinam como sangue que lhe corre nas veias, como linguagem e olhar que lhe devolvem, sob forma de inspiração criadora, o que já antes, na sua cultura, o havia marcado e transformado. Deste modo, o húmus preparado da sua criação é já terra culta, campo de fertilidade pujante e variegada, de insuspeitados espécimes que brotam e amadurecem para sobre ela se debruçarem, como se ela fora um espelho em que se revissem, para fazerem voltar ao vento as suas sementes e lhas entregarem, refertilizantes, como em movimentos de dança e de jogo, marcados por uma música-jogo – música-jogo cujas regras se vão desvendando ou não, consoante a generosidade ou a ironia-sarcasmo do poeta.<sup>1</sup>

O que a vida acionou como fonte de *poiesis*, logo de imediato ou em séculos posteriores, ao homem volta, marcado de universalidade, de humanidade, trazendo consigo um precioso e polifónico espólio de criação que, no momento em que o particular da vivência do poeta se encontra com esse universal, faz nascer nova poesia.

1 Citando Marnoto 2014: 144, “O jogo de combinações, regulado pela agudeza do contraditório e do inesperado, é o instrumento primordial dessa reflexão sobre as coisas. Penetra nelas uma ironia socrática, que é a forma de as pôr em causa e as subverter”.

Esta vida-literatura bumerangue traz consigo, de retorno, os mitos e os Clássicos greco-romanos, tanto como o Renascimento italiano, dos seus alvares ou da sua plenitude, Camões, o Maneirismo, Alorna, Bach, Richard Strauss, ceramistas gregos, escultores alexandrinos, ou artistas plásticos de uma Europa mais recente, numa epifania enca-deada que pode acontecer à secretária, no leito da união erótica, à mesa do café, no restaurante do aeroporto, ao ver passar a rapariga de jeans, na sua silhueta capitosa: ela não é Nausícaa, mas faz lembrar Helena, o ícone de apelo erótico da saga grega – “eu vivo o espe-lhar, estas permutas/da retina e da memória”, reconhece o eu lírico de Graça Moura (Moura, 2007: 222).<sup>2</sup> Ao tocarem o poeta, no retorno, despertam, no seu sangue, a voz do reconhecimento daquilo que já o configura e faz parte das suas próprias categorias de pensar, perceber e sentir – entre o sangue, a epiderme e os olhos carnavais do intelecto.

A familiaridade marca a natureza dessa relação; e o que é fami-liar merece uma proximidade quase doméstica, o encontro, ao virar da esquina, ou na cena mais trivial, com esse universo cultural de referências, das quais me merece particular atenção o Clássico, *stricto sensu*.

As estrofes iniciais do poema acima citado revelam já todo este movimento e as súbitas cambiantes da *Stimmung* lírica que o animam:

um triste desencontro matou píramo  
e tisbe. ovídio, sabe-se, inspirou-o  
a dante e a leitura deste inspira-mo

e pelo preço por que o tive dou-o.  
O sulmonense em edição bilingue  
dá-me grande ajuda neste voo

2 De “liberdades transcronológicas” fala Pires de Lima 2004: 115.

e para que o sentido ao fim não mingué,  
 porque é bastante curto o meu latim,  
 passo o resto do dia que se extingue

aos tropeções no texto... ..

Anuncia-se o trágico desencontro do par amoroso – e o ‘triste desencontro’, assim anunciado, sugere e evoca ao leitor o paradigma trágico, consubstanciado em Romeu e Julieta (que no desenvolvimento do poema mais palpável se torna), paradigma que ilustra este movimento contínuo de lance e retorno que é o do próprio imaginário e criação.

Shakespeare inspirou-se no mito antigo que, por sua vez, inspirou também Dante, cuja leitura leva o poeta à leitura de Ovídio (*Metamorfoses*, 4. 55-166), que o poeta lê, por seu turno, marcado pela sua cultura camonianiana: “o sulmonense”, lhe chama, evocando a conhecida elegia ‘O sulmonense Ovídio desterrado’, do autor de *Os Lusíadas*.

Consciente da complexa trama que envolve os grandes poetas num elo de afinidades e entretece uma outra realidade temporal – a que os torna eternos, sempre presentes – o eu lírico de Vasco Graça Moura resiste à solenidade a que tal consciência poderia levar e que produziria, como consequência, uma poesia erudita e enfadonha. Essa omnipresença assume outra face, na musa rica em humor e ironia do poeta: a de uma familiaridade convivial que tolera a intimidade, o tom coloquial e até irônico-jocoso, em que esse ‘eu’ se destaca da trama, desdobrando-se, para se observar, divertido, envolvido nela: o Sulmonense, lido em edição bilingue, pode ser jeito de erudito, mas não o é; a tradução lá vai dando apoio para um voo no latim de Ovídio, ‘prejudicado’ pelos “tropeções no texto” – máscara mode-

lada de conhecedor limitado do latim, que não corresponde de todo à realidade pragmática.

O poeta assume a trama, lendo o mito através do universo poético camoniano. Com Camões, pateticamente, comenta “erros meus, má fortuna, amor ardente” ou em meros ecos “para tanto amor injusta a paga”, paráfrase de “se não fora para tão longo amor tão curta a vida”, verso final do soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”.

Conclui o poeta, prosaicamente, “um pouco mais de tino/ e pontualidade organizada:/ já não seria amor um assassino”. E o trágico, do mito, é, afinal, outro: o estar constantemente ameaçado: “e o mito que era tudo fora nada”.

Este comentário joco-sério é peculiar em Vasco Graça Moura<sup>3</sup> e constitui como que o reverso do tão conhecido verso de Mário Sá Carneiro (“um pouco mais de azul e eu fora além”): algo como ‘um pouco menos de azul, eu ficara alguém’.

E nesse equilíbrio instável do mito, que é tensão mas que o mantém, por isso mesmo, ligado à vida como projecção e espelho, reside o cerne da sua leitura e releitura e força criadora no círculo do bumerangue. A lição universal deste mito, em todas as suas versões, leituras e releituras, criadoras ou em edição bilingue, aos tropeções, ainda que os tropeções sejam a pose, ainda que a pose se faça poema é que, já num registo poético discursivo liberto da tradição, “a vida sem amor é coisa reais”.

E quem o afirma é “a alma ocidental”, “compassiva” do poeta.

São estas as coordenadas, é este o universo poético em que a Musa Antiga, pela qual entendo a poesia e os mitos e as suas figurasções

3 Ao registo linguístico poético de VGM, em que o erudito e o vulgar tão peculiarmente se combinam, dedica Carvalho 2016: 125-134 uma fina análise.

artísticas greco-latinas, toca, inspiradora, o poeta. ‘Jogo’ é um dos motes desse toque e viver-criar é conviver com as regras desse jogo.

O ciclo “Laocoonte” (2006: 167-197) expande coordenadas que “Píramo e Tisbe” condensa. Anima o conjunto de poemas essa imagem, fixada pelo escultor helenístico no altar de Pérgamo, da luta e esforço sobre-humano e derradeiro do sacerdote troiano contra as serpentes que o apertam, a ele e a seus filhos, da “infelicidade constritiva”, da fragilidade e fugacidade da vida, da violência erótica, parente da morte, da perda dos filhos, da chacina de crianças. A disparidade temática dos poemas, sob a égide de um mito, ilustra a riqueza inesgotável que a leitura da narrativa gravada na pedra proporciona. A *ekphrasis* atravessa este ciclo e o ‘clássico’, *stricto sensu*, está longe de ser uma constante.

*Ars poetica* fala do análogo esforço por encontrar o espaço vital no poema e na existência, e entre ambos, nessa eterna procura de convergências e consonâncias entre arte e vida, em ordem simulada e logo perdida, no sofrimento do poeta.

Cobre “Laocoonte” o sonho de amor perdido e a porfia desesperada de um reencontro que se sabe improvável, ou “de tanto sonho e nada”, entre o que o eu lírico evoca na palavra e o peso da vida que torna lenta e sofrida, ainda com um halo de música na alma. A consciência de um passado diverso e do eu que escreve, *hic et nunc*, cria um tempo-espaço interior especular: é nesse espelho, de imagens fugazes, que se colhe a imagem da vida e do poeta. Ou antes, que se tecem e destecem as malhas da escrita e da vida, pois Laocoonte é, também, o supremo fôlego vital no instante dessa luta, imortalizada em arte, do homem com o ataque insuspeitado e traiçoeiro de monstros que consubstanciam o próprio tempo. De Laocoonte não fala “*Ars poetica*”, nem “Auto-retrato com a musa”, nem a subseqüente composição “leda e o cisne”, ou os poemas que

se seguem. É o último do ciclo que transporta o nome, no título, que lhe é dedicado.

O mito é esse universal, por detrás das mais variadas vestes que a experiência humana vai vestindo. O conhecimento e consciência dele permite esse leque de variações sobre um tema, nem sempre perceptível, para uma leitura menos atenta, mas em que as notas afloram, discretas, e se combinam, numa espécie de polifonia de fuga, até ao grande *finale*. E essas vozes permitem um diálogo de épocas que se fundem e se enleiam, como no mito de Laocoonte, e traduzem o esforço do reconhecimento do poeta sobre si, sobre a sua linguagem cultural, sobre a sua época, ou o jogo irónico ou sarcástico, mesmo, com todas estas coordenadas, convertidas em instrumento do jogo.

“Auto-retrato com musa” constitui expressão fulcral dessa especularidade. A atitude lírica da contemplação especular do eu traduz um irónico apurar de contas com a imagem fixa no espelho,<sup>4</sup> a exterioridade de um signo poético, carregado de vida para além da imagem, mas marcado, visualmente, pelo passar do tempo, o «tempo e cinza» da cigarrilha que, provavelmente, acenderam o alarme da contemplação, para, como cinza, se deixarem diluir pelo acidente banal do quotidiano, que descarrega toda a densidade quase trágica da finitude «golpe breve no queixo (andanças da gilete)». A dita atitude lírica não pode deixar de me fazer evocar o auto-retrato de Bocage, de todo não referido, mas que parece pairar, como uma fantástica referência, por detrás desta imagem surpreendida no espelho — imagem que remete para outro receptor, imaginado, e assim se desdobra, caleidoscópica, de acordo com quem a vê ou se imagina que veja. Distanciamento e identificação, sentir e imaginar-se sen-

4 Atitude que Amaral 2007: 11 define como “ironia questionante”.

tido, abrem para uma *mise en abîme* que pode estar contida no mito contemplado e na identificação com ele, na conversão camonianiana do amador em coisa amada, na teia indefectível desse mistério de tempos e culturas e violências e finitudes em que o homem se debate e que o definem e determinam, afinal – sem as quais, não é. Modo de libertação? O dizer-se e o tornar-se objecto da capacidade de dizer-se com humor, e com amor. Todas as musas, carnaís ou figuradas, no poeta, condensam essa inspiração poético-erótica em que o poeta se enreda “horas a fio”.

Um mito cabe dentro de outro, já que o ser, como o sabiam os Antigos, se diz de muitas maneiras.<sup>5</sup> Violência e morte, *thanatos*, e eros constituem duas faces de uma realidade e a sua própria representação plástica, em narrativa escultórica ou pictórica, evidenciam essa proximidade. Assim, na «musculada metáfora» do cisne de «leda e o cisne», como expressão da violência fálica de Zeus sob a forma serpentina e coleante de um pescoço de cisne, dominador da natureza humana, rendida, *sub genere feminae*, se desenha uma correspondência com Laocoonte, sobretudo se tivermos em conta a representação pictórica do mito, como parece ser o caso em Vasco Graça Moura, da cópia da obra perdida de Miguel Ângelo, ‘Leda e o cisne’, conservada na Villa Borghese.

A chacina eminente dos filhos, por cuja vida o esforço de Laocoonte é total, numa exposição pujante que é expressão do absoluto desespero, abre o caminho poético para o lamento de todas as chacinas de uma humanidade que teve pais, e sobre a qual se debruça, em dor infinita, a figura materna, já mortos esses filhos. A *pietà* condensa o momento posterior a Laocoonte, sob a égide do hino medieval “sta-

5 Lembre-se o famoso fragmento 32 DK de Heraclito: “Há um único ser, um único sábio, que quer e não quer ser chamado Zeus”.



bat mater dolorosa”,<sup>6</sup> sobre o qual compõem Palestrina, Vivaldi e outros, ou arrancam do mármore de Carrara a expressão do desespero, como Miguel Ângelo, ou ainda lhe confere a expressão mais universal da dor pelo filho perdido na guerra Fernando Pessoa, “O menino de sua mãe”.

A chave final do ciclo, dedicada a Laocoonte, remete o leitor para o contexto do Renascimento italiano, no momento em que o episódio cantado na *Ilíada* e na *Eneida* é expressivamente enriquecido com a descoberta do tesouro escultórico do famoso grupo de Laocoonte. A crónica poético-narrativa evoca a polémica sobre a reconstituição da estátua fragmentada e regista a nota erudita sobre as autorias da estátua, que consta da *Naturalis Historia* de Plínio-o-Antigo (35). Mas, sobre os comentários eruditos e citações, ergue-se o espanto, o fascínio de Michelangelo Buonarroti, à altura do prodígio extraído da terra que o cobria, junto às termas de Tito, em interrogação congenial com quem esculpiu outrora a narrativa de pedra do mito: que diz ele? A dor humana, o desespero contido, universal, a dor de cada um, e do poeta, na voz de outro poeta, que se funde com a do génio renascentista, sofrendo pelo amor que tudo enleia e tudo prende? De novo a *mise en abîme*, como no “julgamento de páris, uma *mise en abîme*” (2000: 120-121), o círculo de bumerangue que faz da literatura, do sofrimento, das penas pesadas ou ligeiras, uma teia, um jogo de peças que remetem de umas para outras e se completam, com o poeta no centro ou na margem, vendo-se de surpresa ou de passagem, preso no espelho, imagem nítida, desfocada, esbatida ou quase adivinhada como a outra, a do fugaz momento de gesto libertado da jovem escrava egípcia, segurando a flor de lótus, rente à água, no

6 Refiro-me ao poema “stabat mater” 2006: 182.

papiro antiquíssimo, do fundo das raízes que mergulham para lá da Europa e que toca a fugacidade de momentos de hoje.

De nexos e remissões, de pressupostos culturais, evocados em breves lampejos se tece a linguagem cultural do que somos.

No centro do ciclo consta “da europa”,<sup>7</sup> poema-reflexão sobre um outro grande espelho e a imagem que nele se projecta, imagem estranha, contraditória, que é a nossa, a do poeta, que nos prende, como o tempo e as serpentes de Laocoonte, e nos afasta em interrogação sobre o que é visto e não reconhecido. O espelho é, aqui, o tempo e a história, as línguas e culturas diversas, a desfocagem «...das suas guerras, das sombras mais profundas/ de um conhecimento quantas vezes trágico», de uma alteridade não de todo compreensível, na sua pluralidade, a visão rápida e fugaz de uma identidade que se faz e flui e se refaz na experiência e na vida, fidelidade e errância, que o mito de Ulisses condensa, nas suas contradições – o ter pátria na pátria perdida:

da europa a consciência é estranha:  
talvez não saibamos nada dela enquanto  
dela sabemos tudo em cada experiência  
de vida, como a pátria de ulisses,

é um território onde,  
entre ruínas e algumas fidelidades contraditórias,  
a alma aporta e renasce para a aventura.

Mas o mito de Ulisses vive também na memória poética de infância, das grandes aventuras imaginadas nas batalhas navais do tanque

7 Final do poema “Ulisses” (2007: 395).

onde os garotos partiam para grandes pelejas: fumos épicos, desfeitos pelo amuo da batota ou do mau perder da garotada: «assim não, pá, assim não jogo mais». O mito presta-se, também, a esta desconcertante iconoclastia, já que invade o trágico da vida humana, o solene e o quotidiano mais banal da brincadeira de infância, com que o poeta joga, jogando com o mito.

Percebe-se já que raramente a Antiguidade Clássica constitui motivo inspirador *a solo* e, de modo algum, chão de experiências quase-místicas do ser uno da poesia. Vasco Graça Moura faz vénia a Sophia de Mello Breyner e reconhece-lhe esse terreno poético – que não é, decididamente, o seu:<sup>8</sup>

é quando a luz safira e cor-de-rosa  
a humedecer as nuvens, matinal,  
alastra pelas praias, vagarosa,  
e nas dunas rendilha o seu metal,

é quando algas e mar, corais, espuma  
e sombras transparentes vêm na brisa,  
é quando em nós a lira desarruma  
a angústia e o silêncio e a imprecisa

densidade do tempo e se combina  
do ouvido à alma na medida certa  
uma geometria cristalina,  
é quando um cresco deus pagão desperta

a dar o alento próprio à maresia  
e canta ao encontrar-se com sophia.

8 “alba em memória de sophia” (2006: 212).

O romper de fronteiras ocorre em moldes em diferentes: antes de mais, entre artes, num diálogo e fusão contínua do mito-palavra, do mito plasmado na arte figurativa e do mito-música, como é o caso, a título de exemplo, entre muitos, do citado poema “*stabat mater*” ou de “*ariadne em naxos*”,<sup>9</sup> que em Richard Strauss encontra repouso, como no Olimpo, protegida pelo compositor de intromissões de outros compositores, poetas e pintores.

Esse romper de fronteiras, que pressupõe uma universalidade da expressão artística, plena de correspondências e correspondente à já sublinhada universalidade do mito, é determinante na vivência poética de um tempo único, em que Miguel Ângelo convive com Plínio ou o poeta com ambos, num jogo de espelho e de afinidades, tão próximas que lhes chamaria conivências, e Ulisses convive com os garotos do tanque de infância, ou o pintor Exéquias se aproxima do *gang* de motards, ele que gravou a tinta, no vaso ático de figuras negras, o encontro fatal de eros e *thanatos*, na batalha em que Aquiles mata Pentesileia, ficando ambos mutuamente presos no derradeiro olhar em que se encontram, e que antecipa a relação derradeira de um Aquiles contemporâneo preso de amor à motard que morre à beira da estrada. Olhar a vida num espelho, olhar-se ao espelho num mito, aberto ao fundo dos tempos, de Homero a Quinto de Esmirna, à solidão das ruas de Lisboa, aos *gangs* rivais das grandes cidades, capta imagens de fotografia “em fracção de tempo a preto e branco”, instantâneos de vida fugidamente palpáveis. O espelho, sempre o espelho de época nenhuma e de todos os tempos, que devolve a perturbação do instante que escapa, do desencontro amoroso, do demasiado tarde, da interrogação do como teria sido de outro modo.

9 Do ciclo “poemas com pessoas” (2000: 93-94).

Eternas perguntas, vivências e sentimentos quotidianos, à medida da dimensão do quotidiano limitado e rotineiro da mesa de café, do tom brejeiro dos banhistas mirones, apostando sobre as divas banhistas, qual julgamento de Páris cansado das suas funestas consequências e despojado de uma solenidade saturada, pela veia irónica e jocosa do poeta, ou vibrações mais densas da interrogação amorosa, da dor humana, da perda e da ausência, da fragilidade de cinza e sombra do homem, no nexo de eros e morte, incessantemente fixadas em arte que encontrou, para o poeta, momentos altos com que gerou consonâncias — é neste vaivém do bumerangue sentimentos-literatura que o Clássico encontra o seu lugar.

Esses momentos altos de consonância são óbvios: o Renascimento italiano nos seus alvares ou plenitude, Camões, o Maneirismo, Alorna, familiares ao poeta, interiorizados e convertidos na sua própria linguagem e abertura ao mundo. São momentos e figuras que criaram a sua própria abertura e apropriação da poesia e arte da Antiguidade. E Vasco Graça Moura, por seu turno, tem a sua, decididamente em edição bilingue. Não porque tropece no texto, mas porque valoriza texto e tradução e gosta de jogar com a relação entre ambos e de jogar com o leitor, assumindo a pose de quem tropeça, enquanto entra de *motu próprio*, medindo-se ao espelho da sua cultura e do diálogo epocal, nessa dança circular, com as várias instâncias poético-culturais que se apropriaram da Musa Antiga. Assim, também a relação de Vasco Graça Moura com a Antiguidade se pauta por uma espécie de perspetivação de *mise en abîme* com que modela a sua máscara lírica, já que é, simultaneamente, a relação de quem conhece, e lê, e encontra aí inspiração e, simultaneamente, entra também pela via de acesso ao Antigo do Renascimento italiano, de Camões, do Maneirismo, de Alorna, Rilke e de um universo cultural europeu moderno e contemporâneo lido e interpretado por um espírito atento, perspicaz, de extensa e profunda cultura, por um homem amante da vida.

Neste duplo caminho o poeta faz da sua arte um jogo, ora sério ora caprichoso e humorado, e imprime-lhe um ritmo e movimento próprio, circular, como o trajecto do bumerangue, marcado, com frequência, pela cadência de um ritmo ternário, quase de valsa: Antiguidade/Contemporâneo/Renascimento ou Camões, Contemporâneo/ Antiguidade/Renascimento ou Camões, Renascimento ou Camões/Antiguidade/Contemporâneo. Nesta partitura as escalas e as vozes são possíveis porque o poeta é terra culta e fértil em criatividade original.

Se Camões, por exemplo, marca o ritmo, a linguagem, a percepção e constitui um dos tempos obrigatórios neste giro, a Antiguidade Clássica revela-se como uma Musa por dentro de todas as outras musas, carnavais ou poéticas, de qualquer modo poetizadas, de Vasco Graça Moura e que correspondem aos vários âmbitos da criação do poeta: está presente na poesia de ressonâncias camonianas, dá voz a poesia erótica, dá corpo expressivo a poesia reflexiva, tendente ao ensaio e à reflexão sobre Europa, essa Europa com matrizes e que dramaticamente erra, mendicante, à poesia de propensão narrativa, à perspectiva poética de discurso ecfástico e, finalmente, à tradução poética, propositadamente deixada para o fim.

Ainda aqui o poeta não resiste ao jogo que lhe oferecem as opções de tradução de autores diversos quanto à expressão homérica *epēa pteroenta*. O título do poema, “palavras aladas”, talvez indique a preferência do poeta-tradutor, mas as ‘palavras aladas’, opção de Maria Helena da Rocha Pereira, convivem com as ‘palavras apetrechadas de asas’, por que opta Frederico Lourenço, sendo comuns as asas que as elevam em todos os sentidos, céleres, mensageiras da poesia, imaginadas como metálicas, técnicas e precisas, na opção de F. Lourenço, ou dotadas de vida e mensageiras de cantos e memórias. O jogo das palavras e soluções contrapostas dá azo ao jogo consciente, animado pela sensibilidade filológica que estimula a poética, que desdobrando

as variantes de tradução numa profusão de asas as converte em espelho de ideias e de imagens do que há de nobre e de mesquinho no homem, no poeta, a que regressam depois de as largar ao voo da imaginação.

O conjunto de traduções poéticas com que se encerra o volume de poesia 2001-2005 dá pela epígrafe de “suite horaciana”. Definitivamente, denuncia-se a pose criada na cena de leitura de Ovídio, por parte da máscara lírica de Vasco Graça Moura, aos tropeços no texto latino. Ora, quem tropeça no original não traduz assim. Trata-se de um conjunto de traduções de odes de Horácio, em que a fidelidade ao texto se combina com uma doseada liberdade poética que torna a tradução mais fiel à expressividade poética do original. A palavra é apurada com elegância e precisão, em função de um ritmo que muitas vezes se perde ao traduzir. Poderá não corresponder ao ritmo original, já que a natureza da prosódia latina e da portuguesa são diferentes, mas o texto poético apurado tem o ritmo e a musicalidade que recuperam a força do original. É justa e consciente a designação musical de ‘suite’ num conjunto em que, nem sempre, a graciosidade é fácil de manter, mas no qual o poeta-tradutor nos apresenta notáveis soluções. Apresenta-se, a título de exemplo, a tradução poética da ode 1.11 de Horácio, que Graça Moura intitula “não perguntes, leuconoe”:<sup>10</sup>

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi  
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
temptaris números. ut melius, quidquid erit, pati!  
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,  
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
Tyrrhenum, sapias, vina liques, et spatio brevi

10 Do ciclo “suite horaciana” (2006: 314).

spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

não pergunes, leuconoe (1,11)

não pergunes, leuconoe (nefasto  
fora saber) que fim darão os deuses  
a ti e a mim, e os babilónios números  
não tentes. Antes sofrer-se o que vier!,  
quer júpiter conceda mais invernos,  
quer este seja o último, a quebrar  
o mar tirreno nas falésias gastas.  
cresce em saber, dilui o vinho e em breve  
espaço a longa esperança então encurta.  
ao falarmos foge invejosa a idade:  
colhe o dia, não creias no amanhã.

A tradução revela-se uma espécie de estudo do português da poesia renascentista de matriz latina, aplicado à própria tradução do modelo inspirador. São notáveis as soluções escolhidas, que, por isso mesmo, são discretas e deixam que a elegante síntese do verbo horaciano flua para o português como pátria sua. Note-se, a título de exemplo, na composição escolhida, a conversão de “scire nefas” na expressão parentética – e por isso maximamente sóbria – “(nefasto fora saber)”, de sabor arcaizante, com a forma de mais-que-perfeito com valor condicional.

“Os babilónios números”, numa anástrofe que mantém a sequência do original<sup>11</sup>. O registo discursivo, arcaizante, como o de uma

11 Bochiccio (2015: 205-207) aponta análogos recursos num poema que é evocação livre de Catulo, glosado sobejamente no Renascimento.



composição à maneira renascentista que encosta o vernáculo ao latim, acolhe o verbo no final, de que o sintagma “os babilónios números” é objecto directo. Por seu turno, a frase exclamativa do v. 4 preserva, com elegância, o v. 3 de Horácio.<sup>12</sup>

A equivalência “a quebrar” para “debilitat”, sendo o objecto directo ‘o mar’ representa uma solução extremamente feliz, bem como “falésias gastas” para “oppositis...pumicibus”, representando “gastas” o resultado, intraduzível com elegância, do participio de ‘opponere’. O verso final conserva a sintética sobriedade do tom gnómico de Horácio. A coroar as opções do tradutor-poeta ressalta a solução ‘cresce em saber’ para ‘sapias’, que assim mantém, no contexto, o carácter exortativo do conjuntivo latino e a ambiguidade da raiz ‘sap-’, que concentra em si a dimensão cognitiva e a gustativa, de ‘saber’, ‘saborear’.

A tradução horaciana de Graça Moura resulta, assim, fluida, elegante, espontânea mas, para um leitor mais atento, aí se reconhece uma verdadeira sintonia com Horácio: é que esse efeito é resultado de uma apurada e aturada lima, de um labor oficial do poeta erudito português (Lima 2004: 112).

Voltas do bumerangue? Certamente o jogo, o jogo especular, de projecção ao infinito – de novo a *mise en abîme*, em outra modalidade, anunciada em “palavras aladas”: a Antiguidade em outros rostos, e sempre o mesmo, constante na variação, amplificado, tocado em polifonia de fuga, no entrelaçar de outras épocas, expressão, nesta singular apropriação, da verdade universal e singular da poesia de Vasco Graça Moura, em toda a sua densidade cultural e antropológica de *homo ludens*, *homo poeticus*, tradutor de culturas diversas, das

12 Desse ‘jogo’ de tradução, trabalhado, elegante, fluido e simultaneamente fiel e ousado, no *scherzo* entre registos poéticos, nos dá testemunho Marnoto (2014:144-145).

suas raízes europeias, num jeito de ameno jogo entre o texto, a história e a vida, como num *scherzo* com a mesma e as sempre diversas musas.

#### REFERÊNCIAS

- AMARAL, F. Pinto do (2007). “A poesia neomaneirista de Vasco Graça Moura”, in V. Graça Moura, *Poesia 1963/1995*. Lisboa. 7-11.
- BOCHICCIO, Maria (2015). “Sobre o poema de Vasco Graça Moura «Para esconder um verso de Catulo»”, *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, jan. 189: 205-209.
- CARVALHO, T. (2016). “Da imagem literária de Vasco Graça Moura: sobr(exposição)e recato”, *Revista Colóquio Letras. Ensaio*, set. 193: 123-134.
- GRAÇA MOURA, V. (2000) *Poesia 1997/2000*. Lisboa.
- GRAÇA MOURA, V. (2006) *Poesia 2001/2005*. Lisboa.
- GRAÇA MOURA, V. (2007) *Poesia 1963/1995*. Lisboa.
- LIMA, Isabel Pires de (2004). “Referências clássicas na poesia de Vasco Graça Moura”, in J. R. Ferreira, P. B. Dias (eds.), *Fluir perene*. Coimbra. 111-123.
- MARNOTO, Rita (2014). “Vasco Graça Moura: a grandeza das letras”, *Revista Colóquio Letras*, dez. 187: 143-145.