

A mulher camoniana na poesia de Vasco Graça Moura

José Manuel Ventura* 

Introdução

Vasco Graça Moura (1942-2014), um dos autores mais cultos da sua geração, fez da sua polifacetada e peculiar obra um notável espaço de cultura, uma espécie de caixa de ressonância das mais diversas vozes. A sua escrita, com efeito, 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. Porém, esta singular conceção estética também se plasma na sugestiva capacidade referencial, pela convocação de situações concretas colhidas no quotidiano, numa relação única com a literatura.

Em “soneto da poesia narrativa”, com uma lúcida consciência literária, proclama uma poética muito própria que marcaria todo o seu fazer poético:

foi assim que cheguei à poesia narrativa:
nos poemas moviam-se figuras
e a essas figuras aconteciam coisas
e essas coisas tinham um sentido deslizando,
era uma espécie de hipálage do mundo (MOURA, 2012b, p. 86).

De facto, nessa dimensão narrativa é possível dilucidar uma vasta galeria de “figuras”, que “era uma espécie de hipálage do mundo”, sugestão da complexa representação poética da realidade. Com efeito, esse processo compositivo, tão do agrado do autor (BARRENTO, 1996, p. 74), recria personagens e uma determinada factualidade haurida no quotidiano, que transforma em matéria lírica. Nesse encadeamento lógico, o sintagma “essas coisas tinham um sentido deslizando” ilustra, por outro lado, a deliberada fluidez da sua escrita. O projeto literário de Graça Moura propõe, por conseguinte, uma chave interpretativa, cujo propósito é orientar e interpelar todos aqueles que lerem os seus versos.

É precisamente a partir desta atitude programática que o presente trabalho se centra, procurando dilucidar o modo como o autor contemporâneo aproveita a representação feminina de Camões, pedra angular na panóplia de mulheres por si cantadas.

A beleza da mulher: memória e encantamento

Graça Moura, na verdade, nunca se cansou de destacar a sua veneração pelo vate quinhentista, como deixou testemunhado:

* Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), Coimbra, Portugal. Membro do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra (CIEC-UC), Coimbra, Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1825-3714>. E-mail: jmrventura@gmail.com

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 (MOURA, 2011, p. 11).

O autor assume, pois, que a sua poesia radica de um claro exercício dialógico, feito de afinidades eletivas, onde Camões ocupa um lugar privilegiado.

Neste panorama de uma inegável devoção ao autor das *Rhythmas*, leia-se o poema inspirado nas célebres “Endechas a Bárbara” (CAMÕES, 1994, p. 89-90):

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

a que me cativa
e me traz cativo
só faz com que eu viva
porque nela vivo (MOURA, 2012b, p. 504).

O sugestivo diálogo com a voz tutelar quinhentista plasma-se desde logo no título, “imitado de camões”. À semelhança do hipotexto, a linguagem poética nasce do continuado jogo polissémico do lexema “cativo”, associado a aliterações várias, como “vivo” ou “motivo”. Contudo, não é evocada uma mulher de pele negra, que Camões apelidou de Bárbara, nem a sua invulgar beleza exótica decorrente de “rosto singular”, “pretos os cabelos” ou “tão doce a figura”. Esta capacidade transgressora de vgm, como o próprio se designa (MOURA, 2012b, p. 249), apresenta ecos explícitos das referidas endechas vinculados sobretudo ao estado de espírito do sujeito de enunciação: “a que me cativa / se nas nuvens vivo / também me cativa”. Esta estratégia enunciativa demonstra a servidão amorosa e é nessa condição que decorrem os sentimentos do “eu” lírico. Nesse processo de metamorfose, registre-se que o passo inspirador “pois nela vivo / é força que viva” intensifica-se através da causalidade de “porque nela vivo”, expressão de sentida paixão. Não deixa de ser significativo, por outro lado, que nesse retrato poético, o poeta não abandona as formas tradicionais da medida velha, prova cabal do seu virtuosismo. Com efeito, Graça Moura conhece

os mecanismos expressivos utilizados por Camões, ao nível da construção frásica, considerada na sua significação retórico-estilística e na sua configuração rítmica. Tal jogo imitativo acaba por se integrar na perfeição no seu universo lírico, assumindo um deliberado tributo aos versos camonianos.

No universo da mulher cantada, a sombra tutelar do Épico em “barbie em diagonal” deixa antever de um modo menos explícito, mas não menos sugestivo, um “eu” lírico atraído por uma jovem:

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 (MOURA, 2012a, p. 531).

Na composição acima transcrita ressoa Leonor, cantada na redondilha camoniana conhecida por “Descalça vai para a fonte” (CAMÕES, 1994, p. 55-56). A invulgar riqueza dos vocábulos e as sonoridades da redondilha, a par da dimensão imagética, que remonta à poesia trovadoresca, chamaram a atenção de poetas posteriores a Quinhentos, de que se destaca Rodrigues Lobo. Já no século XX, entre outros, António Gedeão (1964, p. 194), no seu poema da “auto-estrada” cantara esta jovem num tom lúdico mantendo com o texto inspirador uma estreita aproximação.

Graça Moura, nessa linha, moderniza o padrão da beleza feminina, confirmado pela indumentária sensual, “mini-saia curta” e “top em vez de blusa”, referente que lembra a “blusinha terileno” enunciada pelo autor de “Lágrima de preta”. A expressividade do passo dinâmico e decidido da jovem é apresentada num andar rápido com os “cabelos ao vento”, constituindo uma revisitação do vilancete camoniano, mas também do texto de Gedeão. O predomínio do *enjambement*, bem como a ausência de pontuação convocam precisamente essa rapidez e sensualidade, na tentativa de cortejar aquela jovem, no entanto a expectativa é malograda pela falta de correspondência, como se observa na última estrofe: “olhar que não atenta nem sequer nas / surpresas de viés”. Também o refrão camoniano consagrado a Leonor “Vai formosa e não segura” dá lugar a “tão segura vai”, notação psicológica da figura feminina divergente do texto inspirador, uma vez que sugere a confiança da jovem na sua beleza. Neste caso concreto, pautado por uma clara intenção inovadora, o trecho aproveita a reescrita de Gedeão “Vai ditosa e bem segura”. Graça Moura poetiza, assim, o que tem sido tradicionalmente considerado avesso ao lirismo; regida por códigos da modernidade, esse processo transformativo designa-se por paródia (com o sentido

etimológico de “contra-canto”), que consiste numa “abordagem criativa/produzida da tradição”, no dizer de Linda Hutcheon (1985, p. 19).

Por conseguinte, os nexos entre a composição do autor de *ars poetica* e outros tantos textos que o procederam ou lhe são contemporâneos, constituem um traço distintivo da sua conceção lírica. Num processo criativo apoiado na tradição e haurido na contemporaneidade, vgm revela, pois, uma imagética inovadora, que perscruta o quotidiano, como se observa nos padrões vigentes da moda feminina: “no porte de modelo, longas pernas”. A reinterpretação de versos alheios, neste caso concreto de Camões e Gedeão, revela a singular capacidade lírica do autor de *Poesia Reunida*, que recria uma Leonor moderna, “uma barbie”.

Inscrita nos padrões do pós-modernismo, Umberto Eco designou esta estratégia polifónica por “ironia intertextual”:

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 (Eco, 2003, p. 225).

A formulação enunciada aplica-se com toda a razão de ser a vgm, uma vez que exige um leitor modelo provido de uma certa *enciclopédia*, um cabedal de conhecimentos, porque somente assim pode descortinar os diversos fios das referências literárias ou outras que entretecem a tessitura poética.

Ainda na constante revisitação das figuras femininas ligadas à obra do autor de *Os Lusíadas*, o poeta contemporâneo não descarta o modelo petrarquista, o qual é indispensável para dilucidar a lírica camoniana e a história cultural do século XVI, como observou Rita Marnoto (2015) em *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*.

Os seguintes versos de Graça Moura inscrevem-se precisamente nessa realidade:

quem amo tem cabelos
castanhos e castanhos
os olhos, o nariz
direito, a boca doce.
em mais ninguém conheço

tal porte do pescoço
nem tão esguias mãos
com aro de safira,
nem tanta luz tão húmida
que sai do seu olhar,

nem riso tão contente,
contido e comovente,
nem tão discretos gestos,
nem corpo tão macio.
Quem amo tem feições

De uma beleza grave
E música na alma (MOURA, 2012b, p. 351).

Com um timbre camoniano, a composição apresenta evidentes traços de recorte petrarquista, onde se destaca o reconhecimento dos atributos femininos de uma “celeste formosura”. Uma vez que essa conceção de mulher “é espírito e corpo”, como nota Rita Marnoto (1999, p. 85), essa totalidade perfeita confere-lhe uma dimensão divina. É precisamente através da reiteração de “Quem amo” que se perpetua justamente um estado amoroso nascido harmoniosamente desses dois planos. Nessa sublimação, o decoro e o comedimento apresentam-se na gradação psicológica do sereno “riso... / contido e comovente”. Conhecedor desses códigos estético-literários, em que a beleza física é indispensável ao amor, é possível ainda verificar notações sensuais nos segmentos “boca doce” e “porte do pescoço”. Porém, Graça Moura, que gostaria de se ter “petrarquizado” (MOURA, 1992b, p. 338), enfatiza, ao invés de uma figura de cabelos loiros e olhos brilhantes, uma mulher de cabelo e olhos castanhos, bem como assevera, em registo anafórico, que nunca tinha visto “nem tão discretos gestos / nem corpo tão macio”. Os exemplos aduzidos, impulsionados pela estética camoniana de matriz petrarquista, comprovam um sólido conhecimento acerca do modo como o vate quinhentista soube dialogar com a sensibilidade do humanista de Arezzo. Nesta linha, o autor contemporâneo salienta no prefácio à sua tradução das *Rimas* de Petrarca: “Na poesia, Camões foi dos que compreenderam mais a fundo a dimensão existencial da lírica petrarquiiana” (MOURA, 2003, p. 29).

No âmbito desse legado, o mesmo acontece de um modo claro no seguinte texto do tradutor da *Divina Comédia*:

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 (MOURA, 2012b, p. 337).

Os versos aqui apresentados desenham uma poética arreigada à tradição resultante dos referentes convencionais da beleza feminina: “dentes de marfim” ou “de ouro cabelo”. Estas características de substrato camoniano, fazem ecoar, por exemplo, os conhecidos sonetos “Um mover de olhos, brando e piedoso” e “Ondados fios de ouro reluzente” (CAMÕES, 1994, p. 161, 164). No entanto, Graça Moura infringe os padrões canónicos do retrato feminino; a indagação em torno do nariz, “adunco não podia ser, nem raso”, não integra os códigos estético-literários vigentes na caracterização da mulher, visto que o nariz nunca era motivo de cântico lírico. Como escreve noutra composição, num registo burlesco, reitera a ausência desse traço fisionómico na Laura de Petrarca: “se não tinha nariz não respirava / [...] Petrarca não achava / dever dele falar” (MOURA, 2012b, p. 336).

No último verso do texto acima transcrito, o caráter prosaico da expressão idiomática “pêlo na venta” afigura-se um desafio aos ditames normativos das convenções, pela sugestão de uma mulher esquiva e arrogante, apesar da sua formosura. Esta caracterização traz consigo uma deliberada metamorfose e situa-se, por conseguinte, num plano diverso do louvor feminino camoniano ditado pelo Petrarquismo. A mulher neste poema de vgm, ao invés de uma dimensão divina, destaca-se essencialmente por inesperados e disfóricos atributos psicológicos e físicos, o que configura uma singular expressão lírica.

Assim, Vasco Graça Moura revela um deliberado propósito lúdico na multifacetada representação do feminino camoniano que se plasma numa singular recriação dos padrões consagrados pela tradição literária.

Sob o signo do naufrágio: Dinamene

No constante diálogo de Graça Moura com o universo poético de Camões assume particular relevo Dinamene, um dos célebres amores atribuídos ao poeta. Familiarizado com essa mundividência, o *eu* lírico evoca as vicissitudes e desenganos experimentados pelo Épico em versos repassados de amor e saudade pela sua amada:

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 (MOURA, 2012a, p. 511).

Numa sensibilidade muito própria, que tem na sua génese o estímulo figurativo de Dinamene, a notação anafórica, bem como a adjectivação valorativa, assinalam a sua beleza interior e física: “nem de seu corpo a curva mais vibrante, / nem as volutas leves do seu riso, / nem o peito acerado, o dorso liso”. Não obstante, na contemplação dessa sensualidade feminina emana um estado de espírito marcado pela tristeza, pois qualquer relação com a jovem está irremediavelmente perdida: “partiu Dinamene” com “a fúria e o impulso a abandoná-la”. Uma felicidade enganadora agudiza uma profunda desilusão e provoca, a um tempo, dor e solidão. A evocação de “nem dolorosos versos que ficavam / medindo roucamente, impacientes” é apanágio de uma vivência amorosa impossível, da qual apenas fica a saudade.

Não obstante, o fascínio de Graça Moura por esta figura feminina multiplica-se e, à semelhança do Épico, dedica um notável ciclo de poemas, intitulado precisamente “a sua dinamene”.

Numa vocação meditativa, o sujeito poético dá conta da separação da amada; atribui à força do destino inexorável a culpa do trágico naufrágio de Camões ao largo do rio Mekong, onde a jovem terá falecido quando o acompanhava:

ah, minha dinamene, naufragada.
 é história do soldado, é a história do marinheiro,
 do que antes se dissera amargamente
 a acordar agarrado a um rochedo.

este homem teve sempre estrelas 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 (MOURA, 2012a, p. 421).

Os efeitos das contingências trágicas na vida de Camões estão patentes, desde logo, na invocação “ah, minha dinamene”, expressão de carinho e, sobretudo, de comiseração perante aquela que faleceu num “naufrágio triste e miserando”. Nas águas tempestuosas, o poeta conseguiu ainda assim salvar a vida e o seu “canto molhado”, como confessou em *Os Lusíadas*, canto X, 128. Nessa sequência verifica-se uma inesperada cambiante do *tópos* do soldado/poeta: Camões é também apodado de “marinheiro”, o que realça, em clave metafórica, a sua condição de sobrevivente. Com efeito, trata-se uma impressionante imagem de desespero, constituindo um eixo estruturante que se organiza em torno de um espaço – o mar agitado, e de um tempo – o momento trágico do naufrágio. Neste âmbito, a segunda estrofe faz eco, em boa parte, do relato de Diogo do Couto (1993, p. 470-471) sobre o *Príncipe dos Poetas*: “Mas como este homem teve sempre estrela de poeta que he serem todos pobres, e hũa natureza terrível e enfim pouca ventura”. De um modo admirável e inovador, Graça Moura modela em recorte lírico esse texto antigo: “este homem teve sempre estrelas de poeta / que é iludirem-se todos e enfim pouca ventura / e uma natureza terrível, e serem todos pobres. / dinamene contempla estrelas infelices”. Neste exercício de citações, também a referência astronómica a “estrelas infelices” é decalcada de um célebre passo da “Canção X” (CAMÕES, 1994, p. 227) e reforça, neste contexto, a “fortuna cruel” que sempre perseguiu o poeta.

O sujeito de enunciação, por conseguinte, lembra Dinamene já morta, que “flutua nua” no mar, e a “perdição”, lexema tão caro ao poeta quinhentista, é expressão sugestiva de um amor que acaba mal, numa espiral de sentimentos disfóricos. A tensão emocional do sujeito de enunciação, de algum modo, tem afinidades com “Quando das minhas mágoas a comprida” (CAMÕES, 1994, p. 166), visto que neste soneto o desengano do “eu” exprime um lancinante ceticismo face à morte da sua amada. De sentido semelhante, numa esperança infundada, o *pathos*, criado por vgm em torno da amargura da perda, demonstra uma invulgar capacidade de evocação lírica, contaminada pelos traços técnico-compositivos da canção camoniana, género que Maria do Céu Fraga definiu deste 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 (FRAGA, 2003, p. 59).

Num contexto de cunho elegíaco marcado pela angústia que assola o “eu” lírico, é retomada a figuração de um corpo à deriva com o naufrágio em pano de fundo:

ao princípio era a 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 espirais.
ao princípio era ninfa adormecida sem cendal.
ao princípio era a ninfa que depois naufragou,
a que depois foi lastro de todos os navios (MOURA, 2012a, p. 420).

O sentido trágico adensa-se, criando um universo poético que faz da força imagética uma espécie de mosaico representativo do percurso existencial do vate de Quinhentos, o verso “ao princípio era a ninfa que depois naufragou” sugere o motivo obsidiante de um amor destroçado. Perante os ecos funestos que ficaram do naufrágio, a imagética da amada desenhada por Camões parece ter servido de inspiração a Graça Moura no seguinte passo: “eternamente as águas lograrão / a tua peregrina beleza formosura” (CAMÕES, 1994, p. 159). Porém, os versos da “moça china / [...] com quem vinha embarcado” seguem de perto Diogo do Couto quando na sua *Década 8ª* descreve o fatídico acidente marítimo de Camões e da sua companheira: “se afogou hũa moça china que trazia muito fermosa com que vinha embarcado e muito obrigado; e em terra fez sonetos à sua morte” (COUTO, 1993, p. 470). A este respeito, os elementos marítimos indiciadores dessa circunstância são significativos – “praia”, “ondas” e “navios”. Nesta linha, no dizer de Aguiar e Silva (1971, p. 230), o lirismo maneirista e barroco recorreu, muitas vezes, à imagem do mar para aludir às vicissitudes da vida:

A comparação da vida com o mar tempestuoso encerra múltiplas possibilidades simbólicas e metafóricas: o homem pode ser figurado como náufrago, como um navio açoitado pelas ondas e pela ventania, como um mareante que, em perigo, e sem norte, busca um porto de salvação.

Face a essa circunstância, a dimensão plástica da nudez acentua a inegável sensualidade e delicadeza feminina, uma vez que Dinamene repousa “reclinada e nua” e “adormecida sem cendal” nas profundezas das águas torna possível admirar a “sua linha das ancas”. Como uma miragem, essa mulher flui enleada nas “gramíneas frágeis”, uma deriva do *locus amoenus*, plasmado não nos “verdes campos” camonianos, mas no meio aquático.

Com isto, não significa que o tempo histórico de Camões seja descurado; o lamento e o profundo desespero do “eu” lírico ultrapassam o âmbito pessoal para assumir um valor coletivo; Dinamene, que “foi lastro de todos os navios”, torna-se, por antonomásia, o emblema de todas as viagens marítimas. Tal dimensão simbólica representa os perigos, as provações e os naufrágios dos marinheiros portugueses nos inóspitos e desconhecidos mares, que Camões tão bem conheceu. O sentido significativo decorrente reveste-se, pois, de extrema importância na configuração da portugalidade, visto que se trata de uma “consciência do naufrágio como traço identificador do nosso imaginário”, como concluiu a este propósito, em texto ensaístico, Graça Moura (1999, p. 201).

Numa conceção análoga a Camões, o autor de “a furiosa paixão pelo tangível”, ao escolher então Dinamene como destinatária imediata, incute em seus versos um momento confessional plasmado num invulgar poder criativo. Essa faceta meditativa centra-se, de novo, na expressiva visualização do corpo feminino, comprovada em “IV. o tempo não podia”:

o corpo dela era translúcido como a montanha da lua,
dilatado como a eternidade, circular como a serpente,
impossível como a utopia, fascinante como a carta de marear
por águas desconhecidas da nossa alma ao lusco-fusco.

os olhos percorriam-na avidamente em horas de ventura e de aventura,
transparentes e aos seus roxos lírios, e às suas néveas tetas (MOURA, 2012a, p. 423).

Diante de um sentimento de desengano, Dinamene é, novamente, apresentada numa sequência de comparações, que intensificam um propósito imagético: “o corpo dela” é “translúcido como uma montanha da lua” e “circular como a serpente”. A contemplação, tão breve como intensa, dessa formosura feminina molda-se em notações lascivas, como por exemplo “tetas” ou “roxos lírios”, referentes hauridos na descrição de Vénus no célebre episódio do “Consílio dos deuses” do Canto II, (est. 36 e 37) de *Os Lusíadas*. Não obstante, a enunciação expande-se numa complexa rede semântica onde recrudescem a ausência e a perda “em horas de ventura e desventura”. Este passo materializa, deste modo, uma aguda consciência da efemeridade da condição humana e esse fundo de desespero consagra um tempo onde não há possibilidade de redenção, uma vez que é “impossível como a utopia”. Sob o signo da morte de Dinamene, o sentido lírico fixa-se, assim, nos desígnios de um destino que inflige um duro sofrimento ao vate quinhentista. Num sentido celebrativo, a expressividade da comparação daquele corpo “fascinante como a carta de marear” parece enaltecer o engenho de Camões, que, de um modo singular, cantou o novo mapa do mundo delineado pelos navegadores portugueses.

O autor de “vénus ao espelho”, na constante convivência com o Épico, reitera essa tensão lírica nascida do espetro daquela mulher oriental:

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 linfa 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. (MOURA, 2012a, p. 424)

Neste trecho, a enunciação, em envolvente paisagem marítima, reaviva a atenção em torno da “pobre moça china”, que jaz entre “nenúfares brancos e tufos de junquinhos”; a referência à planta aquática não é fortuita, de acordo com Graça Moura, embora Camões não a tenha evocado, reveste-se de particular importância imagética na literatura e nas artes em geral. Para realçar essa força visual, presente também no poema transcrito, o autor alude às *Ninphaeales* de Monet:

Lembra-me também Claude Monet, no seu jardim de Giverny, a pintar nenúfares nos últimos vinte anos da sua vida, tentando captar as variações infinitesimais da luz sobre o verde das largas folhas arredondadas sobre a superfície das águas (MOURA, 1999, p. 196).

Como se verifica, a descrição dos reflexos e brilhos aquáticos intensifica o corpo flutuante de Dinamene. Por outro lado, o segmento “de plácidas águas se faz agora o seu regaço” apresenta explícitos ecos do canto X, 128 da epopeia camoniana, que dá conta do funesto acontecimento vivido pelo poeta: “Este receberá, plácido e brando, / No seu regaço os cantos que molhados / Vêm do naufrágio triste e miserando”. A evidente correlação poética tem o fito de provocar no leitor o reconhecimento, estratégia recorrente na atual poesia portuguesa, no dizer de Rosa Martelo (2007, p. 27), que começou nos anos 60 do século findo, quando se fixou “definitivamente um cânone revisitável e suscetível de reelaboração”.

Numa imagem próxima da *Écloga VII*, “Tão claras vão as águas caminhando” (CAMÕES, 1994, p. 367), a notação visual da limpidez das “águas transparentes” contrasta com a fúria dos “procelosos baixos”, sintagma camoniano evocativo do naufrágio do poeta. Num processo de singular depuração lírica, a desgraça desenha-se na união da amada e da natureza e, numa expressão ritmicamente ampla, intensifica-se na enumeração disfórica “tanto corpo por enterrar, tanta mágoa por reparar, tanto cabo por dobrar”. Num texto repleto de referências poéticas, vgm faz ressoar, pelo paralelismo evidenciado, o famoso excurso camoniano de “O bicho da terra”, no Canto I, 106: “tanto infortúnio, tanta cobiça, tanta ventura, tanto dano”.

A focalização de um corpo oscilante e sem vida sublinha uma profunda mágoa, já que se trata de “uma inquieta deslembração”. Os traços desse retrato, carregados de densidade emocional, constroem-se num palimpsesto que cruza passos diversos da epopeia camoniana em demanda de uma enunciação pessoal. Ainda na senda de versos camonianos, o sujeito poético, que assevera “vi, claramente vista,

aquela ninfa”, faz eco do célebre pleonasma camoniano sobre o fogo de Santelmo, fenómeno atmosférico até à expansão marítima nunca observado, narrado no Canto V, 18 d’*Os Lusíadas*: “Vi, claramente visto, o lume vivo / Que a marítima gente tem por santo”. O recurso expressivo enunciado sugere uma realidade que se não pode alterar nem recusar, o que denota a irremediável morte de Dinamene.

Em clave pós-moderna, as alusões camonianas incorporam um conhecido verso do poeta Camilo Pessanha: “conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos”, metáfora que, no fundo do mar, exprime a deterioração da beleza feminina, resultante da passagem inexorável do tempo. O poema, como um palimpsesto de diversas camadas, incorpora ainda o segmento “estrelas do mar, ânfora [esquecimento]”, da pena de Graça Moura. Neste caso, as diversas proveniências da enunciação, que o poeta contemporâneo se compraz em revelar, faz emergir uma voz plural que reflete os desenganos e sofrimentos de uma mulher, mas constitui, numa perspetiva mais ampla, uma sugestiva metonímia da frágil condição humana.

Neste prisma, Sílvio Castro (2003, p. 144) conclui: “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”. Deste modo, a riqueza plurissignificativa dos textos do autor de “lâmpada votiva”, entretecidos de elementos de várias proveniências, configura um pungente grito face ao sacrifício coletivo da expansão marítima portuguesa, pelo que os perigos, os sofrimentos, as calamidades e as perdas de vidas materializam essa dura realidade. Por conseguinte, a deliberada filiação em Camões e Pessanha comprova uma constante “apropriação fragmentária”, lembrada por Graça Moura (1996, p. 476) no posfácio aos seus *Poemas escolhidos*, quando se referiu à dimensão intertextual da sua obra.

No fecho deste ciclo, em número de sete, dedicado a Dinamene, simboliza de novo o labirinto afetivo do poeta quinhentista e do escritor moderno, uma vez que a metáfora do naufrago, joguete de forças que não consegue dominar, constitui a debilidade do homem perante o seu destino, celebrada no Maneirismo (ALMEIDA, 1999, col. 422). Neste contexto, essa jovem é, pois, o ponto de partida para a expressão do tema do amor e morte, enquadrada na conceção poética de vgm: “todo o canto é cruel” (MOURA, 2012a, p. 126).

Essa mulher “pintada nas palavras” é evocada no *incipit* da seguinte maneira: “e no fim era a ninfa *aquis extincta*” (MOURA, 2012a, p. 426). O verso traduz a aguda consciência da precária condição humana, que culmina com a resignada aceitação da finitude, patente na força expressiva do adjetivo “*extincta*”. O autor recorre à expressão latina que Faria Sousa, camonista seiscentista, diz ter encontrado em uma versão manuscrita, “Ad Dinamenen aquis extinctam”, a propósito do soneto camoniano “Ah! Minha Dinamene, assim deixaste” (SOUSA, 1972, p. 278). O texto enunciado dá conta do comentário à morte no mar da amada do poeta, bem como à relação amorosa vivida, como referiu Costa Pimpão (CAMÕES, 1994, p. LI). Na notável erudição demonstrada por Graça Moura, ganha particular significado o gesto lírico, visto que se apoia inesperadamente num antigo registo exegético da lírica do *Príncipe dos Poetas*.

Assim, o poema final da sequência textual consagrada a Dinamene demonstra, uma vez mais, como a sua escrita poética é feita de ecos e reenvios, numa reinvenção permanente do legado de Luís de Camões.

Considerações finais

Camões, sem dúvida, ocupa um lugar proeminente no universo poético de Vasco Graça Moura. O diálogo estabelecido permite descortinar, com efeito, a atenção despendida à riqueza plurissignificativa da obra do *Príncipe dos Poetas*, como expressa: “um verso de Camões / é a coisa mais bela e difícil do mundo” (MOURA, 2012a, p. 438).

De facto, o sortilégio da poesia do vate quinhentista é, a todos os níveis, uma fonte de inspiração inesgotável para o poeta contemporâneo, que, com inegável mestria, explora assim novas possibilidades estético-literárias na representação do feminino. Na verdade, a estratégia expressiva utilizada, demonstração cabal de uma admirável sensibilidade poética e de uma sólida cultura humanística, abre-se ainda, segundo modernos padrões de pensar e sentir, a múltiplos horizontes de reflexão a respeito da condição humana, da vida e do mundo.

Neste contexto, a lógica da ansiedade da influência, a qual o referido autor reiteradamente confessou não sentir, dissipa-se numa profusa ligação a textos alheios, prova de um explícito e coerente trajeto literário. Como num sistema de vasos comunicantes o fazer poético vincula-se, pois, a práticas intertextuais – ora mais explícitas, ora mais implícitas –, que permitem melhor compreender a conceção dialógica na figuração lírica da mulher.

Desse modo, o notável fenómeno de receção criativa em torno da herança de Camões, alicerçado num propósito celebrativo, trilha indubitavelmente caminhos de originalidade, o que faz de Vasco Graça Moura um dos principais vultos da poesia portuguesa contemporânea.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Atlântida, 1971.

ALMEIDA, Isabel. Maneirismo. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso, et al. *BIBLOS. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1999. v. 3, col. 415-426.

AMARAL, Fernando Pinto do. A caligrafia do tempo: uma leitura da melancolia na poesia de Vasco Graça Moura. In: SANTOS, José da Cruz (org.). *Modo mudando: sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*. Porto: Campo das Letras, 2000. p. 77-84.

AMARAL, Fernando Pinto do. Vasco Graça Moura: a poesia como uma ‘arte de viver’ entre o amor e a melancolia. In: LEÃO, Isabel Ponce; BARROSO, Eduardo Paz (org.). *Vgm, cinquenta anos de vida literária de Vasco Graça Moura*. Porto: Modo de Ler, 2012. p. 59-68.

BARRENTO, João. Palimpsestos do tempo: o paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta. In: BARRENTO, João. *A palavra transversal: literatura e ideias do século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996. p. 69-78.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto Castro. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão, com apresentação de Aníbal Pinto Castro. Coimbra: Almedina, 1994.

CASTRO, Sílvio. Naufrágio como metáfora e palinódia em Camões. *Revista Camoniana*, Bauru, v. 13, p. 140-150, 2003.

COUTO, Diogo do. *A década 8ª da Ásia*. Edição de Maria Augusta Lima Cruz. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1993. v. 1.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel, 2003. p. 217-241.

FRAGA, Maria do Céu. *Os géneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003.

GEDEÃO, António. *Poesias completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1964.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.

LOBO, Francisco Rodrigues. *Poesias*. Seleção, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Sá da Costa, 1968.

MARNOTO, Rita. Camões, Laura e Bárbara escrava. In: MARNOTO, Rita. *Estudos de literatura portuguesa*. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1999. p. 75-102.

MARNOTO, Rita. *O Petrarquismo português do cancionero a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

MARTELO, Maria Rosa. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. In: MARTELO, Maria Rosa. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 9-51.

MOURA, Vasco Graça. Ah! os nenúfares In: MOURA, Vasco Graça. *Contra Bernardes Soares e outras observações*. Porto: Campo das Letras, 1999. p. 195-197.

MOURA, Vasco Graça. Camões, Pessanha e eu. In: MOURA, Vasco Graça. *Várias vozes*. Lisboa: Presença, 1984. p. 50-52.

MOURA, Vasco Graça. *Poesia reunida*. Lisboa: Quetzal, 2012a. v. 1.

MOURA, Vasco Graça. *Poesia reunida*. Lisboa: Quetzal, 2012b. v. 2.

MOURA, Vasco Graça. Versos que sabemos de cor. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 out. 2011. p. 4.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Edição do texto de Barbara Spaggiari. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

SOUSA, Manuel de Faria e. *Rimas várias de Luís de Camões*. Nota introdutória do Professor F. Rebelo Gonçalves, prefácio do Professor Jorge de Sena, Lisboa: Imprensa Nacional, 1972. Vol. I e II.

Recebido em 31 de março de 2025.

Aprovado em 23 de junho de 2025.

Resumo/Abstract

A mulher camoniana na poesia de Vasco Graça Moura

José Manuel Ventura

Camões – e o com que ele se relaciona – constitui uma referência fundamental para compreender o universo poético de Vasco Graça Moura. A produção lírica do autor testemunha um notável exemplo de recepção criativa e configura um significativo eixo estruturante para a análise do privilegiado diálogo que o autor estabelece com Camões. Neste contexto, procura-se, sobretudo na representação poética da mulher, dilucidar a rede de nexos intertextuais, com o propósito de identificar inovadores elementos compositivos inspirados na grandeza e no valor do legado camoniano.

Palavras-chave: Vasco Graça Moura, imaginário camoniano, intertextualidade, representação da mulher, poesia portuguesa contemporânea.

The camonian woman in the poetry of Vasco Graça Moura

José Manuel Ventura

Camões – and what he relates to – is a fundamental reference point for understanding Vasco Graça Moura's poetic universe. The author's lyrical production bears witness to a remarkable example of creative reception and constitutes a significant structuring axis for the analysis of the privileged dialogue that the author establishes with Camões. In this context, we seek, above all in the poetic representation of women, to elucidate the network of intertextual links, with the aim of identifying innovative compositional elements inspired by the greatness and value of Camões' legacy.

Keywords: Vasco Graça Moura, camonian imaginary, intertextuality, woman's representation, contemporary Portuguese poetry.