

A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura

PRESENÇAS CLÁSSICAS
NAS LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

Paula Morão
Cristina Pimentel

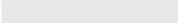
EDIÇÃO

Rui Carlos Fonseca
Joana Veiga
Ricardo Nobre

VOLUME VII



Edições Colibri



A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura

Presenças Clássicas nas Literaturas
de Língua Portuguesa

VOLUME VII

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Paula Morão | Cristina Pimentel

EDIÇÃO

Rui Carlos Fonseca | Joana Veiga

Ricardo Nobre



Edições Colibri



centro de estudos
CLASSICOS

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
PRESENÇAS CLÁSSICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – VII

Coordenação Científica: Paula Morão e Cristina Pimentel

© Centro de Estudos Clássicos (FLUL) e autores

Edição: Edições Colibri / CEC

Capa: Raquel Gil Ferreira

DOI: <https://doi.org/10.51427/cla.2025.lcc.7>

ISBN 978-989-566-571-6

Depósito legal n.º 554 582/25

Lisboa, Dezembro de 2025

Todos os textos recolhidos neste volume foram submetidos a arbitragem científica.

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Isabel Buescu (Universidade Nova de Lisboa)

Armando Nascimento Rosa (Instituto Politécnico de Lisboa)

Carlos Mendes de Sousa (Universidade do Minho)

Cláudia Teixeira (Universidade de Évora)

Cristina Pimentel (Universidade de Lisboa)

Everton Machado (Universidade de Lisboa)

Gil Clemente Teixeira (Universidade do Porto)

João Dionísio (Universidade de Lisboa)

Maria José Ferreira Lopes (Universidade Católica Portuguesa)

Nair de Castro Soares (Universidade de Coimbra)

Nuno Amado (Universidade de Lisboa)

Paula Morão (Universidade de Lisboa)

Rita Patrício (Universidade de Lisboa)

Rui Carlos Fonseca (Universidade da Madeira)

Zulmira Santos (Universidade do Porto)

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/00019/2025, Centro de Estudos Clássicos (<https://doi.org/10.54499/UID/00019/2025>).

Índice

| | |
|---------------------------------------|---|
| Prefácio | 7 |
| <i>Cristina Pimentel, Paula Morão</i> | |

ENSAIOS

| | |
|---|----|
| A world in the making: History according to Damião de Góis..... | 13 |
| <i>Lorenzo Zaccaria</i> | |

| | |
|--|----|
| Um Horácio sob censura no tempo da Contrarreforma. As traduções de André Falcão de Resende..... | 43 |
| <i>Ana Margarida Silva Azevedo</i> | |

| | |
|---|----|
| Frei Heitor Pinto, leitor dos clássicos | 63 |
| <i>Maria Luísa Resende</i> | |

| | |
|--|----|
| Antilogias de discursos na historiografia portuguesa de Quinhentos . | 79 |
| <i>Luís Miguel F. Henriques</i> | |

| | |
|---|-----|
| <i>Exempla</i> clássicos na obra <i>Tempo de Agora em Diálogos</i> (1622-1624) de Martim Afonso de Miranda | 101 |
| <i>Paula Almeida Mendes</i> | |

| | |
|---|-----|
| Poemas panegíricos: poética e retórica da virtude na Restauração | 119 |
| <i>Maria do Socorro Fernandes de Carvalho</i> | |

| | |
|--|-----|
| <i>Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam viribus</i> : alguns apontamentos sobre traduzir Horácio no século XVIII..... | 139 |
| <i>David Mesquita; Joana Veiga</i> | |

| | |
|--|-----|
| A herança clássica como “baeta da zombaria” em <i>Cenas da Foz</i> de Camilo Castelo Branco | 159 |
| <i>Maria José Ferreira Lopes</i> | |

| | |
|---|-----|
| Álvaro de Campos e a Filosofia Grega. Heraclito em Pessoa?..... | 183 |
| <i>Ana Rita Figueira</i> | |

| | |
|---|-----|
| “Evoé! Evoé!”: leituras de Dioniso na obra de Natália Correia | 201 |
| <i>João Paulo Simões Valério</i> | |

| | |
|---|--|
| Inmanencia y verdad en la poesía de Sophia de Mello Breyner Andresen: La reescritura de estereotipos femeninos grecolatinos...217 <i>Gregorio Rodríguez Herrera</i> | |
| A língua dos deuses: o uso do hexâmetro dactílico em <i>Pindorama ou o Brasil Restaurado</i>243 <i>Helena Gervásio Coutinho</i> | |
| Séneca entre a luz e a sombra, em <i>Memórias de Agripina</i> , de Seomara da Veiga Ferreira253 <i>Ricardo Duarte</i> | |
| Penélope e Sara sentadas num degrau ou num verso de Daniel Faria .271 <i>Ana Sofia David</i> | |
| Na moldura do labirinto: <i>Paisagem com mulher e mar ao fundo</i>283 <i>Ana Paula Pinto</i> | |
| Para qué poetas en tiempos de miseria (neoliberal): ontología política en la poesía de Hélia Correia.....313 <i>Antonio Alías</i> | |
| <i>Nos teares da Memória (Mnemósine)</i> : presença da Antiguidade clássica na poesia de Ana Luísa Amaral337 <i>Cândido de Oliveira Martins</i> | |
| A Grécia e Roma em <i>Sete Partidas</i> de Manuel Alegre.....359 <i>José Ribeiro Ferreira</i> | |
| “Preservação do património e da memória”: intertexto clássico na escrita de Lídia Jorge.....369 <i>Anabela Morais Brás</i> | |
| <i>Aberto todos os dias</i> : do Renascimento à contemporaneidade.....389 <i>Ana Isabel Correia Martins</i> | |

TESTEMUNHOS

| | |
|-------------------------------------|--|
| <i>António Vieira</i>409 | |
| <i>Rita Taborda Duarte</i>419 | |
| <i>Tatiana Faia</i>433 | |

Na moldura do labirinto: *Paisagem com mulher e mar ao fundo*

ANA PAULA PINTO*

1. O labirinto como memória mítica do passado europeu

É de muito longe que nos chega, quase indistinta. Como um eco de maré, retornando, em fiapos de espuma, ao silêncio de uma praia. Bafeja a sua voz surda sobre o regaço da areia, e retira-se arisca, enrolando o novelo húmido, para voltar depois de novo, a soluçar silente sobre o regaço da areia. Vai e vem, rolando e desenrolando-se, como um novelo a serpentear sobre o regaço surdo e silente da vida, a memória do passado. A primeira memória – mítica – que conservamos, como Europeus, da nossa identidade comum, passa por uma reminiscência enigmática de um rapto de uma princesa sidónia, Europa, a quem Zeus, o pai dos deuses, ofereceu, no contexto de uma das suas incontáveis leviandades amorosas, o veneno do seu amor. Tendo-a atraído para um passeio, dissimulando a paixão ardente na terna mansidão de um touro, o deus arrastou-a sobre as águas para Creta, e aí, a coberto dos inesgotáveis ciúmes da vingativa Hera, fê-la mãe de três filhos poderosos. Regressado prudentemente ao doméstico recato do divino Olimpo, o deus garantiu naquele exílio distante o futuro da jovem mãe, casando-a com

* Universidade Católica Portuguesa/ CEFH | appinto@ucp.pt. Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (projecto de investigação UIDB/00683/2020 – Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos).

Astérion, o rei de Creta, que adoptou como seus os três rebentos divinos. À morte do pai adoptivo, sôfregos do poder, os três irmãos disputaram o trono de Creta. Minos impôs-se a Sarpédon e Radamanto, negociando insidiosamente com Posídon a simulação da sua excepcional primazia: talvez marcado inconscientemente pela imagem do primeiro engano imposto à ingénuo mãe por Zeus, Minos concebeu o estratagema de legitimar o seu superior domínio sobre os irmãos, fazendo surgir do mar outro resplandecente touro branco, que depois sacrificaria reconhecido ao cúmplice divino. Mas, repetindo especularmente o deslumbramento materno, diante da aparição radiante do prodigioso touro branco, Minos acabou a cometer perjúrio, por se recusar a devolver num sacrifício ritual ao deus a oferta que o levou ao poder. Posídon vingou o abuso, fazendo do touro agente de incomparável desastre familiar: enlouquecendo Pasífae, a esposa de Minos, semeou-lhe no espírito uma monstruosa paixão pelo touro, e fê-la mãe de um monstro híbrido, o Minotauro, que não só espalhava a certeza infamante da abominação cometida no palácio de Creta, como dizimava as culturas e as populações aterradas. Dédalo, um engenhoso arquitecto, exilado de Atenas por um crime, recompensa a hospitalidade que lhe tinha generosamente sido oferecida pelo tirano, construindo para a clausura do monstro um labirinto. Para vingar a morte do filho Androgeu, perpetrada criminosamente em Atenas, Minos rentabiliza a nova conjuntura – e o monstro encerrado no labirinto – impondo um regime de opressão aos reinos gregos do continente: anualmente chegam a Creta, forçados por uma talassocracia cruel, levadas sucessivas de jovens gregos, enviados como tributo para alimentar a voracidade do Minotauro. Só Teseu, o filho de Egeu, rei de Atenas, conseguirá heroicamente pôr cobro à violência, quando, juntando-se à terceira comitiva anual dos jovens sacrificados, consegue matar o Minotauro, no centro nevrálgico do labirinto, e escapar da sinuosa aventura com a ajuda da apaixonada Ariadne. O sangue ominoso derramado no labirinto contaminará tragicamente ainda o futuro de todos, em particular de Dédalo e do filho Ícaro, e dos dois jovens apaixonados, como o mito detalharia posteriormente, no trágico abandono de Ariadne em Naxos e no luto persistente de Teseu.

2. Fontes literárias do mito

Para a articulação das várias notações complexas do mito concorreram múltiplas fontes antigas.

Desde os Poemas Homéricos, primeiros documentos literários da Europa, se conhecem, por breves alusões – que o público teria como referências claras –, as levianas metamorfoses de Zeus, e as figuras de Europa e dos seus filhos, Minos, Sarpédon e Radamanto (*Il.* 14.321-322); Ariadne surge em Cnossos com Dédalo, representada no magnífico escudo que Hefesto faz para Aquiles (*Il.* 18.591-592), e ocorre como exemplo de lamentável infortunada no amor, com a irmã Fedra, no Hades (*Od.* 11.321), onde Minos distribui com o irmão Radamanto uma justiça equitativa; Idomeneu, neto de Minos, é recorrentemente apresentado como rei de Creta; também Ulisses tende a lembrar, nas suas narrativas falseadas¹, como um crime cometido acidentalmente lhe convulsionou tragicamente a vida, obrigando-o a um exílio sem retorno da pátria amada, Creta.

Vários dos referentes, ainda que aludidos separadamente, ter-se-ão posteriormente multiplicado em diversas fontes líricas. Hesíodo trazia à colação, próximo do final da *Teogonia* (vv. 947-948)² a loira Ariadne, filha de Minos, no seu papel de esposada por Dioniso e, por isso, isentada da velhice por Zeus Crónida; também alguns dos segmentos fragmentários (fr. 145 Merkelbach-West) do *Catálogo das Mulheres*³ aludiriam ao rapto e sedução de Europa, ao

¹ As narrativas falseadas de Ulisses dissimulado – a Atena (*Od.* 13.256-286), a Eumeu (*Od.* 14.199-359), a Telémaco (*Od.* 16.62 ss.), aos pretendentes (*Od.* 17.415-444, posteriormente reproduzida por Eumeu a Penélope, em *Od.* 17.518 ss.), a Anfinomo (*Od.* 18.111 ss.), a Melanto (*Od.* 19.75-88), a Penélope (*Od.* 19.165-202), a Laertes (*Od.* 24.303-314) –, colocando regularmente como referências de espacialidade original Creta, configuram na segunda parte da *Odisseia* um mecanismo defensivo do herói para camuflar a sua identidade, como o paralelo especular e paródico dos apólogos narrados aos Feaces na primeira parte, para reconquistar a sua identidade heróica perante os hospedeiros que o não conhecem.

² V. Hesíodo (2005: 71).

³ O *Catálogo das Mulheres* corresponde a uma sequência catalogica de lendas acerca de mulheres ilustres, constando mais de 6000 versos, divididos em cinco livros; é possível que a coleção destas composições, dotadas de um brevíssimo

nascimento dos três filhos, Minos, Sarpédon e Radamanto, ao posterior nascimento do Minotauro, e aos infelizes desencontros amorosos de Ariadne e Teseu. A narrativa da concepção do Minotauro, da sua violência sobre os sucessivos grupos de vítimas, e da iniciativa heróica de Teseu a salvá-los, surgia ainda testemunhada em referências fragmentárias num poema de Safo (fr. 206 Lobel-Page)⁴. Um dos fragmentos de Simónides (fr. 550 Campbell) aludia ao momento em que, acabado de chegar a Atenas, e de assumir a sua filiação régia, Teseu se oferecera heroicamente para integrar a comitiva de jovens enviados para Creta a cumprir o tributo imposto pelo assédio de Creta à cidade; e de como Egeu, o pai angustiado, combinara com ele o estratagema da mudança das velas no regresso, que o condenará, por engano, ao suicídio. Depois de enunciar na Ode 1⁵ a lenda etiológica da aristocracia de Ceos, de onde descendia a sua própria família, no contexto de uma aventura amorosa de Minos (que concebeu com Dexíteia o herói Euxântion), Baquilides traçava no ditirambo 17, *Os Jovens ou Teseu*, o contraste entre a arrogância do rei de Creta e a generosidade do herói ateniense⁶;

proémio, tenham sido concebidas como a expansão de uma outra composição – possivelmente a *Teogonia* –, obedecendo assim ao desígnio de elucidar sobre a origem genealógica não só dos deuses, mas também dos seres humanos mais ilustres, como aliás fica indiciado pelos versos finais deste poema (vv. 956-1022), considerados suspeitos pela crítica. V. Merkelbach e West (1999: 71).

⁴ Já reconhecido desde a Antiguidade, através da autoridade de Sérvio, num comentário à *Eneida* (6.21) de Virgílio, que compendia o testemunho sáfico juntamente com um passo do Fédon de Platão: *Quidam septem pueros et septem puellas accipi volunt, quod et Plato dicit in Phaedone et Sappho in lyricis...quos liberavit secum Theseus*. Cf. Treu (1991: 102).

⁵ Dedicada a Argeu de Ceos, vencedor do pugilato nos Jogos Ístmicos. Cf. Baquilides (2017: 46-51).

⁶ Minos, que se deslocara no terceiro ano a Atenas para escolher pessoalmente as vítimas, monitoriza no “navio de escura proa” a viagem para Creta de Teseu e dos jovens atenienses, a cumprirem o tributo imposto como vingança pela morte de Androgeu; censurado pela sua insolência por Teseu, que se vangloria de ser descendente de Posídon, o tirano desafia então o jovem a provar a sua duvidosa ascendência divina, obrigando-o a recuperar das profundezas do mar um anel que para lá lança; sem hesitar, Teseu mergulha, e é acolhido no palácio subaquático de Posídon e Anfritrite, que o trazem de novo à superfície.

de forma equivalente o ditirambo 18 expunha o episódio prévio da chegada de Teseu a Atenas, em busca de ecos sobre a sua origem. Também no *Hino a Delos* (vv. 300-315)⁷, Calímaco, ao destacar dentre as restantes Cíclades a perfumada ilha Astéria, a vinculava à narrativa mítica: Teseu e o seu séquito de jovens celebraram a salvação, ali erigindo altares sagrados e dançando ao som da cítara, depois de terem escapado à fúria assassina do monstro que Pasífae gerara.

Também a narrativa Épica Cíclica, herdeira do mesmo filão lendário que anteriormente inspirara a cantar uma legião anónima de aedos e rapsodos, e empenhada em colmatar as lacunas narrativas supostas entre a acção da *Iliada* e da *Odisseia*, bem como os antecedentes e consequentes de cada uma das obras⁸, não deixava de visitar o mito; sabe-se que em particular os *Cypria* (10A e 10B) retomariam as aventuras de Teseu, que, tendo raptado a jovem Helena, foi perseguido pelos irmãos Dioscuros; o envolvimento afectivo de Ariadne e Teseu surgiria detalhado numa longa digressão mitológica de Nestor; segundo o testemunho de Ferecides (fr. 148 Jacoby), Teseu, saindo vitorioso de Creta, desembarcara na ilha de Dia, e não se eximira, a convite

⁷ Callimaque (1953⁴: 280-283).

⁸ Este corpus poético surge-nos ordenado numa sequenciação cronológica, formando uma série narrativa contínua, desde as origens do mundo (inaugurado pelas núpcias de Úrano e Geia) até ao final da Idade Heróica (marcada pela morte de Ulisses). Enquanto complemento das epopeias maiores, oferecia ao leitor uma espécie de sistematização e fixação do património lendário grego supra-regional. Não se pode hoje concluir com total certeza sobre se as epopeias do Ciclo épico já teriam sido concebidas pelos seus autores como complementos dos Poemas Homéricos - com limites claramente demarcados entre si, e uma concatenação quase perfeita das acções centrais de cada uma das obras - ou se esse propósito ficou a dever-se mais à acção organizadora e harmonizadora dos eruditos alexandrinos. É provável que a um inicial desejo, protagonizado por vários poetas individuais, de completar com nova elaboração poética as sequências míticas que Homero não desenvolveu nos seus poemas (mas a tradição tornara familiares ao público), se tenha posteriormente associado a necessidade de articular os vários exercícios poéticos individuais de forma ordenada e coerente (eliminando talvez as repetições temáticas, ou acrescentando por suposição episódios necessários), e a vontade de os sistematizar num ciclo lendário completo. Para mais detalhes, v. Bernabé Pajares (2014).

de Atena, de abandonar Ariadne que dormia tranquilamente, confiada no seu amor; desolada por reconhecer ao amanhecer a traição, a jovem teria sido compensada por Afrodite, que lhe garantiu o amor de Dioniso, ratificado pelo excepcional presente nupcial de uma coroa de ouro, mais tarde colocada pelos deuses entre as estrelas⁹.

A produção trágica do século V a. C. também evocava o contexto mítico: exemplarmente, ao detalhar as tribulações de Hércules, perseguido pelo inflexível ressentimento de Hera, e responsável pela morte brutal da esposa Mégara e dos filhos, a tragédia *Hércules*, de Eurípides, mostrava o herói acolhido em Atenas por Teseu; grato pela protecção anteriormente dispensada, Teseu prodigalizava ao infeliz não só hospitalidade e expiação, mas também a partilha das incontáveis riquezas que os concidadãos lhe tinham tributado, pela salvação heróica dos sete rapazes e sete raparigas atenienses submetidos ao Touro de Cnossos (*Her.* 1326-1328)¹⁰. As proezas heróicas de Teseu em Creta seriam também provavelmente abordadas na peça *Cretenses*, de que não restaram senão poucos fragmentos.

Paralelamente às fontes poéticas mais antigas, ficaram documentados vários outros testemunhos escritos sobre o mito cretense. No *Fédon* (57-58 a-b), através de uma exposição de Fédon de Élis ao companheiro Equécrates, Platão explica a razão do atraso no cumprimento da pena de morte de Sócrates, pela coincidência temporal com a peregrinação naval de Atenienses a Delos; este ritual sagrado, realizado anualmente como cumprimento da promessa feita no passado por Teseu a Apolo, na sequência do seu sucesso a anular o sanguinário tributo cretense, implicava a interdição de execuções na cidade¹¹.

⁹ Bernabé Pajares (2014: 114-115).

¹⁰ Eurípides (2010: 397).

¹¹ V. Platão (1988: 42).

Historiadores como Heródoto¹² e Diodoro Sículo¹³ e geógrafos como Estrabão¹⁴ e Pausânias¹⁵ multiplicarão as alusões a vários es-

¹² E.g. Hist. 1.171; 1.173; 3.122; 7.169.

¹³ Particularmente detalhados, entre as várias referências mais breves associadas ao mito (e.g., 1.94, sobre Minos e o seu poder divino; 4.13, 4, sobre a paixão monstruosa de Pasífae pelo touro e a façanha de Hércules a levá-lo para o Peloponeso; 4.60, sobre o casamento de Astérion e Europa; 5.76, 2, sobre a perseguição de Minos a Britomártis ou Dictina; 5.78, sobre o nascimento de Minos, Sarpédon e Radamanto, filhos de Zeus e de Europa, e o reinado do mais velho em Creta; 5.84.1, sobre o poder de Minos, terrestre e naval, e a fundação de muitas colônias chamadas minóicas entre os territórios insulares das Cíclades; em 16.9.4, sobre a nomeação Minoa atribuída ao porto de Ácragas), são os excertos presentes em 4.61 e 4.77. Em 4.61, a articulação de pormenores mostra como a morte de Androgeu, propiciada pela traição de Egeu, impôs o tributo de Minos sobre a Ática, e inspirou a iniciativa heróica de Teseu, por quem Ariadne se apaixonou; a versão narra como em Naxos a jovem é raptada por Dioniso, que por ela se apaixonou; seria, pois, perturbado por essa perda involuntária que Teseu se esqueceu, ao aproximar-se das costas da Ática, de mudar as velas da nau, provocando o suicídio de Egeu. Já em 4.77 se detalha a hospitalidade oferecida a Dédalo, a sua ajuda na aproximação de Pasífae ao touro, a concepção do Minotauro, a construção do Labirinto, o sacrifício anual da juventude ateniense, e o castigo imposto a Dédalo e ao filho Ícaro. Conviria ainda sublinhar, pela riqueza do testemunho, o excerto constante em 1.61, que dá peculiar relevância à gênese do labirinto: Diodoro Sículo nota que, tendo recuperado a autonomia frente aos Etíopes, após a morte do rei Actisanes, os Egípcios colocaram no trono um rei nativo, Mendes ou Marrus, que não se notabilizou por nenhum feito mais extravagante do que o de mandar construir para a família real um edifício tumular a que se chamou “labirinto” (61.2 τάφον δ’ αὐτῷ κατεσκεύασε τὸν ὀνομαζόμενον λαβύρινθον); dizia-se que Dédalo, visitando o Egito, retirou deste primeiro labirinto egípcio inspiração para o edifício que construiu a pedido de Minos em Creta, para aprisionar o Minotauro; ao contrário do de Creta, desaparecido ou por decisão deliberada de o apagar da face da terra, ou pela natural erosão do tempo, o Labirinto Egípcio ainda permanecia intacto no tempo do escritor.

¹⁴ E.g. *Geogr.* 1.3.2; 3.2.13; 6.2.6; 6.3.2; 6.3.6; 8.6.1; 8.6.13; 10.4.7; 10.4.8; 10.4.9; 10.4.12; 10.4.19.

¹⁵ E.g. *Perieg.* 1.1; 1.3; 1.19; 1.20; 1.22; 1.24; 1.27; 1.29; 1.30; 1.39; 2.23; 2.30; 2.31; 2.34; 3.2; 3.18; 3.23; 5.19; 5.25; 7.2; 7.4; 8.53; 9.40; 10.29.

paços, segmentos e personagens da lenda cretense. Plutarco dedicou às façanhas de Teseu uma das suas *Vidas Paralelas*¹⁶ e Luciano de Samósata, recorrendo à autoridade homérica, também aludiu (*Da Dança*, 13; 41; 49) às figuras do mito (Ariadne, Pasífae, Minos, Androgeu, Fedra, Dédalo e Ícaro), e a danças populares que decorriam em Creta, ligadas à família real cretense e à edificação do Labirinto.

A articulação de cada uma das partes singulares do mito - de onde sobressaíam como etapas sucessivas as aventuras amorosas de Europa e de Zeus, a concepção dos filhos em Creta, a assunção do poder por Minos, as tribulações da família real, atingida pelo distúrbio sexual de Pasífae com o Touro e pelo nascimento do monstro híbrido Minotauro, o acolhimento a Dédalo e Ícaro e a construção do Labirinto, a aristeia de Teseu, o apaixonado auxílio de Ariadne e o seu abandono em Naxos - num todo orgânico, como veio a ser sistematizado em mitógrafos tardios (e.g., Apolodoro, 2.4.11; 3.1.2 e 3-4), só ocorre, como se pode deduzir pelo cômputo anterior, em autores gregos tardios, que por sua vez inspirarão a tradição poética romana¹⁷.

3. O fundamento arqueológico do labirinto

As escavações arqueológicas - que desde finais do século XIX têm encontrado em vários cenários do mundo grego vestígios multiplicados de historicidade¹⁸ - permitiram verificar também em Cnossos, sobretudo através da iniciativa de Sir Arthur Evans¹⁹, em inícios do

¹⁶ A *Vida de Teseu* ocorre na produção plutarquiiana em paralelo com a *Vida de Rómulo*, o herói fundador romano. V. sobretudo os capítulos 15-23.

¹⁷ Entre os autores romanos, também tardios, destacam em particular Catulo (Carme 64), Ovídio (*Her.* 10; *Met.* 8.155 ss.; *Met.* 9.436 ss.), Virgílio (*Buc.* 6.5 ss.), Antonino Liberal (*Transf.* 30), e Higino (*Fab.* 40). Para mais detalhes, v. Ferreira (2008).

¹⁸ V. Sherratt & Bennet (2020).

¹⁹ Sir Arthur Evans classificou os sucessivos períodos da Cultura Cretense pré-Clássica em Minóico I (Antigo, de 2800 a 2100 a. C.), II (Médio, de 2100 a 1580 a. C.) e III (Recente, de 1580 a 1100 a. C.), utilizando referencialmente o nome do rei mítico de Creta para toda a cronologia civilizacional. Há obviamente na taxonomia uma referência anacrónica, que, de resto, se coaduna

século XX, a presença de um edifício enigmático, arquitetonicamente muito distinto da simetria, proporção e funcionalidade dos palácios de Micenas e Tirinto, descobertos pelas entusiásticas intuições de Heinrich Schliemann e seus sucessores. Os diversos compartimentos do palácio minóico, de planta irregular, justapostos em volta de um grande pátio central, sustentados por colunas de menor espessura na base, ornados com belos frescos nas paredes e providos de sistemas de iluminação e de esgotos, têm sido interpretados como partes menores de um edifício complexo – ou talvez um complexo de edifícios afins – correspondendo a uma tipologia peculiar de construção palaciana. Sir Arthur Evans interpretou o achado, que se oferece enigmaticamente ao olhar como uma série de câmaras, antecâmaras, vestíbulos e corredores, onde qualquer visitante facilmente se perde, como a concretização arquitectónica do antigo labirinto do mito.

A etimologia do termo “labirinto”²⁰ associa um sufixo possivelmente pré-helénico – ινθος, recorrente em outros termos de origem não grega, à raiz nominal λαβρύς, já interpretada na Antiguidade (Plutarco, *Moralia*, 302 a)²¹ como a referência lídia do machado de dois gumes. O machado bipene – que parece representar na simetria da sua estrutura as duas fases da lua, crescente e minguante, unidas costas com costas – poderia figurar simbolicamente os poderes dúplices da primitiva deusa cretense, matriarcal, a Senhora do Labirinto. Enigmaticamente associado à figuração dos “chifres da consagração”, que Evans reconheceu omnipresente na iconografia minóica, como memória obsidante do touro e do primitivo rito sacrificial a ele vinculado, o *labrys*, recorrentemente representado no espaço das edificações cretenses – civis, religiosas e tumulares –, acabou interpretado como insígnia da realeza cretense.

com a anacronia da versão poético-mítica: embora o mito apresente Minos como sucessor de Astérion, neto de Doro, as versões históricas notam que os Dórios só invadiram Creta nos finais do segundo milénio. Talvez o nome Minos tenha sido o título real de uma dinastia helénica que governou em Creta a partir do início do segundo milénio. Para mais detalhes, v. Chadwick (1996: 13-36).

²⁰ V. Chantraine (1968), s.v. λαβύρινθος.

²¹ No tratado *Questões Gregas* (Αιτία Ἑλληνικά, 45), cf. Plutarch (1957²: 232-235).

É possível que em Cnossos tenha existido, independente de algum complexo edificado – o reconstituído pelo entusiasmo (nem sempre muito objectivo) de Evans, ou outro equivalente –, uma área demarcada instituída sobre um pavimento, desenhado em mosaico, ou com outro tipo de marcadores, concebido como espaço para uma dança ritual: além da figuração recorrente na arte greco-romana (em particular na cerâmica ática do século V, em moedas cretenses, e em mosaicos romanos e *graffiti* de Pompeios²²), a arqueologia tem posto a descoberto, em regiões muito distantes – como o País de Gales e o Nordeste da Rússia, Itália e Tróia –, vários exemplares antigos destes labirintos ou dédalos, que provavelmente foram disseminados como memórias culturais desde fases remotas do neolítico por povos migrantes, provenientes talvez do Norte de África.

Documentos de relevo indiscutível, encontrados em Pilos, Micenas, Tirinto e Tebas, bem como entre as ruínas do Palácio de Cnossos, são ainda as tabuinhas de Linear B²³; não assumindo natureza

²² V. Carpitella (1963: 428).

²³ A civilização grega mais antiga não possuía um sistema de escrita. Em Creta, aproximadamente entre 2000 e 1650 a. C., usou-se uma escrita ideográfica, que representava pictoricamente objectos facilmente reconhecíveis. Estes pictogramas foram gradualmente evoluindo para simples representações convencionais (já muito esquematizadas e diferentes do objecto representado): por volta de 1450 estava criada uma escrita mais fácil e cómoda, que servia para grafar a língua falada pelas populações pré-helénicas e a língua minóica. Este sistema de escrita, ainda não decifrada nos nossos tempos, recebeu o nome de Linear A. Depois de 1450, por adaptações sucessivas, este sistema de escrita é preterido em favor do Linear B, conhecida hoje através de milhares de tabuinhas de argila encontradas em Cnossos e Cidónia, na ilha de Creta, e em Pilos, Micenas, Tirinto e Tebas, no território continental grego. A decifração deste enigmático sistema de escrita foi uma das grandes descobertas da paleografia da segunda metade do século XX, e ficou a dever-se ao inglês Michael Ventris e ao seu colaborador John Chadwick. Tal como o Linear A, o Linear B é uma escrita silábica, composta por 87 signos (45 dos quais já existentes no Linear A, e pelo menos um terço inteiramente novo), que representam maioritariamente sílabas abertas, com o acréscimo de alguns signos, cerca de vinte, que registam palavras autónomas, unidades de medição e valores numéricos vários. Na sua maioria, as tabuinhas em Linear B contêm inventários (de armazéns, de gado, de produções) e catálogos (de

literária propriamente dita, mas reconhecidas como catálogos e inventários contabilísticos, elas comprovam naquela fase civilizacional extraordinariamente requintada a existência de um sistema de escrita complexo. Já em parte decifrado por Michael Ventris e John Chadwick, o silabário micénico a que convencionou chamar-se Linear B – possivelmente adaptado de um primitivo sistema pictográfico até hoje indecifrado, o Linear A – demonstrou que a língua que se falava oficialmente em Cnossos, em meados do segundo milénio, era uma forma antiga do Grego eólico. A partir desta constatação foi possível confirmar, além da referência ao enigmático labirinto (*da-pu₂ri-to-jo*), e a uma divindade matriarcal que a ele presidiria, a Senhora do Labirinto (*da-pu₂ri-to-jo po-ti-ni-ja*²⁴), várias outras notações muito claras a Cnossos (*ko-no-so*), Amnisos (*a-mi-ni-so*), Festos (*pa-i-to*), Dédalo (*da-da-ro*) e o Touro (*ta-u-ro*). O facto de um número significativo de nomes de heróis (Aquiles, Idomeneu, Creteu, Nestor, Efilates, Xuto, Ájax, Heitor, Glauco e Teseu)²⁵ e deuses da mitologia grega (Atena, Ártemis, Zeus, Dioniso, Hermes, Hera, Posídon, Ares)²⁶ ocorrerem tão frequentemente em tabuinhas cretenses como nas do continente sugere ainda que muitos destes mitos datariam de antes da queda de Tróia²⁷.

Trazidos controversamente à luz pelas entusiásticas intuições de Evans, e pelo aturado esforço de múltiplas equipas de trabalho, os vestígios de sucessivas campanhas arqueológicas em Creta viariam a sugerir que também este conflito mítico – feito de violências de sangue impostas pelo tirano cretense a grupos de jovens do continente, e da reacção heróica de uma das vítimas a invalidar o domínio infligido – corresponderia a um iniludível testemunho do passado civilizacional da Europa, com os seus dinamismos de disputa pela hegemonia nos territórios do Egeu.

homens, mulheres e crianças, com anotação de elevado número de nomes próprios e ocupações); o número de textos que contém frases de certa dimensão é muito limitado, e por isso também o é o nosso conhecimento da sua gramática e sintaxe. V., para mais detalhes, Chadwick (1996) e Magueijo (1980).

²⁴ V. KN Gg702, em Magueijo (1980: 227).

²⁵ V. Chadwick (1996: 108 ss.).

²⁶ V. Chadwick (1996: 136-138) e Magueijo (1980: 196-197).

²⁷ V. Pereira (2003^o: 31 ss.) e Ferreira (2008).

4. Metaforizações do labirinto: Teolinda Gersão e *Paisagem com mulher e mar ao fundo*

A nossa proposta de análise visa considerar a expressividade simbólica do labirinto como força poética nuclear no romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*²⁸, de Teolinda Gersão.

A notação expressiva do título, a evocar um exercício de pintura que perfila numa paisagem, com mar ao fundo, uma mulher, ocorre de algum modo como a lapidar figuração metafórica e simbólica do enredo ficcional proposto. Desde as primeiras linhas do romance o ficcionar procede regularmente do pretexto oferecido por uma apreensão do espaço exterior (“a paisagem que se via da janela”, p. 11), concebida pelo olhar hesitante, desfocado, incapaz de se fixar, de uma mulher, Hortense – que no passado expressara a sua personalidade criativa, e se libertara da opressão reinante, pintando²⁹. O fluxo narrativo sustenta-se da tensa polarização entre a exterioridade que se oferece à vista e a interioridade de quem a vê:

[...] o mundo e ela, pensou entre os dois batentes afastados, duas forças tão desproporcionadas que não faria o menor sentido confrontá-las, na verdade já de outras vezes, quando chegava ao limite das suas forças, ela tentara esquivar-se, fugir desse confronto, fechar os olhos como agora, fingindo-se

²⁸ Por comodidade metodológica, referenciaremos de forma abreviada nas citações a obra pela sigla *PMMF*.

²⁹ A pintura ocorre como o acto distintivo configurador da primeira protagonista, Hortense: foi o dinamismo que a libertou da opressão no passado, e continua, de algum modo, como disciplina do espírito que apreende a realidade pelo olhar, e a recria pela memória, a ajudá-la interiormente a reconstruir o presente enlutado. A pintura surge na novela como acto do quotidiano feliz (p. 15); como evasão e ordem no labirinto (pp. 96-97), como comunicação solidária entre pares (pp. 96-97); como libertação da opressão (pp. 97-98), como apelo provocatório. Dada a especularidade essencial da pintura com a arquitetura, ambas as artes de reconstruir o mundo, de lhe dar espaço, abertura e evasão contra as forças do domínio monstruoso (p. 105), a pintura parece sublinhar no texto a complementaridade espiritual dos esposos, Hortense e Horácio, e evocar também a figura mítica de Dédalo, o engenhoso artista que concebeu para o fim do terror o Labirinto, e acabou por ter também de se evadir dele.

passiva e doce, para não provocá-lo, não irritá-lo com a sua presença, importuna – eu não existo, mundo, não existo, sou apenas uma folha de árvore, uma pena de pássaro, um qualquer objecto leve balançando ao sabor do vento, sem rumo próprio, sem vontade, sem peso, não ajo, não desejo, não tenho finalidade, nada mais quero do que ficar aqui, sem ser agredida, enquanto durar este minuto – mas sempre de novo o mundo rebentava esse instante, sempre de novo recomeçava a luta, e o mundo ganhava, ganhava sempre, contra ela (*PMMF*: 13-14).

A narrativa vai surgindo, assim, como uma tela expressiva, onde se adensa, a contraluz, o perfil da interioridade atormentada da personagem, sobre um fundo de notação colectiva, a referenciar o território e a mundividência do povo português. A emoldurar, numa insularidade asfixiante, a paisagem colectiva e a singularidade do perfil, surge o mar, inequívoca alusão disfórica à voracidade opressiva da aventura ultramarina portuguesa, e ao seu trágico rasto de isolamento e luto:

O ruído do mar entrava pela noite e invisivelmente diluía as coisas, o ar e o tempo tinham deixado de existir. Ela oscilava, sem respirar, com movimentos inseguros, através da água, lutando por vencer o espaço entre os objectos – com mais força o mar começara a bater contra a janela, derrubando as cristas-de-galo e as ervilhas-de-cheiro, as chagas e os junquinhos, ondas brancas batendo, empurrando os vidros, água de chuva entrando pelas fiskas, misturada com terra, molhando as cortinas, o chão coberto de espuma, o vento veio do meio do mar, rodopiou em volta do farol e bateu contra a casa, empurrou a janela, quebrou a vidraça, a chuva entrou de roldão, um redemoinho de chuva enovelando os cortinados, derrubando objectos na estante, misturando-se ao tinir de vidro partido, talvez a jarra de folho azul, um vaso de louça, um passe-partout com uma fotografia, os quadros caindo da parede, pedaços de telhas, ou pedras, batendo sobre o tecto, a parede abrindo fendas por onde a água escorria, juntando-se no chão em escuras poças com objectos quebrados flutuando, as luzes apagando-se, curto-circuito, talvez, – foi quando uma pancada mais forte a atingiu na

cabeça, pedaço de parede ou telha ou pedra, e ela foi projectada para a frente no momento em que perdia os sentidos, e só obscuramente se sentiu cair sobre uma coisa grande e vaga, almofada ou onda, que se afastava oscilando e a arrastava consigo para longe (*PMMF*: 13-14).

Porque deixara de haver um centro no seu mundo e o mar calava sempre a sua voz para que só a voz dele existisse, a sua voz imensa, omnipresente, que trazia em si todas as vozes, mesmo as impossíveis, de repente na noite vinham todas bater contra a janela, porque para o mar não havia distância, estava em todos os lugares unindo tudo, a noite e o dia, o norte e o sul, a terra e o céu, o real e o irreal, a música vaga, insistente, entrava pelas físgas, roçava os objectos sem tocar-lhes, pairava na casa, embalava a casa, parava o tempo, aquietava as coisas. Era uma voz que paralisava e entorpecia, e quem ficasse escutando acabaria por ceder ao encantamento, desceria a correr as escadas do mar e ficaria mil anos dormindo no fundo, o corpo transformado em pedra (*PMMF*: 43).

Assim, pendularmente, através da paisagem com mar ao fundo que se organiza para além da janela da casa, “esse pequeno mundo”³⁰, onde Hortense se encontra isolada e se sente asfíxiada, ou de cada um dos objectos do espaço doméstico, a diluírem-se num crescente sem-sentido – vai sendo detalhada (por uma obsidiante oposição referencial deíctica)³¹ a tormenta interior da protagonista, enclausurada, por um profundo desgaste emocional, no cárcere sufocante da sua própria dor:

³⁰ “Recapitular outra vez esse pequeno mundo, fixar-se nele, sabê-lo de cor até à saturação e ao cansaço: a jarra de folho azul, as prateleiras da estante, o tapete de sisal, a mesinha redonda com uma camilha vermelha até ao chão. A cadeira de balanço, a lâmpada do tecto. A janela. A paisagem que se via da janela, e que agora preferia não olhar, ou apenas veria indistintamente se olhasse, porque estava – talvez – coberta de neblina.” (*PMMF*: 18).

³¹ O discurso surge marcado por uma atenção obsessiva aos deícticos espaciais, e à sua flutuação ondeante, a representar um certo mecanismo de esvaecer da consciência/memória, de indistinção entre o cá e o lá, o dentro e o fora: “Bastaria calar-se, calar as vozes que iam correndo dentro dela, e escutar

Perder, de repente, a sua vida, e não reconhecer o seu rosto refletido na vidraça. Vaguear pela casa, interrogando cada coisa, e nenhum objecto ter mais nenhuma relação consigo (*PMMF*: 11).

De repente não havia tempo, ela apenas respirava, sufocada, sobre um fio, que poderia estalar a cada instante. Então sairia a porta e perder-se-ia lá fora, entre as árvores, deixar-se-ia cair, exausta numa sombra. Porque lá fora não havia atmosfera. Era uma paisagem lunar, reparou melhor, olhando através da janela, apenas por alguma razão desconhecida cresciam árvores sobre a lua.

Ou era no fundo do mar que estava, e se saísse a porta morreria afogada entre novelos de algas e rocha escura? O ruído do mar entrara pela noite e invisivelmente diluíra as coisas, o ar e o tempo tinham deixado de existir (*PMMF*: 12).

Olhou os barcos para gastar ainda algum tempo, deixou-se invadir pela imagem do mar e dos barcos – estava vazia, por dentro, deserta e vazia e o mar inteiro cabia dentro dela, deixou o mar entrar pelos seus olhos, o azul escurecendo, líquido, transparente, o casco de um barco subindo e descendo sobre a superfície da água, um risco negro marcando a parte habitualmente submersa, gaivotas mais acima, luz, algo [...] (*PMMF*: 33).

A par da notação das formas, das linhas, das texturas, das cores, tons e brilhos, detalhadas com volúpia³², a emergirem provocatórias,

apenas a grande voz que andava lá fora, sussurrando mensagens incompreensíveis, batendo insistentemente contra os vidros, com o ruído confuso de um pássaro, de um ramo de árvore empurrado contra a janela, a voz que era talvez só o silêncio ou o vento e tinha um poder que oscilava entre a fascinação e o terror, e era finalmente só ausência, pura ausência, sem palavra alguma, porque quando se deixava de acreditar numa coisa ela caía para o caos ou para o nada, deixando atrás de si a sua imagem vazia” (*PMMF*: 19); “agora as coisas tinham partido de dentro das palavras, e quando ela empurrava a sua porta as palavras eram casas vazias, e ela não saberia o lugar de nada” (*PMMF*: 20).

³² “O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua. Escasseava, portanto, o verde, e quando se olhava assim de longe, de dentro da casa, numa manhã de neblina, a cor das árvores, na linha do horizonte, era igual à do céu, apenas ligeiramente mais escura” (*PMMF*: 11); “Mas

muitas vezes sinestesticamente³³, da esfera da exterioridade observada como uma distante paisagem de fundo, destaca especularmente, na esfera instável e flutuante da interioridade, uma disposição alucinatória que tende a esbater numa névoa de indefinição não só os limites do espaço e do tempo, mas até as mais simples linhas e arestas da objectividade material e da lógica racional³⁴, e a natural sequência da acção narrativa:

quando voltou a si ainda existia a janela, quadrado de vidro aberto sobre o céu, entre cortinas brancas, e para lá da janela, mas tão perto que quase tocava os vidros, crescera um enorme pé de romãzeira. Ramos alargados, cobertos de miúdas, finas, folhas verdes, encimados por flores abertas que oscilavam ao sol, deslizando entre o vermelho e o laranja, deslizando devagar, diante dos seus olhos, para que ela corresse depressa e apanhasse de uma vez ambas as cores, vermelho e laranja, nítidos, brilhantes, luminosos, e então ela deixou-se atrair pelos ramos oscilantes e foi deslizando ao longo das cores até reuni-las numa só, e as flores perfeitas, abertas contra o céu, marcaram de repente uma pausa na sua obscura luta contra o mundo” (*PMMF*: 13).

³³ A própria disposição dos objectos evoca no discurso a composição artística de naturezas mortas: “A escura consola, com tabuleiros de fruta e uma jarra de vidro coalhado, que terminava num folho azul, o relógio de metal, de mostrador redondo, entalado entre dois livros, na segunda prateleira da estante, o tapete quadrado de sisal, a cadeira de balanço, junto da janela: todas as coisas iguais a si próprias, arrumadas no lugar, fixas na sua identidade perfeita” (*PMMF*: 11-12).

³⁴ Configurando aquilo que parece ser um contexto psíquico de esgotamento, senilidade, perda de memória, luto, incapacidade de articular o raciocínio, os objectos tendem a recorrer animados, e inversamente, também os humanos se objectificam, de modo que o texto aposta na semântica da indistinção (metonímia ou sinédoque?) dos objectos e dos sujeitos que os usam. A par da humanização das casas, habitadas e vazias, vivas e mortas (*PMMF*: 41), surge como particularmente intenso o exemplo da avó a lutar por continuar humana, até se confundir com um insecto ou com um objecto (*PMMF*: 28-29). Convocar a lembrança da avó, a lutar desesperadamente por manter a vida e a lucidez (*PMMF*: 28-29, 134), é a forma de Hortense se inscrever geneticamente no caudal da degenerescência hereditária da memória. Mas também é uma forma subtil de evocar o tema do labirinto, e do desejo de dar ordem à desordem, com um fio. Simultaneamente, este mecanismo expressivo permite recuperar uma consciência mítica e mágica primitiva, que atribui poderes sobrenaturais às coisas inanimadas e aos espaços, e traz subliminarmente à colação o tema do Labirinto.

[...] mas não conseguiu dizer nada porque não tinha, de repente, voz, estava solta, suspensa, e poderia ser submersa a cada instante – as coisas acabariam por submergi-la, soube, sentando-se outra vez na cadeira e olhando em volta, porque só aparentemente se mantinham subjugadas, de facto estavam atentas, a vida inteira atentas, esperando o momento em que poderiam vingar-se das pessoas e instaurar o caos em sua volta, sempre que as pessoas afrouxavam a vigilância, elas faziam sentir duramente a sua revolta e o seu domínio (*PMMF*: 28).

A elaboração discursiva, que flui – caótica, fragmentada, sinuosa – do magma subjectivo das memórias, ocorre à primeira vista ao leitor como um labirinto fechado. É preciso reconstituir aos poucos o percurso, distinguindo, no enigma dos registos, planos, presenças e ausências, tentando, fazendo e refazendo caminhos, à procura de um fio lógico condutor, que permita, ajustando e reajustando as partes num todo, devassar de luz a obscuridade e encontrar por baixo dos sedimentos o centro nevrálgico da dor. À medida que avança na leitura, recolhendo indícios desordenados e aparentemente incongruentes, o leitor vai reconstruindo fragmentariamente o atormentado universo subjectivo de Hortense, dilacerada por um luto que se amplia em réplicas sucessivas – desde a primeira saída intempestiva da casa familiar³⁵, em litígio com a autoridade paterna (*PMMF*: 123 ss.), passando pelo misterioso desaparecimento da irmã Elisa e de vários amigos, e pela fatalidade do ataque cardíaco do marido Horácio (*PMMF*: 140-141), todos vítimas de perseguições políticas, até à recentíssima morte do filho Pedro, ao longe, atingido por balas ou estilhaçado por uma granada³⁶, na guerra colonial, e ao desespero suicida da nora Clara, grávida.

³⁵ Onde “tudo era opressivo e sufocante” (*PMMF*: 125), mantendo “a todo o custo uma ordem falsa” (*PMMF*: 125).

³⁶ A morte do filho é interpretada pela imaginação da mãe de formas diferentes, ora atingido por balas (*PMMF*: 15: “e de repente eram balas que atravessavam o seu corpo caído de bruços para a frente, um fio de sangue cada vez mais grosso saía pela gola da farda, por um buraco no peito que ela tapava, gritando, com as mãos, enrodilhada junto do corpo”), ora estilhaçado por uma granada (*PMMF*: 31: “rebetando em estilhaços de granada, para

A enunciação discursiva, concebida assim como o fluxo ininterrupto de uma consciência, ferida por uma intensa perturbação emocional, tende a apoiar-se em mecanismos expressivos de fragmentação lógica³⁷, que se socorrem obsessivamente de justaposições e enumerações multiplicadoras, nomeadamente de referentes espaciais, muitas vezes desconexos e opostos³⁸.

A certa altura, à primeira voz que focaliza o drama, a de Hor-tense, juntam-se, sem qualquer anúncio formal, e sem sinal de transição referencial de tempo, as vozes de outros sujeitos de enunciação, que partilham com a primeira esporádicos espaços

viver seria preciso recuperar-se, reunir os pedaços dispersos, primeiro a cabeça, primeiro as mãos, o rosto, primeiro os olhos, primeiro o ventre, as ancas, o recorte dos ombros, agora os pés, um pé primeiro, andando, as mãos soltas, em voo, os olhos separados – mas perdera o seu corpo, a forma do seu corpo, perdera os sonhos, os lugares, as pessoas que ela amara e não podia mais sonhar sozinha”). Em *PMMF*, páginas 66 e 69-70, a obsessão é a de o ver em queda, caindo de rosto ensanguentando no chão; quando vai assistir à festa do Senhor do Mar, concebe a alucinação de na tómbola sair a algumas mães a rifa de verem os seus filhos morrerem (*PMMF*: 73); em *PMMF*, páginas 73-74, alucina na conversa das mães que tricotam para os filhos as condições de sepultamento do filho em África.

³⁷ “Olhar todas as coisas com esforço, sem reconhecer nenhuma delas, como se levantasse as pálpebras a custo e mesmo depois de abrir os olhos continuasse adormecida, porque as suas mãos não estavam presas ao seu corpo nem qualquer pensamento tinha com ela relação alguma” (*PMMF*: 17-18).

³⁸ “De um minúsculo canteiro entalado entre dois muros, havia sempre um pé de flores-da-noite, amarelas, azuis, vermelho-claro ou escuro, talvez de todas as cores possíveis, combinadas, e em todas as esquinas, ruas, varandas, escadas, labirintos, assomava sempre de repente o mar, o mar, de repente, entre duas paredes, duas portas, dois muros, dois batentes de janela, o mar como um espelho” (*PMMF*: 28); “O mercado, o cheiro a peixe, as vendedeiras gordas, as confusas vozes, água suja escorrendo pelo chão, um cão enorme caminhando contra ela e pisando-lhe os pés com as suas patas molhadas, peixe acumulado nas bancadas, pelim, massacote, azevia, salema, choupa, raia, imperador-vermelho com grandes olhos salientes, como bolas de vidro fosco, tamboril, safio, sardo, goraz, garoupa, abrótea de grande ventre inchado, dentro do qual, dizia Casimira, tinha uma espécie de balão de ar a que os velhos pescadores chamavam o sol” (*PMMF*: 37-38).

de protagonismo discursivo³⁹ – não só Clara, a jovem viúva do filho⁴⁰, mas também Áurea, a rígida professora primária de Hortense⁴¹, Casimira, a terna criada sensível à urgência de justiça⁴², Elisa, a irmã subversiva⁴³, mães desconhecidas que tricotam às portas das casas, na festa do Senhor do Mar⁴⁴. A este extenso

³⁹ Notar uma tendência recorrente para o protagonismo das figuras femininas; do universo das figuras masculinas, que nunca assumem a focalização da enunciação, só têm nome os conotados com positividade. Os outros são anónimos; Oliveira Salazar, a figura disfórica por excelência, surge dissimulado pela sigla, decerto facilmente decifrável, O. S.

⁴⁰ Irmanadas por um comum impulso suicida (*PMMF*: 38: “Clara estaria talvez também lutando por sobreviver, sobreviver apenas, como se tentasse atravessar o mar, lutariam juntas”), e pelo desespero da maternidade ferida, é por vezes difícil perceber qual das duas desabafa a sua alienação: “a casa abandonada, a saudade viva do teu corpo como uma dor funda ressoando em cada gesto, em cada passo, como se sempre de novo partisses para o mar e me deixasses sozinha numa cama estreita que a tua ausência tornou demasiado grande, é uma noite sem fim e eu estou numa casa de madeira verde, à beira-mar [...] por um momento subo à tona de água e grito por ti e há tanta angústia em minha voz que tu vens de repente na minha direcção, trazido pelas ondas, estendo os braços para agarrar-te e sei que no momento em que conseguir prender-te te arrastarei comigo para o fundo do mar, sob um manto de folhas” (*PMMF*: 16). Às vezes, o discurso interior de uma lembra e dá espaço à interioridade da outra, os planos narrativos sobrepõem-se, e parece que as duas figuras se fundem uma na outra.

⁴¹ Áurea, a professora, dá aulas de bordado, idolatra O. S. (*PMMF*: 112), e opõe-se tenazmente à rebelde criatividade de Hortense (*PMMF*: 111-122); através dela se veicula a ideologia do poder político salazarista, na sua tentação de dominar e modelar as consciências dos jovens, e preconizar o lugar e a função da mulher na sociedade portuguesa.

⁴² Casimira, a criada e ama das crianças da família, que abandona a casa em reacção aos abusos de poder do patrão (*PMMF*: 49-52, 80, 126, 172).

⁴³ Elisa, a irmã mais nova de Hortense, presa em adulta por subversão política, perseguida e desaparecida na América Latina (*PMMF*: 137, 158-159).

⁴⁴ O discurso indirecto livre das mulheres que tricotam (*PMMF*: 73-75) é uma projecção da interioridade de Hortense, que se sente culpada da morte do filho, e de o não ter protegido, como sempre fez.

grupo feminino juntam-se ainda o filho Pedro⁴⁵, Horácio, o marido sonhador⁴⁶, Gil, o amigo resgatado da prisão⁴⁷, o pai autoritário⁴⁸, e o povo anónimo, sacrificado (que suplica ao Senhor do Mar por um limite para a sua escravidão⁴⁹). Excepcionalmente, também a voz plenipotenciária de O. S. assoma na fragmentação do discurso, ora como reflexo e eco dos seus apaniguados, ou como revolta dos opositores:

Eu reflecto o povo, disse O. S. pela voz de todos eles. E àqueles que têm a ousadia de não se parecer com o reflexo, a imagem que eu proponho, corto-lhes a voz. O meu reino é um reino

⁴⁵ Há um brevíssimo momento em que a voz de Pedro, no Ultramar, confessa a saudade de Clara (*PMMF*: 67: “Teu corpo estilhaçado na memória. Nem mesmo sei mais como é teu o corpo, Clara. Ou sei apenas fragmentos. Cabelos, olhos, boca, seios, mãos. Mas o sorriso foge. Quero uma imagem parada no tempo, sempre igual, e não a encontro. Porque de cada vez o rosto se desmancha. E as fotografias são mais irreais do que a memória”). O excerto ocorre como uma projecção especular e irónica, porque ele é que acaba estilhaçado, e imóvel nas fotografias.

⁴⁶ Horácio, o marido de Hortense, é o arquitecto que se esforça por reconstruir as dinâmicas opressivas das cidades (“as cidades labirínticas, maníacas, pulverizadas, mecânicas, opressivas, feitas de engrenagens, rodas, manivelas, sem ar nem luz nem espaço, lugares de passagem e não de encontro, cidades loucas, insularizadas, como fruta podre que os pobres comeriam, à falta de outra, cidades limítrofes, vagabundas, sem saber de onde vêm nem para onde vão, construídas sem plano, ao sabor do acaso e do maior lucro imediato, cidades nado-mortas, tóxicas, ruidosas, sufocantes, girando desvairadas em torno do vazio” – *PMMF*: 105), sempre sujeito à suspeição do regime político e por ele vitimizado (e.g. *PMMF*: 136-140). Sendo a imagem especular da esposa Hortense, a pintora que legitima a sua liberdade de perspectivas criando, ele é o que constrói pela arte as novas cidades vivas, e se aproxima simbolicamente da figura mítica de Dédalo: “É tudo uma questão de espaço, disse ele, porque também era um inventor do mundo, distribuir, redistribuir por todos o sol e o espaço. A arquitectura é isso, ordenar os volumes sob a luz” (*PMMF*: 101).

⁴⁷ Gil, o amigo de família, que ajudará Hortense a reconstruir o seu universo afectivo destroçado pela tragédia das mortes sucessivas do marido e do filho (*PMMF*: 101).

⁴⁸ Representante do poder político e da autoridade patriarcal (*PMMF*: 139-140).

⁴⁹ *PMMF*: 146.

de espelhos, um jogo de reflexos. Assim, eles eram dirigentes-reflexos, fantasmas de um povo que cada vez mais tardava a existir: estava suspenso sobre o real, a sua vida ainda não tinha começado, tudo aquilo que desejavam se perdia, desmoronava sempre, como se as pessoas vivessem só por dentro da cabeça, e não tocassem nunca o exterior. Porque sempre a voz de O. S. se sobrepunha à sua, as mãos de O. S. tomavam conta dos seus actos, transformando-os em partes de si mesmo. [...] O que diziam dissolvía-se no vento, e era como se ninguém o tivesse jamais dito – só «eles» falavam sempre, O. S. falava pela sua boca, as vozes cresciam de tom, subiam com mais força, uma tempestade de vozes, como se cem locutores de rádio recitassem desencontradamente um turbilhão de frases feitas – o poder opressor das frases feitas, passar incólume através das vozes, como através das balas saraivando, levantando os pés para não tropeçar nos cadáveres que se amontoam no chão, porque as travessas estão envenenadas e se eu comer do vosso verbo estarei morta (*PMMF*: 128-129).

E, por fim, como um eco distorcido deste, o próprio mar, personificado, vocífera contra a voz do povo humilde, suspeito de algum impulso de rebelião⁵⁰:

Por detrás dessa voz, a voz do mar: cala-te, cala-te, não fales, não grites, disse o mar, tapa com as mãos a tua boca, sufoca o choro, ou se não puderes de modo algum calar-te, deita-te de bruços e enterra no chão a tua voz, mas faz uma cova bem funda, para que a tua voz não se ouça nunca, escuta em vez da tua voz a minha voz, eu te ensino a resignação e a música dolente da tristeza, não queiras entender os meus desígnios, porque eles são imperscrutáveis, nem lutes contra mim, porque eu sou mais forte, por cada filho teu que cai sempre um outro teu filho se levanta, e a vida que perderes em mim estará, entrega-te ao meu poder e dorme em minhas águas, um povo de afogados (*PMMF*: 147).

[...] eu sou o princípio e o fim e não há saída do meu reino, podes correr para norte e para sul e para oeste, em todos os

⁵⁰ Para a voz expressiva do Mar, v. *PMMF*: 147.

lados estás cercado pelo mar, e se fugires para leste, julgando que existe uma porta a leste encontrarás baionetas apontadas e soldados postados em guaritas impedindo a passagem da fronteira, entrega-te ao meu poder e desiste de encontrar saída, adormece, adormece, em minhas águas (*PMMF*: 147).

E através dessa enigmática polifonia de ecos, que transfigura a experiência de dor subjectiva numa vivência colectiva⁵¹, enredados⁵² num sincretismo análogo ao de muitas formulações míticas da Antiguidade, convocam-se a um misterioso plano de enunciação discursiva, amalgamados mas nunca verdadeiramente fundidos, refractários e intemporais, o presente, o passado e o futuro de um drama universal de perda e remissão.

Os planos temporais da obra são muito enigmáticos: enquanto na primeira parte se concentra o momento temporal da mais aguda depressão de Hortense, que, após a notícia da morte do filho, imobilizada em casa, concebe o suicídio, na segunda, aparentemente posterior àquela, a mesma personagem repassa mais serena e mais ordenadamente as várias etapas do passado (infância, adolescência, casamento, maternidade, viuvez e orfandade); e na terceira, entregue já a um processo de resgate, Hortense presta ajuda à nora Clara, que por sua vez tentara o suicídio, e encontra forças para continuar

⁵¹ Assim dando sentido ao princípio despersonalizador que a autora propõe como exercício ficcional fundamental na nota introdutória paratextual (*PMMF*: 7: “O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas, e por isso o devolvo, apenas um pouco mais organizado debaixo desta capa de papel, a quem o reconheça como coisa sua.”). Notar que, desde esse ponto inicial, se sublinham duas notações simbólicas fundamentais do texto que são axiais no mitema do labirinto: a desgraça de uma colectividade sacrificada a um poder nefasto, e o caos que urge uma intervenção de organização externa.

⁵² Notar que o Comentário de Eduardo Prado Coelho, transcrito do *Jornal de Letras* para a contracapa do livro, na sua quarta edição, sublinha essa conotação da rede, simbolicamente afim ao tema do labirinto: “As personagens estão enredadas num jogo de forças subterrâneas... O fascismo, tal como nos surge neste livro, é uma figura (obviamente detestável) desse jogo de forças. Se, por um lado, isso o abstractiza (a referência é O.S.), por outro, revela-o a uma luz desconhecida na nossa ficção.”

a viver pelo nascimento do neto. Os três processos interiores ocorrem reflectidos exteriormente em três etapas actanciais sucessivas na narrativa (preparação da Festa do Senhor do Mar, na primeira; realização da festa do Senhor do Mar, na segunda; queda simbólica do ídolo, e morte efectiva do Ditador, evocado como Rei).

A narrativa evolui concentricamente: Hortense concebe o suicídio, mas reequilibra-se instavelmente; Clara parece equilibrada, mas tenta o suicídio. A progressão dos momentos dramáticos, sujeitos a múltiplas analepses de variável extensão, e multiplicados em alusões desordenadas, parecem evocar um princípio cíclico de repetição, que norteia a estrutura regular das narrativas míticas antigas. Simultaneamente, a repetição narrativa acaba por corroborar expressivamente a notação de que muitas das personagens ocorrem simbolicamente como duplos de outras, configurando uma espécie de entidades sincréticas.

De alguma forma indefinida, todos estes padrões formais de expressão, cumulativos e desagregados, indistintos e polifónicos, tendem a figurar o constructo caótico de um labirinto. O fio condutor, que nos guia pela sinuosa descontinuidade do discurso, é o enunciado subjectivo da interioridade de Hortense, que, de alguma forma, assume o papel de Ariadne.

[...] oscilar o dia inteiro entre a janela e a porta, e a ansiedade subindo, alimentando-se de si própria, alimentando-se dela e devorando o seu corpo crispado, avançando como lume e queimando-a, ela andava em todos os sentidos do vento e continuava emparedada, como vento andando em roda, dentro de muros, enrodilhando-se, enovelando-se sobre si mesmo, dentro de um espaço demasiado exíguo, e a tensão crescendo sempre, no vazio (*PMMF*: 17-18).

[...] as coisas furtando-se ao olhar e recuando para um espaço apenas pressentido, a paisagem familiar tornando-se de repente vaga e alargada, como se flutuasse até ao infinito. E ela própria era confusa e dispersa, caminhando assim por entre vultos, como se tudo fosse ao mesmo tempo irreal e possível, e ela esperasse um qualquer milagre sem nome, porque nenhuma coisa tinha agora nome, era tudo um magma, um mar, um labirinto

branco, silencioso, onde o desejo se perdia, sem objecto, e se enovelava outra vez sobre si próprio – uma rede em que ela estava prisioneira, e onde, a pouco e pouco, o ar faltava, como se ela andasse num labirinto de espelhos cegos, desesperadamente à procura de uma imagem, de um norte, um marco fixo, a partir do qual ordenar o espaço, à procura da luz, da saída para o mundo limitado e real do dia iluminado (*PMMF*: 42).

A aproximação à moldura da narrativa mítica cretense surge reincidentemente denunciada no enunciado ficcional também por uma inequívoca preponderância vocabular, a incluir não só termos isolados, semanticamente marcados, mas também amplos campos lexicais associados aos mitemas do labirinto⁵³ (ao caos⁵⁴, e às exiguidades da geometria asfíxiante e limitadora das

⁵³ V. “em todas as esquinas, ruas, varandas, escadas, labirintos” (p. 28); “um labirinto branco, silencioso, onde o desejo se perdia, sem objecto, e se enovelava outra vez sobre si próprio – uma rede em que ela estava prisioneira, e onde, a pouco e pouco, o ar faltava, como se ela andasse num labirinto de espelhos cegos, desesperadamente à procura de uma imagem, de um norte, um marco fixo, a partir do qual ordenar o espaço, à procura da luz, da saída para o mundo limitado e real do dia iluminado” (p. 42); “um labirinto escuro, viu olhando a tela, um espaço interrompido, cortado, cruzado com intersecções de outros espaços, crescia em profundidade e não terminava em nenhum lugar, um espaço bloqueado, sitiado, divergindo a partir de uma mancha clara” (p. 99); “as cidades labirínticas, maníacas, pulverizadas, mecânicas, opressivas, feitas de engrenagens, rodas, manivelas, sem ar nem luz nem espaço, lugares de passagem e não de encontro, cidades loucas, insularizadas” (p. 105); “perdido num labirinto” (p. 192).

⁵⁴ E.g.: “oscilava entre a fascinação e o terror, e era finalmente só ausência, pura ausência, sem palavra alguma, porque quando se deixava de acreditar numa coisa ela caía para o caos ou para o nada, deixando atrás de si a sua imagem vazia” (p. 19); “apenas quebrar o silêncio, levantar uma voz frágil, absurda, confusa, mas uma voz, contra o mundo informe do caos e do silêncio, a voz como revolta” (p. 20); “Ela perdera a sua vida, e por isso o universo era caótico e informe, soube” (p. 20); “correndo mais depressa, pelo interior do medo, tropeçando no quarto e caindo de bruços sobre a cama, por cima de coisas desconexas, deveria haver algures um ponto de fuga, um poço para onde se atirasse, onde caísse assim fundo, mais fundo, cada vez mais fundo” (p. 22); “instaurar o caos em sua volta” (p. 28); “um caos de cores e de cheiros andando pelas ruas” (p. 159).

barreiras edificadas, e à angústia neurótica do ir e vir sem sentido no espaço⁵⁵), ao monstro⁵⁶ (e à sua sanguinária voracidade⁵⁷, aos corpos dilacerados⁵⁸ e à morte⁵⁹, à angústia, à opressão⁶⁰ e ao medo⁶¹), ao arquitecto e à arte de construção⁶², ao rei⁶³

⁵⁵ E.g.: “percorrer cem vezes o espaço entre a janela e a porta, tocar com as mãos uma coisa e outra, sem pegar em nada” (p. 16); “ela andava em todos os sentidos do vento e continuava emparedada, como vento andando em roda, dentro de muros, enrodilhando-se, enovelando-se sobre si mesmo, dentro de um espaço demasiado exíguo” (p. 17); “fechar as janelas para não ouvir as suas vozes, os seus gritos, não olhar através das cortinas os seus vultos correndo em desordem outra vez rua acima, respirar com alívio quando as vozes se afastavam” (p. 27); “pisando o chão, mexendo nas coisas, andando entre as paredes, desesperando-se entre a janela e a porta” (p. 76); “rompendo barreiras mas fugindo sem norte” (p. 96), “vigiando noites a fio à cabeceira, andando sem ruído pela casa, redobrando de esforços para ter tudo sempre em ordem, porque a doença era uma permanente tentação de ceder à sujidade e à desordem (p. 114).

⁵⁶ E.g.: “os meus olhos não têm pálpebras nem íris, sou um monstro cego, perdido num labirinto, e uma criança me leva pela mão” (p. 192); v. ainda pp. 26, 33 e 191, fragmentos (pp. 22, 35, 68), estilhaços (pp. 31, 32, 33, 68).

⁵⁷ E.g.: “batiam de noite à porta, arrancavam-nos da cama e levavam-nos em carros, algemados, alguns não voltariam nunca, seriam devorados pelo terror, pela solidão e pela sombra, perderiam a força, a memória, esqueceriam quem eram, deixariam apenas um nome, escrito com sangue na parede” (p. 101); veja-se ainda a recorrência da raiz verbal “devorar” e do adjectivo “voraz”, nas pp. 15, 17, 22, 24, 32, 122, 124 (2x), 143, 161.

⁵⁸ V. pp. 31, 32, 33, 35, 42, 46, 68, 166, 169.

⁵⁹ E.g.: “é só o vento que nos leva, que de morte em morte nos empurra, levamos pela mão e eu deixo-me arrastar, vou descendo contigo até ao nível do monstruoso e do indiferenciado em que me transformo” (p. 191). A presença obsidiante da morte está lexicalmente testemunhada na recorrência do termo, nas pp. 18, 23, 24, 29 (3x), 30 (3x), 33 (3x), 34 (2x), 58 (2x), 59, 64, 65, 66 (2x), 69 (2x), 70, 71, 73 (3x), 74, 83, 91 (5x), 109, 114, 115, 140, 141, 142 (5x), 145, 153, 154, 157, 159, 160, 161, 165, 181 (2x), 184 (3x), 186 (2x), 190, 191 (2x), 193, 195.

⁶⁰ E.g.: “como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse, por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O. S., levantando-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás, a sua mão parava o vento da mudança e espalhava a areia negra do medo, apertava em torno das casas a mordada do silêncio, a sua mão castradora retirava ao povo a força da revolta, as pessoas dormiam de olhos

tirano (abstractizado com a sigla O. S.⁶⁴, e simbolizado pelo seu duplo imagético, o opressivo Senhor do Mar⁶⁵), à fuga e aos romances⁶⁶ (com o campo lexical alargado das redes, linhas e fios, agulhas, dobar, tecer, bordar e tricotar)⁶⁷, aos barcos, aos “cais de desastre”, e ao mar – essa disfórica força da natureza, que, animizada, parece corporizar a fúria devoradora do monstro mítico⁶⁸.

Replicando uma tendência da ficção portuguesa do último quarto do século XX, o romance de Teolinda Gersão, com a primeira edição em 1982 (nem uma década volvida sobre o 25 de Abril), incorpora o contexto político recente, sem a preocupação de o referenciar histórica, temporal e espacialmente. O uso de uma moldura mítica permite-lhe evocar, no domínio do ficcional, como reconfiguração simbólica, a memória da ditadura do Estado Novo, e da sua devastadora política imperialista, e simultaneamente denunciar o resultado trágico da guerra colonial e

abertos, atravessando o tempo sem tocar-lhe, cumprindo automaticamente o dia-a-dia, repetitivas, sombras, gastando a vida em exercícios de resignação e obediência. Os seus pés tinham sido cortados e elas não tocavam mais o mundo.” (pp. 88-89).

⁶¹ O termo “medo” ocorre obsessivamente no texto, com 21 ocorrências explícitas: v. pp. 16, 22, 41 (3x) 52, 66, 81, 83, 88, 106 (2x), 120, 131, 138, 139, 166, 172, 188, 191, 192.

⁶² V. pp. 44, 69, 94, 96, 98, 105, 107, 140.

⁶³ V. pp. 165, 166, 187 (3x).

⁶⁴ V. pp. 92, 97, 102, 106, 107 (2x) 110, 111 (4x), 115, 117, 118, 128 (2x), 129 (2x), 140, 142 (2x), 157, 158, 165, 166, 167, 173 (2x), 184, 185, 187 (2x), 188.

⁶⁵ V. pp. 70, 144, 145 (3x), 149, 150, 152 (3x).

⁶⁶ V. pp. 12, 17, 36, 37, 42, 62, 73, 92.

⁶⁷ V. pp. 12, 15, 22, 28, 36, 37, 44, 47, 54, 73, 74, 75, 87, 90, 114, 115, 135, 148, 151, 173, 174, 176, 177, 194.

⁶⁸ Sintomaticamente, a segunda parte do livro, onde fragmentariamente reconhecemos a reconstrução interior da primeira protagonista, Hortense, começa com um projecto de vida que é em simultâneo um libelo de revolta contra o mar: “Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor a minha voz à sua. Acima do seu canto o meu grito, mais alto que a sua música a minha raiva, o meu choro, a minha discordância. Atirar pedras, facas, contra o mar. Fechar contra ele todas as portas e janelas. Contra o seu infinito a minha finitude. Partir o mar como se fosse um espelho” (*PMMF*: 79).

da emigração massiva dos portugueses, interpretada pelo prisma feminino da mulher que assume as duas soluções como experiência dilacerante e fragmentada das mais duras perdas.

O. S. configura o papel do ditador (na parte III será o rei morto), que impõe a lei e a verdade, e mina com a sua violência a liberdade, a força, e a vida dos homens. Simbolicamente, a festa do Senhor do Mar, que se prepara na paisagem da aldeia piscatória como mecanismo de propiciação às forças superiores, para limitar os efeitos do desastre - da fome, da seca, das pestes que assolam o país -, propiciará na segunda parte do texto uma das únicas peripécias de acção que extravasam o fluxo da subjectividade das vozes enunciadoras: a queda do ídolo, transportado ritualmente na procissão da capela ao mar, abre o espaço de consciência popular para o fim da ditadura do mar e o regresso ao interior da terra.

A notação alegórica à queda de Salazar será retomada na terceira parte com a morte do Rei, que vinha de barco e foi baleado, libertando todos os exilados no exterior do país e todos os oprimidos no interior. O nascimento do filho de Clara, neto de Hortense, em circunstâncias dramáticas, de uma mãe que tenta suicidar-se, por não encontrar saída para o sem-sentido da vida, é a nota de esperança que coloca no horizonte ficcional a metáfora de um recomeço capaz de rasgar as trevas da depressão.

5. Conclusões

O título da obra condensa lapidar e metaforicamente a experiência subjectiva do enredo, numa espécie de antecipação metalinguística: ocorre como um exercício artístico nascido da tensão e sobreposição de três figurações, o retrato individual de primeiro plano - a assumir protagonismo -, a paisagem, em segundo, e o fundo marítimo.

Reproduzindo um esquema expressivo de especularidades (que evoca a realidade de um labirinto), cada um dos elementos do título condensa em si, amalgamado, um núcleo e a(s) réplica(s). Enquanto a mulher que se perfila aponta para o protagonismo individualizado de uma mulher (que é simultânea e metonimicamente

quem pinta, o que sugere no relato uma esfumatura autobiográfica), em particular de Hortense/Clara, também ecoa e dá voz ao sofrimento colectivo de quantos (sobretudo as mulheres, as rebeldes e as submissas) vivem vários níveis de luto e orfandade impostos pela repressão, pela despedida, pelo exílio, e pela perda dos que amam. Também a paisagem recupera expressivamente duas realidades amalgamadas, a paisagem interior, afectiva e enlutada das personagens enunciadoras, e a exterior, geográfica, da comunidade que sofre à beira mar a violência de uma autoridade cruel, a simbolizar a mundividência colectiva, tradicionalista e reprimida, de um Portugal submisso à voragem. Já o mar, que se espraia diante das janelas, surge como um apontamento simbólico disfórico, ameaça omnipresente do poder político opressivo e persecutório, que fomentou a passividade e o isolamento pátrio, transformando a nação num espaço de insularidade asfíxiante, e promovendo o reverso trágico da aventura ultramarina e da migração portuguesa do século XX, muitas vezes assumida como exílio defensivo, ou fuga do labirinto.

Todos os referentes do título, mulher, paisagem e mar, vertidos ficcionalmente nos eixos narrativos do romance, legitimam a aproximação simbólica à ilha do mito, habitada por um rei infame e por um monstro antropófago, duplo e réplica metonímica um do outro, que sacrificam e devoram sem compaixão a juventude inocente, não poupando sequer os artistas que se empenham em transfigurar para melhor a realidade, nem as filhas que procuram por amor instaurar uma nova ordem de justiça e liberdade.

Corroborando aspectos de ordem formal inquestionáveis, como uma evidente preponderância lexical de termos semanticamente marcados, e opções de estilo pautadas por uma peculiar ambiguidade da enunciação, a amalgamar processos discursivos e focalizações narrativas díspares, a partir de uma regular fragmentação desestruturada das memórias da protagonista - e pela obsidante indefinição subjectiva dos espaços do real -, também o próprio núcleo semântico da história se presta a uma analogia com o mitema antigo do labirinto. Com efeito, a vivência de Hortense, a experimentar a erosão do luto, pelo desaparecimento e pela morte dos que amou, sacrificados ao domínio ominoso da ditadura e à voragem da

guerra colonial, permite propor para a hermenêutica profunda da narrativa uma aproximação ao contexto simbólico de Creta, onde Minos impôs aos jovens atenienses, como exercício de domínio hegemónico de Creta sobre os territórios do continente grego, a clausura no labirinto e o sacrifício irrevogável da vida à voracidade monstruosa do Minotauro.

A aproximação dos múltiplos níveis de significação do romance gersiano permite claramente demonstrar como o mito do labirinto, continuando a fecundar, ao fim de um amplo círculo temporal de mais de vinte séculos, o imaginário europeu, se presta hoje, como ontem, a denunciar as violências desagregadoras da opressão.

Bibliografia

- Baquílides (2017). *Odes e Fragmentos*, tradução e comentário de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bernabé Pajares, Alberto (ed.) (2014³). *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*. Madrid: Editorial Gredos [1979].
- Callimachus (1945). *Hymns and Epigrams*, trans. A. W. Mair. Londres: Harvard University Press.
- Callimachus (1958). *Fragments*, trans. C. A. Trypanis. Londres: Harvard University Press.
- Callimaque (1953⁴). *Épigrammes. Hymnes*, trad. Émile Cahen. Paris: Les Belles Lettres.
- Carpitella, Mario (1963). *Dizionario d'Antichità Classiche di Oxford* (ed. italiana). Roma: Ed. Paoline.
- Chantraine, Pierre (1968). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, Histoire des Mots*. Paris: Éd. Klincksieck.
- Diodorus Siculus (1933-1967). Βιβλιοθήκη Ἱστορικῆ. 12 vols. Londres: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides (2009-2018). *Tragédias*, coord. Maria de Fátima Sousa e Silva. 3 vols. (Vol. II, intr., trad. do grego e notas de Frederico Lourenço, José Ribeiro Ferreira, Maria do Céu Fialho, José Luís Coelho e Carlos Ferreira Santos [2010]). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Ferreira, José Ribeiro (2008). *Labirinto e Minotauro: Mito de ontem e de hoje*. Coimbra: Fluir Perene.
- Gersão, Teolinda (1996⁴). *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Publicações D. Quixote [1.^a ed. 1982].

- Hesíodo (2005). *Teogonia. Trabalhos e Dias*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira; intr., trad. e notas de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Magueijo, Custódio (1980). *Introdução ao Grego Micénico*. Lisboa: INIC.
- Merkelbach, R. & M. L. West (edd.) (1999). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Oxford University Press [1967].
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2003⁹). *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Grega*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão (1988). *Fédon*, intr., versão e notas de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Livraria Minerva.
- Plutarch (1957²). *Plutarch's Moralia*, transl. Frank Cole Babbitt. 15 vols (Vol IV [263D-351B]: *Roman Questions. Greek Questions. Greek and Roman Parallel Stories. On the Fortune of the Romans. On the Fortune or the Virtue of Alexander. Were the Athenians more famous in war or in wisdom*). Londres: Harvard University Press.
- Plutarch (1959⁴). *Plutarch's Lives*, transl. Bernardotte Perrin. 11 vols. Vol I: *Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola*. Londres: Harvard University Press.
- Sherratt, Susan, & John Bennet (edd.) (2020²). *Archaeology and Homeric Epic*. Oxford: Oxbow Books [2017].
- Treu, Max (1991). *Sappho Lieder*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.