

## EM DEMANDA DE MOURA. GIRALDOMACHIAS – *UT PHOTOGRAPHIA POESIS?*

### II

Contrariando, ou talvez confirmando, o dito popular “Muito e bem há pouco quem”, Vasco Graça Moura, poeta com cerca de duas dezenas de livros publicados, ficcionista, tradutor – justamente premiado –, ensaísta, “polémico e polemista a evitar”, figura culturalmente polifacetada, com uma intensa vida pública, surpreende também pela sua voraz alquimia poética que faz questão de anunciar: «eu cá transformo tudo em literatura».<sup>1</sup> *Giraldomachias*, obra composta por uma série de fotografias de Gérard Castello-Lopes, com a qual o poeta se propõe dialogar, é exemplo significativo da “transformação” de matéria fotográfica em poesia.

#### FOTOGRAFIA 1

##### «desforra»

*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 deixámos já de tê-lo.  
não digas a ninguém.*

*nem império, nem nada. A terra com minhocas  
(se inda as tiver) é boa pró cultivo  
dos legumes, tais favas ou feijocas,  
que a europa aceitar nas suas trocas.  
ser português, ó miss, não foi nunca excessivo.*

O título do poema, assim lançado à página, precipita o leitor para a cadeia textual, impaciente por ver aparecer, na cena estrófica, sujeito e objecto da desforra. A matéria artística, anacrónica, com a qual o poema se propõe colaborar — descrevendo-a — causa, desde logo, um certo estranhamento (que a carga catafórica do título sustém), facto a que não é alheia uma característica singular da arte fotográfica: a sua virtude irredutível de testemunho. No contacto com os primeiros versos, para lá de um claro esforço de síntese, que convoca de imediato a imagem, antevê o leitor nos que «[cavam] a terra junto à torre de belém», poeta incluído, o agente plural da desforra.

A disposição dos elementos que compõem a fotografia permite abrir uma linha de leitura: ao fundo, deslocada do centro, chamando a atenção, ergue-se a sombra tutelar da Torre de Belém, que parece avançar sobre um rancho de homens que, afincadamente, cava uma parcela de terra. Nesse gesto de cavar (que implica o trabalhar da terra no seu limite), de costas voltadas, os actores da fotografia, anónimos, parecem, eles mesmos, enjeitar um futuro a que, pelo enquadramento da imagem, o espectador (também) não pode aceder.

No traçado de um eixo temporal — protagonizado, assim, pelo passado, secundado pelo presente e onde um futuro não se vislumbra —, ao longo do qual o poema se compõe, seguindo, aliás, a técnica da fotografia, começa a vislumbrar-se o objecto da desforra: a História. E o leitor fica suspenso, ignorando o meio para atingir tão delicado fim.

Ao(s) Velho(s) do Restelo, agente de uma vingança (e não da desforra) que conta já com mais de cinco séculos, atribui o poeta a responsabilidade do duro e improdutivo gesto, cativo do «que a europa aceitar nas suas trocas» — talvez «legumes, tais favas ou feijocas», «(se inda as tiver)», desabafa o poeta em *off*, envergonhado («não digas a ninguém»). A palavra poética, na incomplicência do

---

<sup>1</sup> V. G. MOURA, «Cheiros para uma noite de Verão»: *Artes Poéticas. Pequena antologia reflexiva com uma aguarela de Mário Botas*, Porto, Edições Asa, 2002, p.42.

---

seu registo irónico – condicente, aliás, com a matéria fotográfica que descreve – vai gerando (gerindo) um espaço de tensão que a catarse não parece poder resolver:

*ondula a terra revolvida. caravelas  
são apenas metáforas, disfarce.  
bem melhor é a couve de bruxelas  
com batatas e unto nas panelas.  
viva a catarse.*

Mas ainda

*resta falar a freud do adamastor profundo.  
a 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.*

A alusão a Freud e à Psicanálise, que tem aqui um óbvio papel-chave, não pode deixar de remeter-nos para os ensaios *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português* e *Nós e a Europa ou as duas razões*, ambos publicados por Eduardo Lourenço e incontornáveis nestas matérias. Na sequência de um reinteresse pela história como memória colectiva, que convive com uma necessidade obsessiva de reclamar uma identidade nacional – atitude de um povo cujo percurso histórico parece poder explicar – o crítico defende a ideia de que Portugal não sofre de problemas de identidade mas de “hiperidentidade”.<sup>2</sup> Este intertexto, que o poeta parece desconstruir, permite esclarecer o sentido de um verso que tem um interlocutor feminino, decerto mais sensível a estas questões: «ser português, ó miss, não foi nunca excessivo».

---

<sup>2</sup> E. LOURENÇO, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 10.

O «estar» da pátria – que faz ressoar no poema versos de «nevoeiro»<sup>3</sup> («nem império, nem nada»; «ondula a terra revolvida. caravelas/ são apenas metáforas, disfarce»), que procuram (co)responder à imagem de secura, dada pela textura da terra que a imagem fotográfica trabalhou – equacionado em função do seu «ser», traz para a exegese do poema o passado mítico convertido em desnorte. *Os Lusíadas*, enquanto símbolo de (boa) memória colectiva, que permite rememorar a essência da pátria, na sua vocação marítima e viajante, emprestam à «desforra» duas das suas figuras mais emblemáticas.

É este dizer irónico da pátria – que é desejo de uma pátria outra e que a preponderância dos tons baixos da fotografia sublinha na sua dramaticidade – que, activando o código semântico-pragmático do sistema literário, apela à memória literária do leitor (que não se revê no retrato), criando nele a expectativa de uma mudança e o desejo de, ele próprio, participar activamente nesta «desforra».

É a Hora! — sem aspas, nem itálicos, compreenderá o leitor! «bastam a beldroega», planta da família das portulacáceas, e a «lusa língua», diz o poeta. Nós desconfiamos, ele não parece confiado.

Mas nem sempre ao «estar da pátria», aqui equacionado em função de um passado e de um futuro míticos, corresponde um olhar que reclama um «ser». Por vezes o olhar desta poesia é um olhar passivo, registador, desencantado, tal como o que é lançado sobre esta fotografia.

## FOTOGRAFIA 2

---

<sup>3</sup> F. PESSOA, «Nevoeiro»: *Mensagem*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p.91.

O poema, de título «expo'98», segue, na sua relação com a fotografia, um princípio que Laura Castro<sup>4</sup> – compendiando, na regularidade de registos que oferece a poesia de Vasco Graça Moura na sua relação com outras artes, as variantes possíveis – denominou por princípio da sugestão, por razões de compreensível comodidade esquemática. Encena-se, assim, uma relação entre a imagem fotográfica e a escrita em que aquela constitui, entre tantos outros, um pretexto para o poético.

*“– você dá-me um cigarro?”, disse a musa  
de repente a meu lado. os cabelos escorriam água.  
e a testa e as faces. toda ela. olhei-a interrogativo. “é.*

*estou muito ruisselante. desculpe o galicismo”.  
e piscou-me o olho enquanto acendia o cigarro  
no meu isqueiro lesto. a t-shirt encharcada*

*demorava-se nos seus contornos íntimos, acerava-lhe  
os bicos dos peitos pelos meus olhos dentro.  
rosetas de bronze húmido. enfim, suponho. os jeans e os*

*ténis deviam pesar imenso. tinha as ancas bem desenhadas.  
expeliu uma baforada. o umbigo estava à mostra acima  
da fivela do cinto. viu que eu olhava ainda. sorriu.*

*encolheu os ombros. apontou para a azinhaga  
[das águas tumultuantes.  
havia lá mais gente a espadanar sem ter tirado a roupa.  
os pais, as mães, os querubins do lar.*

---

<sup>4</sup> L. CASTRO, «Princípios de uma comunicação»: *Modo Mudando. Sete ensaios sobre Vasco Graça Moura*. José da Cruz Santos (Org.). Porto, Campo das Letras, 2000, pp. 101-111.

---

---

*tinha passado para este lado da imagem. estava  
[ao pé de mim.  
“foi ali”, disse, “agora preciso de uma corrente de ar”.  
quando olhei, tinha desaparecido. as musas são assim,*

*lustrais, perladas, elásticas e jovens.  
pedem-nos lume, dão-nos fumo e partem logo. ficam as  
notas pessoais: expo. sol, água e vento. gazela do deserto.*

Neste poema, de recorte acentuadamente narrativo, o poeta confia-nos um instantâneo que muito deve à «virtude do muito imaginar». Uma musa passa «para este lado da imagem» e, no desembaraço que o próprio poeta reconhece às musas, solicita-lhe um cigarro; o leitor, que não quer “perder pitada” do diálogo entre poeta e musa, embalado pelo ritmo rápido que o *enjambement* proporciona, a sugerir o ímpeto sensual de uma hipotética conquista amorosa, facilmente se alheia de uma memória cultural relativamente recente, activada pelo título, e que uma leitura prospectiva do poema pode revelar fecunda.

O olhar do poeta-narrador – que aqui não goza de uma qualquer omnisciência (antes se inclui numa situação que vive e, por isso, testemunha) – interrogativo, percorre-lhe os «contornos» que uma «t-shirt encharcada» torna «íntimos», demora-se, fixando-se em minudências, conjecturando e desejando: «os bicos dos peitos», «rosetas de bronze húmido. enfim, suponho». Por seu lado, a musa «ruisselante» «expeliu uma baforada» e esboçou um sorriso, parecendo aceder ao ímpeto sensual do poeta mas, sentindo-se despida, encaminha-lhe o olhar noutra direcção – «havia lá mais gente a espadanar sem ter tirado a roupa». O tempo deste episódio é o da mágica (e siderante) brevidade de “um abrir e fechar de olhos”: a apetecível musa, precisada de «uma corrente de ar», fazendo do pretexto meio, torna ao “lado de lá” da imagem – num desfecho que

repõe no poema a noção de equilíbrio, tão grata a Vasco Graça Moura – e só um novo *download*, das “poéticas modernas”, a fará regressar.

O poeta, numa atitude aparentemente *blasée*, que a organização descontraída dos seus versos prosaicos acompanha, tece um comentário à ingratidão da musa evanescente: «pedem-nos lume, dão-nos fumo e partem logo». Esta personagem, representativa de um universo cultural, talvez haurida na galeria das *dramatis personae* de Jorge de Sena,<sup>5</sup> emerge na cena do poema e – sem mesmo precisar subir ao palco – acaba por ser reveladora de um “drama” – a consciência da perda do que, afinal, nunca se teve e foi apenas fulgor: a cultura, que a «gazela do deserto» metaforiza, remetendo-nos, talvez, para aquela outra, da Ibéria, «que repousa brônzea/ no pedestal do museu».<sup>6</sup> Na sua versatilidade poética, consciente das técnicas processuais a adoptar em relação à escolha de cada estilo, o narrador serve-se do verbo declarativo para sumariar as falas da musa, dando à personagem uma autonomia vocal, uma carnalidade que abre, pela figuração (irónica), o caminho para a inteligibilidade do real. O final do poema, explorando o código retórico-estilístico do sistema literário, parece tirar os dividendos do título, a que regressamos,

---

<sup>5</sup> J. F. LOURENÇO, *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998, p.259: «A introdução de personagens na poesia de Jorge de Sena é particularmente importante. E é também a partir de *Metamorfoses* que a sua poesia se torna, cada vez mais, uma poesia com pessoas. [...] essas pessoas são sobretudo personagens-referenciais: históricas, mitológicas, alegóricas, sociais, ou ainda, representativas de um universo cultural, no seu sentido mais lato. [...] o que sobretudo importa, em poesia, é que elas servirão sempre de mediadoras de mundo, porque portadoras, ainda que virtuais, ou reveladoras de um «drama».

<sup>6</sup> J. de SENA, «Gazela da Ibéria» in *Metamorfoses: Poesia de Jorge de Sena*. Apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Fátima Freitas Morna. Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p.104.

Sublinhe-se que esta «gazela» é seleccionada pelo poeta enquanto núcleo privilegiado de relações culturais. A autora ressalta, da meditação do poeta “a perecibilidade da presença humana e a permanência dos *sinais* que dela quase casualmente vão ficando e vão falando” (p.105).

então. «ficam as notas pessoais» – desencantada aceitação do efémero e do inane.

A matéria fotográfica, donde parte o poema – muito provavelmente registada num dos espaços da Expo 98 – gera no leitor/espectador, a um primeiro e desprevenido olhar, o desapontamento por lá não poder ver mais que alguma «gente a espadanar»: figuras de negras formas mas de definidos contornos, um ou outro «querubim do lar»,<sup>7</sup> que parecem deslocar-se em diferentes direcções. No seu centro de atenção uma figura parece orientada na direcção do espectador, caminhando-lhe ao encontro; porém, uma linha de água, cuja origem se desconhece, traça, na vertical, uma divisória que impede que ela passe “para este lado da imagem”. Esta é a situação que o poema toma como pretexto poético e que a agilidade verbal e a capacidade de efabulação de Graça Moura contorna sem embaraço.

Sublinhe-se, na fotografia, a componente de erotização do olhar (de que o poema dá conta), quer na procura da relação figura-fundo, quer no carácter *massajante* da própria imagem sugerido pela água que cai. A musa sensual que, com desembaraço, aborda o poeta – criação inspirada nesta anónima figura que ocupa o centro geométrico da imagem – na sua elasticidade, transpõe este fluído obstáculo para acender um cigarro no seu «isqueiro lesto». Atrevimentos de quem ocupa “um importante lugar nas suas interpelações.”<sup>8</sup>

TERESA CARVALHO

---

<sup>7</sup> C. VERDE, «O Sentimento Dum Ocidental» (I - Avé-Marias): *Cesário Verde. Poesia Completa – 1855 – 1886*. Fixação do texto e nota introdutória de Joel Serrão. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 123-125.

<sup>8</sup> *Inimigo Rumor* 12, p.11.