



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Estão agora floridas as magnólias', de Albano Martins]

Matteo Rei

Para citar este documento / To cite this document:

Matteo Rei, "[Recensão crítica a 'Estão agora floridas as magnólias', de Albano Martins]", *Colóquio/Letras*, n.º 185, Jan. 2014, p. 211-213.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Recensões críticas

LITERATURA PORTUGUESA

POESIA

Albano Martins

**ESTÃO AGORA FLORIDAS
AS MAGNÓLIAS**

Porto, Edições Afrontamento / 2012

Era previsível, talvez inevitável, que, ao longo dum percurso intimamente marcado por uma imperiosa exigência de concisão e essencialidade, Albano Martins cruzasse, a certa altura, a tradição nipónica do *haiku*. E é justamente a este género poético, a que o autor já se tinha aproximado (*Com as Flores do Salgueiro*, Porto, Edições Univ. Fernando Pessoa, 1995), que se encontra votada também a presente coletânea de poemas. O autor demonstra assim, mais uma vez, toda a sua perícia ao conjugar a parcimónia verbal própria do género com uma inversamente proporcional densidade de pensamento, não deixando no entanto jamais que a profundidade das reflexões pese sobre a cristalina leveza dos versos. Leveza para a qual

contribui não apenas a adoção de um tom lano e coloquial, mas também um esforço constante e admirável de alívio das estruturas sintáticas, com uma clara prevalência das parataxes (sobretudo por assíndeto) e com o recurso frequente a frases nominais.

Trata-se, portanto, de composições mínimas, de microscópica elegância e eloquência, que convidam discretamente a uma leitura errante, disposta a interrupções e discontinuidades, de modo a que cada coágulo verbal possa encontrar na mente o espaço para reverberar e expandir-se, tal como sugere o seu isolamento gráfico na brancura da página. Martins adere, de facto, com plena consciência ao modelo formal do *haiku*, explorando a íntima ligação que conjuga a estrutura própria do género às suas mais profundas implicações semânticas. Demonstra-o, por exemplo, o tratamento reservado à escansão binária que, para Andrea Zanzotto, constitui o «biorritmo primordial» do *haiku*. O poeta tende, de facto, a conservar, juntamente com a partição canónica em três versos, a subdivisão em dois momentos articulados à

volta de um compasso de espera central, com os dois pontos na metade do segundo verso a substituir frequentemente os sinais de intervalo que nos poemas nipónicos indicam um corte a nível rítmico e semântico. A impressão que permanece nestes e noutros casos, infundida também através de subtis notações metaliterárias, é a de um invólucro de palavras que envolve um secreto núcleo de silêncio, do qual é veículo e suporte, como se da polpa verbal importasse, antes de mais, o sabor imaterial que dessa se pode libertar: «Dos frutos / desperdiçamos tudo / menos o sabor» (p. 22).

No *haiku* citado emerge, por outro lado, o carácter gnómico que caracteriza, não só neste caso, a poesia do autor, que não por acaso conta, no conjunto das suas amplas experiências de tradutor, um volume de versões portuguesas de epigramas exortativos da tradição grega (*Do Mundo Grego Outro Sol — Antologia Palatina e Antologia de Planudes*, Porto, Edições Asa, 2002). É sempre uma voz firme e digna de respeito, de facto, a que se afirma nas suas obras, depositária de uma sabedoria que é oferecida, delicadamente e sem ostentações, a quem a deseje escutar com a devida atenção. O apelo recorrente a um interlocutor, que se concretiza no recurso frequente à segunda pessoa do singular, torna assim os poemas aqui reunidos nos diversos momentos de um diálogo entre o mestre e o discípulo, com a suspeita talvez não infundada de que o poeta seja ao mesmo tempo discípulo e mestre de si próprio, sempre pronto a renovar um colóquio interior do qual possam surgir inesperados vislumbres de verdade: «Aos deuses confiaste / a tua morte. E era a vida / que devias confiar-lhes» (p. 33).

Sob o signo da poesia gnómica, o *haiku* reúne-se, assim, à tradição clássica do epigrama, ora avizinhandose, tal como no texto acima citado, a um tom lapidar

no qual talvez reverbere a lição de Ricardo Reis, ora, graças a uma ligação intertextual mais explícita, transformando a conclusão de uma célebre composição funerária de Marcial num convite à leveza tocado pelo pincel de Bashō: «O chão que pisas agradece / que sejas leve, para que ele um dia / o seja também para ti» (p. 71).

Tomando os dados inferidos da experiência sensível como ponto de partida para reflexões de maior alcance, o poeta oscila assim entre o *haiku* tradicionalmente concebido como fotografia instantânea de um momento preciso da vida humana ou cósmica e uma tendência a depurar e filtrar estes mesmos dados até fazer das suas composições, como recita o texto de abertura, «a porta / de acesso ao vazio» (p. 5). E no entanto, quase como se o género adotado fosse capaz de se impor sobre as próprias intenções do autor, o maior equilíbrio parece ter sido conseguido nos poemas em que, tal como no epónimo, a referência sazonal, o *kigo*, não é completamente elidida, e a meditação sobre a temporalidade se encontra radicada num sentimento elegíaco do tempo que revela íntimas assonâncias com a percepção da precariedade das coisas associada na tradição nipónica ao conceito de *mono no aware*. Advêm então composições que, em virtude da sua eficácia representativa, ladeada ocasionalmente por explícitas referências intertextuais, recolhem a herança de poetas-pintores como Buson ou Bashō (já explicitamente homenageado na recolha de 1995): «Caídas no chão, as pétalas / da rosa são / estrelas cadentes» (p. 31); ou: «Chuvas de agosto: / as lágrimas / das searas ceifadas» (p. 39).

Como se pode notar, é o mundo vegetal a representar o principal repertório de imagens de uma recolha na qual a quase total ausência da figura humana é equilibrada pelo recurso constante à personifi-

cação, por vezes irónica, dos elementos naturais (as árvores choram, as folhas esperam, a magnólia é virgem, etc.), aos quais são insistentemente atribuídos uma aparência ou até mesmo uma voz humana. Revela-se surpreendente e frequentemente brilhante, neste último caso, a adaptação ao *haiku* do procedimento clássico da prosopopeia: «A árvore diz / às raízes: / — Deixai-me crescer» (p. 16). Ao lado de árvores, plantas e flores, protagonistas da poesia de Martins desde *Secura Verde* (1950), figura aqui, por outro lado, também um grande número de insetos e de outros pequenos animais, cuja função é muitas vezes, como para os mestres nipónicos do género, a de reconduzir à sua justa dimensão ilusões e ambições humanas: «Tão frágil / como a morada das formigas / é a casa dos homens» (p. 32).

A fidelidade a um repertório de imagens bem definido é, de resto, apenas um dos elementos que conferem coesão e unidade à recolha. Instaura-se aqui, com efeito, através de ecos e evocações, uma densa rede de relações internas, em que a partir de cada microunidade poética novas entidades se produzem por divisão ou por duplicação, e diversas composições se revelam aproximadas pela presença de um esquema recorrente, deixando emergir a ideia de um trabalho constante de escrita, rasura e reformulação do texto, ao qual já aludia o binómio *Palinódias, Palimpsestos*, escolhido pelo autor como título de uma sua precedente recolha (Porto, Campo das Letras, 2006). E é, porventura, sobretudo esta pertinaz procura de continuidade e coesão interna que faz de *Estão agora Floridas as Magnólias* uma ulterior, admirável etapa do percurso que, com singular coerência, Albano Martins tem vindo a traçar ao longo dos seus mais de sessenta anos de atividade poética.

Matteo Rei

António Barahona
(Muhammad Abdur Rashid Ashraf)
AS GRANDES ONDAS

Lisboa, Averno / 2013

Em 2011, a livraria lisboeta Poesia Incompleta, entretanto trasladada para o Rio de Janeiro, rendida aos encantos da atividade editorial, publicava o terceiro título da sua coleção, em cujo colofon se lê: «*O Som do Sôpro*, de António Barahona, acabou de se imprimir a 7 de Março de 2011, cinquenta anos e trinta e sete noites depois da publicação de *Insónias e Estátuas*, o primeiro livro do autor».

Portanto, entre a estreia do poeta, em livro, e a edição deste *As Grandes Ondas* medeiam mais de 52 anos. Anos estes de intensa atividade literária, alguma polémica e um (re)conhecimento crítico oscilante, não obstante o facto de a obra do autor, um dos mais relevantes decanos da poesia portuguesa, a par de António Ramos Rosa, Ana Hatherly, Virgílio de Lemos ou Herberto Helder, ser uma das mais coerentes, densas e (re)inventivas línguas.

Em termos da visibilidade dessa obra, destacaríamos três períodos:

— primeiro, a sua inclusão, entre outras, em três das antologias mais arrojadas e meritórias dos anos 60/70 em Portugal — *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1965) e *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (1973), ambas organizadas por Natália Correia, e *Antologia do Conto Fantástico Português* (1967), organizada por Fernando Ribeiro de Mello —, na ressaca da participação de Barahona no chamado «grupo do Café Gelo», a que fora posto termo a 1 de Maio de 1962. A este propósito citaríamos a belíssima nona estrofe do poema «Memória do Café Gelo», do referido livro *O Som do Sôpro*: «Vejo um adolescente que sou eu / e que aspirava tanto a morrer jovem, /