



COLÓQUIO/Letras

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

[Recensão crítica a 'Livro de Viagens', de Albano Martins]

Fernando de Castro Branco

Para citar este documento / To cite this document:

Fernando de Castro Branco, "[Recensão crítica a 'Livro de Viagens', de Albano Martins]", *Colóquio/Letras*, n.º 190, Set. 2015, p. 181-185.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

- ² Cf. Paul Valéry, «Première Leçon du Cours de Poétique», in «Variété», *Ceuvres*, I, Paris, Gallimard, 1957: «Le faire, le poëin, [...] qui s'achève en quelque œuvre [...] ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit» (p. 1342).
- ³ Fernando Echevarría, *Introdução à Poesia*, Porto, Afrontamento, 2001. Vd. Maria João Reynaud, «Fernando Echevarría: uma ciência onde o enigma é alma», *Sentido Literal*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 333-42.
- ⁴ Este procedimento, que é habitual em Echevarría, convoca as seguintes palavras de Mallarmé: «car méditer, sans traces, devient évanescent». Cf. Mallarmé, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, p. 369.
- ⁵ Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1986, p. 282.
- ⁶ Cf. Fernando Echevarría, *Obra Inacabada*, Porto, Edições Afrontamento, 2006, p. 768.
- ⁷ Expressão de Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2002, p. 59: «La vision reprend son pouvoir fondamental de manifester, de montrer plus qu'elle-même».
- ⁸ Idem, *Le Visible et l'invisible*, ed. cit., p. 19 ss.
- ⁹ *Ibid.*, p. 282-83.
- ¹⁰ Cf. Maria João Reynaud, *Enigma e Transparência*, Porto, Edições Caixotim, 2001.

Albano Martins

LIVRO DE VIAGENS

Porto, Edições Afrontamento / 2015

Com este recente *Livro de Viagens* Albano Martins alarga de forma feliz o seu já vasto território poético. De Garrett a Camões, de Eça a Pessoa, de Bernardim a Fernão Mendes Pinto, dos trovadores das marinhas a Gil Vicente, de Pessanha a Cesário, o tópico da viagem está profundamente arraigado no âmago de boa parte da literatura portuguesa, como não poderia deixar de ser. Foram-se ao longo dos tempos escrevendo os lugares de passagem e enraizamento, de achamentos e de perdas, dentro da nossa terra ou por Índias várias: reais, simbólicas ou simples metáforas de um Portugal, século a século, à procura de cumprir-se.

São múltiplas as viagens que o nosso autor tentou empreender nesta obra: viagens no espaço, no tempo, nos afetos, na memória, na arte, na literatura, e sobretudo a incessante viagem pelas palavras, retirando da sua modelação a plenitude do sentido e dos sentidos. São pois, como se vê, viagens simultâneas e demasiadas para configurar um típico livro de viagens. O movimento metafórico e simbólico inicia-se desde o título. Este *Livro de Viagens* assume-se portanto e sobretudo como uma viagem poética no interior de um livro, recorrendo, nesse percurso, a personalizados instrumentos estilísticos, estéticos e retóricos, o que faz com que o seu leitor habitual se acomode familiarmente neste mapa reconhecido, em que a fala humana se funde de forma hábil com a fala poética, conciliando-se ambas na construção meticulosa do objeto poemático.

Trata-se de uma obra de síntese: panorâmica, multifacetada, compósita, como é próprio de um viajante que se interna por percursos diferenciados, em visitas, ou revisitações, de vários e profundo significado. Não é novo no autor este olhar atento, penetrante, deambulante; já em 1987 tinha vindo a público com o excelente volume *A Voz do Chorinho ou Os Apelos da Memória*, e ainda no mesmo ano com o sintético volume (de apenas sete textos) *Poemas do Retorno*, resultantes ambos de périplos culturais e humanos pelo Brasil.

Simplesmente, na recolha dos seus cinquenta anos de poesia, *Assim São as Algas*, o autor entendeu, movido por uma radical ética e estética da essencialidade, retirar da compilação cerca de seis dezenas de poemas de *A Voz do Chorinho* e um de *Poemas do Retorno*, afirmando, na altura, em nota introdutória, dever esse espólio «considerar-se o que, de momento, constitui a obra poética do autor». Isto, perante o lamento silencioso (ou talvez

nem tanto) de muitos dos seus leitores e estudiosos. Na verdade, esse ato, sem dúvida eivado de intencional simbolismo no que concerne à trincheira estética em que se colocava — a recusa de um referencialismo deambulante, topográfico e culturalista —, redundava num claro prejuízo estético, poético e lírico da globalidade da obra, pois esses poemas, na sua essência, eram portadores da sua idiossincrática técnica poética: depurada, cromática e musical, acompanhada do habitual arrojado metafórico e imagético que caracterizava a restante obra. Foi por conseguinte com natural satisfação que verificámos, uma década após, na recolha em volume dos seus sessenta anos de poesia, *As Escarpas do Dia*, que Albano Martins tinha reconsiderado a sua opção anterior, fazendo regressar à casa-mãe poética os referidos textos anteriormente postergados. A inclusão desse segmento lírico — que marcou o estabelecimento definitivo do *corpus* da obra — contribui, na nossa opinião, para uma melhor compreensão deste livro, visto que ele entronca, sequencia e fortalece essa vertente referencial, na consecução de uma fala próxima da literalidade e de um tom aqui e ali saborosamente coloquial, oralizante, conducente a uma singular poetização do quotidiano e dos lugares.

O itinerário geográfico desta viagem começa em Salamanca e passa por Barcelona, Roma, Turim, regressando ao seu Porto e à sua Gaia. A circunstância e a percepção desencadeiam o poema que, ecfrasticamente, transfigura lugares, relações afetivas, objetos, obras de arte, plantas, animais. Ainda e sempre o jogo da luz e da cor associa-se a uma visão contemplativa, reflexiva e melancólica, que faz do poema um espaço sensível e essencialista do mundo e da vida. O lugar com a marca do homem, o homem inscrito pelos lugares por onde passa ou momentaneamente

se fixa. Neste contexto, o livro abre com o poema breve «À Varanda do Hotel Kalima, em Caldes d'Estrac», que exemplifica, em sua explosão semântica e em sua iluminação visionária, o que se disse: «Pinheiros mansos, descalços, / descem a colina. Aqui / o azul é verde, a tarde / um pássaro morto, sem asas» (11). O diálogo pode estabelecer-se também com o mar, na filtragem do tempo histórico pelo tempo interior de uma consciência crítica. A natureza é a testemunha calada, e em imagens fortes o poeta descreve-nos, fenomenologicamente, as querelas sempre eternas e sempre efémeras entre os homens. Quando submetidas à passagem da lentidão corrosiva do tempo não deixam mais que destroços na memória, em forma de «sal», «espuma» e «sarro»: «Perguntei ao mar o que restava / dos antigos dissídios. Respondeu-me: a água lavou / o sangue dos naufrágios / e das guerras e dele / resta apenas / o sal, / a espuma e o sarro / da maresia» (13). O mesmo se passa em «Foro Romano»: «Por aqui passou / a lâmina do tempo. O que resta / de pompílios e céares são estes / pinheiros imperiais a cuja sombra / o passado dorme / desenterrado. / Vivo» (21).

Esta interrogação existencial integra a parte espacial, geográfica, topográfica da viagem, que inicia e encerra o livro; no capítulo central, temos a «Viagem com os Amigos e Outras Circunstâncias», onde a amizade, a fraternidade e a cumplicidade são poeticamente expressas numa sabedoria vitalista de raiz clássica, devedora de autores como Séneca, Epicuro, Cícero ou Montaigne. Aqui vai desenvolver-se uma peculiar linguagem híbrida, em que o falar quotidiano é sabiamente filtrado e recuperado pela voz poética do sujeito; trata-se da construção do poema enquanto espécie de artefacto, forma plástica de uma essencial *objetualidade*¹.

Este labor artístico entronca, num primeiro momento, na teoria platónica da *mimesis*, enquanto modelo de representação do natural e do humano, mas desencadeando a partir daqui um processo semiótico que sonda o invisível que lateja sob essa superfície mimética do visível. Convocando um léxico do mundo da arte em geral (lugar privilegiado de metamorfose de onde Albano Martins nunca sai totalmente), poderíamos afirmar estar perante uma escrita figurativa, onde a assinatura autoral legitima a *verdade* da obra. A visão, o olhar que perpassa pela generalidade da poesia do autor de *Escrito a Vermelho* associa-se aqui igualmente a uma viva consciência de *auditor*, não só pelo forte investimento na vertente rítmica dos sons e na eufonia dos significantes, como pelo modo como o poeta capta a poesia instilada na fala comum, onde a presença subjetiva da manifestação humana por força lhe há-de inocular uma possibilidade poética. Esta condição de *auditor* que escolhe o diálogo, ou as formas dialógicas, como *topos* de representação vai tornar mais complexa e estimulante a receção, fazendo com que se alargue ao leitor essa audição primeira. Ou seja, esse leitor mais do que leitor de uma escrita advém igualmente ouvinte de uma fala de irradiante poeticidade e, porque não, espectador do fluxo de imagens que dos lugares invadem o poema, conferindo-lhe, por esta via, uma forte carga icónica, objetual. Outrossim, a interseção lírica entre paisagem interior e paisagem exterior que caracteriza poemas como «Vista Aérea dos Alpes, com o Mar à Esquerda»: «E viste, lá em baixo, do lado / direito, a neve / cobrindo / com seu lençol de seda / transparente os seios / ásperos da terra, enquanto / do lado esquerdo o mar / desdobrava os seus / líquidos espelhos onde o azul / se mirava e compunha / as suas tranças de ouro sacudidas / pelo vento da manhã» (27).

É pois com o espaço circundante, tantas vezes exíguo e claustrofóbico, que o poeta se funde e confunde. Mas é esse espaço (temporalizado e por vezes insidioso na sua ambivalência gnosiológica e entrópica) que lhe fornece boa parte dos materiais poéticos: «O espaço / é pequeno, mas é nele / que te moves, é nele / que esbracejas. Dentro, / há manhãs e tardes / como pombas / esvoaçando na lenta / combustão das horas, noites / como auroras sangrando» (52). O poema procura não tanto a representação do real, mas a fusão com o real. Real que advém no seu próprio *trompe-l'œil*, e não discernimos plenamente onde termina a ilusão do real e começa a realidade concreta. A transposição das paisagens e a dialogia dos interlocutores são os instrumentos de que o poeta se serve para operar este efeito de verdade, por assim dizer, que, estamos em crer, não é senão a ironia última do fingimento poético. É caso para dizer que, simultaneamente, o poeta com a verdade nos engana, e com o fingimento nos dá, desolada e melancolicamente (esse outro lado lunar da mais reconhecida luminosidade poética albaniana, como Vítor Aguiar e Silva num ensaio admirável explicitou), «a dor que deveras sente».

Há portanto um contínuo movimento pendular entre a vida e a arte e vice-versa. Recorre-se aos gestos do quotidiano, à linguagem da fala, às personagens arrancadas à vida real. Amiúde, um amigo que dialoga (num imaginário vestido de realidade) aparentemente não com o poeta mas com a pessoa do autor. A referência é, neste caso, o ponto de partida inquestionável, até pela forma como convoca a pessoa civil. Porém, após a lenta e sofisticada colocação das palavras na linha do verso, uma luminosa epifania poética vai fazendo aparecer o objeto verbal. Já não como diálogo banal entre dois amigos que falam de arte ou da paisagem, por exemplo, mas a forma

artística tendencialmente perfeita que se serve dessa materialidade primeira para erigir o objeto poético plenamente absorvido e criado pela linguagem. Vejamos esta subtilíssima *arte estética* no poema «'Árvores' de Armando Alves», onde o espaço familiar e os interlocutores não parecem deixar margem para dúvidas; mas, ao nomear, o poeta em vez de restringir o sentido antes o alarga, em gradações sucessivas, submetendo-o a um intenso processo de estranhamento: «Encontrei ontem, / nas tuas telas, Armando, / algumas árvores. Os frutos / eram as tintas, carregadas / de perfume e sabor. Levei-as / para casa e ofereci-as / às paredes / do meu quarto. Estão agora azuis / e vermelhas como os campos / do teu Alentejo» (40). O mesmo se passa em «Uma Rosa para Miguel Veiga», onde espaço e tempo são enunciados com subtil precisão: «Hoje passei o dia / na praia, ali na foz. Andei / à procura dos teus passos, perguntei / por ti às andorinhas / e às gaivotas. Eram / teus os sinais impressos / na areia [...] / Digo. / 'Bom dia, Amigo!', e desço / contigo, de braço dado, / os degraus da manhã» (37). Estamos perante uma exímia forma de nomeação, que extrai coisas e acontecimentos à sua terrosa obscuridade quotidiana para os revelar em sua visualidade pura e radical, sempre sob o impulso alquímico da linguagem.

A forma dialógica é frequentemente convocada como se vê (o poema pode inclusive ostentar por título «Conversa»), acentuando assim esta espécie de materialização do poético, esta forma direta de convocação do real através da coloquialidade dos seus principais intérpretes, os homens em sua verdade identitária. Mais do que em qualquer outro livro de Albano Martins, aqui o poema assume-se enquanto *conversa intelectual*, de que falava Jorge de Sena. Socorremo-nos, neste enquadramento, do conceito de *enjambement*, que dá forma a este tipo de dicção muito

rente à fala. Tal processo versificatório estabelece o vínculo inquebrantável entre a poesia e a prosa, como demonstra Giorgio Agamben, no seu *Ideia da Prosa*². Hibridismo que insufla toda a linguagem quando esta advém fala humana, instrumento de expressão de uma subjetividade, de uma expressividade do indivíduo em sua vivência íntima. Também movimento incessante onde a poesia enquanto linguagem parece querer regressar ao seu lugar primeiro, que é a prosa; e a prosa, pela sua segmentação rítmica e plástica, visa a poesia. Mistura de prosa e poesia a que os antigos gregos davam o nome de *prosimetron*³, e que atingia nomeadamente nos diálogos socráticos de Platão a cumeada sublime da sua expressão. Importará, neste ponto, salientar que, ao contrário da maior parte dos livros do autor, aqui a metáfora, de que ele é um cultor exímio, tem de ser vista não tanto cingida à palavra, como indica a retórica aristotélica, mas de forma abrangente, alastrando à frase poética, e até a todo o complexo poemático, no sentido estabelecido por Paul Ricœur na sua análise desta figura de retórica.

Estamos pois em muitas destas composições perante um andamento rítmico que se situa no limbo do poético e do prosaico, na lábil fronteira da poesia e da prosa; lugar indiviso onde o poeta de *Livro de Viagens* altamente habita e dá forma a esta sofisticada *ars combinatoria*. Na arte poética «Aproximação à Poesia» o autor diz melhor do que estamos a tentar dizer: «A palavra / é água, nenhum vaso / a contém. É como a noite / e o dia. / Chamem-lhe metamorfose» (54). A poesia habita o real, e o real, através do real da vida e do real da linguagem, habita a poesia, numa correlação inextricável de onde o sopro poético surge e o poema (como já o poeta defendia, em *Secura Verde*, de 50 do século passado) é, mais do que nunca, «Para Habitar».

Em síntese, estamos, em *Livro de Viagens*, perante um elaboradíssimo discurso poético de natureza dupla: o de um sujeito que fala e o de um poeta que organiza as falas. Mas, vendo bem, «que importa quem fala»⁴ nestes poemas? Que homem fala, que poeta assina, que autor permanece vivo ou que discurso o rasura? Que humanidade se comunica através destas palavras? Questões de sempre, e naturalmente aqui bem presentes; colocadas por pensadores que centraram uma especial atenção na problemática do autor, como Beckett, Sartre, Foucault, Barthes, Genette ou Bakhtine. A linguagem é sem dúvida o lugar de partida e de chegada, o mapa que subjaz à viagem circular do primeiro ao último verso deste livro.

«Ler o tempo no espaço»⁵, escrever a luz e a sombra de um mesmo gesto. Eis a ossatura, os materiais e os andaimes desta obra, também, à sua maneira, uma «torre» à medida humana, tanto mais alta quanto «o coração» e a inteligência do leitor consigam subir pelo sentido destes poemas: «Por onde / a luz desce sobe / o coração / às torres. // Com estes / andaimes o espaço / e o tempo constroem / a geografia / dos afectos, o habitáculo / do sonho, os artefactos / da solidão. A antecâmara / do dia» (63).

Fernando Castro Branco

NOTAS

¹ Cf. Facundo Tomás, *Escrito, Pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, A. Machado Libros, 2005, p. 165.

² Giorgio Agamben, *Ideia da Prosa* [1985], Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

³ Cf. Idem, *ibid.*, p. 32.

⁴ Michel Foucault, citando Samuel Beckett, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires/Córdoba, Ediciones Literales/El Cuenco de Plata, 2010, p. 5.

⁵ Cf. Mikhail Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 232 ss.

Adília Lopes

MANHÃ

Lisboa, Assírio & Alvim / 2015

Na poesia de Adília há inúmeras personagens. Lembro de Mariana Alcoforado, em *O Marquês de Chamilly* — leitura das *Cartas Portuguesas*. Lembro também do casal Maria Andrade e Túlio em *A Continuação do Fim do Mundo*, leitura de uma novela de Nuno Bragança. Por outro lado, são conhecidos também textos como «Autobiografia Sumária de Adília Lopes» e «Anonimato e Autobiografia», que funcionam como metonímia, em sua obra, do quanto a poesia pode ter um cariz biográfico. Quando digo *biografia*, retorno aos dois livros já citados para lembrar que neles as personagens vêm de outras obras, ou seja, vêm diretamente de uma experiência de leitura.

Penso em tais questões, depois de ler seu novo livro, *Manhã*. As duas epígrafes delimitam bem o território por onde ele anda. De Alexandre O'Neill: «Pesquisas fazem-se em casa, já dizia a minha avó, que era escritora.» E desta destaco três imagens importantes para o livro: «casa», «pesquisa» e «escritora». A outra epígrafe é retirada de *Viagens na Minha Terra* e fala sobre recortar e grudar as personagens nos romances românticos «como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e scrapbooks». Garrett ironiza a impropriedade de alguns romances em relação às personagens, e vice-versa. Porém, desse texto, a imagem que destaco para o livro de Adília é a do *scrapbook* (diário ou álbum fotográfico personalizado por meio de colagens). Pode-se dizer que *Manhã* é o que todo *scrapbook* é: um livro de memórias. E, conforme visto no parágrafo anterior, seria possível dizer que as memórias literárias são tão literárias quanto pessoais; da mesma forma que as pessoais são tão pessoais quanto literárias.