

Luís Adriano Carlos

O ARCO-ÍRIS DA POESIA

Ekphrasis em Albano Martins

Campo da Literatura/Ensaio



CAMPO DAS LETRAS


O arco-íris da poesia

O ARCO-ÍRIS DA POESIA
EKPHRASIS EM ALBANO MARTINS

Autor: Luís Adriano Carlos

Direcção gráfica: Loja das Ideias

Capa: Hermínio Bastos

Na capa: Estilização de uma fotografia de Albano Martins, 1989

© CAMPO DAS LETRAS - Editores, S.A., 2002
Rua D. Manuel II, 33 - 5.º 4050-345 Porto
Telef.: 226080870 Fax: 226080880
E-mail: campo.lettras@mail.telepac.pt
Site: www.campo-lettras.pt

Impressão: Tipografia do Carvalhido - Porto
1.ª edição: Junho de 2002
Depósito legal n.º 182230/02
ISBN 972-610-532-3
Código de barras: 9789726105329

Colecção: Campo da Literatura/Ensaio – 80

Luís Adriano Carlos

O arco-íris da poesia

Ekphrasis em Albano Martins



Coloquei o meu arco nas nuvens, para que
seja o sinal da aliança entre Mim e a Terra.

Gênesis, 9: 13

uma alga
arrancada
do útero do espaço
ou da nebulosa
do arco-íris

Albano Martins
«O Nascimento do Mundo»
A Voz do Olhar

Terminada
a obra, assinou
seu nome com as tintas
do arco-íris.
Oitavo dia
da criação.

Albano Martins
«Gênesis...»
Entre a Cicuta e o Mosto

Assim são as algas

*My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky*

WILLIAM WORDSWORTH

A poesia não tem idade, porque aspira à transcendência do tempo e das suas circunstâncias. Mas podemos afirmar, na perspectiva sempre estreita de uma cronologia literária rendida à metáfora biológica, que a poesia de Albano Martins atingiu a idade madura da sua vida pública. Cinquenta anos de criação, e mais de duas dezenas de livros, correspondem a meio século de vivência poética individual, com as suas resistências e metamorfoses, e compreendem dois ciclos biogeracionais em que a história da poesia se ramificou ou pulverizou em múltiplos sentidos, de tal maneira que hoje o ano literário de 1950, data de edição de *Secura Verde*, nos parece tão longínquo como as estrelas no céu claro da noite escura¹. Dir-se-ia, porém, com o George Kubler de *Shapes of Time*, que a obra de arte é comparável à luz

¹ O livro de estreia do poeta foi recentemente reeditado, conforme a *editio princeps*, em volume comemorativo do cinquentenário: *Secura Verde*, Famalicão, Quasi Edições, 2000.

das estrelas, na justa medida em que, tendo origem no passado e sendo de certa forma o passado, ela é também passagem e movimento em deriva, chegando até nós como presente em presença na sua corporalidade tangível, ao contrário dos restantes acontecimentos sociais. A sua matéria é a luz, essa luz das vogais que brilha num poema de Albano Martins:

Umas
são óvulos
de luz e de outras
apetece dizer
que são pequenos sais
de que o pó das estrelas
se alimenta².

O oportuno e belíssimo volume *Assim São as Algas* é de alguma maneira como as estrelas que nos chegam do passado, porquanto desempenha a função de suporte topológico do movimento temporal, ao reunir uma obra poética que a si mesma se figura não raras vezes como emanção da luz e como pintura falante. Na sequência do volume homólogo *Vocação do Silêncio*, que em 1990 coligia 35 anos de criação, esta nova colectânea dá a ver a poesia de Albano Martins enquanto duração de cinco décadas que se contrai num micro-espço acessível aos dedos do leitor, esses «Lentos / camelos / minúsculos» do livro *Em Tempo e Memória* (1974) que jubilosamente percorrem a pele porosa

² «Canção das Vogais», in *A Voz do Olbar*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998, p. 221. Cf. «Mulher de Axilas Vermelhas Penteia o Seu Cabelo à luz das Estrelas»: «Os seus cabelos / são as cordas / dum violoncelo / dedilhadas / pela ponta mais aguda / duma estrela» (*idem*, p. 141).

do *corpus* folheando o tempo das palavras que viajam como os fotões estelares. *Assim São as Algas*, cujo título provém de um poema do livro mais recente, não representa uma simples recolha passiva da obra poética publicada pelo autor entre 1950 e 1999, ou entre *Secura Verde* e *Escrito a Vermelho*, os conjuntos que abrem e encerram o volume. A indicação genérica «Poesia 1950-2000» pode ser tomada como arredondamento temporal por excesso, mas a verdade é que *Assim São as Algas* constitui ainda uma obra, no sentido etimológico da palavra, onde Albano Martins prossegue o seu trabalho poético mediante «ligeiras alterações, sobretudo sensíveis ao nível da arrumação», como está inscrito no pórtico³, ou através do apagamento das imagens plásticas que suportam a *ekphrasis* explícita dos livros *Inconcretos Domínios* (1980), *Vertical o Desejo* (1985), *Os Patamares da Memória* (1990), *Entre a Cicuta e o Mosto* (1992) e o singularíssimo *A Voz do Olhar* (1998), restituindo aos poemas a sua radical autonomia significante, ou ainda pela via da proscrição pura e simples de cerca de seis dezenas de textos de *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória* e *Poemas do Retorno*, ambos de 1987, a partir de um critério de selecção que excluiu todas as manifestações de referencialismo tópico, circunstancial ou pessoal. «A presente recolha – declara Albano Martins no mesmo pórtico – deverá considerar-se o que, de momento, constitui a obra poética do autor»⁴.

Isto significa, literalmente, uma opção inequívoca por uma poética da essencialidade, que de facto caracteriza a escrita do autor de *Sob os Limos* (1986), mas também exprime

³ *Assim São as Algas: Poesia 1950-2000*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

um exigente entendimento da responsabilidade estética do artista e uma forma superior de desprezo, porque radicada num desarmante desperdício de tantos poemas de qualidade igualmente superior, pelas soluções mais fáceis de criação literária que, depois do exemplar culturalismo em verso de Jorge de Sena e da moda actual do referencialismo histórico, se foram tornando garantia de consagração e consumo. Assim são as algas, assim Albano Martins recentra a deambulação da escrita no núcleo incandescente da sua poética, assim o poema se liberta do tempo conjuntural para se reinvestir na realidade ontológica que sempre perseguiu e muitas vezes logrou habitar.

Albano Martins, nascido em 1930, estreou-se aos 20 anos com *Secura Verde*, um livro admirável pela maturidade que revela e pela determinação programática que o anima. Cinquenta anos depois, os seus versos vegetais não perderam a frescura rítmica e imagética, agora evocada pelo cheiro a maresia das algas do título e da sobrecapa. A sua releitura, a partir da experiência da obra em que se integra, reconhece nele a presença das grandes linhas expressivas que marcariam a produção posterior, mas também a formação presencista do poeta, no intimismo psicológico, por vezes moral e sentencioso, e na expressão metafórica e plástica que assimilou a lição de Saúl Dias, sem deixar de repercutir o rigor da composição clássica, do simbolismo finissecular e da poesia espanhola mais recente, sobretudo a representada em figuras das gerações de 14 e 27, como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca e Rafael Alberti.

Albano Martins já denunciava todas estas qualidades quando veio a lume, em Dezembro de 1951, o primeiro número da revista *Árvore*, dirigido por António Luís Moita, António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro e Raul de Carvalho, a que normalmente é associado pela historiografia

literária, o que corresponde a uma trajectória biográfica que comporta ligações pessoais com os promotores da publicação e até o exercício anónimo de secretariado editorial. Seja como for, Albano Martins pertence à geração literária da *Árvore*, chamando a si o sentimento humanista da dignidade estética da poesia e a revalorização ontológica da linguagem, ainda que a sua poética não explicita a demanda social que também figurava nos projectos dos seus companheiros. Estávamos no pós-guerra e em plena Guerra Fria, numa altura em que o destino da poesia era indissociável do destino da condição humana. Os poetas portugueses, da *Árvore* aos *Cadernos de Poesia*, então na sua segunda série, procuravam ultrapassar simultaneamente o solipsismo esteticista e o comprometimento político-partidário da literatura, sem sacrifício dos imperativos ético e estético imanentes à responsabilidade moral e intelectual do artista. A poesia, como iria proclamar Ramos Rosa no último número da *Árvore*, mantinha um «diálogo com o universo», e este sentido universal da criação poética representava um caminho de eleição para toda uma geração literária.

O autor de *Assim São as Algas* seguiria o seu caminho num universo essencialista e intersubjectivo, radical e dialoante, feito do sangue e da luz que banham a solidão na sombra das coisas e na claridade dos rostos. Iluminações das coisas e dos seres, pois sabem ser necessária uma luz para ver a luz, como diria Lévinas⁵, os seus poemas procuram a epifania ética da evidência do rosto na palavra, esse lugar donde se vê o visível e o invisível, essa verdade da nudez completa onde não há mentira que resista. Como vem dito em três versos lapidares de *Secura Verde*:

⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalidade e Infinito*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 171.

És a mensageira da luz e dos primeiros acordes.
Trazes o espanto no rosto e o movimento
nos olhos inquietos e vermelhos⁶.

Esta poesia é profundamente estruturada pelo formante da visão, quer no seu cromatismo sinestésico e ecrástico, em que radica a nitidez meticulosa das imagens, quer na sua origem subjectiva e enunciativa, como se lê num poemeto de *Em Tempo e Memória*:

O ritmo
do universo
cabe,
inteiro,
na pupila
dum verso⁷.

A pupila consiste no centro da íris e do seu arco duplo que compõe um círculo pigmentado e colorido. É por ela que passa toda a luz possível, em direcção à lente e à retina, onde se formam as imagens e tem origem a consciência perceptiva, condensada nos famosos versos de Camilo Pessanha: «Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais?»⁸. Organicamente dotado de uma pupila onde se contrai o ritmo do universo, o verso representa uma metáfora da Íris, músculo da luz e da claridade, mas também deusa do arco celeste na *Teogonia* de Hesíodo, virgem alada e mensageira de Zeus junto da raça humana, que deixa o rasto das cores do espectro

⁶ *Assim São as Algas*, ob. cit., p. 18.

⁷ *Idem*, p. 69.

⁸ *Clepsidra*, 5.^a ed., Lisboa, Ática, 1973, p. 155.

solar pelos espaços eólicos, transfigurada em bronze por Rodin⁹, ou ainda flúmen do Peloponeso em cujas águas se refracta a luz do Sol, ou flor dos campos e dos quadros de Van Gogh, ou maviosa borboleta de irisações violáceas que habita as flores do salgueiro¹⁰. A pupila dum verso é obviamente uma metáfora visual, mas metáfora significativa, que condensa todo o sentido de uma sondagem ontológica das palavras, em busca do silêncio onde habita a sua origem. Como escreveu o poeta em 1967, no «Poema para Habitar» do seu segundo livro, *Coração de Bússola*, dirigindo-se a Raul de Carvalho:

A casa desabitada que nós somos
pede que a venham habitar,
que lhe abram as portas e as janelas
e deixem passear o vento pelos seus corredores¹¹.

Neste ponto, pensamos naturalmente em Heidegger, cuja ontologia fenomenológica e existencialista, mediada pelos versos de Hölderlin, afectou de forma decisiva a poesia de meados do século XX. Albano Martins visa sem dúvida essa suposta morada do Ser que é a palavra heideggeriana, ou essa missão impossível do poeta destinado a pastorear o Ser. O seu olhar é um olhar essencialista no interior da condição existencial, perscrutando nas fendas de luz a essência que anima a interioridade das coisas e lhes dá o ser. Neste sentido, trata-se menos de um olhar

⁹ *Íris, Mensageira dos Deuses*, 1890, escultura em bronze, Los Angeles County Museum of Art.

¹⁰ Cf. Albano Martins, *Com as Flores do Salgueiro*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1995.

¹¹ *Assim São as Algas*, ob. cit., p. 48.

extático do que de um olhar heurístico, que vê com as pupilas dos versos, radicalmente fenomenológico, limpo da ilusão mundana que aliena a essência do visível, pré-empírico e originário, envolvendo com as mãos a intimidade natural das coisas. Assim começa *Em Tempo e Memória*:

Escrevo contra o vento
frente ao mar.
Volúveis,
as mãos sondam
a salina
intimidade das águas¹².

Ao captar a vibração íntima das coisas, o olhar poético-fenomenológico liberta a condição existencial do Ser submerso na nuvem espessa da alienação mitológica: «Com as unhas / raspo / a crosta verde / das algas / e dos mitos», escreve de imediato o poeta, que no final do mesmo livro, em «Teoria do Conhecimento», se declara «no encaço das / íntimas, súbitas / relações»¹³.

A experiência de retorno às coisas através da experiência estética restitui a linguagem a um estado musical e reconverte o corpo significante em pura gestualidade rítmica fortemente erotizada. O retorno às coisas é um retorno à Origem, que podemos inscrever no lugar onde a Natureza ainda está isenta das deformações de sentido provocadas pela Cultura: «Amo as paisagens porque são / o foco onde o teu corpo se ilumina», exclama o poeta em «Perfil», de *Outros Poemas* (1951-1952)¹⁴. No espaço natural

¹² *Idem*, p. 63.

¹³ *Idem*, p. 79.

¹⁴ *Idem*, p. 31.

e vegetal, é possível sonhar o Ser despido de qualquer mediação, como na pequena arte poética de *Secura Verde*, eivada do complexo doutrinário da *Presença* mas fazendo eco do insigne modernista Alberto Caeiro:

Não forces a tua inspiração.
Deixa a poesia vir naturalmente
e não obrigues a mentir o coração.

Procura ser espontâneo.
A verdadeira beleza
está no que o homem tem de semelhante
com a natureza¹⁵.

Esta identidade cósmica do poeta e da Natureza, de raiz fenomenológica, parece integrar Albano Martins na tradição platónica e romântica da inspiração. Todavia, ela não pode esconder que o poeta termina o mesmo livro com uma meditação sobre a natureza paradoxal da poesia, apontando para uma prática heurística da criação, filiada nas concepções aristotélica e horaciana, que atribuem ao saber técnico e ao trabalho minucioso da lima um dos fundamentos da imaginação poética. Albano Martins vai retirar desta dualidade poetológica fundamental toda a sua energia criadora e toda a sua originalidade, de *Secura Verde* a *Escrito a Vermelho*:

É verde esta *secura*, como é verde
a raiz duma planta que secou.
Posso ter o corpo aberto
e não mostrar o que sou.

¹⁵ *Idem*, p. 24.

Meus versos podem ser tristes
e eu ter profunda alegria.
Aves nocturnas que buscam,
inquieta, a luz do dia¹⁶.

Em *Assim São as Algas*, essa energia criadora multiplica-se, de livro a livro, na facilidade com que as correlações e os desdobramentos significantes se tornam visíveis, a uma escala que *Vocação do Silêncio* ainda não podia exibir há uma década, porquanto lhe faltavam obras importantes como *Rodamel Rododendro* (1989), *Uma Colina para os Lábios* (1993), *O mesmo Nome* (1996) ou *A Voz do Olhar*. Desta visão de conjunto ressalta a evidência de uma das obras poéticas mais significativas do século XX, que entre muitas outras virtudes, acima assinaladas ou sugeridas, trouxe para o reino da palavra a revolução do olhar, da cor e da abstracção sensível que a pintura moderna promoveu com materiais muito menos indomáveis.

¹⁶ *Idem*, p. 25.

Uma pintura falante

*Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía
con el pincel de la Pintura.*

RAFAEL ALBERTI

A musicalidade da poesia de Albano Martins, marca específica de toda uma poética da orquestração verbal, é invadida sistematicamente pelo desejo sinestésico da visualidade pura. Dedilhada na lira dos grandes clássicos gregos, não deixa de repercutir o que de mais vibrante ressoa nos acordes coloridos de Camilo Pessanha e nas imagens sonoras do poeta Saúl Dias, pseudónimo literário do pintor Julio, o melhor exemplo moderno, entre nós, da convergência na mesma pessoa da poesia e da pintura¹. Mas

¹ Albano Martins compôs poemas motivados por objectos pictóricos de Julio: «Para um Desenho de Júlio» e «Aquarelas de Júlio», in *Inconcretos Domínios*, Porto, Edições Nova Renascença, 1980, pp. 7-9. Em 1983, por ocasião da morte de Júlio Maria dos Reis Pereira, publicou os artigos «Julio-Saúl Dias: Uma Evocação», no suplemento «Caderno de Cultura» do *Jornal de Vila do Conde*, Vila do Conde, 7 de Abril de 1983, pp. 1-4 (reproduzido, com o título «O Gémen, o Sangue e a Essência de

também repercute a experiência pictórica que Rafael Alberti representou de forma magnífica no livro *A la Pintura* (1945), estabelecendo liminarmente um círculo de referências plásticas mediante a dupla sugestão homonímica do florentino Leon Battista Alberti e do seu tratado fundador da arte moderna, *Della Pittura* (1436).

O panorama dos livros de Albano Martins evidencia uma relação passional com o universo da criação plástica. O desenho, a pintura e a escultura são objectos correlativos dos poemas de *Inconcretos Domínios* (1980), *Vertical o Desejo* (1985), *Os Patamares da Memória* (1990), *Entre a Cicuta e o Mosto* (1992) e o recente *A Voz do Olhar* (1998), que ostenta dezenas de reproduções a cores de obras de arte de todos os tempos, da pré-história à contemporaneidade, edificando um «museu imaginário» no seio da meditação poética sob o signo de uma epígrafe de Rafael Alberti: «La sorprendente, agónica, desvelada alegría / de buscar la Pintura y hallar la Poesía»². A estas referências óbvias, que a edição compacta do conjunto da poesia, *Assim São as Algas*, em grande medida faz perder de vista, por não incluir as reproduções, poderíamos acrescentar alguns casos dispersos e menos evidentes, de que se destacam duas páginas

uma Obra», no *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 62, Lisboa, 5 de Junho de 1983, pp. 5-6), e «Saúl Dias-Julio: Escritor-Pintor», *Informação Vilacondense*, 264, Vila do Conde, 23 de Junho de 1983, pp. 3 e 6.

² Cf. Rafael Alberti, *A La Pintura: Poema del Color y la Línea*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1953, p. 15: «la sorprendente, agónica, desvelada alegría / de buscar la Pintura y hallar la Poesía, / con la pena enterada de enterrar el dolor / de nacer un poeta por morir un pintor, / hoy distantes me llevan, y en verso remordido, / a decirte ¡oh Pintura! mi amor interrumpido». Albano Martins traduziu mais de meia centena de poemas de Rafael Alberti, reunidos em *Antologia Poética*, Porto, Campo das Letras, 1998.

notáveis de *Rodamel Rododendro* (1989), com alusões inter-semióticas a obras de Julio, Van Gogh e Francisco Goya.

O princípio da unidade das artes tornou-se um factor dominante da estética moderna a partir das proposições fundamentais de Lessing e Winckelmann, do parnasianismo de Théophile Gautier e do simbolismo radicado em Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e René Ghil. Esta linha de realização estética, genericamente denominada *ekphrasis*, atingiu momentos da mais alta significação expressiva, na modernidade, com «Ode on a Grecian Urn», de John Keats (1820), *Metamorfoses* seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, de Jorge de Sena (1963), ou *Self-Portrait in a Convex Mirror*, de John Ashbery (1975). Mas esta questão supostamente moderna remonta à mais longínqua antiguidade, bem conhecida do tradutor de *Dez Poetas Gregos Arcaicos*³.

É célebre a descrição homérica do escudo de Aquiles no Canto XVIII da *Iliáda*, objecto fictivo sem existência real, que se tornaria o protótipo da criação de pinturas verbais, nomeadamente a partir da *Eneida* de Virgílio. A consciência teórica da correspondência entre poesia e pintura é atribuída por Plutarco a Simónides de Ceos, poeta lírico e epigramático do séc. VI a. C., segundo o qual a pintura é «poesia muda» e a poesia é «pintura falante»⁴. De acordo com

³ Albano Martins, *Dez Poetas Gregos Arcaicos*, trad., Lisboa, Dom Quixote, 1992.

⁴ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, 346f-347a. Cf. Norman E. Land, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 4-5; Grant F. Scott, *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover, University Press of New England, 1994, p. 30; e B. Munteano, *Constantes Dialectiques en Littérature et en Histoire*, Paris, Marcel Didier, 1967, p. 235. Ver ainda, acerca do conceito de *ekphrasis*: Emilie L. Bergmann, *Art*

a interpretação de Plutarco, a poesia, tal como a pintura, produz uma representação vívida das emoções e das expressões, fazendo do texto um espectáculo e do leitor um espectador. A pintura é poesia muda – ou, na «Tela» de Albano Martins, «As tintas são letras / que não têm voz»⁵. E a poesia é pintura que fala – ou, parafraseando um dos títulos de Albano Martins, a poesia é a voz do olhar. Contudo, o que se pressupõe na máxima de Simónides é menos a mera descrição, no sentido técnico do termo, do que a pintura através da imagem sensorial, resultante do ritmo e da metáfora, semântica ou fonética, e de todo o tipo de figuras da linguagem, codificadas nos grandes tratados retóricos, de Platão a Aristóteles. É nesta base que o Ocidente estabelece uma tradição efrástica, cujos alicerces mais sólidos são a *Rhetorica ad Herennium*, de Pseudo-Cícero, ecoando a máxima de Simónides, e a *Ars Poetica* de Horácio, com a famosa fórmula *ut pictura poesis*, que inicia a linha pictorialista da expressão literária, dominada pelo princípio da *enargeia* com vista a uma representação vívida do objecto. Nesta perspectiva, as palavras revestem-se da capacidade de evocar a presença do objecto, e a arte poética consiste, como observou Murray Krieger, num dispositivo mnemónico que reproduz uma realidade ausente⁶.

Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry, Cambridge, Harvard University Press, 1979; Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992; James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993; e Mack Smith, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1995.

⁵ *Escrito a Vermelho*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 33.

⁶ Cf. Murray Krieger, ob. cit., p. 14.

Em nota final ao livro *A Voz do Olhar*, Albano Martins considera não ser «estritamente indispensável» o conhecimento directo dos objectos estéticos que motivaram a criação dos poemas⁷. Por um lado, a disposição adjacente das reproduções desses objectos e dos poemas, só possível numa edição especial, enriquece indiscutivelmente o campo de leitura. Mas, por outro lado, a supressão das mesmas imagens plásticas no volume *Assim São as Algas* em nada prejudica a autonomia significativa dos poemas. É de admitir que a libertação do corpo poemático potencia as suas virtualidades expressivas, na justa medida em que a *enárgeia* poética deriva fundamentalmente das relações internas que organizam as palavras, e não das correlações semióticas entre as linguagens verbal e não-verbal, sujeitas aos princípios de não-redundância e de inconvertibilidade, como demonstrou Benveniste⁸. O objecto plástico motivador e o objecto poemático motivado, sistemas de base e valor distintos, ligam-se entre si segundo relações de homologia e interpretância, e funcionam em regime de heteronomia correlativa. Assim sendo, estamos perante uma situação presidida pela *enárgeia* e pela capacidade mnemónica e evocativa do poema. É aqui que a poesia do autor de *Em Tempo e Memória* (1974), *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória* (1987) e *Os Patamares da Memória* (1990) se reencontra com a verdadeira tradição efrástica, no sentido original de Simónides.

O conceito de *ekphrasis* tem sofrido algumas oscilações semânticas. A crítica em geral toma-o num sentido

⁷ *A Voz do Olhar*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998, p. 221.

⁸ Émile Benveniste, «Sémiologie de la Langue» (1969), in *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1981, p. 53.

restrito, consagrado por Leo Spitzer, em 1955, na sua análise de «Ode on a Grecian Urn», de John Keats: o de mera descrição poética de uma obra plástica, pictórica ou escultórica⁹. Deste ponto de vista mimético, as palavras desempenham uma função de imitação e a poesia ocupa uma posição de dependência face às outras artes¹⁰. Ora, tal concepção da *ekphrasis* está muito longe do sentido original que encontramos na retórica helenística. Murray Krieger sublinha, com inteira razão, que a *ekphrasis* se referia à descrição de qualquer aspecto da vida e da arte, mediante a extravagância do detalhe e a vivacidade da representação, de tal modo que ouvir correspondesse a ver e olhar¹¹. Este conceito amplo de *ekphrasis*, recorde-se, não difere do postulado simbolista de René Ghil, no *Traité du Verbe*, em 1886: na orquestração do poema, *des sons sont vus*, e a cor pode traduzir-se em som¹². Eis o sentido original deste procedimento retórico, cuja reabilitação crítica se deve a Murray Krieger: a capacidade de as palavras transmitirem imagens visuais, «to have the world captured in the word»¹³. Só assim se compreende que o escudo de Aquiles descrito por Homero consista num objecto que não existe senão na descrição verbal. As imagens plásticas do escudo de Aquiles que hoje conhecemos foram concebidas a partir da imagem verbal da *Iliada*, cujo realismo estético acabou

⁹ Cf. Leo Spitzer, «The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar», in *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 72, 89 e 91.

¹⁰ Cf. Murray Krieger, ob. cit., p. 6.

¹¹ Cf. *idem*, p. 7.

¹² «L'Instrumentation», in *Traité du Verbe*, Paris, A.-G. Nizet, 1978, p. 59.

¹³ Ob. cit., pp. 9 e 11.

por criar a realidade descrita. A «pintura falante» de Simónides reside pois na possibilidade de as palavras evocarem e presentificarem os objectos, independentemente da sua dimensão existencial. Como diria Mallarmé, *suggérer, voilà le rêve*.

Albano Martins pratica a *ekphrasis* com e sem a presença física dos objectos – o que requer algumas distinções teóricas. Em primeiro lugar, é necessário distinguir a *ekphrasis* do epigrama. Como se sabe, o epigrama representa uma inscrição verbal sobre uma escultura ou uma sepultura, desempenhando uma função subsidiária em relação ao objecto plástico e espacial, ainda que introduza um suplemento de temporalidade só possível através das palavras¹⁴. A *ekphrasis*, por seu turno, prescinde da presença do objecto, como sucede na descrição do escudo de Aquiles. Ela é um epigrama sem a presença do objecto, uma escrita *sobre* ou *por cima* de uma ausência¹⁵. Nestes termos, os poemas relacionados temática ou espacialmente com reproduções de objectos plásticos, nas primeiras edições de *Inconcretos Domínios*, *Vertical o Desejo*, *Os Patamares da Memória* e *A Voz do Olhar*, são epigramas que, sem perderem o seu carácter epigramático no sentido da brevidade tão característica de Albano Martins, acabam por recair no domínio categorial da *ekphrasis* quando as suas reedições suprimem a presença objectal e a correlação espacial.

¹⁴ Cf. «O Cavalo Cor-de-Rosa», de Albano Martins, poema composto sobre a imagem do Sepulcro de Thanuny, Tebas, Egipto: «Relincha, e das narinas / sai o azul / em que se banha. Na garupa, / um galo / de crista / rosada / encrespa a voz / e prepara / as tintas / da madrugada. São estas / as cores / do cavalo. Que, / para voar, / não precisa de outras asas» (*A Voz do Olhar*, ob. cit., pp. 41-43).

¹⁵ Cf. Murray Krieger, ob. cit., p. 15, e Leo Spitzer, ob. cit., pp. 91-92.

A colectânea *Assim São as Algas* vem recentrar toda a poesia do autor num regime efrástico em estado puro. A palavra e o poema constituem, literalmente, não um discurso sobre a pintura, mas uma pintura falante.

São variados os procedimentos que concorrem para a instituição do regime efrástico na estrutura imanente desta poesia que busca a sua essência na iconicidade rítmica, na imagem sensorial e no vocalismo aliterante ou sinestésico, celebrado na «Canção das Vogais», de *A Voz do Olhar*, com Rimbaud em fundo:

Algumas são redondas, outras
têm a forma consolidada
dos cilindros. Umas
são óvulos
de luz e de outras
apetece dizer
que são pequenos sais
de que o pó das estrelas
se alimenta. Do amarelo
ao roxo, do branco
ao verde e ao vermelho, elas são
a múltipla paleta
do arco-íris. A paleta
da fala, quando a voz
já não tolera
as consoantes do silêncio¹⁶.

— Mas é no tema pictorialista, do desenho à cor, que a *ekphrasis* adquire aspectos definidores de toda uma poética particular. Fundada na dimensão visível do lisível, esta poética estrutura-se sobre uma espécie de *escrita por manchas*,

¹⁶ *A Voz do Olhar*, ob. cit., p. 151.

de expressão muito pigmentada, oferecendo-se como experiência plástica do verbo sem deixar de ser intensamente musical. «E o verbo se fez cor», lê-se em «Caligrafias' de Raul de Carvalho», de *Inconcretos Domínios*¹⁷. Na esteira do Baudelaire do *Salon de 1846*, Albano Martins persegue na cor uma «sucessão de melodias»: «On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint»¹⁸.

No livro de estreia, *Secura Verde* (1950), o poeta fixa de forma lapidar a matriz de toda a sua poesia ulterior: «Meus versos / são encontros da sombra com a luz»; «Tenho tudo nos meus olhos, / as cores todas»¹⁹. E, com efeito, a luz e a sua decomposição newtoniana no espectro solar, figurado na imagem colorida do arco-íris, de *As Vogais Aliterantes* (1990) a *Entre a Cicuta e o Mosto*, de *O Espaço Partilhado* (1998) a *A Voz do Olhar*, representam um fenómeno expressivo em constante aparição verbal. O poema é entendido, no livro *Com as Flores do Salgueiro* (1995), como um borrão sobre a página: «Borrão azul / na brancura da página: / o poema»²⁰. Noutro lugar, o poema já é «escrito a vermelho», não com tinta mas com sangue, imagem obsidiante de toda a obra²¹. Esta variação cromática, que se manifesta de múltiplas formas, é apenas um índice micro-estrutural da cor como equivalente plástico da emoção estética no conjunto da obra. Albano Martins, homem de cultura clássica, transpõe para a sua poesia, como nenhum

¹⁷ *Inconcretos Domínios*, ob. cit., p. 21.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 231.

¹⁹ *Secura Verde*, reed. conforme a 1.ª ed., Famalicão, Quasi Edições, 2000, pp. 17 e 30.

²⁰ *Com as Flores do Salgueiro*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1995, p. 107.

²¹ *Escrito a Vermelho*, ob. cit., p. 93.

outro poeta contemporâneo depois de Saúl Dias, a revolução da cor que caracterizou a pintura moderna, de Van Gogh a Chagall, de Kandinsky a Matisse:

O que estas cores
reclamam
de nós
é só uma palavra:
obrigado.

Nunca
os frutos chegaram
à boca
tão frescos. [...]
[...] E nunca
o verde foi
tão macio e molhado, o sangue
tão vermelho, o azul
tão maduro, tão lavado e tão limpo
das impurezas
que às vezes
lhe toldam
o perfil²².

Não são raras as imagens fulgurantes que radicam a sua força na harmonia e no contraponto das cores primárias e complementares, decompostas em infinitos matices ou recombinações numa interminável química do pigmento. Mas o que importa assinalar é a estruturalidade da cor na orgânica dos livros, que se sucedem como que saídos do espectro solar. Desde logo, o primeiro, *Secura Verde*. No princípio era a Cor, a mesma cor que regressa no ano 2000, com *Assim São as Algas*, em que o elemento

²² «Matisse», in *A Voz do Olhar*, ob. cit., p. 193.

vegetal contamina graficamente a própria sobrecapa do livro, simbolizando um dos motivos mais recorrentes da obra, o motivo da vegetalidade. O verde ocupa uma das margens do centro do espectro, e desenha coloridamente um eixo com a extensão de 50 anos de escrita. A obra estrutura-se no espaço-tempo da cor, o que se tornará significativo se pensarmos no efeito de Doppler, que permite aferir o movimento do espaço, e portanto a sua temporalização, pelas variações de frequência das ondas sonoras e luminosas.

Na sua deriva de 50 anos, a obra sofre sucessivos desvios para os dois extremos do espectro. Destaquemos os mais evidentes: para o vermelho, com *Coração de Bússola* (1967); para o azul, com *A Margem do Azul* (1982); e, finalmente, de novo para o vermelho, com *Escrito a Vermelho* (1999). Neste contexto, as «algas» que dariam título a um poema de *Escrito a Vermelho*, e ao volume da obra poética reunida, simbolizam, ao nível dos motivos textuais, o triângulo das cores primárias e os desvios para os extremos do espectro, quando são coloridas de vermelho, em *Rodomet Rododendro* e *Escrito a Vermelho*, ou quando flutuam nas águas verdes e azuis, em *Entre a Cicuta e o Mosto*²³. Em suma, as oscilações de frequência das ondas luminosas correspondem a variações de frequência das ondas sonoras ao nível micro-estrutural. No caso de *A Margem do Azul*, as altas frequências da luz correspondem a frequências sonoras mais elevadas, isto é, a uma maior densidade da massa significante. *Escrito a Vermelho*, livro em que a densidade do verbo se dilui na especularidade meditativa e moral, conhece a situação inversa.

²³ *Rodomet Rododendro*, Lisboa, Quetzal, 1989, p. 14, *Escrito a Vermelho*, ob. cit., p. 7, e *Entre a Cicuta e o Mosto*, Lisboa, Átrio, 1992, p. 12.

É porém neste livro, o mais distanciado do princípio da obra, por isso desviando-se para o vermelho, que fica lavrada a paleta do poeta, na sua trágica consciência da impossibilidade de dizer tudo o que deveria ser dito com as palavras e com as cores, com os versos e com a luz. Enquanto pintura falante, a poesia sabe que a fala de toda e qualquer pintura, mesmo se poética, sempre encontrará no limite uma poesia muda impregnada de silêncio e de excesso de ausência:

Tens uma paleta
a que faltam
algumas cores. Talvez
porque há substâncias
a que não soubeste
dar expressão. Ou porque elas
são incolores. Ou porque
em toda a realidade
há fendas
que nem pela palavra
nem pela cor
alguma vez
saberás preencher²⁴.

²⁴ «Paleta», in *Escrito a Vermelho*, ob. cit., p. 31.

O retorno do arqueiro lírico

*... all the Colours from that red to the middle
of the blew pass'd over those Letters...*

ISAAC NEWTON, *Opticks* (1704)

No livro *Poemas do Retorno*, Albano Martins prossegue uma trajetória poética, de raízes simbolistas e imagistas, onde a expressão do essencial e da minúcia, vertida em cintilantes micropoemas, se abeira singularmente da perfeita fixação. Uma só palavra, título e verso de poema, concentra por sinédoque a imagem descritiva e narrativa do livro: «Cosmorama». O livro exprime-se antes de mais como cosmorama, espaço textual em que alguns quadros semimemorialísticos operam uma encenação poemática de lugares e figuras, ritualizando certas ou incertas passagens e viagens do poeta. Albano Martins deambula entre o tópico e o utópico, o real e o imaginário, aplicado num intenso trabalho de reversibilidades, figurações e transfigurações simbólicas, não apenas em torno de algumas imagens trazidas do Rio de Janeiro, bem representadas em «Amendoeiras do Rio», «Paquetá», «Moreninha», «Ipê Roxo», «as águas de Guaratiba» e «O viro do Ipiranga», mas também através de imagens literário-culturais, diria obsessões, que chegam a explicitar-se nas referências a Claude Debussy e Camilo Pessanha.

Esta rede de evocações reveste-se de um sentido fundamental. Por vezes deparamos com livros de poesia em que as referências a lugares e nomes de cultura, na linha da lição de Jorge de Sena, se limitam a formar uma película de revestimento exterior que facilmente se descola do texto. Em Albano Martins, a referência, nominal e intertextual, nunca é mera referencialidade: propõe-se como dispositivo de alusão a valores culturais, estéticos e imaginários, ou seja, como processo inerente à constituição textual, sempre orientado por um efeito de retorno.

Assim, desenham-se dois grandes tipos de motivação simbólica. Em primeiro lugar, a *claridade* sugerida semanticamente pelas ambiências tropicais não passa sem a correspondência analógica, no plano da cadeia sonora, de um cratilismo em que similitudes, recorrências e ressonâncias vocálicas determinam a configuração de uma iconicidade essencial. Os sons correspondem ao sentido, reivindicam globalmente um estatuto de imagens, sobretudo as vogais abertas e anteriores, centros gravitacionais de uma poeira melíflua e luminosa de consoantes líquidas e vibrantes, fricativas, sibilantes e nasais, simulando articulações típicas do falar tropical:

Para Telênia e Amarílis, uma garça.

Colho-a entre pedras redondas como sinos tocando a música do mar.

Em Paquetá, ilha e pacote flutuando como vagem de sal e de verdura ao sabor de líquidas, imponderáveis sonolências¹.

¹ «Paquetá», in *Poemas do Retorno*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, 1987, p. 4. O livro foi reeditado com supressão de um poema no volume *Assim São as Algas: Poesia 1950-2000*, Porto, Campo das Letras, 2000.

O autor de *As Vogais Aliterantes* extrai do simbolismo sonoro alguns dos seus mais ricos e subtis efeitos poéticos. São numerosos os poetas que se socorrem deste procedimento ecrástico, e muitos são os autores que em perspectivas diversas o têm teorizado e explicado, de Platão a René Ghil, de Mallarmé a Rimbaud, de Roman Jakobson a Iván Fónagy, de Tzvetan Todorov a Gérard Genette². Todo o poema tende para uma perfeita correlação entre o som e o sentido, para uma fusão semiótica, para a metáfora fonética: o som *diz* ou *produz* o sentido, é o seu duplo, a sua imagem icónica. No caso de Albano Martins, em que o espaço exíguo do poema repudia a designação e aspira à pura gestualidade, todos os níveis da linguagem, reduzida ao seu valor sensível, comportam uma dose máxima de poder significante: tudo se semantiza, tudo se sonoriza, tudo é imagem e sentido virtuais.

A erotização da língua reveste-se de um carácter dúplice, apolíneo e dionisíaco, a um tempo embriaguez solar e penumbra eclíptica. A claridade global obscurece, mesmo foneticamente (predominância de consoantes duras e de vogais fechadas e posteriores), quando se trata de, com

² Cf. Platão, *Cratyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1969; René Ghil, *Traité du Verbe*, Paris, A.-G. Nizet, 1978; Stéphane Mallarmé, «Le Mystère dans les Lettres» e «La Musique et les Lettres», in *Poésies*, Paris, Librairie Générale de France, 1977; Arthur Rimbaud, «Voyelles», in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1983; Roman Jakobson, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes, 1977, e *La Charpente Phonique du Langage*, em colab. com Linda R. Waugh, Paris, Minuit, 1980; Iván Fónagy, «Les Bases Pulsionnelles de la Phonation», *Revue Française de Psychanalyse*, 34 e 35, Paris, 1970 e 1971, e *La Métaphore Phonétique*, Otava, Didier, 1980; Tzvetan Todorov, «Introduction à la Symbolique» e «Le Sens des Sons», *Poétique*, 11, Paris, 1972; e Gérard Genette, *Mimologiques: Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.

Pessanha e Debussy, figurar a dor. Esta ambivalência ganha expressão a vários níveis, nomeadamente o cromático, dotado de uma progressão harmoniosa. Cores quentes e cores frias, com cambiantes e contrastes, engendram um jogo caleidoscópico que alimenta a luminosidade dinâmica do texto e condicionam positivamente, por meio de intersecções sémicas e sinestésicas, as zonas de investimento numa forma de simbolismo em que *os sons são vistos* (René Ghil) e *os perfumes, as cores e os sons se correspondem* (Baudelaire).

Em segundo lugar, esta potência encantatória, regulada pelo princípio da analogia, implica o incremento da função rítmica. É por meio do ritmo que o poeta encanta a linguagem, como diria Octavio Paz³. Em *Poemas do Retorno*, o ritmo e a imagem são indissociáveis de uma mitologia das origens, projectada sobre as formas do conteúdo e sobre as formas da expressão: símbolos, metáforas e mitos vão de par com um fluxo de acentos penetrantes, de aliterações e de assonâncias, tão discreto e complexo que provoca uma série de subtis efeitos de elegância eufónica e harmonia tímbrica. Restitui-se assim a linguagem a um estado musical, que terá sido a sua origem mítica, e é sem dúvida um dos grandes mitos da poesia moderna, sobretudo a partir dos simbolistas. Com Albano Martins, este retorno realiza-se de forma exemplar, uma vez mais através de Pessanha e Debussy. Instrumentos gráficos e instrumentos musicais – escrita e música – interpenetram-se no acto de orquestração verbal. Em «Moreninha»:

³ *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 56.

Moreninha. Romance de água e laudas reescritas na pedra. Uma lágrima virgem. Uma flauta de areia. Duas notas soltas numa partitura de Debussy⁴.

E em «Chorinho ao vivo»:

O viro do Ipiranga. E lembro-me, subitamente, de Camilo Pessanha: «Só, incessante, um som de flauta chora».

Por quem gemia aquela flauta de pranto e de veludo? Hei-de voltar ali um dia, à luz do sol, e recolher as notas percutidas na penumbra.

Há lágrimas que são como esponjas. Outras ardem nos lábios como carbúnculos⁵.

Lágrimas musicais que a todo o momento parecem não resistir à hipérbole dos «sinos tocando a música do mar», sonhando ainda o prelúdio de uma catedral submersa que o Jorge de Sena de *Arte de Música* cantou em acordes aquáticos, como se as águas se abrissem para ouvir os sinos. Um espectáculo do Informe, da Origem e dos Possíveis, que encontra em Baudelaire o seu arquétipo indeclinável: «La musique souvent me prend comme une mer»⁶. Todavia, com Albano Martins sucede justamente o inverso: o mar prende-o como a uma música, a música verbal.

Pelo simbolismo rítmico-sonoro perpassa a corrente das imagens e repassa a imagem mitopoética do retorno delineada no título do livro. O retorno é um regresso ao ponto de onde se partiu, uma repetição, uma recordação, uma coisa

⁴ *Poemas do Retorno*, ob. cit., p. 5.

⁵ *Idem*, p. 6.

⁶ «La Musique», in *Les Fleurs du Mal (Oeuvres Complètes)*, Paris, Seuil, 1968, p. 82).

que se dá por troca de outra coisa recebida. Mas é muito mais. A imagem do retorno enferma de alto valor primordial e poético, na medida em que estrutura tematicamente a origem da literatura ocidental, das errâncias de Ulisses às Cantigas de Amigo. Por outro lado, o modelo do retorno sustenta a compreensão do próprio fazer poético: o verso é retorno, rege-se pelo princípio rítmico da repetição, dissolve-se na categoria do recorrente. Neste sentido, o título *Poemas do Retorno* sobrepõe à função descritiva uma tautologia significativa. Finalmente, não podemos esquecer que a poesia moderna elevou à dignidade de símbolo libertador o mito do eterno retorno.

A teoria dos ciclos, defendida desde a Antiguidade por órficos, pitagóricos, estóicos, Platão e neoplatônicos, reacende-se com Nietzsche, como reação contra a concepção linear da história e reintegração do tempo histórico no tempo cósmico, cíclico e infinito, para ter profusas reatualizações, de que se destacam as de T. S. Eliot, James Joyce e Mircea Eliade. Trata-se da nostalgia do paraíso perdido, expressa pela repetição de um exemplar mítico, que mantém o mundo no instante auroral do Princípio. Retornar sempre e ingressar na espiral dos tempos constitui o desiderato fundamental deste livro, o seu desejo profundo. Eterno retorno, terno retorno: «Hei-de voltar ali um dia, à luz do sol, e recolher as notas percutidas na penumbra». Mas retorno ambíguo nas suas diferenças: voltar *sob* a luz do sol, ou voltar *à* luz do sol? Uma ambiguidade primordial, espiralar, a que toda a leitura retorna, de reescrita em reescrita.

Pessanha representa, em retorno incessante, um dos lugares de retorno: «Só, incessante, um som de flauta chora». Albano Martins lembra-se do verso inicial do poema de

Clepsidra, «Ao longe um Barco de Flores»⁷, e é tocado pela citação, esse contacto corpo a corpo de que fala Antoine Compagnon⁸, essa relação interdiscursiva de repetição que faz ressoar a leitura na leitura e a escrita na escrita, e que, pertencendo à Origem, funciona como retorno perpetuamente repetível. No caso vertente, a citação significa uma incorporação estruturante, o retorno de uma poética fundamental. Com o enunciado de Pessanha, alude-se à própria alusão enquanto mecanismo poético específico.

Somos entretanto movidos da claridade para o *clarão*. Albano Martins reitera um dos seus traços característicos, a conjugação do micropoema com o microlivro (a *plaque*), constituída por uma dezena de peças, visando criar em ambas as dimensões um tempo quase instantâneo de leitura, em oposição paradoxal ao tempo estacionário da captação analítica de relações e sentidos latentes – ou lactentes, como no poema «Árvore da Glória». A brevidade, tão ao gosto do Edgar Allan Poe de *The Philosophy of Composition*, e que a retórica clássica à sua maneira denominava *brevitas*, sustida na elipse gramatical e semântica, dimana da supressão e da compressão de elementos formais, pregnância irradiante que o poeta sabe rentabilizar com mestria na sua linguagem substantiva e depuradíssima, onde a minúcia descritiva e figurativa nos põe em contacto com uma imensidão de partículas de sentido. Aqui reside um dos aspectos que mais me fascinam na poesia de Albano Martins: a delicadeza, a finura e a meticulosidade da sua microscopia silenciosa, cujo maior efeito é o de orientar a percepção das imagens até ao ínfimo e íntimo detalhe. O poeta *vê e*

⁷ *Clepsidra*, 5.ª ed., Lisboa, Ática, 1973, p. 173.

⁸ *La seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 31.

dá a ver o invisível, como se em cada objecto da percepção procedesse à análise de uma miniatura do Universo:

Vê como a neve cresceu, se fez árvore, vertigem,
púbere campânula de leite, mamilo e carícia de algodão.

Vê como é lácteo o sangue. Espuma e açúcar. Embriaguez solar, transparente⁹.

Nunca a imagem poética é baça imitação. Desta espécie de translata microstesia deriva uma nitidez das imagens (do poema como imagem) ainda mais pura do que a nitidez do próprio real, graças ao suporte retórico da comparação e da micrometáfora, geradoras de mágicas metamorfoses na matéria sintética do texto:

Ipê roxo, disseste. E foi
como se o dia,
álamo azul,
se constelasse¹⁰.

O poema é visão súbita, visão de pássaro, economia discursiva que em grande parte se nutre de um jogo de elipses e parataxes, justaposições de frases e imagens:

Cosmorama.
As vísceras
da terra em flor.
Altar
*dos deuses moribundos*¹¹.

⁹ «Árvore da Glória», in *Poemas do Retorno*, ob. cit., p. 2.

¹⁰ «Ipê Roxo», in *idem*, p. 7.

¹¹ «Cosmorama», in *idem*, p. 9.

Visão súbita, faísca, centelha, clarão, jacto, disparo, *flash* – ou flecha. O título *El Arco y la Lira*, de Octavio Paz, ajusta-se com perfeição ao trabalho poético de Albano Martins. Porque o poeta sabe conciliar os dois instrumentos, o arco e a lira, com inexecedível precisão e mestria, este seu livro só pode trazer até nós o mais rutilante dos retornos: o retorno do arqueiro lírico.

A polpa áspera dos enigmas

*Entrar na história, tocar a polpa áspera
dos enigmas...*

ALBANO MARTINS

A literatura possui três forças fundamentais, que Roland Barthes sistematizou na lição inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, em 1977. A primeira, *mathesis*, consiste na capacidade enciclopédica de a escrita absorver todos os saberes, disseminando-os e dissimulando-os pelos interstícios do texto. A segunda, *mimesis*, com uma longa tradição de raízes platônicas e aristotélicas, que sucessivamente a definiu como imitação, representação, máscara e expressão, dirige a linguagem para o mundo e confere à literatura a suprema ilusão de reproduzir o real. Por fim, a *semiosis* traduz-se pela «faculdade de *jogar* os signos em vez de destruí-los»¹. É graças a esta terceira potência que a escrita ganha corpo e percorre os labirintos da metamorfose, onde os signos da sua ficção se lhe devolvem como ficção dos signos.

¹ Roland Barthes, *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 27.

A intermitência das três forças no livro *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória* (1987) provoca um efeito de vertigem textual e suscita uma cadeia de interrogações. Desde logo, o conjunto de 69 peças mantém uma íntima conexão com *Poemas do Retorno*, pois ambos os livros resultam de uma viagem do poeta ao Brasil. Não se tratando, todavia, de um livro de viagens, nem de uma *peregrinatio*, nem de uma espécie de carta sobre o achamento do Brasil, constitui sem sombra de dúvida uma representação de todo um percurso vivencial e criativo, libertando imagens concretas que o último poema, «A Rede», acaba por conduzir a uma síntese perfeita:

As pontas da rede que trouxe de Belo Horizonte ligam a rua onde moro à Avenida Epitácio Pessoa. Unem dois continentes. Deito-me nela como quem se deita sobre o mar. A ponte atlântica do sonho².

A rede é uma estrutura ambivalente, ao mesmo tempo metáfora de um trajecto geográfico e metáfora do texto poético. E o poema entretece uma relação de simetria com o título genérico, estabelecendo a matriz temática do livro, de que a sucessão de textos representará a constante variação estrutural. As expressões «a voz do chorinho» e «os apelos da memória» articulam-se, pela mediação de um disco-*souvenir* de «Abel Ferreira e seu Conjunto», numa correlação de equivalência que será determinante no processo da leitura:

² *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória*, Lisboa, Caminho, 1987, p. 111. Ilustrações de Júlio Resende. Reeditado muito parcialmente em *Assim São as Algas: Poesia 1950-2000*, Porto, Campo das Letras, 2000.

Regresso ali ao som desta música plangente que me adormece os ouvidos. O chorinho. Ouvido primeiro em casa da Cinda, belo de mais para ser dela apenas, quis partilhá-lo connosco. Regresso ali ao som dessa voz. Respondo aos apelos insistentes da memória³.

A problemática da memória suporta o regime da *mimesis*, que produz a representação mnemónica e ecrástica de momentos e monumentos, figuras e lugares tropicais frequentados pelo poeta em viagem. Contudo, as modalidades de investimento artístico da memória participam de um estatuto especial, como esclarece Henri Focillon:

[...] a educação da memória elabora em certos artistas uma forma interior que não é nem a imagem propriamente dita nem a pura recordação e que lhes permite escapar ao despotismo do objecto. Mas esta recordação assim «formada» tem já propriedades particulares; trabalhou nela uma espécie de memória invertida, feita de esquecimentos calculados⁴.

Na verdade, o poeta defronta-se ainda com o seu monstro amado: a linguagem e a resistência dos materiais, os fluxos inconscientes e analógicos, esse obstinado apelo dos significantes que invade e domina o acto de criação. Daí a impossibilidade crítica de redução deste livro a um produto biográfico sob o controlo exclusivo da *mimesis*. Toda a arte, poesia incluída, é meio de invenção e estranhamento, ou, na fórmula de Chklovski, processo de desautomatização dos mecanismos perceptivos e de singularização

³ *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória*, ob. cit., p. 107.

⁴ *Vie des Formes*, Paris, PUF, 1964, p. 71.

dos objectos⁵. Daí também a impossibilidade crítica do cenário inverso, porquanto Albano Martins não recua perante uma linguagem de diário e de roteiro, que dissemina pelo texto uma grande variedade de índices toponímicos, onomásticos, antropológicos, históricos e lexicais, engendrando uma geotextualidade cujo efeito nos oferece a imagem ambígua do texto como mapa, inscrição de linhas, superfícies e volumes. Na sua poética, mapa e palavra encontram algures um nó geométrico onde se intersectam e confundem: «Desdobro, mentalmente, a palavra», diz o poeta, não por acaso em «Devoção a João Guimarães Rosa»⁶.

Também o livro pode ser desdobrado, por meio de uma análise topológica. A um nível superior, consideremos as suas secções: «Navegar É Preciso», abertura que ritualiza, como o Pessoa da *Mensagem*, a glória das viagens marítimas, «Rio de Janeiro – As Luzes e as Sombras», «Postais de Cabo Frio», «O Ouro do Tempo – Roteiro de Minas Gerais», «Solidão Vegetal», «Os Retratos», «Pequeno (Grande) Pacote de Lembranças», «A Voz do Chorinho» e «A Rede». Em seguida, a um nível intermédio, uma quantidade considerável de títulos toponímicos, onomásticos ou alusivos: «A Lagoa», «Corcovado», «Niterói», «Fim-de-Semana em Teresópolis», «Tiradentes – A Cidade e o Herói» ou «Até amanhã, José Blanc». Por fim, ao nível mais elementar, o léxico e os episódios locais, a toponímia e nomes ou acrónimos da cultura brasileira, como Icaraí, Rua Vinicius de Moraes, Maracanã, UERJ, Copacabana, Solar das Andorinhas, Tancredo, Celso Cunha, Leodegário, Jorge Amado, Cecília Meireles ou Carlos Drummond de Andrade.

⁵ Cf. «A Arte como Processo», in AA. VV., *Teoria da Literatura – I*, Lisboa, Edições 70, 1978.

⁶ *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória*, ob. cit., p. 59.

Não obstante, a *mimesis* do texto promove a funcionalidade da *mathesis*, que o poeta rentabiliza para «tocar a polpa áspera dos enigmas»⁷. Este contacto, entre a carícia do significante e o desnudamento metalinguístico, entre o discurso epistemológico e a dramatização lírica do saber, traduz-se em inquirições dialectológicas e etimológicas, paragramáticas e intertextuais. O livro exhibe uma rede de vocábulos exóticos para o comum leitor português, que no entanto exprimem a vivência amorosa, e mesmo apaixonada, da alteridade da língua com que o poeta trabalha a sua criação. Alguns desses vocábulos são formas de fácil reconhecimento. Outros, como «espigões», «cabouqueiros», «Piratininga» ou «Itaipu», revestem-se de um carácter enigmático que estimula a função de estranhamento e inflaciona a percepção estética do significante. Albano Martins recorre por vezes à metalinguagem explicativa, acelerando o discurso do saber e da erudição:

Grogotó é nome de hotel. [...] *grogotó* é nome que, em dialecto gentílico, significa *elevação*⁸.

A caminho da gruta de Maquiné, Cordisburgo. [...] O meu instinto linguístico e a minha formação clássica chocam-se, naturalmente, com esse casamento insólito do latim (*cordis*) com a língua germânica (*burgo*). *Cidade do coração*⁹.

Num caso particular, o poeta retira os efeitos pretendidos do procedimento de descodificação paragramática.

⁷ *Idem*, p. 18.

⁸ *Idem*, p. 47.

⁹ *Idem*, p. 59.

Assim, o texto constrói e desconstrói ao mesmo tempo o enigma proposto, desarmando o leitor com uma inesperada redução à univocidade. O poeta é um *homo ludens*:

Estava connosco a Dalma, que é Portugal de nome e nascimento (Dalma Portugal do Nascimento)¹⁰.

Noutros casos, o saber extratextual convive com o saber literário, sob os modos da referência, da alusão ou da citação: D. Dinis, Camões, Cesário, Pessanha, Pessoa, Sena ou Cesariny, entre muitos outros, circulam num vasto campo de articulações nem sempre visíveis, que problematizam a função dos operadores da leitura e ampliam as possibilidades do sentido.

Entretanto, já saltámos a fronteira imaginária da *mathesis*. Albano Martins envolveu-se nas cercanias da linguagem, para enfim desejar atravessá-la por dentro, desafiando o leitor a assumir uma postura activa e reactiva. Confrontado de início com a carência de um código de reconhecimento, apto a tornar lisível a paisagem exótica dos poemas, cujo sentido imediato é o exótico mesmo, e a atenuar sensivelmente a função de estranhamento, o leitor não demora a perseguir o texto na aventura da *semiosis*.

Na composição «A Entrevista», que tematiza as relações da poesia com o poeta, o leitor e a crítica, Albano Martins declara em tom de provocação:

Se a crítica e o leitor se mostrarem incapazes de ali, nos poemas, ver *retratado* o homem e o poeta, então não merecem eles a atenção que lhes é dedicada, todo o esforço de interpretação é inútil¹¹.

¹⁰ *Idem*, p. 78.

¹¹ *Idem*, p. 26.

Isto diz o poema, e por este lado nada mais há a dizer. Mas estamos perante um texto que explicitamente enuncia uma dimensão metatextual. O texto tece o comentário crítico de si mesmo, e então algo mais há a dizer. Retenha-se «retratado», que parece restituir-nos ao problema da *mimesis* e da *ekphrasis*. Como já se observou, o livro de Albano Martins *revela* alguns retratos na sua câmara escura. Porém, a sua câmara clara *revela* precisamente o que jamais poderia ser fotografado e imitado. A secção «Os Retratos» avança um argumento exemplar. O poeta procura «retratar» figuras pessoais e civis, identificadas ou não, deslocando as categorias miméticas para o campo da *semiosis*. Tal como o cachimbo de Magritte, que não é de facto um cachimbo, visto não podermos fumar por ele, os retratos são figuras, mas figuras da linguagem, evidências e hipotiposes do discurso, operações efrásticas que transfiguram ou desfiguram os objectos.

Fixemos o vocábulo «retratado» de um outro ponto de vista. *Retratar* significa «reproduzir», «reflectir» ou «dar realce», mas também encerra o valor semântico de «tornar a tratar», isto é, re-tratar, renovar, inventar. O seu homófono *retractar*, que traduz as ideias de «corrigir», «dar o dito por não dito» e «desdizer-se», é seu homónimo parcial, dado que retira do latim *retractare* os semas submersos de «retocar», «tratar de novo» e «renovar». O italiano *ritrattare*, que origina o português *retratar*, confirma a coalescência das acepções «fazer o retrato a», «tornar a tratar» e «desdizer-se». Simples e evidente é o corolário destas averiguações etimológicas, que redimensiona necessariamente o texto de Albano Martins, onde se destaca o itálico, e lhe confere um novo sentido:

Se a crítica e o leitor se mostrarem incapazes de ali, nos poemas, ver *retratado* o homem e o poeta, então

não merecem eles a atenção que lhes é dedicada, todo o esforço de interpretação é inútil.

No fim de contas, o poeta e o homem nem sempre *con-dizem*, e é aí que reside o desafio da crítica e da leitura: o poeta projecta-se para o núcleo da contradição essencial, trama as armadilhas de que será a primeira das esplendorosas vítimas, finge sinceramente a sinceridade e o fingimento, é o avesso exacto do fingidor pessoano, um fingidor literalmente fingido pela voz da linguagem.

Com este livro, Albano Martins surpreende a linha estética e expressiva que o leitor habitual há muito aprendeu a desfiar. A sua poesia não evolui em linha recta – progride por segmentos imbricados, cruzamentos, curvas, círculos, retornos, espirais. A sua semiose feliz consiste na exploração poética desse feixe de possíveis. Se *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória* exprime uma certa continuidade na economia da obra, ao desenvolver uma prática efrástica da linguagem poética através da *loci descriptio*, da *evidentia*, da *enárgeia* e da hipotipose retóricas, representa por outro lado uma série de inflexões de natureza genológica. O «arquero lírico» preserva o lirismo na sua função de centralidade, mas entrega-se a uma complexa alquimia dos géneros, que de certo modo repercute um dos cursos fundamentais da modernidade. O caleidoscópio dos discursos compõe uma epopeia lírica, percorrida pelo «bafo épico» das «folhas ténues da 1.^a edição d'*Os Lusíadas*»¹² existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e cujo herói principal é o próprio sujeito da escrita, em companhia da Kay («que viveu comigo esta aventura», como se assinala na dedicatória) e de uma galeria de mitos e heróis magníficos.

¹² *Idem*, p. 18.

A concentração máxima da corrente épico-lírica ocorre quando a interpretação lúdica do nome do poeta brasileiro Pedro Lyra provoca a sugestão do descobridor do Brasil, arquétipo exemplar do sujeito-herói:

De Pedro, o lírico (de seu pai herdou provavelmente a lira, com y escrita), só conheci – ou conheci melhor – o épico¹³.

Dentro deste quadro genérico, o poeta experimenta outras combinatórias, difusas ou pontuais: a estrutura lírico-dramática, em diálogos imaginários que a todo o instante se adivinham, e que se explicita no poema «Itacolomi – A Pedra, a Lenda e a Poesia», a ventania lírico-epistolar da secção «Postais de Cabo Frio», em estilo breve e conciso, e a paródia do modelo lírico, com textos travestidos de crónicas de viagem e de memórias autobiográficas.

Outra inflexão relaciona-se com o «poema em prosa», ele-mesmo um género distinto, como demonstrou Suzanne Bernard¹⁴, mas essencialmente movediço e dado a entusiasmos líricos, recordações, descrições ou narrações, ainda que perdendo determinadas propriedades do «poema em verso». Se Albano Martins o privilegiou neste livro, pois detém a sabedoria dos materiais e não teme a aventura da linguagem para além da linha do horizonte, a verdade é que o submeteu a um tratamento diverso do praticado por Louis Bertrand, criador do género, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e outros. O «poema em prosa», ou *proema*, como diria Francis Ponge, é regulado por um princípio duplo:

¹³ *Idem*, p. 84.

¹⁴ *Le Poème en Prose: De Baudelaire jusqu'à nos Jours*, Paris, Nizet, 1978, pp. 14-15 e 407 sg.

extrai os seus elementos discursivos da prosa e constrói-se como um poema em verso, formando uma unidade orgânica, intensa e intemporal, contrariamente à «prosa poética», desprovida dos critérios de autonomia e brevidade. Os poemas de Albano Martins vivem de uma tensão dupla e potencial, na justa medida em que não obedecem aos cânones do género: comprimem-se entre quase uma dezena de «poemas em verso» e a macro-estrutura narrativa do livro, como que sonhando com esse romance concentrado em algumas frases que J.-K. Huysmans teorizou em finais do século XIX.

Por fim, a terceira inflexão envereda pelo uso abundante de recursos discursivos, num mestre da condensação metafórica mais delicada e subtil, que alguns aplaudem como quem acusa. Além da proliferação de figuras metonímicas, destacam-se procedimentos retóricos que determinam a especificidade poética do livro, como as estruturas acumulativas, a reduplicação epítética¹⁵, as construções perifrásticas¹⁶, as anadiploses¹⁷, os jogos paronímicos¹⁸ e a paragramatização lúdica e paródica de figuras onomásticas¹⁹.

Da *mimesis* à *semiosis*, da voz da memória ao «álcool das palavras»²⁰, este livro trouxe à poética de Albano Martins

¹⁵ Por exemplo: «Ornamento e cancro verde da floresta verde» (*A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória*, ob. cit., p.70).

¹⁶ Por exemplo: «catorze quilómetros de ferro a emergir das águas da baía» (*idem*, p. 34).

¹⁷ Por exemplo: «a deusa de ventre líquido, líquido perfil» (*idem*, p. 44).

¹⁸ Por exemplo: «Piñon. De pinho. De pinhão, o branco, macio fruto do pinheiro manso» (*idem*, p. 86).

¹⁹ Por exemplo: «Almoço em casa de Lêdo Ivo. / Lêda, a mulher, mais leda do que o Lêdo» (*idem*, p. 79).

²⁰ *Idem*, p. 85.

a revelação, materializada em linguagem concreta, de que o real do mundo é a ficção do verbo e o real do verbo é a ficção do mundo. O poeta sustenta-se neste insustentável paradoxo: quando deseja regressar ao mundo, regressa ao desejo da linguagem no mundo, à sua retórica e à sua erótica, como se, ao pretender chegar à Índia, desembarcasse numa bela praia de Vera Cruz.

Post-scriptum a Rodomel

Anáfora: sobre esta figura (ou flor) se constitui a rotação da linguagem e da rosa, a lírica espiral do prazer e do amor. O poeta conhece a deambulação dos seres por entre a insistência rítmica e hipnótica dos significantes, a deflagração da palavra virgem e da sílaba mortal, a estesia das imagens fragmentárias, a narratividade submersa de um simbolismo floral que nos transporta a uma mística da regeneração do mundo – e transfere para o corpo do leitor as pulsões de uma língua que é súbita reaparição e intensa vertigem.

Rodomel. Rododendro: uma interrogação interior de alguns modos estruturais da escrita contemporânea, num diálogo sereno de incontida formulação poética.

Antologia do arco-íris

Obra poética de Albano Martins

És a mensageira da luz e dos primeiros acordes.
Trazes o espanto no rosto e o movimento
nos olhos inquietos e vermelhos.

Vens cheia de orvalho, lágrimas da noite.
Há revoadas sonoras nos teus gestos.
Em ti há a harmonia e a cor duma alvorada de estio.

SECURA VERDE

É verde esta secura, como é verde
a raiz duma planta que secou.
Posso ter o corpo aberto
e não mostrar o que sou.

Meus versos podem ser tristes
e eu ter profunda alegria.
Aves nocturnas que buscam,
inquieta, a luz do dia.

Secura Verde, 1950

MAR DE VERÃO

No verão cinzento,
cinzenta era a alegria,
azul a cor
da melancolia.

Quem me prometia o mar,
se dar-mo não podia?

Coração de Bússola, 1967

Com as unhas
raspo
a crosta verde
das algas
e dos mitos.

O ritmo
do universo
cabe,
inteiro,
na pupila
dum verso.

Em Tempo e Memória, 1974

LEGENDA

Tarde
regressam
as manhãs
ou seu
imprevisto azul.

Cedo
se colhe
o cintilante
e frágil
perfume das laranjas.

Paralelo ao Vento, 1979

LUÍS DEMÉE

Uma lâmpada acende-se
em pleno dia. A luz
é verde, casualmente
azul, às vezes
amarela, vermelha.
Às vezes, não: sobretudo
vermelha.

A cor dos miosótis
e do sangue.

«CALIGRAFIAS» DE RAUL DE CARVALHO

1.

E o verbo se fez cor, aurora
boreal, multímido
girassol.

Com pétalas desenhadas.
Caligraficamente.

Inconcretos Domínios, 1980

VERMELHO, AZUL E BRANCO

E se de repente
a música
(vermelha)
fosse luz
e uma centelha
(azul)
se desprendesse
e o sangue
ardesse?

E se de repente
(branca)
a morte
sobre
viesses?

Complementos de Lugar, 1981

Um leopardo
azul me conduz
pelo dorso da noite.

Esta é a margem
do azul. Nenhum
outro limite
reconheço ao sangue.

A Margem do Azul, 1982

Um dia voltarei à morada das papoilas
colher os versos vermelhos
que semeei na seara.

Um dia o vento estará maduro.

Os Remos Escaldantes, 1983

SEIS PROPOSIÇÕES IMPERATIVAS
(IM)PESSOAIS E INADIÁVEIS

1.

Reabilitar o pintassilgo, o pinta
roxo: abrir
as portas à claridade.

Sob os Limos, 1986

AMENDOEIRAS DO RIO

Resistem, como eu,
à corrupção do verde. E sangram,
como eu.

A nossa radical cumplicidade.

PRIMAVERA

Mulher ao vento, a primavera, aqui, é nome de raiz e estame. Prega redonda debruando as águas de Guaratiba.

– Olha – diz a Cinda.

Em Santa Teresa, ao rés dos telhados, o roxo esculpido em mármore azul.

IPÊ ROXO

Ipê roxo,
disseste. E foi
como se o dia,
álamo azul,
se constelasse.

Poemas do Retorno, 1987

SANTA TERESA

Santa Teresa é ninho de águias. A Alfama carioca. Pelas ruas íngremes, estreitas, ou nem tanto, circula, apressado, de portas escancaradas, cheio como um ovo, o *bondinho*, carrossel de nuvens.

Vamos de táxi, prefere a Cinda. Lá no alto, em frente ao Bar do *Arnaudo*, descemos. A casa é ali. Ali, próxima do ar lavado, no interior do silêncio. Ao fundo, por entre os telhados em declive e a agressão das antenas, uma nesga de água. Azul e verde, as cores da distância.

Entrevista adiada.

IPÊ

Percorremos quilômetros em busca do ipê. Ei-lo aqui. Só flor. Amarelo, como o desespero. Não o nosso, o dele, sem parceiro, ali, no exílio da floresta. A solidão vegetal.

INCÊNDIO VERDE

Do Museu de Mineralogia, em Ouro Preto, roubei (é segredo, não contem) algumas peças que guardo nos arquivos secretos da memória.

Minha, palpável, exposta, apenas esta que tenho aqui, adquirida numa loja da cidade. Há nela um fulgor de incêndio misturado com o verde das esmeraldas. As cores que trago nos olhos desde o ventre materno.

A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória, 1987

O verde mais tenro morreria
se agora aflorasse a nossa pele.

Vertical o Desejo, 1988

DE RODOMEL RODODENDRO

1.

[...]

Um papagaio de papel e de cinza. As mãos duma criança perfiladas na raiva e no fervor do vento. A sedução do azul, tão pálido, agora, como as maçãs de Outubro. Um anzol dependurado na concha do dia. Maré de algas, torrente extravasada na lembrança dos tomilhos. Um sino, alto, percutindo vagares e desoras. Manhã de cúpulas sonoras.

[...]

Dizes que a noite vai cair sobre nós, vermelha e táctil. Derramada como o leite submarino das algas. Ei-las, aí estão elas, vermelhas, as algas. São as mesmas que António Nobre um dia recolheu na praia e levou para casa. Ador-meceu com elas e morreu.

[...]

4.

[...]

Vamos na órbita dos ciclos que geram a inocência. Ciclopes amarrados à visão desprendida, nítida, das origens.

Como quando, outra vez descalços, colhíamos as amoras e os morangos silvestres nas tapadas onde o vento era azul, azul o sangue. Quando eram verdes os lençóis e a noite crescia dentro da manhã. Como crescem as crianças.
[...]

5.

[...]

E às aves também assistirás. Na concha e leito das tuas mãos virão elas beber, dormir, beber a água de framboesas da tarde, colher o sono da noite redonda e fechada como a saia cerzida das maçãs camoesas. E lhes curarás as feridas abertas em seu voo rasgado pelas arestas do vento. E as receberás em tua casa, não como hóspedes, antes como irmãs. Como irmãs gémeas. Gémeas no canto. Bem sabes que, se respiras, foi com elas que aprendeste a organizada melodia que sopra e tremula nos teus versos. A melodia do tempo e do espaço liberto. A do azul. Do azul que de dia te serve de sonora grinalda e à noite é o repousado diadema de estrelas que te orna a cabeça e coroa os teus sonhos.

[...]

Rodomet Rododendro, 1989

Restam ainda alguns
vocábulos esdrúxulos. Sobram
ainda algumas
cores do arco-íris.
Uma flauta.
Um búzio.

Outro registo:
é cedo para
o anúncio do massacre,
a compunção dos lírios.

As Vogais Aliterantes, 1990

O trevo, o malmequer, as pétalas
lilases do sarampo. E as mãos
da febre desfolhando, tingindo
de vermelho os lençóis.

Os Patamares da Memória, 1990

GÊNESIS OU OS PAINÉIS DE AVELINO ROCHA
NO COLÉGIO DE GAIA

Eis como grávidas,
voláteis, as formas
se organizam. E a matéria
se faz seiva. E sangue.
E sal. E sol. É outra vez
manhã, primeira
infância e arca
e harpa genesíacas. O homem
tirou de si as águas,
as sementes. E ao ar e ao fogo
as lançou. Terminada
a obra, assinou
seu nome com as tintas
do arco-íris.
Oitavo dia
da criação.

PARA UMA AGUARELA DE FAYGA OSTROWER

1.

No perfil
da luz
a pauta – a flauta
de sete cores.

2.

Cisnes
de prata
lavram
a sombra
do arco-íris.

3.

Mais verde
do que o verde
e mais líquido
– o azul.

CAMPOS DO COURA – MARINHAS

1.

Alfange de água, o rio.
Rentes, as árvores. De pé.

2.

Entre margens lavradas, uma cobra
busca a sua cabeça: o mar.

3.

As sílabas do verde soletradas
de ramo em ramo, no alfabeto das folhas.

4.

E no limite, soprado
por um vento de pedra,
um papagaio azul.

Entre a Cicuta e o Mosto, 1992

Semáforo
o teu corpo.

Uma só luz:
vermelho.

A lâmpada
do sangue
ininterrupta
mente
acesa.

Uma Colina para os Lábios, 1993

Borrão azul
na brancura da página:
o poema.

Com as Flores do Salgueiro, 1995

ALFABETO

Escolhe, é tempo ainda. Entre um corpo
desenhado na relva e a roda
da nora passam
os ventos, as cegonhas, o rumor
de outras naves. Buganvílias
em brasa crepitam
à flor da pele, inclinam
suas pétalas trirremes.

Novembro
é um dedal de fogo, uma dália
de sangue ancorada
na chuva, março,
uma estrela azul
de cinco pontas.

Túmidas
vogais soletram
o alfabeto da tarde. Indeclinável,
a pompa austera dos relógios.

O mesmo Nome, 1996

CANÁRIOS

Eles são verdes, amarelos, castanhos, vermelhos: de todas as cores do arco-íris. Eles são um arco-íris com asas. E eu, que amo a liberdade a qualquer preço, apaixonei-me por um, certa vez, e meti-o numa gaiola. Desse acto perverso me havia de arrepender depois. Tratei-o com desvelo, dei-lhe um lugar arejado e luminoso (conspícuo, como diria Garrett) e assim me fez companhia por algum tempo. Morreu semanas depois, de saudades ou de solidão, ninguém sabe, ou foi guilhotinado pelo descuido da empregada doméstica, durante a minha ausência no Brasil. Tinha morrido, ou fora morto, ou suicidara-se. Quando voltei, encontrei a gaiola vazia, sem o mínimo sinal ou aviso – um bilhete sequer, de despedida.

[...]

O Espaço Partilhado, 1998

O CAVALO COR-DE-ROSA

Relincha, e das narinas
sai o azul
em que se banha. Na garupa,
um galo
de crista
rosada
encrespa a voz
e prepara
as tintas
da madrugada. São estas
as cores
do cavalo. Que,
para voar,
não precisa de outras asas.

COIOTE UIVANDO

Dele não se dirá
que é uma ave
emplumada. Nas patas,
cintila o ouro
das unhas onde deviam
assentar as penas. E no brilho
dos olhos e no
movimento da boca espreguiça-se
o dorso alado da serpente
que nele dorme. São assim
as cobras: escondem, ou antes,
disfarçam o seu veneno
nas cores
de que se vestem. E,
se abrem a boca, devoram
todo o azul e vermelho
das paletas. E não conhecem
outras tintas. O ouro
é apenas o disfarce
da crueldade, o verniz
do furor.

O NASCIMENTO DO MUNDO

Para nascer
basta um esperma
tozóide. Longilíneo, desses
que têm cauda, como é uso
dizer-se
de alguns pianos que prolongam
a apoteose
da música. E basta
um óvulo. Branco,
este; aquele,
vermelho. Mas também
poderiam eles admitir
outras cores, que o sangue
toma sempre as tintas
do desejo. E basta
uma escada
de caracol ou um trapézio
voador para receber
lá no alto
a luz do sol – ainda
oculto, mas já
presentido. Ou basta
uma alga
arrancada

do útero do espaço
ou da nebulosa
do arco-íris
do sexo.

CANÇÃO DAS VOGAIS

Algumas são redondas, outras
têm a forma consolidada
dos cilindros. Umhas
são óvulos
de luz e de outras
apetece dizer
que são pequenos sais
de que o pó das estrelas
se alimenta. Do amarelo
ao roxo, do branco
ao verde e ao vermelho, elas são
a múltipla paleta
do arco-íris. A paleta
da fala, quando a voz
já não tolera
as consoantes do silêncio.

TRÊS FIGURAS FEMININAS, DE MALEVICH

Para serem
mulheres
falta-lhes o rosto. Ou
talvez não. Porque as mulheres,
às vezes,
apenas se distinguem
pela cor. Ou pelo traço
descaído
que lhes vai
dos ombros
à cintura. E é lá
que o azul
se tingem de vermelho.

MATISSE

O que estas cores
reclamam
de nós
é só uma palavra:
obrigado.

Nunca
os frutos chegaram
à boca
tão frescos. Nunca
a nudez esteve
ao alcance da mão
tão despida
e redonda, a inocência
tão próxima
da luz que vem
do olho dos cristais. E nunca
o verde foi
tão macio e molhado, o sangue
tão vermelho, o azul
tão maduro, tão lavado e tão limpo
das impurezas
que às vezes
lhe toldam
o perfil. E nunca

também o rosa
foi mais rosado, como se o mundo
fosse apenas
uma dessas flores em botão
que ou não desmaiam
ou não murcham
ou, simplesmente,
nunca se desfolham. E nunca
uma andorinha
encontrou
lugar mais abrigado
para fazer o ninho.

A Voz do Olhar, 1998

COMPÊNDIO

Dizias: daqui o mar parece
uma tarântula
azul. Eu respondi:
vermelhas
são as flâmulas
das algas e o fermento
das águas.

Escrever
é isso: fazer
da vida uma pauta
e um compêndio de espuma.

PALETA

Tens uma paleta
a que faltam
algumas cores. Talvez
porque há substâncias
a que não soubeste
dar expressão. Ou porque elas
são incolores. Ou porque
em toda a realidade
há fendas
que nem pela palavra
nem pela cor
alguma vez
saberás preencher.

TELA

Alguns pincéis fizeram
do muro uma tela. O que ali
se lê não é
o que ali se expõe, o que ali
se escreve. As tintas são letras
que não têm voz.

ASSIM SÃO AS ALGAS

Das palavras
que aprendeste
só uma
não tem tradução.
Quando traduzes
o amor, tu sabes
que é já outro o seu nome.
Assim são as algas
quando apodrecem.

UM DOS CAPÍTULOS

Ainda te falta
dizer isto: que nem tudo
o que veio
chegou por acaso. Que há
flores que de ti
dependem, que foste
tu que deixaste
algumas lâmpadas
acesas. Que há
na brancura
do papel alguns
sinais de tinta
indecifráveis. E
que esse
é apenas
um dos capítulos do livro
em que tudo
se lê e nada
está escrito.

ESCRITO A VERMELHO

Também ainda não disseste
(e é bom que o faças
antes que anoiteça)
que foi ao serviço
duma causa
que vieste. Não lhe dirás
o nome, nem é preciso,
julgo eu. Basta que se saiba
que foi com o sangue
que sempre o escreveste. E bastará,
por isso, que leiam
os teus versos. Porque
em todos eles
está escrito a vermelho.

Escrito a Vermelho, 1999

Notas bibliográficas

ASSIM SÃO AS ALGAS. Texto de apresentação do livro de Albano Martins *Assim São as Algas: Poesia 1950-2000*, Porto, Campo das Letras, 2000. Inédito.

UMA PINTURA FALANTE. Publicado no volume colectivo *Uma Flauta de Areia: Actas do Colóquio/Homenagem 50 Anos de Vida Literária do Poeta Albano Martins*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2001.

O RETORNO DO ARQUEIRO LÍRICO. Publicado na *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, 15, Rio de Janeiro, 1987, e na página «Cultura» do *Jornal de Notícias*, Porto, 22 de Dezembro de 1988. Revisto.

A POLPA ÁSPERA DOS ENIGMAS. Publicado, com outro título, no periódico *Letras & Letras*, 4, Porto, Março de 1988. Revisto.

POST-SCRIPTUM A RODOMEL. Texto da contracapa do livro de Albano Martins *Rodomel Rododendro*, Lisboa, Quetzal, 1989.

Índice

| | |
|--|----|
| Assim são as algas | 9 |
| Uma pintura falante | 19 |
| O retorno do arqueiro lírico | 31 |
| A polpa áspera dos enigmas | 41 |
| Post-scriptum a Rodomel | 53 |
| | |
| ANTOLOGIA DO ARCO-ÍRIS | 55 |
| <i>És a mensageira da luz e dos primeiros acordes</i> | 57 |
| Secura verde | 58 |
| Mar de Verão | 59 |
| <i>Com as unhas</i> | 60 |
| <i>O ritmo</i> | 61 |
| Legenda | 62 |
| Luís Demée | 63 |
| «Caligrafias» de Raul de Carvalho | 64 |
| Vermelho, azul e branco | 65 |
| <i>Um leopardo</i> | 66 |
| <i>Esta é a margem</i> | 67 |
| <i>Um dia voltarei à morada das papoilas</i> | 68 |
| Seis proposições imperativas (im)pessoais e inadiáveis | 69 |
| Amendoeiras do Rio | 70 |
| Primavera | 71 |
| Ipê roxo | 72 |
| Santa Teresa | 73 |
| Ipê | 74 |
| Incêndio verde | 75 |
| <i>O verde mais tenro morreria</i> | 76 |

| | |
|---|-----|
| De <i>Rodomet Rododendro</i> | 77 |
| <i>Restam ainda alguns</i> | 79 |
| <i>O trevo, o malmequer, as pétalas</i> | 80 |
| Génesis ou os painéis de Avelino Rocha no Colégio de Gaia | 81 |
| Para uma aguarela de Fayga Ostrower | 82 |
| Campos do Coura – Marinhas | 83 |
| <i>Semáforo</i> | 84 |
| <i>Borrão azul</i> | 85 |
| Alfabeto | 86 |
| Canários | 87 |
| O cavalo cor-de-rosa | 88 |
| Coiote uivando | 89 |
| O nascimento do mundo | 90 |
| Canção das vogais | 92 |
| <i>Três Figuras Femininas</i> , de Malevich | 93 |
| Matisse | 94 |
| Compêndio | 96 |
| Paleta | 97 |
| Tela | 98 |
| Assim são as algas | 99 |
| Um dos capítulos | 100 |
| Escrito a vermelho | 101 |
| <i>Notas bibliográficas</i> | 103 |

Últimos títulos da colecção
CAMPO DA LITERATURA / ENSAIO

- 68 *Castro Soromenho*
Terra Morta
- 69 *Manuel Jorge Marmelo*
Sertão Dourado
- 70 *Manuel Córrego*
Diz-me a quem amar e serei salvo
- 71 *José Viale Moutinho*
Apenas uma Estátua Equestre na Praça da Liberdade
- 73 *António Garcia Barreto*
Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa
- 74 *Maria Adelaide Valente*
A Deusa dos Laços
- 75 *Miguel Miranda*
Dois Urubus Pregados no Céu
- 76 *Catherine Dumas*
Estética e Personagens nos Romances de Agustina Bessa-Luís
- 77 *Fernando Venâncio*
Maquinações e bons sentimentos
- 78 *José Leon Machado*
Os Incompatíveis
- 79 *Julieta Monginho*
Onde está J.?
- 80 *Luís Adriano Carlos*
O Arco-íris da Poesia

