

**ECOS DA ANTIGUIDADE NA POESIA  
PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA:  
ULISSES PLURAIS – MEMÓRIAS MÍTICAS**

**ECHOES OF ANTIQUITY IN PORTUGUESE  
CONTEMPORARY POETRY:  
MULTIPLE ODYSSEUS – MYTHICAL MEMORIES**

**Adriana Freire Nogueira**

Univ. Algarve, FCHS, CECH, CIAC

ORCID: 0000-0002-5709-6870

anogueir@ualg.pt

**Resumo:** Os temas da *Odisseia* e de Ulisses, em particular, têm tido grande recepção na poesia portuguesa contemporânea, sendo a pluralidade do herói um dos fatores da adaptabilidade do mito.

Os poemas aqui tratados, centrados em Ulisses (“Ulisses”, de Jorge de Sousa Braga; “Ladainha de Ulisses”, de Nuno Júdice; “O olhar de Ulisses”, de Bernardo Pinto de Almeida) refletem esse destaque, que sublinha a sua importância na mitologia nacional, evocando memórias várias, sejam da infância, musicais, cinematográficas, políticas ou religiosas.

De alguma forma, os três poemas apresentados evocam, ainda, a temática da “Segunda Odisseia”, em que Ulisses não se conforma com ser quem é e com o regresso a uma vida que já não é a sua, partindo para uma nova demanda identitária.

**Palavras-chave:** Ulisses, recepção dos clássicos, poesia portuguesa

**Abstract:** The theme of *Odyssey*, particularly Ulysses, always had a great reception in contemporary Portuguese poetry, as the plurality of the hero contributes enormously to the adaptability of the myth.

The poems here treated are centered on Ulysses (“Ulysses” by Jorge de Sousa Braga; “Ladainha de Ulisses” by Nuno Júdice; “The gaze of Ulysses” by Bernardo Pinto de Almeida) and underline his importance in national mythology. It evokes various memories, whether from childhood, musical, cinematographic, political, or religious.

Somehow, the three poems also evoke the theme of the “Second Odyssey”, in which Ulysses is not content with being who he is and with the returning to a life that is no longer his own, setting out for a new identity demand.

**Keywords:** Ulysses, classical reception, Portuguese poetry

Sendo a mitologia o movimento do material da tradição, material esse que pode sofrer transformações<sup>1</sup>, e reavivando o conselho de Aristóteles (*Po.* 1453b26), de que *o poeta deve, ele próprio, ser criativo e usar bem os dados tradicionais*, apresento três exemplos de poesia portuguesa contemporânea que ecoam uma identidade literária fundada na Grécia, bem como ecos de outros poetas e de outras influências (musicais, cinematográficas, tradicionais), que se entrecruzam no tecido poético resultante.

Quer a *Odisseia*, quer as suas personagens, nomeadamente Odisseu<sup>2</sup>/Ulisses, têm servido de inspiração, ao longo de séculos, para artistas plásticos e das letras, contribuindo estas obras, por sua vez, pela influência que têm, para ir mudando a história cultural, como afirma Edith Hall<sup>3</sup>:

Every new response to a classic text alters the total picture of its influence. When a great artwork like the *Odyssey* stimulates the production of others, such as Virgil's *Aeneid*, Monteverdi's *Il ritorno*

---

<sup>1</sup> Jung & Kerényi 2002: 3.

<sup>2</sup> Na edição de 2018 (revista, com comentários e notas), da sua tradução da *Odisseia*, editada pela Quetzal, Frederico Lourenço substituiu a forma latina pela grega (a primeira versão fora publicada em 2003, na editora Cotovia).

<sup>3</sup> Hall 2008: 6-7.

*d'Ulisse in patria* (1640) and Joyce's *Ulysses* (1922), cultural history changes irrevocably.

Esta autora apresenta um extenso estudo sobre a influência da *Odisseia* (mais do que sobre a figura de Odisseu/Ulisses)<sup>4</sup>, nas diversas formas de arte, com destaque para as literárias, mencionando, também, autores portugueses: no capítulo 6, “Facing Frontiers”, afirma “For the Portuguese, the Ulysses who was fulfilling Seneca’s prophecy symbolized their imperial aspirations”<sup>5</sup>, e cita o poema épico *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, onde, apesar de ter a *Eneida* como inspiração, se reconhece a influência da *Odisseia*; cita, ainda, a *Mensagem*, de Fernando Pessoa, considerando-a “a poetic rewriting of his country’s history”<sup>6</sup>.

Os temas da *Odisseia* e de Ulisses, em particular, têm tido grande recepção na poesia portuguesa contemporânea, e muitos têm sido os estudos a eles dedicados<sup>7</sup>. Igualmente, os poemas aqui tratados, centrados em Ulisses, refletem esse destaque, que sublinha a sua importância na mitologia nacional, como aquele que fundou e deu o nome à cidade de Lisboa. Assim o afirma perentoriamente Isidoro de Sevilha: *Olisipo foi fundada e nomeada por Ulisses*<sup>8</sup> (*Et. 15.1.70: Olisipona ab Vlixē est condita et nuncupata*), estando esta garantia

---

<sup>4</sup> Idem: 4.

<sup>5</sup> Idem: 78. A profecia de Séneca é o nome com que são conhecidos os versos 375-9, da tragédia *Medeia*, citados por Cristóvão Colombo no *Livro das Profecias*, f. 59 verso (apud León Azcárate: 113): “Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Océano aflojará los atamentos de las cosas, y se abrirá una grande tierra, y un nuevo marinero como aquél que fue guía de Jasón, que hobo nombre de Típhi, descubrirá mucho mundo, y entonces non será la isla Tule la postrera de las tierras”. Cf. versão portuguesa do texto de Séneca: *Em anos futuros virão gerações,/ para as quais o Oceano afrouxará as rédeas/ da natureza, e a terra mostrar-se-á incomensurável,/ Tétis desvendará novos mundos,/ e Tule não será a mais remota das regiões.*

<sup>6</sup> Idem: 79.

<sup>7</sup> Entre muitos, destaco Rocha Pereira 1988 e Ferreira 1996: 437-62. O livro de atas do colóquio internacional Penélope e Ulisses é uma boa fonte para vários trabalhos, de que realço Ferreira 2003: 393-406.

<sup>8</sup> As traduções não referidas nas referências bibliográficas são da minha responsabilidade.

fundada nas referências, abstratas, encontradas em Estrabão – que menciona que *também há na Ibéria uma cidade com um nome de Odisseia*, em *Geografia*, 3.2.13 (*kai en tê Ibería Odysseia pólis*), e, mais adiante (3.3.1), refere que, numa das margens do rio Tejo, Bruto *fortificou Olisipon (epeteikhise tèn Olysipôna)* –, provavelmente, em Plínio, o Velho, que menciona uma cidade Olisipo, chamada também de *Felicitas Iulia* (H.N. 4.22 [117] *municipium civium Romanorum Olisipo, Felicitas Iulia cognominatum*), e talvez ainda em outros autores<sup>9</sup>.

Este imaginário tem sido perpetuado na literatura estudada nas escolas, em diferentes níveis de ensino<sup>10</sup>: a epopeia *Os Lusíadas* reforça a ideia da forte ligação de Ulisses ao nosso território. A par da deusa Vénus, favorável aos portugueses (1, 33: “afeiçoada à gente Lusitana/ por quantas qualidades via nela/ da antiga, tão amada, sua Romana; [...] e na língua, na qual quando imagina,/ com pouca corrupção crê que é a Latina”), aquele herói também aqui é confirmado como o fundador da cidade de Lisboa: “E tu, nobre Lisboa, que no mundo/ facilmente das outras és princesa,/ que edificada foste do facundo/ por cujo engano foi Dardânia acesa” (3, 57). Camões chama a atenção para a cilada do cavalo, forjada por Ulisses, que permitiu aos Gregos entrarem em Troia e destruírem-na pelo fogo (“por cujo engano foi Dardânia acesa”), evidenciando a faceta de homem “versátil”, “astuto”, que lhe valeu o epíteto “de mil ardis”.

O livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa, inclui um poema intitulado “Ulisses”<sup>11</sup>, que realça o mito (a primeira estrofe abre com o verso “O mito é o nada que é tudo”), salientando esta personagem do

---

<sup>9</sup> Rosado Fernandes 1985 desenvolveu este tema e Aires Nascimento faz uma útil resenha (Nascimento 2003). Vasco Mantas 2003:145-166, ao explorar a onomástica de Penélope e Ulisses na Lusitânia, apresenta dados precisos sobre esta tradição.

<sup>10</sup> A obra *Ulisses*, de Maria Alberta Menéres, é um dos livros aconselhados no Plano Nacional de Leitura para o 6º ano de escolaridade; *Os Lusíadas* são estudados no 9º e no 12º ano; a *Mensagem*, de Fernando Pessoa (em que se inclui o poema “Ulisses”), é estudada no 12º ano, promovendo-se uma forte ligação a Camões.

<sup>11</sup> Sobre este poema e os epítetos que irão servir de título às secções seguintes deste artigo, ver Rocha Pereira 2003.

imaginário, que ultrapassou as fronteiras da Grécia e que faz parte da nossa cultura ocidental. Pessoa evidencia a capacidade reprodutiva dos mitos que, remetendo para o não-ser (logo, o não-agir), são criadores de sentidos, aptidão que os faz duradouros e criadores de memórias consideradas nacionais (“Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou./”).

Seja porque a escola é um espaço onde as leituras obrigatórias se tornam precursoras de outras leituras e de outras formações, seja porque esta gesta é ainda hoje compreendida de tantas maneiras quantos os seus leitores – e os poetas-leitores reconhecem essa identificação ao chegar a sua vez de criar sentidos –, a verdade é que a poesia portuguesa contemporânea continua a reconhecer Ulisses como parte do seu património memorial.

## Ulisses plurais

### 1. “O sofredor”<sup>12</sup>. “Ulisses”, de Jorge Sousa Braga<sup>13</sup>

“Ulisses” é o nome que Jorge de Sousa Braga dá a um dos poemas do livro *Plano para salvar Veneza*.

O poema está dividido em duas partes. A parte I é constituída por duas estrofes: a primeira, com apenas três versos, funciona como o destaque de uma notícia (confirmada pela estrofe seguinte), que

---

<sup>12</sup> Um dos epítetos mais frequentes do herói, *polútlas*, normalmente associado a “divino”: “o sofredor e divino Odisseu” (*Odisseia*, passim).

<sup>13</sup> Nascido em Cervães (Vila Verde), em 1957, Jorge de Sousa Braga é poeta, tradutor de poesia e autor de livros para crianças. Licenciado em Medicina, no Porto, especialista em Obstetrícia e Ginecologia, publicou o seu primeiro livro de poemas, *De manhã vamos todos acordar com uma pérola no cu*, na editora Fenda, em 1981, ano em que publicou, na mesma editora, *Plano para salvar Veneza*, a que pertence o poema em análise (59-61). A sua obra poética encontra-se reunida no volume *O Poeta Nu*, igualmente editado pela Fenda (que inclui obras anteriormente publicadas pela Centelha e Gota de Água), em 1991, com posterior edição, em 2014, já na editora Assírio & Alvim, onde passa a publicar. Nesta editora, saiu, em 2012, *O Novíssimo Testamento e Outros Poemas*, e, em março de 2020, *A Matéria Escura e Outros Poemas*.

ganha novo sentido quando, na parte II, esta primeira estrofe aparece repetida (apenas com a mudança de um tempo verbal), como um ciclo que se completa.

## ULISSES

### I

Suicidara-se a escassas milhas de Ítaca, quando o  
perfil da ilha se recortava já nitidamente no  
horizonte

A notícia que vinha na página insular de um dos  
jornais de maior tiragem de Atenas  
referia apenas que se tratava de um marinheiro,  
o número da sua carta marítima e o apelido  
(muito comum por aquelas paragens)  
o resultado da autópsia  
a suspeita de que alguém o tivesse amarrado a um  
mastro  
tatuagens de sereias e de monstros marinhos  
a bagagem extremamente reduzida que o  
acompanhava  
um velo de oiro, algumas peças de roupa interior.

Nesta parte I, já se destaca a anacronia que perpassa todo o texto: trata-se de um Ulisses do nosso tempo, um marinheiro que, contrariamente ao que o jornal entende, quando refere que a bagagem era reduzida, traz consigo, efetivamente, uma bagagem muito pesada, marcada no corpo, indelevelmente, através das “tatuagens de sereias e de monstros marinhos”, estigmas feitos com sofrimento, para sempre lembrar aquilo por que passou e que remetem para o nosso conhecimento sobre algumas das grandes dificuldades que o herói grego enfrentou (como Cila e Caríbdis, ou o episódio das sereias, no Canto 12). Confirmamos, assim, que “a suspeita de que alguém o tivesse amarrado a um/ mastro”, revelada pela autópsia,

é fundada, como a *Odisseia* o confirma, nas palavras do próprio Ulisses: “devereis amarrar-me/ com ásperas cordas, para que fique onde estou,/ de pé junto ao mastro; e que as cordas sejam atadas ao mastro.” (*Od.* 12.160-162).

A referência final ao “velo de oiro” – demanda de Jasão e dos Argonautas, da qual Ulisses não participou, mas, sim, seu pai, Laertes, e o seu avô materno, Autólico –, displicentemente apresentada a par de “peças de roupa interior”, remete para vários pressupostos e diferentes memórias míticas, inclusivamente de duas mitologias diferentes: por um lado, pressupõe que o material mítico do passado se funde entre si e com o presente (pressuposto reforçado na segunda parte); por outro, temos duas memórias míticas de diferentes civilizações, que aqui se justapõem: o sucesso de Jasão (personificado em Ulisses) parece valer tanto como o mais humilde e discreto que um homem traz consigo – a roupa interior; mas a roupa interior é o que trazemos colado ao corpo, o que de mais íntimo escondemos. E um velo, mesmo que de oiro, não deixa de ser a pele de um cordeiro, imolado para glória dos deuses e benesses dos homens. Os ecos do *agnus dei* cristão ressoam neste verso final.

A segunda parte ainda desafia mais a cronologia, pelo entrecruzar de tempos:

## II

Apanhara o barco em Salónica  
Durante a maior parte da viagem manteve-se fechado  
no seu camarote  
Debruçado da amurada via agora a sua ilha  
emergindo lentamente das águas  
Um cheiro almiscarado dilatava-lhe as narinas  
Ítaca perfumara-se de propósito para a sua chegada  
e envergara o vestido mais decotado que possuía  
Depois de muitos séculos de ausência, Ulisses estava  
de volta

Expedira um telegrama lacónico a anunciar a sua  
chegada  
A esperá-lo  
dois representantes do governo grego, alguns operadores  
de televisão, vários professores de  
mitologia  
a comissão de trabalhadores da fábrica “Penélope”  
(uma florescente indústria de tapeçarias)...  
Debruçado na amurada do barco que estabelecia a  
ligação entre as inúmeras ilhas do Mar Egeu  
Ulisses  
ia revendo mentalmente  
todas as privações por que passara  
anónimo tripulante de um petroleiro navegando sob  
a bandeira do Panamá,  
lavando pratos  
para que um dia pudesse voltar a Ítaca  
Quantos anos em vão a procurara nos mares mais  
azuis que em sonhos conseguira pintar  
no corpo de uma negra na Bronx, das mulheres  
expostas nas montras do porto de Amesterdam  
Quantos anos em vão a procurara...  
Debruçado na amurada via agora a sua ilha  
emergindo lentamente das águas  
da memória  
com o vestido mais decotado que possuía e cheirando  
a almíscar...  
Suicidou-se a escassas milhas de Ítaca, quando o  
perfil da ilha se recortava já nitidamente no  
horizonte  
a escassas milhas de Ítaca  
de Í-TA-CA.

Ulisses regressa “Depois de muitos séculos de ausência”, assumindo, assim, a sua identidade mitológica, mas espera-o uma realidade que não o surpreende – uma atualidade risível, insignificante perante a sua vida, com televisões e professores de mitologia, na qual, de Penélope, resta apenas uma fábrica homónima (“uma florescente indústria de tapeçarias” – note-se o toque de ironia no tipo de indústria a remeter para o famoso trabalho da rainha de Ítaca) –, porque a ausência foi vivida, ao longo dos tempos, na busca pela ilha: lavou pratos num “petroleiro navegando sob a bandeira do Panamá, procurou-a no corpo de uma negra na Bronx, das mulheres/ expostas nas montras do porto de Amesterdam”. Estes exemplos encaminham a imaginação para realidades ainda hoje cruas, como as vividas pelas mulheres de bairros problemáticos de Nova Iorque ou do comércio de Amesterdão, onde ressoa a voz de Jacques Brel (“Dans le port d’Amesterdam...”<sup>14</sup>), uma influência musical da geração do autor; ou para situações de exploração laboral, como a que decorre do uso que os petroleiros (muitos deles gregos) fazem das chamadas bandeiras de conveniência (sendo a do Panamá das mais comuns), para poderem violar as muitas leis laborais, existentes nos países democráticos, a que teriam de se submeter.

Percebemos, então, que a primeira parte começara *in ultimas res*, numa analepse e anacronia já anunciadas, suportadas pelos tempos verbais: passa de um maioritário imperfeito (“vinha na página”..., “referia apenas”..., “acompanhava um vela”...) para agora o intercalar com o mais-que-perfeito – uma ação anterior a outra, ambas no passado –, que se conjuga como a já lida notícia da morte (“Apanhara o barco”..., “Ítaca perfumara-se”..., “envergara o vestido”..., “Expedita um telegrama”..., “em vão a procurara”...). Porém, no final do poema, há um desvio e surge o primeiro e único pretérito perfeito, a ação pontual, acabada, que acompanha um eco que chega até nós,

---

<sup>14</sup> A canção do cantor belga Jacques Brel, apresentada em 1964, teve grande sucesso e existem versões em várias línguas. Faz parte de um imaginário, ao mesmo tempo, rebelde e terno, ao estilo da poesia do autor.

gritado nas maiúsculas e bem soletrado pela hifenização, para que entendamos claramente o sentido da ilha, provavelmente numa evocação de Kavafis, que apela a um Ulisses sábio, que sabe que Ítaca já nada tem para dar<sup>15</sup>.

A grande universalidade do mito é a própria geografia de Ulisses, que se desloca de oriente para ocidente, apresentando um herói, que, na realidade, não o é ou que se demite de o ser, numa “des-heroização”, que torna os mitos muito mais contemporâneos.

## 2. “O astucioso”<sup>16</sup> . “Ladainha de Ulisses”<sup>17</sup>, de Nuno Júdice<sup>18</sup>

A magia é uma prática atestada já na *Odisseia*. Quando Ulisses se confronta com Circe, a feiticeira, consegue vencê-la, com a ajuda de Hermes. Industriado pelo deus, que lhe ensinara que devia comer *móli* (uma erva com poderes especiais, que serviria de antídoto), Ulisses não só não é afetado pelas poções da deusa, como consegue libertar os companheiros que estavam transformados em animais e obter indicações (anos mais tarde) de como sair da ilha. Muitos outros textos literários (como o *Idílio 2*, de Teócrito, “As feiticeiras”, do séc. III a.C.) e não literários dão conta de como eram executados estes preceitos mágicos. Apresento o exemplo de um texto de sortilégio (ou encantamento – *defixio* (DTAud 50)<sup>19</sup>, encontrado em Atenas, provavelmente

---

<sup>15</sup> Recordando Kavafis: “Ítaca (...) já não tem para te dar. // E se um tanto pobre a encontrares, Ítaca não te enganou. / Sábio como te tornaste, com tanta experiência, / já hás-de compreender o que significam Ítacas”. Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis (2005).

<sup>16</sup> Outro dos epítetos mais frequentes de Ulisses, tradução que Frederico Lourenço faz de *polümetis*.

<sup>17</sup> *A matéria do poema*, 46.

<sup>18</sup> Nascido em Mexilhoeira Grande, concelho de Portimão, em 1949, é professor universitário, aposentado desde 2015. Escreve ensaio, teatro, ficção, mas é na poesia que tem sido mais galardoado, em Portugal e no estrangeiro, destacando-se o Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana. Por altura do prémio, numa entrevista ao jornal *El País*, disse que procurava que o poema transcendesse o facto que o inspirou e que também tinha de “se dirigir ao leitor como algo essencial e transformá-lo, fazê-lo ver as coisas de outra forma” (Jimenez Barca 2013).

<sup>19</sup> Estes textos fazem parte das *defixiones*, definidas, assim, por D. R. Jordan (1985: 151): “*Defixiones*, more commonly known as curse tablets, are inscribed pieces of

do séc. IV a.C., em que os deuses são chamados para reprimir um tal Hagnóteo do Pireu e todos os seus familiares. É constituído por uma estrutura repetitiva, com variações do nome da pessoa que se quer enfeitiçar e as partes que se querem, neste caso, travar:

Ó Hermes embargador e Perséfone, embargai o corpo, a mente, a língua, os pés e as decisões de Mirrina, a mulher de Hagnóteo do Pireu, até que desça, consumida, ao Hades.

Ó Hermes embargador e Perséfone, embargai a língua, a mente, as ações, os pés e as decisões de Parténio e Apolónio, os filhos de Hagnóteo.

Ó Hermes embargador e Perséfone, embargai a mente, o corpo, os pés, as mãos, as decisões e a língua de Euxeno, familiar de Mirrina, até que desça ao Hades.

Ó Hermes embargador e Perséfone, embargai as ações, as mentes, as línguas e as decisões de Hagnóteo, de Mirrina, de Parténio, de Apolónio e de todos os familiares de Hagnóteo, tanto atuais como antepassados, e não os libertem até que desçam ao Hades.

Este tipo de estrutura está subjacente ao termo “ladainha” (presente no título do poema de Júdice), forma específica de oração popular (também adotada pelas religiões, nomeadamente a Católica), em que há repetições constantes de pedidos ou súplicas a Deus e aos santos. O exemplo que se segue<sup>20</sup> permite-nos perceber de imediato esta construção iterativa, onde os versos se iniciam com a invocação do nome e/ou do epíteto da divindade (que vai variando), seguido da súplica (que se repete):

Ladainha a S. José

(...)

Castíssimo guardião da Virgem, rogai por nós.

---

lead, usually in the form of small, thin sheets, intended to influence, by supernatural means, the actions or welfare of persons or animals against their will”.

<sup>20</sup> <http://www.paroquias.org/oracoes/?t=7>. Consultado a 24 de outubro de 2016.

Amparo do Filho de Deus, rogai por nós.  
Vigilante defensor de Cristo, rogai por nós.  
Chefe da Sagrada Família, rogai por nós.  
José justíssimo, rogai por nós.  
José castíssimo, rogai por nós.  
José prudentíssimo, rogai por nós.  
(...)

Além de se poder associar ao universo mágico-religioso (espera-se que, após o pedido, este seja atendido pela divindade invocada), a designação “ladainha” pode também ser sinónimo de lengalenga. Há uma composição popular, cuja estrutura recorda este poema, na qual dez<sup>21</sup> personagens, em resultado de muitas desgraças e acidentes que lhes acontecem, vão desaparecendo até restar apenas uma (em algumas versões não sobrevive mesmo nenhuma<sup>22</sup>):

Minha mãe teve dez filhos,  
todos dez dentro de um pote;  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
e não ficaram senão nove.  
D’esses nove que ficaram,  
foram amassar biscoito:  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
não ficaram senão oito.  
D’esses oito que ficaram  
foram pentear o tapete:  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
não ficaram senão sete.  
D’esses sete que ficaram

---

<sup>21</sup> Tal como o número cem, também o número 10 “Tem o sentido de totalidade, de conclusão, de regresso à unidade”. In Chevalier e Gheerbrant 2010.

<sup>22</sup> “E esse um que ficou/ foi ver amassar o pão:/ deu-lhe o tanglomanglo nele,/ e acabou-se a geração.”

<http://www.ciberduvidas.com/pergunta.php?id=16546>. Consultado a 2 de novembro de 2016.

foram esperar os reis:  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
não ficaram senão seis.  
D'esses seis que ficaram  
foram matar uma rês:  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
não ficaram senão três.  
D'esses três que ficaram  
foram dar comida aos bois:  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
não ficaram senão dois.  
D'esses dois que ficaram  
foram matar um perum [*sic*]:  
deu-lhe o tangro-mangro neles,  
Não ficou senão um.<sup>23</sup>

Curiosamente, o nome tangro-mangro (também tanglomango, tanglomanglo, tangoromângaro) está igualmente relacionado com magia, como atesta a sua definição no dicionário de Houaiss: “tanglomango” é uma “doença que supostamente se origina de feitiço, coisa-feita, trama, magia”.

O conteúdo do poema de Nuno Júdice, “Ladainha de Ulisses”, remete para um dos episódios mais conhecidos da *Odisseia*, aquele em que Ulisses mata os pretendentes e recupera o seu reino, descrito em todo o canto 22, demonstrando a astúcia que lhe valeu o epíteto de “versátil”, “astucioso”, “de mil ardis”<sup>24</sup>. Porém, a forma e o título convocam o herói para um contexto que se enquadra no ambiente mágico-religioso que tem vindo aqui a ser apresentado: vários dísticos que se repetem parcialmente, compostos por duas frases, em que a estrutura base se mantém e o número de pretendentes vai decrescendo até culminar na sua eliminação ao atingir

---

<sup>23</sup> Costa 1992: 128.

<sup>24</sup> *polutropos, polúmetis, polumêkhanos*.

o número cem (“Cem é uma parte que forma um todo no todo”<sup>25</sup>). Aquele que, originalmente, não se distingue, que não passa de um número, quando elimina os outros – e a si próprio, já que ele é o “centésimo pretendente” – transforma-se e conquista o direito a ser nomeado: *Ulisses*. Podemos considerar que houve uma metamorfose de pretendente em Ulisses, uma “morte”, por deixar de ser quem era e passar a ser uma outra coisa. Conquistou, então, nesse momento, o nome, passando de “Eu era o [...] pretendente” para “Eu era Ulisses”. Contudo, o uso do verbo no imperfeito (“era”) deixa em suspenso o presente. O sentido de oração e o de sortilégio reúnem-se neste final, em que o herói, ao completar a tarefa (em cada estrofe ele é sempre o último, um número acima dos outros), alcança o lugar derradeiro, único e nominável, em que o nome é o que lhe dá existência distinta daqueles outros que são sempre, apenas, mencionados pela designação genérica de “pretendentes”:

Fui ver Penélope e os nove pretendentes.

Eu era o décimo pretendente.

Fui ver Penélope e os dezanove pretendentes.

Eu era o vigésimo pretendente.

Fui ver Penélope e os vinte e nove pretendentes.

Eu era o trigésimo pretendente.

Fui ver Penélope e os trinta e nove pretendentes.

Eu era o quadragésimo pretendente.

Fui ver Penélope e os quarenta e nove pretendentes.

Eu era o quinquagésimo pretendente.

Fui ver Penélope e os cinquenta e nove pretendentes.

Eu era o sexagésimo pretendente.

Fui ver Penélope e os sessenta e nove pretendentes.

Eu era o septuagésimo pretendente.

Fui ver Penélope e os setenta e nove pretendentes.

---

<sup>25</sup> Chevalier e Gheerbrant 2010: 181.

Eu era o octogésimo pretendente.  
Fui ver Penélope e os oitenta e nove pretendentes.  
Eu era o nonagésimo pretendente.  
Fui ver Penélope e os noventa e nove pretendentes.  
Eu era o centésimo pretendente.  
Fui ver Penélope e matei os cem pretendentes.  
Eu era Ulisses.

Quer ladainhas quer lengalengas fazem parte de um imaginário popular e este poema de Júdice recorda e assume essa filiação, fazendo a ponte entre a herança clássica e as tradições populares que, afinal, tanto têm em comum.

**3. O olhar de Ulisses**<sup>26</sup>. “O olhar de Ulisses”, de Bernardo Pinto de Almeida<sup>27</sup>

O cinema ganhou o seu lugar de guardador de memórias, onde cada realizador e cada espectador (como cada poeta e cada leitor) criam os seus próprios sentidos, algumas vezes independentes um do outro. Esta riqueza de leituras e as partilhas que delas se fazem firmam a identidade e estimulam as memórias míticas, sendo frequentemente ativadas pelos títulos que se escolhem.

É o que acontece com o terceiro texto que selecionei, um poema inédito<sup>28</sup> de Bernardo Pinto de Almeida, intitulado “O olhar de

---

<sup>26</sup> Título do filme de Theo Angelopoulos, numa tradução direta do grego *To vléma tou Odysseá* e do inglês *Ulysses' Gaze*.

<sup>27</sup> Nascido no Porto, em 1954, doutorado em História da Arte e da Cultura, é professor catedrático na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Ensaísta e poeta, tem publicados dezenas de trabalhos sobre arte e artistas plásticos, tendo sido comissário de mais de uma centena de exposições. A imagem – e a luz, em particular – são presença constante na sua poesia, de que este poema é um exemplo.

<sup>28</sup> Inédito cedido pelo autor. Apesar de circular na Internet uma versão que remete para o seu livro *Negócios em Ítaca* (2011), este poema não consta dessa obra. O poema que apresento é a versão do autor, gentilmente cedida para este trabalho.

Ulisses”, coincidentemente<sup>29</sup> homónimo do filme do realizador grego Theo Angelopoulos, de 1995.

O filme começa, sob um fundo negro que não permite distrações, com uma citação de Platão, do *Primeiro Alcibíades*, 133a: “Se a alma se vai conhecer a si própria, deve olhar para uma outra alma”. Marque-se, assim, o que pode ser o olhar de Ulisses: a busca por um olhar primordial, por uma alma que reflita a sua/ a nossa alma.

O poema mantém uma ficção cinematográfica, que percorre as três estrofes de que é composto:

À medida que entravam todos os convidados,  
dei-me conta de que não estavas. Nada  
de estranho, vendo bem, nem sei  
porque haveria de supor o contrário. Simplesmente  
não entravas nesse filme, não tinhas sido chamada  
para o casting, mesmo se, do recinto em volta  
onde se juntava muita gente, te tinha entrevisto  
de repente, a olhar curiosa os salões  
iluminados. Não sei que lógica sustentava  
o não estares, acontecendo ainda assim  
à minha volta, nem sei quantos barcos  
haverão de naufragar em torno  
antes que o mar volte a ser calmo,  
acácias voltem a florir, etc.

Existem, na linguagem comum, expressões oriundas do campo semântico do cinema, como “fazer (uma) fita” ou “fazer fitas”, querendo dizer “Reagir de forma caprichosa, sobretudo quando se é contrariado; praticar atos com o fim de dar nas vistas; provocar

---

<sup>29</sup> Por contacto através de correio eletrónico com o poeta, este escreveu, a 6/06/2015: “Curiosidades: nunca vi o filme do Angelopoulos (autor que admiro imenso) e o meu poema não se refere ao filme. E ao dar o título nem me lembrei de que já era o do filme”.

escândalo”<sup>30</sup>; “tirem-me deste filme” (como forma de pedir que não seja envolvido/envolvida em determinado assunto), ou “ele/ela não entra neste filme” (com o sentido de que a pessoa referida não é participante de uma determinada ação, espaço ou momento). Mantendo-se no ambiente cinematográfico dado pelo mote do título, temos, nesta primeira estrofe, um ele (sujeito poético) que espera que ela (objeto da demanda) esteja num lugar onde não é suposto estar: o espaço não é o dela. Essa ausência é apresentada como palpável ou como uma ação, de um certo modo, incompreensível, que ganha forma e gira em seu redor (“Não sei que lógica sustentava/ o não estares, acontecendo ainda assim/ à minha volta”), impacientando-o e cansando-o com frases que remetem para estruturas popularmente conhecidas, como “quantos barcos/ haverão de naufragar em torno/ antes que o mar volte a ser calmo”, numa alusão, mesmo que inconsciente<sup>31</sup>, à canção de Bob Dylan, “Blowin’ in the Wind”. O cansaço é demonstrado pelo “etc.” com que a primeira estrofe termina.

A segunda estrofe prossegue num ambiente visual, onde é possível aproximar uma imagem (como um *zoom* de uma câmara):

Há uma ilha adiante, aproximo-a, ou antes  
diviso-a na distância, e mesmo se pedi  
aos companheiros para me amarrarem ao mastro  
do navio não é menos devastador o abismo  
que se abre, se abismo é pressentir  
no sobressalto o cruel regresso do corpo  
adolescente. No cinema disso

---

<sup>30</sup> “fita”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/fita> [consultado a 22-07-2016].

<sup>31</sup> *How many roads must a man walk down/ Before you call him a man// How many seas must a white dove sail/ Before she sleeps in the sand (...)*. Esta canção, criada em 1962 e gravada, pela primeira vez, em 1963, tem mais de 75 versões, em, pelo menos, 12 línguas. Fonte: <http://www.newsweek.com/how-many-times-have-artists-covered-bob-dylans-blowin-wind-463215>. [consultado a 23 junho de 2016].

pude escutar-te, enquanto os olhos  
cegavam no fogo de contemplar ao longe  
um sol puxando-me para si. Os convidados  
como espectros, provavelmente  
sem entender razões  
para o seu próprio incerto movimento,  
continuavam a percorrer os corredores  
da casa iluminada.

Podemos identificar o sujeito poético, que não consegue agir, apresentando-se, simbolicamente, de pés e mãos atados, como Ulisses no episódio das sereias (*Od.* 12.154-200), já aqui referido. Este, de facto – e a seu pedido – é atado ao mastro do navio, para poder passar ao largo da “ilha das duas Sereias” e poder ouvir, em segurança, o seu canto (um dos perigos de que Circe o avisara); aquele, para quem estar amarrado é incapacitante, pois inviabiliza qualquer ação, considera essa situação como devastadora, para quem está numa busca e sente a vitalidade da adolescência. E se amarrado “ao mastro” (ou num cinema) consegue ouvir aquela que procura (“No cinema disso/ pude escutar-te”), todavia, não a pode ver. Apesar da luz.

A luz, tal como no filme de Angelopoulos, é um elemento marcante desta composição poética: os “salões iluminados”, da primeira estrofe, a “casa iluminada” com que termina a segunda e o “branco”, última palavra do poema, criam um ambiente de claridade que impede, por vezes, a definição das formas.

A última estrofe está inundada de luminosidade, o que acentua a dificuldade de perceção e de orientação. Na segunda estrofe, a desorientação também é a dos outros que circulam no mesmo espaço: “Os convidados/ como espectros, provavelmente/ sem entender razões/ para o seu próprio incerto movimento,/ continuavam a percorrer os corredores”; nesta estrofe final, as pessoas erram num ambiente ainda mais onírico, “Uma valsa/ dolente a todos arrastava”. Onírico ou talvez infernal, pois Ulisses, quando desce ao mundo

inferior<sup>32</sup>, também se depara com muitas almas desnorteadas, que deambulam sem conhecer com quem se cruzam, antes de feitos os devidos sacrifícios.

Tilintavam cristais. Uma valsa  
dolente a todos arrastava, enquanto  
o meu olhar fugia pelas janelas abertas e as mãos  
sem o saberem procuravam, em desespero,  
o que restasse talvez de um pedaço de mar,  
como se apenas soubessem sossegar  
no naufrágio. As mãos eram  
os olhos atravessados de fogo.  
E simplesmente não estares  
tornava tudo branco.

O olhar que sossega no naufrágio. O olhar que se acalma quando regressa ao incerto. As janelas por onde o olhar foge. Os olhos, que na estrofe anterior, “cegavam no fogo de contemplar ao longe/ um sol puxando-me para si, agora atravessados de fogo”, deixam de ver. São as mãos que veem, numa materialização do olhar. A ausência de quem anda à procura ganha forma na cor branca, no excesso de luminosidade<sup>33</sup> que impede a visão. E, de novo, o ecoar do filme de Angelopoulos: numa cena de Sarajevo, em que uma neblina envolve as personagens, não deixando ver com clareza, de tão esbranquiçado o ambiente, pergunta o interlocutor a A. (o Ulisses da história): “Como é que fez todo este caminho à procura de uma coisa que se acredita que está perdida? Deve ter uma grande fé ou será desespero?”.

---

<sup>32</sup> Canto 11.

<sup>33</sup> Sobre a percepção das cores na Grécia, diz Mark Bradley (2009: 15) que, contrariando algumas teses de Gladstone (1858): “Prominent in these studies was the notion that Greek colour terms denoted more than simply (in our terms) ‘colour’: luminosity, saturation, texture, smell”.

## Considerações finais

A pluralidade de Ulisses é um dos fatores da adaptabilidade do mito. O que cada um destes poetas fez foi o mesmo que disse Theo Angelopoulos sobre os seus filmes: “my point of departure was the Odyssey. I am referring to the myth, not to Homer’s text”<sup>34</sup>.

Se, por um lado, o Ulisses homérico vive num desassossego constante, caracterizado pelas peripécias que lhe acontecem e que são exteriores à sua vontade, por outro, desenvolveu-se uma tradição de um Ulisses que volta a partir, fundamentada, provavelmente, nas palavras de Tirésias, na *Odisseia* (11.119-121; 134-5): “Porém quando no teu palácio tiveres matado os pretendentes,/ quer por dolo ou às claras com o bronze afiado,/ deverás partir com um remo de bom manejo./ [...] e do mar sobrevirá para ti/ a morte[...]”.

Dois autores marcaram essa nova tradição: Dante Alighieri<sup>35</sup>, que encontra Ulisses no Inferno, onde ficou, sem nunca ter regressado a Ítaca, por ter trocado a família pela busca por conhecimento (*Inf.* 26. 94-98: “nem doçura de filho, ou que se apieda/ do velho pai, nem o devido amor/ que Penélope então fizera leda/ vencer puderam dentro de mim o ardor/ que eu tive em me tornar do mundo experto”), e Alfred Tennyson<sup>36</sup>, que o faz desajustado à vida na sua ilha natal: “Não posso descansar de viajar. Beberei/ A vida até à última gota”.<sup>37</sup>

De alguma forma, os três poemas estudados ajustam-se a esta temática da Segunda Odisseia<sup>38</sup>, em que Ulisses não se conforma com ser quem é e com o regresso a uma vida que já não é a sua, partindo para uma nova demanda identitária – um eterno *topos* poético.

---

<sup>34</sup> Fainaru 2001: 94.

<sup>35</sup> Florença, 1265 – Ravena, 1321.

<sup>36</sup> Somersby, 1809 – 1892.

<sup>37</sup> Vv. 6-7. Tradução de Miguel Monteiro, publicada a 23 de outubro de 2009 aqui: <http://pedradaponte.blogspot.pt/2009/10/ulysses-tennyson.html>

<sup>38</sup> Kavafis tem um poema com esse título, *Deftera Odíssia*, classificado no grupo dos chamados “poemas escondidos” (*krimmena píimata*), de 1894, descoberto em 1985, com influências de Dante e de Tennyson, que aparecem na epígrafe, e a que Michael Pieris (1996: 104) chama “a skilful pastiche of the Dante/Tennyson version”.

## Bibliografia

### Poetas

- Almeida, Bernardo Pinto de, “O olhar de Ulisses”. Poema inédito, cedido pelo autor.  
Braga, Jorge de Sousa (1991), *O Poeta Nu*. Lisboa: Fenda.  
Júdice, Nuno (2008), *A matéria do poema*. Lisboa: Dom Quixote.

### Referências

- Audollent, Auguste (1904), *Defixionum Tabellae*. Paris: Alberti Fontemoing.  
Aristóteles (2004), *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.  
Bradley, Mark (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.  
Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (2010), *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.  
Costa, Maria José (1992), *Um continente poético esquecido: as rimas infantis*. Porto: Porto Editora.  
Fainaru, Dan (ed.) (2001), *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.  
Fernandes, Raul M. Rosado (1985), “Ulisses em Lisboa”, *Euphrosyne* 13: 139-161.  
Ferreira, J.R. (1996), “O tema de Ulisses em cinco poetas portugueses contemporâneos”, *Máthesis* 6: 437-62.  
Ferreira, J. R. (2003), “Penélope e Ulisses na poesia portuguesa contemporânea: Fiama e Nuno Júdice”, in F. Oliveira (coord.), *Penélope e Ulisses*. Coimbra: APEC, IEC, CECH, 393-406.  
Gladstone, W. E. (1858), *Studies on Homer and the Homeric Age*. Oxford: University Press.  
Hall, Edith (2008), *The return of Ulysses. A cultural history of Homer's Odyssey*. London-New York: I. B. Tauris.  
Jiménez Barca, A. (2013), “Entrevista Nuno Júdice: ‘Me obligo a escribir todos los días, como un oficinista’”, *El País*, [https://elpais.com/cultura/2013/11/26/actualidad/1385495863\\_105944.html](https://elpais.com/cultura/2013/11/26/actualidad/1385495863_105944.html) [consultado a 23-06-2020].  
Jordan, D. R. (1985), “A Survey of Greek Defixiones Not Included in The Special Corpora”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 26.2: 151-197.  
Jung & Kerényi (2002), *The Science of Mythology*. Trad. R.F.C. London and New York: Routledge. (1ª ed. alemã 1941).  
León Azcárate, J. L. (2007), “El ‘Libro de las Profecías’ (1504) de Cristobal Colón”, *Religión y cultura* 241: 360-406.  
Homero (2018), *Odiseia*. Tradução, notas e comentários de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores.  
Kavafis, Konstandinos (2005), *Os Poemas*. Tradução, prefácio e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis. Lisboa: Relógio d’Água.

- Mantas, V. (2003), “Penélope e Ulisses na Lusitânia”, in F. Oliveira (coord.), *Penélope e Ulisses*. Coimbra: APEC, IEC, CECH, 145-166.
- Nascimento, Aires (2003), “Os epónimos míticos de Lisboa: Ulisses, Hércules e outros – títulos de nobilitação”, in A. Ventura (org.), *Presença de Vítor Jabouille*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 31-53.
- Pessoa, F. (1988, 15ª ed.), “Ulisses”, in *Mensagem*, Lisboa: Ática. Poema original, no site da Biblioteca Nacional de Portugal, em <https://purl.pt/13965/1/P29.html> [consultado a 15/06/2020].
- Pieris, M. (1996), “The theme of the second Odyssey in Cavafy and Sinopoulos”, in P. Mackridge (ed.). *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry: Essays in Memory of C.A. Trypanis*. London: Frank Cass, 97-108.
- Rocha Pereira, M. H. (1988), *Novos Ensaio sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*. Lisboa: INCM.
- Rocha Pereira, M. H. (2003), “Ulysses e a *Mensagem*”, in *Portugal e a Herança Clássica e Outros Textos*. Lisboa: Asa, 130-140.
- Séneca (2011), *Medeia*. Trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: CECH.