

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA PORTUGUESA

SÔNIA MARIA DE ARAÚJO CINTRA

**Paisagens Poéticas na Lírica de Albano Martins:
Natureza, Amor, Arte.**

TESE DE DOUTORADO

versão corrigida

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

SÔNIA MARIA DE ARAÚJO CINTRA

**Paisagens Poéticas na Lírica de Albano Martins:
Natureza, Amor, Arte.**

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Portuguesa

Orientador: Prof^a. Dr^a. RAQUEL DE SOUSA RIBEIRO

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C574p Cintra, Sônia Maria de Araújo
Paisagens Poéticas na Lírica de Albano Martins:
Natureza, Amor, Arte / Sônia Maria de Araújo Cintra ;
orientadora Raquel de Sousa Ribeiro. - São Paulo,
2016.
223 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Poesia lírica. 2. Sujeito poético. 3. Natureza.
4. Amor. 5. Arte. I. Ribeiro, Raquel de Sousa,
orient. II. Título.

SÔNIA MARIA DE ARAÚJO CINTRA

**Paisagens Poéticas na Lírica de Albano Martins:
Natureza, Amor, Arte.**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Letras sob orientação da Professora Doutora Raquel de Sousa Ribeiro.

Aprovada em 24 de maio de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. RAQUEL DE SUSANA RIBEIRO

Prof^ª. Dr^ª. MARIA HELENA NERY GARCEZ

Prof. Dr. JOSÉ RENATO NALINI

Prof^ª. Dra. AURORA GEDRA RUIZ ALVAREZ

Prof^ª. Dra. ANNIE GISELE FERNANDES

DEDICATÓRIA

À memória de minha mãe Maria Godoy de Araújo Cintra e de meu pai Roberto de Araújo Cintra que me ensinaram o amor à vida e à poesia.

À memória de meus avós Maria Luzia Soares de Arruda Godoy e Carlos Alves de Godoy e Mercedes Carvalho de Araújo Cintra e Herculano de Araújo Cintra que cultivaram em mim o amor à natureza e à literatura.

À esperança de que meus filhos Fernando e Sandra, meu genro Fernando e meu neto João Marcos edifiquem com esse legado um mundo melhor.

Ao Beto, meu irmão. À tia Lúcia, minha madrinha. À Dona Sebastiana Gebram.
Ao Araken, companheiro de caminho, com quem tenho partilhado tudo isso.

AGRADECIMENTOS

Pela orientação na tese e pela amizade agradeço à Prof^a. Dr^a. Raquel de Sousa Ribeiro. Pela motivação e lições agradeço ao Prof. Dr. Massaud Moisés e à esposa, Antonieta Moisés.

Pela generosidade e inspiração agradeço aos Poetas Albano Martins e Paulo Bomfim. Pela acolhida e confiança agradeço aos professores, colegas e funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Biblioteca Florestan Fernandes e da Secretaria de Pós-Graduação.

Pelos cursos de extensão cultural e participação em congressos nacionais e internacionais de Literatura Portuguesa e Literatura Comparada, agradeço aos organizadores.

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo (*in memoriam*) e ao Prof. Dr. José Renato Nalini, componentes da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado (USP-2009), e à Prof^a. Dr^a. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, membro da Banca Examinadora de Qualificação ao Doutorado (2013), pelo acompanhamento de minha trajetória intelectual.

À Prof^a. Dr^a. Nélide Piñon, Coordenadora da Cátedra José Bonifácio 2015, agradeço pelas aulas magnas e, por meio do Prof. Dr. Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari, à comunidade do Instituto de Relações Internacionais da USP.

Agradeço à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas pelo conhecimento e experiência adquiridos durante a graduação e na docência de Literatura Portuguesa e Dialetologia.

Pela convivência e aprendizado agradeço à Academia Paulista de Letras, presidida pelo Prof. Dr. Gabriel Chalita, e ao Clube de Leitura da APL, coordenado pelos Acadêmicos Anna Maria Martins e José Fernando Mafra Carbonieri, bem como às Academias de Letras de Jundiaí, Amparo, Campinas, entre outras do Estado de São Paulo.

Agradeço aos amigos e familiares, companheiros de trabalho, alunos e a tantas outras pessoas conhecidas e desconhecidas pelos incentivos e críticas, ambas formas de manifestação solidária, e pela ajuda e estímulo, ambos sempre comoventes.

A muitos agradeço pela possibilidade de poder contribuir com os acertos para a construção de um mundo mais sensível e melhor, ressaltando, desde já, que os equívocos dessa tese são todos meus e que estou pronta para retificá-los a qualquer momento.

À Universidade de São Paulo agradeço pelas oportunidades de estudar e de servir à Educação e à Cultura no Brasil e no exterior.

A Deus agradeço pelo dom da vida e por tantas outras dádivas, esperando possa retribuir à altura do bem e das graças recebidas.

A Literatura é um espaço privilegiado para se travar a luta contra a desumanização do ser humano, no culto das idéias e das crenças que lhe permitam regressar a si mesmo, à sua intrínseca natureza, e a dos seus semelhantes, para fazer face à crise de valores que nos ameaça de todos os lados, ou, ao menos, para suscitar que se desenvolva ao nosso redor a consciência da sua necessidade, para, em suma, como diziam os surrealistas, inspirados em Rimbaud, “mudar a vida”.

Massaud Moisés

RESUMO

CINTRA, S. M. A. **Paisagens Poéticas na Lírica de Albano Martins: Natureza, Amor, Arte**. 2016. 225 fs. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta tese se propõe a demonstrar como, na poesia de Albano Martins, o sujeito poético se constitui um “eu” que se depara com paisagens entendidas como um conjunto de formas em mútuas relações que se apresentam tais quadros, despertando nele sensações e significados, obrigando-o a mobilizar valores, sentimentos, memórias relativas a experiências individuais e coletivas. As formas do mundo organizam-se em poemas pelo olhar do sujeito lírico e provocam nele emoções ligadas à sua percepção e vivência, que estão à flor da pele ou nas suas profundezas. Tudo isto em ebulição no eu lírico, na medida em que cria, erige-se como uma força criadora, Eros, uma capacidade de dar vida a uma folha de papel ou tela em branco, preenchendo-as com sua imaginação. O sujeito poético, após experimentar a angústia da criação, recria formas que lhe são oferecidas pela natureza em si ou por sua transfiguração em arte por outros artistas, com seu poder de verbalização poética. O resultado, trabalho de dotar o mundo de paisagens novas, são conjuntos de formas e significados na procura de preenchimento, poemas. Neste jogo de forma e vazio, múltiplo, perene e sempre renovado, modula-se a identidade criativa do sujeito poético, do poeta e sua cosmovisão. A visão de mundo na poesia de Albano Martins é a de busca angustiada que passa por perdas e ausências mas que alcança a plenitude nos encontros. Neste processo, envolve o leitor, ora atraindo-o, ora distanciando-o, ora fazendo-o coautor, Eros também ele na recriação da Natureza, do Amor e da Arte.

Palavras-chave: Sujeito Poético. Eros. Natureza. Amor. Arte.

ABSTRACT

CINTRA, S. M. A. **The Poetic Landscapes in the lyric of Albano Martins: Nature, Love, Art.** 2016. 225 fs. Thesis (Doctored) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

This thesis intends to show, in the poetry of Albano Martins, how the poetic subject consists of a lyric self, who faces landscapes understood as a set of forms in mutual relationships, which present themselves like paintings, arousing sensations, emotions, meanings, and leading him to mobilize values, feelings, memories related to the individual and collective experiences. The shapes of the world organize themselves into poems through the vision of lyric self and bring to him sensations and emotions linked to his superficial and profound perceptions and experiences. All this boiling in the lyric self, while he creates, emerges as creative force, as Eros, a capacity to give new life to a sheet of paper or a blank screen, by filling them up with his imagination. The lyric subject, after the anguish of creation, recreates forms which are offered from nature itself or from its transfiguration into art by other artists, with his power of poetic verbalization. The result, work of endowing the word with new landscapes, are groups of forms and significances searching for fulfillment, poems. In this multiple, perennial and always renewed game of forms and emptiness is modulated the creative identity of the poetic subject, of the poet and his cosmic vision. The view of the world in the poetry of Albano Martins is one of anguish search which passes through losses and absences but reaches plenitude in the encounters. This creative process involves the reader, sometimes attracting him, sometimes pushing him away, sometimes making him co-author, himself Eros in the recreation of Nature, of Love and of Arte.

Keywords: Poetic Subject. Eros. Nature. Love. Art.

RÉSUMÉ

CINTRA, Sônia. M. A. **Paysages Poétiques dans le Lyrique d' Albano Martins: De la Nature, de l'Amour, de l'Art.** 2016, 225 fs. Thèse (Doctorat) -- Université de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines, Université de São Paulo, São Paulo, 2016.

Cette thèse souhaite démontrer comment, Albano Martins dans sa poésie, le sujet poétique se constitue d'un "moi" qui se confond avec des paysages compris comme un ensemble de formes en relations réciproques qui apparaissent sous formes de tableaux, réveillant en lui-même des sensations, des signifiants, l'obligeant ainsi à mobiliser des valeurs, des sentiments, des souvenirs relatifs à des expériences individuelles et collectives. Les formes du monde s'organisent en poèmes à travers le regard du sujet lyrique et lui suscitent des émotions liées à sa perception à son vécu, qui sont à fleur de peau ou dans ses profondeurs. Tout cela en ébullition dans le "moi" lyrique, le poète, au fur et à mesure qu'il crée, se soulève comme une force créatrice, Eros, une capacité de donner de la vie à une feuille de papier ou une toile en blanc, en les comblant avec son imagination. Le sujet poétique après avoir goûté l'angoisse de la création, recrée des formes qui lui sont parvenues par la nature elle-même ou par une transfiguration en art par d'autres artistes, avec leurs pouvoirs de verbalisation poétique. Le résultat, c'est un travail de fournir au monde de nouveaux paysages, ceux sont des ensembles de formes et de signifiants à la recherche de témoignage des poèmes. Dans ce jeu de formes et de vides, multiple, père et toujours renouvelé, se module l'identité créative du sujet poétique, du poète et une cosmogonie. Le regard du monde dans la poésie d'Albano Martins est d'une recherche angoissante qui passe par des vides et des pertes mais qui atteint la plénitude dans les rencontres. Dans ce processus il engage le lecteur, ou en l'éloignant, ou en l'attirant, ou bien en le rendant coauteur, Eros aussi dans la recréation de la Nature, de l'Amour et de l'Art.

Mots-clés: Sujet Poétique. Eros. Nature. Amour. Art.

LISTA DE TÍTULO DOS LIVROS REUNIDOS EM AS ESCARPAS DO DIA
(Poesia 1950- 2010) - Albano Martins

- SV - *Secura verde* (1950)
- OP - *Outros poemas* (1951-1952)
- CB - *Coração de bússola* (1967)
- IP - *Inéditos e dispersos* (1968-1973)
- TM - *Em tempo de memória* (1974)
- PV - *Paralelo ao vento* (1979)
- ID - *Inconcretos domínios* (1980)
- AR - *Aproximações ao real* (s/d)
- MA - *A margem do azul* (1982)
- SL - *Sob os limos* (1980-1982)
- RE - *Os remos escaldantes* (1983)
- VD - *Vertical o desejo* (1985)
- VA - *As vogais aliterantes* (1981-1985)
- PR - *Poemas do retorno* (1986)
- VC - *A voz do chorinho ou os apelos da memória* (1987)
- RR - *Rodomel rododendro* (1989)
- PM - *Os patamares da memória* (1990)
- CM - *Entre a cicuta e o mosto* (1992)
- CL - *Uma colina para os lábios* (1993)
- FS - *Com as flores do salgueiro* (1995)
- MN - *O mesmo nome* (1996)
- EP - *O espaço partilhado* (1998)
- VO - *A voz do olhar* (1998)
- EV - *Escrito a vermelho* (1999)
- CP - *Castália e outros poemas* (2001)
- LQ - *Livro quarto* (2004)
- PP - *Palinódias, palimpsestos* (2006)
- MA - *À memória de um anjo* (2007)
- CM - *Assim a cal, assim o musgo* (2008)
- CA - *Caderno de argolas* (2000-2010)

LISTA DE ANEXOS: Documentos, Figuras, Fotografias, Imagens

ANEXO A - Fotografia da Quinta da Rascoa, Aldeia da Capinha, Beira Baixa/Portugal

ANEXO B - E-mail de Albano Martins recebido em 18.6.2015, às 09:16.

ANEXO C - Cartaz e Programa da Exposição Bibliográfica de Albano Martins.

ANEXO D - Capa do número 1 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.

ANEXO E - Capa do número 2 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.

ANEXO F - Capa do número 3 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.

ANEXO G - Capa do número 4 da Revista *Árvore: folhas de poesia*

ANEXO H - Depoimento *Árvore* de Albano Martins por e-mail, em 6.5.2015, às 10:01.

ANEXO I - Dedicatória de Albano Martins do livro *As Escarpas do Dia*.

ANEXO J - Fotografia de Albano Martins com a esposa Kay e a filha Isabel .

ANEXO K – Fotografia da Quinta do Olho de Boi, Concelho do Fundão, Beira Baixa/PT

ANEXO L – E-mail de Albano Martins recebido em 7.1.2015, às 09:25.

ANEXO M - Desenho de Albano Martins por Jorge Pinheiro

ANEXO N – Capa do livro *Albano Martins – uma vida interior na escrita da paisagem*

ANEXO O – Fotografia da antiga Escola Primária da Capinha, Cova da Beira, Fundão/PT

ANEXO P – Fotografia do gabinete de trabalho de Albano Martins – Vila Nova de Gaia/PT

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 12
OBJETIVO	
JUSTIFICATIVA	
METODOLOGIA	
ELEMENTOS BIOGRÁFICOS	
CONTEXTUALIZAÇÃO	
OBRA POÉTICA: ALGUNS TRAÇOS	
CAPÍTULO I - CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO LÍRICO, DE EROS E DE PAISAGENS POÉTICAS	p. 47
CAPÍTULO II – NATUREZA: UMA PAISAGEM FUNDADORA	p. 78
CAPÍTULO III – AMOR: UMA PAISAGEM CONSOLIDADORA	p. 103
CAPÍTULO IV – ARTE: UMA PAISAGEM TRANSFORMADORA	p. 134
CONCLUSÃO	p. 168
REFERÊNCIAS	p. 180
DO AUTOR	
SOBRE O AUTOR	
GERAL e SITES	
ANEXOS	p. 200
FOTOGRAFIAS	
IMAGENS	
DOCUMENTOS	
APÊNDICE	p. 216
POEMAS DE ALBANO MARTINS, CESÁRIO VERDE e PAULO BOMFIM	

INTRODUÇÃO

São os poetas que criam o lugar onde devemos encontrá-los.

(Eduardo Lourenço)

Esta tese se propõe a demonstrar como, na poesia de Albano Martins, o sujeito poético se constitui um “eu” que se depara com paisagens, entendidas como um conjunto de formas em mútuas e múltiplas relações que, tais quadros, cenas, se lhe oferecem, despertando nele sensações, emoções, significados os mais variados, e obrigando-o a mobilizar valores, sentimentos, memórias referentes a experiências individuais e coletivas as mais diversas, que entram em relação com o que, no exterior, lhe é dado a ver, sentir, conhecer, refletir, (re)elaborar.

As formas do mundo, em todos os seus aspectos, naturais e/ou artificiais que cercam o sujeito poético, também poeta, o poeta, vão-se organizando em poemas, na visão do sujeito que as contempla, que as acolhe e que delas recebe tudo que emana, não só sua forma real, visível, concreta, mas também o que as habita e que não se exprime numa linguagem conhecida, mas provoca sensações, emoções ligadas à sua forma real, visível, e deflagra sensações ligadas à sua percepção, vivência, memória, consciente e inconsciente, razão e imaginação, que estão à flor da pele ou nas suas profundezas.

Tudo isto em ebulição, em incubação, nos termos de Abraham Moles em *A Criação científica*, no processo da criatividade, considerada matriz de descoberta, no eu poético, também poeta, na medida em que cria, erige-se como um poder criador, uma capacidade de dar vida nova, como Eros, a uma folha de papel ou tela em branco, e preenchê-la, ou não, de criar um novo ser (que visa reproduzir tudo de que se originou), depois de experimentar a angústia da criação, de recriar formas que lhe são oferecidas pela natureza primeira, ou segunda, já transfiguradas em arte por outros artistas, cada um deles tendo já feito, com seus recursos técnicos, emocionais, subjetivos, contextuais, o mesmo percurso criativo.

Como poeta, o sujeito poético e/ou o artista, experimenta sua força criativa nas formas observadas, sentidas, refletidas, pelas quais sente empatia, indiferença ou rejeição, provocadoras ou não de catarse, ser tocado intimamente, e transfiguradas pelo seu poder de verbalização poética, de amador e/ou amante, de ritmos, imagens, metáforas, sonoridades, entonações, sentimentos, conhecimentos, ao recriar a natureza, a vida, o artista, a obra de arte

ou não, o ser amado, o mundo, e oferece a sua obra ao leitor, a sua criação, o ser gestado na relação amorosa com outro ser no ser do mundo.

O resultado, trabalho de dotar o mundo de paisagens novas, de relações também antes desconhecidas, são como quadros, cenas, poemas, conjuntos de formas ou de significados, em busca de seu preenchimento, do melhor efeito, da beleza, de despertar o sentimento de plenitude ou frustração em suas gradações, suas nuances, as mais diversas, num jogo perene de busca por esse momento, por esse efeito, por esse sentido que paira e que procura concretizar.

Nesse jogo de forma e vazio, de sentido e de sua perda, de vida e de morte, múltiplo, perene e sempre renovado, molda-se a identidade criativa do sujeito poético, do poeta, e a sua cosmovisão. A visão de mundo e de ser na poesia de Albano Martins é de busca angustiada que passa pelos vazios, pelas ausências, pelas mortes, pelos desencontros mas que atinge a realização do grande desejo nos encontros e no grande encontro que é o amor. Desse modo envolve o leitor, ora distanciando-o, ora atraindo-o, ora fazendo-o coautor, Eros também ele na recriação dos significados destituídos, perdidos ou suspensos. Nesse sentido, e contemplada a possibilidade de transposição da prosa para a poesia, de narrador para sujeito lírico, aprende-se com Lílian Lopondo: “As desventuras do protagonista são também as do leitor, o que equivale a dizer que a fluidez identitária suplanta os muros da ficção”.¹

As etapas desse percurso criativo, examinadas em cada capítulo da tese, compreendem a constituição do sujeito lírico na busca/encontro de Eros na Natureza, no Amor e na Arte, num processo evolutivo que se assemelha em alguns aspectos às fases da própria existência, ou seja, à infância, à juventude e à maturidade, as quais, em diferentes configurações, diferentes graus, harmonizam ou entram em conflito com as aspirações do sujeito “que fala” no poema, empenhado na sua realização, considerados seus limites, dilemas, conflitos, desafios, superações ou não, e que são apreendidas da obra poética como um todo que se compõe de poemas, em sua variedade e intensidade, visando demonstrar a hipótese geral que é a construção, desconstrução e reconstrução de paisagens poéticas, compreendidas como conjuntos de formas e significados expressos verbalmente. A lírica de Albano Martins constitui e é constituída da relação do olhar, em seu mais amplo sentido, com as formas do mundo exterior, da imaginação, da memória, cujo resultado e efeito remetem a significados novos, recriados pela linguagem poética, compreendida aqui no princípio aristotélico de que: “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia

¹ LOPONDO, Lílian. Um relato espe(ta)cular. *Leituras do duplo*. Org. Lílian Lopondo e Aurora Gedra Ruiz Alvarez. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Col. Academack 2011; vol.7 p. 135.

acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”². O exame dessa questão e as reflexões acerca dos conceitos de poesia, sujeito lírico, Eros e paisagens poéticas estão desenvolvidos no Capítulo I da tese.

OBJETIVO

O objetivo da tese é demonstrar que uma das possibilidades interpretativas da lírica de Albano Martins é que a constituição do sujeito lírico se faz pela criação de paisagens poéticas, entendidas como um conjunto de formas em mútuas e múltiplas relações que, como quadros, despertam nele e no leitor sensações, emoções, sentimentos, valores, memórias relativas a experiências individuais e coletivas as mais diversas, de significados os mais variados, na relação artística que busca Eros como princípio criador na Natureza, no Amor e na Arte. O principal eixo do trabalho, que se define como a constituição da identidade do ser humano e do artista, em constante reformulação, é a construção, desconstrução e reconstrução dessas paisagens poéticas, examinadas em cada capítulo e no como elas se relacionam entre si e com o todo da tese, revelando a cosmovisão do autor que é de religação do homem com o mundo através da arte, da poesia como plenitude, ainda que efêmera. Quer-se demonstrar, portanto, que a lírica de Albano Martins constitui e é constituída de paisagens poéticas, entendidas no sentido de recriação verbal de formas do mundo interior e exterior por um sujeito poético, e que se inscrevem no processo da existência e da linguagem, através da origem, da erotização e da abstração artística e intelectual, examinadas em cada capítulo.

JUSTIFICATIVA

Justifica-se a escolha do tema da tese pela importância da relação da poesia de Albano Martins com o mundo e com a arte, dada a excelência de sua extensa obra poética, reconhecida como entre as melhores escritas em Língua Portuguesa, e por sua significativa contribuição à Literatura de todos os tempos, na sequência de Camões, Cesário Verde e

² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Ed. bilíngue grego-português. SP: Ars Poética, 1992, p.53.

Fernando Pessoa, às vezes uníssona, às vezes dissonante da voz desses poetas considerados universais. O estudo da lírica nesse trabalho, aprofundado em vários aspectos intrínsecos e extrínsecos, propõe possibilitar ao leitor o conhecimento de sua arquitetura e amplitude e o labor de filigrana do Poeta no tratamento de motivos de alcance individual e coletivo.

METODOLOGIA

A tese orienta-se pela pesquisa bibliográfica, envolvendo análise e incorporação de referenciais teóricos extraídos da correspondência e depoimentos do autor e sobre ele e sua poesia, artigos, dissertações, teses e livros de conceituados acadêmicos de várias áreas do conhecimento; pela análise da biografia e contextualização da obra poética de Albano Martins; pela reiterada leitura e análise de poemas (micro-quadros) a partir de elementos específicos da linguagem poética, quais sejam, morfossintáticos, estilísticos e semânticos, no processo de construção de identidade do sujeito lírico, para compreensão do complexo e polivalente universo de sua obra literária.

Nessa caminhada, a metodologia construída ao longo do percurso da tese, a partir do texto, consiste, de modo geral, no uso de conceitos e teorias que fundamentam a análise interpretativa e a argumentação com vistas a uma conclusão sobre a construção, desconstrução e reconstrução de paisagens poéticas fundadoras, consolidadoras e transformadoras pelo sujeito lírico em sua busca de Eros na Natureza, no Amor e na Arte ³, que revela a identidade criadora, poética, e a cosmovisão do Poeta.

Embora as obras consultadas amparem a abordagem e sustentem a argumentação da tese como um todo, alguns teóricos estão mais concentrados em cada etapa, na medida em que o tema é ali especificamente desenvolvido. Assim sendo, no Capítulo I – Constituição do Sujeito Lírico, de Eros, de Paisagens Poéticas, ao se examinar a formação do sujeito lírico, da lírica e do processo criativo encontram-se principalmente referências nas obras de Massaud Moisés, Hugo Friedrich, Michael Hamburger, entre outros. Octávio Paz e Arnold Hauser comparecem mais especificamente no exame das relações do sujeito com o outro e da poesia com a sociedade. As reflexões sobre Eros, princípio criador, inspirador invisível da união entre os seres e procriação do novo, fundamentam-se na concepção de Pierre Marie

³ Os termos Natureza, Amor e Arte são usados na tese no sentido filosófico, universal, daí serem escritos com letra maiúscula inicial. Poeta, grafado com maiúscula, refere-se a Albano Martins.

Commelin, e no sentido dialeticamente ampliado de tecelão de mitos, artesão da palavra, de discursos, do poema, assim como paradoxalmente concebido como aquele que desfaz, desliga, que tem poder de junção das palavras e dissolução dos membros, encontrados na mitologia. Dentre as concepções de paisagem são enfocadas principalmente as obras *A natureza do espaço*, de Milton Santos, e *Topofilia*, de Yi-Fu Tuan, que a abordam do ponto de vista da geografia humana e cultural, e *A invenção da paisagem*, de Anne Cauquelin, que compreende a paisagem segundo critérios da arte, conforme se pode constatar no decorrer da tese. O exame desses elementos possibilita a configuração do sujeito como uma identidade criadora.

No Capítulo II – Natureza: uma paisagem fundadora, o chão da terra natal que desencadeia no sujeito lírico o sentimento de pertença, as lembranças da infância, os elementos primordiais da identidade, que são verificados nas imagens verbais apreendidas da poética da natureza na lírica de Albano Martins, foram examinados à luz do pensamento de Anthony Giddens, Zygmunt Bauman e Gaston de Bachelard, que aborda a fenomenologia da poesia a partir da composição dos elementos constitutivos da paisagem que remetem às imagens de água, ar, fogo e terra, e à relação entre eles, conforme sua significação no poema, e a partir de palavras e suas representações simbólicas na tradição ocidental e oriental. Nesse sentido, o relevo, as montanhas, seus perfis, os cursos de água, os ventos, os mares, o sol, a vegetação, os minerais, as construções humanas, as emanações do clima e da atmosfera, as vistas e outras percepções alcançadas e expressas pelo sujeito criador em sua relação com a Natureza funcionam como paisagem fundadora para o sujeito lírico enquanto poeta e para o leitor, tanto na produção artística o primeiro quanto na percepção do segundo, como elemento básico de sua própria identidade.

O Capítulo III – Amor: uma paisagem consolidadora, fundamenta-se no conceito de dupla chama do amor, da sexualidade e do erotismo, desenvolvido por Octávio Paz, para exame da construção de identidade do sujeito lírico na relação com o outro no processo de sua existência, e fundamenta-se no pensamento filosófico e nas considerações de Merleau-Ponty sobre as questões do visível e do invisível, nas formas de consciência da presença e da ausência do outro no e para o sujeito, para verificação e cotejo da lírica amorosa de Albano Martins com a de outros poetas, com ênfase no episódio de “A Ilha dos Amores”, de *Os Lusíadas*, sua simbologia e significados, abordados do ponto de vista topológico, histórico-geográfico e artístico, sustentados pelas análises literárias desenvolvidas por Maria Helena Nery Garcez e Yara Frateschi Vieira, entre outras, destacando suas possibilidades de reinterpretção na obra poética de Albano Martins como de construção e revelação da

identidade criativa do sujeito lírico que consolida a força vital revelada como essencial da Natureza fundadora no capítulo anterior.

No Capítulo IV – Arte: uma paisagem transformadora, a análise literária se volta para as paisagens poéticas criadas pelo olhar poético do sujeito lírico, a partir do diálogo entre o poema e a pintura na écfrase de Albano Martins, expressa em termos literários por figuras de linguagem que sugerem fusão, deslocamentos e recriações de imagens plásticas artísticas. A fundamentação teórica se baseia em conceitos de Clauss Clüver, Irina Rajewsky, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, e na relação deles com as questões do insólito e da mitologia abordadas por Irleomar Chiampi e Mircea Eliade. A verificação dos desdobramentos do duplo e da écfrase foi complementado com as obras de Lílian Lopondo e Aurora Gedra Ruiz Alvarez. Os poemas “Cesário – a constelação dos frutos”, “O cavalo cor-de-rosa” e “*O Beijo*, de Gustav Klimt” foram escolhidos para exame nesse capítulo por serem, em princípio e após a análise literária, considerados os mais representativos da écfrase por sua linguagem plástica, ou seja, aquela constituída, expressa e transmitida por “palavras, que nomeiam as coisas, os seres”, na concepção de Albano Martins, e valendo para ele “como matéria plástica e sonora, tendo-as como verdadeiros corpos onde se acumula e concentra (mas se expande, também) uma energia erótica inesgotável.”⁴, consoante o exame minucioso de cada poema revela e reflete a obra como um todo, projetando o olhar artístico do sujeito lírico criativo em busca da plenitude, que se estende ao leitor, também ele um criador de paisagens poéticas. O sujeito lírico revela-se, portanto, criador de paisagens poéticas a partir de outras obras artísticas. Arte de um lado, e, de outro, essa criação artística do sujeito lírico propõem-se clímax desse processo identitário baseado em Eros como princípio vital, identificando-o como fundador na Natureza, consolidador no Amor e transformador na Arte.

Em todos os capítulos foi elaborada a microanálise mais detalhada de algum(s) poema(s) mais significativos e contemplado o exame criterioso da disseminação e recolha de elementos essenciais e estruturais, semânticos, estilísticos e estéticos que compõem as linhas de força da poesia de Albano Martins, que são, em suma, de construção, desconstrução e reconstrução de mundo por paisagens poéticas, quadros em exposição que remetem às ideias de fundação, consolidação e transformação, criadas pelo sujeito lírico, e com vistas a apreender da macroanálise de sua obra poética como um todo em sua relação contínua com o leitor a cosmovisão do autor que é de busca e encontro da plenitude efêmera da vida através do esforço artístico que concebe a poesia, à luz de Abraham Moles e Rudolf Arnheim.

⁴ MARTINS, Albano. Carta a um poeta. *Circunlóquios*, Universidade Fernando Pessoa, 2000, p.11

A poesia de Albano Martins tem sido considerada como das melhores compostas em Língua Portuguesa, com destaque para as da atualidade. Nas palavras de Massaud Moisés, “Albano Martins pertence ao rol seletivo de poetas que, em busca de uma poesia pura, ideal supremo dos líricos ansiosos de perfeição, se devotam ao silêncio e à concisão”⁵. Eduardo Lourenço, no prefácio à *Vocação do silêncio* (1990), que reúne a produção entre 1950 e 1985 assinala “o seu [de Albano Martins] lugar exato na poesia portuguesa dos últimos trinta anos”. Victor Aguiar e Silva, no prefácio de *As escarpas do dia* (2010) afirma: “Poucos poetas portugueses vivos têm usufruído de uma recepção crítica de tão elevada qualidade, com excelentes estudos sobre a sua poética e sobre a sua poesia”⁶. Nelly Novaes Coelho, em “Testemunhos”, ressalta na obra de Albano “a busca do ‘elo perdido’, da palavra essencial, do caminho da re-ligação homem/mundo com as forças inaugurais e autênticas da vida.”⁷

A partir da pesquisa e do exame de paisagens poéticas, compreendidas como formas e significados apreendidos da realidade e transformadas pelo olhar do Poeta em criação verbal, foram selecionados poemas-chave do livro *As Escarpas do Dia* (2010) que reúne sua poesia de 1950 até 2010, e dos livros *Estão agora floridas as magnólias* (2012), *Desta varanda, o mar* (2014) e *Livro de viagens* (2015), examinando-se o sujeito lírico em três diferentes domínios, a Natureza, o Amor e a Arte, para demonstrar que as relações entre eles estão amalgamadas no poema e estão em conexão com a totalidade da existência em movimento.

A principiar pela compreensão de sujeito lírico como o eu poético “que fala para exprimir-se e comunicar-se; que fala em seu próprio nome, embora deseje ser universalmente ouvido e, quiçá, espelhar o sentimento vago e não raro desconfortável que transpassa o leitor de poesia”⁸. O sujeito lírico foi examinado na relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo, especificamente nos três domínios citados nos Capítulos I – Constituição do Sujeito Lírico, de Eros, de Paisagens Poéticas; Capítulo II – Natureza: uma paisagem fundadora; Capítulo III – Amor: uma paisagem consolidadora; Capítulo IV – Arte: uma paisagem transformadora, e de modo geral na articulação entre eles e com o todo da tese examinada, incluídas a Introdução e a Conclusão, para compreensão da formação e expressão de sua identidade poética.

Em outras palavras, compreende-se a poesia não apenas como invenção lúdica, exercício de linguagem ou o mero fantasiar em jogos verbais, mas como manifestação do sujeito lírico criativo, da “*otredad*”, no conceito de Octávio Paz, em diálogo com os

⁵ MOISÉS, Massaud, *A literatura portuguesa através dos textos*. 33ª ed. SP: Cultrix, 2012, p. 690.

⁶ Prefácio de *As escarpas do dia*. Porto: Afrontamento, 2010, p. 10.

⁷ Em *Albano Martins - Uma vida interior na escrita na paisagem*. Câmara Municipal do Fundão, 2012, p. 53.

⁸ MOISÉS, Massaud, *A criação literária*, 2012a, p. 119.

elementos e seres com que se relaciona; como invenção da palavra, fundadora do real, ou como transformação artística, “interrogação do real”, na definição de Antonio Ramos Rosa, considerado um dos mestres da poesia portuguesa contemporânea, ou na reflexão de Jorge Luis Borges, que cita Santo Agostinho: “O que é o tempo? Se não me perguntarem o que é o tempo, eu sei; se me perguntarem o que é, então não sei”⁹. Sinto o mesmo em relação à poesia”¹⁰. Nesse sentido, verifica-se a relação da obra poética de Albano Martins com o mundo atual, em suas aproximações e distanciamentos, reflexos e perspectivas, consideradas inclusive as raízes míticas e telúricas de sua poesia, quer se originem na ordem clássica, quer se alimentem da herança trovadoresca, quer se expressem em haicai ou em outras composições. Como disse Eduardo Lourenço no prefácio a *Vocação do silêncio* (1998) “são os poetas que criam o lugar onde devemos encontrá-los”, daí os desdobramentos da leitura cujas interpretações decorrentes das múltiplas experiências suscitadas no leitor também se buscam considerar na tese.

Tendo por eixo principal a relação espaço-tempo do sujeito lírico configurada nas construções de paisagens poéticas da Natureza, do Amor e da Arte, as imagens recorrentes nos poemas de Albano Martins apontam para uma poesia que, sem abandonar a tradição clássica greco-latina e a oriental dos haicais, traz novos ares e nuances de encontro e plenitude à lírica moderna e à fragmentação contemporânea de tom dissonante. Nessa perspectiva, cumpre destacar que Albano Martins se insere na produtividade surpreendente da lírica europeia do século XX, identificada por Hugo Friedrich¹¹, nas obras de Rainer Maria Rilke (dos últimos tempos) a Gottfried Benn, a poetas de Guillaume Apollinaire a Saint-John Perse, de Frederico Garcia Lorca a Nicolas Guillén, Giuseppe Ungaretti, Thomas Stearns Eliot que propiciam ao leitor uma experiência de fascinação e desconcerto pela magia de sua palavra e pelo mistério de seu sentido. A essa junção de incompreensibilidade e de fascinação, Eliot em seus ensaios chamou de dissonância, pois gera uma tensão que alimenta mais à inquietude do que à serenidade no processo criativo. Igor Fiodorovitch Stravinski, em sua *Poétique Musicale* (1948), disse que a dissonância é tampouco uma portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança. Isso é válido para a lírica, pois sua obscuridade é intencional, para descondicionar o leitor e induzi-lo a novas descobertas, experiências e representações, a face desconhecida, o invisível. Conforme se lê em Charles

⁹ Do latim: “Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio” – *Confissões*, de Santo Agostinho, XI, 14. Apud: BORGES, Jorge Luis. *O enigma da poesia. Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27.

¹⁰ BORGES, op. cit., 2007, p. 27.

¹¹ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978, p. 15-17.

Baudelaire, “Existe uma certa glória em não ser compreendido”. Eugenio Montale confirma: “Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível”. Fernando Pessoa em “Autopsicografia” reflete: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. // E os que lêem o que escreve,/ na dor lida sentem bem,/ não as duas que ele teve, / mas só a que eles não têm”.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outros aspectos, tais os contrastes da simplicidade de exposição com a complexidade daquilo que é tratado, o arredondamento da forma com a “inextricabilidade” do conteúdo, a tenuidade do motivo com a impetuosidade do movimento estilístico, entre outros, conferidos por Friedrich:

Assim traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.¹²

No que concerne a conteúdo, Friedrich completa que a poesia moderna nos conduz ao âmbito do não familiar, ou seja, torna-o estranho, deforma-o, não o quer como medida da realidade, o que traz como consequência certa estranheza ao leitor, uma impressão de anormalidade que conduz ao inconcluso e possibilita o conhecimento de uma nova revelação do ser, que lhe atribui nova forma e significados, sempre sujeitos a novas transformações pela perspectiva desse processo ao em aberto do sentir, observar, transformar. Em suas palavras:

A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do mundo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo da língua.¹³

¹² Idem, ibidem, 15.

¹³ Idem, ibidem, 16-17.

A desestabilização dos diferentes leitores deflagrada pela dissonância e anormalidade, por diversos recursos poéticos, pode ser observada em escritos sobre a lírica contemporânea, como, por exemplo, designa Dámaso Alonso, citado por Friedrich:

[...] desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinamente brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento... E, finalmente, a expressão de um espanhol, (Dámaso Alonso): “Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos.”¹⁴

Contudo, para Michael Hamburger, todo poema é experimental:

“Se um verdadeiro poeta pudesse prever que tipo de poesia haveria de escrever no ano seguinte, ou na década seguinte, não haveria necessidade de ele escrevê-la. Nesse sentido, todo poema é experimental, ou não vale a pena ser escrito. A poesia é uma busca e uma descoberta do imprevisível, segundo limites e condições além do controle do poeta, porque eles dependem da complexa interação de processos exteriores e interiores.”¹⁵

Não obstante a dissonância da fragmentação observada na lírica de Albano Martins, a busca do sujeito lírico de uma descoberta do imprevisível faz com que ele experimente novas formas de expressão verbal, nem sempre estão sob seu controle, e que permite inscrevê-lo no processo da poesia européia contemporânea. O “estado de ânimo” ou de “experiência de vida” instaura-se em sua poesia e decompõe valores isolados de sensibilidade, sem impedir que ela nasça da magia da alma e a desperte. Por exemplo, o emprego da metonímia, figura de linguagem que consiste em usar uma palavra por outra, com a qual se acha relacionada, o todo pela parte, o efeito pela causa, o sinal pela coisa significada:

Basta uma flor,
basta uma asa
para saber que a primavera
entrou em nossa casa”.

(*Paralelo ao vento* - A. E. D, p. 81)

¹⁴ Idem, ibidem, p. 22.

¹⁵ HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio C. De Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 437-438.

Os substantivos “flor” e “asa”, enquanto partes de uma planta e de uma ave ou borboleta, representam no poema seres que prenunciam a chegada da primavera como um todo. Do mesmo modo, compreende-se a palavra “casa”, metonímia da própria vida e/ou da poesia em si. Ou, ainda, a sinestesia, que busca nos versos seguintes capturar na palavra a imagem síntese do tempo que flui:

Se o tempo
fosse
uma flor, o seu
perfume
seria
esta luz
escorrendo
pelas escarpas
do dia.

(*As escarpas do dia*, p. 376)

A fusão dos sentidos da visão, do olfato e do tato, representada pelas palavras que remetem às formas-conteúdos de “flor”, “perfume” e “luz” é animada pelo gerúndio do verbo escorrer, “escorrendo”, que conota fluidez, significando a passagem do tempo “pelas escarpas do dia”, ou seja, no esforço do transcorrer da existência. Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal*, distingue na obra de arte, ou melhor, em um desígnio artístico, três elementos: o conteúdo, o material e a forma. Acerca da forma, aprende-se com ele: “A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza material e dos procedimentos por ele condicionados. O poeta não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua.”¹⁶ Ele a supera por meio da expressão artística, através do “aperfeiçoamento imanente” em um sentido determinado e necessário. Enquanto Bakhtin trabalha a criatividade utilizando a linguagem em seu sentido denotativo, Paz vale-se da linguagem figurada, metafórica, em seu sentido conotativo. Octávio Paz, em relação à poesia, refere-se à “erotização da linguagem”. E explica: “O erotismo é sexualidade transfigurada: é metáfora.”¹⁷

Paralelamente à análise interpretativa da poética de Albano Martins, o estudo do contexto histórico em que vive o Poeta e em que está inserida sua obra, ou seja, do século XX

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010a, p. 177.

¹⁷ PAZ, Octávio. *A dupla chama*. 2ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 12.

até hoje, suscita algumas reflexões sociopolíticas e culturais. A estreia de sua lírica se deu durante o salazarismo ¹⁸, porém é no Portugal pós Salazar que sua poética atinge a maturidade e condensa sua visão de mundo. A par disso, a pesquisa criteriosa às fontes referenciais, sob orientação da Professora Raquel de Sousa Ribeiro, a correspondência com o Poeta e os colóquios com o Professor Massaud Moisés nortearam a pesquisa realizada e o exame da obra poética de Albano Martins, na medida do possível.

Se a obra poética de Albano Martins é extensa e complexa, como tem demonstrado ser sua vida dedicada à poesia, aos estudos literários, à tradução, ao magistério, às relações sociopolíticas e culturais de seu país, muito também se tem dito e escrito sobre ambas, a vida e a obra. Por isso, foi necessária uma minuciosa triagem do farto material acerca do Poeta, com vistas à elaboração da tese, nos quadrantes de sua limitação, cujo eixo se define como a construção da identidade do ser humano e do artista, em constante reformulação. Nessa perspectiva, há reflexões sobre sua obra que levam a pensar na coerência de sua produção poética. No dizer de Massaud Moisés: “Com mínimos ajustes de rumo, toda a obra poética de Albano Martins apresenta inalterável coerência, como evidenciam as várias ‘Artes poéticas’ disseminadas pelo caminho.”¹⁹, em que podem ser observadas a dissonância e a relação da parte com o todo no seu processo criativo, das quais se depreende o esforço do Poeta para chegar à plenitude da Arte, metáfora da existência:

Espaço
em branco: a porta
de acesso ao vazio.

(*Estão agora floridas as magnólias*, p. 5)

O poema, sem expressar a ação do sujeito claramente, sugere a criação verbal através dos dois pontos que antecedem a palavra “porta”, substantivo concreto que conota passagem, acesso e preenchimento (ou não) daquilo que falta, que é espaço vazio “em branco”, na folha de papel, pela escrita ou desenho, subentendidos como esforço do criador movido pelo desejo de criar para alcançar a plenitude através da criação artística, pela poesia, *poiein*, pôr, no sentido mais

¹⁸ Utiliza-se aqui o termo salazarismo para designar o período de governo de Oliveira Salazar (1926 – 1968), conforme nomenclatura de MATTOSO, José. (dir.). *História de Portugal*. O Estado Novo. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, vol. 7.

¹⁹ MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008a, p. 434.

abstrato. Cabe aqui a citação de Rudolf Arnheim para esclarecer o uso do termo abstrato empregado no sentido de arte não-mimética:

Em sua maneira própria, a arte não mimética faz o que a arte sempre fez. Cada obra bem sucedida representa um esqueleto de forças cujo significado pode ser lido tão diretamente, quanto aquele inerente à história do primeiro homem de Michelangelo. Tal arte ‘abstrata’ não é ‘forma pura’, porque descobrimos que mesmo na linha mais simples expressa um significado visível e é, portanto, simbólica. Ela não oferece abstrações intelectuais, porque não há nada mais concreto do que cor, forma e movimento”²⁰.

No caso do poema em questão, a cor branca do espaço a ser preenchido simboliza, por um lado, a folha de papel (forma visível, matéria) e, por outro, sugere a escrita criativa (movimento) da mão. Arnheim esclarece: “O espírito humano recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todos os poderes conscientes e inconscientes, e o domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis”. Não há, portanto, nenhum modo de apresentar um sem o outro.

ELEMENTOS BIOGRÁFICOS

A síntese da extraordinária biografia de Albano Martins foi depreendida, principalmente, das páginas de *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*²¹, livro com que o Poeta nos presenteou, em dezembro de 2012, onde se lê o seguinte: “Albano Martins nasceu a 24 de Julho de 1930 na aldeia do Telhado, concelho do Fundão, mas o seu registro de nascimento assinala como data e lugar de nascimento o dia 6 de Agosto, em Póvoa de Atalaia”. Passou a infância e parte da adolescência (férias) na Quinta da Rascoa²², junto à Ribeira da Meimoa. Fez o ensino primário na escola da Capinha e frequentou depois os colégios de Alpendurada e das Termas de São Vicente. De 1947 a 1949, frequenta, em Santarém, o estabelecimento de ensino conhecido como o “Colégio de Ferro”, onde completa

²⁰ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da Visão Criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learnig, 2015, p. 453.

²¹ NEVES, Fernando Palouro (Coord.). Câmara Municipal do Fundão. Beira - Portugal, 2012.

²² ANEXO A - Fotografia da Quinta da Rascoa – Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*.

o ciclo de liceu. Nesse último ano publica, no “Diário do Norte”, com pseudônimo de Altino Carlos Olímpio, seu primeiro poema, com o título de “Desorientação”, transcrito e acompanhado de anotações recentes do Poeta²³ e analisado mais adiante.

Licenciado em Filologia Clássica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo como professores, entre outros, Vitorino Nemésio, Luís Filipe Lindley Cintra, Hernâni Cidade e Walter de Medeiros, sua atividade docente é exercida em vários lugares, tais os Liceus de Castelo Branco e Guarda, D. Manuel II, no Porto, Viseu e Angra do Heroísmo, antes de ser professor efetivo no Liceu de Évora, onde passa a ocupar a vaga deixada por Vergílio Ferreira. Faz parte do júri nacional de Exames de Estado do 1º Grupo (Português, Latim e Grego) e orienta estágios. Em outubro de 1969 se transfere para o Liceu de Vila Nova de Gaia, onde se torna o primeiro Presidente do Conselho Directivo, cargo que ocupará ao longo da Revolução dos Cravos e até 1976. Nomeado Inspector-Coordenador da Delegação do Porto da Inspeção-Geral de Ensino, desempenhará essas funções até sua aposentadoria, em 1993. Desde 1994 é professor da Universidade Fernando Pessoa, no Porto.

Albano Martins recebeu diversos prêmios e distinções, dentre os quais salientam-se: a Medalha Oskar Nobiling, da Sociedade Brasileira de Língua e Literatura; o Prémio de Tradução, da Sociedade de Língua Portuguesa; o Prémio Eça de Queirós de poesia, da Câmara Municipal de Lisboa; o Grande Prémio de Tradução da Associação Portuguesa de Tradutores (A.P.T.) / Pen Clube Português, pela tradução do *Canto Geral* de Pablo Neruda, em 1998. Mais recentemente, em 2012, recebeu o Grande Prémio de Tradução da Associação Portuguesa de Tradutores/Sociedade Portuguesa de Autores relativo a 2011, pela tradução da *Antologia da Poesia Grega Clássica*. É membro honorário da Academia Cabofriense de Letras (Estado do Rio de Janeiro) e foi agraciado, em 2004, Grande Oficial da Ordem de Mérito Docente e Cultural Gabriela Mistral, pelo governo da República do Chile. A Câmara Municipal do Fundão (Beira-Portugal) atribuiu-lhe a Medalha de Ouro da Cidade, em 2012.

Em 2000 os cinquenta anos de vida literária de Albano Martins são comemorados com um Colóquio Internacional, promovido pela Universidade Fernando Pessoa, do Porto, a edição de *Ecos do Silêncio*, fotobiobibliografia de Albano Martins, e o volume *Assim São as Algas*, que reúne toda a sua poesia publicada até àquela data, pela Editora Campo das Letras. No Brasil, nesse mesmo ano, Albano Martins recebe o grau de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade São Marcos e por meio da Unimarco Editora tem publicada sua *Antologia Poética*, com a seleção de poemas e organização geral do livro por Álvaro Cardoso Gomes e

²³ ANEXO B – Informação pessoal, por e-mail de Albano Martins recebido em 18.6.2015, às 09:16:32 – 0300.

prefácio de Carlos Alberto Vechi. Por via da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, foi homenageado com a Exposição Biobibliográfica *Albano Martins: uma vida de letras e afetos*, na Biblioteca Municipal de Gaia, entre 23 de abril e 30 de maio de 2015.²⁴

CONTEXTUALIZAÇÃO

No que concerne à Europa do século XX aprende-se com Arnold Hauser que “o novo século está repleto de profundos antagonismos; a unidade de sua concepção de vida está tão profundamente ameaçada que a combinação dos extremos mais distantes, a unificação das maiores contradições, torna-se o tema principal, frequentemente o único tema, de sua arte.”²⁵ Mais adiante, acerca do dualismo do ser, diz:

“O dualismo do ser não é, por certo, uma concepção nova, e a idéia da *coincidentia oppositorum* nos é muito familiar através da filosofia de Nicolau de Cusa e de Giordano Bruno, mas o duplo significado e a duplicidade da existência, a cilada e a sedução para o entendimento humano que se ocultam em todo e qualquer fenômeno da realidade, nunca foram vivenciados de maneira tão intensa quanto agora.”²⁶

A ênfase recai por toda a parte na interrupção do movimento, no “*continuum* heterogêneo”, no quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado:

O conceito bergsoniano de tempo sofre uma nova interpretação, uma intensificação e um desvio. O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente do tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. Nessa nova concepção de tempo quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, o ‘método

²⁴ ANEXO C – Cartaz/Programa da Exposição Bibliográfica de Albano Martins. Vila Nova de Gaia, 2015.

²⁵ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 996.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 967.

automático de escrita' e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme.”²⁷

Desse modo, a arte genuína, progressiva, criativa, segundo o filósofo, só pode significar hoje em dia uma arte complexa:

Nunca será possível que todas as pessoas derivem dela igual deleite e apreciação, mas a participação das massas nessa fruição pode ser ampliada e aprofundada. As condições prévias para o abrandamento o monopólio cultural são, sobretudo, econômicas e sociais. Não podemos fazer outra coisa senão lutar pela criação dessas pré-condições.²⁸

A título de contextualização, a pesquisa e os estudos dessa tese foram orientados pelo período de formação e inserção de Albano Martins e de sua obra poética no contexto histórico e literário de Portugal, com relevo na década de 1950, que reflete e projeta o panorama europeu da época e as principais linhas de força depreendidas de sua lírica: a liberdade de expressão e a busca de plenitude pela poesia.

No auge do salazarismo, um grupo de jovens poetas criou a Revista *Árvore: folhas de poesia*, sob o signo da universalidade e da liberdade. Faziam parte do grupo que se reunia na cave do Martinho, ao lado do Teatro D. Maria II, em Lisboa: Albano Martins, António Carlos, Egito Gonçalves, João Rui de Souza, José Bento e Vitor Matos e Sá. Albano Martins, em entrevista concedida a Cinda Gonda, em 1991, em Vila Nova de Gaia, diz:

Era aí que, praticamente, todas as tardes eu me encontrava com o Raul de Carvalho, quando vinha da faculdade, ligava pouca importância à faculdade. Gostava, sim, das coisas literárias. Lembro-me bem do Luís Amaro, do António Luís Moita. O Ramos Rosa, raramente, pois vivia em Faro, no Algarve.

O nascimento de *Árvore: folhas de poesia* corresponde à visão de mundo da época. As ideias de Sartre e sua postura contra o totalitarismo, o tema da liberdade constante em suas

²⁷ Idem, ibidem, p. 970.

²⁸ Idem, ibidem, p. 992.

reflexões têm na obra de Vergílio Ferreira um marco da influência sartriana do existencialismo no país. O periódico surgiu do encontro entre António Luís Moita e Raul de Carvalho, nas aulas noturnas do Instituto Britânico, em Lisboa, quando ambos se interessaram pela única revista que trazia um artigo do filósofo francês. Logo depois, ambos já conversavam sobre a criação de uma revista que retomasse a experiência de *Orpheu*, aberta não só aos *herdeiros da Presença*, *Cadernos de Poesia*, mas que representasse um leque de toda a poesia da altura, em Portugal. O nome *Árvore* foi escolhido por Raul de Carvalho. Dentre os que faziam parte do grupo da revista, que se afirmava sob o signo da universalidade e da liberdade, encontrava-se Albano Martins. Os três primeiros números traziam na capa as seguintes inscrições: *ÁRVORE: folhas de poesia*; e, logo abaixo, uma ilustração discreta – um singelo cesto de vime trançado, contendo flores e folhas - era seguida da data de publicação: Outono de 1951.²⁹ Sobre o primeiro número de *Árvore* diz Cinda Gonda:

Habilmente estruturado, o primeiro número de *Árvore* rompe o silêncio imposto pelo regime; num jogo polifônico, vozes ali dialogam. Como ramos de uma mesma árvore que estendesse os braços ao infinito, indagam, questionam, renovam um panorama acentuado pela mesmice. [...] Realmente, *Árvore* inaugura um espaço indispensável à poesia.³⁰

Divulgada de mão em mão, a revista tem seu segundo número publicado no Inverno de 1951-52³¹, com o mesmo formato, mais volumosa que a anterior e uma dedicatória à memória de Sebastião da Gama, *amigo e poeta que perdemos*. Na Primavera-Verão de 1952³², a publicação do terceiro número demonstra dificuldades e sinais de crise por que passava a revista, o desligamento de um de seus diretores e um volume menor de páginas. Contudo, registra-se o acolhimento da *Árvore* junto à crítica especializada. Raul de Carvalho partilharia com Albano Martins o êxito alcançado na imprensa local e a repercussão da revista no exterior: “O Simões, no ‘Popular’ de ontem, 24, faz à *ÁRVORE* 3 uma crítica extremamente honrosa para nós todos. Imagine você que a coisa adquire, na boca do Simões, categoria internacional.”³³

²⁹ ANEXO D - Capa do número 1 da revista *Árvore: folhas de poesia*.

³⁰ GONDA, Gumercinda Nascimento. *Árvore: Breve História de Uma Revista. Árvore e o Sentido da Modernidade (As Mil Maneiras de Ver)*. 2006. Tese-Doutorado. Programas de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Faculdade de Letra da UFRJ.

³¹ ANEXO E - Capa do número 2 da revista *Árvore: folhas de poesia*.

³² ANEXO F - Capa do número 3 da revista *Árvore: folhas de poesia*.

³³ Carta de Raul de Carvalho a Albano Martins, datada de 25 de setembro 1952, Lisboa. Em GONDA, 2006, p. 8

Antes de a publicação do número 4 (e último) da revista ³⁴, os diretores sofreram interrogatórios coletivos e individuais por agentes da Polícia de Informação e Defesa do Estado (PIDE). À polícia do salazarismo cabia executar as decisões da censura. Em sentido contrário, na carta a Albano Martins, António Ramos Rosa diz: “Há um remorso que eu não queria ter amanhã: é o de não ter feito nada por essa poesia que eu estou certo que surgirá no nosso país – e que depende em grande parte da nossa lucidez, humanidade e audácia.”³⁵

O número 4, último fascículo da *Árvore*, com textos de inegável qualidade, foi publicado à revelia da censura, em uma pequena tipografia, com máxima discrição. Em nota final a revista publicou a notícia de morte de Teixeira de Pascoaes e Paul Éluard. O primeiro foi homenageado por Luís Amaro, que conclui: “Não pode o poeta responder a interrogações que também eram suas, - mas a grave beleza dos versos que nos legou ficará sendo, na Noite escura, uma luz de promessa.”³⁶, ou seja, uma alusão à opressão política que assolava o país naqueles dias e a esperança de liberdade. Paul Éluard, por sua vez, foi homenageado por Ramos Rosa: “Não nos cumpre ser profetas. Cumpre-nos, sim, sentir que Paul Éluard é um nosso guia e um nosso amigo, que a sua voz continua a ser a esperança, a confiança e a pureza de nosso mundo.”³⁷, reiterando a ideia de esperança vindoura pela voz do poeta. Cada um dos colaboradores do número 4 da Revista, ou “fascículo”, como era chamado, apresentou aos leitores uma verdadeira síntese da arte poética, que aparecerá na obra de Albano Martins expressa, principalmente, nas paisagens criadas por sua lírica, em seu esplendor polissêmico, comprometido com a liberdade de expressão e com a esperança de dias melhores para Portugal. Um exemplo é o “Poema para Habitar”, dedicado a Raul de Carvalho, transcrito e analisado, mais adiante.

Em abril de 1953, o salazarismo pôs fim ao projeto da revista *Árvore: folhas de poesia*, e com um auto de apreensão, emitido pela PIDE, suprimiu a publicação do número 4. Por seu valor histórico, o referido auto foi preservado entre os documentos de Albano Martins e é transcrito a seguir:

Aos dezasseis dias do mês de Abril do ano de mil novecentos e cinquenta e três, nesta cidade do Porto e Livraria Internacional, sita à rua de Santo António número quarenta e três e quarenta e cinco, onde eu, José Trindade Roque, agente da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, em serviço na subsecretaria desta polícia, daquela cidade, vim em cumprimento de ordem superior, [sic] apreender quatro exemplares da revista portuguesa *Árvore* [sic]

³⁴ ANEXO G - Capa do número 4 da revista *Árvore: folhas de poesia*.

³⁵ A referida carta de Ramos Rosa se encontra no arquivo pessoal de Albano Martins. Em GONDA, 2006, p. 11.

³⁶ Luís Amaro, Revista *Árvore*, nº 4, p. 73.

³⁷ António Ramos Rosa. Revista *Árvore*, nº 4, p. 73-74.

sob a direção e a edição de António Luís Moita, António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro, Raul de Carvalho, as quais fiz conduzir para a subsecretaria desta polícia nesta cidade. E para constar o presente auto, que vai ser assinado por Alberto Ferreira da Silva, na qualidade de gerente da referida livraria, pelas testemunhas José Felipe da Silva e Joaquim Pereira Moutinho, ambos agentes desta polícia e em serviço nesta cidade, e [sic] por mim agente apreensor que o datilografei.³⁸

A inclusão desse breve histórico da *Árvore: folhas de poesia*, revista que abriu espaço à poesia portuguesa dos anos 50 e que, embora de duração efêmera (apenas 3 anos), teve papel relevante na resistência contra o regime salazarista em Portugal, ao alçar sua voz em favor da liberdade, através de poemas que traziam a marca da intervenção no campo social, ela lança luzes sobre a contextualização. A revista *Árvore: folhas de poesia* constitui fonte imprescindível de pesquisa, por contribuir para maior compreensão das paisagens poéticas na construção do sujeito criativo na lírica de Albano Martins, um de seus colaboradores, e da literatura portuguesa em seu mais amplo espectro.

Segundo o *Depoimento “Árvore”*³⁹, concedido por Albano Martins, seu oculto secretário e intenso colaborador, em oito de maio de 2015, a revista era um espaço aberto às mais diversas tendências, desde que obedecessem ao critério de autenticidade, ou seja, da poesia encarada na sua “realidade específica”, estabelecido na Introdução do n.º. 1 de *Árvore*: “Nosso primeiro critério: o da autenticidade”. Nasceu, portanto, da necessidade, sentida por alguns poetas residentes em Lisboa, de criação dum amplo espaço de convergência e diálogo e, simultaneamente, de abertura às tendências e propostas mais inovadoras que, ao nível da linguagem e da compreensão do fenômeno poético (da poesia encarada na sua ‘realidade específica’), que contrariavam o formalismo, o ‘conformismo piegas’, o ‘lirismo bem comportado’ e o esteticismo que ameaçavam a poesia portuguesa no início dos anos 1950 e não correspondiam aos anseios de liberdade e abertura para poetas da época.

Dir-se-á, lembra Albano Martins, no e-mail datado de 6 de maio de 2015, que o critério da *Árvore* é o mesmo dos *Cadernos de Poesia*: “A poesia é só uma”. E considera: “Independentemente das tendências, já se vê pelas páginas da revista que passaram os neorrealistas, sim, mas também os surrealistas (Mário Cesariny de Vasconcelos...), os tradicionalistas (David Mourão-Ferreira...) e outros”. O leque de colaboradores é vasto e aglutina as mais diversas tendências que se ramificam na nova fase da modernidade portuguesa. Apesar de ainda estar condicionada a certos modismos da época, a literatura

³⁸ GONDA, op. cit., 2006, p. 11.

³⁹ ANEXO H – Informação pessoal de Albano Martins, recebida por e-mail, em 6.5.2015, às 10:01:53 – 0300.

expressa a angústia resultante da crise por que passa a Europa, voltando-se para a condição do homem lançado na correnteza da vida. Nesse contexto desponta a poesia de Albano Martins, reunida no livro de estreia do poeta *Secura verde* (1950), e esparsamente publicada em *Árvore*.

O “Poema para Habitar” de Albano Martins, transcrito a seguir, consta dessa última publicação da revista *Árvore* e expressa a busca de plenitude pelo sujeito lírico:

POEMA PARA HABITAR ⁴⁰

(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 corredores.

Que lhe limpem os vidros da lama
e ponham a flutuar as cortinas do sangue
- até que uma aurora simples nos visite
com o seu corpo de sol desganhado e quente.

Até que uma flor de incêndio rompa
o solo das lágrimas carbonizadas e férteis.
Até que as palavras de pedra que arrancamos da língua
sejam aproveitadas para apedrejarmos a morte.

O poema há pouco transcrito é composto de três estrofes de quatro versos longos, livres e brancos, a significar a liberdade de ideia e expressão. Em andamento quase narrativo, a expressão “a casa desabitada” conota vazio e solidão, e pode ser compreendida como metáfora do ser humano em si, da casa propriamente dita, da pátria, do planeta e da própria poesia, dadas as circunstâncias em que se encontram. O pronome pessoal “nós” expressa a vontade comum, coletiva, do pedido para que a venham habitar. Por esse prisma, ‘fio de Ariadne’ da análise, parece ser a ânsia de re-ligação eu-mundo, o que pode se dar através do dialogismo, entendido como diálogo com o outro, com o diferente, conforme já se observou anteriormente, e através da vibração emotiva que percorre o poema como força erótica (integração com a vida através de Eros), como mítica-telúrica (interligação com a terra-mãe) ou como poética (a poesia como fundadora do real). Nos três sentidos, o processo de

⁴⁰ ALBANO MARTINS. Para *Árvore: folhas de poesia*, n.º. 4, p, 21.

autoconsciência do sujeito lírico se evidencia na busca de transformação do eu e do mundo, através da transmutação das imagens que conotam o estado de tristeza e miséria, opressão, censura e morte, presentes nas expressões “vidros da alma”, “cortinas do sangue”, “solo das lágrimas carbonizadas”, “palavras de pedra”, em imagens de liberdade, fertilidade, florescimento de beleza, da vida e da poesia, reunidas nos versos da terceira estrofe: “- até que uma aurora simples nos visite / com o seu corpo de sol desgrenhado e quente”, e reiteradas na quarta estrofe: “Até que uma flor de incêndio rompa” e até “apedrejarmos a morte”. Cabe notar que a imagem “sol desgrenhado”, entre outras, surpreende o leitor ao captar e expressar o inusitado de um momento, em consonância com as Vanguardas.

A revista *Árvore* foi destinada a divulgar e a defender a criação poética de seu tempo. Os três primeiros números foram impressos nas Oficinas Gráficas de Ramos, Afonso & Moita Ltda.. Acerca do título da revista, pode-se dizer que, do ponto de vista simbólico, a árvore é um dos símbolos mais ricos e difundidos, significativo da regeneração, do renascimento da vida, que sempre vence a morte, em perpétua ascensão para o céu. Sua verticalidade permite a comunicação dos três níveis do cosmos; “o subterrâneo, através das raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu”⁴¹. Da ilustração da capa, convém notar que a folha participa do simbolismo geral do reino vegetal, como símbolo da felicidade e da prosperidade. Um buquê ou ramo de folhas designa o conjunto de uma coletividade, unida numa ação coletiva e um pensamento comum.

Vários e sucessivos periódicos, como a *Távola Redonda*, *Cassiopeia*, *Graal*, *Cadernos do Meio-Dia*, *Bandarra*, *Grifo*, *Cadernos do Passeio Alegre*, *Estranhar Pessoa*, etc., deram continuidade ao movimento de revistas que teve como epicentro *Orpheu* (1915) e *Árvore* (1951), originando e ramificando o Modernismo e as novas tendências literárias, estéticas e filosóficas em Portugal. Após o 25 de abril de 1974, a poesia liberta-se, expande-se em “uma outra poesia” mais a serviço do povo, da liberdade sociopolítica. E, conforme se aprende em Massaud Moisés, passada a primeira quadra de 74, são retomadas as lendas de *Orpheu* e o espírito moderno de *Árvore*. Surgem de suas raízes e copa outras ramificações que abrigam grandes revelações no domínio da poesia, bem como no âmbito da prosa e na atividade dramática.

Ainda a título de contextualização, cabe destacar especialmente dos versos reunidos em *Secura verde*, livro de estreia do Poeta, lançado em 1950, ano que precedeu à publicação

⁴¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 23ª. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 85.

do número 1 da Revista *Árvore*, o último poema do livro, no qual o poeta funde, através do oxímoro “secura verde”, seu estado de ânimo e a situação do país, expressos na tensão semântica do substantivo e do adjetivo. Antes, porém, convém deter-se um pouco sobre o oxímoro, figura retórica que se situa no campo do sentido conotativo, ajudando a definir determinados conceitos de difícil expressão, como é o caso da combinação de vocábulos paradoxais, em que ambos os termos se excluem, a fim de revelar que a conciliação de contrários é possível e, por vezes, indispensável para se exprimir a verdade. O oxímoro tem o objetivo de intensificar, mais que a antítese, a junção paradoxal, muitas vezes para despertar o efeito epigramático ⁴², ou seja, de alusão crítica, às vezes, mordaz. Conforme se depreende da expressão “secura verde”, a tensão semântica entre o substantivo e o adjetivo revela a crítica breve e mordaz ao estado de ânimo do poeta e à situação do país, ambos oprimidos e inconformados com a realidade. A exemplo da natureza, que mantém vida latente na raiz, enterrada, o poeta guarda escondidas em seu silêncio as palavras “aves noturnas” que buscam “a luz do dia”:

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 noturnas que buscam,
inquieta, a luz do dia.

(AED, 2010, p. 32) ⁴³

Ao propor uma comparação argumentativa, “Como é verde/ a raiz duma planta que secou”, o poeta atenua a contradição do título do poema, repetida no primeiro verso, e aponta para a complexidade, profundidade do ser planta e do ser humano. A palavra “raiz” evoca a ideia de profundidade, de secreto, de oculto, em oposição à palavra “corpo” que transmite uma imagem do exposto, do que é visto, sem, contudo, ser revelado seu interior. O mesmo se aplica à segunda quadra, onde o eu lírico do poema “Meus versos podem ser tristes”, do eu

⁴² CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos literários E-Dicionário de Termos Literários. Coord. Carlos Ceia. <https://books.google.com.br/books?isbn=1446679993>, em 3.6.2012 – 6/8/2012.

⁴³ NOTA da autora: Adotou-se AED para designar *As escarpas do dia (Poesia 1950-2010)*. Porto: Afrontamento, 2010. Foi mantida a ortografia original em todos dos poemas transcritos nesta tese.

real do poeta “e eu ter profunda alegria.”. A tensão contraditória do oxímoro inicial “secura verde” prolonga-se até o fecho do poema, onde os versos tristes são metaforicamente apresentados com “aves noturnas que buscam, / inquietas, a luz do dia”. Em outras palavras, inquietações profundas que buscam a liberdade do ser, da expressão poética, da pátria, assim como ainda verde a raiz da planta que secou continua seu trabalho subterrâneo pelo reverdecer da planta à luz solar.

Em se tratando de poeta do mundo contemporâneo, faz-se necessária uma visão panorâmica da lírica de Albano Martins, nas páginas seguintes, para apresentar alguns traços de sua imensa e complexa obra poética, em incessante produção. Nesse sentido, compreender a função das vanguardas parece ser fundamental. Lê-se em Augusto de Campos:

Entender a vanguarda como busca febricitante do novo pelo novo, como mera estética do provisório e o extravagante, é desentender totalmente a raiz de sua necessidade. O que fizeram as vanguardas das primeiras décadas foi criar os pressupostos da linguagem artística de nossa época, correspondendo à Revolução Industrial e antecipando a revolução tecnológica, no contexto da evolução científica e das transformações sociais do mundo moderno. E o que fizeram as novas vanguardas da segunda metade do século foi retomar e desenvolver essas propostas, que a catástrofe das duas grandes guerras e a intervenção opressora dos regimes totalitários de esquerda e de direita haviam interrompido e sufocado. ⁴⁴p. 291.

A OBRA POÉTICA: ALGUNS TRAÇOS

... estes sessenta anos de árduo combate com as palavras ⁴⁵

(Albano Martins)

Aos 20 anos, Albano Martins publica *Secura Verde*, em 1950. Ao olhar para os versos ali escritos, percebe-se um poeta intelectual e emotivamente maduro. Não há vulgaridades, tudo é pensamento poético, empenho e desenvoltura, apontando para a maturidade do autor. Por exemplo, nos versos extraídos de “Poema vegetal”:

⁴⁴ CAMPOS, Augusto. *Poesia Antipoesia Antropofagia e Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 106.

⁴⁵ ANEXO I - Dedicatória de Albano Martins à autora da tese, manuscrita no livro *As Escarpas do Dia*.

POEMA VEGETAL

Procurei um caminho:
os rios quiseram-me levar.
Prefiro seguir sozinho
a ter por companheiro um surdo mar.

As minhas mãos tocaram verdes rosas:
agora sei a aspereza que elas tinham.
Procurei um caminho: fui achá-lo
nas palavras amargas dos que vinham.

(*Secura verde* - AED, p. 23)

Nessa estrofe composta de quatro versos, o sujeito lírico revela sua segurança e autonomia ao preferir dar ouvidos a seu lirismo interior a se deixar levar pelas inúmeras tendências poéticas, “rios” que se confundem em um “surdo mar”, sem ressonância em seu âmago.

A manifestação de autonomia lírica no processo criativo persiste ao longo do livro, conforme se pode observar no poema “Construo e Destruo”, analisado minuciosamente no Capítulo I e aqui parcialmente transcrito, a título de ilustração:

CONSTRUO E DESTRUO

Construo e destruo.
Que importa destruir
se há neste mundo tanta coisa bela
ainda por descobrir?

(*Secura verde* - AED, p. 25)

Também na lírica amorosa, em *Secura Verde* já desponta o silêncio como elemento chave de sua poética, não raro, de intenso erotismo, como se lê neste poema sem título:

Não sei que me apetece.
O meu desejo
é o silêncio que vem
depois de cada beijo.

(*Secura verde* – AED, p. 29)

A veia lírica e amorosa de Albano Martins continua em *Outros poemas* (1951-52), onde resgata e ressignifica expressões da Língua, como nos versos de “Viagem”, transcritos a seguir, onde busca um significado para a dialética do cotidiano (“minha casa”), tempo-espaço do conhecido, e da existência (“fim do mundo”), do desconhecido:

VIAGEM

Vou de eléctrico para o fim do mundo,
mas não sei onde o mundo acaba.
Vou de eléctrico para minha casa.

(*Outros poemas* - AED, p. 38)

Após um hiato de dezessete anos, Albano Martins publica *Coração de Bússola*, (1967), livro em que denota consciência do tempo estrangulado pela ditadura e da vida soterrada pelo fascismo. Contudo, fortalecido por haver encontrado Kay⁴⁶, o seu amor, juntos prosseguem como que congelados, indignados com a situação de estarem ambos guardados por “sentinelas de sal e de silêncio”, alusão ao regime e à censura, como se lê em “Circuito”, sem, contudo, abrir mão do erotismo, presente em “Roteiro”:

CIRCUITO

Eis a nossa vida de enterro,
a nossa vida de operários fúnebres
conduzindo a morte como um veículo
através de labirintos de gestos
e precipícios de palavras.

(*Coração de bússola* – AED, p. 50)

ROTEIRO

Desenho no mapa o teu perfil
de caravela cósmica. Viajo
por hemisférios tácteis ao encontro
do lastro puro, do contraste
que me revele

e justifique

e baste.

(*Coração de bússola*, AED, p. 43)

⁴⁶ ANEXO J - Fotografia de Albano Martins com a esposa e a filha.

Observa-se nos dois poemas a construção de paisagens opostas entre si pelo olhar do sujeito lírico. No primeiro poema a paisagem é construída com imagens mórbidas, noturnas, “vida de enterro” e “operários fúnebres” a sugerirem a morte, as sombras, domínio de Thanatos; ao passo que, no segundo poema, a paisagem é construída com elementos solares, da vida e criação, domínio de Eros, “caravela cósmica”, é a expressão indicativa de amor eterno, imortal, radiante. Nos dois poemas Eros e Thanatos se contrapõem, conforme em outros textos do autor, com toda sua força simbólica, de dupla intencionalidade da linguagem, consoante lembra Paul Ricoeur ⁴⁷, conforme se verifica, no Capítulo III, centrado no tema do Amor.

Em contraposição a esse tempo estrangulado, o amor supremo e alquímico oxigena e encanta o leitor das páginas de *A Margem do Azul* (1982), livro de poesia dedicado à Kay, sua mulher, absoluta, musa inspiradora, timbre e tom de sua lira, como dizem os poemas seguintes:

Um leopardo
azul me conduz
pelo dorso da noite.

(*A margem do azul* - AED, p. 97)

De ti fiz a harpa e a lira,
a guitarra.

Outra música não sei.

(*A margem do azul* – AED, p. 101)

No primeiro poema, a metáfora visual constituída pelo encadeamento dos versos um e dois “Um leopardo / azul” conota e expande o sentido tátil de vigor e agilidade do animal ao tempo e aos sentidos, conduzindo o sujeito lírico “pelo dorso da noite”, o que reforça a conotação do encontro amoroso na dimensão corporal. O uso do cromatismo azul remete não só à ideia de profundidade da noite e do indizível, como, também, sugere elevação ao céu, às alturas, fortalecendo, desse modo, a imagem platônica do sentimento amoroso. Na segunda estrofe, a imagem sinestésica visual-auditiva da “harpa”, da “lira” e da “guitarra”, instrumentos femininos, sugere a harmonia do corpo da amada, semelhante a cordas dedilhadas que soam à música.

⁴⁷ CEIA, Carlos. E- dicionário de termos literários...

Nos três poemas que se seguem, as imagens de busca da plenitude no encontro com o outro, “a amada”, também revelam o esforço e a determinação do sujeito lírico:

VARIAÇÕES PARA A AMADA DO “CÂNTICO DOS CÂNTICOS”

1.
Para ver
a amada
descerei
ao coração dos frutos
silvestres.

2.
No ventre
da amada
colherei
lírios
e papoulas.

3.
Num leito
de medronhos,
incenso
e flores
de eucalipto, possuirei
a amada.

(*Caderno de argolas* – AED, p. 393)

O uso dos verbos no futuro do indicativo “descerei” (1), “colherei” (2) e “possuirei” (3) expressa a sedução e o desejo de posse amorosa, a delicadeza e suavidade com que os substantivos “amada” (1), “lírios e papoulas” (2), flores de eucalipto” (3), o adjetivo plural “silvestres” (1) e os dêiticos espaciais “ao coração dos frutos” (1), “no ventre da amada” (2), “num leito de medronhos” (frutos semelhantes aos morangos, que pela cor, forma e sabor sugerem o beijo) remetem às belezas da Natureza o poema que o evoca em tom de louvação ao Amor e à amada como em *Cântico dos Cânticos* que, naturalmente, os inspira.

A infância no campo é retomada pelo poeta em seu livro *Os Remos Escaldantes* (1983), na própria invocação do campo e do ciclo da natureza. Em alguns deles sente-se a presença de Cesário Verde, poeta lisboeta oitocentista, a quem Albano Martins dedicou mais de um estudo, como se pode verificar na citação a seguir e ao longo da tese. Segundo o Poeta,

[...] a poesia de Cesário Verde, de raiz e substância naturalistas, cingida ao real – o real observável, o mundo do cotidiano -, rompe decididamente com as serôdias expansões do sentimentalismo e do subjectivismo românticos, surpreende a realidade e os sinais dos tempos novos e cria uma linguagem ajustada à expressão dessa mesma realidade. Por intermédio de Cesário, entram pela primeira vez – e julgo que definitivamente – na poesia portuguesa um mundo e um vocabulário até então reconhecidamente prosaicos. Essa, creio, a lição mais duradoura – e, por isso, actual – da sua obra. [...] Quando Álvaro de Campos-Pessoa, no II dos “Dois Excertos de Odes”, invoca o autor de ‘O Sentimento dum Ocidental’ (ó Cesário Verde, ó Mestre), é o cantor do ‘crepúsculo’, das ruas ao cair da noite’, do ‘acender das luzes nas grandes cidades’ que ele evoca. E se nem todos, ao contrário do que sucede no poema de Mário Cesariny, foram (fomos) para casa ler Cesário Verde’, a verdade é que, nos caminhos da poesia portuguesa do presente século, da mais antiga à recente, a cada passo se reconhecem, nítidos, palpáveis, o testemunho e o legado estético do poeta.”⁴⁸

A invocação do campo e do ciclo da natureza são constantes nesse livro. Bons exemplos são os versos extraídos da série “Crepúsculo de Agosto”:

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

Um dia o vento estará maduro.

(*Os remos escaldantes* – AED, p. 118)

O tempo de florescimento das papoulas, metáforas dos versos vermelhos, cor do fogo, da paixão, é cantado pelo sujeito lírico na medida em que comparado ao ciclo da própria poesia e da vida. E, na última estrofe do poema “Era aqui, era o tempo”, o tempo é metaforizado no amadurecer das cerejas e no florescer das malvas:

Era
o tempo das
cerejas e das malvas.

(*Os remos escaldantes* - AED, p. 121)

⁴⁸MARTINS, Albano. *Circunlóquios*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000, p. 32.

Cerejas, frutos que pela cor, forma e sabor sugerem o jardim das delícias da Natureza e do Amor. Nesse sentido, remetem ao conto *As cerejas*, de Lygia Fagundes Telles, onde tais frutos despertam a curiosidade, apetite e desejo na adolescente que as observa como enfeites no decote do vestido da tia:

“Aproximei-me fascinada. Nunca tinha visto ninguém como tia Olívia com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo. – É de cera? – perguntei tocando-lhe as cerejas. Ela acariciou minha cabeça com um gesto distraído. Senti seu perfume. – Acho que sim, querida. Por quê? Você nunca viu cerejas/ - Só na folhinha. Ela teve um risinho cascadeante. No rosto muito branco a boca parecia um largo talho aberto e com o mesmo brilho das cerejas. – Na Europa são tão carnudas, tão frescas!”⁴⁹

A malva, por sua vez, denota o tom verde claro e o aroma delicado das flores do campo, conotando singeleza e ingenuidade. Herder Lexikon lembra⁵⁰ a que “Já na Antiguidade, suas folhas eram consideradas como sinal de um pedido de perdão”. Reunidas as duas, cerejas e malvas, no último verso do poema de Albano Martins significam, quiçá, a passagem da infância para a juventude, expressa em “Era / o tempo”.

O retorno ao passado e às raízes esboçam-se nos versos que se seguem:

Há um melro que faz
o ninho na minha memória. Ouço-o
agora. Canta
a flor das giestas
e da cerejeira. Traz,
emoldurados no bico,
os meus dezoito anos.

(*Os remos escaldantes* – AED, p. 119)

Na imagem do melro que faz ninho e canta na cerejeira, o poeta resgata pela poesia “a flor das giestas (flores amarelas utilizadas em funerais e bodas), a memória de seus dezoito anos. Todavia, esse retorno no tempo é presentificado pelos verbos no presente do indicativo “há”, “faz”, “ouço-o”, “canta”, e está assim confirmado em *As Vogais Aliterantes*, poemas compostos entre 1981-1985, dos quais se colhe o exemplo:

⁴⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *As cerejas. Um coração ardente*. São Paulo Companhia das letras, 2012, p. 83.

⁵⁰ LEXIKON, op. cit, 2013, p.132.

Dêem-me um arco e recriarei a infância,
 os tordos sob a neve,
 o rio sob as tábuas.
 Dêem-me a chuva e a gávea
 duma figueira,
 a flor dos eucaliptos,
 um agapanto de água.

(*As vogais aliterantes* – AED, p.137)

Neste poema, através da memória imaginativa o poeta parece buscar a recriação da juventude/infância como um todo, o negativo, oculto, expresso pelos dêiticos nos versos “os tordos sob a neve” e “o rio sob as tábuas”, e o positivo, revelador do processo da criação artística “Dêem-me um arco e recriarei a infância”.

Em 1989, Albano Martins publica *Rodomel Rododendro*, uma obra-prima da literatura portuguesa do século XX. Invulgar tanto pelo título, que remete ao mel das abelhas de Rodes, com toda sua simbologia, como às flores do rododendro (azálea) que encantam pela magia das cores e formas. Escrita em transe ⁵¹, o que remete ao poema longo de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro “O Guardador de Rebanho”, cujo cotejo se pretende fazer em um outro momento, essa criação de beleza única é surpreendente pela delicadeza com que aborda o universo rural, origem e matriz da poesia de Albano Martins. Nas palavras do Poeta: *Dele* [do chão da Rascoa] “vêm o sol que percorre a minha poesia e o sangue que sustenta as flores que nela medram e vicejam”.⁵² Em *Rodomel Rododendro* o poeta se faz caminho, faz-se pauta musical em busca de harmonia. Segundo Nelly Novaes Coelho, “Iniciando a caminhada em pleno “crepúsculo” (o dos deuses que o nosso tempo destruiu), o poeta avança, mergulhando cada vez mais no magma poético e acaba por vislumbrar nova “aurora”. Indo “ao encontro da foz”, reencontra “a nascente” ⁵³. No parágrafo inicial lê-se: “Íamos pela Ribeira, pátio de escamas, desperdícios, sol deposto. Do outro lado do rio, incendiando a margem, velas de sombra, um vento inchado, apodrecido, varrendo as casas, os telhados. [...] Íamos ao encontro da foz”. ⁵⁴. O caminhar pelas ruas da cidade em direção ao rio, que deságua no mar, lembra, por um lado, o poema “O Sentimento dum Ocidental”, de Cesário Verde, no qual o sujeito lírico caminha pelas ruas de Lisboa do anoitecer ao amanhecer, captando com o olhar e transformando em poesia as imagens do percurso. Por outro lado, lembra “Na floresta do

⁵¹ Conforme testemunho de Manuel da Silva Ramos. Apud: Albano Martins ou o ofício nobre de ser poeta. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*, p. 45: “Escrita em transe durante vários dias, sem interrupção, esta obra mágica e surpreendente é invulgar tanto pelo título como pelo conteúdo”.

⁵² Este chão que me deu a seiva. *Albano Martins: Uma vida interior na escrita da paisagem*, ibidem, p. 11.

⁵³ COELHO, Nelly. “A poesia como fundadora do real”. *Jornal de poesia*, p. 8. (Internet em 1..3..2013).

⁵⁴ *As escarpas do dia* (AED), p 179.

alheamento”, de Fernando Pessoa, cujas imagens difusas vão se constituindo em paisagens líricas. Nos três textos, contudo, a fragmentação revela índices de modernidade, o que torna pertinente o exame mais detalhado desse assunto, em um outro momento. Composto de cinco fragmentos, o denso poema em prosa arrasta o leitor no fluxo de suas palavras e na febre de suas emoções da primeira à última linha. Jorge Valentim desperta a atenção para o que os cinco movimentos de *Rodomel Rododendro* tem de afinidade com a estrutura da *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlioz, “obra capital do gênero poema sinfônico”⁵⁵.

Em tributo ao poeta japonês Bashô, Albano Martins publica em 1995 um livro de poesia intitulado *Com as Flores do Salgueiro*, composto de poemas escritos à maneira de haikai (haiku, que consiste na anotação poética e espontânea de um momento especial, com ritmo próprio, determinado pela sináfia métrica (*enjambement*), que desloca a palavra “morre” do primeiro para o segundo verso, e de onde foi selecionado o seguinte terceto:

Quando o verão
morre, as amoras
vestem-se de luto.

(*Com as flores de salgueiro* – AED, p. 221)

Os livros *A Voz do Olhar* (1998) e *Escrito a Vermelho* (1999) são compostos nos finais dos anos mil novecentos e noventa, sob forte depressão do poeta⁵⁶. Em *A Voz do Olhar*, ao falar de pintores, escultores, máscaras e outros objetos estéticos, Albano Martins revela uma acuidade de olhar e uma razão sensível incomuns. Nas palavras de Manuel da Silva Ramos, “surpeende-nos e dá-nos a verdadeira dimensão poética das coisas e dos acontecimentos”. Diz ele: “o comentário poético que Albano Martins faz ao quadro do pintor francês Henri Rousseau (*Le Douanier*) *A Cigana Adormecida*, é duma pertinência, beleza e invenção extraordinárias”⁵⁷:

“A CIGANA ADORMECIDA, DE HENRI ROUSSEAU (*LE DOUANIER*)”

⁵⁵ VALENTIM, Jorge. *A quinta essência musical da poesia: Rodomel Rododendro, um poema sinfônico de Albano Martins*. Porto: Campo das Letras, 2007, p.47

⁵⁶ Conforme testemunho de Manuel da Silva Ramos. Apud: Albano Martins ou o ofício nobre de ser poeta. *Albano Martins, uma vida interior na escrita da paisagem*, p, 46: “Nos finais dos anos noventa, Albano Martins mergulha numa funda depressão”.

⁵⁷ Em *Albano Martins - Uma vida interior escrita na paisagem*. Câmara Municipal do Fundão, 2012, p. 47.

O que o leão diz
 torna-se inaudível. Do alaúde
 em terra saem,
 disfarçadas,
 algumas notas que valem
 como canção de embalo
 ou – quem sabe? –
 como declaração de amor:
 o contido
 rugido do leão que vela
 o sono e o repouso
 da cigana. Mas o amor
 não dorme ou nunca
 repousa. Que sempre vela
 quem ama.

(*A voz do olhar* - AED, p. 298).

Retomaremos a análise da éfrase, da relação entre poesia e pintura e outras expressões artísticas na obra poética de Albano Martins, no Capítulo IV, que aborda as paisagens poéticas transformadoras construídas a partir da busca de Eros pelo sujeito lírico na Arte, em continuidade dialogal com os capítulos anteriores, que examinam aquelas fundadas e consolidadas na Natureza e no Amor, conforme já mencionado, anteriormente, na Introdução.

Em *Escrito a Vermelho*, livro de imersão no eu e profunda reflexão pessoal, o sentido de emergência expresso nas palavras “fecha depressa”, traz o tom angustiante da separação, de quem morre um pouco quando alguém próximo morre:

INDÍCIO

Quando alguém morre,
 apuras o ouvido
 em busca de um indício.

Fecha depressa
 a janela
 antes que ouças
 dizer
 que é por ti
 que os sinos dobram.

(*Escrito a vermelho* - AED, p.324)

Resumindo, nos últimos livros do poeta assistimos a uma depuração do seu discurso poético, ainda mais sintético que na poesia anterior a 2000. São regressos à infância, à Grécia e a outros lugares e tempos do mundo, homenagens a artistas e a escritores, incursões à criação literária. “Compêndio”, transcrito a seguir, é poema no qual, a partir de uma imagem marítima, o poeta sugere o que é escrever:

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.

(Escrito a vermelho – AED, p. 309)

O cromatismo azul, vermelho e verde de “tarântula azul” e das vermelhas flâmulas das algas “e o fermento das águas”, elementos mutáveis de uma paisagem mutante, de formas inconstantes, recursos de que o que o sujeito lírico lança mão para expressar o que é escrever, no sentido de recriar a realidade através das palavras. Associa-se à imagem da vida como uma pauta em um compêndio de espuma, ou seja, passageira, transitória, com insustentável leveza da espuma, que transborda festivamente e se esvai, desmancha-se, num moto contínuo.

A imagem da morte reflete-se na homenagem póstuma, nos versos elegíacos a Sophia de Mello Breyner Andresen e a Cesare Pavese, transcritos a seguir, que expressam o sentimento de despedida e de reencontro do Poeta, na medida em que sua voz lírica se funde com a essência da poesia desses autores, recuperando, na forma, a imortalidade da Arte:

DOIS POEMAS PARA SOPHIA

1.
 Agora

se fechou o círculo, agora
desces as escadas e entras,
pálida,
na tua *noite diurna*.

Ao sul

fica a pequena praça
onde o outono
sem frutos
humildemente
se despede.

2.

Lá onde o mar
compõe suas crinas
de anémonas e corais, recolho
o ouro
da tua palavra.

(*Caderno de argolas*, AED, p. 384)

AO OUVIDO DE PAVESE

Entrarás pela Piazza
di Spagna com um ramo
de oliveira na mão, subirás
às colinas, assistirás
à festa do verão e partirás
em busca do crepúsculo
com dois relâmpagos acesos
nos olhos e nas mãos.

(*Caderno de argolas*, AED, p. 388)

Em seu livro de poesia *Estão agora floridas as magnólias* (2012), a condensação do estilo e a grande força poética, à maneira do haicai japonês, emanam da austeridade linguística do poeta, emocionalmente carregada de um sentido fruidor da existência, que a faz metafísica ágil, amorosa, musical “espetada no alvo do drama da vida humana”, como diz Manoel da Silva Ramos ⁵⁸. Publicado em 2014, *Desta varanda, o mar*, é livro de poemas bilíngue, traduzidos para o espanhol por Alfredo Pérez Alencart. *O Livro de viagens* (2014) traça um percurso artístico com os amigos e outras circunstâncias por sentimentos, cidades e civilizações:

⁵⁸ Em *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Câmara Municipal do Fundão, p. 47.

FONTANA DI TREVE

Uma moeda
 por um desejo. Desde quando
 os sonhos são vendidos
 a preço de saldo?

(*Livro de viagens*, p. 18)

No poema, a referência à Fontana di Treve, um dos cenários da obra prima cinematográfica de Federico Fellini, *La dolce vita* (1960) remete à crença romana presente na trilha sonora do filme *Three coins in the fountain* (1954), com música de Jule Stein e letra de Ammy Cahn, de que, atiradas as moedas às suas águas concomitantemente ao pedido de um desejo, este será realizado, funde, de certo modo, a tradição da esperança amorosa à modernidade do consumo turístico.

Considerando, também, o leitor, algumas reflexões sobre a estética literária da recepção foram evocadas. Em *O dilema da estética da recepção*, de Manfred Naumann, lê-se: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para um destinatário concreto.”⁵⁹. Hans Robert Jauss afirma em *A estética da recepção: colocações gerais*:

O juízo estético, que exige de cada um a busca de uma comunicação universal, satisfaz um máximo de interesse, pois resgata esteticamente, uma parte do contrato social. Também cada um espera e exige que se busque uma comunicação universal com os outros, como se fosse por consequência de um contrato original, ditado pela própria humanidade.⁶⁰

E Wolfgang Iser reflete em *A interação do texto com o leitor*: “O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa”.⁶¹.

Dada a extensão e complexidade da obra poética de Albano Martins, em incessante produção, foram selecionados poemas que revelam a busca de Eros, enquanto princípio criador, em três domínios principais, compreendidos na Natureza, no Amor e na Arte e a relação entre eles nas paisagens poéticas fundadoras, consolidadoras e transformadoras, criadas pelo sujeito lírico com palavras dirigidas a um leitor/receptor também ele criador de suas próprias imagens e sentidos estéticos.

⁵⁹ Apud: LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. RJ: Paz e Terra, 1979, p 9

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 61.

⁶¹ Idem, ibidem, p. 87.

CAPÍTULO I: CONTITUIÇÃO DO SUJEITO LÍRICO, DE EROS E DE PAISAGENS POÉTICAS.

[Eros] tecelão de mitos

(Safo)

Para elaboração dessa tese, que se intitula Paisagens Poéticas na Lírica de Albano Martins, foi adotado, consoante se verifica em seu desenvolvimento, o conceito de sujeito lírico como “a voz que fala” no poema, segundo esclarece Massaud Moisés; o sentido de Eros metafísico, conforme consta em Hesíodo e é retomado em Commelin; a concepção artística de paisagem formulada por Anne Cauquelin, sem, contudo, desprezar o aspecto geográfico atribuído por Milton Santos, por se adequarem mais ao tema proposto; e a raiz aristotélica do termo poética, de *poiein*, (re)criar.

Nesse processo de constituição de sua identidade criadora, o sujeito lírico busca a pulsão vital de Eros nas formas da Natureza, do Amor e da Arte para a criação de paisagens poéticas, às vezes em metamorfose:

PINTURA

Onde se diz espiga
leia-se narciso.
Ou leia-se jacinto
Ou leia-se outra flor...
Que pode ser a mesma.
As flores
são formas
de que a pintura se serve
para disfarçar
a natureza. Por isso
é que
no perfil
duma flor
está também pintado
o seu perfume.

(*Castália e outros poemas* – AED, p. 347)

No poema “Pintura” verifica-se uma visão de um determinado sujeito de uma determinada vista (perspectiva do homem comum), que transporta o observador para a

Natureza primeira, representada pelos substantivos “espiga”, “narciso”, “jacinto”, “flor”, “perfume”. Se a espiga, parte da planta que contém os grãos de milho, trigo, arroz, cevada e ou outros cereais, remete à ideia de colheita e fartura (ou escassez), a flor, em suas diferentes espécies, traduz a ideia de extremo da beleza. O narciso, além de conotar o homem vaidoso de si, resgata o sentido altivo da poesia pela origem latina do próprio nome, da botânica, *narcissus poeticus*, e pela forma de algumas espécies dessa flor que têm uma pequena coroa. O jacinto, flor pendular, em forma de cacho, reconhecida por sua coloração que vai do branco ao roxo, em vários tons, predominantemente o lilás, pode também conotar o brilho do mineral zircão, transparente ou de tons avermelhados, usado às vezes como pedra preciosa, ou, mesmo, significar jargão. Entretanto, no poema, eles representam a flor natural “que pode ser outra flor” ou “que pode ser a mesma”, conforme se lê no quarto e quinto versos. Em seguida, a visão do artista, ao conceber as flores como formas “de que a pintura se serve / para disfarçar / a natureza”, transforma-as em paisagem plástica, num quadro, buscando aproximá-las da perfeição, do absoluto. Percebe-se, nesse movimento, a originalidade e o esforço do Poeta que, diferentemente do exercício da imitação, busca corrigir, ocultar as imperfeições da Natureza (primeira) com a Arte, considerada natureza segunda. O resultado dessa relativização da perspectiva do artista no quadro, do poeta no poema, aproxima-o da visão ampla do mundo, representada pelos últimos versos “no perfil / duma flor / está também pintado / o seu perfume.”. Na sinestesia dos sentidos da visão “pintado” e do olfato “perfume”, o sujeito lírico resgata através da linguagem o sentido da vida, da plenitude do Amor como criação, princípio vital atribuído a Eros, e revela a cosmovisão do autor de que a paisagem poética verbalmente expressa pode se aproximar do absoluto pela Arte. Depreende-se daí o cruzamento dos grandes significados do poema na imaginação do autor/leitor e do leitor: Transforma-se, pela criação poética, como que numa metamorfose, a Natureza em Arte, para, em seguida, transformar-se a Arte em Natureza.

Na reflexão de Octávio Paz, a crença na metamorfose na Antiguidade permitia a comunicação contínua entre o mundo sobrenatural, o humano e o da natureza. Com a Idade Moderna, acentuou-se o divórcio entre natureza e cultura. Em tempos atuais, o Amor parece ser uma via de reconciliação com a Natureza, e a Arte sua expressão. No caso do poema “Pintura” a metamorfose está subentendida nos versos “Onde se diz espiga / leia-se narciso. / Ou leia-se jacinto / Ou leia-se outra flor.../ Que pode ser a mesma.” Ou ainda, na transmutação da flor em sua representação pictórica, “formas / de que a pintura se serve / para disfarçar/ a natureza” e vice-versa.

O sintagma “paisagens poéticas” que compõe o título da tese expressa, por um lado, a paisagem, compreendida como espaço habitado/preenchido por figuras da natureza ou da cultura em que há interação entre elas e que, por sua vez, são apreendidas por uma outra percepção, um outro olhar, como o do homem comum ou do artista, ou, ainda, mais especificamente, o do poeta que também interage com ela e com o que a constitui, na medida em que estes elementos podem ser encontrados na Natureza, no Amor e na Arte, como estão representados nos poemas escolhidos. Considerando-se que o sujeito que interage com ela [a paisagem] é um “eu” que é dotado de pensamentos, de sensibilidade, de valores e que busca a realização, depreende-se a construção de uma identidade criadora da sua relação com essas paisagens. Uma relação com o outro que há nele, na superfície, na consciência ou no inconsciente, e no exterior, no mundo visível e invisível, identificado em três aspectos principais: com a Natureza enquanto vida vegetal e animal, enquanto fauna e flora, enquanto mineral; com o Amor enquanto relação afetiva e física; com Arte própria e de outros artistas, com as representações de suas relações com esses elementos. Por outro lado, o sintagma paisagens poéticas sugere que a identidade em construção nessas relações adquire diferentes configurações que satisfazem, em diferentes graus, ou entram em conflito com as aspirações do Poeta empenhado na sua realização. Nesse sentido, conforme já se pontuou anteriormente, o objetivo da tese consiste em demonstrar que a construção da identidade do sujeito lírico depreendida das paisagens recriadas da Natureza, do Amor e da Arte, com diferentes efeitos no eu em questão, revela o processo criativo e a cosmovisão do autor de religião amorosa do Homem com a Natureza pela Arte, nas diversas etapas da vida.

No poema que se segue, o sujeito lírico busca apreender o efeito de Eros em imagens sinestésicas visuais e auditivas:

A MÚSICA DE EROS

Para uma tela de José Carralero

Tão tenso
 como o arco
 das cordas
 do violino é o corpo
 expectante. Tão
 dourada e triunfante
 como a música
 é a sua
 nudez. Fatais

uma e outra. Ambas
letais.

(*Livro de viagens*, p. 44) ⁶²

Embora a pesquisa aponte para inúmeras concepções de Eros, adotou-se o sentido metafísico da palavra desenvolvido por Pierre Marie Commelin, em comunhão com Hesíodo, que descreve Eros, esse deus antigo, como aquele que “inspira ou produz esta invisível e muitas vezes inexplicável simpatia entre os seres, para os unir e procriar de novo. O poder de Eros, diz ele, “se estende para além da natureza viva e animada: ele aproxima, une, mistura, multiplica, varia as espécies de animais, de vegetais, de minerais, de líquidos, de fluidos em uma palavra, de toda a criação”. E conclui: “Eros, é, pois, o deus da união, da afinidade universal; nenhum outro ser pode furtar-se à sua influência ou à sua força: Eros é invencível”.⁶³ Em concordância, Sarah Carr-Gomm em *Símbolos da arte*, amplia o conceito à Arte: “Episódios das vidas dos deuses e mitos sobre eles têm sido inspiração de vários artistas. Os deuses e deusas, como personificação de qualidades humanas, desempenham um papel importante em alegorias” ⁶⁴. Sobre a importância do mito reflete Mircea Eliade:

Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. Graças ao mito, despontam lentamente as ideias de *realidade*, de *valor*, de *transcendência*. Graças ao mito, o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas ‘revelações’ engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma ‘história sagrada’.⁶⁵

Viktor Salis observa que Eros tinha na Antiguidade dois significados: um mais profundo, metafísico, descrito por Hesíodo em sua obra *A Teogonia*, como sendo ‘o princípio motor cósmico que tudo une e atrai – dos astros e os planetas até os seres vivos’. Já em Homero encontramos a versão mais popular de Eros. É filho de Ares com Afrodite, sendo representado como aquela criança sapeca dotada de asas e uma aljava cheia de flechas do

⁶² MARTINS, Albano. *Livro de viagens*. Porto: Afrontamento, 2015, p. 44.

⁶³ COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1997, p.23.

⁶⁴ CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de Símbolos na Arte*. Trad. de Marta de Senna. SP: Edusp, 1995, p.77.

⁶⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 128.

amor que atira a esmo para todos os lados, atormentando a vida dos deuses e dos mortais com paixões repentinas e inusitadas.⁶⁶

No *Guia Ilustrado Zahar – Mitologia*, lê-se que dos diferentes relatos sobre Eros, o deus do desejo dos gregos, equivalente ao Cupido, dos romanos, mito muito antigo o coloca no início da criação junto ao Caos na geração do ovo primal do qual se originou o Cosmo.”⁶⁷.

No sentido dialeticamente ampliado, Joaquim Fontes Brasil considera:

Eros “tecelão de mitos” (*mythóplocos*), isto é tecelão, artesão de palavras, de discursos, de poemas. Eros tecelão de linguagem também é aquele que desfaz, “quebranta”, “arrebata”, desliga o corpo: ele é dito *lysimelés*. Como Dioniso (na tradição retomada por Nietzsche), ele dissolve, desliga (*lyein*), simultaneamente desmancha e liberta. Essa natureza paradoxal de Eros, poder de junção das palavras e dissolução dos membros, Safo a diz no próprio coração da palavra, quando cria, por exemplo, o belo oxímoro “dociamargo” (*glykýpikron*) para descrevê-la.⁶⁸.

Acerca de erotismo, palavra derivada de Eros, no *Dicionário de símbolos* lê-se: “O erotismo pode revelar apenas uma espécie de desejo, até mesmo de obsessão sexual, todavia, simboliza o caráter quase irresistível das impulsões vitais.”⁶⁹. Na concepção de Albano Martins, “Criação da linguagem, a poesia é também, e sempre, linguagem da criação. Bem entendida, a frase bíblica “ao princípio era o verbo” não significa outra coisa. Poesia: palavra inaugural, óvulo e matriz de todas as iluminações e todas as metamorfoses.”⁷⁰. É o próprio Poeta quem testemunha:

As palavras, que nomeiam as coisas, os seres, valem para mim como matéria plástica e sonora, tenho-as como verdadeiros corpos onde se acumula ou concentra (mas se expande, também) uma energia erótica inesgotável. É essa energia que, quando escrevo, tento captar ou, talvez melhor, manusear, peça que me sinto, também eu, da grande harpa do universo.⁷¹.

⁶⁶ SALIS, Viktor. *Mitologia Viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Editora nova Alexandria, 2003, p. 96.

⁶⁷ WILKINSON, Philip e Neil Philip. *Mitologia - Guia Ilustrado Zahar*. Trad. Aurea Akemi. 2ª edição. RJ: Jorge Zahar Editor. s/d, p. 315.

⁶⁸ FONTES, Joaquim Brasil. Tradução. *Safo de Lesbos – Poemas e fragmentos*. SP: Iluminuras, 2003, p. 10.

⁶⁹ CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009, p. 366.

⁷⁰ MARTINS, Albano. Carta a um poeta. *Circunlóquios*, Universidade Fernando Pessoa, 2000, p.11.

⁷¹ Idem, ibidem, p. 18.

E Massaud Moisés observa que, com o tempo, o erotismo, na poesia de Albano Martins, virá juntar-se à contemplação do universo (*Uma Colina para os Lábios*), “espelhada na concisão do poema, à maneira das odes clássicas ou epigrama, tendo a imagem como núcleo metafórico: ‘Amo as paisagens porque são / o foco onde o teu corpo se ilumina.’”⁷².

Sobre paisagem, palavra que etimologicamente tem sua raiz no latim *pagus-i* > *pagosm*. ‘pequena povoação, aldeia’; para o francês *pays*, país sm. ‘região, território, nação’ derivado do baixo latim *page(n)sis*⁷³; para o português *s.f.* ‘espaço de território que se abrange num lance de vista; gênero literário ou de pintura que descreve ou representa o campo ou cenas campestres’⁷⁴, e cujo significado tem sido objeto de estudo multidisciplinar, escolheu-se o enfoque conceitual pelos prismas da Geografia e da Arte, por estarem mais próximos do sentido que se pretende da expressão ‘Paisagens Poéticas’, constituídas de elementos verbais que, enquanto poemas, não deixam de ser aldeia (*pagus-i*), de palavras, território (*page(n)sis*) da poesia.

Para Milton Santos, é uma necessidade epistemológica a distinção entre paisagem e espaço. Em sua concepção, a paisagem é o conjunto de formas que num dado momento exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. “A rigor, diz o geógrafo, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão.” Em suas palavras:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, numa construção transversal.” [...]. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico.⁷⁵.

Em continuidade a esse pensamento, diz ele: “A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual”. E lembra que, segundo Carlos Eduardo Reboratti, “a paisagem humana é uma combinação de vários tempos presentes”. Na explicação de Milton Santos, “uma espécie de palimpsesto onde,

⁷² MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008a, p. 435

⁷³ CUNHA, Antonio G. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. RJ: Nova Fronteira, 1982.

⁷⁴ HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁷⁵ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. SP: Edusp, 2002, p. 103

mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe.”⁷⁶. Transposta, com as devidas adaptações para o universo literário e salvaguardadas as diferenças epistemológicas, a explicação do sentido geográfico de paisagem pode esclarecer a perspectiva do olhar do sujeito lírico na constituição de sua identidade poética, no que diz respeito à percepção de formas do mundo exterior que lhe são dadas a ver, sentir, conhecer, refletir e recriar poeticamente.

Anne Cauquelin, do ponto de vista artístico, considera que “a paisagem fora pensada e construída como o equivalente da natureza, no decurso de uma reflexão sobre o estatuto do *análogon* e no decurso de uma prática pictórica que, pouco a pouco, ia dando forma a nossa categoria cognitiva e, conseqüentemente, a nossas percepções espaciais”. Desse modo, reflete a autora, “a natureza só podia ser percebida por meio de seu quadro; a perspectiva, apesar de artificial, tornava-se um dado da natureza, e as paisagens em sua diversidade pareciam uma justa e poética representação do mundo”⁷⁷. E, alguns parágrafos adiante, ela pondera:

A mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa regra. Sua esfera se ampliou e oferece um panorama bem mais vasto em apoio à tese construtivista; ela compreende noções como a de meio ambiente, com seu cortejo de práticas, ao passo que as novas tecnologias audiovisuais propõem versões perceptuais inéditas de paisagens “outras”. Longe de essa ampliação relegar a paisagem a um segundo plano, ou de recobrir sua imagem, essas extensões dão a ver com muita precisão o quanto a paisagem é fruto de um longo e paciente aprendizado, complexo, e o quanto ela depende de diversos setores de atividades.

Prosseguindo, Anne Cauquelin adverte:

Contudo, não se pode negligenciar o papel da paisagem na articulação de diversos exercícios: o artifício superior de uma análise e de uma encenação dos elementos naturais – a água, a terra, o fogo e o ar –, que, separadamente permaneceriam invisíveis se não fosse pela arte do enquadramento e da composição.” [...]. “É sempre a idéia de paisagem e a de sua construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções – distância, orientação, pontos de vista, situação, escala. (p.10-11). Garantir o domínio das condições de vida equivale a reassurar permanentemente uma visão de conjunto, composta, enquadrada. Para Rousseau, lembra a filósofa, “o jardim

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 104.

⁷⁷ CAUQUELIN, Anne. Prefácio à segunda edição francesa, p.7. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 7- 11.

de Júlia só seria natural se se tomasse o cuidado – duplo trabalho – de apagar as marcas da jardinagem.

Em continuidade, cumpre esclarecer que o conceito de poética, compositivo da expressão paisagens poéticas nesse trabalho, está filiado à tradição que remonta aos primórdios dessa palavra. Do gr. *poietikê*, talento poético, arte da versificação, pelo lat. poética. Em “Teorias poéticas”⁷⁸, Massaud Moisés reflete: “Além de consagrar ao assunto um diálogo de três volumes, intitulado *Acerca de poetas*, de que se conservam alguns fragmentos, Aristóteles foi, como se sabe, o primeiro filósofo a dedicar todo um tratado, ainda que incompleto, ao exame do fenômeno poético: *ΙΙΕΠΙ ΙΙΟΙΗΤΙΚΗ(Ε)*, ou *Arte poética*, ou *Poética*”. Em continuidade, diz Massaud, “A rigor, o título deveria ser *Acerca da Poética*, ou melhor, *Acerca da Arte* [ou *Ciência*] da Criação, uma vez que o vocábulo *poietikê* se origina de *poiein* (“fazer”), de que ainda derivam *poiesis* (“poesia”) e *poiema* (“poema”, ou, ainda “o que é feito”).” Donde conclui: “O filósofo propunha-se, na verdade, a refletir acerca do ‘objeto estético’, ou antes, acerca da criação do objeto estético”. Esta interpretação, que assinala a ideia de fazer, criar, situada na raiz tanto de *poiesis* como de *mimesis*, ou imitação, que passou pela reflexão de George Wilhelm Friedrich Hegel, Benedetto Croce, Carlos Busoño, Roman Jakobson, Edmund Russerl, Wilhelm Dilthey, Johannes Pfeiffer, Martin Heidegger, Mikel Dufrenne, Michael Riffaterre, Käte Hamburger, entre outros pensadores, de épocas diferentes e diversa orientação estética, que cooperaram naquilo que pudesse auxiliar no esclarecimento de algum recanto do problema, sendo que nenhuma delas pode ser adotada como absoluta, sem deixar em suspenso questões relevantes. “Em qualquer hipótese, o que está em discussão é o conhecimento de um objeto cultural, concretamente situável em determinados textos literários, dotado de características que o distinguem de outros textos igualmente literários, mas não poéticos”, conclui Massaud, em sequência. Transposto, portanto, o pensamento de Aristóteles, na perspectiva de Massaud Moisés, acerca de poética como criação do objeto estético, representação artística (*mimesis*), que se mantém como conceito vivo nos dias atuais, e considerada sua transformação em texto literário, o sintagma paisagens poéticas, compreende a representação de conjuntos de formas criadas ou (re)criadas esteticamente pelo sujeito poético no poema e fundamenta a defesa dessa tese.

Isto posto, passa-se à análise e interpretação de alguns poemas de Albano Martins, tendo vista o eixo da constituição da identidade do sujeito lírico na criação de paisagens

⁷⁸ MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Ed, rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012a, p. 82.

poéticas, em busca de Eros na Natureza, no Amor e na Arte, sucessivamente, examinados nos Capítulos II, III e IV, e observados os três movimentos do olhar do sujeito criador, a saber:

- o sujeito em relação a si mesmo (original, lírico)
- o sujeito na relação com o outro (dialogal, dialógico)
- o sujeito na relação com o mundo (artístico, transformador)

Em se tratando de poemas não muito longos, cabe transcrever aqui “Construo e Destruo” e os referidos poemas a seguir ⁷⁹, por dois motivos. O primeiro, para que se tenha ideia dos sentidos que abordam e das imagens que sugerem ao leitor. O segundo para facilitar ao examinador, durante a análise literária que se propõe, a consulta e a conferência da composição estrutural e da linguagem poética que tece e ilumina suas estrofes e versos. Cabe ainda a ressalva de que o sinal gráfico original, que se assemelha ao de infinito (número 8 dobrado, escrito na horizontal), foi aqui substituído por três asteriscos, posto não constar do teclado utilizado para a digitação do texto o referido sinal gráfico. Consultado, o poeta confirmou serem oito poemas e não oito fragmentos de um poema único as estrofes selecionadas ⁸⁰:

[1]

CONSTRUO E DESTRUO

Construo e destruo.
Que importa,
se eu sei que destruí
uma coisa morta?

Construo e destruo.
Meu destino é esse.
De que serve guardar
uma coisa sem interesse?

Construo e destruo.
Só quem não destrói
não sabe
o que lhe dói.

Construo e destruo.
Que importa destruir,
se há neste mundo tanta coisa bela
ainda por descobrir?

⁷⁹ *As Escarpas do Dia*, p. 25-27

⁸⁰ NOTA da autora: A numeração entre colchetes é nossa e visa a facilitar a localização dos poemas na análise, nas páginas seguintes.

[2]

Passei toda a manhã à tua espera:
 nenhuma hora te trouxe.
 Mas, como o inverno traz a primavera,
 a tarde iluminou-se.

[3]

Enxuta hora de esperança vaga
 sem a harmonia de um beijo,
 leva também o resto que ficou
 daquele amor sombrio, daquele vão desejo.

Que nada fique além do esquecimento
 e da certeza de nada ter havido.
 O resto é cinza do momento:
 poema estéril nunca produzido.

[4]

Ninguém soube o que ligou
 as nossas vidas caladas,
 a urgência das palavras
 ali ditas ou trocadas.
 E ninguém supôs que houvesse
 no frio som transmitido
 um grito de águas paradas.

[5]

Rasgou-se o lençol da bruma.
 Um arrepio de luz
 abriu as flores molhadas
 e transformou-as em espuma.

E um grito feito de sangue
 toldou a manhã inteira.

Atiro às asas do vento
 minha amargura ligeira.

[6]

Meus versos, gritos do vento nas ramagens,
 são a minha própria alma angustiada
 a reflectir imagens
 duma lenda, em mim iniciada.

São a ternura destas mãos que escrevem
 desatinadas palavras de ansiedade.

Meus versos são a voz da minha voz, a margem
que há entre o sonho e a realidade.

Meus versos
são encontros da sombra com a luz.
São perfis irregulares, talhados
na emoção que os revela e os traduz.

Meus versos
são distâncias várias dum único caminho.
Meus versos são pássaros que abandonaram
o calor e o âmbito do ninho.

[7]
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.

[8]
Sigo a evolução natural das coisas.
A vida e a morte. Escondo alegrias
como o coração das árvores
no coração dos dias.

Cumpro o meu destino como qualquer fonte
e os meus passos são os de qualquer bicho.
Estou preso ao teu sangue
por lei natural, não por capricho.

(*Secura verde* - AED, p. 25-27)

O poema “Construo e Destruo” [1] é composto de quatro quartetos com estrofes de versos irregulares e rima entre o segundo e quarto versos de cada estrofe. Na relação forma/sentido, do prisma da macroestrutura, notam-se três espaços brancos entre as estrofes, pressupondo uma quebra de tempo, que permite detectar a visão fragmentada do poeta em relação à forma e sentido da realidade do mundo. Mundo esse que, incessantemente, ele constrói e destrói com palavras, como revela o retorno da expressão anafórica “Meus versos” em três das quatro estrofes do poema. A regularidade das quadras, embora relacionada com a tradição dos pares simétricos, da organização, da ordenação, em suma, da estaticidade, é

quebrada pelo ritmo variável dos versos cuja métrica é diversa em cada um, à exceção do primeiro verso, o que atribui ao poema um sentido de movimento cíclico contínuo, como o da vida e da morte alternadamente. Desse modo, o ‘quadrado’ insinuado por cada estrofe e pelo poema como um todo, embora possa esotericamente significar ‘terra’ abre o campo à possibilidade de um quinto elemento, que é o próprio dinamismo da criação poética, expressa no último verso do poema: “se há neste mundo tanta coisa bela/ ainda por descobrir?” Diferentemente da forma soneto (4.4.3.3 = terra.terra.perfeição.perfeição; 14 versos = 1 + 4 = 5 = karma = cruz; 14 versos = 2 x 7 = número perfeito), como se aprende com Massaud Moisés⁸¹, o poema “Construo e Destruo” (4.4.4.4 = 16>1+6) traz em si o sentido da incompletude das coisas do mundo, dentre elas da poesia e da vida, sempre em aberto e por serem concluídas. Nesse sentido, pode ser representada conforme o movimento de uma espiral “que se enrosca até anular-se; seguida por outra que se desenrosca até confundir-se com o universo – e dissipar-se”, encontrado no “*branching diagram*” empregado por Noam Chomsky em seus estudos de gramática gerativa.⁸²

Quanto à microanálise, a começar pelo primeiro verso da primeira estrofe (E 1), pode-se observar que ele reitera o título do poema, constituído de dois verbos em primeira pessoa “construo e destruo”, de sentido contraposto, indicando o movimento dialético do sujeito lírico na criação poética, ou seja, a relação do olhar do sujeito lírico sobre si próprio, primevo, ingênuo, singelo, depreendido dos verbos em primeira pessoa do singular, referente ao “eu”.

Entretanto, ele não para aí. Nos versos seguintes, o sujeito lírico dialogal formula a pergunta a um interlocutor, que pode ser ele mesmo, um outro ou o leitor: “Que importa / se eu sei que destruí / uma coisa morta?”, como que a justificar o seu movimento de destruição para construção de uma coisa nova. E, assim, obsessivamente, ao longo das quatro estrofes do primeiro fragmento, o sujeito inicia as estrofes com os mesmos verbos “construo e destruo”, na primeira pessoa do singular, para, em seguida, tecer a afirmativa categórica: “Meu destino é esse” (E 2) e a afirmativa construída a partir de duas negativas: “Só quem não destrói / não sabe / o que lhe dói” (E 3), e formula as perguntas que buscam refletir seu movimento contínuo de construir e destruir, expondo, desse modo, o processo de criação poética do sujeito lírico transformador. Os argumentos para a destruição estão baseados em três questões:

- na inutilidade da coisa: “Uma coisa morta” (E 1), “uma coisa sem interesse?” (E 2)
- no conhecimento da dor: “só quem não destrói / não sabe / o que lhe dói”. (E 3)
- na descoberta do belo: “se há neste mundo tanta coisa bela/ ainda por descobrir?” (E 4)

⁸¹ MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 321.

⁸² PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 188.

Cabe notar que em todas as estrofes desse poema, inclusive a terceira, cujo argumento é construído a partir de duas negativas “não destrói” e “não sabe”, conforme vimos anteriormente, o sujeito lírico dialogal propõe uma reflexão ao interlocutor, com timbre provocativo, chamando-o a participar do processo criativo da poesia, ou seja, “de tanta coisa bela ainda por descobrir” (E 4).

No segundo poema [2], constituído de apenas um quarteto, com rima (ABAB), as sílabas finais dos versos “espera”, “trouxe”, “primavera”, iluminou-se”, de timbre aberto (era/era) e fechado (ouxe/ou-se) expressam o movimento de alternância entre esperança e realização. Frustrado num primeiro momento, o sujeito lírico se queixa da vã espera pela amada ou poesia, nos dois primeiros versos. Expõe a angústia da sua espera pelo interlocutor: “Passei toda a manhã à tua espera: / nenhuma hora te trouxe”. Evidencia-se a relação do sujeito com o outro (dialogal, dialógico). O outro é, na relação com o sujeito, caracterizado pelos pronomes de segunda pessoa “tua” e “te”, seja ele a mulher amada, um ser da natureza ou um objeto artístico (ou não). Nos dois últimos versos do quarteto, a principiar pela conjunção adversativa “mas”, que contraria a ideia de angústia da vã espera do terceiro, o sujeito lírico compara sua espera ao inverno, que traz a primavera, e conclui a estrofe com o verso radiante: “a tarde iluminou-se.” Em outras palavras, o tempo de maturidade da vida (tarde) foi iluminado com a chegada do amor ou da inspiração poética. Ao lançar mão da alegoria, “discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra”, conforme conferimos com Massaud Moisés ⁸³, o Poeta traz à tona a “significação oculta” da personificação das estações do ano, para representar a própria existência. Ao tempo-espço de recolha e incubação, típico do inverno, sucede o tempo-espço do desabrochar da Natureza, em sua exuberância, na primavera. Transportando a alegoria das estações do ano para a criação poética, o inverno é o tempo-espço de incubação das ideias e emoções, as quais desabrocham em palavras que as expressam poeticamente, iluminadas pelo sol da primavera dos sentidos, ou seja, trazidas à luz da razão, sem perda da sensibilidade imanente. Parece, também, de sentido imediato a extensão da conotação de primavera, enquanto desabrochar da exuberância da natureza humana ao Amor, que desperta e ilumina como um sol os amantes. O aprofundamento da análise dessa relação entre o sujeito lírico e o Amor pode ser verificado no Capítulo III, contudo, neste momento, pode-se depreender da leitura que, após um período de interiorização, de inspiração, que corresponde à noite e ao inverno, também o poema começa a ganhar forma (beleza) e luz (conhecimento) através das imagens verbais que o substantivo

⁸³ MOISÉS, *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rv. ampl. e atual. SP: Cultrix, 2013, p. 14.

“primavera” e o verbo “iluminou-se” poeticamente conotam. Configura-se, portanto, o sujeito na relação com o mundo e vice-versa, em sua dimensão artística, transformadora, que será abordada na forma éfrase no Capítulo IV da tese. Um sujeito que destrói a denotação para construir conotação, que busca preencher o espaço em branco com a palavra poética, em suas imagens, fonemas, musicalidade e sentidos.

No terceiro poema [3], composto de dois quartetos, os adjetivos “enxuta”, “vaga”, “sombrio” e “vão”, disseminados no primeiro quarteto, indicam a fugacidade do amor e a vaguidade do desejo, que sem a entrega recíproca “harmonia de um beijo” pouco vale ou perdura:

Enxuta hora de esperança vaga
sem a harmonia de um beijo,
leva também o resto que ficou
daquele amor sombrio, daquele vão desejo.

A sugestão do encontro amoroso é transmutada em força criativa, sem a qual não há poesia. Cabe, portanto, uma leitura dupla: a do amor, em sentido literal, e do amor pela arte de fazer poesia “harmonia de um beijo”. A exemplo do segundo poema, o sujeito lírico usa da alegoria para expressar o processo da criação verbal, a poesia, sem a qual o que resta é cinza “poema estéril nunca produzido”. A passagem do sentido amoroso ao verbal se dá pela transfiguração do significado de “beijo”, que une e inflama, para o de “cinza”, papel incinerado, está no último verso, “poema estéril nunca produzido”:

Que nada fique além do esquecimento
e da certeza de nada ter havido.
O resto é cinza do momento:
poema estéril nunca produzido.

À secura da hora, ou seja, à falta de inspiração ou de entrega de si mesmo, tudo transforma em cinza, seja o “amor sombrio”, seja “o vão desejo”, tudo se reduz a nada, a “poema estéril nunca produzido”. Aqui, o elemento fogo, enquanto paixão, vida, criação artística, ou mesmo o conhecimento restrito aos deuses olímpicos, que foi levado aos mortais

no cabo de uma férula pelo titã Prometeu, é destruidor, reduz à “cinza do momento”, ao esquecimento, à “certeza de nada ter havido”, é tudo destruído.

No quarto poema [4], constituído de sete versos, com rima no segundo, quarto e último, o pronome indefinido “Ninguém”, na relação significante significado, é testemunha do que ligou o sujeito coletivo de “as nossas vidas caladas,” a “a urgência das palavras / ali ditas ou trocadas.”, numa clara alusão ao encontro amoroso. No verso seguinte, a testemunha “ninguém” é outra vez evocada para relatar o momento único do regozijo, seja do encontro amoroso, seja da criação poética, num gemido, vagido intensificado pela sinestesia do último verso, que funde visão, tato e audição, “um grito de águas paradas”. O oxímoro composto das expressões de sentidos opostos “um grito” (som alto) “águas paradas” (silêncio) reforça o a imagem do caos, do indefinido, que antecede a criação poética ou o clímax amoroso. Conforme se verifica ao longo do trabalho, o uso do oxímoro, signo sob o qual, segundo Vítor Aguiar e Silva ⁸⁴, Albano Martins iniciou a publicação de sua obra poética, é uma constante em sua poesia. No caso da estrofe a seguir o sentido contraditório de “um grito” (sonoro) e “de águas paradas” (silencioso), remete ao dito e ao interdito:

E ninguém supôs que houvesse
no frio som transmitido
um grito de águas paradas.

No quinto poema [5], composto de um quarteto e dois dísticos, com rima apenas no primeiro e terceiro versos do quarteto, a relação significado significante, revela, ao ser examinada, o descortinar da razão, sugerido pela metáfora “luz”, que transpõe o sentido de nascimento, ou seja, de vir à luz, de ser criado, para o de romper as brumas da emoção contida do sujeito lírico ao transformá-las em poesia, que recupera o ser:

Rasgou-se o lençol da bruma.
Um arrepio de luz
abriu as flores molhadas
e transformou-as em espuma.

⁸⁴ Prefácio de *As Escarpas do Dia*, 2010.

Os dois dísticos seguintes anunciam o nascimento do poema: um grito feito de sangue, com o qual o sujeito lírico se livra da amargura: “Atiro às asas do vento/ minha amargura ligeira”, à similitude do nascimento de um ser humano. Ainda na relação significado e significante é possível detectar nos aspectos fonológicos das palavras o som das vogais abertas, que se alternam com as médias, com as fechadas e com os ditongos, bem como o das consoantes sibilantes, vibrantes, e da pontuação, nas pausas realizadas ou não, um ritmo lento, ofegante, associado ao desejo, esforço, e depois, jubiloso, associado ao êxito. O exame das imagens “flores molhadas”, “espuma”, aqui apenas apontadas em seu sentido mais imediato, que lembra o nascimento de um novo ser, está sendo aprofundado em suas conotações e valor simbólico, que remetem ao nascimento de Vênus representado na mitologia, na pintura de Botticelli, num afresco de Pompéia, entre outras, e na sua relação com a poesia.

No sexto poema [6], composto por quatro quartetos de versos irregulares, rimados entre si, o sujeito lírico descreve seus “versos, gritos do vento nas ramagens” como resultado do movimento reflexivo de si próprio com o mundo, em toda sua complexidade: “São a minha própria alma angustiada”. Há uma identificação total entre os versos que expressam em palavras, imagens, sons, fonemas, ritmo, e sua alma, “minha alma”. Com o verbo “são”, no presente do indicativo, não apenas não pairam dúvidas, como esse “minha” vem reforçado pela palavra “própria”. São “gritos” sintomáticas da expressão de uma alma angustiada. O grito é a interjeição, a expressão anterior à palavra proferida, articulada ao pensamento, é o mais próximo ao sentir. Mas são “gritos do vento nas ramagens”. Os versos são a sua alma angustiada e são os gritos do vento: a sua interioridade e o vento são a Natureza, o ser anterior ao pensamento, à palavra proferida, articulada com outras. Os seus versos são essa natureza interior e exterior ao sujeito que os cria. E continua na Natureza, “são gritos do vento nas ramagens”, nas folhas das árvores, símbolo da vida. É a árvore da vida com significados específicos. Acerca da árvore lê-se:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; veja-se, como exemplo, a árvore de Leonardo da Vinci. Por outro lado, serve também para simbolizar a morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos. A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu.⁸⁵

⁸⁵ CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*, 2009, p. 84.

As palavras “versos/alma/vento” refletem imagens “duma lenda”, presas a um mundo natural; “refletem”, são imagens do exterior, de uma lenda, de uma história inventada, mítica, mas que tem sua raiz no eu “iniciada em mim”, ou seja, os seus versos são a sua alma angustiada, gritos do vento, lenda, o fora e o dentro do eu, a expressão dele, a natureza interior e exterior. Esse jogo reflete o todo na parte e a parte no todo, um é o outro e o outro é o um. Isto permite uma associação com a forma do poema: quatro quartetos de versos irregulares entre si. A rima ABAB sugere a ordem, o pensamento, a expressão completa, a idéia de dobra, a sensação de rumor. Os versos irregulares sugerem a angústia, os gritos, o mais interior do eu, e o vento, a natureza exterior em dor. O número quatro, repetido (no quarteto e nos quatro quartetos) remete, na simbologia dos números ao mundo terreno, à vida. Lenda e versos têm início no eu, na alma angustiada do sujeito lírico, nos seus gritos. O ser arredondado, como diz Bachelard: *o ser é redondo*⁸⁶. Sai do eu, começa na alma angustiada, volta para a natureza física e volta para o que a reflete, sai para as palavras e outros recursos expressivos que são os versos e a lenda, histórias originárias do eu e ganham o mundo, o acréscimo do outro. Circularidade, redondeza, começo e fim interligados num movimento ininterrupto. Do ponto de vista fonológico, os sons vibrantes /r/, sibilantes /s/z/, fricativos /f/ laterais /l/d/, sonoros das vogais abertas /a/ remetem ao eterno fluir, ao eterno movimento, e se alternam com as fechadas, com as nasais, com os fonemas guturais, oclusivos /q/, os quais sugerem o interior do eu, a alma. À fusão do eu, interior, e o exterior, vento, ramagens, árvore e o poema, a lenda, a composição, corresponde a expressão desses dois mundos que são um. O ritmo exterior é o vento, natural; o grito é angústia, é aceleração, expressão de dor, é pausa, ou mesmo, alívio momentâneo. Ao examinar as imagens, a camada fonológica, o ritmo, o significante como significado, o sentido conotativo emerge em suas luminescências e se sobrepõe ao denotativo, iluminando o poema de dentro para fora e de fora para dentro. Quando se detém no exame de cada palavra usada, as conotações vêm à tona e revelam um mundo muito mais complexo, conforme se verifica nas várias imagens que indicam origem e destino: “duma lenda em mim iniciada”, “ternura destas mãos que escrevem”, “voz da minha voz”, “encontros da sombra com a luz”, “distâncias várias dum único caminho”, “pássaros que abandonaram o calor e o âmbito do ninho”,

Em mão dupla, os versos de Albano Martins identificam-se com o mundo exterior “gritos do vento nas ramagens”, imagem sinestésica do ver e do ouvir simultâneos, e com o mundo interior que ele faz por expressar “a minha própria alma angustiada”. Alma angustiada

⁸⁶ BACHELARD, *A poética do espaço*. Trad. São Paulo Martins Fontes, 2008, p.48.

que, por sua vez, contém “imagens/ duma lenda em mim iniciada”. A palavra “lenda” conota tempos remotos, míticos, da própria cosmogonia, que, associados ao sujeito lírico, adquire no poema o sentido de criação verbal, original da própria poesia expressiva de uma instância mais profunda do ser, como captam os versos irregulares da segunda quadra do poema: “Meus versos são a voz da minha voz”. Do ponto de vista da vocalização, o grito agora é voz, mas da voz do eu e do outro, “Meus versos são a voz da minha voz”, a focalização do som continua, porém mais natural que o grito, a alma angustiada e o vento nas ramagens. Sobre o grito, com Zumthor, aprende-se: “É na performance que se fixa, pelo tempo de uma audição, o ponto de integração de todos os elementos que constituem a ‘obra’; que se cria e recria sua única unidade vivida: a unidade desta presença, manifesta pelo som desta voz.”⁸⁷

Enquanto vocal, a performance põe em destaque tudo o que, da linguagem, não serve diretamente à informação – esses 80%, segundo alguns, dos elementos da mensagem, destinados a definir a situação de comunicação. Decorre daí uma tendência de a voz transpor os limites da linguagem, para se espalhar no inarticulado; geralmente reprimido pelo costume, essa tendência triunfa nas formas mais livres do canto.⁸⁸

O grito expressa o todo que o poeta constrói como sendo os versos do sujeito. Aqui a ideia de som retoma paisagem especular do “eu” e do “não eu” desdobrada no duplo “alma” e “vento”, cujo limiar é o sonho e a realidade. Poesia que será também “a dos encontros da sombra com a luz”. É no silêncio que busca a contenção das palavras, pulsa a emoção. Emoção “que os revela e os traduz. Emoção que os aproxima “são distâncias várias dum único caminho”, significando também a extensão métrica dos versos irregulares que compõem o poema. Emoção que reitera o diálogo com a Natureza “pássaros que abandonaram o calor e o âmbito do ninho”. À similitude do ciclo da Natureza: conceber, gestar, nascer e desprender-se do criador, a poesia, emancipada, ganha mundo nas paisagens poéticas. Em outras palavras, a relação do olhar do sujeito lírico expresso no poema com o do leitor que capta suas palavras, sentimentos e sensações, permite a criação de outros, os seus. Esses novos sentidos, do leitor, contudo, não são arbitrários em relação aos do texto, pois a escrita é anterior à leitura. Esta tem sido a equação chave de interpretação da obra poética de Albano Martins.

⁸⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a literatura medieval*. Tradução Amalio pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.163.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 166.

No sétimo poema [7], o sujeito lírico exalta a poesia que nasce como “mensageira da luz e dos primeiros acordes”, cheia de espanto e orvalho, “cor duma alvorada de estio”, à semelhança da aurora, de um sol nascente, e o cerne da cosmovisão do Poeta desponta com nitidez, ao fundir mundo exterior e interior na poesia:

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

Nas duas estrofes do oitavo poema, o Poeta, após declarar que segue a evolução natural das coisas “A vida e a morte”, se confessa cumpridor de seu destino “como qualquer fonte”, ou “qualquer bicho”, reiterando sua comunhão com a poesia: “Estou preso a teu sangue / por lei natural, não por capricho”. Através do substantivo concreto “sangue”, líquido pulsante, fluido vital, essencial, o Poeta identifica sua inspiração com a Poesia que brota do coração “por lei natural”, e esclarece, “não por capricho”.

No oitavo poema [8], composto de dois quartetos em versos irregulares, com rimas esparsas: “alegrias” e “dias” na primeira, e “bicho” e “capricho” na última, o sujeito lírico aborda a evolução natural das coisas, a vida e a morte, na qual se insere como pertencente: “Escondo alegrias / como o coração das árvores / no coração dos dias”. Em seguida, reitera sua fusão com a natureza “Cumpro o meu destino como qualquer fonte / e os meus passos são os de qualquer bicho.” Para ele, assim como a água da fonte, sua vida flui da nascente e tem por destino a morte. A ligação com a amada aqui representada pelo substantivo “sangue”, fluido vital, é expressa pela conjugação verbal no presente do indicativo “Estou preso”, ligado a ela, “por lei natural, não por capricho”. No poema Amor e Natureza se fundem, expressos pela criação artística, pela Arte poética. Desse modo, no poema de Albano Martins, os elementos da natureza “árvore”, “fonte”, “bicho” designam e são designados por metáforas, palavras que transportam o sentido original biológico dos elementos do corpo animal para o sentido figurado “coração” (órgão dos fetos) e “sangue” (laço essencial).

Em “Construo e Destruo” e nos sete poemas que o seguem, a descrição do ciclo vital traz a ideia de morte incluída. A prevalência dos quartetos sobre as outras formas poéticas nos poemas selecionados é indicativa do número quatro, do quadrado, enquanto símbolo sintético do concluso, do acabado. Em “Construo e Destruo”, uma das chaves de compreensão da lírica de Albano Martins, o número quatro de versos é reforçado pelo total das estrofes, quatro. Na simbologia dos números, lê-se: “Os números, que aparentemente servem apenas para contar,

forneem, desde os tempos antigos, uma base de escolha para as elaborações simbólicas. Exprimem não apenas quantidades, mas idéias e forças.”⁸⁹

Os números, diz São Martinho, *são os invólucros invisíveis dos seres*: regulam nestes, não só a harmonia física e as leis vitais, espaciais e temporais, mas também as relações com o Princípio. É que não se tratam de simples *expressões aritméticas*, mas de *princípios coeternos com a verdade*. São *ideais, qualidades*, e não quantidades. A geometria não se aplica às quantidades espaciais, mas à harmonia das formas; a astronomia não estuda somente as distâncias, os polos ou as temperaturas, mas também os ritmos do universo. As próprias criaturas são números, enquanto manifestações do Princípio Uno. Retornam ao Princípio como os números à unidade: Deus está em todos como a unidade está nos números. (Silésio).

No pensamento asteca, os números numéricos revestem-se igualmente de uma importância cósmica. Cada um deles está ligado a um deus, a uma cor, a um ponto do espaço, a um conjunto de influências, boas e más ⁹⁰.

Acerca do número quatro, sabe-se que, desde as épocas vizinhas da pré-história, ele foi utilizado para significar o sólido, o tangível, o sensível. Sua relação com a cruz fazia dele um símbolo incomparável de plenitude, de universalidade, um símbolo totalizador. Essa totalidade do criado é ao mesmo tempo a totalidade do perecível. O quatro designa o primeiro quadrado e a década; a tétade pitagórica é produzida pela adição dos quatro primeiros números (1+2+3+4). “O quatro simboliza o terrestre, a totalidade do criado e do revelado. Quatro cores dos cavalos correspondem às cores dos pontos cardeais e do dia para mostrar a universalidade da ação no espaço e no tempo: branco é o Leste e a aurora; vermelho, o Sul e o meio-dia; verde-mar, o Oeste e o crepúsculo; preto, o Norte e a noite.” ⁹¹. O espaço divide-se em quatro partes (norte, sul, leste, oeste); o tempo é medido em quatro unidades: o dia, a noite, a lua e o ano; há quatro partes nas plantas: a raiz, o caule, a flor, o fruto.; “a vida humana se divide em quatro colinas: a infância, a juventude, a maturidade e a velhice; quatro virtudes fundamentais no homem: a coragem, a tolerância, a generosidade e a fidelidade; na mulher: a habilidade, a hospitalidade, a lealdade, a fecundidade”. A interpretação dos números é uma das mais antigas entre as ciências simbólicas. Segundo o discurso sagrado de Pitágoras, citado por Jâmbico, “Tudo é arranjado de acordo com o número. Platão considerava-a ‘o mais alto grau do conhecimento e a essência da harmonia cósmica e

⁸⁹ CHEVALIER, op.cit. 2009, p. 646.

⁹⁰ Idem ibidem, p. 647.

⁹¹ Idem ibidem, p. 756.

interior””. Os discípulos de Pitágoras “também faziam da téttrade a chave de um simbolismo numérico capaz de dar uma moldura à ordem do mundo.”⁹²

Todo o sistema do pensamento junguiano está estruturado sobre a importância fundamental que ele reconhece no número quatro, a quaternidade representa para ele o fundamento arquetípico da psique humana, isto é, a totalidade dos processos psíquicos conscientes e inconscientes. “Teoria das quatro funções fundamentais da consciência: o pensamento, o sentimento, a intuição, a sensação”⁹³. À luz dessa teoria, o quarteto “Meus versos, gritos do vento nas ramagens, / são a minha própria alma angustiada / a reflectir imagens / duma lenda, em mim iniciada” pode evidenciar, num exame mais apurado, as quatro funções fundamentais da consciência, mencionadas anteriormente. Por esse prisma, nos poemas analisados, a predominância dos quartetos simboliza os quatro momentos do ciclo vital em sua completude. Em outras palavras: a concepção, a gestação, o nascimento e o desprender-se da criação poética. Consumado o ciclo, o sujeito lírico em busca de Eros, *tecelão de mitos*, da poesia, inicia outro, e, assim, sucessivamente, conforme dizem os versos lapidares de Albano Martins “a refletir imagens / duma lenda, em mim iniciada.”. Em resumo, o número quatro aparece como o signo da potencialidade, esperando que se opere a manifestação, que surge com o cinco.

Sem abandonar a essência da lírica ocidental que deita suas raízes na literatura clássica de origem greco-latina, a poesia de Albano Martins aproxima-se também da prática oriental do haicai, conforme já se mencionou anteriormente, na Introdução.

“Quatro apontamentos para um livro sem título” são prenúncios da fusão desse molde poético, que remonta à antiguidade clássica do Ocidente, com o Babo, tradicional molde poético do Oriente. Ambos buscam a síntese e a brevidade em pleno rigor da forma que tem por conteúdo o movimento incessante da vida, conforme se verifica nos versos seguintes, extraídos de *Entre a cicuta e o mosto*:

1.
Um mar estanque
navega
sob os olhos.

2.
Descalço
venho
para a noite.

⁹² CHEVALIER, op. cit, 2009, p. 760.

⁹³ Idem, ibidem, p.762.

3.
A mão
desenha
o lápis.

4.
Devagar.
Entre a cicuta
e o mosto.

(*Entre a cicuta e o mosto* – AED, p. 204)

A visão de movimento deflagrada pelos verbos “navega”, “venho”, “desenha”, no presente do indicativo, e pelo advérbio de modo “devagar”, que denota ritmo lento, atribui aos poemas o sentido de continuidade construído pelo sujeito lírico, a partir de imagens colhidas do cotidiano, que remetem ao universal: lágrimas, nudez, criar, viver. Subentendido na brevidade dos poemas, compostos de três versos brancos e livres, cuja métrica é de duas a quatro sílabas, esse novo sentido aflora conotando a profundidade das imagens poéticas, num lapso de tempo, num átimo de leitura, que remete à eternidade contida no instante contínuo da existência, que o olhar do poeta consegue captar e exprimir em seus versos. A inversão metonímica do conteúdo pelo continente, da parte pelo todo, tece a abstração do visível, revelando o invisível subjacente, a partir dos substantivos concretos e do adjetivo: “mar”, “olhos”, “descalço”, “noite”, “mão”, “lápis”, “cicuta”, “mosto”, e da relação entre eles expressa através dos dêiticos “sob”, “para”, “entre”, ampliando o significado espaciotemporal de cada poema, pela pulsão de vida que as imagens verbais conotam no movimento de sua composição, paisagens poéticas que o sujeito lírico desvenda e energiza. Nesse sentido, sobre a imagem visual que se depreende do poema, aprende-se com Rudolf Arnheim:

A dinâmica de uma composição terá sucesso somente quando o ‘movimento’ de cada detalhe se adaptar logicamente ao movimento do todo. A obra de arte se organiza em torno de um tema dinâmico dominante, do qual o movimento flui para os capilares dos detalhes menores. O tema iniciado em nível mais alto deve continuar até o nível mais baixo, e elementos que pertencem ao mesmo nível devem ligar-se. O olho percebe o padrão acabado como um todo junto com as inter-relações de suas partes, ao passo que o processo de fazer um quadro ou uma estátua requer que cada parte se faça separadamente. Por esta razão, o artista é tentado a se concentrar sobre uma parte isolada do contexto.⁹⁴

⁹⁴ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Teresinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2015, p. 424.

Em 1995 Albano Martins publicou seu primeiro livro de haicais, *Com as Flores do Salgueiro, Homenagem a Bashô* (o grande poeta japonês do século XVII) e, mais recentemente, em 2012, *Estão agora floridas as magnólias*, constituído por setenta e um haicais, dentre os quais foi selecionado aquele homônimo do título. Aprende-se com o ensaísta Octávio Paz em *Signos em rotação* que o Japão “ao contrário da Índia, não nos ensinou a pensar e sim a sentir”.⁹⁵ E explica, a seguir: “[Sentir] é algo que está entre o pensamento e a sensação, o sentimento e a ideia. Os japoneses usam a palavra *kokoro*: “coração”, lembrando que já em sua época José Juan Tablada advertia que era uma tradução enganosa: “*kokoro* é mais, é o coração e a mente, a sensação e o pensamento e as próprias entranhas, como se aos japoneses não lhes bastasse sentir só com o coração.”⁹⁶ E prossegue: “[...] a forma em que os dois sentidos, o afetivo e o intelectual, nele se fundem sem fundir-se completamente, como se tivesse em perpétuo vaivém entre um e o outro, constitui precisamente o sentido [os sentidos] de *sentir*.”

Para demonstrar que na obra de Albano Martins o processo criativo do sujeito lírico revela sua perícia no uso dessa forma poética, sem ter, contudo, a preocupação de respeitar o número de sílabas (5+7+5) da tradição japonesa, foi escolhido o poema que se segue, extraído do referido livro, cujo tema floral é uma constante, em suas inúmeras variações:

Estão agora floridas
as magnólias, mas custaram
ao inverno muitas lágrimas.

(*Estão agora floridas as magnólias*, p. 65)

Composto de três versos, em estilo rápido (breve) e feito de contrastes (primavera/inverno - estações do ano), ele evoca a contemplação afetiva do olhar “Estão agora floridas / as magnólias” e a reflexão irrompida do pensamento “mas custaram / ao inverno muitas lágrimas”. Na análise de Bernadette Capelo-Pereira, “o *haiku* é constituído por duas partes, [...], a primeira mais contemplativa e a segunda como inesperada revelação, dois termos ligados pela palavra-chave – *Kireji* na designação japonesa – que é a palavra “magnólias”⁹⁷. A primeira parte “Estão agora floridas/ as magnólias”, revela a percepção visual e o estado contemplativo do sujeito lírico, no tempo presente, enunciado pelo verbo

⁹⁵ PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 3ª ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁹⁶ TABLADA, José Juan. *Hiroshigué*. México, 1914. Apud: Paz, 2012, p. 171.

⁹⁷ CAPELO-PEREIRA, Bernadette. *Arte e Natureza na obra de Albano Martins*. Lisboa: Chiado Ed, 2015, p. 52.

“estão” e pelo dêitico “agora”. Na segunda parte do poema, os versos “mas custaram/ ao inverno muitas lágrimas”, o inesperado se manifesta na relação antecedente/ conseqüente, como experiência e compreensão de mundo. Através do uso da conjunção “mas”, a sintaxe aponta para uma reflexão fundada na sabedoria da experiência. Se o dêitico “agora” refere-se à primavera, estação das flores, a adversativa “mas” reporta-se ao inverno, tempo da hibernação, e o verbo “custaram” estabelece a relação do esforço e da dor entre os dois. Apesar disso, reflete Bernadette, “o deítico ‘agora’ esclarece-se numa oposição inclusiva: no presente da beleza – a primavera- incorpora-se o inverno das lágrimas”, da dor. Concluindo, mais adiante, na mesma página, ela diz: “tendo como temática a natureza, este *haiku*, como lhe é próprio, não deixa de conter uma dimensão simbólica e uma reflexão ontológica: a primavera contém o inverno, a beleza contém a dor. Assim sendo, o sujeito lírico, em busca de sua identidade, opera, pelo uso do oxímoro, a harmonização dos contrários na paisagem poética criada.

Em alguns poemas de Albano Martins verifica-se a forte presença da herança trovadoresca. Entre os estudos realizados nesse sentido, destaca-se o de Eduino José de Macedo Orione “A recriação da lírica amorosa na poesia de Albano Martins”, do qual se transcreve o parágrafo a seguir:

A associação entre mulher e natureza, e a similaridade entre os afetos femininos e os fenômenos e seres naturais, são típica do cantar de amigo. É possível encontrá-las no apelo às “ondas do mar de Vigo”, da cantiga de Martim Codax, no convite às amigas para dançar “so aquestas avelaneiras frolidas”, em Airas Nunes; no encontro amoroso entre a menina e o amigo, quando ela lava os cabelos (prenúncio do ato sexual) na “fontana fria”, narrado por pero Meogo, trovador que, em outra composição, associa “verdes ervas/”cervas” e “verdes prados/”cervos bravos”; com também nas “flores” e “amores” que o amigo leva ao partir, na cantiga de Paio Gomes Charrinho; e por fim na imagem “toda-las aves do mundo d’amor”, de Nuno Fernandes Torneol.⁹⁸

No poema “Rosalia” de Albano Martins, as paisagens poéticas construídas pelo sujeito lírico criador remetem à Natureza e a locais de peregrinação da Península Ibérica medieval, e às cantigas de amor e de amigo ali produzidas nos séculos XII a XIV, onde elementos da Natureza como a rosa, o rouxinol, o verde pino e as ondas do mar de Vigo têm conotação erótica por sugerirem formas e movimentos da relação amorosa, como nos versos a seguir:

⁹⁸ ORIONE, Eduino J. de M. ORIONE. “A recriação da lírica amorosa na poesia de Albano Martins”. *Dor e desejo*. Org. Marlise Vaz Bridi {et. al.}. São Paulo: Paulistana, 2010.

ROSALIA

Rosa lírica dos
jardins
da Galiza. Em tua
garganta cantam
verdes rouxinóis, a flor
do verde pino, as ondas
do mar de Vigo.
Canta,
enamorado,
um trovador
antigo.

Cantigas de amor,
cantigas de amigo.

(*Entre a cicuta e o mosto*, 1992 - AED, p. 201)

O movimento erótico, representado pelas ondas do mar de Vigo, cidade da Galiza, lugar de peregrinação religiosa, aonde, enquanto as mães iam ao santuário orar, as filhas e amigas iam aos banhos de mar, para encontrar com os “amigos” (namorados), remete à lírica trovadoresca, conforme se verifica na cantiga de amigo de Martim Codax ⁹⁹, de estrutura paralelística com refrão, transcrita a seguir:

Mia irmana fremosa, treides * comigo a la igreja de Vig', u é o mar salido *: e miraremos las ondas!	* vinde * encapelado
--	-------------------------

Mia irmana fremosa, treides de grado * a la igreja de Vig', u é o mar levado * E miraremos las ondas! A la igreja de Vig', u é o mar salido, e verrá i mia madr'e o meu amigo: E miraremos las ondas!	* alegremente * agitado * virá
--	--

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verrá i mia madr'e o meu amado:
E miraremos las ondas!

⁹⁹Jogral da época de Afonso III, Martim Codax, dele só nos restam sete cantigas d'amigo, que se caracterizam por um delicioso primitivismo poético e pelo fato de serem seis destas composições as únicas cantigas trovadorescas acompanhadas da respectiva notação musical. Bibliografia do autor: Cancioneiro da Vaticana (CV), Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CBN) e Pergaminho Vindel. Apud: SPINA. Sigismundo. Presença da Literatura Portuguesa (Sob direção de Antônio Soares Amora) - Era Medieval. 4ª edição revista e ampliada. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971, p. 25-26.

Segundo Giorgio Agamben, da reinterpretação da lírica provençal se originou a poesia europeia moderna. “A *ratio inveniendi* torna-se para os poetas provençais, *razo de trobar*, e eles extraíram desta expressão o seu nome (*trobador* ou *trobairitz*); mas, na passagem do *invenire* latino ao *trobar* provençal, estava em jogo muito mais do que uma simples mudança terminológica”¹⁰⁰. E mais adiante, ele lembra que a retórica clássica pressupunha a palavra *inventio* como aquela recuperada pelos argumentos que continha, e que os primeiros germes de mudança dessa concepção da *inventio*, nascidos daquela radical transformação da experiência de linguagem que foi o cristianismo, estão já no *De Trinitate* de Santo Agostinho: “Aqui o homem não está já sempre no lugar da linguagem, mas deve vir a ele, e pode fazê-lo somente por meio de um *appetitus*, um desejo amoroso, do qual, caso se una ao conhecimento, por nascer uma palavra”. E explica: “O topos não pode mais, por esse motivo, ser um lugar de memória no sentido mnemotécnico, mas, na trilha do *appetitus* agostiniano, ele se apresenta agora como um lugar de amor.” Nesse sentido, tanto na cantiga de amigo de Martim Codax como no poema “Rosalia” de Albano Martins, é do erotismo, enquanto desejo amoroso, que nasce a criação poética. “*Amors* é o nome que os trovadores dão à experiência do avento da palavra poética, e amor é, portanto, para eles a *razo de trobar* por excelência”. Amor que também é consolidador da lírica de Albano Martins, como podemos verificar através das palavras, da linguagem poética que o tornam visível, tal nos poemas de *Desta varanda, o mar*¹⁰¹, nos quais as imagens cinéticas da água “coração que pulsa”, “as ondas procuram a praia”, “embala o mar”, “abraçou a terra” sugerem o desejo e o encontro amoroso pelas formas de movimento e união:

Desta varanda, o mar
é apenas um coração
que pulsa, rouco, na escuridão.

(*Desta varanda, o mar*, p. 7)

Velozes, as ondas
procuram a praia: regressam
a casa?

(*Desta varanda, o mar*. p. 190)

¹⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 93-94.

¹⁰¹ MARTINS Albano. *Desta varanda, o mar*. Edição bilíngüe. Tradução para o castelhano, de Alfredo Pérez Alencart. Edições Simplesmente, outubro de 2014.

Num berço de areia
 embala o mar
 seu corpo de sereia.

(*Desta varanda, o mar, p.31*)

Vitorioso, o mar abraçou
 a terra, vestiu-se de azul e encomendou
 uma faixa branca – um colar de espuma.

(*Desta varanda, o mar, p.52*)

O limiar entre os dois elementos - terra e mar - designa a praia, local de abordagem das naus do desejo na paisagem do corpo feminino, que evocam Vênus pelas expressões “de sereia” e “colar de espuma”.

Alguns poemas de Albano Martins remetem à imaginação paradisíaca pagã, com a construção de paisagens poéticas anteriores e posteriores ao pecado original:

Solitários, solidários
 ambos – Hermes
 e Afrodite.

(“Quatro haicais”, *Entre a cicuta e o mostro* – AED, 204)

Outros remetem à imaginação paradisíaca cristã deflagrada pela imagem da maçã, fruto da árvore proibida do paraíso de Adão e Eva:

Se houve um paraíso, foi
 depois, quando a maçã
 foi mordida.

(“Quatro haicais”, *Entre a cicuta e mosto* – AED, p. 204)

Alguns poemas insinuam a relação entre erotismo e escrita, especulando o gesto da própria criação artística:

A mão
desenha
o lápis.

(*Entre a cicuta e o mosto*, AED, p. 204-205)

Outros evocam a memória, como verificamos no poema que se segue, nos termos “dicionários” e “espigas”, associados às expressões “gerânios pisados” e “dálías virgens”, que remetem à lembrança manifestada na imagem olfativa e visual de “incenso” e de flores guardadas dentro de livros, “entre os dedos”, “sufocadas na epiderme”, e das “palavras / que só conhecem o limbo”, a fímbria, “a rigorosa película da sede”, compreendida por vários lados, tanto do ponto de vista da botânica, de rebordo exterior da folha, dos fólhos que formam o cálice das flores, da parte livre e expandida das pétalas, como o lugar imaginado aparentemente pelas tradições órficas, que Virgílio coloca na entrada do Inferno (*Eneida*, 6, 426-429), ideia retomada no cristianismo, embora de modo controvertido, como limbo, lugar para onde vão as almas das crianças mortas antes de receberem as águas batismais, e, na acepção corrente como “a ante-sala do paraíso ou os preparativos de uma nova era da civilização”¹⁰², que parece se ajustar melhor à interpretação do poema, pela conotação de espera de vir à luz, no sentido de desejo de expressão, de criação pela palavra poética.

Folheamos agora dicionários
cada vez mais breves.
De noite,
os teus cabelos emigram
como espigas de incenso. Há gerânios
pisados entre os dedos, dálías
virgens sufocadas
na epiderme.
As palavras
só conhecem o limbo, a rigorosa
película da sede.

(*Uma colina para os lábios* – AED, p. 213-214)

¹⁰² CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 548

A menção de objetos e afazeres típicos do universo feminino, que remetem à antiga tradição do labor da mulher de tecer em tear, dentre eles, à tapeçaria de Penélope, fiada durante o dia e desfiada à noite, na esperança do retorno de Ulisses a Ítaca, na *Odisséia* de Homero; e ao trabalho de guardar na memória “de cor a idade / e os transe dos enigmas”, sabedoria sugerida nos versos seguintes, de Albano Martins:

Pertences aos novelos
de pano cru, ao pó
das gavetas, aos álbuns
destruídos. Sabes
de cor a idade
e os transe dos enigmas.

(*Os patamares da memória*, 1990 – AED, p. 192)

As palavras “novelos”, “gavetas”, “álbuns”, esparsas no poema, remetem à idéia de coisas guardadas, arquivadas e ativadas na memória (*insight*), com a qual o sujeito lírico identifica a amada, que, segundo ele, sabe “de cor a idade / e os transe dos enigmas”, imagens que significam o tempo acumulado e as temporalidades. Nesse sentido, conforme reflete Annie Gisele Fernandes acerca do caráter oral da poesia de António Nobre (1867-1900), a memória pode ser compreendida como capacidade psicológica, segundo os autores épicos, que a tomam como musa, ou daquela explicada por Henri Bérson (*Matéria e Memória*), como a consciência individual na percepção que conduz o homem ao conhecimento das coisas, à noção de que “a memória é fator definitivo na tentativa de constituição do sujeito”¹⁰³, e que, por sua vez, no poema de Albano Martins, verifica-se constituída a partir da memória do outro, no caso, da amada, pelo uso dos verbos “pertences”, “sabes”, na segunda pessoa do singular, que também configura sua própria identidade. “A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a”¹⁰⁴.

¹⁰³ FERNANDES, Annie Gisele. A experiência do contar e a questão da identidade na poesia de António Nobre. *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas* / Aparecida Fátima Bueno... [et al.]. São Paulo: Alameda, 2007, p.136.

¹⁰⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3ª ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006. – (Tópicos), p. 155.

No processo criativo do sujeito lírico revela-se também a fusão do mito com a realidade, como se pode verificar no poema abaixo, que remete à Grécia Antiga, de cuja literatura o poeta é conhecedor e insigne tradutor:

Aos deuses confiaste
a tua morte. E era a vida
que devias confiar-lhes.

(*Estão agora floridas as magnólias*, p. 33)

E, também, conforme se verifica nos fragmentos extraídos de *Circunlóquios*¹⁰⁵, nos quais Albano Martins discorre sobre temas variados, dentre eles, sobre mito e realidade: “Lá onde o real e o mito mutuamente se fecundam e de que a arte recolhe as cintilações e os enigmas, as suas metamorfoses.”¹⁰⁶

Ainda sobre a criação artística, imagens náuticas associadas ao movimento cromático na escrita polissêmica estão presentes no discurso navegante de Albano, tal como se pode verificar no fragmento a seguir, extraído de *Circunlóquios*:

A legenda pode, uma vez ainda, ser esta: navegar é preciso. O navio, a que foram retiradas as âncoras e as amarras, é a paleta do pintor, que, no seu peregrino movimento cromático, nos conduz, por mares nunca dantes navegados, ao cais intemporal onde têm começo e fim os percursos da arte
¹⁰⁷

“No plano inclinado da convergência entre o real e o imaginário, as formas ganham feições onde a luz investe o seu poder de desvelamento e revelação, derramando-se em projeções de oblíquo significado e alcance. Geometria e geografia são, aqui, não tópicos de

¹⁰⁵ Lê-se na página de Advertência: “Alguns dos textos reunidos no presente volume foram pela primeira vez publicados no suplemento “Cultura e Arte” de “O Comércio do Porto”, entre 11 de Março de 1980 e 13 de Outubro de 1981, e aí receberam o título de *Circunlóquios*. Título que se alarga, aqui, a outros textos, de diversa índole e diferente motivação. *Circunlóquio* é, no sentido latino do termo, um *discurso* ou *fala em torno ou acerca de*. É disso que se trata: de *discursos*, também aqui no sentido rigoroso do termo, isto é, de movimentos da fala em várias direções. Daí o tom directo, *coloquial*, que genericamente os caracteriza e mantém. Filhos da circunstância, a ela permanecem fiéis. Outro estatuto para si não reivindicam”.

¹⁰⁶ *Circunlóquios*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000, p. 98.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 100.

compêndio para uso escolar, mas os outros nomes da polissemia e da escrita, um outro modo de medir o mundo, concebido como lugar de descoberta e de invenção”¹⁰⁸.

O exame da constituição do sujeito lírico em sua identidade criadora, apresentado neste capítulo, é extensivo a outros poemas de Albano Martins, conforme se verifica nos capítulos seguintes, com vistas ao aprofundamento e ampliação da análise literária, onde se demonstra que a busca de Eros na Natureza, no Amor e na Arte por esse sujeito criador resulta em paisagens poéticas fundadoras, consolidadoras e transformadoras, construídas (desconstruídas e reconstruídas), ao longo da obra poética, e recuperadas no leitor, enquanto coautor em busca da plenitude.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 102

CAPÍTULO II – NATUREZA: UMA PAISAGEM FUNDADORA

... como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha [Eros me trespassa]

Safo

... que conserve aquele espanto e aquela maravilha diante da Criação, como só um coração de menino sabe ainda fazer.

Francesco Pascarito

Neste Capítulo II, a busca de Eros enquanto princípio vital na Natureza se dá através da construção de paisagens poéticas, a partir do olhar do sujeito lírico voltado principalmente à memória da infância, do lugar onde nasceu e foi criado, em meio à Natureza e aos folguedos de menino. Essa memória, entendida como lembrança e conhecimento, é constitutiva da identidade do sujeito lírico na medida em que, como se lê Anthony Giddens, cria um sentido de segurança ontológico que transportará o indivíduo pelas transições, crises e circunstâncias de alto risco: “A confiança no fundamento existencial da realidade num sentido emocional, e de certa forma também cognitivo, se funda na crença na confiabilidade das pessoas, adquirida nas primeiras experiências da criança.”¹⁰⁹. E, na página seguinte, lê-se: “A confiança básica se liga de maneira essencial à organização interpessoal do tempo e do espaço.

Esta confiança básica, constituinte do sujeito lírico, se expressa na obra poética de Albano Martins na evocação da terra como elemento primordial e fundador da identidade do poeta, a terra enquanto chão que lhe deu a seiva, conforme transcrito na epígrafe do capítulo anterior, as árvores, arbustos e flores, os frutos e a produção da lavoura, espigas e grãos, o trigo, o centeio, as vinhas, com toda sua imanente simbologia, as sementes incubadas no inverno, os rebentos a romperem do solo, dos troncos, dos caules, a sagração da primavera, a fertilidade, renovação da vida, o desabrochar do novo tempo, maduro, perfazendo o ciclo das estações do ano, na tensão corpo-matéria-imaginação, mediada pela emoção, a exemplo do que se lê na frase inicial de “Devedor me confesso”:

Devedor me confesso às águas e aos campos da Meimoa (ribeira da minha infância lhe tenho chamado sempre, assim a vejo e conheço). Aos eucaliptos e aos salgueiros, aos castanheiros e às acácias. Aos amieiros também. E às

¹⁰⁹ GIDDENS, Anthony. *Modernismo e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p.41.

fartas searas de centeio e de trigo. E à urze. E ao trevo. Os montes e aos vales. À cotovia e às cegonhas. Ao leite das ovelhas e das cabras. A tudo o que alimentou uma infância desprevenida e enredada entre as idas à escola e a livre respiração em volta da casa grande povoada de sombras antigas.¹¹⁰

As imagens poéticas criadas do arquétipo dos quatro elementos, água (“águas”), terra (“campos”), ar (“respiração”) e fogo (lembranças de “minha infância”), remetem à metafísica bachelardiana configurada no princípio de bastar um estímulo resvale na epiderme para que as sensações cinéticas aflorem do inconsciente e as revelem. Nas palavras do filósofo: “é na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais”.¹¹¹ O conceito de arquétipo nesse caso, conforme explica, obedece ao sentido que lhe atribui Jung, de imagens universais das representações coletivas e primordiais, imagem do inconsciente coletivo que vão representar o modelo básico do comportamento instintivo humano.

Ao conduzir a análise da obra poética de Albano Martins pela relação dialógica entre o simbolismo material estruturado pelos quatro elementos (terra, água, ar e fogo) e sua síntese em uma das cinco configurações da imaginação poética, a par e passo com o autor, lembra-se que o poeta necessita da matéria para objetivar sua ação, por ser um artífice: “imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhe dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves.”¹¹² Encontram-se a imaginação dinâmica (das forças) configurada pelo elemento terra, a imaginação material estruturada pelo elemento água, a imaginação dinâmica (do movimento) situada pelo elemento ar, e a imagem-lembrança e a imaginação arquetipal, ambas, configuradas pelo elemento fogo, paisagens criadas pelo sujeito lírico na busca de sua identidade, condensadas no fragmento poético “Devedor me confesso”, anteriormente transcrito, e disseminadas ao longo de toda obra, não raro desdobradas em outros sentidos, como nos versos que se seguem.

AVENTURA

Hoje viveremos.
Plantaremos uma árvore na solidão
e dar-lhe-emos o nome
que sempre merecemos.
Uma árvore da nossa altura,

¹¹⁰ *Circunlóquios*, op. cit., 2000, p. 26

¹¹¹ BACHELARD, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 9.

¹¹² *Idem*, *ibidem*, p. 2.

a cuja sombra nos deitaremos
para cantarmos a nossa aventura.

(*Coração de bússola* - AED, p. 44)

Neste poema, a árvore, símbolo da própria vida, reúne em uma só imagem o vegetal e o ser humano, conforme conotam os versos “e dar-lhe-emos” “o nome / que sempre merecemos”, e a locução “nossa altura” e os verbos e os pronomes em primeira pessoa do plural: “viveremos”, “plantaremos”, “nos deitaremos”, reiterada no último verso “para cantarmos a nossa aventura”. Segundo Mircea Eliade, instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo:

Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital, que compromete a existência de toda a comunidade. ‘Situá-lo’ num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao ‘criá-lo’. Ora, esse ‘Universo’ é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses.¹¹³

Já no poema abaixo transcrito, o sujeito lírico, num primeiro momento, imagina materialmente a árvore como metonímia, ou seja, matéria de que é feito, construído o templo – de cipreste – árvore considerada funerária em todo o mediterrâneo, comumente encontrada em locais reservados aos cemitérios como alegoria da imortalidade, para revelar, em seguida, a força telúrica em transformação, representada pela gradação descendente das imagens “templo”, “tempo”, “cálcio”, “cinza”:

De ciprestes
o templo,

o tempo,

o cálcio,

a cinza.

(*Sob os limos* - AED, p. 111)

¹¹³ ELIADE, *O sagrado e o profano: essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.36.

O cipreste, árvore considerada sagrada por vários povos, graças à sua longevidade e à sua verdura persistente, que evoca a imortalidade e a ressurreição pela sua forma vertical ascendente, e simboliza as virtudes espirituais e a santidade, pelo bom odor que exala de sua resina, representa a incorruptibilidade e a pureza. Acerca do cipreste, aprende-se com Mircea Eliade que “Para os gregos e romanos, estava em comunicação com as divindades do inferno. É a árvore das regiões subterrâneas. Está ligada por isso mesmo ao culto de Plutão, deus dos infernos.”¹¹⁴. E no Japão, prossegue Chevalier, é uma das madeiras mais usadas nos ritos, na fabricação de objetos sagrados e na construção dos templos, servindo, também, para acender o fogo ritual, obtido ao esfregar dois de seus gravetos. No poema acima transcrito, o cipreste, ao significar matéria vegetal, da Natureza, sujeita à decomposição sob a ação do tempo, que a transforma em cálcio e cinza, conota também sua propriedade de adubo, nutriente, fertilizante natural. O cálcio é componente que enriquece a terra, a cinza equilibra seu grau de acidez e incorpora o sentido de leveza do incenso, cuja fumaça perfumada é oferenda aos deuses, nos rituais sagrados: “O uso do incensamento, que é universal, tem em toda parte o mesmo valor simbólico: associa o homem à divindade, o finito ao infinito, o mortal ao imortal.”¹¹⁵. Nesse sentido, a matéria e o espírito, a morte e a ressurreição se fazem presentes a um só tempo, na imaginação poética, no templo, considerado do ponto de vista simbólico, réplica das Montanhas Cósmicas, e “consequentemente, constitui ‘ligação’ por excelência entre a Terra e o Céu”¹¹⁶. A gradação depreendida do significado dos substantivos que nomeiam os objetos e pelos espaços em branco, silêncios existentes entre a sonoridade dos versos, acentua o transcorrer do tempo, mesmo no local sagrado do templo, marcado no poema principalmente pela alternância entre os sons consonantais c / z / p / t / e os vocálicos e/i, a/o, e pelas transformações que gradualmente sofrem, compreendidas nas palavras “ciprestes”, “cálcio” e “cinza”, conforme verificado anteriormente. Esta gradação descendente remete à gradação análoga, encontrada no último verso do terceto que encerra o soneto “A Maria dos Povos, sua futura esposa”, do poeta barroco Gregório de Matos: “Ó não guardes, que a madura idade, / Te converta essa flor, essa beleza, / Em terra, em pó, em cinza, em nada”, que reforça o *carpe diem*, também presente na lírica de Albano Martins, como se verá mais adiante, no Capítulo III – Amor: uma paisagem consolidadora.

Na construção das paisagens poéticas, as pedras são evocadas pelo sujeito lírico, com seus significados múltiplos, de matéria durável, repositório da memória do lugar, da história

¹¹⁴ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 250.

¹¹⁵ Idem, ibidem, p. 503.

¹¹⁶ ELIADE, op. cit., 2013, p.40.

de seus habitantes, como elementos de paisagem natural e simbólica, e do seu uso na construção, desconstrução e reconstrução da paisagem antrópica:

Das casas
a ruína
sem ruído.

(*Sob os limos* - AED, p 111)

Tradicionalmente, a pedra ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e de descida. Segundo se lê no *Dicionário de Símbolos*, “o homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu; transmutada, ela se ergue em sua direção.”¹¹⁷. Em sucessão, nas páginas seguintes, ao distinguir a pedra bruta (obra divina) da pedra talhada (obra humana), considera que a pedra bruta pode ser símbolo da liberdade, e a talhada, de servidão. Conforme a atividade exercida sobre a pedra bruta, considerada passiva, ambivalente, ela envilece ou enobrece: “se apenas se exerce sobre ela a atividade humana, ela se envilece; se, ao contrário, é a atividade celeste e espiritual que se exerce sobre ela, com vistas a fazer dela uma pedra talhada acabada, se enobrece”. Nesse sentido, a passagem da pedra bruta à pedra talhada por Deus, e não pelo homem, é a passagem da alma obscura à alma iluminada pelo conhecimento divino. No simbolismo maçônico, a noção de estabilidade, de equilíbrio de objetivo alcançado é expressa através da pedra cúbica; se pontuda, é símbolo da pedra filosfal, se de cumeeira, é considerada chave da abóbada, pedra de finalização, coroamento “símbolo do Cristo, descido do Céu para cumprir a Lei e os Profetas”. Escreve Silesius: “A pedra angular que eu desejo é a minha tintura de ouro e a pedra de todos os sábios”. Segundo Raymond Lulle, a pedra é o elixir da vida que regenera as plantas, é o símbolo “da regeneração da alma humana pela graça divina”. Em algumas culturas, pedras e rochedos também são objetos de culto, pois materializam uma força espiritual invocativa, às vezes da fertilidade (pedras do amor), prosperidade; “às vezes são temidas como guardiãs da morte, e lhes imploram para que se defendam”. As pedras preciosas são o símbolo de uma transmutação do opaco ao translúcido, das trevas à luz, da imperfeição à perfeição.

No poema “Alegoria segunda”, verifica-se o uso da técnica compositiva da disseminação e da recolha no último verso, que remete à prática advinhatória do jogar as

¹¹⁷ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 696 - 699.

runas. Runa (irlandês *run*) é pedra gravada com “cada um dos caracteres, em forma de haste com esgalhos, que compunham a escrita alfabética usada pelos povos germânicos e escandinavos aproximadamente do século III até o século XIV”¹¹⁸. No poema, o sujeito lírico em tom dialogal desvenda, apelando aos sentidos da visão e do tato, os segredos do sangue e do verão e os mistérios da pedra, fazendo dela imagem da sabedoria e da criação, da essência e da existência da Natureza animada por Eros, seu princípio vital:

ALEGORIA SEGUNDA

De poetas e filósofos tu sabes,
sabes também por ti. Por isso eu digo:
esta pedra é vermelha, esta pedra é sangue.
Toca-lhe: saberás
como em segredo florescem as acácias
ao redor dos muros, como fluem
suas concêntricas artérias. Acaricia-as: tocas
a parte mais sensível de ti mesmo.

Dizias ontem que o verão ardia
nesta pedra. Nela
queimavas tuas mãos. Onde
as aqueces hoje? Eu digo:
o verão não morreu, esta pedra é o verão.

E tudo permanece. E tudo é teu.
Tu és o sangue, o verão e a pedra.

(*Paralelo ao vento* - AED, p. 82)

Segundo a tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a sabedoria. Hildegarda de Bingen descreve as três virtudes da pedra: “A virtude da umidade impede que ela se dissolva; graças à sua palpabilidade ela pode ser tocada; o fogo que está em suas entranhas a torna quente e permite assegurar sua dureza.”¹¹⁹.

O elemento pedra, substantivo concreto, é uma das constantes na poesia de Albano Martins, sobretudo, como forma da Natureza, composição da paisagem física e seus significados. Entretanto, aparece também com o sentido abstrato conotativo de arma, combate. Por exemplo, nos versos finais do ‘Poema para habitar’, “Até que as palavras de

¹¹⁸ CUNHA. Antônio G. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 694.

¹¹⁹ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 702.

pedra que arrancamos da língua / sejam aproveitadas para apedrejarmos a morte”.¹²⁰ A idéia de execução, de punição da traição, é aqui invertida e convertida em defesa da vida e da liberdade, pois a expressão “palavras de pedra” conotam arma de luta contra a morte, contra a censura. Outro exemplo são os versos longos de “Elegia em forma de epístola”, poema dedicado a Kay, que aborda o momento histórico de repressão por que passa e sofre a pátria “ancorada no tempo”, sem perspectiva de futuro, “de costas para o mar”, conforme se lê na terceira estrofe:

ELEGIA EM FORMA DE EPÍSTOLA

O rio da história corre, estrangulado, entre as pedras,
e o cascalho, e os detritos humanos,
e a alegria suicida das coisas limpas e puras
abandonadas e soltas à vertigem da morte.¹²¹

As pedras, no caso, representam a própria repressão da liberdade que a palavra “rio” conota, e seu significado pode ser compreendido, na estrofe seguinte, como o material alusivo à construção da defesa “um muro de ironia e de sarcasmo”, que se opõe à imponderável cortina / de humana ternura envergonhada / ou, como tu dizes, perseguida.” Outras vezes, a pedra serve à imagem da estagnação, como é o caso da expressão “gaivota de pedra” no poema:

PORTO – 2

Coração que do rio
o sangue e a música retira.
Gaivota de pedra,
navio
e lira.

(*Aproximações do real* - AED, p. 93)

A imagem de abandono das ruínas no tempo ou pela desfaçatez do homem, as lembranças que elas evocam, a alegria que espargem, a tristeza que suscitam, a reconstrução de seus significados a partir dos sentidos do sujeito lírico, que, com o olhar sensível de criança as

¹²⁰ Albano Martins, *As escarpas do dia*, 2010, p. 50,

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 52. (Transcrito na íntegra no APÊNDICE 1)

capta e transforma em paisagens poéticas, através das metáforas, metonímias, paradoxos e oxímoros, através do ritmo e dos sons que se sucedem nas estrofes, entre outros recursos de linguagem, encontram-se condensados nos versos:

Cedo
ao mármore a insalubre
vocação do silêncio.

(A vogais aliterantes - AED, p.137)

O mármore, considerado pedra nobre utilizada para esculturas desde a antiguidade clássica, no Renascimento ganha vida pelas mãos de Michelangelo, especialmente na obra “Moisés”, a quem, depois de acabada, e surpreso com a tamanha perfeição alcançada, reza a lenda, o artista ordenou: - Parla! Em oposição ao sentido de comando de voz à referida escultura, no poema de Albano Martins o sujeito lírico cede ao mármore a “vocação do silêncio”, oxímoro que expressa a condição de lápide tumular.

Já no poema *Para a sepultura de meu Pai*, transcrito a seguir, a imagem de morte enquanto passagem, consolida-se na expressão “juncos de pedra”, conotativa das cruzes que ornamentam as aleias dos cemitérios, por onde, “amortalhado em rosas”, e já em outra vida, o sujeito lírico imagina que seu “Pai”, a quem reverencia com a inicial maiúscula, redescobre “o percurso das tílias”, e prossegue em seu trabalho de “lavrador e ourives”, agora, em expandida e sobrelevada geografia da terra natal, na paisagem poética de “anfíbias águas e sementes”, que conota a ambiguidade das imagens e a continuidade da vida após a morte.

PARA A SEPULTURA DE MEU PAI

Amortalhado em rosas, redescobres
o percurso das tílias, entre juncos
de pedra, lavrador
e ourives
de anfíbias águas e sementes.

(As vogais aliterantes - AED, p. 136)

O legado do pai-lavrador evidencia-se na raiz do lirismo de Albano Martins, conforme se pode depreender da oração “semeei na seara”, nos versos que seguem, que têm seu sentido

expandido pelo sujeito lírico ao lavrador de palavras, ao poeta que retorna à infância, representada pela expressão “morada das papoilas”, lugar primordial, centro do mundo, imagem do universo, e ao mesmo tempo, jardim, símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às “vivências paradisíacas”, conforme significa o *Dicionário de Símbolos*¹²², para “colher os versos vermelhos”, ao amadurecer do vento, ou seja, na idade adulta:

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

Um dia o vento estará maduro.

(*Os remos escaldantes* - AE D, p. 119)

No poema acima transcrito, a cor é ao mesmo tempo forma “morada das papoilas” e a representação do sentimento amoroso “versos vermelhos”. Nesse sentido, o vermelho remete ao fogo, que na concepção de Bachelard atribui concretude às idéias de materialidade elementar e lembra o bem-estar derivado da sensação do calor. Nas palavras do filósofo: “a primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais”¹²³. O sujeito lírico, ao criar a imagem poética “morada das papoilas”, resgata a sensação de bem-estar calórico, de acolhimento e proteção da morada, e remete à paisagem primordial do primeiro fogo acendido e conservado pela humanidade, que o mito de Prometeu elevou ao simbólico com a significação de inteligência criativa. Wassily Kandinsky relacionou temperatura e luminosidade das cores com o movimento de aproximação e distanciamento:

Cumpre entender por calor ou frieza de uma cor sua tendência geral para o amarelo ou para o azul. Essa distinção opera-se numa mesma superfície e a cor conserva seu próprio tom fundamental. Esse tom torna-se mais material ou mais imaterial. Produz-se um movimento horizontal> o quente sobre essa superfície horizontal tende a aproximar-se do espectador, tende para ele, ao passo que o frio se distancia. [...] A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que lhe serve para atingir a alma.¹²⁴

¹²² CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 512.

¹²³ BACHELARD, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 9.

¹²⁴ KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 64.

Ainda sobre o reino mineral, os cristais são conclamados pelo sujeito lírico para criação de imagens temporais de duração e luz, conforme já se verificou ao desvendar sentidos multifacetados de palavras como “água”, “pedra”, “mármore”, “granito”, “runas”, entre outros substantivos concretos, para construção das paisagens poéticas da Natureza:

CRISTAIS

Cristais.
os olhos diáfanos
da terra. A fera
da luz imóvel, submetida. Extintos,
subjugados
vulcões de fósforo. Diaporamas
dum tempo
anterior ao tempo. Tempo
mineral. O nosso.
Avulso.
Estrangulado.

(A voz do chorinho ou os apelos da memória - AED, p. 172)

Verifica-se no poema que o “tempo mineral” dos cristais, que representam o plano intermediário entre o visível e o invisível pela sua materialidade e transparência imanentes, opõe-se ao tempo fluente do rio na concepção de Hesíodo e na pintura de Dali, já mencionados, e sugere a representação do mundo pela Arte. O oxímoro composto das duas imagens contraditórias (mineral x fluente) remete à definição agostiniana do tempo: “imagem móvel da imóvel eternidade”.¹²⁵

Contrário ao sentido de estabilidade e duração da pedra, no movimento do vento, das rodas do carro de feno, do transcorrer dos dias, da passagem do tempo, reside a esperança do regresso aos territórios da infância feliz, “dias enxutos”, sem lágrimas, expressos no poema que se segue:

Vou atrás
do carro de feno. Vão
ali,
sobre as rodas,
cortados rentes, os
meus dias enxutos.

(Os remos escaldantes - AED, p. 119)

¹²⁵ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 876.

Assim como a pedra, a imagem do vento, movimento do ar, apresenta vários simbolismos. À luz da metafísica de Gaston de Bachelard, a sílfide é configurada na imaginação poética como sem matéria, produto do dinamismo aéreo do mais leve dos elementos, o “ar natural é o ar livre”. Devido à sua agitação, o vento é símbolo de vaidade, instabilidade e inconstância. Se por um lado é considerado força elementar “que pertence aos titãs, o que indica suficientemente a sua violência e sua cegueira”, por outro “o vento é sinônimo do *sopro* e, por conseguinte, do espírito, do influxo espiritual de origem celeste.”¹²⁶. Nas tradições bíblicas, “os ventos são o sopro de Deus”. O sopro de deus ordenou o caos primitivo; animou o primeiro homem. A brisa nos olmos anuncia a chegada de Deus. Os ventos também são instrumentos da força divina; dão vida, castigam, ensinam; são sinais e, como os anjos, portadores de mensagens. “São manifestação de um divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais tenra doçura até a mais tempestuosa cólera.”¹²⁷. O poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley evoca a poesia cósmica do vento, que destrói e renova, comparando-o a uma alma: “... Alma arisca, sê / Minha alma! sê eu mesmo, vento impetuoso!”, ou questionando sua Natureza: “O clarim de uma profecia! Ó vento, / Se o Inverno chega, pode tardar a Primavera?”¹²⁸.

O tom invocativo dos tempos primordiais, das paisagens da meninice, recriadas a partir de objetos e brincadeiras que o sujeito lírico resgata do imaginário da infância “o arco”, “a gávea / duma figueira”, nau das descobertas de mundos empreendidas pelo sujeito lírico através da Natureza, é representado no poema pelo dêitico “sob” na dialética do invisível “tordos sob a neve” e “rio sob as tábuas”, e do visível, nas expressões “flor dos eucaliptos” e “agapantos de água”, no poema que se segue:

Dêem-me um arco e recriarei a infância,
os tordos sob a neve,
o rio sob as tábuas.
Dêem-me a chuva e a gávea
duma figueira,
a flor dos eucaliptos,
um agapanto de água.

(*As vogais aliterantes* - AED, p. 137)

A fidelidade à terra está expressa, entre outros, no poema “Geografia”, título que remete à grafia da terra:

¹²⁶ CHEVALIER op. cit., 2009, p. 935.

¹²⁷ Idem, ibidem, p. 936.

¹²⁸ Idem, ibidem, p. 936.

GEOGRAFIA

Pertenço a esta
geografia, ao lume branco
da resina, ao gume
do arado. A minha casa
é esta: um leito
de estevas e uma rosa
de caruma abrindo
no tecto do orvalho.

(*O mesmo nome* - AED, p. 227)

No poema seguinte, a expressão “pedras de musgo” atribui vida vegetal ao mineral, ou seja, as pedras inertes com que o “muro” foi construído são ressuscitadas do passado como local onde brota a vida, e nesse sentido, como novo “caminho aberto à recepção da influência celeste”¹²⁹.

As rolas já não ouço e ou
tra pele as cobras
já vestiram.

Sobre

o muro
agora
medram
solícitas
pedras
de musgo.

A cárie, dizem.
O epicentro
da desordem.

(*As vogais aliterantes* - AED, p. 133)

O sentimento de pertença de sua cartografia poética confronta-se com o tempo presente, o olhar de desalento do sujeito lírico ante as ruínas do passado, a expressão de sua dor profunda causada pelo sentimento de abandono, de quebra, marcado pela fragmentação silábica da palavra “ou – tra”, no final do primeiro verso e início do segundo, pela idéia de mutação do silêncio das rolas e da troca de pele das cobras, pelas “pedras de musgo”, minerais transformados em vegetais, que agora “medram” sobre os muros de outrora, da “cárie”, a conotar o vazio, a ausência de matéria, revelando na paisagem concebida pelo olhar fecundo

¹²⁹ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 626.

do sujeito o “epicentro da desordem”, Caos, que ele busca reordenar através da cosmografia poética.

Ante a emoção ao revisitar, adulto, em 1991, a casa da Quinta do Olho de Boi ¹³⁰, onde nascera, “aqui deste lado, entre a Gardunha e a Estrela, na aldeia do Telhado”, a dura constatação de que sobrara apenas “a pedra de granito austero que sustentara as paredes e o balcão e agora fazia parte da barragem”, conforme se lê no testemunho de Fernando Palouro Neves, em “A Beira na obra de Albano Martins”, o sujeito lírico busca reconforto na escrita:

Digo sítio para dizer a casa, o berço a que
então regressava. Voltar ali hoje seria
admitir a minha inteira e definitiva ruína,
assistir objectivamente ao meu próprio
desmoronamento, derramar algumas
lágrimas inúteis sobre o passado,
engolido pelos escombros.

(*Uma vida interior na escrita da paisagem*, p.27)

A pedra de granito, representativa da dureza do elemento terra, pode ser considerada um tipo de provocação à imaginação dinâmica, evidenciando os mistérios da energia, o impulso criador do *homem faber*, como se aprende na metafísica bachelardiana:

O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. Somos desde então seres despertos. Com o martelo ou a colher de pedreiro na mão, já não estamos sozinhos, temos um adversário, temos algo a fazer. ¹³¹

Cabe notar que este impulso e o trabalho decorrente dele se estendem à criação artística pelo cinzel do entalhador (no granito) e pela pena do escritor (na palavra), ou como diz Alexandre Freitas, “É pela dureza que a matéria torna-se ofensiva e atíça a musculatura do sonhador” ¹³².

O espaço da Quinta da Rascoa, onde Albano Martins se criou, é convertido em paisagem poética recriada pelo sujeito lírico na construção de sua identidade. A casa, antropomorfizada, através de expressões que conotam o registro do tempo, das intempéries e

¹³⁰ ANEXO K – Fotografia da Quinta do Olho de Boi, Telhado, Beira Baixa – Portugal.

¹³¹ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2001b, p.16.

¹³² FREITAS, Alexandre. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston de Bachelard. *Educação e Filosofia: Uberlândia*, v. 20, n 39, p. 39-70, jan.jun. 2006, p. 56

da incúria dos homens “feições mudadas”, “envelhecido o rosto, a pele engelhada”, não mais representa o local da infância, sua imagem é de destruição e morte. Entretanto, a lembrança do olhar em direção ao horizonte e às estrelas que descortinou a poesia “na sua mudez absoluta” permanece intenso no que pode ser considerado eterno presente. Ao contrapor a efemeridade da ação humana, representada pela casa, à Natureza sugerida pelo horizonte e pelas estrelas, o sujeito lírico reconhece em si o poeta e sua missão que busca a imortalidade do instante primeiro da manifestação da poesia, em sua mudez, através da palavra.

Foi na Quinta da Rascoa, ali a
dois passos da Capinha, que me criei.
Também a casa tinha as feições
mudadas, envelhecido o rosto,
a pele engelhada, ferida pelos golpes
das intempéries e a incúria dos homens.
Nada ali, era igual a si mesmo. E fora
lá, com os olhos, de dia, postos no
horizonte e, à noite, nas estrelas, que a
poesia primeiro se me ofereceu na sua
nudez absoluta.¹³³

Os tempos primordiais da infância junto à Natureza também se reconstroem na memória do sujeito lírico a partir de elementos existentes na paisagem física: o cedro, a fonte de boa água, a pedra dourada das casas, a ribeira da Meimoa, com os quais recria paisagens poéticas, constructos de sua identidade subjetiva:

Sou um homem do sul, da claridade
sem mácula, dos horizontes largos,
lavados, varridos pelos ventos
da Estrela e da Gardunha. A minha
infância é uma écloga de pastores,
boieiros e ganhões. Cresci entre fetos
fenos, juncos, entre o coaxar das rãs,
o trilo dos pardais, a cegarrega das
cigarras, o grasnar dos corvos, o canto
das rolas e dos grilos, o arrulho dos
pombos nos beirais dos telhados. Andei
aos ninhos, como todos os rapazes da
minha idade. Percorri, em sobressalto,
as veredas e atalhos dos campos,
os labirintos dos bosques, os meandros

¹³³ MARTINS, Albano. *Uma vida interior escrita na paisagem*: Câmara Municipal do Fundão, 2012, p. 27-28.

das sarças, persegui as perdizes no
recolhimento estival das searas e arnei
ciladas aos tordos nos terrenos lavrados,
sob as árvores; colhi amoras nas sebes
perfiladas à beira dos caminhos e sorvi
o pólen açucarado da flor das acácias.
Tive uma infância feliz.

(*Uma vida interior na escrita da paisagem*, p. 28-29)

A título de síntese, considere-se aqui memória, essa importante categoria mental, com Jacques Le Goff: “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”.¹³⁴

A “Grande Deusa”, Gaia, Mãe Terra, aos olhos do sujeito lírico não se nega nem se esconde: está presente nos elementos da Natureza contemplados com o seu olhar maravilhado do sujeito lírico, que busca na recriação de paisagens e sentimentos da infância sua identidade poética. A força de Gaia enquanto divindade, não em simulacro ou simulação, mas “em corpo vivo”, fecundada por Eros, apresenta-se no imaginário do Poeta. O sujeito lírico tateia-lhe as formas, adivinha-lhe os indícios e, nesse exercício do olhar e do sentir, do exprimir-se com palavras, regressa às origens, ao sopro inicial, à raiz de tudo, à criação, à poesia. Neste sentido, “Geometria e geografia são, aqui, não tópicos de compêndio para uso escolar, mas os outros nomes da polissemia e da escrita, um outro modo de medir o mundo, concebido como lugar de descoberta e de invenção.”¹³⁵ As palavras proferidas por Albano Martins na homenagem que lhe renderam o “Jornal do Fundão” e a Câmara do Fundão, em Novembro de 2005, recolhidas no livro *Uma vida interior na escrita da paisagem*, confirmam a certidão de nascimento do Poeta junto à natureza da Quinta da Rascoa: “Foi ali que nasci poeta, e o tempo mais não fez que acrescentar razões para ver na infância o lugar da poesia”. Tal revelação do poeta remete às reflexões de José Renato Nalini¹³⁶ quando alerta para as ameaças que se tornam mais intensas e para os recados insistentes que a Terra envia, quando diz ser imprescindível o retorno à ética ambiental, e cita Gregório Robles: “É preciso um novo pacto: o pacto que nos impulse à contemplação da humanidade como um todo e nos permita salvar-nos juntos. Não um pacto a favor do Estado, como os modernos, senão um

¹³⁴ LE GOFF, Jacques. Memória. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p.476.

¹³⁵ *Cicunlóquios*, op. cit., 2000, p. 102.

¹³⁶ NALINI, José Renato. *Ética Ambiental*. Campinas SP: Millennium, 2001, p. XL – Apresentação.

pacto a favor da humanidade.”¹³⁷. Esclarece, em seguida: “Esse pacto possibilitará a continuidade da vida e deve pressupor duas paralelas: a produção de energia, garantia de sobrevivência e desenvolvimento, e a tecnologia, utilizada como modo construtivo, não destrutivo”. E lembra, com Francesco Pascarito, “o amálgama destes dois elementos essenciais é a ética”, resultante de um empenho global, científico e interdisciplinar mas, sobretudo, espiritual, “que conserve aquele espanto e aquela maravilha diante da criação, como só um coração de menino sabe ainda fazer.”¹³⁸. Nesse sentido, a poesia de Albano Martins, ao retomar o tempo primordial da infância, revela um sujeito lírico maravilhado ante a Natureza, fundadora de sua identidade, “morada das papoilas”, que remete dialogicamente à imagem poética da urbe recriada por Paulo Bomfim: “A rua é um campo de papoulas”¹³⁹, resgatando, de certo modo, a relação campo e cidade, tão presente na obra de Cesário Verde.

Na busca de Eros na Natureza, o sujeito lírico recria paisagens fundadoras:

Há um melro que faz
o ninho na minha memória. Ouço-o
agora. Canta
a flor das giestas
e da cerejeira. Traz,
emoldurados no bico,
os meus dezoito anos.

(*Os remos escaldantes* - AED, p.119)

O melro, ave canora, aqui representando o reino animal, aninha-se na memória do sujeito e reaviva com seu canto suas lembranças dos dezoito anos, representadas pela metáfora “flor das giestas”, flores amarelas, origem da flor-de-lis heráldica, e cujos ramos eram usados em funerais, “cobriam-se com eles o corpo dos defuntos”¹⁴⁰, e pela metonímia ‘da cerejeira’, árvore que representa um dos temas simbólicos mais ricos e mais difundidos. Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, conforme se lê no *Dicionário de Símbolos*¹⁴¹, a árvore evoca todo o simbolismo da verticalidade. “Por outro lado, serve

¹³⁷ ROBLES, Gregório. *Los Derechos Fundamentales y la ética en la sociedad actual*. reimpressão. Madrid: Editorial Civitas S/A, 1995, p. 185 (Cuadernos Civitas). Apud NALINI, op. cit, 2001, p. XL

¹³⁸ PASCARITO, Francesco. *L’Ambiente siamo noi*. v. 6. Roma: Civitas, nov/dez. 1991, p. 9. Apud NALINI, op. cit, p. XL.

¹³⁹ BOMFIM, Paulo. “Da procura quase mística”. *Sonetos*. Lisboa: Universitária, 2000. Apud: NALINI, José Renato, op. cit, 2001, p. 183.

¹⁴⁰ CHEVALIER, 2009, op. cit, p. 470.

¹⁴¹ Idem, ibidem, p. 84.

também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração”¹⁴². No caso da cerejeira, cuja flor, “efêmera e frágil”, que o vento não tarda a levar, simboliza também, no Japão, uma morte ideal, desapegada deste mundo, e a precariedade da existência. “Nas cerimônias nupciais, o chá é substituído por uma infusão de flores de cerejeira que são, neste caso, um símbolo de felicidade”¹⁴³. Colocadas lado a lado no poema, a flor das giestas e da cerejeira resgata a dialética da vida/morte, Eros/Thanatos, como ciclos e pulsões naturais da existência.

Até o século XVIII, a concepção poética se fazia como imitação da natureza. Cabe aqui a reflexão de Massaud Moisés, quando diz:

A mimesis aristotélica, despontada nessa equação, exhibe a sua mais provável e autêntica significação: a poesia imita a natureza, não no aspecto físico do mundo concreto, mas a natureza. A arte exprime o homem na sua natureza, ou o homem como participante da natureza, participante privilegiado porque consegue exprimi-la em arte.¹⁴⁴

Reflexão essa que esclarece, entre outros, os seguintes versos de Albano Martins: *a verdadeira beleza/ está no que o homem tem de semelhante/ com a natureza*. O Poeta, embora receptivo diante da “voz do natural” vai além da tradição clássica e atribui uma nova dimensão àquilo que seu olhar apreende da Natureza, para redimensioná-la pelo discurso poético. Segundo Carlos Alberto Vechi, “A natureza, para ele [Albano], é um modelo que se apresenta como tal à medida que se torna poesia, que se manifesta em função do fazer poético”¹⁴⁵. Natureza entendida como meio, ponto de partida da busca do princípio criador, representado por Eros, no labor poético que traduz no texto a visão de mundo do Poeta. Seja no diálogo do sujeito lírico consigo próprio, seja no diálogo dele com o outro, incluído aqui o leitor ou o poeta principiante, a busca da palavra exata à expressão poética é uma constante na obra de Albano Martins, como se pode verificar do poema a seguir:

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

¹⁴² Idem, *ibidem*, p. 84

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 223.

¹⁴⁴ MOISÉS, Massaud. *A literatura como denúncia*. São Paulo: Editora Íbis, 2002, p. 211.

¹⁴⁵ VECHI, Carlos Alberto. In: Prefácio à *Antologia Poética*. São Paulo: Unimarco Editora, p. XIII.

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

(*Secura verde* - AED, p. 31)

Do ponto de vista simbólico, esse capítulo busca tecer a análise interpretativa dos poemas contemplando os elementos da Natureza, água, fogo, ar e terra, bem como as relações entre eles e na paisagem, consoante se verifica nos cinco poemas-sínteses de *Com as flores do salgueiro*, transcritos a seguir:

Nem sempre a neve
cai do céu: às vezes,
explode numa flor.

No bico do melro
a natureza celebra
o triunfo do verão.

Quando uma abelha
se enamora,
nasce uma flor.

Com as flores
do salgueiro
fez a água uma grinalda.

Palavra: insone
borboleta
sonora.

(*Com as flores de salgueiro* - AED, p. 217-224)

Repara-se, nos cinco poemas-síntese, que o rigor formal se funde ao instantâneo sumário do haicai, ao revelar a problemática da criação verbal, tendo a voz do Poeta como mediadora entre os homens e os valores autênticos da vida, em sua ânsia de re-ligação do eu-natureza, que a palavra luta por nomear, e o erotismo, compreendido como força solar, primordial de Eros, que se confunde com a força telúrica, original da terra-mãe, de Gaia, fertiliza. Os elementos da Natureza, água, terra, ar, fogo, nos poemas são transmutados pelo sujeito lírico em “neve”, “flor”, “borboleta”, “verão”, respectivamente, bem como as cores e as estações do ano, na voz inaugural do Poeta, tornam-se criaturas de um novo real, “grinalda de água”, “nasce uma flor”, “borboleta sonora”, “bico do melro”, advindos de suas sensações, percepções, emoções e experiências. Apesar da descrição de situações diversas, os poemas se voltam para o instante da criação, seja ela, da Natureza ou do Amor, ou da fusão dos dois na Arte: *Palavra: / insone / borboleta / sonora.*

Entendida como parte da natureza da vida, a morte também é evocada pelo Poeta enquanto redenção e continuidade, como, por exemplo, no poema que dedica a Florbela Espanca, do qual transcrevemos a primeira estrofe, onde vida e morte, de sentidos contraditórios, no senso comum, fundem-se na memória ativada pela criação poética, através do oxímoro “Nela (na morte) estás mais viva”:

Nem tudo se perdeu, Florbela.
A morte foi a tua redenção.
Nela
estás mais viva e mais sincera
porque, afinal, tu foste que a chamaste
nas horas negras da tua solidão.

(*Secura verde* – AED, p. 30)

No livro *Secura verde* observa-se que inúmeros poemas estão escritos sob o signo do oxímoro, figura de pensamento, da retórica, complexa e ambígua, porque consiste na combinação de semas incompatíveis e incoerentes entre si, provocando uma tensão semântica de poderoso efeito, que rompe com os quadros habituais e consensuais de cognição, percepção e valorização das coisas e dos seres, do homem e da vida. Nas palavras de Vitor Aguiar e Silva “São processos discursivos que desvelam aspectos incomuns, ocultos e inéditos do real físico e anímico e que conduzem a visões novas ou diferentes desse mesmo

real.”¹⁴⁶. O poema final, “Secura verde”, que dá título ao livro, é aqui retomado, agora pelo prisma do sentido dialético da vida e da morte:

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* - AED, p. 32)

As propriedades sêmicas do substantivo *secura* – aridez, privação de umidade, ausência de viço – não se coadunam com os elementos sêmicos do adjetivo descritivo *verde*, o qual se inscreve em uma outra área semântica, contraposta, cuja fusão gera efeito de plurissignificação, que rejeita a visão monocromática da opinião dominante. Logo no primeiro verso do poema que dá título ao livro lê-se: *É verde esta secura*, oxímoro que conota fusão dos significados contraditórios “verde”, metáfora da vida, e “secura”, metáfora da morte.

Incluída, portanto, no ciclo da Natureza, a pulsão de morte, simbolicamente representada por Thanatos, o lado inerte e sombrio, que é o oposto de Eros, princípio vital, solar, ganha espaço na poética de Albano Martins para designar o movimento contínuo da existência. Nessa perspectiva, outros poemas têm sido chamados à análise, como, por exemplo: “A vida / - essa invenção magnífica/ da morte”¹⁴⁷, onde a vida é criada a partir da morte, como o Cosmos foi criado do Caos.

Na busca de Eros na Natureza, o sujeito lírico encontra sua origem no barro, e na relação dele com os oráculos, nos mitos, urtigas e musgo, nos epitáfios, nas âncoras e astrolábios, identificando-se com as rotas e navegações, com as paisagens da terra e do mar, “na rota inscrita na retina”, com o fogo do sol, sem o qual não haveria o desabrochar das flores, a chama do amor criativo, o impulso vital, a centelha do artista, no cotidiano da

¹⁴⁶ SILVA, Vitor Aguiar. Prefácio de *As escarpas do dia*. Op. cit., 2010, p.8.

¹⁴⁷ *Coração de Bússola* - AED, p.48.

existência, e faz da poesia, sua arqueologia “lama do silêncio”, na qual escava e descobre seu ofício e morada, após prolongado trabalho, conforme se verifica nos versos breves e concisos do poema transcrito a seguir.

OFÍCIO E MORADA

Im
puro sou. Escavo
com minhas mãos a lama
do silêncio. Não
conheço outro ofício.

(*Os remos escaldantes* - AED, p.117)

O prolongamento do labor da escrita é acentuado pelos sons consonantais dos /m/ e /n/, que no penúltimo verso “com minhas mãos a lama do silêncio” enfatizam sua duração, por um lado, e, por outro, revelam o esforço da criação poética a partir dos elementos da Natureza, a lama, barro, mistura de terra, água, ar e fogo, matéria de que somos feitos, e do silêncio do Cosmos, tempo-espaço (i)material a que, em última instância, pertencemos.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes, “A utilização da sinafia, ou seja, do *enjambement*, que implica a segmentação das palavras (no caso, o termo Im/puro), é que irá acentuar a ambiguidade do poema, ou do duplo sentido com que se encara o trabalho poético.”, conforme explica adiante; “A impureza decorre do fato de ele escavar a matéria suja, a lama; contudo, paradoxalmente, é da lama, mistura das matérias elementares terra e água, que se fabrica, no ofício de oleiro, o vaso, e refletindo superiormente, é da lama que se criou, com o bafo divino, o homem”¹⁴⁸. Nesse sentido, pode, também ser evocado o mito de Prometeu, que rouba o fogo sagrado do Olimpo e o traz à terra no caule de uma férula, dotando com seu conhecimento os mortais de inteligência e força criadora. Em outras palavras, na busca de “dizer o indizível” o poeta invade o espaço do sagrado, a linguagem cifrada da poesia e, a exemplo do peregrino de “Delfos”, que, após cumprir o ritual de iniciação, debela o demônio da curiosidade e desvela para si o mistério das relações harmoniosas invisíveis entre os objetos do mundo sensorial, das coisas secretas:

¹⁴⁸ GOMES, Álvaro Cardoso. *Ofício e Morada, antologia poética*, Letras contemporâneas, 2011, p. 13

DELFO

Entrarás em Delfos pela porta
 secreta – a da serpente. É esse,
 e não outro, o caminho
 para o templo. Junto
 à pedra
 da ara colherás
 o ouro exausto
 do tempo e o sangue
 inútil dos sacrifícios. E
 saberás que amor
 e morte são
 a outra face do mito.

(*Castália e outros poemas* - AED, p.331)

As imagens oraculares e míticas sugeridas por Delfos são retomadas no poema e acrescidas daquelas de amor e morte que se complementam “na outra face do mito”. Ainda nesse sentido, depreende-se do poema que se segue, a significância da linguagem verbal no contexto da existência:

De barro somos, dizem os oráculos,
 solícitas vozes do crepúsculo
 ou das manhãs solenes, rituais.

De heróis e deuses falam
 mitos e salmos, dou
 tos compêndios de
 subtil doutrina. Assim
 de urtigas e de musgo
 se alimentam as parábolas,
 escreve a ciência
 os seus epitáfios.

(“Ofício e morada”, *Os remos escaldantes* - AED, p. 118)

Significância esta presente tanto das palavras dos mortais “somos de barro”, criaturas que se tornam criadores quando poetas, quanto das palavras através das quais falam heróis e deuses nos mitos e salmos, registradas em “doutos compêndios”, parábolas que se alimentam de “urtigas e de musgo” e daquelas com que “escreve a ciência seus epitáfios”, no tempo.

A alusão às navegações portuguesas funciona como metáfora do encontro amoroso. Palavras que designam antigos instrumentos de navegação, tal astrolábio, são utilizadas na busca dos prazeres dos sentidos “astro/lábios”, e expressões que revelam os descobrimentos erotizados “rota inscrita na retina”, “aquáticas florestas”, “obscuras sicílias e creta”, imagens que lembram o encontro das ninfas e dos navegantes no episódio da “Ilha dos Amores”, em *Os Lusíadas*, analisado mais adiante:

De comércio sabemos.
Com âncoras e astro
lábios medimos
nossa rota inscrita
na retina. Exaustos,
entre aquáticas
florestas, perseguimos
os veados do sol
a da vertigem. Por
obscuras sicílias
e cretas navegamos.

(*Os remos escladantes*, - AED, p. 118)

A imaginação poética do sujeito lírico, ao construir paisagens a partir dos elementos da Natureza, água, ar, terra e fogo, na busca de sua identidade, reflete-se nas palavras que constituem o poema, refratando inúmeras imagens verbais que dialogam com o leitor, através da polissemia, como se verifica, entre outros, em:

TRÊS POEMAS PARA ANTONIO RAMOS ROSA

1.
É tua a substância
diurna
das palavras, teu
o movimento oblíquo
das folhas na penumbra
do silêncio, no
calcanhar do vento. A tua
sabedoria nasce
da tua ignorância. Um *deus*
nu(lo) escreve

com seu lápis de sangue
 e seiva a *incandescência*
branca de que é feito
 o poema onde tu
 vives e respiras.

2.
 Uma pedra não era
 uma pedra
 antes de tu
 a nomeares. As palavras
 têm o alento
 da tua
 respiração. Quando
 dizes água,
 terra,
 mar, acrescentas
 a substância
 incandescente
 do real. Em ti
 tudo nasce
 agora

- pela primeira vez.

3.
 Procuras
 o milagre da árvore
 na flor, a flor
 na árvore, inventas
 a carne
 dos dias no corpo
 impalpável
 do desejo. Trazes
 nas mãos os cachos
 da vindima
 do sangue. Nos
 teus versos
 um melro
 inaugura o canto
 nupcial da primavera.

(*Caderno de argolas* - AED, p.382-383)

Os três poemas remetem ao tema da linguagem verbal, à criação poética que necessita da palavra para se realizar. No primeiro poema, as expressões “substância diurna das palavras”, “escreve com seu lápis de sangue”, “o poema onde tu vives e respiras”, conotam uma progressão da substância para a escritura e concretização da poesia. No segundo poema as

imagens poéticas constroem a relação entre “pedra” e “palavra”, remetendo à origem e ao nascimento dos elementos “água”, “terra” e “mar”, a partir da nomeação atribuída a eles. No terceiro poema o milagre da Natureza, representada pelas palavras “árvore”, “flor”, “cachos”, “da vindima / do sangue”, do “desejo” se confunde com o da criação poética representada pela palavra “versos” e sugerida pelo canto do melro “nupcial da primavera”, metáfora da poesia, conotando a erotização de ambas, Natureza e linguagem poética.

O título “Este chão que me deu a seiva” de texto inédito de Albano Martins até 2012 abre o livro *Uma vida interior - Na escrita da paisagem*, editado pela Câmara Municipal do Fundão, com coordenação de Fernando Paulouro Neves, que reúne ao texto do poeta outros, de Paulo Fernandes, Manuel da Silva Ramos, e do próprio Neves, bem como testemunhos de Eduardo Lourenço, Nelly Novaes Coelho, Perfecto Quadrado, Lodegário A. de Azevedo, Urbano Tavares Rodrigues, Maria Lúcia Lepecki, João Rui de Sousa, Eugénio Lisboa, Salvato Trigo, José António Gomes, Manuel da Silva Ramos, gira em torno da vida e da obra do Poeta e traz belas imagens da Rascoa, “este chão que me deu a seiva, me definiu o ser e moldou o caráter”, da Quinta Olho de Boi, de seu gabinete de trabalho, de amigos e familiares, dentre eles de sua mulher Kay e sua filha Isabel.

Na capa, a foto de Albano Martins, em primeiro plano, é rodeada pela paisagem geográfica composta de montanhas, pedras e capim da região, assim como vestígios de construções, elementos marcantes da infância e do tempo transcorrido, presentes em sua poesia, a partir dos quais e dos seus significados, associados a outros do Amor e da Arte, o sujeito lírico recria outras paisagens artísticas, poéticas, fundadoras, consolidadoras e transformadoras do real, do real sensível e do imaginário que se refletem e dialogam com as recriadas pelo leitor na leitura.

CAPÍTULO III – AMOR: UMA PAISAGEM CONSOLIDADORA

*[] de novo, Eros me arrebatá,
ele, que põe quebrantos no corpo,
dociamaro, invencível serpente*

(Safo)

Este capítulo analisa a busca de Eros, enquanto principio vital, no Amor. No processo de construção da identidade, passando pela infância, tempo de descoberta do mundo através da Natureza, conforme se abordou no capítulo anterior, o sujeito lírico volta agora seu olhar adolescente para o Amor, enquanto relação afetiva e física, apreendida e representada nas paisagens poéticas que expressam esse sentimento e circunstâncias, enquanto pulsão vital do ser humano. Segundo Octávio Paz, “A juventude é o tempo do amor. Contudo, há jovens velhos, incapazes de amar, não por impotência sexual, mas sim por aspereza da alma; também existem velhos jovens apaixonados: uns são ridículos, outros patéticos e outros sublimes.”¹⁴⁹. E, conclui: “O amor é intensidade. E por isso é uma distensão do tempo: estira os minutos e os faz longos como séculos. O tempo, que é medida isócrona, torna-se descontínuo e incomensurável.”¹⁵⁰. É, portanto, com o sentido de erotismo, enquanto busca de suprema experiência existencial, que o termo é usado para fins de análise da poesia de Albano Martins. Essa linha de força está presente na raiz de sua obra poética, conforme se pode verificar em “Desorientação”, primeiro poema, vindo à luz no jornal português “Diário do Norte”, em 22 de dezembro de 1949, sob o pseudônimo Altino Carlos Olímpio, e que, segundo o autor, é desde então sua única publicação, ora transcrita abaixo, seguido das respectivas notas atuais do Poeta:

DESORIENTAÇÃO

Tinha vontade de me perder, não sei
por que caminhos,
martirizar o corpo
não sei em que bárbaros espinhos.

Tinha vontade de tombar de braços
como quem morre aos pedaços,

¹⁴⁹ PAZ, Octávio. *A dupla chama do amor*, 1995, p. 189.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 191.

aos soluços,
no amor não sei de que braços.

E como quem já não sabe
para onde seguir, no extravio,
que o meu fado me atirasse
ao ventre nú de algum rio.

ALTINO CARLOS OLÍMPIO

Notas atuais do Poeta:

1. O pseudónimo sob o qual foi publicado o poema foi rapidamente abandonado.
2. Por exigências de ritmo, hoje escreveria assim os dois versos finais da primeira estrofe:

.....
martirizar o corpo, não sei
em que bárbaros espinhos.

3. No último verso, o adjectivo “nú” aparece erradamente escrito com acento.

O pseudónimo escolhido pelo autor, aos dezenove anos de idade, revela a ambição jovem de elevar-se à altura dos deuses através da poesia: a palavra Altino, composta do elemento do latim *alti-*, de *altus* ‘alto’, que se documenta em vocábulos eruditos, alguns já formados no próprio latim e outros introduzidos nas línguas modernas, conforme se lê no *Dicionário Etimológico*¹⁵¹, conota elevação (altura); Carlos, primeiro nome do lendário Imperador Carlos Magno e os doze pares de França, do ciclo carolíngio das novelas de cavalaria da alta Idade Média, conota poder, grandeza, magnitude, ficção; e Olímpio, substantivo derivado de Olimpo, remete à morada dos deuses da mitologia grega. A justaposição dos três vocábulos no nome próprio Altino Carlos Olímpio acumula e intensifica o sentido de importância que o sujeito lírico se atribui e o conhecimento das letras clássicas e da história da Europa pelo autor. Entretanto, o pseudónimo, segundo a nota 1, foi rapidamente abandonado e o poema “Desorientação”, ao contrário de outros da mesma época, não foi recolhido no livro “Secura verde”, publicado em 1950. A preocupação com a exigência do ritmo, na nota 2, demonstra o amadurecimento poético, na busca da expressão de um movimento particular, subjetivo. A esse respeito pontua Óssip Brik:

¹⁵¹ CUNHA, op. cit., 1982, p. 35.

Tentamos, por exemplo, provar que o ritmo das obras artísticas (verso, música, dança) nada mais é do que uma conseqüência do ritmo natural: o ritmo das palpitações do coração, o ritmo do movimento das pernas durante a caminhada. Fazemos aqui a transferência evidente de uma metáfora para a terminologia científica. O ritmo como termo científico significa uma apresentação particular dos processos motores. É uma apresentação convencional que nada tem a ver com a alternância natural nos movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc. O ritmo é um movimento apresentado de uma maneira particular.¹⁵²

Ao propor o deslocamento de “não sei” do início do quarto verso para o final do terceiro, o poeta reorganiza a rima de modo alternado, na primeira estrofe: “sei”, “caminhos”, “sei”, “espinhos”, atribuindo novo sentido, ou seja, o de uma firmeza de pensamento e consistência de sentimento que, aos 19 anos, ainda não possuía. Finalmente, o esforço de depuração da linguagem espelha-se na nota 3, onde o autor se refere ao acento errôneo no vocábulo “nú”, palavra oxítone terminada na letra u, portanto, grafada sem acento, nu, o que reforça o sentido de despojado, sem artifícios.

Brevemente comentadas as três notas recentes de Albano Martins, passa-se à análise do poema “Desorientação”, que desde o título sugere perda de rumo, de sentido da existência. Composto de três estrofes, com rima variada e irregular (“sei”, “caminhos”, “corpo”, “espinhos”), na primeira estrofe; alternada na segunda estrofe: (“bruços”, “pedaços”, “soluços”, “braços”); o poema se apresenta em quartetos com versos de métrica variada, o que expressa, de um lado, a adoção de modelo tradicional (quarteto), e, de outro, a liberdade formal do uso variável de versos longos e breves, o que reitera no poema o próprio sentimento de desorientação do sujeito lírico, em sua existência fragmentada: “aos pedaços”, “aos soluços”. Coerente com a temática, o poema é busca de uma orientação feita com experiências significativas. A expressão “Tinha vontade” que inicia as duas primeiras estrofes, num primeiro momento, pode aparentar volição, desejo, rumo, ser portadora da ideia de pulsão de vida, entretanto, acompanhada das locuções verbais “de me perder” (1ª estrofe), e “de tombar de bruços” (2ª estrofe), desconstrói-se essa ideia, fazendo prevalecer o sentido de desorientação, reforçado pela expressão “não sei” repetida ao longo do poema. Os verbos no pretérito imperfeito indicam um tempo inacabado, em busca de orientação; e o presente “não sei” indica um saber pontual, momento de dúvida no processo. Na primeira estrofe os versos “não sei / por que caminhos,” e “não sei em que bárbaros espinhos” conotam o

¹⁵² BRIK, Óssip. Ritmo e sintaxe. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Trad. Bras. Ana Mariza R. Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 132.

aspecto físico e material do “corpo” do sujeito lírico que caminha ou que se martiriza; na segunda estrofe a expressão “não sei” refere-se ao sentimento indefinido de dúvida expresso por “tombar de bruços”, “morrer aos pedaços”, “aos soluços”, expressões que representam de um lado o choro convulsivo, dor anímica, desalento, desesperança, imagens essas reforçadas pelo abandono amoroso “No amor não sei de que braços”; e de outro lado, representam o amor corpóreo, a vida em seus múltiplos sentidos, experiências de dor e de prazer, ao ser semelhante que remete à sua própria identidade, o outro que se dobra nesse fazer poético. A linguagem procura a expressão e constrói o outro com maior precisão. Na reflexão de Mikhail Bakhtin:

A estrutura totalmente nova da imagem do homem é a consciência do outro, rica em conteúdo e plenivalente, não inserida na moldura que conclui a realidade, consciência essa que não pode ser concluída por nada (nem pela morte), pois o seu sentido não pode ser solucionado ou abolido pela realidade (matar não significa refutar). Essa consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, revela-se de dentro como uma consciência situada fora e ao lado, com a qual o autor entra em relações dialógicas. Como Prometeu, o autor cria (ou melhor, recria) criaturas vivas independentes dele, com as quais acaba por ficar em igualdade de direitos. Não pode concluí-las, pois descobriu aquilo que distingue o indivíduo de tudo o que não é indivíduo. Sobre este o ser não tem poderes.¹⁵³

Faz-se paralelo com Fernando Pessoa, quando este diz, “o que em mim sente está pensando”, ou “Ela canta pobre ceifeira”, distinguindo o pensar do sentir, e transformar a síntese de ambos em palavras. Na terceira estrofe o sujeito lírico, em atitude reflexiva “como quem já não sabe”, reitera seu sentimento de desorientação “para onde seguir”, e consciente do “extravio” em que se encontra, manifesta a vontade de morrer (ou renascer) “que o meu fado me atirasse / ao ventre nú de algum rio.”. Vale notar que os substantivos “fado” e “rio” remetem às imagens clássicas de destino humano (*Fatum*) traçado pelos deuses, e de água como metáfora do fluir da existência, em que as experiências são únicas, lembrando aqui a filosofia de Heraclito, “nunca nos banhamos duas vezes nas mesmas águas de um rio”, ou seja, se as águas são sempre outras, outros também somos nós, com o transcorrer do tempo. Nesse mesmo sentido, pode-se dizer que Camões, entre outras composições poéticas, nas

¹⁵³ BAKHTIN, *Problemas da Poética de Dostoievski*. 5ª ed. rev. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010 b, p. 319.

redondilhas “*Super Flumina*”¹⁵⁴, cuja primeira estrofe está transcrita a seguir, é cantor do conflituoso pessimismo presente na sua existência:

SUPER FLUMINA

Sôbolos rios que vão
 por Babilônia me achei
 onde sentado chorei
 as lembranças de Sião
 e quanto nela passei.
 Ali o rio corrente
 de meus olhos foi manado,
 e tudo bem comparado:
 Babilônia ao mal presente,
 Sião ao tempo passado.

Ao se servir do motivo bíblico, depreendido do Salmo 137, o episódio do cativo vivido pelos israelitas, na Babilônia, onde choravam a lembrança de Sião (Jerusalém) e eram instigados a cantar seus hinos religiosos no exílio, nessa estrofe o sujeito lírico imagina-se cativo e tem saudades de outros tempos em que era feliz. Essa paisagem poética por ele recriada remete ao mundo concebido por Platão como o plano carnal, mundo das ilusões, em contraposição ao plano ideal “pátria divina”. Para Octávio Paz, o rio também remete ao transcorrer incessante do tempo. “Não há remédio contra o tempo. Ou, ao menos, não o conhecemos, mas devemos nos confiar à corrente temporal, é preciso viver.” (PAZ, p. 189)

O pessimismo de Camões também está expresso nos decassílabos da estrofe 145 do Canto X de *Os Lusíadas*:

:

No mais, Musa, no mais; que a lira tenho
 Destemperada e a voz enrouquecida;
 E não do canto, mas de ver que venho
 Cantar a gente surda e endurecida.
 O favor com que mais se acende o engenho,
 Não no dá a Pátria, não, que está metida
 No gosto da cobiça e na rudeza
 Dua austera, apagada e vil tristeza.

(*Os Lusíadas*, C. X, est. 145)

¹⁵⁴ CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005, p. 105. Observação de Costa Pimpão: Preferiu-se texto de 1598, por mais correto. A forma “Sôbolos rios” é dessa edição, a de 1595 é “Sobre os rios”, menos eufônica.

Também ali a história mostrava as camadas de povos que se guerreavam e sucediam, o que justifica a afirmação de Thomas Hobbes (1588-1679), filósofo inglês da Idade Moderna: “o homem é o lobo do homem” e “a guerra é de todos contra um” (*Bellum omnia omnes*). Conforme observa Maria Helena Nery Garcez, em seu ensaio “O alargamento da razão na literatura de viagens do século XVI”, pessimismo presente sobretudo no mundo dos afetos, ou tão cético quanto à razão, que ele próprio ajudou a alargar, impressiona pela melancolia, a qual também se alarga em visão sombria, desesperançada da realidade:

“A ufania dos ‘barões assinalados’ (CAMÕES, 1985: I, 1), com que a epopéia principiara, vai-se transformando na profunda melancolia do ‘bicho da terra tão pequeno’ (CAMÕES, 1985: I, 106) que, mesmo reconhecendo a conveniência de acometer grandes empresas, de desfaldar velas em busca do progresso, não deixa de ver que o velho do Restelo também tem razão em seu lamento: ‘mísera sorte! estranha condição!’, a da humana geração (CAMÕES, 1985: IV, 104)¹⁵⁵.

Se, depois das navegações dos descobrimentos, a ciência desenvolveu e muito, no pensamento filosófico do século XVII, pondera a autora, Pascal dará início ao pensamento trágico moderno, “que será prosseguido por uma tradição filosófica que passará por Schelling, Kierkegaard, Dostoiévski, Unamuno, Gabriel Marcel, Heidegger, Jaspers, Luigi Pareyson”¹⁵⁶. Em outras palavras, o reverso da vitória são as lágrimas. O preço, no “Mar Português” da *Mensagem* de Fernando Pessoa: “Ó mar salgado / quanto de teu sal / são lágrimas de Portugal.” A desesperança do épico que se estende à pátria, nos decassílabos, estende-se ao lírico nas redondilhas e ressoa no sujeito poético do “Poema para habitar”, entre outros de Albano Martins, analisados no Capítulo I da tese.

A essa ideia de morte, prenunciada na primeira estrofe de “Desorientação” com imagens de perda de rumo e dor física, anteriormente citadas, são acrescentadas, na segunda estrofe, idéias de desespero e sofrimento, representada pelos sintagmas já destacados. Surpreendentemente, no final da terceira estrofe, a expressão “ventre nu” resgata a imagem de gestação, através do líquido amniótico pelo enfoque biológico, e pelo enfoque simbólico remete ao nascimento de Vênus das espumas do mar, assim como, em ambos os sentidos, significa a relação erótica da linguagem ao criar o poema, novo ser. O eu lírico na construção

¹⁵⁵ GARCEZ, Maria Helena Nery. O alargamento da razão na literatura de viagens do século XVI. São Paulo: *Via Atlântica*, n.º. 13, 2008, pp. 219 - 228 – p. 225.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 228.

do poema reflete o outro, o êxtase mergulhado nos sentidos puros do prazer, morte para o mundo exterior. O surgimento de nova vida ou de vida renovada é representado pela água purificadora de algum rio, austral ou de batismo, passagem da morte para a vida. “O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte, e da renovação”¹⁵⁷. Entre os gregos, os rios eram objeto de culto; eram quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas. “Costumava-se oferecer-lhes sacrifícios, afogando, em suas águas, touros e cavalos vivos. Não se podia atravessá-los senão após ter cumprido os ritos da purificação e da prece.”. Suas decisões eram sempre misteriosas. Inspiravam veneração e temor. Em continuidade, adverte Hesíodo “Não deveis atravessar jamais as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos em suas correntes magníficas, e antes de ter mergulhado vossas mãos nas águas agradáveis e límpidas”, esclarecendo, em seguida, na mesma página, a advertência: “Aquele que atravessa um rio sem purificar as mãos do mal que as macula, atrairá sobre si a cólera dos deuses, que lhe enviarão, depois, castigos terríveis”. Ao simbolizar a existência humana e o curso da vida, com a sucessão dos desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios, o rio toma o significado do corpo. Nesse sentido, o adjetivo “nu” que acompanha o substantivo “ventre” no último verso do poema “Desorientação”, de Albano Martins, agrega à expressão “ventre nú” a potência do erotismo, que, no caso, parece resgatar o prazer de viver. Segundo Octavio Paz:

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. E da mesma forma o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal. O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem.¹⁵⁸

E, na página seguinte, Paz diferencia sexualidade de erotismo: “Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução”. E explica: “A relação da poesia com a linguagem é semelhante à

¹⁵⁷ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 780.

¹⁵⁸ PAZ, *A dupla chama do amor*, 1995, p.12.

do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação”, o que se reflete no poema “Desorientação”, de Albano Martins, no qual imagens de “perder-se”, “martirizar o corpo”, “tombar de bruços”, “morrer aos pedaços”, “ser atirado ao ventre nu de algum rio”, contam o próprio ritual erótico do ato do amor, onde as sensações do sujeito lírico começam na sexualidade (chama vermelha), mas evoluem para a chama azul, a cerimônia, o ritual erótico. Nesse sentido, a imaginação é o agente que move o ato erótico e poético. Se aquele é a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito, este transfigura a linguagem em ritmo e metáfora. Significados de um poeta, naturalmente distintos da ótica científica. Nas palavras de Octavio Paz: “A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.”¹⁵⁹ No poema a linguagem se desvia de seu fim natural, a comunicação, e as palavras, saindo da disposição linear, característica básica verbal, “se enlaçam umas às outras de forma que a fala pode ser comparada a um veio de água correndo. No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: “a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se no vazio; [...]. O poema já não aspira a dizer, e sim a ser”¹⁶⁰, constituindo-se de paisagens poéticas compostas de sinestésias que remetem à epígrafe de Safo “de novo, Eros me arrebatou, / ele, que põe quebrantos no corpo, / dociamaro, invencível serpente”. No caso de “Desorientação”, esse momento paradoxalmente se cristaliza no último verso do poema, na imagem em movimento de ser atirado pelo fado “ao ventre nu de algum rio”, como em um sacrifício ritualístico no altar do deus do Amor. Neste momento, “Os significados congelam-se ou dispersam-se; de uma forma ou de outra, negam-se.” As águas mortais do rio transmutam-se em imagens eróticas que remetem à vida. Aqui parece importante retomar Gaston de Bachelard quando prescreve uma tensão de forças entre volatibilidade e fixação, sob a égide do elemento água: “a água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra.”¹⁶¹ .

A paisagem geográfica, elemento do espaço, materialidade visível até onde a vista alcança, que segundo Milton Santos “é um conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 12.

¹⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 13.

¹⁶¹ BACHELARD, *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 7.

natureza”¹⁶², ante o deslocamento do olhar panorâmico do sujeito lírico, que a divisa à distância imaginada, como sugere o verso “não sei por que caminhos”, para o foco onde se concentra, ao que é mais próximo “de algum rio”, ganha nova contingência e significado na medida em que “algum”, artigo indefinido, remete ao impreciso, não identificado, reforçando a ideia de fado, destino incerto, desconhecido..

Nesse sentido a poesia de Albano Martins lembra o episódio de *Os Lusíadas* “A Ilha dos Amores”, na ambientação marítima representada pelo Oceano, considerada aqui a parte que abrange desde o momento em que os navegantes portugueses vêm a Ilha, alusão a Vênus, até o fim do Canto IX, estâncias 51-95.

Sobre o “discurso alusivo” de Camões, Yara Frateschi Vieira observa em seu ensaio¹⁶³ que os críticos em geral, principalmente os mais eruditos, vêm, por trás desse discurso mitológico e erótico dos Cantos IX e X, um outro discurso. João de Scantimburgo, embora admitindo que Camões foi neoplatônico “apenas na febre do amor em que se abrasou”, procura demonstrar que “analisando-se os versos do poeta, vê-se que ele foi realista. “O amor cristão, o amor ensinado pela Igreja, com base no realismo tomista, não despreza a condição humana. Isto é, para ele, o principal discurso subjacente ao texto camoniano é o Santo Tomás de Aquino, o da reconciliação entre Platão e Aristóteles”¹⁶⁴. Celso Láfer, em seu estudo sobre o problema dos valores em *Os Lusíadas*, quando propõe como intertexto para o episódio erótico-alegórico da Ilha dos Amores o discurso utópico do século XVI, observa que “se a Ilha dos Amores é uma catarse das misérias da História, ela é catarse ahistórica”¹⁶⁵. E prossegue, na mesma página: “Destarte, imanência e transcendência, história e anti-história se chocam e se conflitam no poema em tensão dialética ao tentar restabelecer-lhe a harmonia.” Acerca do tratamento metafórico que Camões dá à Natureza, “metáfora de Vênus”, António José Saraiva reflete: “... a mesma visão da natureza transparece numa carta em verso onde o Poeta conta suas passadas inúteis por praia do Norte da África:

Vejo do mar a instabilidade
como, com seu ruído impetuoso

¹⁶² SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. SP: Edusp, 2002, p. 83.

¹⁶³ VIEIRA, Yara. F. “Mitologia, Alegoria, e Erotismo: Observação sobre o “Discurso Alusivo “ de Camões. Separata da *Revista Camoniana*, 2ª Série Vol. 3, São Paulo, 1980, p. 190.

¹⁶⁴ SCANTIMBURGO, João de. *Interpretação de Camões à Luz de Santo Tomás de Aquino*. São Paulo, Edições Melhoramentos: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, p. 154. Apud: VIEIRA, Yara F. op. cit, p. 190.

¹⁶⁵ LÁFER, Celso. “O problema dos Valores n’*Os Lusíadas*”. *Revista Camoniana*, Vol 2 (1965), p. 104. Apud: VIEIRA, Yara F. Ibidem.

retumba na maior concavidade.
 E com sua branca espuma, furioso,
 na terra a seu pesar está tomando
 lugar onde se estenda, cavernoso.
 Ela, como mais fraca lhe está dando
 as côncavas entranhas, onde esteja
 suas salgadas ondas espalhando.

Tudo isso é Vênus nos seus detalhes, no pormenor das suas curvas, dos seus recessos, dos seus relevos; na ondulação na sua macieza e na sua encrespação, no seu sabor doce e salgado.”¹⁶⁶.

A visão da Ilha dos Amores é retomada por Camões em *Os Lusíadas*, logo depois da imagem da nau que abre os mares em direção ao lugar “Onde a costa fazia ua enseada / curva e quieta, cuja branca area / pintou de ruivas conchas Cítereia”¹⁶⁷:

Três fermosos outeiros se mostravam
 Erguidos com soberba grandiosa,
 Que de gramíneo esmalte se adornavam,
 na fermosa ilha alegre e deleitosa;
 Claras fontes e límpidas manavam
 Do cume, que a verdura tem viçosa;
 Por entre pedras alvas se deriva
 A sonora linfa fugitiva.

(*Os Lusíadas*, c. IX, est. 54)

A descrição topográfica da Ilha é feita com muita minúcia, e a seleção de alguns aspectos topográficos “três fermosos outeiros” e da vegetação “gramíneo esmalte” empresta a essa paisagem sugestões eróticas suficientes para fazerem dessa descrição um exemplo de *L’immensa forma femmine supina serebbe così una opzione interpretativa del paesaggio*¹⁶⁸. A Ilha aparece como a metáfora de um grande corpo feminino, deitado de costas, com o horizonte ao nível dos olhos de quem vê; o retrato não é completo, mas seleciona as zonas erógenas do tronco. Segundo James H. Sims, na descrição pormenorizada que Camões faz da Ilha de Vênus, a topografia e a vegetação podem ser lidas como metáforas da “beleza sensual

¹⁶⁶ SARAIVA, Antonio J. *Camões*, 2ª ed. Ver., Lisboa, Publicações Europa-América, 1972, pp. 83-84.

¹⁶⁷ CAMÕES. *Os Lusíadas*. Porto: Lello & Irmãos, 1980, p. 326.

¹⁶⁸ ALMASI, Guido. *L’Estética dell’Osceno*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 192-193.

da forma feminina”¹⁶⁹. É um corpo acéfalo, mutilado de braços e pernas, surrealista na medida em que toma aspectos da realidade conhecida visualmente e os recria em novos conjuntos visuais, que remetem a novos significados, ressignificando-os. Nas artes plásticas, o surrealismo evidencia-se em quadros de Salvador Dalí, onde, por exemplo, a figura do relógio sugere o escorrer do tempo e seu efeito na realidade concreta.

Um aspecto relevante da relação da poesia de Albano Martins com a poesia de Camões é a presença do elemento alegórico em ambas as obras. Albano Martins, ao criar imagens de mar e espuma em sua poesia lírica para significar a mulher e o amor, retoma, de certo modo, as metáforas camonianas, como se verifica nos versos a seguir:

Com flores
de espuma
é que o mar se perfuma.

(*Com as flores do salgueiro* - AED, p. 220)

Se tu
fosses o mar, eu seria
uma alga alojada
no teu ventre – a espuma
da maresia.

(*Livro quarto*, 2004 – AED, p. 352)

São vivas todas as marés
que te nascem nos ombros,
que morrem nos teus pés.

(*Livro quarto*, 2004 – AED, p. 354)

Nos três poemas os substantivos “espuma”, “mar”, “alga”, “maresia”, “marés” remetem às imagens marítimas que buscam representar a relação do masculino-feminino presente no encontro das ninfas de Thétis com os navegantes portugueses.

A descrição do corpo da mulher na lírica de Albano Martins por vezes busca em elementos da topografia e da Natureza sua forma mais sutil e sensual, como é o caso dos poemas transcritos a seguir:

¹⁶⁹ A imensa forma feminina deitada de costas seria uma opção interpretativa da paisagem. (Tradução própria). SIMS, James H. “Delicious Paradise in *Os Lusíadas* and *Paradise lost*”. *Ocidente*, nov. 1972, nº especial, p. 170.

ser. Desse modo, ser e novo ser se completam nas palavras que recriam a experiência emocional e conferem ao poema o sentido de pulsão da vida.

Com sentido análogo, na poesia de Albano Martins as frutas e as árvores, entre outros elementos da Natureza têm conotações diversas, não raro eróticas, como se pode depreender dos versos que se seguem:

Tu estás do outro lado.
Há pêssegos, laranjas sobre a mesa.

Presenças tangentes do desejo.

(A margem do azul – AED, p. 99)

Morango. O frágil
coração da terra
levado à boca.

(Com as flores do salgueiro – AED, p. 222)

Romãs: as últimas
brasas do incêndio
do verão.

(Com as flores do salgueiro – AED, p. 222)

Quando o verão
morre, as amoras
vestem-se de luto.

(Com as flores do salgueiro – AED, p. 221)

Com as flores
do salgueiro
fez a água uma grinalda.

(Com as flores do salgueiro – AED, p. 220)

Jogo de sedução
entre o vento e as folhas.
Prazer volátil.

(Com as flores do salgueiro – AED, p. 221)

O simbolismo das frutas e suas cores intensifica as imagens poéticas criadas pelo sujeito lírico. A romã é símbolo da fecundidade, de posteridade numerosa. Na Grécia antiga era atributo de Hera e de Afrodite. A semente lustrosa e vermelha evoca a parcela do fogo ctoniano que Perséfone subtraiu em proveito dos homens.¹⁷¹ A maçã tem sentidos distintos: pomo de ouro, fruto da imortalidade nos Jardins das Hispérides, pomo da discórdia, atribuído por Páris, fruto proibido consumido por Adão e Eva. No *Cântico dos Cânticos* representa a fecundidade do verbo divino. Fruto ora da Árvore da Vida, ora da árvore do Conhecimento do bem e do mal, conforme se lê em Chevalier. Na tradição celta é fruto de ciência, magia, revelação. Avalon – pomar das macieiras- morada mítica. Pode, segundo Paul Diel, simbolizar a escolha.¹⁷² O pêssigo, fruta que se relaciona à proteção contra más influências, é também símbolo da imortalidade: o Jardim dos Pessegueiros representa o Eden, novo nascimento. O salgueiro, no ocidente, o “chorão”, que pode evocar às vezes sentimentos de tristeza por estar relacionado à morte, todavia, por estar sempre verde-vivo, é símbolo da imortalidade. Pelo movimento gracioso e elegância de suas ramas é comparado ao corpo feminino e, nos versos de Albano Martins, citados anteriormente, remetem às núpcias, pela relação com a palavra “grinalda”: “Com as flores / do salgueiro / fez a água uma grinalda”.

Do mesmo modo, “o orvalho”, “o vinho”, “a concha”, nos poemas que se seguem, significam a criação da vida em seus vários sentidos. O orvalho revifica a terra estereolizada. Entre os gregos, Dionísio encarna o orvalho fecundante do céu, é bênção celeste, graça vivificante. Associado ao sangue, tanto pela cor quanto pela essência, o vinho é símbolo da poção de vida ou de imortalidade, do conhecimento, da iniciação, da alegria e, não raro, da loucura (embriaguez). A concha evoca as águas onde se forma, simbolizando a fecundidade da própria água. Seu conteúdo ocasional, a pérola, suscitou, provavelmente, a lenda do nascimento de Afrodite, saída de uma concha do mar, o que confirma o duplo aspecto, erótico e fecundante do símbolo. Os astecas chamam Teccaciztecatl, o deus da concha, ao seu deus-Lua, cuja representação, que significa nascimento, geração, é a de um útero, conforme se lê no referido *Dicionário de Símbolos*¹⁷³.

Inclina-te: cede
ao poder
do orvalho.

(Uma colina para os lábios – AED, p. 214)

¹⁷¹ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 788.

¹⁷² Idem, ibidem, p. 573.

¹⁷³ Idem, ibidem, p. 270.

Num cálice me ofereces
todo o teu vinho, ó ânfora.

(*Uma colina para os lábios* -- AED, p. 213)

Uma concha bivalve:
borboleta do mar,
de asas fechadas.

(*Com as flores do salgueiro* - AED, p. 221)

Na minha boca vives,
imponderável,
ó perola.

(*Uma colina para os lábios* – AED, p. 211)

Dos seres alados encontrados na poesia de Albano Martins, verifica-se nos poemas que se seguem, a borboleta é símbolo da ligeireza e da inconstância, da graça e da sutileza, às vezes, associada à palavra. Nos afrescos de Pompeia, Psique é representada como menina alada, semelhante a uma borboleta. Na psicanálise moderna, é símbolo do renascimento devido a seus estágios de lagarta, casulo e ser alado. A andorinha, por sua vez, que é mensageira da primavera, símbolo do eterno retorno, anúncio da ressurreição, segundo o mesmo *Dicionário de símbolos*¹⁷⁴, nos versos de Albano também sugere uma promessa anunciada no primeiro verso: “A tua boca”. A abelha, símbolo da eloquência, da poesia e da inteligência, se faz presente na voz do sujeito lírico conotando a pulsão vital de Eros nas paisagens poéticas que cria:

Palavra: insone
borboleta
sonora.

(*Com as flores do salgueiro* – AED, p. 224)

A tua boca:
uma andorinha.

(*A margem do azul* – AED, p. 99)

¹⁷⁴ CHEVALIER, op. cit, 2009, p. 51.

Abelhas circulam, circundam
a pele, o ventre. Em seus
cortiços de água e maresia
se faz doce o mel .

(*A margem do azul* – AED, p. 100)

Naturalmente, esse jogo de desvendar o que era antes velado, não o torna menos misterioso nem anula sua força de apresentação desse estrato significativo primeiro: ele abre uma fresta através da qual o discurso constitui plenamente a imaginação erótica. Analogamente, os próprios véus concretos são assumidos por esse discurso como objetos eróticos, constitutivos do desejo, como podemos observar na descrição de Vênus, no Canto II de *Os Lusíadas*:

C’um delgado cendal as partes cobre
de quem vergonha é natural reparo;
Porém nem tudo esconde nem descobre
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;
Mas, para que o desejo acenda e dobre,
Lhe põe diante aquele objeto raro.
Já se sentem no Céu, por toda a parte,
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.

(*Os Lusíadas*, c. II, est. 37)¹⁷⁵

Também a primeira visão das ninfas pelos portugueses está marcada por esse movimento do ver e não ver, ou ver por frestas, “por entre verdes ramos” vislumbrar as “humanas rosas” vestidas de “lã fina e seda diferente / que mais incita a força dos amores.”; a dinâmica erótica atinge afinal a própria categoria de existência das ninfas, e os navegantes se perguntam “se fantásticas são, se verdadeiras”. O fato de o discurso poético nos informar, no final do Canto, de que são na realidade, “fantásticas” não lhes tira a força de verdade com que viveram para nós no momento da leitura do episódio. Segundo A. J. Saraiva,

Querer ver nas ninfas camonianas belas representações alegóricas das virtudes ou outras entidades é dar provas de uma razoável falta de sensibilidade. São belas, sim, formalmente belas, porque são representantes significativas de

¹⁷⁵ CAMÕES, *Os Lusíadas*, op. cit. 1980, p. 53.

uma privação ou de uma carência humana, porque são ‘ideais’: ideais de liberdade biológica contida pela repressão social.¹⁷⁶

A perseguição e a conquista das ninfas pelos navegantes portugueses apresentam-se como uma metáfora venatória, ou seja, que diz respeito à caça: os navegantes “velozes mais que gamos” partem à conquista dessa “caça estranha” que, pouco a pouco, se deixa “ir dos galgos alcançando”. A respeito da metáfora animal no comportamento erótico humano, veja-se o que diz Octávio Paz: *En el lenguaje y en la vida erótica de todos los días los participantes imitan los rugidos, relinchos, arrulos y gemidos de toda suerte de animales, La imitación no pretende simplificar sino complicar el juego erótico y así acentuar su carácter de representación*¹⁷⁷. E, Paz continua, na mesma página: *“El hombre se mira en la sexualidad. El erotismo es el reflejo de la mirada humana en el espejo de la naturaleza. Así lo que distingue al erotismo de la sexualidad no es la complejidad sino la distancia.”*

Neste sentido as imagens poéticas de Albano Martins dialogam com as metáforas criadas por Camões para descrever o jogo de sedução entre as ninfas e os navegantes, a partir do olhar e do tato:

Não sei medir-te de outro modo:
te dispo e visto o tempo todo.

(*Uma colina para os lábios* - AED, p. 211)

Eclipse: a lua
joga às escondidas
com o sol.

(*Uma colina para os lábios* - AED, p. 221)

Descalços, os teus pés
calçam as minhas mãos.

(*Uma colina para os lábios* – AED, p. 212)

Acerca da relação dos sentidos com as ideias, aprende-se com Merleau-Ponty:

¹⁷⁶ SARAIVA, Antonio J. *Camões*, op. cit, 1972, p. 86.

¹⁷⁷ PAZ, Octavio. *El más allá erótico. Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1971, pp. 185-186.

Não vemos nem ouvimos as ideias, nem mesmo com os olhos do espírito ou com o terceiro ouvido: no entanto, ali estão, atrás dos sons ou entre eles, atrás das luzes ou entre elas, reconhecíveis na sua maneira sempre especial, única, de entrincheirar-se atrás deles, perfeitamente distintas umas das outras, desiguais entre si no valor e significação.¹⁷⁸

Tem-se a sensação de que a linguagem de Camões, aparentemente tão clara, de limites tão definidos, brinca no sentido de conjugar o lúdico e o conhecimento próprio da arte com a categoria e a natureza dos objetos a que se refere: falando de uma ilha, constrói a forma feminina como um arquétipo; referindo-se às ninfas, exemplares aparentemente concretos dessa forma feminina, faz delas seres menos consistentes e individualizados que a ilha-mulher, fantástica; seres que vivem das ressonâncias eróticas desse imenso corpo feminino mítico, qual nova sereia domesticada. Só desvenda para mostrar o véu; quando a linguagem se recusa a continuar o jogo metafórico, a endossar o imaginário (“estão virgíneas tetas *imitando*”) a assumir o papel de linguagem instituidora do erotismo e da realidade, nada mais faz do que chamar atenção para o seu próprio papel constitutivo de imitação, *mimesis*. “Essa função constitutiva do real nada tem que ver com as categorias lógicas do pensamento: Téthys pode ser apagada do rol das pessoas reais e, contudo, continuar falando da realidade e de si mesma como irreal”.¹⁷⁹ O comportamento das ninfas é tão ardiloso quanto a linguagem de Camões: ao mesmo tempo que fingem fugir, usam a fuga como um recurso para atizar o desejo dos portugueses, deixando entrever “alvas carnes súbito mostradas”, de ninfas que fogem nuas entre os arbustos, “aos olhos dando o que às mãos cobiçosas vão negando”, de corpos que se deixam ver apenas parcialmente, mas que funcionam como metonímias, partes do todo “belos corpos”: “alvas carnes”, cabelos de ouro”, “exemplo de beleza”, o rosto é “sereno e santo”, em contraste com a descrição detalhada do corpo insular de Vênus, visto anteriormente, como uma alegoria. Acerca da alegoria Tzvetan Todorov esclarece:

A alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois sentidos devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer.¹⁸⁰

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4ª ed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 146.

¹⁷⁹ VIEIRA, Yara F. Mitologia, alegoria e erotismo: Observação sobre o “Discurso alusivo” de Camões. Separata da *Revista Camoniana*, 2ª Série Vol. 3. São Paulo, 1980, p. 201.

¹⁸⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 14.

Assim são as imagens de “trigo”, “espiga”, “arco”, “violino”, no poema “Sugestão”, de Albano Martins:

SUGESTÃO

Tinha a voz do trigo,
ondulada
e fresca.
Seu corpo era
uma espiga aberta,
um arco tenso,
dúctil e tenso,
uma corda
de violino
sequiosa
de música

- ávida
e expectante.

(*Coração de bússola* - AED, p. 45)

No poema, conforme se lê em Massaud Moisés, “se fundem os traços eróticos à ‘voz do trigo’ e à descrição efrástica, que faz parecer a mulher amada uma obra de arte da natureza, tão digna de ser descrita em palavras quanto a Vênus de Botticelli.¹⁸¹”

Quando, alcançadas as ninfas, toda a Ilha dos Amores se transforma num hino nupcial, que se consuma ante o olhar do leitor na primeira quadra da oitava:

Ó que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves, que ira honesta
Que em risinhos alegres se tornava!

Em seguida, na segunda quadra da estância, Camões vê-se diante da alternativa de representar a cena, já fortemente sugerida, ou calar-se; ele opta pela segunda solução, não sem antes lançar o leitor numa outra armadilha de fato:

O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo.

¹⁸¹ MOISÉS Massaud. *A literatura como denúncia*. São Paulo: Editora Íbis, 2002, p. 214.

Ao trazer para a cena da poesia a opção pela realidade, como se essa pudesse ser uma alternativa efetiva, o discurso, consciente da ironia dessa aparente opção, conclui:

Mas julgue-o que não pode experimentá-lo.

(*Os Lusíadas*, c. IX, est. 83)

A reflexão de Yara Frateschi Vieira sobre a caça venatória esclarece o jogo erótico do real/imaginário, que inclui o leitor:

A voz se cala, não tanto por decoro, mas porque as sugestões imaginativas já estão lá, o discurso erótico já abriu as frestas através das quais o leitor pode fazer irromper o seu imaginário; trata-se, assim de uma concepção do erotismo que considera do imaginário e, portanto, também a linguagem, como constitutiva do próprio erotismo; este move-se, desta forma, num mundo que é simultaneamente ilusório e real, onde as categorias aparentemente afirmadas são postas em causa, o que se entrevê é mais do que se vê, ou é outra coisa, o caçador é a caça e vice-versa.¹⁸²

Como ensina Lacan, “O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração.”¹⁸³ E mais adiante, na mesma página, explica: “Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar”.

A tensão entre opressão e desejo de libertação do sujeito poético, ante o desconcerto do mundo, o desacerto, a desorientação, encontrados na obra maneirista de Camões, repercute, de outras formas, na poética de Albano Martins, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Bomfim, como um dos traços da poesia moderna, conforme demonstra o exame dos textos que se seguem:

¹⁸² VIEIRA, op. cit., 1980, p. 201.

¹⁸³ LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Tradução de M.G. Magno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 74.

Árvores
 que me doem
 na garganta
 - quem as arranca?
 Quem as planta?

(Albano Martins, In: *Em tempo e memória* (1974) – AED, p. 67)

Um inseto cava
 cava sem alarme
 perfurando a terra
 sem achar escape.

(Carlos Drummond e Andrade, ‘Áporo’ In: *A rosa do povo*)¹⁸⁴

Este desejo místico e feroz
 De recriar em mim a natureza,
 Este sabor de terra e de incerteza
 Germinando a palavra em minha voz;

Estes passos voltando sempre sós
 De epidermes de pedra, e a correnteza
 Do rio cheio de águas de surpresa
 Vindas de ontem, morrendo em minha foz.

(Paulo Bomfim, do “Soneto XX”, In: *Sonetos*)¹⁸⁵

No caso específico dos poemas de Albano, Drummond e Bomfim, as expressões referentes à poética “Quem as planta?”, “perfurando a terra”, “germinando a palavra em minha voz” sugerem a dissonância formal, pelo descompasso entre a complexidade do expresso e a simplicidade da expressão, entre o desejo e a criação. Neste mesmo sentido, vale a pena lembrar que Machado de Assis, ao ser convidado pelo Real Gabinete de Leitura a participar das comemorações do tricentenário da morte de Camões, colabora com “uma pequena jóia literária” intitulada “Tu só, tu, puro amor”, que é representada no Teatro D. Pedro II a 10 de junho de 1880. Segundo João Roberto Faria, “A homenagem não poderia ser mais singela. Machado não traz à cena o homem já consagrado, mas o jovem impetuoso,

¹⁸⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006, p.14.

¹⁸⁵ BOMFIM, Paulo. Soneto XX. *Sonetos*. Lisboa: Universitária, 2000. Apud: NALINI, José Renato. *Ética Ambiental*. Campinas SP: Millennium, 2001, p. 147.

apaixonado e sonhador, que na corte portuguesa diverte o rei e os nobres com seus deliciosos epigramas”¹⁸⁶. Ao evocar a corte portuguesa dos meados do século XVI, Machado reproduz sua linguagem, cenas, costumes, valores e rigidez moral, revelando as tensões e intrigas palacianas na voz satírica de Camões, epigramática, como se observa na Cena I, quando D. Manuel de Portugal reconta ao desdenhoso Caminha o encontro que tivera o poeta com o duque de Aveiro na véspera, na igreja do Amparo, quando “o duque prometeu ao poeta mandar-lhe uma galinha de sua mesa; mas só lhe mandou um assado. Camões retorquiou-lhe com estes versos que o próprio duque me mostrou agora, a rir”:

Eu já vi a taverneiro,
Vender vaca por carneiro;
Mas não vi, por vida minha
Vender vaca por galinha,
Senão ao duque de Aveiro.¹⁸⁷

A cena representa a *Sala do Paço* em sua profundidade, com porta à direita e à esquerda e seus reposteiros, por onde transitam as personagens no decorrer da ação, conforme se lê na peça: (*Caminha vem do fundo, à esquerda; vai a entrar pela porta da direita, quando se lhe sai D. Manuel de Portugal, a rir*); e, mais adiante, no final Cena VIII, quando se despedem D. Catarina e Camões: (*D. Catarina dirige-se para a porta da esquerda, e pára diante dela, à espera que Camões saia. Camões corteja-a com um gesto gracioso, e dirige-se para o fundo. - Levanta-se o reposteiro da porta da direita, e aparece Caminha*). Os elementos do espaço “porta da esquerda”, “porta da direita”, “reposteiro” e a perspectiva “fundo” constituem, na visão do leitor/espectador, paisagens poéticas que compõem o próprio cenário da peça.

Salvaguardadas as peculiaridades próprias de cada forma de expressão e as diferenças entre elas, que suscitam estudo aprofundado em um outro momento, as cenas correspondem a paisagens representadas em quadros e/ou em poemas, exprimindo as variações das respectivas tensões formais, no tempo. Na poesia moderna, por exemplo, as tensões dissonantes se revelam nos contrastes de conteúdo, motivo e estilo. Nas palavras de Hugo Friedrich:

¹⁸⁶ FÁRIA, João R. A Comédia Refinada de Machado de Assis. *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria, São Paulo: Martins Fontes, 2003. Introdução, p. XXIV-XXV.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, 2006, p. 467-468.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.¹⁸⁸

Michael Hamburger reflete sobre as tensões na poesia modernista:

Que a poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente o negaram os próprios poetas, nem mesmo os que foram além de Baudelaire na busca de uma sintaxe liberada do uso da prosa, de um imaginário não sujeito a uma argumentação, ou de um léxico determinado mais por valores acústicos do que por exigências semânticas. É um erro afirmar que a poesia desde a época de Baudelaire se desenvolveu apenas numa dessas direções. Os poetas exploraram possibilidades diversas de desenvolvimento; e um bom número de poetas destacados, não menos modernos do que aqueles que seguiram o rastro de sua linhagem a partir de Mallarmé, não tomou nenhuma dessas direções, mas aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais estritos.¹⁸⁹

Retomando o condão do Amor, verifica-se no *Dicionário de Símbolos* que o simbolismo do amor nos é familiar através do *Cântico dos Cânticos*. A obra de alguns místicos cristãos, dentre eles, São Bernardo e São João da Cruz fez com que chegasse até nós a interpretação do amor do Esposo e da Bem-Amada como sendo o de Jeová e Israel, ou do Cristo e a Igreja, ou, ainda, de Deus com a alma humana. Os *Hinos Eróticos* de São Heróteo, literalmente mais próximos do Eros grego, Dionísio, o Areopagita, são interpretados como desejo amoroso, significando um poder geral de unificação e de conexão, que se traduz no sentido intelectual de união, para os místicos. E adiante, explica que universalmente a união sexual é a repetição da *hierogamia primeira*, do enlace do Céu e da Terra, do qual nasceram todos os seres. “É o signo da harmonia, da conjunção dos opostos e, sem dúvida, da fecundidade”¹⁹⁰. Em várias culturas o erotismo foi abordado sob diferentes aspectos, podendo até revelar apenas uma espécie de desejo, até mesmo de obsessão sexual. Todavia, simboliza

¹⁸⁸ FRIEDRICH, op. cit, 1978, p. 16.

¹⁸⁹ HAMBIRGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 36.

¹⁹⁰ CHEVALIER, op. cit, 2009, p. 376.

o caráter quase irresistível das impulsões vitais. Ao distingui-lo da pornografia pelo seu caráter estético, considera, não raro, seu simbolismo místico. Nesse sentido, a pornografia é um símbolo invertido: “à elegância de uma linguagem que mascara sentimentos grosseiros, a pornografia tenta responder utilizando uma linguagem contrária, que não corresponde necessariamente a sentimentos menos grosseiros.”¹⁹¹. No Egito, onde não faltam representações eróticas, a mulher e o homem são designados por uma imagem de seus órgãos genitais, e sua união é representada pelo cruzamento de dois hieróglifos. Por exemplo: “imagens dos amplexos de Ísis e Osíris, ídolos fálicos, estatuetas de cortesãs, deuses copuladores, folguedos libertinos, dão o mais antigo testemunho da inquietação sexual.”¹⁹².

Embora o erotismo permeie toda a obra poética de Albano Martins, para análise literária neste Capítulo III, foram selecionados poemas em que a busca de Eros no Amor é mais evidente, e sua significação mais concisa, como é o caso daqueles reunidos em *Uma colina para os lábios*, título que remete à topografia insular do episódio camoniano, para dialogar, de um lado com o discurso alegórico da Ilha dos Amores, e, de outro, com a linguagem erótica da lírica em sua atualidade. Em todos eles, entretanto, verificou-se que as paisagens poéticas que apelam para os sentidos são de busca de identidade direcionadas pelo olhar do sujeito lírico ao corpo feminino, que reafirma a existência do masculino, pela delicadeza no trato da forma das imagens recriadas pelo Poeta, que os diferencia. Trata-se de um corpo de mulher-natureza que se identifica pelo sistema metafórico concentrado nos quatro elementos primordiais: água, terra, fogo e ar, também encontrados na poesia amorosa de Pablo Neruda e nas epígrafes que abrem o referido livro:

D'aimer, j'ai tout créé: réel, imaginaire.

(Paul Éluard)

*Tú, más aún: tu como
Tú, sin palabras toda
Singular, desnudez
Única, tú, tú sola.*

(Jorge Guillén)

.....

¹⁹¹ Idem, ibidem, p. 377.

¹⁹² Idem, ibidem, p. 377.

*yo no escogí, sino una sola ola:
la ola indivisible de tu cuerpo.*

(Pablo Neruda)

a busca poética da re-ligação eu-mundo passa pelas forças telúricas e artísticas, eróticas. Na epígrafe de Neruda, o visível e o invisível se fundem na onda indivisível do corpo da amada que tem o movimento da onda do mar: *la ola indivisible de tu cuerpo*. Acerca do visível e invisível esclarece Merleau-Ponty:

Com a primeira visão, o primeiro contato, o primeiro prazer, há iniciação, isto é, não posição de um conteúdo, mas abertura de uma dimensão que não poderá mais vir a ser fechada, estabelecimento de um nível que será ponto de referencia para todas as experiências daqui em diante. A idéia a este nível, esta dimensão, não é, portanto, um invisível de fato, como objeto escondido atrás de outro, não é um invisível absoluto, que nada teria a ver com o visível, mas como o invisível *deste* mundo, aquele que o habita, o sustenta e torna visível, sua possibilidade interior e própria, o Ser desse ente.¹⁹³

Assim é, segundo o sujeito lírico na epígrafe de Pablo Neruda, de quem Albano Martins traduziu várias obras¹⁹⁴ a “onda indivisível” do corpo mulher amada, *la ola indivisible de tu cuerpo*. O substantivo onda remete ao mar, ao mundo marítimo, retomado pelo sujeito lírico como origem e movimento, pulsação vital do corpo, mar como princípio de vida, na mitologia e na ciência: “Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. [...]. Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar de paixões”.¹⁹⁵

Outros poemas de Albano Martins com enfoque complementar de Eros e Thanatos, na relação amorosa e na Natureza, estão reunidos em *As escarpas do dia*:

Despir a água.
Morrer de sede.

(*Uma colina para os lábios* - AED, 212)

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, op. cit. 2014, p. 146.

¹⁹⁴ APÊNDICE 2 – Outras obras de Albano Martins.

¹⁹⁵ CHEVALIER, op. cit. 2009, 592-593.

Há uma linha de terra
e mar na tua boca.

(*Uma colina para os lábios* – AED, p. 213)

Para morrer não era
necessária a morte. Bastava
o teu corpo.

(*Uma colina para os lábios* – AED, p. 214)

Só o luto corrompe.
De amoras
maduras não te falo – trago-te
o verão num cesto
de morangos e papoilas, um
candelabro de medronhos
para as pulsões do inverno.

Digo-te:

a morte não nos pertence.

(*Uma colina para os lábios* – AED, p. 214)

Para o sujeito lírico, nos referidos poemas, a imagem da morte traz conotações de vida sugeridas pelo erótico através dos substantivos, verbos e adjetivos que compõem as expressões “despir a água”, “Bastava o teu corpo”, “morangos e papoulas”, os quais, ressignificados no contexto do poema, remetem à criação poética. Por este prisma, as palavras que denominam os elementos da Natureza, nos dois poemas que se seguem, são erotizadas pelas expressões conotativas do Amor no ciclo da vida, nas estações do ano “mãos da febre desfolhando” (outono) e “os seios túrgidos das árvores” (verão):

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

(*Os patamares da memória* – AED, p. 192)

O coco. O mamão.
os seios túrgidos
das árvores
ao alcance da mão.

(*A voz do chorinho ou os apelos da memória*, 1987 – AED, p. 166)

Nas relações espaço-temporais que dão suporte à lírica de Albano, tempo mítico e cíclico se fazem presentes em ritos e rituais que remetem às estações do ano, associadas às cores, formas e sons, correspondentes às fases da existência e à morte:

Concitas para os ritos
da noite a pinça
verde dos lacraus.
De há muito
sabes que não há
para o sono outro vício,
outra rasura para a morte.

(*Os patamares da memória* - AED, p. 192)

Os rituais antigos, as lendas
esquecidas na dobra
da página em branco.
Habitavas
então, como hoje,
entre estevas e cardos. Conhecias
as aras obscuras
de obscuros malefícios.

(*Os patamares da memória* – AED, p. 193)

Nada responde a nada.
Das librés
vestidas à entrada
de junho te despes
agora, confundido. E vais,
como as alvéolas, de ramo
em ramo, o ouvido
preso ao canto
surdo das cigarras.

(*Os patamares da memória* - AED, p. 193)

Segundo Mircea Eliade, “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”¹⁹⁶. As expressões “rituais antigos”, “aras obscuras”, “canto surdo das cigarras” remetem a práticas de civilizações remotas em que os “ritos” e as “legendas” faziam parte de cerimônias religiosas, as quais, não raro, eram acompanhadas de sacrifícios “obscuros malefícios”. Já o canto da cigarra “à entrada de junho”, anuncia o verão em ritual de tempo presente.

Abstraindo da geografia física o corpo feminino, as paisagens poéticas que remetem à busca de Eros no Amor, empreendida pelo sujeito lírico no processo de construção de sua identidade, revelam que o erotismo corporal e da linguagem se fundem, conforme aponta o aprofundamento analítico de poema há pouco transcrito:

E me disseste: vem. E havia
alguns despojos sobre a areia, algumas
ressentidas grinaldas
no limiar das têmeoras. Havia
alguns gestos suspensos, um cofre
de esmeraldas vermelhas, um torpor
nos membros retardados. E havia
um colar para as mãos, uma colina
para os lábios e uma flor
intacta perfumando
o silêncio, à beira
de indizíveis planícies.

(*Uma colina para os lábios* – AED, 209-210)

A partir de elementos da paisagem “areia”, “colina”, “planície”, o Poeta cria metáforas que remetem ao instante em que vida e morte estejam ambas implicadas, sem que sejam contraditórias uma da outra, mas representem o avesso e o direito do mesmo tecido erótico. Através de imagens compostas pela combinação de adjetivos e substantivos concretos, que remetem à idéia de morte, como, por exemplo, “alguns despojos”, “Ressentidas grinaldas”, “gestos suspensos”, “membros retardados”, o sujeito lírico, ao se utilizar do conectivo “E” adiciona imagens flagrantes de vida, depreendidas do corpo da mulher: “Uma colina para os lábios”, “uma flor intacta”, “indizíveis planícies”, em comunhão com o dele, pela suavidade das imagens verbais criadas. Morte, semelhante e diferente da ausência de vida, por serem ambas invisíveis, participam do mesmo enigma, só conjecturado na Arte, no corpo plástico ou verbal. Verbo que dá vida, dá à luz. No princípio era o Verbo, o Ser veio depois. O sujeito no

¹⁹⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p. 11.

êxtase experimenta os extremos morte/vida, invisível/visível, no sentido em que se conjuga com o outro enquanto sentir, na consolidação da relação amorosa, deixando-se naquele instante morrer. Sobre a relação do visível/invisível aprende-se com Merleau Ponty:

É necessário e suficiente que o corpo do outro que vejo, sua palavra que ouço, ambos dados a mim como imediatamente presentes em meu campo, me presentifiquem à sua maneira aquilo a que nunca estarei presente, que me será sempre invisível, de que nunca serei testemunha direta, uma ausência, uma certa diferença segundo as dimensões que nos são de pronto comuns, que predestinam o outro a ser o espelho de mim mesmo, como eu sou dele, que fazem com que nós mesmos não tenhamos, de alguém ou de nós, duas imagens lado a lado, mas uma única imagem, onde ambos estamos implicados, que minha consciência de mim mesmo o meu mito do outro sejam não duas contraditórias, mas o avesso uma de outra.¹⁹⁷

Outros poemas que conjugam o visível/invisível estão disseminados na obra de Albano Martins:

Há uma orquídea
florindo – teu
sorriso. Alegre
emanação da terra, folha
do vento, súplice
auréola do sangue, doce
colina e anêmona
do mar.

(Uma colina para os lábios – AED, p.210)

Pelos teus olhos
vejo, em ti
me vejo, te vejo
em mim.

(Uma colina para os lábios – AED, p. 210)

Se te despes, um deus
contempla, fulminado,
a própria criação.

(Uma colina para os lábios – AED, p. 212)

¹⁹⁷ MERLEAU-PONTY, op. cit., 2014, p. 85-86.

Em todos eles recolhe-se a busca da palavra exata, ora representada pelo outro “orquídea”, “anêmona”, “espuma”, ora pelo reflexo do criador, que contempla a própria criatura no jogo mostra/esconde “em ti me vejo”.

Neste Capítulo III – Amor: uma paisagem de consolidação, verifica-se que o sujeito lírico, no processo de construção da identidade, em constante reformulação pelo olhar e demais sentidos na relação com o outro, desenha sua cartografia amorosa a partir de paisagens poéticas, construídas com imagens verbais que se erguem da geografia do corpo da mulher amada, com extrema suavidade. No mundo reconhecido enquanto espaço-tempo presente e da memória, assim como no universo simbólico do mito, o sujeito lírico se constitui num processo incessante de autoconhecimento e conhecimento do outro, exterior e interior, do despir e do contemplar, na conjunção que se cria, à medida que cada um se desapega de si para as sensações puras, universais. No êxtase de Santa Tereza D’Ávila, representado na escultura de Bernini, as formas e expressões da face e do corpo e de outros elementos compositivos da obra, consoantes à estética do barroco em seu rico detalhismo descritivo e na força dramática de suas contradições, revelam prazer e dor, cristianismo (figura do Anjo) e paganismo (representação do Cupido) que a fere, a um só tempo; ou na poética de Sórora Juan de la Cruz que funde a paixão corporal e a sublimação espiritual em seus versos.

O desejo de amar e ser amado expresso na poesia de Albano Martins só pode se realizar se for confirmado por uma genuína disposição de entrar no jogo amoroso, para que a liberdade da pessoa amada não seja violada e o amor seja consolidado com o outro. Nesse sentido, Zygmunt Bauman observa:

Amar significa estar determinado a compartilhar e fundir duas biografias, cada qual seguindo seu próprio rumo. Justamente por isso, significa um acordo sobre o futuro e, portanto, sobre um grande desconhecido. Em outras palavras, como Lucan observou dois milênios atrás e Francis Bacon repetiu muitos séculos depois, significa fornecer reféns ao destino. Também significa fazer-se dependente de outra pessoa dotada de igual liberdade de escolha e da vontade de seguir essa escolha – e portanto cheia de surpresas, imprevisível.¹⁹⁸

Em síntese, pode-se dizer que na busca de Eros o sujeito lírico constrói paisagens poéticas imaginadas a partir da dupla chama do Amor: a vermelha e a azul, conforme descrição de Octávio Paz. Evocando o pensamento de Massaud Moisés, o ‘eu poético’ define-

¹⁹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. RJ: Jorge Zahar Editor, 2005, p.69.

se como um ‘eu’ que se autoexpressa para se conhecer e para se comunicar ao leitor. Nesse sentido, compreende-se o fenômeno poético no âmbito da voz que fala no poema, “que fala para exprimir-se e comunicar-se; que fala em seu próprio nome, embora pretenda ser universalmente ouvida e, quiçá, espelhar o sentimento vago e infortável que agita o leitor de poesia”¹⁹⁹, que se reconhece nessa experiência em função de seu próprio autoconhecimento e conhecimento de vida em situações semelhantes, na essência do cotidiano, no circunstancial, e não na transcendência vertical do grandioso. Por esse prisma, verifica-se que o encontro da materialização da alma com a desmaterialização do corpo e da dissolução do sujeito com a criação artística, equacionado no cruzamento sintático paralelo do quiasmo (desmaterialização/materialização x criação/dissolução), expressa o movimento perene das formas iniciais, pulsões da vida, do ser e da linguagem, o qual se aproxima do ato divino, inexplicável e misterioso, examinado no Capítulo IV – Arte: uma paisagem transformadora, articulado com a idéia de fundação (Natureza) e consolidação (Amor) exploradas nos capítulos anteriores e na sequência da tese.

¹⁹⁹ MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo, Cultrix, 2012, p. 146.

CAPÍTULO IV – ARTE: UMA PAISAGEM TRANSFORMADORA

[Eros]

vindo do céu, num manto de púrpura envolto

(Safo)

Este capítulo examina as paisagens poéticas criadas pelo olhar do sujeito lírico em processo de amadurecimento, na busca de Eros na Arte, a partir das ecfrásis, ou seja, de recriações verbais de obras artísticas, compreendidas no conceito de Massaud Moisés como “uma realidade paralela à da obra pictórica, e não a sua imagem linear num espelho plano”²⁰⁰. Embora disseminado ao longo da obra poética de Albano Martins, o diálogo entre poesia e pintura concentra-se nos livros *Entre a cicuta e o mosto* (1992), composto de quinze poemas organizados em três seções numeradas e sem título, do qual foi selecionado o poema “Cesário – a constelação dos frutos”, e em *A voz do olhar* (1998), composto de sessenta e um poemas, organizados em três seções, a saber: O Rosto das Máscaras, Nos Jardins de Miró, As Imagens e as Legendas, do qual foram selecionados os poemas “O cavalo cor-de-rosa” e “O beijo, de Gustav Klimt”, para análise e interpretação, por se tratarem de três significativas ecfrasis que refletem no conjunto da obra a construção de identidade do sujeito lírico.

O primeiro é uma releitura do poema “Num Bairro Moderno”, de *O livro de Cesário Verde* (1886); o segundo foi sugerido ao poeta, conforme diz o próprio Albano Martins²⁰¹, pela imagem da inscrição no sepulcro de Thanuny (Tebas – Egito); e o terceiro, pela pintura (1907-1908), homônima do austríaco. Contudo, verifica-se ao longo da análise que o oposto também acontece: as palavras do Poeta pintam telas que, não raro, sugerem outras. De natureza paradoxal, conforme esclarece Jeanne Marie Gagnebin, em “Um rosto iluminado”, Eros é também aquele que desfaz, dissolve, desliga, simultaneamente desmancha e liberta: “Eros, poder de junção das palavras e de dissolução dos membros”²⁰². Em outros termos, o sujeito lírico transforma a partir do olhar artístico o que era pintura em verbo, ao mesmo tempo em que com palavras pinta um quadro na imaginação do leitor. Sobre o olhar artístico, a arte e seus territórios, diz Albano Martins:

²⁰⁰ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35ª edição, revista e atualizada. S Paulo: Cultrix, 2008a, p. 435.

²⁰¹ ANEXO L – Informação pessoal de Albano Martins recebida em 7.1.2015, às 09:25.

²⁰² GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio “Um rosto iluminado” *Safo de Lesbos – Poemas e Fragmentos*.

São os olhos que balizam o espaço, que marcam as fronteiras, lá onde elas, em verdade, não existem. Uma tela, qualquer objecto de arte, é um território ilimitado ou cujos limites são fixados, em definitivo ou tão-só, pela imaginação ou criatividade do artista. Mas também, afinal, do observador, que pela fruição reinventa ou recria a obra em que detém a atenção e o olhar, inscrevendo-a no ou assimilando-a ao mundo do seu imaginário e dos seus afetos. Percorrer os caminhos da arte é, assim, partir, sem suportes palpáveis, através de oceanos de obscuras marés, ao encontro de novas realidades e à descoberta dos símbolos reveladores de insuspeitadas relações. As que se ocultam ou inscrevem por detrás, ou para além, do movimento ondulatório das formas, dos gestos, das cores e dos sinais de indistinto vislumbre que lhes dão timbre e significado.²⁰³

Tal é o caso do poema “Cesário – a constelação dos frutos”, transcrito a seguir, em que o autor consagra a poética de seu antecessor lisboeta Cesário Verde (1855-1886), ao recriar uma cena descrita em “Um bairro moderno”²⁰⁴, poema que dialoga com o quadro *Vertemnus*, de Giuseppe Arcimboldo, examinada mais adiante:

CESÁRIO – A CONSTELÇÃO DOS FRUTOS

Foi assim: naquele
jeito de preguiça
iluminada, os frutos
suculentos do real entraram
no poema
e o constelaram.

(*Entre a cicuta e o mosto* – AED, p. 202)

Vertemnus, de Giuseppe Arcimboldo.
Óleo sobre madeira (1590-91).
Acervo Skokloster Slott, Estolcomo-Suécia

²⁰³ *Circunlóquios*, op. cit, 2000, p. 87.

²⁰⁴ APÊNDICE 3 – Transcrição na íntegra do poema *Num bairro moderno*, de Cesário Verde.

Desde o título, o poema de Albano Martins remete a Cesário Verde e através da leitura interpretativa constata-se o diálogo específico com “Num Bairro Moderno”, publicado em *O Livro de Cesário Verde* (1886), onde a visão do artista (do sujeito lírico) transforma a “giga” de frutas e hortaliças de uma vendedeira em uma horta e num gigante que lembra *Vertemnus*, deus da agricultura na mitologia greco-romana, em que o pintor Giuseppe Arcimboldo se inspirou para pintar o retrato do Imperador Rudolf II da Alemanha, no século XVI.

Para melhor se situar a poesia cesariana face ao universo da pintura, recupera-se aqui, em síntese, a recolha de Horácio Costa acerca da crítica sobre Cesário que aproxima sua poesia da pintura: “Cesário-cosmopolita, distante da pintura portuguesa contemporânea (Vitorino Nemésio), Cesário-impressionista (João Pinto de Figueiredo), Cesário barroquizante (Andrée Crabbé Rocha), Cesário pré-cubista ou interseccionista (Oscar Lopes)”²⁰⁵. Considerando-se que são várias as tendências de avaliação crítica de sua poética, transcreve-se a seguir as duas citações que estão mais diretamente relacionadas ao poema “Num bairro moderno”. A primeira, de Nemésio, que estabelece o lugar da poesia cesariana com relação à plástica vigente em Portugal nas décadas de 1870-80, nos seguintes termos: “Parece que a poesia de Cesário Verde se encarregou de suprir entre nós a deficiência de uma pintura acertada pelas coordenadas cosmopolitas do seu tempo. (VERDE, Prefácio, 1964)”. A segunda refere-se ao poema “Num bairro moderno”, considerado “entre nós, a primeira visão impressionista da cidade. (FIGUEIREDO, 1981)”. Cabe dizer que a questão do impressionismo na obra poética de Cesário Verde está desenvolvida, entre outros estudos, na Dissertação de Mestrado “Relações espaço-temporais na obra poética de Cesário Verde: totalidade e fragmentação”.²⁰⁶

É evidente que na sétima estrofe do poema de Cesário, transcrita abaixo, o movimento de criação verbal configura, dá forma ao gigante a partir dos “simples vegetais”, ante o olhar do sujeito lírico, que o descreve:

Subitamente - que visão de artista!
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!

(“Num Bairro Moderno”- Estrofe 7)

²⁰⁵ COSTA, Horácio. “Quadros Revoltados”: A imagem em movimento em “O Sentimento de um ocidental”, de Cesário Verde. *Via Atlântica*, São Paulo: Universidade de São Paulo, nº 6, 2003, p. 84-85.

²⁰⁶ CINTRA, Sônia M, A. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2009.

O referido movimento não passou em branco ao olhar sensível de Albano Martins que, por sua vez, dialoga com Cesário, como se pode verificar no poema constelar, tendo por fundo Vertemnus, tanto o deus da agricultura presente na expressão “frutos suculentos”, quanto na recriação pictórica de Arcimboldo, em homenagem a Rudolf II. Ambos intensamente iluminados e coloridos, suscitando diversas inflexões no leitor/observador, o que remete, de certa forma, aos elementos cromáticos da linguagem visual e sua sintaxe, analisados por Donis A. Dondis:

A cor tem três dimensões que podem ser definidas e medidas. *Matriz* ou croma é a cor em si, e existe em número superior a cem. Cada matriz tem características individuais; os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns. Existem três matizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Cada um representa qualidades fundamentais. O amarelo é a cor que se considera mais próxima da luz e do calor; o vermelho é a mais ativa e emocional; o azul é passivo e suave. O amarelo e o vermelho tendem a expandir-se; o azul, a contrair-se. Quando são associados a novas misturas, novos significados são obtidos. O vermelho, um matiz provocador, é abrandado ao misturar-se com o azul, e intensificado ao misturar-se com o amarelo. As mesmas mudanças de efeito são obtidas com o amarelo, que se suaviza ao se misturar com o azul.²⁰⁷

O ambiente urbano do bairro moderno, paisagem sem vegetação natural, com o calor e a claridade do sol ardente do meio-dia, a indisposição do narrador ao andar para o trabalho, a inspiração na vendedeira de frutas para a criação artística do sujeito lírico estão condensados no poema de Albano Martins, que parte da realidade colorida “frutos suculentos do real”, de uma cena do cotidiano “foi assim”, para chegar à poesia, luz, “e no poema constelaram-se”.

Poeta do cotidiano, Cesário Verde é um dos precursores da modernidade, no século XIX, em Portugal. Nascido no ventre da chamada Revolução Industrial e tornado poeta nas circunstâncias dela decorrentes, tanto da cidade quanto do campo, sua poesia, longe de cantar o lirismo convencional dos lírios ao luar, do amor desesperado ou do sofrimento atroz pelo abandono da mulher amada, expressa a materialidade palpável com objetividade e clara reverberação irônica. É nisto que consistem as novidades, que lhe renderam de Ramalho Ortigão n’*As Farpas* o sarcasmo de ser “menos verde e mais cesário”.

²⁰⁷ DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Para se ter a noção mais exata do que vêm a ser essas “novidades”, vale a pena transcrever um parágrafo de *Uma Campanha Alegre* (I, pp.26-27), onde Eça de Queirós traça a poesia portuguesa do fim do século XIX. Na recolha de Albano Martins:

A poesia fala-nos ainda de Julieta, Virgínia, Elvira – belas e interessantes criaturas no tempo em que Shakespeare se ajoelhava aos seus pés, em que Bernardim de Saint-Pierre lhes oferecia rapé da sua caixa de esmalte circundada de pérolas, em que Lamartine, embuçado na capa romântica de 1830, as passeava em gôndola nos lagos da Itália. Hoje são um ideal de museu. E todavia, além destas mulheres, ela nada conhece no Mundo. A poesia contemporânea compõe-se assim de pequeninas sensibilidades, pequeninamente contadas por pequeninas vozes.²⁰⁸

A modernidade da poesia de Cesário, que o distingue da maioria dos poetas de seu tempo, reside, sobretudo, na essência anticonvencional, embora com alguns elementos formais (rima, métrica e esquemas de versificação herdados da tradição poética nacional, como, por exemplo, os decassílabos, os quintetos). Entretanto, é uma poesia do cotidiano, atenta às transformações da sociedade sua contemporânea, que se deixa contaminar pelas emanções do gás, do pó do macadame, pelos rumores do mundo industrial, fabril, positivo, prático e experimental, do século XIX. Em contraposição ao subjetivismo precário, a pujante nitidez do real, como se lê nos versos de “O Sentimento dum Ocidental” (1880): “E eu que medito um livro que exacerbe,/ Quisera que o real e a análise mo dessem...”. Palavras de um poeta realista, naturalista, que, ao assimilar algumas tendências filosóficas da época, adotando literariamente as ideias de Taine, e politicamente as de Proudhon e Spencer, do Positivismo de Comte e do Evolucionismo de Darwin, tem olhos voltados para o mundo material.

Deambulando entre a cidade e o campo, Cesário Verde expressa em sua poesia a Lisboa conturbada pelas transformações da técnica e da ciência, do surgimento do proletariado, da burguesia endinheirada pela Revolução Industrial, evidente nas cenas urbanas de construções modernas, e os pomares e hortas de Linda-a-Pastora, propriedade rural da família nos arredores de Lisboa, que representam a força da Natureza. É nesse contexto que se

²⁰⁸ MARTINS, Albano. Realismo e modernidade na poesia de Cesário Verde. Conferência proferida no Marius Bar-Esplanda Ferreira, em 21 de junho de 2008. *Cadernos do Passeio Alegre*, n° 4. Porto: O Progresso da Foz, 2008, pp. 12-13.

inscreve “Num Bairro Moderno” (1877)²⁰⁹, poema composto de vinte quintetos, em versos decassílabos, a sugerir os longos passos ritmados do sujeito lírico a caminho do emprego, em que Cesário sintetiza a relação campo-cidade. Revolucionando os valores socioespaciais do progresso, que atribui maior importância à cidade, ele exalta a primazia da vida da Natureza (campo), em detrimento da artificialidade fabricada (cidade), como se verá na análise a seguir.

No referido poema, empenhado e atento como um pintor, o sujeito lírico descreve detalhadamente a transformação do objeto real (a cesta de hortaliças) em uma imagem (símile de um retalho de horta) e a expande em metáfora (o retalho de horta como representação dos valores associados ao campo). Através do processo de criação verbal, numa “súbita visão de artista”, ele cria, ante os olhos do leitor, uma figura humana gigantesca, surreal, composta com hortaliças e frutas. Essa transfiguração surrealista atribui à metáfora um valor simbólico mais amplo: o “retalho de horta” que semanticamente adquire o valor de vitalidade e abundância do campo, em complexo jogo de imagens verbais, o qual por extensão dialoga com outra, composta de imagens pictóricas, em *Vertemnus*, quadro a óleo sobre madeira, pintado por Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), em homenagem a Rodolfo II, Imperador da Alemanha, conforme já mencionado. No caso do poema, a figura composta por hortaliças se desdobra em seu duplo, um ser superior, espécie de deusa-mãe Natureza; no caso da pintura, também a figura composta por elementos do reino vegetal se desdobra em seu duplo, um ser superior, na hierarquia do poder, o Imperador Rodolfo II à imagem de Vertumno, o deus romano da vegetação. Embora a ideia de deusa-mãe no poema advenha de uma vendedeira e a de deus da agricultura advenha de um imperador, ambas as representações remetem à dimensão mítica, conotando poder, generosidade e fartura da Natureza, modelo em cuja harmonia se inspiram o Poeta e o pintor. Daí a possibilidade de estudo do dialogismo e da intertextualidade entre elas e com o poema “Cesário – a constelação dos frutos”, de Albano Martins.

No que concerne ao dialogismo, Bakhtin considera o espaço interacional entre o eu e o tu. Citando: “O homem nunca coincide consigo mesmo. A ele não se pode aplicar a forma: A é igual a A. [...]. A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente.”²¹⁰. Nesse sentido, através da transposição do plano do romance, a que se refere Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, para o plano do diálogo entre a linguagem pictórica do quadro *Vertemnus* e a

²⁰⁹ VERDE, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde*. Organização de Joel Serrão. 8ªed. Lisboa: Novo Horizonte 2003.

²¹⁰ BAKHTIN, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, 2010b, p. 67.

linguagem verbal dos poemas, são revelados significados próprios de cada obra, da relação delas entre si, com seus autores e com o leitor/observador. Se naquela os elementos compositivos são cores e formas, neste, são palavras. Ambas, contudo, pela visão de artista, pintor e poeta, transformam-se em uma outra totalidade, recriada com fragmentos, de alto valor simbólico, a sugerir a Natureza como fundação necessária da riqueza vital ao ser humano e o universo (constelação) como seu destino.

Considerando-se texto, num sentido lato, na ampla rede de significações de bens culturais, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção simbólica do homem. No conceito de Julia Kristeva: “O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro”²¹¹. A intertextualidade se dá, portanto, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam, no diálogo com outros textos. Assim sendo, o texto, como objeto cultural, em sua existência física, pode ser um romance, um quadro, um poema, um filme, uma música, entre outros objetos que ainda não estão prontos, pois se destinam ao olhar, à consciência e à recriação do leitor/observador. Depreende-se daí que o diálogo que se estabelece entre o poema “Num Bairro Moderno” e o quadro *Vertemnus* revela a intertextualidade expandida entre o pictórico e o verbal, num primeiro momento, conforme se expõe a seguir, ampliando-se, num segundo momento, à poesia de Albano Martins pela operação criativa do sujeito lírico na construção de uma outra paisagem poética, a celestial, de valores ascensionais no plano mítico.

Exemplificativo da deambulação, um dos traços característicos da poesia de Cesário Verde em “Num Bairro Moderno”, o sujeito lírico, às 10h horas da manhã, ao passar rumo ao emprego pela rua macadamizada de um bairro projetado segundo padrões modernos, onde as nascentes naturais foram estancadas para ceder espaço aos jardins geométricos traçados na paisagem urbana, repara, “Com as tonturas duma apoplexia” do esforço de caminhar sob o sol “de brancuras quentes”, em uma rapariga “rota, pequenina, azafamada”, com sua giga de legumes e hortaliças, metáfora e metonímia do campo, ou seja, da vida rural que invadiu a cidade:

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada.
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga. (Estrofe 4)

²¹¹ KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. In: SAYAMOYAU, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008, p.17.

Em seguida, o sujeito lírico examina e descreve a indumentária da rapariga e seus movimentos, intensificando sua aparente fragilidade física ante o imponente “xadrez marmóreo duma escada”, da referida casa apalaçada, residência em questão:

E eu, apesar do sol, examinei-a:
 Pôs-se de pé; ressoam-lhe os tamancos;
 E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
 Se ela se curva, esguedelhada, feia,
 E pendurando os seus bracinhos brancos.”

(Estrofe 5)

Os adjetivos “esguedelhada e feia” reforçam a descrição da rusticidade presente nos tamancos e no algodão azul da meia, que conotam a inferioridade e o atraso dos costumes atribuídos ao campo, na perspectiva da burguesia industrial da época, que valorizava os elementos urbanos da moda, como o requinte das “persianas”, “quartos estucados” com “papéis pintados” e “porcelanas”, conotativos da superioridade da casa apalaçada, descrita nas duas primeiras estrofes do poema. Ao ritmo do caminhar do sujeito lírico opõem-se do repouso sossegado, o aconchego e a vida fácil, dos que nela residem; ao esforço do trabalho, tanto dele, desanimado, “sem muita pressa, para meu emprego”, “com as tonturas duma apoplexia”, quanto da rapariga, que “se curvara” e “pousara, ajoelhando, a sua giga”, opõe-se ao ócio dos que “repousam sossegados,” (Estrofe 2).

A cena seguinte, dramatizada pelo criado com ares de patrão, que a ela responde mal, evidencia-se sua arrogância e descaso, reforçados pelo gesto que o acompanha:

Do patamar responde-lhe um criado:
 ‘Se te convém, despacha; não converses.
 Eu não sou mais’. E muito descansado,
 Atira um cobre lívido, oxidado,
 Que vem bater nas faces duns alperces.

(Estrofe 6)

A análise espacial da relação alto/baixo, ou seja, do alto do patamar de onde o criado lhe fala e do degrau da escada onde a rapariga tem pousada sua giga, revela a relação de poder opressivo daquele sobre esta, reiterada pela proibição “não converses” e pelo descaso com

que ele “atira um cobre lívido, oxidado”, que vai bater nas “faces duns alperces”, fruta tão delicada quanto a rapariga “de bracinhos brancos”. A hipálage “cobre oxidado”, que atribui ao objeto moeda o valor do metal sem nobreza, reforça a atitude que demonstra a relação hierárquica entre patrão-empregado, a qual pode ser estendida semanticamente à cidade e ao campo; às metrópoles europeias e ao Portugal periférico, não industrializado do século XIX. Tal cena, à luz do sol, que também incide sobre as hortaliças, desencadeia no sujeito lírico a imaginação criadora, que inverte a relação, ao criar novas paisagens poéticas:

Subitamente - que visão de artista!
 Se eu transformasse os simples vegetais,
 À luz do sol, o intenso colorista,
 Num ser humano que se mova e exista
 Cheio de belas proporções carnis?!

(Estrofe 7)

A partir da “visão de artista”, transformada pela “luz do sol, o intenso colorista”, o sujeito lírico compõe uma figura humana, um novo ser, ante os olhos do leitor, com legumes, frutas e hortaliças da e na “giga” da rapariga, conforme se lê na descrição:

E eu recompunha, por anatomia,
 Um novo corpo orgânico, aos bocados.
 Achava os tons e as formas. Descobria
 Uma cabeça numa melancia,
 E nos repolhos seios injectados.

(Estrofe 9)

Na recomposição verbal, elaborada por meio dos substantivos concretos e adjetivos designativos dos produtos saudáveis da horta, tudo remete ao viço, ao alimento, à vitalidade, ampliando em cores e formas a imagem antropomórfica de uma deusa-mãe arquetípica. Uma personificação da Natureza de “seios injectados”, que é antítese da rapariga “pequenina”, “magra”, “esguedelhada, feia”, “descolorida”, imagens que remetem à fragilidade da vendedeira. Nas estrofes seguintes, o sujeito lírico descreve detalhadamente a composição do “novo corpo orgânico”:

As azeitonas, que nos dão o azeite,
 Negras e unidas, entre verdes folhos,
 São tranças dum cabelo que se ajeite;
 E os nabos – ossos nus, da cor do leite,
 E os cachos de uvas – os rosários de olhos.

(Estrofe 10)

Há colos, ombros, bocas, um semblante
 Nas posições de certos frutos. E entre
 As hortaliças, tímido, fragrante,
 Como dalguém que tudo aquilo jante,
 Surge um melão, que me lembrou um ventre.

(Estrofe 11)

E, como um feto, que se dilate,
 Vi nos legumes carnes tentadoras,
 Sangue na ginja vívida, escarlate,
 Bons corações pulsando no tomate
 E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

(Estrofe 12)

É irônica a contraposição entre a fragilidade física da vendedeira e a força vital dos alimentos que vende é irônica e tem por efeito a metamorfose da criatura no símbolo que ela representa. Segundo Helder Macedo:

O fato irônico de esta rapariga “magra, enfezadita” ser a transportadora dos elementos vitais do “corpo orgânico” que o narrador, adoentado e frustrado, vai organizar, dando-lhes significado metafórico, acentua a relação dinâmica estabelecida entre eles pela metamorfose dos frutos e legumes reais que ela transporta no ser simbólico que ele recompõe.²¹²

Essa notável reflexão de Helder Macedo aplica-se também ao significado metafórico do olhar do sujeito lírico aos frutos, transformados, no poema de Albano, em estrelas pelo uso do coletivo “constelação”. A partir do verso “O sol dourava o céu” (Estrofe 13), o sujeito lírico retoma a realidade concreta presente, ante o pedido de ajuda da regateira, para carregar “todo aquele peso, / Que ao chão de pedra resistia preso,” Ante o agradecimento dela “Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”, (Estrofe 15) o sujeito lírico, que vinha “com as tonturas de

²¹² MACEDO, Helder. *Nós – Uma Leitura de Cesário Verde*. 4ª ed. Lisboa: Presença, 1999, p.116.

uma apoplexia”, revigora-se e expressa o bem recebido: “E recebi, naquela despedida, / As forças, a alegria, a plenitude.”. O breve diálogo o desperta para a vida. Ao retomar seu caminho para o trabalho, o sujeito lírico observa a vendedeira seguir seu rumo: “A pobre afasta-se, ao calor de agosto,/ Descolorida nas maçãs do rosto,/ E sem quadris na saia de ramagens” (Estrofe 16). Imagens que remetem ao esforço de carregar a giga, o que tira a cor da face, ante a sua compleição franzina, “sem quadris”. Entretanto, o efeito da Natureza “um retalho de horta” trouxe “emanações sadias” ao sujeito lírico que ouve “um canário chilrear”, vê o sol se estender “pelas frontarias” e passa a observar vida naquele bairro geometrizado: “Um pequerrucho rega uma trepadeira / Duma janela azul”, cor da meia da rapariga, agora valorizada positivamente.

As cores vivas da “janela azul”, “nuvens alvas” e “raios [de sol] de laranja destilada”, reforçam as emanações sadias que a vendedeira “pitoresca e audaz, na sua chita / O peito erguido, os pulsos nas ilhargas” (Estrofe 19) traz ao mundo desumanizado, em seu retalho de horta “couves repolhudas, largas”, e motivam a visão onírica, surreal, da “imagem da mulher magnificada”, na expressão de Álvaro Cardoso Gomes ²¹³:

E, como as grossas pernas dum gigante,
E sem tronco, nas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.

(Estrofe 20)

A recomposição antropomórfica com elementos do reino vegetal, frutas e hortaliças no poema “Num Bairro Moderno”, de Cesário Verde, remete ao retrato de Rodolfo II, um dos mais excêntricos monarcas europeus de todos os tempos.. Orientado pelas ciências ocultas, vivia rodeado de astrólogos, jogos, códigos e música. Foi patrono da alquimia e mecenas de Giuseppe Arcimboldo, considerado um dos inspiradores do Surrealismo, uma das principais vanguardas europeias do século XX. Ao subir ao trono, Rodolfo II manteve a política de tolerância ao protestantismo de seu pai, Maximiliano II, e deu auxílio à Contrarreforma, na Alemanha. Ao emitir o documento real *Majestät*, em 1609, garantiu a liberdade religiosa aos nobres e às cidades. Durante seu reinado, Praga se transformou em um dos maiores centros culturais da Europa, com intensa atividade cultural e científica. Giuseppe Arcimboldo era

²¹³ Os seres vegetais. *A Literatura e as Artes Visuais: Diálogos em Espelho*. SP: Pantemporâneo, 2010, p. 78.

admirado nesse contexto simpatizante do exótico. Inicialmente trabalhou ao lado do pai, no vitral da catedral de Milão. Em 1562, mudou-se para Praga, onde consolidou sua carreira artística, focada, principalmente em detalhes particulares e objetos estranhos reunidos na Câmara de Arte e Prodígios, núcleo do museu de Praga. Embora a ideia de representar antropomorficamente as estações do ano já fosse usada em pinturas e esculturas, Arcimboldo foi o pioneiro na utilização dos vegetais de cada época, na composição de rostos humanos, à sua maneira. Como se sabe, Maneirismo, considerado o estilo artístico de uma classe aristocrática, culta internacional, valoriza a tensão entre forma e conteúdo, entre beleza e expressão, como seu problema vital, desvenda a verdadeira natureza de sua individualidade. Longe do conceito negativo de estilo afetado, redutível a fórmulas, compreende-se aqui maneirismo segundo Hauser: “O efeito final é o de figuras reais movimentando-se num espaço irreal, arbitrariamente construído, a combinação de detalhes reais numa estrutura imaginária, a livre manipulação dos coeficientes espaciais puramente de acordo com o propósito do momento.”²¹⁴

Observando-se a descrição da figura criada pela “visão de artista” no poema “Num Bairro Moderno”, encontram-se nela elementos da natureza vegetal que dialogam, na perspectiva da leitura, com a figura do imperador Rodolfo II, no quadro *Vertemnus*, e com o poema “Cesário - a constelação de frutos” de Albano Martins, como os seguintes:

ARCIMBOLDO: Imagens da Natureza – reino vegetal - elementos vegetais com efeitos da luz solar, tonalidades de colorido intenso e jogo de luz que lhes acentua as formas maduras, o viço. Detalhismo compositivo da figura humana: cabeça/melancia, cabelos/azeitonas, olhos/ameixas, contornos/ervilhas e cenourinhas, sobranceiras/trigos, barba/cevada, nariz/pera, faces/pêssegos, testa/melão, colo/frutos e hortaliças, clavícula/nabos, alhos e cebolinhas, ombro/repolho e couve, tórax/abóbora, adornos da cabeça e tronco com espigas, pimentas, cerejas, figos, romãs, castanhas, rosas e lírios

CESÁRIO: Imagens da Natureza – reino vegetal -, “os simples vegetais”, com efeitos da luz solar, tonalidades de saturação da luz: “brancuras quentes” (Estrofe 1); “reluzem, [...], as porcelanas” (Estrofe 2); “a luz do sol, o intenso colorista” (Estrofe 7).

Detalhismo compositivo da figura humana: “belas proporções carnis” (Estrofe 7); “um novo corpo orgânico”, “Uma cabeça numa melancia”, “E nuns repolhos uns seios injetados”

²¹⁴ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 373.

(Estrofe 9); “As azeitonas [...] são tranças dum cabelo [...], “E os nabos, ossos nus [...], “E os cachos de uvas – os rosários de olhos” (Estrofe 10); “Há colos, ombros, bocas [...] de certos frutos”, “um melão, que me lembrou um ventre” (Estrofe 11), “Vi nos legumes carnes tentadoras” “E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.” (Estrofe 12), “E, como as grossas pernas dum gigante” “Duas frugais abóboras carneiras” (Estrofe 20).

ALBANO: Imagens da Natureza – reino vegetal - estão reunidas na expressão “os frutos suculentos do real”. A criação artística da deusa-mãe, longe de ser expressa pela metonímia “pernas dum gigante” em conformidade como o poema de Cesário ou pelo rosto do imperador recomposto por produtos da terra na pintura de Arcimboldo, está em constante movimento de fragmentação e unificação. Ou seja, se por um lado a imagem da deusa-mãe está reunida na expressão “constelação de frutos”, ideia que remete ao elemento estrela, ao sol “intenso colorista” na poesia de Cesário, astro que propicia vida e faz crescer os vegetais, por outro produz o mesmo efeito solar no artista, que cria a natureza-morta na paisagem poética do poema, atribuindo-lhe outra dimensão, a artística, na qual imagens da vida e da morte que se fundem na constelação poética de palavras. Agregado o valor simbólico vertical do céu, de elevação ao mundo dos deuses, à da terra, em sua horizontalidade, de mundo dos homens, a dialética do alto e do baixo aqui acaba por ser valorizada pela força telúrica, de Gaia, deusa-mãe, e pelo Cosmo, celestial, numa breve síntese poética atemporal, que é simultaneamente universal e contemporânea.

Aprofundando o exame da simbologia dos elementos vegetais percebe-se que sua conotação contribui para a compreensão da dimensão mítica das figuras representadas nos poemas e na pintura. O pêssego (alperce) possui um valor de proteção contra as más influências, na mitologia chinesa. Já o simbolismo da romã está ligado à fecundidade. Na Grécia antiga, a romã era um atributo de Hera e de Afrodite. Na Ásia, a imagem da romã aberta serve à expressão dos desejos. A mística cristã transpõe esse simbolismo da fecundidade para o plano espiritual. “Assim é que São João da Cruz faz das sementes da romã o símbolo das perfeições divinas nos seus efeitos inumeráveis”²¹⁵. A abóbora, por sua vez, em razão das inúmeras sementes, é, como a cidra, a laranja e a melancia, um símbolo de abundância e fecundidade. Para os taoístas ela é símbolo e alimento de imortalidade. Imagem presente tanto no poema como na pintura, a abóbora ocupa lugar proeminente em um e outro.

²¹⁵ CHEVALIER, op. cit. 2009, p. 787.

Na visão artística de Cesário são as pernas de um gigante, conotando força e movimento; na tela de Arcimboldo, ela ocupa o lugar central do tórax, o coração, e, portanto, da vitalidade; no poema de Albano suas sementes transmutam-se, na imaginação do leitor, em estrelas, conotação que do externo espacial vai para o mítico, que representa simultaneamente o exterior e o interior.

As figuras antropomórficas em ambas as representações (verbal e pictórica) são compostas pela organização de frutas e legumes. No poema de Cesário, a descrição do ambiente é impressionista, carregada de sinestesias: “Bóiam aromas, fumos de cozinha;/ Com o cabaz às costas, e vergando, / Sobem padeiros, claros de farinha; / E às portas, uma ou outra campainha / Toca, frenética, de vez em quando.” (Estrofe 8). O momento está associado ao estado psicológico do sujeito lírico, que, a caminho do emprego aonde “quase sempre chega/ Com as tonturas de uma apoplexia” (Estrofe 3) e se mostra “contagiado” com pela força interior da rapariga a quem observa – “Duma desgraça alegre que me incita” (Estrofe 19). O sujeito lírico assume particular relevo nas estrofes sete e nove a doze, das quais extraímos os versos a seguir: “Subitamente – que visão de artista! -/ Se eu transformasse os simples vegetais, / A luz do sol, o intenso colorista, / Num ser humano que se mova e exista/ Cheio de belas proporções carnis?! (Estrofe 7). Pela imaginação a realidade exterior é transfigurada poeticamente, criando associações entre “os simples vegetais” e as “belas proporções carnis”. Na estrofe nove, os verbos indicam a reconstrução do real a partir da fantasia: “recompunha”, “achava”, “descobria”. As formas verbais no pretérito imperfeito do indicativo sucedidas pelo presente do indicativo “são” estabelecem o percurso da criação poética, onde Cesário Verde assume contornos plásticos característicos da pintura: “os tons e as formas” (Estrofe 9), “as posições” (Estrofe 11) dos frutos e vegetais que, por associação de ideias, permitem a antropomorfização da figura recriada “dum gigante” (Estrofe 20).

Arcimboldo e Cesário, ao se valerem de imagens de produtos do campo para compor as respectivas obras, equivalem-se enquanto artistas que extraem da Natureza terrena forma e sentido para suas obras. Entretanto, cada qual a representou a seu modo. O pintor, com suas tintas, criou *Vertemnus* à imagem do deus romano da vegetação. O poeta, com suas palavras, imaginou a grande deusa-mãe vegetal grávida. O pintor maneirista atribuiu certa ironia ao contexto social de carência no semblante de Rodolfo II, “para acentuar seu papel altaneiro, acima das misérias do mundo”, como diz Álvaro Cardoso Gomes (2010:76). Por sua vez, o poeta realista em “Num Bairro Moderno” alia à sua sensibilidade estética e sinestésica uma sensibilidade social, ao colocar diante do leitor uma sociedade injusta. Contrapõem-se ali, a “vida fácil” dos moradores do bairro citadino e o esforço de trabalho. Este representado pelo

esforço do sujeito lírico, da regateira e dos padeiros “Com o cabaz às costas, e vergando,” (Estrofe 8), e o do poeta, que escreve. No poema de Albano, a ironia do real é convertida em contemplação poética “e os frutos / succulentos do real entraram/ no poema/ e o constelaram”.

Os quintetos de “Num Bairro Moderno”, em versos decassílabos ritmados, com cesura nas sextas e décimas sílabas poéticas, ressoam os passos pausados, “sem muita pressa”, do sujeito lírico; a continuidade do caminhar se faz presente pelo uso dos gerúndios e ditongos; as rimas paroxítonas em A/B/A/A/B, com sutis variações e predominância de rimas ricas, como, por exemplo, “examinei-a”/ “tamancos”/ “meia”/ “feia”/ “brancos” (Estrofe 5) denotam rigoroso esmero e notável habilidade poética de Cesário para recriar em paisagens poéticas o cotidiano lisboeta do século XIX ao longo do poema, ao mesmo tempo em que, contrariamente à visão de supremacia urbana vigente na época, traz ao olhar do leitor os valores do campo, num “retalho de horta”, como força de vital de exótica beleza.

Arcimboldo, ao retratar o Rodolfo II, em estilo maneirista, com detalhismo das formas, ritmo de curvas e volumes, cria a ilusão antropomórfica. A ordenação rigorosa dos elementos da Natureza vegetal denota o equilíbrio compositivo, em que o variado cromatismo e o abundante jogo de luz e sombras configuram o retrato do Imperador idealizado como o deus Vertumnus (ou Vertumno). Nas palavras de Roland Barthes:

Arcimboldo faz da pintura uma verdadeira língua, dá-lhe uma dupla articulação [...]. Tudo se passa como se transformasse o sistema pictural, o desdobrasse abusivamente, hipertrofiando nele a virtualidade significativa, analógica, produzindo assim uma espécie de monstro estrutural, fonte de um mal estar sutil.”²¹⁶

Pertencendo a séculos e países distantes, ambos, o poeta e o pintor, criaram, com técnicas diferentes, suas obras, “Num Bairro Moderno” e *Vertemnus*, a partir dos elementos da Natureza. Cesário, em “súbita visão de artista”, cria uma figura humana gigantesca, composta das hortaliças que uma pequena vendedeira leva em sua giga; Arcimboldo a partir de legumes e frutas da época cria o retrato do busto de Rodolfo II. Porém, ambos, ao representarem figuras divinas, elevam as criaturas ao Criador, diminuindo a distância entre elas, causando estranhamento, tensão. Se a mulher do povo e o imperador contrapõem-se

²¹⁶ BARTHES, Roland. Arcimboldo ou Retórico e Mágico. *O obvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Edições 70 – Portugal. Col. Signos, 1982, 117.

enquanto tipos sociais, no sentido alegórico, ao serem compostos por metonímias, para lá da percepção e da significação, desenvolvem um mundo de valor maior que a figura representada no poema e no quadro. O leitor/observador não somente lê, adivinha, compreende a obra, mas gosta ou não gosta do sentido patético próprio delas, enquanto máscaras. Albano utiliza a percepção e a significação, através do emprego da palavra “constelação” no título e “constelaram” no último verso do poema, substantivo e verbo que remetem à idéia de iluminação e composição, criando uma paisagem poética no céu a partir do olhar do sujeito lírico refletida na imaginação do leitor. Do ponto de vista mitológico, aprende-se com Pierre Commelin:

Vertumno, cujo nome significa *voltar, mudar*, era sem dúvida um rei de Etrúria que, por causa dos cuidados que tinha pelos frutos e a cultura dos jardins, obteve, depois da morte, as honras da divindade. [...]; velava ele sobre a fecundidade da terra, sobre a germinação das plantas, sua floração e a maturação dos frutos.²¹⁷

Na mesma obra, acerca de Pomona, lê-se, na página seguinte:

Pomona, ninfa de notável beleza, foi desejada por todos os deuses campestres, e deu preferência a Vertumno, pela semelhança dos seus gostos. Nenhuma ninfa conhecia como ela a arte de cultivar os jardins e sobretudo as árvores frutíferas. Seu culto passou dos etruscos a Roma onde tinha ela um templo e altares. [...] Os poetas descrevem-na coroada de folhas de parreira e cachos de uva, tendo nas mãos uma cornucópia ou cesta cheia de frutas.

Arcimboldo pintou *Vertemnus*, o antigo deus romano da vegetação e da transformação, com a fisionomia de Rodolfo II, retrato formado inteiramente por flores, frutas e vegetais da época. A pintura despertou tal entusiasmo no Imperador que lhe concedeu alta condecoração da Casa de Habsburgo. Graças ao Surrealismo e vanguardistas do século XX, após décadas de esquecimento, as pinturas antropomórficas de Arcimboldo voltaram a ser admiradas por seu frescor, criatividade e inusitada arte.

Cesário Verde compôs *Num Bairro Moderno*, poema considerado um divisor de águas a inaugurar a fase de maturidade do escritor, onde a crítica à desigualdade social ganha relevo.

²¹⁷ COMMELIN. P. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomas Lopes. Belo Horizonte; Editora Itatiaia, 1997, p.142.

Ao transpor, para fins de análise, ao poema e à pintura em questão, o que diz Bakhtin sobre o romance, “O esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: a contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’”²¹⁸ compreende-se melhor a relação de significância existente entre eles, entre eles e o poeta/pintor e deles todos com o leitor/observador.

Do diálogo entre os retratos representados no poema e na pintura que o antecederam, depreende-se a relação entre o domínio do poder e a força do povo, presente no cotidiano. Aquele pelo Imperador Rodolfo II, esta pela rapariga saloia. Nesse sentido, embora recriados por elementos vegetais da Natureza e semanticamente divinizados em deusa-mãe e deus romano, paradoxalmente, tal oxímoro que inverte a ordem dos opostos, à criatura do campo são atribuídos valores vitais, ao passo que ao Imperador cabe apenas o poder de mando. Contudo, alegoricamente, eles também remetem à fábula do casal feliz e imortal que envelhece e rejuvenesce periodicamente, sem jamais morrer, simbolizando a sucessão ininterrupta das estações do ano, concepção esta, com a qual parece concordar Ovídio, quando diz que Vertumno “toma sucessivamente a forma de um lavrador, de um ceifador, de um vinhateiro, enfim, de uma anciã, designando assim a Primavera, o Verão, o Outono e o Inverno”²¹⁹. Em ambas as obras observam-se a beleza do transitório, a fragmentação do “eu” dissociado do mundo, a ambiguidade expressa através da linguagem, a fusão da realidade e imaginação, a ironia do tempo que passa, o “sentir tudo de todas as maneiras” como diz Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Álvaro de Campos, índices da vida moderna e no poema, insinuado pela a marcação das horas, 10h da manhã ao calor do meio-dia; na pintura, pelo frescor à maturidade dos vegetais, a indicar a aproximada decomposição. A transitoriedade da vida se faz presente pela metamorfose, onde elementos originais da Natureza estão representados em *Vertemnus*; de Giuseppe Arcimboldo, e “Num Bairro Moderno”, de Cesário Verde. Entretanto, esse movimento contínuo os aproxima de um poder maior, atemporal, que transcende toda forma de existência e remete ao mítico, consolidado na poesia de Albano Martins como “constelação”, que evoca o sagrado associado ao nome dos deuses do zodíaco no plano celestial e à própria abóbada celeste. Compreendendo-se, então, que dialogismo, enquanto diálogo contínuo entre realidade/imaginação e sua representação verbal/pictórica, possibilita renovadas significações intertextuais dos poemas e do quadro em questão. Do mesmo modo, o olhar do artista, em inacabada relação dialógica com a vida, estende-se ao olhar do leitor/observador, também ele em constante transformação, inconcluso.

²¹⁸ BAKHTIN, *Problemas...*, 2010 b, p. 293.

²¹⁹ COMMELIN, op. cit., 1997, p. 142.

Contemplada a transposição da teoria do romance de Bakhtin para a poesia, verifica-se que “Aqui o diálogo não é o limiar da ação, mas a própria ação.”²²⁰, como criação.

As imagens do deus simbólico da mitologia, do deus representado na pintura do século XVI, do deus transformado no poema oitocentista e do deus contemporâneo dialogam entre si e com a descrição sensível de Albano Martins, que recria, através da Arte, uma imagem poética que se recompõe em paisagem verbal construída pelo olhar do sujeito lírico, sintetizando em breves palavras o culto à Natureza, como grande-mãe na mitologia, em todo seu erotismo primordial “preguiça iluminada”, que, fecundada pelo sol em conjunção com a terra “suculentos frutos do real”, dera à luz o poema, nas palavras do poeta, “o constelaram”, em contexto diverso dos anteriores, no final século XX, e que se estende até os dias atuais. Nesse sentido, o uso do termo “constelação” corresponde para o leitor à transformação das palavras usuais do cotidiano em poesia enquanto manifestação do sagrado erotizado, dotado de pulsão vital, lembrando, aqui, Octávio Paz: “O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”, citado no Capítulo III.

Tendo em vista verificar a busca de Eros na Arte, o segundo poema “O cavalo cor-de-rosa”, também extraído do livro *A voz do olhar*, transcrito a seguir, é chamado à análise como exemplo expandido de écfrase.

Considerando-se a literatura de Albano Martins uma literatura do olhar, não só do ponto de vista descritivo-narrativo, mas da remissão ao olhar do que é captado pelos outros sentidos, sensações e sentimentos, bem como o que pertence a lembranças e à memória ou é de projeção no futuro, expressa através da palavra comprometida com imagens poéticas, esta tese defende, a partir da leitura e análise literária do poema “O cavalo cor-de-rosa”, num primeiro momento, compreendê-lo como inscrição epigramática sugerida ao Poeta pela imagem da pintura no sepulcro de Thanuny, nº TT74, Tebas (Egito), reproduzida em seu livro *A voz do olhar* para, num segundo momento, analisá-lo enquanto écfrase, haja vista a ausência da referida imagem, na obra *As escarpas do dia*²²¹, a fim de apreender o insólito que se manifesta no deslocamento da linguagem pictórica para a verbal com presença da pintura e para a verbal com ausência da pintura, estabelecidas as relações de denotação e conotação entre elas. Se por um lado a transposição pode causar estranhamento, ou mesmo intrigar e/ou inquietar o leitor, por outro lado pode descortinar um novo universo de significações que expande seus sentidos de compreensão da beleza e dos múltiplos domínios da estética, sobretudo no âmbito do visível, do lisível (referente à leitura) e do simbólico.

²²⁰ BAKHTIN, op. cit., 2010b, p. 293.

²²¹ MARTINS. *As escarpas do dia*, 2010, p. 273.

No afã de aprofundar os estudos sobre a obra literária de Albano Martins e, mais especificamente, sobre o insólito constitutivo de suas imagens verbais, entendido consoante Carlos Reis, como uma ocorrência “que vem corroer a ‘normalidade’ e uma verossimilhança que nada parece capaz de abalar”²²², buscou-se fundamentação teórica em Massaud Moisés e Aurora Gedra Ruiz Alvarez, entre outros, para, a partir do entendimento da significância expressiva do insólito na construção efrástica, verificar o fantástico na literatura e saber a cosmovisão do autor.

Aprende-se com Massaud a distinguir descrições efrásticas de poemas visuais, novamente em voga nos anos sessenta, graças à poesia experimental, pela diferença que reside em que naquelas “o poeta não pretende reproduzir verbalmente a pintura, mas transformar o impacto sentido ao descortiná-la em linguagem poética”²²³. Ao rever a relação entre imagem e palavra, Aurora Gedra Ruiz Alvarez lembra Horácio, em sua *Arte poética*, a respeito da irmandade entre as artes. Na reflexão da autora, “Nesta aproximação, ele tem em mente a plasticidade das descrições presentes nos textos literários, assim como a narratividade da pintura”²²⁴. Em “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos” Claus Clüver afirma que a éfrase é a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não verbais”²²⁵.

Isto posto, passemos à análise da relação da pintura, ou seja, da referida inscrição tumular no sepulcro de Thanuny, com o poema “O cavalo cor-de-rosa”, ambos reproduzidos na página que se segue.

A pintura no sepulcro de Thanuny, fragmento do reinado de Tutmósis IV (Tebas-Egito, c.1420 a.C.), reproduzida na p. 118 do 1º vol. da “História da Arte”, de J. Pijoan reporta-se ao escriba principal e guerreiro, comandante do exército do faraó Tutmósis III, a quem se deve o registro das expedições faraônicas, suas batalhas, triunfos e tributos recebidos de seu vasto Império. O poema “O cavalo cor-de-rosa”, publicado inicialmente no livro *A voz do olhar* (1998) vem acompanhado da representação pictórica, como uma inscrição tumular, que rende homenagem póstuma ao egípcio.

²²² REIS, Carlos. Figurações do Insólito em Contexto Ficcional. In: *Teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Org. Flavio García e M. Cristina. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, pp. 54-69, p. 55.

²²³ MOISÉS, op. cit., 2008a, p. 435.

²²⁴ ALVAREZ, Aurora G. R. “Da contemplação da tela de Hopper ao poema de J. M. Magalhães”, comunicação apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações e Convergências*, (13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil)2008, p. 2.

²²⁵ CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. SP, n. 2, 1997, pp. 37-55, p. 42.



Pintura no sepulcro de Thanuny, fragmento do reinado do Faraó Tutmósis IV (Tebas – Egito, c.1420 a.C.)

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.

(*A voz do olhar* – AED, p. 273)

Observa-se no campo central do fragmento da pintura de fundo azul claro a figura de seis cavalos aparentes, de cores diversas, que variam entre o preto, o terracota e o marfim, sendo um deles de tonalidade mais rosada. Os cavalos estão desatrelados de seus apetrechos para montaria e de defesa bélica, sendo conduzidos por um condutor a pé, vestido apenas de saiote e tecido branco, que lhe cobre o corpo da cintura até os joelhos, deixando o dorso e os braços nus, e pés descalços. Assim como os cavalos, sua postura corporal inclinada para a

frente, com a mão direita erguida em direção à boca, também representa uma atitude de surpresa, que causa estranhamento no observador, ao romper com o equilíbrio da ideia de mera representação pictórica dos cavalos perfilados, para insinuar a presença do sobrenatural, prenunciada pelo gesto de resistência descrito acima, modificando a situação anterior. Estariam eles a avistar o reino dos mortos? A passagem da vida para morte, de uma existência para outra, onde seria avaliado pelos serviços prestados ao faraó? Tal hesitação remete ao fantástico. Todorov define o fantástico como gênero marcado essencialmente pela “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais em face de um acontecimento sobrenatural.”²²⁶ Nesse sentido, o cavalo representa o animal que vindo do reino das sombras (morte) alcança a luz (outra vida). Há uma graduação cromática nas figuras da pintura onde predomina o tom ocre ou terracota, que remete à terra, ao mundo da realidade vivida. O preto, representando a morte, o mundo das sombras, é cor predominante de um dos cavalos centrais, e se repete no cabelo do condutor e na ponta da crina dos cavalos coloridos de ocre. Na graduação das cores escuras para as claras, prevalece a ideia de movimento de ascensão de elementos da terra aos céus, reforçada pelos tons róseos de dois cavalos que conotam o alvorecer. Assim compreendida a pintura, os cavalos, por metáfora ou metonímia, ou seja, por transposição de sentido histórico para a memória ou por indicação de um todo (batalha) por um de seus elementos (cavalo de guerra) é uma homenagem póstuma ao faraó, que estendida a Thanuny representa a um só tempo seu valor de guerreiro e escriba e a passagem do reino dos vivos para o reino dos mortos. O cavalo, enquanto animal de montaria utilizado como meio de tração do transporte do guerreiro nos campos de batalha denota, no plano da representação do real, um animal de força adestrada pelo homem e que está a seu serviço. Do ponto de vista simbólico, entretanto, este animal, capaz de transitar do reino das trevas após deixar o reino da vida concreta, de lutas, para o reino da luz, a exemplo da deusa egípcia Ísis, alada, que possibilitou a ressurreição de Osíris, a partir da junção milagrosa de seus pedaços, remete a Pégaso, o cavalo alado da mitologia grega. Se, a princípio, “da morte e ressurreição de Osíris simbolizavam a retirada das águas do Nilo no outono e a volta da inundação na primavera”²²⁷, no significado mais profundo da lenda, passaram a ser vistas como expressão de uma promessa de imortalidade pessoal. Com o mesmo sentido de imortalidade, Pégaso, após a morte, foi transformado por Zeus na constelação homônima que brilha no céu. Aprende-se com Chevalier que “Isis protege os mortos debaixo de suas asas e ressuscita-os”,

²²⁶ TODOROV, Tzvetan, op. cit., 2012, p. 31.

²²⁷ BURNS, Edward, McNall, Robert E. Lerner e Standish Meachan. *História da Civilização Ocidental*. Vol. I, 29^a ed. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 27.

sendo considerada como Iniciadora, aquela que detém os segredos da vida, da morte e da ressurreição”²²⁸; e que “O cavalo alado representa a imaginação criadora e sua elevação real”, os seja, “as qualidades espirituais e sublimes (capazes de elevar o homem) acima do perigo e da perversão.”²²⁹. Sobre Pégaso, afirma: “Ele se transformou corretamente no símbolo da inspiração poética.”²³⁰.

O poema “O cavalo cor-de-rosa”, transcrito na página 2, publicado ao lado da imagem da pintura no sepulcro de Thanuny, no livro *A voz do olhar*, considerada inscrição tumular, pode ter função epigramática. Epigrama, do grego *epígramma*; *epi*, sobre, *gramma*, escrito, inscrição, pelo latim epigrama, e conforme se lê no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés “composição poética breve, na qual com precisão e agudeza se expressa um só pensamento principal e geralmente festivo ou satírico”²³¹. No caso do poema “O cavalo cor-de-rosa”, uma homenagem póstuma, ao emprestar inflexão descritiva ao gosto pela condensação epigramática à ausência da referida inscrição pictórica, evidencia, como observa Massaud Moisés, “a pedra angular do seu [Albano Martins] edifício poético: a écfrase, que em suas mãos ultrapassa o diálogo com a pintura, para agregar os domínios da Natureza em que avultam incidentes plásticos”²³². Por exemplo, “um galo/ de crista/ rosada/ encrespa a voz/ e prepara/ as tintas/ da madrugada.” Nesses versos, a inflexão descritiva agrega a ideia de Natureza pelas imagens sinestésicas de som (canto do galo) e cores (rosada e tintas), que anunciam a antemanhã. Albano Martins, profundo conhecedor e tradutor da poesia grega, em “O cavalo cor-de-rosa” e outros poemas disseminados ao longo de sua obra, emprega livremente o expediente retórico do epigrama, entendido como composição poética breve que expressa homenagem póstuma, e a ele adiciona sua visão atual da realidade. As duas formas de representação, a verbal e a não verbal constituem a matéria para seus poemas. A sensibilidade do olhar artístico do Poeta impulsiona a criação em linguagem poética verbal de uma realidade paralela à da obra pictórica, ainda que sugerida por ela. Se esta remete ao significado terreno de homenagem póstuma ao passado do guerreiro, através da imagem de seus cavalos, aquela conduz à ideia de eternidade simbólica e poética, através da imagem do cavalo alado “Que para voar,/ não precisa de outras asas.”.

Ao ser sugerido como cavalo alado no poema de Albano Martins, o cavalo cor-de-rosa pintado no sepulcro de Thanuny resgata a imagem da vida após a morte, e o estranhamento

²²⁸ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 507.

²²⁹ Idem, ibidem, p.107.

²³⁰ Idem, ibidem, p.703.

²³¹ MOISÉS, *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. ampl. e atual. SP: Cultrix, 2013, p. 161.

²³² MOISÉS, op. cit, 2008a, p. 435.

inicial, provocado pela transformação do primeiro no segundo, revela o insólito ficcional da imagem poética, que, por sua vez, é incorporado com naturalidade ao novo sentido, que retoma a configuração do gigante, do imperador e da constelação, conforme analisados no início do capítulo. Recorrendo às palavras de Irlemar Chiampi acerca do realismo maravilhoso, aprendemos que este constrói um novo referente: “a construção de uma realidade em que não houvesse separação entre o objetivo e o sensitivo.”²³³, o que remete à obra de Freud “O Inquietante” [1919] cujo título original era “DAS UNHEIMLICHE” (não-familiar), onde esclarece: “O inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar”.²³⁴. Nesse sentido, “o realismo maravilhoso propõe um ‘reconhecimento inquietante’ pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o ‘Heimliche’, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade”²³⁵. E, mais adiante, pondera: “A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualmente.”. Assim compreendido, o poema recupera a marca perdida do espírito (alma/Kha) do guerreiro do faraó na imagem de Pégaso e da Aurora, incorporando com naturalidade a ideia de renascimento do guerreiro num outro plano que não o material, tumular. A brevidade epigramática do poema, cujas imagens verbais buscam a síntese da dualidade vida-morte, através do insólito causado pela transposição do significado do cavalo enquanto animal de guerra para cavalo transportador da alma do guerreiro a outra dimensão, conduz à recuperação de marcas perdidas ou esquecidas nas histórias de antigos povos. Thanuny, além de guerreiro, foi escriba real. Se a guerra, apesar das conquistas, vem associada à idéia de morte, a escrita, ao contrário, vem associada à ideia de vida, de preservação. Se a inscrição pictórica se refere ao guerreiro, o poema de Albano Martins “O cavalo cor-de-rosa” é referência ao escriba que tornou imortais as conquistas do faraó, e ao poeta que “encrespa a voz e prepara as tintas da madrugada”, ou seja, da criação artística da nova realidade.

No livro *As escarpas do dia*, em que Albano Martins reúne sua produção poética de 60 anos, depara-se novamente com o poema “O cavalo cor-de-rosa”, desta vez, desacompanhado da imagem da pintura, inscrição tumular no sepulcro de Thanuny, o que permite sua

²³³ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 34.

²³⁴ CHIAMPI, op. cit., 1980, p. 37.

²³⁵ Idem, ibidem, p. 69.

compreensão como *écfrase*, ou seja, “uma realidade paralela à da obra pictórica”, conforme mencionado anteriormente. Analisado deste ponto de vista, depreende-se do poema a alusão ao simbolismo de Pégaso e Aurora, seres mitológicos, pelas metáforas conotativas que expressam paisagens verbais celestiais de cor, luz, forma e movimento, em oposição à terra e à noite.

Aurora Gedra Ruiz Alvarez, que tem se debruçado sobre questões de intermedialidade, com principal interesse na transposição da linguagem visual para a verbal, predominantemente em poesia, considera: “Na pintura, a imagem é apreendida pelos sentidos; no poema, ela é imaginada; na primeira, o objeto é representado visualmente, ou seja, a mediação é mais explícita, ela se dá a conhecer como **presença**; no segundo, o objeto da enunciação é menos explícito, ele é uma **ausência** evocada a partir da experimentação verbal.”²³⁶.

O poema “O cavalo cor-de-rosa” é composto de uma só estrofe de 14 versos livres e brancos, que conotam liberdade de expressão. O movimento ascendente e de transformação do cavalo em ser alado é expresso na sequência de sons fechados em palavras como “azul”, para o medial “voz”, para, finalmente, alcançar o aberto de “asas”, em que dupla a vogal “a”, ao ser pronunciada, libera o ar dos pulmões, conotando liberdade, e o duplo “s” sugere movimento do ar no espaço aéreo.

A começar pelo título, a leitura do poema “O cavalo cor-de-rosa” causa estranhamento no leitor pela quebra de expectativa da realidade em que se insere o cavalo, animal comum, terreno, ao ser modificado pela locução adjetiva cor-de-rosa, que lhe atribui qualidade incomum, caracterizando-o como ser sobrenatural construído verbalmente ao longo do poema. A mudança imprevista do plano concreto para o abstrato provoca a hesitação que o leva a buscar explicação no mítico, a partir de elementos poéticos, constituídos fonética, morfológica, sintática e semanticamente pelo sujeito lírico e que remetem ao fantástico. Tal estranhamento se intensifica quando o sujeito lírico inicia o primeiro verso com o verbo relinchar na 3ª pessoa do singular “Relincha”, dirigindo a atenção do leitor a uma descrição verbal sonora que denota a imagem de um cavalo concreto, real, cheio de vida, a qual é quebrada pela abstração da cor azul, que sai de suas narinas e na qual ele se banha, conotando o ar e o céu, a busca da amplitude celestial. O presente do indicativo “Relincha” atualiza a ação verbal e remete ao eterno presente, na medida em que o cavalo se fixa nessa situação na imaginação do leitor, numa imagem visual de movimento, resgatando a ideia de tempo, ideia

²³⁶ ALVAREZ, *Da contemplação...*, op. cit, 2008, p. 2.

reforçada pelos verbos que se seguem: “sai”, “se banha”, “prepara”, que culmina na expressão “para voar”. A oração reduzida de infinitivo “para voar”, usada pelo sujeito lírico no poema, provoca uma quebra de sentido do substantivo comum “cavalo” para remeter à figura de Pégaso, cavalo alado da mitologia, de maneira que o tempo presente representado nos verbos anteriores alcança novo sentido no modo infinitivo sugerido pelo substantivo. Dessa maneira, o tempo verbal, enfatizado pelo campo semântico do substantivo, passa da ação de aparência terrena para a essência mítica, que remete a prodigioso e sagrado, ao intemporal. Segundo Mircea Eliade, “O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial.”²³⁷

A transposição de linguagem denotativa para conotativa revela o insólito ficcional produzido pelas novas imagens verbais, que constituem paisagens poéticas, na medida em que o cavalo alado, mítico, não faz parte da realidade física ou material conhecida. Dessa maneira, “A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo.”²³⁸ (Por exemplo, a configuração do elemento azul que sai das narinas e em que se banha o cavalo. Lê-se em Chevalier que o azul é a mais imaterial das cores: “Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário.”²³⁹. Com a imagem do azul, cor do ar puro em que está inserido e que exala o cavalo pelas narinas, o sujeito lírico prepara o cenário para Aurora, representada pela cor rosa, “símbolo de primeiro grau de regeneração e de iniciação aos mistérios... tornou-se símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro”²⁴⁰, a qual simboliza a chegada do novo dia, da criação. A exemplo do azul, cor da imensidão atmosférica, que sai das narinas do cavalo e em que ele se banha, o rosado da crista do galo prepara a chegada das outras “tintas”, cores da madrugada, que, em última instância, fundem-se nos versos finais do poema: “São estas/ as cores/ do cavalo. Que/ para voar, / não precisa de outras asas”, ou seja, através da recriação poética da essência-aparência eleva o espírito do homem ao sublime.

Desprendida da forma epigramática, sugerida ao autor pela presença da imagem da inscrição do sepulcro de Thanuny num primeiro momento, a écfrase, na ausência da referida imagem, num segundo momento, alcança voo próprio pela palavra, e o Poeta, ao criar com

²³⁷ ELIADE, op. cit., 2006, p. 22.

²³⁸ BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. *La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução Biagio D'Angelo. Col. Maria Rosa Duarte de Oliveira. 2013, p.3.

²³⁹ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 107.

²⁴⁰ Idem, ibidem, p. 789.

palavras, não necessita de outras asas para voar, pois as palavras conferem significados novos aos antigos, perdidos, já que, em termos realistas, denotativos, o que é dito não faz sentido, valendo apenas no plano conotativo, polissêmico do poema. As palavras, à semelhança da imagem pictórica dos cavalos de guerra no sepulcro de Thanuny, perpetuam a memória do guerreiro e escriba e a elevam à dimensão do simbólico, no que concerne à vida após a morte e à re-criação poética no campo das artes.

Albano Martins, Poeta inserido na tradição da mais autêntica poesia portuguesa, tem como marca registrada o intimismo e a busca da integração do homem com a Natureza. Raquel de Sousa Ribeiro refere-se a Albano Martins como Poeta português, contemporâneo, autor de poemas, “geralmente curtos, mas de longa ressonância, acordando experiências adormecidas dos leitores, também, para eles, intensas de significação e emoção.”²⁴¹. Ao agregar novos significados aos modelos da tradição pela força coercitiva de seus versos, que buscam a liberdade poética, privilegia uma voz que canta o mundo e as coisas, procurando integrar o homem ao universo. Recorrendo a Wilkinson, quando discorre sobre o mito Belerofonte e Pégaso, lembramos que “O nome Pégaso relaciona-se à palavra grega que significa ‘fonte’, e um dos mitos de sua origem diz que ele nasceu no Extremo Ocidente, nas nascentes do Oceano.” [...]. “Depois fez com que outra fonte, Hipocrene (a fonte do cavalo), fluísse do monte Hélicon durante um concurso envolvendo as Musas”²⁴². Conforme se verifica no exame do poema “O cavalo cor-de-rosa”, a pintura, inscrição tumular no sepulcro de Thanuny, que o sugeriu, foi transformada em linguagem poética, com a extrema concisão e o rigor expressivo do sujeito lírico em busca de Eros na Arte, que revela a cosmovisão do autor e sua reflexão a respeito da morte e da vida enquanto fonte de criação poética.

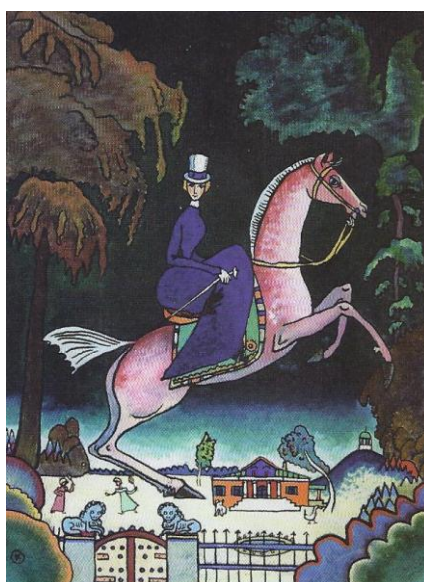
A pintura dos cavalos de guerra no sepulcro de Thanuny conota as ações de coragem e bravura do guerreiro que ele foi durante as batalhas do faraó. A postura resistente do cavalo cor de rosa remete à dignidade e resistência da vendedeira ante a prepotência grotesca do empregado, que se arvora em patrão - mau patrão - da casa apalaçada, no poema de Cesário, invertendo a relação de poder na ordem social, e remete ao mítico, guardando a dimensão do sagrado, da deusa-mãe e da Aurora, que descortina ao olhar do sujeito lírico e libera sua imaginação criadora no plano poético, transformando-o em Pégaso, o cavalo alado da mitologia. Se, num primeiro momento, o poema cumpre ao lado da pintura o papel

²⁴¹ RIBEIRO, Raquel de Sousa. “Versátil em tempo de celebração”. Posfácio de Versátil. CINTRA, Sônia. Jundiá SP: In House, 2014, p. 224 e ss.

²⁴² WILKINSON, Philip. Mitos e Lendas: origens e significados. Trad. Angela Maria Moreira Dias [*et alli*]. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 53.

epigramático, no sentido original de breve homenagem póstuma, num segundo momento, ao desprender-se da imagem pictórica alcança o valor da éfrase, ou seja, de uma pintura composta por palavras, uma verdadeira reinvenção (re-criação) do objeto que a motivou. O objeto visto/contemplado, então, é estímulo que libera imagens que construíram a história cultural da humanidade de que o sujeito poético e o leitor têm conhecimento por obras específicas, de cunho mítico e histórico, que estão guardadas em seu inconsciente e são trazidas à memória viva através de suas metáforas. Ao visitar antigos temas, como é o caso da inscrição no sepulcro de Thanuny, o sujeito lírico renova-os, encontrando na sua voz uma nova dimensão expressiva, a do olhar, na medida em que nele se expressa outra realidade sensível, cultural, de cosmovisão, revelada pelo fantástico, nas paisagens poéticas, que remete a Todorov, citado anteriormente.

O estranhamento provocado no leitor, num primeiro momento, pelo modo como é feita a transposição da linguagem pictórica para a linguagem verbal corresponde, de certo modo ao insólito da passagem da vida para a morte, tanto no sentido real de desligamento do espírito do corpo físico, como no sentido metafórico de criação poética. Irène Bessièrre, ao se referir ao fantástico, afirma: “Discurso fundamentalmente poético, pois arruína a pertinência de toda denominação intelectual, ele recolhe, porém, a obsessão de uma legalidade que, apesar de ser natural, pode ser sobrenatural.”²⁴³ O quadro de Wassily Kandinsky, *A amazona com leões*²⁴⁴



Wassily Kandinsky *A amazona com leões*.
Óleo sobre vidro, 1918, do acervo Museu Estatal Russo

²⁴³ BESSIÈRE, op. cit. 2003, p

²⁴⁴ Ref.: Exposição *Kandinsky: Tudo começa num ponto*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 28 de janeiro a 30 de março de 2015. (Fotografia própria).

dialoga, nesse sentido, com a pintura egípcia e com o poema de Albano, na medida em que composição, colorido e sugestão de movimento transfiguram a abstração da aurora em um novo cavalo cor-de-rosa, desta vez, montado por uma dama do início do século XX. Assunto a que se pretende retornar e aprofundar em uma outra ocasião.

Em síntese, pode-se dizer que, no insólito da permanente transfiguração das coisas e dos seres e das palavras, e no insólito da poesia que busca representar essa contínua transformação, reside a cosmovisão do autor do poema “O cavalo cor-de-rosa”, Albano Martins, que parece ser de construção de um mundo melhor, ou, quem sabe, como diziam os surrealistas inspirados em Rimbaud, para “mudar a vida”, tal se lê na epígrafe inicial da tese. Ao utilizar recursos comuns ao fantástico o autor, que sugeriu a expectativa natural no leitor, quebra-a e constrói outra, no plano figurativo da linguagem que remete ao mítico, através de paisagens poéticas, constituídas de formas e significados novos.

Seu olhar poético, ao agregar o significado conhecido das palavras a outros não habituais, reproduz literariamente a perda do sentido (de morte) representado no epigrama e a criação de outro representado pela éfrase (de vida), ou seja, da transformação do mundo que remete as trevas, à ignorância, regido pela guerra e pela morte (ainda que de forma epigramática), em outro, mais condizente com imagens de recriação à luz da poesia como expressão da esperança.

Tanto na passagem da inscrição tumular do sepulcro de Thanuny, de linguagem pictórica, para o epigrama, em linguagem verbal com presença da pintura, quanto na passagem do epigrama para éfrase, com ausência da pintura, a quebra de expectativa da realidade representada cria no leitor certo estranhamento, que ele busca superar pelo efeito poético, evocando as “coincidências significativas, sob a égide da sincronicidade”²⁴⁵, como propõe Jung e lembra Massaud. Os recursos poéticos utilizados no poema “O cavalo cor-de-rosa” por Albano Martins, criam outros significados que além do real sugerem o mito, que pode se associar ao maravilhoso, superando a hesitação ante o fantástico e incorporando semanticamente sua perspectiva polivalente da forma no imaginário, o que remete a Mircea Eliade: “O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva.”²⁴⁶ e a Literatura cumpre, através dos versos do Poeta, “a luta contra a desumanização do ser humano, no culto das ideias e das

²⁴⁵ MOISÉS, Massaud. *Discurso de Posse à Cadeira ° 17 da Academia Paulista de Letras* (16.3.200). São Paulo: Cultrix, 2000, p. 6.

²⁴⁶ ELIADE, op. cit., 2006, p. 23.

crenças que lhe permitam regressar a si mesmo, à sua intrínseca natureza, e a dos seus semelhantes, para fazer face à crise de valores que nos ameaça de todos os lados.”²⁴⁷.

O terceiro poema examinado neste capítulo é “*O beijo*, de Gustav Klimt”, sugerido ao poeta pelo quadro homônimo do pintor austríaco, reproduzido na imagem que se segue:



O Beijo, de Gustav Klimt, óleo e folha de ouro sobre tela, pintado entre 1907-1908, com 180 cm x 180 cm. Acervo da Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

O BEIJO, DE GUSTAV KLIMT

O beijo é só uma palavra
 escolhida
 ao acaso. O que as tintas
 encobrem e descobrem
 e os pincéis revelam,
 mas não nomeiam,
 é a ordem
 que se pressente
 em todas
 as nebulosas. Que sempre
 a ordem precede
 a desordem. E essa
 é uma das leis
 indeclináveis
 do amor. A sua regra
 de ouro, que não admite
 exceções.

(*A voz do olhar* – AED, p. 299)

²⁴⁷ MOISÉS, *Discurso de Posse à Cadeira ° 17 da Academia Paulista de Letras* (16.3.200). São Paulo: Cultrix, 2000, p. 13.

No sujeito lírico busca expressar o erotismo da Arte na fusão do beijo e da palavra “o beijo é só uma palavra/ escolhida/ ao acaso”, nas nebulosas tintas e indeclináveis leis do amor, consoante se lê nos versos finais do referido poema, transcrito logo após a imagem da pintura. Composto de uma só estrofe, o poema traz a marca do discurso fragmentado pela sucessão de *enjambements* distribuídos ao longo dos versos, que variam entre breves e longos, sem métrica fixa. No primeiro verso, o advérbio “só” separa o ato de beijar do afeto, mas no segundo verso, o verbo escolher no particípio “escolhida” denota a importância da palavra no poema, ao constituir um verso isolado, uma atividade pensada e não instintiva. Entretanto, a locução “ao acaso” que inicia o verso seguinte, contraria esse sentido e denota sua não importância, enquanto palavra “escolhida / ao acaso”. Acaso é não reflexão, coincidência, o que revela que, para o sujeito lírico, o beijo na tela não é o essencial, ali é reduzido a representação desvinculada do afeto, que o título, expressão completa “o beijo”, busca totalizar como identificadora de uma ação específica pelo artigo definido “o”, seguida de ponto final, de uma quebra, marcando o início de um novo pensamento, “O que as tintas / encobrem e descobrem / e os pincéis revelam,” que se reporta ao verso seguinte “mas não nomeiam”, recriando com palavras e versos fragmentados a pintura: “é a ordem / que se presente / todas as nebulosas.” Nebulosas que o pintor encobre com suas tintas ao mesmo tempo que descobre com sua arte, ou seja, o abandono dos sentidos ao beijo, a fusão dos corpos envolvidos na atmosfera erótica. As cores nivelam os dois seres no mesmo nível. Embora, a uma primeira vista, a posição ajoelhada da mulher possa sugerir submissão ao homem, figura forte demarcada pelo desenho da musculatura do pescoço, das espáduas e das mãos com que envolve seus cabelos e o queixo, a cabeça inclinada com a face voltada para o observador, os olhos fechados para o mundo exterior e o gesto da mão com que toca a dele, podem, ambigualmente, na pintura, revelar sua rejeição ao beijo prestes a acontecer, ou, ao contrário, sua entrega total àquele momento que antecipa a união plena. Contudo, no poema, o sujeito lírico ao reconhecer na nebulosa que envolve o casal “a ordem / que precede a desordem” sugere com palavras a fusão dos corpos e dos sentidos através da conjunção coordenativa “E essa é uma das leis / indeclináveis/ do amor.”, expondo nos versos seguintes sua regra “de ouro, / que não admite / exceções”, cujo sentido universal remete à ideia de experiência sagrada, mística, mágica, “que os pincéis revelam”, “mas não nomeiam”. No diálogo entre poesia e pintura, a éfrase desponta como reveladora do jogo amoroso do mostra-esconde, cobre-descobre, que lembra o episódio do encontro dos navegantes portugueses com as ninfas de Thétis, no episódio da Ilha dos Amores em *Os Lusíadas*, recorrente nos poemas de *Uma colina para os lábios* entre outros de Albano Martins,

analisados no capítulo anterior. O mundo encantado das flores e folhagem que lhes servem de leito nupcial e ornamenta seus cabelos como grinaldas, na pintura expõem a fusão do discurso plástico, da terra e do sol, que na Natureza faz germinar e crescer a semente e o vegetal, e remetem à fusão dos corpos num estado de encantamento, de revelação dos sentidos, que se realiza no discurso poético no título “O beijo”. Símbolo de união e de adesão mútuas, o beijo assumiu, desde a antiguidade, uma significação espiritual. Conforme se lê no *Dicionário de Símbolos*, comentaristas do *Cântico dos Cânticos* falam do *osculum* que resulta da *unitas spiritus*, sejam eles padres da Igreja ou autores da Idade Média. Bernard de Clairvaux discorre longamente sobre o beijo nesse sentido. Para Guillaume de Saint-Thierry, “o beijo é o signo da unidade”. Signo da concórdia, de submissão, de respeito e de amor, o beijo era praticado pelos iniciados no Mistério de Ceres: “era testemunho de sua comunhão espiritual”²⁴⁸. Herder Lexicon pondera que “Ao lado do significado erótico real (que pode assumir nas cerimônias de casamento um caráter simbólico), o beijo tem também uma relevância sagrada”²⁴⁹. Desse modo, verifica-se que sujeito lírico, na busca de sua identidade, constrói uma paisagem verbal no poema “*O beijo*, de Gustav Klimt” que se une com a pintura homônima através de Eros, ou seja, da força criativa do Amor. Em breves palavras, na écfrase verifica-se o diálogo da palavra poética “o que as tintas/ encobrem e descobre/ e os pincéis revelam,/ mas não nomeiam” com a pintura que representa o beijo no quadro homônimo de Gustav Klimt, e que sugere mais de uma possibilidade de interpretação. Depreende-se da pintura, pertencente à fase dourada da criação do autor, trabalho artístico que faz uma síntese entre o Simbolismo e a Arte Nouveau, a visão deslumbrante das riquezas da Áustria anterior à Segunda Grande Guerra Mundial, através dos seus reflexos dourados, compostos de pequenos ornamentos retangulares (no masculino) e arredondados (no feminino), de luzes espelhadas e cristais, pedras preciosas multicoloridas, que compõem a veste e o corpo do casal enamorado, evocando a celebração do erotismo amoroso, num leito composto de flores e arbustos. Nas palavras de Álvaro Cardoso Gomes: “Análogo à nebulosa, o amor tem uma regra, indeclinável, como diz o poeta, que é de ouro, e que, por ser feita desse material nobre: “não admite / exceções”²⁵⁰. E continua: “ou seja, a prática amorosa ordena o caos, dá sentido pleno à existência, fazendo com que ela atinja sua plenitude!. Ao mesmo tempo, a nebulosidade da figura dos amantes envoltos pelo manto dourado, que remete ao “manto de púrpura”, de Eros, na epígrafe de Safo, na abertura deste capítulo, evocando a felicidade da

²⁴⁸ CHEVALIER, op. cit., 2009, p. 128.

²⁴⁹ LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. SP: Cultrix, 2013, p. 35.

²⁵⁰ GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como Pintura: Ekphrasis em Albano Martins*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2015, p. 123.

união erótica, a fusão da chama vermelha da paixão com a chama azul do amor, no clima sensual e profano da composição de um mosaico bizantino, reflete a fragmentação do pensamento no poema e projeta a emoção do sujeito lírico na busca de reuni-los no verbo, ou seja, na palavra poética, que, em última instância, eleva seu sentido ao universal. As lâminas douradas expressam a “regra de ouro” do amor.

Assim o sujeito lírico opera a harmonização dos contrários, que remete ao beijo, união entre seres diferentes, o homem e a mulher, representado na pintura e na écfrase “*O beijo*, de Gustav Klimt”, as quais, por sua vez, lembram, no gesto e no clima, o quadro *Allégorie Pysché et l’Amour*, François Gerard, 1798²⁵¹.



O primeiro beijo de Cupido e Psique
Ref.: Óleo sobre tela. Museu do Louvre – Paris

E também se refletem no quadro *Os namorados*, de Inos Corradin, pintor ítalo-brasileiro (1929 – Vogogna /Itália), residente em Jundiaí/SP, como se pode aferir na imagem do Cartaz da *Exposição de Inos Corradin no Complexo Monumentale San Paolo – Monselice*, em Padov/Itália, de 29 de maio a 20 de junho de 2010:

²⁵¹ NOTA: A análise detalhada da relação entre as referidas pinturas (Gerard, Inos e Klimt) será elaborada em outra ocasião, ficando, contudo, aqui registrada tal intenção.



Os namorados, Inos Corradin, 2010.
Óleo sobre tela, 0,50 x 0,70. Acervo particular

Esta operação, marcada pelo oxímoro (harmonização dos contrários), na linguagem verbal, é constante na construção poética de Albano Martins, conforme examinado nos capítulos anteriores, que tratam da busca de Eros na Natureza e no Amor como elemento fundador e constitutivo da identidade criadora do sujeito lírico.

Retomando as palavras de Massaud Moisés, na éfrase “o poeta não pretende reproduzir verbalmente a pintura, mas transformar o impacto sentido ao descortiná-la em linguagem poética”.²⁵² Albano Martins elabora a síntese do diálogo entre poesia e pintura, através da sinestesia do olhar e do aroma, ou seja, da fusão dos sentidos da visão e do olfato, re-criando a um só tempo a forma da flor pela palavra que designa sua cor e seu perfume.

Neste Capítulo IV – Artes: uma paisagem transformadora, o exame dos poemas de Albano Martins comprova que o sujeito lírico criador transforma pinturas de diferentes artistas, de diferentes épocas, de diferentes materiais e técnicas, como sobre pedra (Sepulcro de Thanuny), sobre madeira (Vertumnus, de Arcimboldo) e sobre tela (*O beijo*, de Gustav Klimt) em paisagens poéticas transformadoras da linguagem pictórica em linguagem verbal, recriando desta forma com palavras plásticas o duplo que eram antes composições de traço, cor e forma na pintura, que agora instigam nova imaginação do leitor, desdobrada a partir de uma primeira e segunda naturezas. Segundo Davi Arrigucci Jr., “Aristóteles, que foi dos primeiros a tratar a fundo do modo de ser da poesia, colocou essa arte da palavra entre a

²⁵² MOISÉS, op. cit, 2008a, p. 435.

música e a pintura.”²⁵³. Tanto em “Cesário - A Constelação dos Frutos” como em “O cavalo cor-de rosa” e “*O Beijo*, de Gustav Klimt”, o sujeito lírico, em busca de Eros, reconstrói através de palavras paisagens poéticas, imagens verbais de pulsão vital a partir de obras artísticas existentes. No primeiro, o referencial é “Num Bairro Moderno”, poema de Cesário Verde; no segundo, o referencial é a inscrição no sepulcro de Thanuny; no terceiro, o referencial é a pintura homônima, de Gustav Klimt. Embora com fontes de inspiração diversas, nos três poemas as imagens vitais de Eros se sobrepõem às sugeridas pela morte, Thanatos, para promoverem uma elevação do sentimento do Poeta e do leitor ao plano artístico, de continuidade da existência da realidade transfigurada pela imaginação poética. Os “frutos” de Cesário são transformados em “constelação”, coletivo que remete à idéia celestial de infinito, “o cavalo cor-de-rosa” pintado no sepulcro alça voo nas cores da aurora celestial, e o beijo sela a união feliz dos seres humanos no paraíso de flores e arbustos.

²⁵³ ARRIGUCCI, Davi Jr. *Jornal da Tarde*, 9.5.1992. Apud: Eudoro de Souza, *Poética*. São Paulo: *Ars Poética*, 1992, (contracapa).

CONCLUSÃO

O olhar, síntese dos outros sentidos, tudo capta e tudo converte num sinal cromático, que é promessa ou esperança de nova colheita poética e visão florescente do mundo.

(Massaud Moisés)²⁵⁴

À guisa de conclusão, retoma-se o sintagma paisagens poéticas que compõe o título da tese e expressa, por um lado, a paisagem, compreendida como espaço habitado/preenchido por figuras da natureza ou da cultura em que há interação entre elas e que, por sua vez, são apreendidas por uma outra percepção, um outro olhar, o do homem comum ou do artista, ou, ainda, mais especificamente, o do Poeta que também interage com ela e com o que a constitui, na medida em que esses elementos podem ser encontrados na Natureza, no Amor e na Arte, conforme representados nos poemas selecionados. Considerando o sujeito que interage com ela [a paisagem] um “eu”, que é dotado de pensamentos, de sensibilidade, de valores e que busca a sua realização, depreende-se a construção de uma identidade na relação com essas paisagens. Uma relação com o outro que há nele, na superfície, na consciência ou no inconsciente, e no exterior, no mundo visível e invisível, identificado em três aspectos principais: com a Natureza enquanto vida vegetal e animal, enquanto fauna e flora, enquanto mineral; com o Amor enquanto relação afetiva e física; com a Arte própria e de outros artistas, com as representações de suas relações com esses elementos. Por outro lado, o sintagma expressa que a identidade em construção nessas relações adquire diversas configurações que satisfazem, em diferentes graus, ou entram em conflito com as aspirações do sujeito lírico criativo empenhado na realização. Nesse sentido, conforme objetivo da tese, foi demonstrado que a constituição da identidade do sujeito lírico depreende-se das paisagens poéticas verbalmente recriadas da Natureza, do Amor e da Arte, com diferentes efeitos no eu em questão, que corresponde à construção poética da identidade de uma vida, passando pela infância, pela juventude e pela maturidade.²⁵⁵

Para tanto, escolheu-se a epígrafe de Massaud Moisés acima transcrita, que bem sintetiza a obra do Poeta e enriquece o tema proposto na tese, na medida em que sugere promessa de encontro, visão florescente de mundo.

²⁵⁴ MOISÉS, *Op. Cit.*, 2008a, p. 436.

²⁵⁵ ANEXO M – Desenho de Albano Martins por Jorge Pinheiro. Ref.,.: *Uma vida interior...*

Muito resumidamente e a título de Conclusão, pode-se aqui dizer que na Introdução expuseram-se conceitos de termos e teorias que fundamentaram a tese. Dentre eles, o de paisagem, explorado tanto na geografia como nas artes, o de poética e o de mito, com preocupação maior encetada para sua significação do que para sua história, a qual poderá ser revisitada em outro momento. A metodologia, conforme se pôde verificar, foi-se construindo como caminho ao longo do percurso da tese, segundo a demanda dos textos examinados. Na Introdução foram abordados aspectos conceituais de sujeito lírico, paisagem, Eros e traços da biografia, obra e contextualização do autor, para compreensão do ambiente e das circunstâncias em que foi criada sua poesia e tem-se desenvolvido sua poética, graças a depoimentos e entrevistas concedidos pelo próprio Albano Martins, correspondência por e-mail e livros recebidos pelo correio, ao longo desse período de incansável labor acadêmico na Universidade de São Paulo, orientado pela Professora Raquel de Sousa Ribeiro, a quem reitero meus agradecimentos, bem como ao Professor Massaud Moisés e à sua amável e dedicada esposa Professora Antonieta Moisés, em momentos muito especiais, e a tantos outros professores e colegas, aqui presentes e lembrados com carinho e gratidão, com os quais tive a ventura de conviver e aprender um pouco do muito que ainda há por saber no campo mágico e inventivo da Literatura, disciplina que auxilia e contribui para melhor compreensão do mundo real, e, sem os quais, dificilmente, teria andamento essa tese, organizada em seis segmentos indissociáveis: Introdução, Capítulos I, II, III, IV, resumidos a seguir, e Conclusão, seguida das Referências bibliográficas, dos Anexos e do Apêndice.

No Capítulo I, verifica-se a constituição do sujeito lírico em três instâncias: a relação do sujeito consigo mesmo, a relação do sujeito com o outro, podendo este outro ser ou estar na Natureza, no Amor e na Arte; e o sujeito em relação com o mundo, que implica também o leitor. Nesse sentido, além da teoria que fundamenta a concepção de sujeito lírico em Hugo Friedrich, Bauman, Hamburger, algumas reflexões sobre a estética literária da recepção foram evocadas. Em *O dilema da estética da recepção*, de Manfred Naumann, lê-se: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita sim para um destinatário concreto.”²⁵⁶. Hans Robert Jauss afirma em *A estética da recepção: colocações gerais*:

O juízo estético, que exige de cada um a busca de uma comunicação universal, satisfaz um máximo de interesse, pois resgata esteticamente, uma

²⁵⁶ Apud: LIMA, Luis C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. RJ: Paz e Terra, 1979, p.9.

parte do contrato social. Também cada um espera e exige que se busque uma comunicação universal com os outros, como se fosse por consequência de um contrato original, ditado pela própria humanidade.²⁵⁷

E Wolfgang Iser pondera em *A interação do texto com o leitor*: “O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa”.²⁵⁸.

À luz dos referidos teóricos, busca-se melhor compreender os elementos da contemporaneidade presentes na obra poética de Albano Martins, que através da lírica refazem e recriam constantemente costumes, valores e linguagem e possibilitam ao leitor preso à realidade a ampliação de seus horizontes de expectativa, ainda que através do estranhamento, em uma primeira aproximação de sua poesia. Desse modo, embora a leitura ganhe a força tensional da incerteza, existe a consciência de que a escrita é anterior à leitura e que recepção e destino interagem na linguagem sugestiva do poema, que traz ao olhar do leitor, pelas palavras, as paisagens poéticas criadas pelo sujeito lírico em busca de Eros, ou seja, da força da criação, no caso, verbal. Eros chega ao leitor através da palavra poética. Para exame da obra poética de Albano Martins foram selecionados poemas que orientam para três domínios onde a constituição da identidade criadora do sujeito lírico se evidencia.

No Capítulo II foram examinados os recursos de linguagem que criam imagens da relação íntima do sujeito lírico com a Natureza, no sentido original que abarca todas as formas da existência. O olhar do sujeito lírico voltado à Natureza, memória da infância, do lugar onde nasceu e foi criado. A terra como elemento fundador de sua poesia “o chão que me seu a seiva”, nas palavras do Poeta. A significação dos elementos do reino animal, vegetal e mineral na poesia de Albano Martins, sua relação com os arquétipos universais no sentido que Jung atribui a eles, de formadores do consciente e inconsciente. O dialogismo entre o simbolismo material estruturado por água, ar, terra e fogo, à luz do pensamento bachelardiano, na imaginação do sujeito poético que cria novas imagens a partir desses elementos. As ruínas e o legado do pai lavrador, a presença de Gaia, Mãe-Natureza, contemplada pelo olhar do sujeito lírico na recriação e representação do sentimento amoroso pelas cores e formas, de paisagens poéticas a partir das lembranças, “insights”, na concepção de Bergson. Na ânsia de re-ligação eu-Natureza, que pode universalmente ser compreendida como do ser humano com o meio natural do qual se dissociou e que, no entanto, faz parte. A análise literária de “Secura verde”, entre outros poemas, visando às propriedades sêmicas, os sentidos contraditórios da

²⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 61.

²⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 87.

existência, ressaltou a pulsão de vida e de morte e as metáforas do labor da escrita poética. As imagens de navegação remetem às antigas epopéias marítimas dos descobrimentos portugueses e à conquista da linguagem poética na construção de paisagens recriadas e nas reflexões sobre o sagrado e o profano, memória e mito, de Eliade e Commelin.

O Capítulo III enfocou imagens da relação íntima do sujeito lírico com o Amor, ligadas ao mundo primordial, da origem, do mito, que remete a Vênus e às manifestações do erotismo, entendido como pulsão da vida, da criação, que tanto estão ligadas à Natureza como à Arte. O olhar adolescente do sujeito lírico sobre o Amor, enquanto relação física e afetiva com o outro, na visão de Bakhtin e Lacan. O sentido de erotismo: a dupla chama do amor. O exame literário do poema “Desorientação”, entre outros, que remetem à ideia de amor corpóreo em seus múltiplos sentidos, transmutados em imagens verbais. A expressão do pessimismo e da melancolia na literatura de viagens do século XVI e o alargamento da razão, analisados por Maria Helena Nery Garcez e seus reflexos na lírica de Albano Martins, que também reflete o discurso alusivo de Camões, analisado por Yara Frateschi Vieira, na topografia insular do episódio da “Ilha dos Amores” de *Os Lusíadas*. O jogo do mostra-esconde, do visível e invisível, segundo a ótica de Merleau-Ponty, revela a relação amorosa do sujeito lírico com o outro na constituição de sua identidade poética. As relações espaço-temporais, tecidas pelo olhar do sujeito e expressas pelos dêiticos, pela polissemia metafórica, associam o templo cíclico, como as estações do ano, às cores, formas, sons, às fases da existência, ao mítico e ao simbólico, nas observações de Mircea Eliade. Os significados do rio e de outros elementos da Natureza e a potência do dialogismo entre Eros e Thanatos, do erotismo na vida e na linguagem, são examinados neste capítulo à luz do pensamento de Octávio Paz, como representativos da cartografia amorosa do sujeito lírico recriada em paisagens poéticas, construídas com imagens verbais e formas e cores do mundo exterior e das sensações e dos sentimentos por elas despertados no interior do Poeta, que compreende o Amor como consolidação, forma de encontros na busca da plenitude.

No Capítulo IV verificou-se o processo de amadurecimento do sujeito lírico na constituição de sua identidade criativa através dos recursos de linguagem e seus significados nas imagens da relação íntima entre o sujeito lírico e a Arte, expressas na transformação da Natureza e do Amor, principalmente pela écfrase criada por Albano Martins a partir de obras artísticas existentes. A análise literária dos poemas “Cesário - a constelação de frutos”, “O cavalo cor-de-rosa” e “*O beijo*, de Gustav Klimt”, entre outros, revela que o olhar transformador do sujeito lírico colabora na constituição de sua identidade criativa. A partir do olhar artístico, o que era pintura com tintas passa a ser pintado com palavras que designam

suas cores, formas, linhas, com seus múltiplos significantes e sentidos, aproximações e distanciamentos, num diálogo contínuo, compreendido à luz do dialogismo de Bakhtin, da intertextualidade de Kristeva e da ironia observada por Helder Macedo. A simbologia dos elementos constitutivos das pinturas e dos poemas examinados, a metamorfose da criatura em mito, o insólito decorrente da transposição da linguagem pictórica para a verbal, que provoca inicialmente estranhamento no leitor, foram conferidos como recursos poéticos, mediante as reflexões de Freud e Clüver. O exame dos poemas selecionados neste último capítulo demonstra que o processo de constituição da identidade criadora do sujeito lírico na obra de Albano Martins é também de recriação de paisagens poéticas a partir de obras artísticas, cumprindo desse modo duplamente o papel transformador do Poeta, que se reflete no olhar prismático do leitor.

O eixo que articula as linhas de força analisadas em cada capítulo é a constituição de identidade do sujeito poético. Assim, no processo criativo do sujeito lírico em busca de Eros, razão e imaginação coexistem, de maneira equilibrada, sem sujeições, e remetem, de um outro modo, em outro tempo-espaço, a outras imagens da literatura universal. “A arte surge como modelo para a vida”, ensina Marcuse ²⁵⁹, retomado por Raquel de Sousa Ribeiro em seu ensaio “A justaposição n’*As naus*, de Lobo Antunes: o silenciado em busca da forma.” ²⁶⁰, quando diz que o escritor trabalha com os conteúdos da imaginação mas para organizá-los recorre à razão. Nesse sentido, as paisagens poéticas compostas por Albano Martins com elementos da linguagem em situação, o sujeito pela linguagem e na linguagem, como aprendemos em Bakhtin e Benveniste, revelam seu mundo interior e a relação deste com o exterior. A linguagem poética, de sentido conotativo, polissêmico e sugestivo, constrói-se verbalmente nos poemas pelas imagens recriadas pelo olhar do sujeito lírico, identificando-o com Eros, potência criadora, ao criar paisagens fundadoras, consolidadoras e transformadoras. Nas palavras de Massaud Moisés: “O olhar, síntese dos outros sentidos, tudo capta e tudo converte num sinal cromático, que é promessa ou esperança de nova colheita poética e visão florescente do mundo” ²⁶¹, pensamento este colhido em seara farta e rica da literatura portuguesa que tantas reflexões têm alimentado e bem nutrido.

²⁵⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

²⁶⁰ RIBEIRO, Raquel de Sousa. A justaposição n’*As naus*, de Lobo Antunes: o silenciado em busca da forma. *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*./ Aparecida de Fátima Bueno...[et al.]. São Paulo: Alameda, 2007, p. 347.

²⁶¹ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 35ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 2008.

A busca de Eros na Natureza, no Amor e na Arte verificada nos capítulos da tese é constitutiva do sujeito lírico em seu processo contínuo de construção da identidade criadora, ao criar paisagens poéticas fundadoras, consolidadoras e transformadoras.

Sobre a Natureza, aprende-se com Octávio Paz a necessidade de reconciliação do ser humano com ela, por via do amor:

A crença na metamorfose fundou-se na Antiguidade, na contínua comunicação entre os três mundos: o sobrenatural, o humano e o da natureza. Rios, árvores, colinas, bosques, mares, tudo estava animado, tudo se comunicava e transformava-se ao comunicar-se. O cristianismo dessacralizou a natureza e traçou uma linha divisória e infranqueável entre o mundo natural e o humano. Fugiram as ninfas, as náiades, os sátiros e os tritões ou converteram-se em anjos ou demônios. A Idade Moderna acentuou o divórcio: num extremo, a natureza; no outro a cultura. Hoje, ao término da modernidade, redescobrimos que somos parte da natureza. A Terra é um sistema de relações, ou, como diziam os estóicos, conspiração de elementos, todos movidos pela simpatia universal. Nós somos partes, peças vivas nesse sistema. A idéia de parentesco dos homens com o universo aparece na origem da concepção do amor. É numa crença que começa com os primeiros poetas, permeia a poesia romântica e chega até nós. A semelhança, o parentesco entre a montanha e a mulher ou entre a árvore e o homem são eixos do sentimento amoroso. O amor pode ser agora, como o foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos *nos reconhecer* em todos eles.

²⁶²

A dissociação contemporânea coexiste com uma espécie de nostalgia com essa unidade perdida, que se manifesta na relação do Homem-Natureza no sistema do universo e como parte integrante do Amor e da palavra poética nele incluída.

Sobre o Amor aprende-se com Paz: “Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original, a sexualidade.”; “O amor também é uma resposta: por ser temporal, o amor é, simultaneamente, consciência de morte e tentativa de fazer do instante uma eternidade.”²⁶³, a consolidação do encontro em Eros.

Octávio Paz ao refletir sobre amor e amizade diz: “A amizade não nasce da visão, como o amor, mas sim de um sentimento mais complexo: a afinidade nas idéias, nos sentimentos ou nas inclinações.” E a diferencia do amor: “O amor nasce de uma flechada, a

²⁶² PAZ, op. cit., 1995, p. 193.

²⁶³ Idem, ibidem, p. 185-189.

amizade, do intercâmbio frequente e prolongado. O amor é instantâneo; a amizade exige tempo”²⁶⁴. Aristóteles distingue três classes de amizade: por interesse ou utilidade, por prazer e “a amizade perfeita, a dos homens de bem e semelhantes na virtude, porque estes desejam igualmente o bem”.²⁶⁵. No poema que se segue, Albano Martins associa a amizade à linguagem poética “é uma casa / onde arde / sempre viva / uma brasa” e à liberdade da palavra “É um pássaro / uma asa”, a metáfora “casa” relacionada à forma, abriga o sentido; a metonímia “asa” conota voo, e ambos os significados se associam ao erotismo, à força da criação sugerida pelo verbo “arde” e pela ideia de perenidade do advérbio “sempre”:

A AMIZADE

Ao Fernando Palouro Neves

A amizade
 não é só
 uma palavra:
 é uma casa
 onde arde
 sempre viva
 uma brasa.

É um pássaro.
 Uma asa.

(Livro de viagens, p. 31)

No âmbito da linguagem, diz Paz, somos homens, não anjos. “Os sentidos nos comunicam com o mundo e, simultaneamente, encerram-nos em nós mesmos: as sensações são subjetivas e indizíveis. O pensamento e a linguagem são pontes, mas, precisamente por isso, não suprem a distância entre nós e a realidade exterior”. E, em seguida: “Com esta ressalva, podemos dizer que a poesia, a festa e o amor são formas de comunicação concreta, quero dizer, de comunhão”.²⁶⁶. O que, de certa forma, apresenta nova dificuldade, pois a comunhão é indizível e, de certa maneira, exclui a comunicação. “Não é um intercâmbio de notícias, mas sim uma fusão”. E explica, na mesma página: “No caso da poesia, a comunhão começa numa zona de silêncio, exatamente quando termina o poema.”. Nesse sentido, em oposição à imagem de sonoridade sugerida por “palavra”, no poema de Albano Martins os

²⁶⁴ PAZ, op. cit., 1995, p. 101.

²⁶⁵ Idem, ibidem, p. 102.

²⁶⁶ Idem, ibidem, p. 182.

substantivos concretos “brasa” e “asa” refletem a zona do silêncio, da comunhão indizível, da paisagem poética do encontro entre a subjetividade do poeta e do leitor, na medida em que anunciam uma possibilidade de plenitude na “chama” e no “pássaro”

Em citação de Paz, para Platão a forma é a ideia, a essência. O corpo é uma presença no sentido real da palavra: “a manifestação sensível da essência”. Em *O Banquete*, chama de divino o desejo de procriar: “é ânsia de imortalidade”; em *As Leis* exalta a reprodução corporal: “A razão: é um dever político engendrar cidadãos e mulheres que sejam capazes de assegurar a continuidade da vida na cidade”²⁶⁷, pensamento que se reflete na passagem do romance “Fundador”, de Nélide Piñon, em que homens e mulheres, que vivem ao redor de Fundador e Monja, unem-se para fundar uma cidade:

Fez-se então paciente, temendo uma luta que pedia outro campo de decisão. Quem lhe coubesse no leito, ela [Monja] ou uma outra, merecia-lhe cuidados, com sua matriz de mulher iniciaria uma raça. Fez-se ver Fundador que a mesma responsabilidade que assumira ela diante da Ordem, ele contraíra com seus homens. Unidos todos em torno de uma cidade que nem se fizera ainda, conheciam apenas seu convento, que não se descobriu senão esboço. Fundador merecendo-lhes a confiança. E os seguiram até o convento, que não se descobriu senão através de pungentes sacrifícios, o instinto o único roteiro. Por muitos dias viram-se perdidos, viagem difícil mas sem lamentos, agora que as encontravam, a quem revelarias lutas antigas e atuais – e não se unem homens e mulheres para tais fins?²⁶⁸.

Em Nélide Piñon, a ideia de enraizamento, de fundação, expressa nos segmentos “com sua matriz de mulher iniciaria uma raça”, “Unidos todos em torno de uma cidade”, “e não se unem homens e mulheres para tais fins?”, reflete-se, de certo modo, na obra poética de Albano Martins, conforme se verifica nos poemas conotativos do sentimento de pertença e de identidade, analisados ao longo da tese e cujo significado é reiterado no prefácio de Manuel Joaquim Barata Frexes: “São raízes que mergulham fundo na história da cultura europeia e que fazem emergir geografias cronológicas plurais, em diálogos pessoais com o Tempo onde arvoram o uno e o múltiplo da vida e das circunstâncias”. E, nesse sentido, atribuem relevante função à memória na transfiguração pela Arte: “Nas suas prospecções mneumônicas, nesses continuados diálogos do passado no presente soube sempre aprofundar e colocar todas as questões do ser e da existência numa interrogação constante do seu enraizamento existencial

²⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 184.

²⁶⁸ PIÑON, Nélide. *Fundador*. 2ª. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011, p. 63.

primevo”, esclarecendo: “Um enraizamento no qual a Beira, a nossa Beira, está magistralmente plasmada, ecoando em toda a fibra das palavras”. E prossegue: “Palavras contidas, inquietantes, angustiadas por vezes que, em apuradíssima poética, se reproduzem para o infinito dos esperançosos espaços e geometrias do futuro.”²⁶⁹, compreendidos aqui como paisagens recriadas pelo olhar do sujeito lírico. No mesmo livro, nas páginas de Agradecimento do Poeta, há um poema de Albano, segundo ele, já antigo, que começa assim: “Pertença a esta / geografia, ao lume branco / da resina, ao gume / do arado...”, e que mais tarde encontrou, explica, bucolicamente traduzido num poema do *Diário* de Miguel Torga, nestes versos dignos dum Teócrito ou duma Safo: “Meu Pai a erguer uma videira, / como uma Mãe que faz a trança à filha.” Cenas amorosas do cotidiano nuclear da existência, que no gesto metonímico de exploração da parte pelo todo “videira” e “trança” falam da vida (vinha) e do amor (filha). Há um visível clima de amor, desvendado pela linguagem poética nos verbos “erguer” relacionado ao trabalho do pai, e “faz” relacionado ao trabalho da mãe, e no termo de comparação “como”, palavra que estabelece a relação afetiva entre eles e a filha.

Tendo em vista ampliar a compreensão de poesia, recorre-se à reflexão de Fábio Lucas:

Poesia é tanto mais forte quanto mais elusiva ou sugestiva for. Não é um simples ato de comunicação, hoje em dia, dominado pela prosa. Quanto mais conceitual ou apelativa, mais prosaica é a linguagem. A poesia requer se estabeleça entre emissor e receptor uma comunhão aurática, uma atmosfera de encantamento, transporte, enlevo e sortilégio.²⁷⁰

Tal reflexão se aplica à poesia de Albano Martins, pois essa comunhão aurática a que se refere Fábio Lucas, dá-se no processo criativo, no encontro com as imagens concebidas pelo sujeito lírico na construção de paisagens, entendidas como um conjunto de formas em mútuas relações que se apresentam tais quadros, despertando nele sensações e significados, obrigando-o a mobilizar valores, sentimentos, memórias relativas a experiências individuais e coletivas que envolvem também o leitor (receptor), fazendo-o coautor. Nesse sentido, retomando Abraham Moles, no que diz sobre processo criativo, mencionado na Introdução, cumpre destacar as cinco etapas a que ele se refere: documentação, incubação, iluminação,

²⁶⁹ *Estrelas para Albano Martins* – Homenagem da Câmara Municipal do “Jornal do Fundão”. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2006, p. 7.

²⁷⁰ LUCAS, Fábio. Simplicidade e elevação na poesia de Mário Quintana. *Caros autores*. São Paulo: RG Editores, 2013, p.119.

verificação (no caso da criação científica) e formulação (escrita).²⁷¹ A iluminação pode ser compreendida como resultante da “comunhão aurática”, na expressão de Fábio Lucas, a significação da formulação, segundo Moles, é pessoal e interna, e a sua mensagem é externa, destinada ao Outro ou outros, na medida em que ao se separar do criador, ganha vida própria. Daí a necessidade de a poesia tentar harmonizar os princípios éticos na busca da beleza, assunto este que Paulo Nathanael Pereira de Souza sintetizou, com vistas à educação:

A teoria da ética, como se sabe, foi, nos anos 300 a. C., estudada de forma sistêmica por Aristóteles, embora não se desconheça que antes dele muitos abordaram a questão incidentalmente nos seus escritos filosóficos, políticos e históricos. E o que ficou claro desde então é que [resumidamente] o sumo objetivo do comportamento ético é o bem. O supremo bem é a busca da felicidade pelo homem. As relações humanas em quaisquer circunstâncias devem ser presididas pelo comportamento do bem.²⁷²

Antonio Candido, nos excertos seguintes, lembra a importância do trabalho criador no âmbito da estética: “Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”. E, mais adiante, ao se referir à necessidade de se ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, argumenta: “pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*”. Concluindo: “É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos”. E finaliza dizendo que “A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel”, e compara: “como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra:

... alles sich zum Ganzen webt!

*Eins in dem andern wirkt und lebt!”*²⁷³

²⁷¹ MOLES, Abraham. *A criação científica*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 162-165.

²⁷² SOUZA, Paulo Nathanael P. *Caminhos e descaminhos da educação brasileira*. São Paulo: Integrare Editora, 2011, p. 113.

²⁷³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. RJ: Ouro sobre Azul, 2006. 9ª ed. rev. pelo autor, p.16-22.

Ao refletir sobre o universal, sobre o que vê o Poeta, no espaço de um piscar de olhos, Paz compara-o ao que vê o casal: “A identidade da aparição e desapareição, a verdade do corpo e do não corpo, a visão da presença que se dissolve num esplendor: vivacidade pura, o ritmo do tempo”. Conclui-se, pois, que na cosmovisão do autor, a peregrinação do sujeito lírico em busca de Eros resulta na formação de sua identidade criadora, *uma vida interior na escrita da paisagem*²⁷⁴, através da criação de paisagens poéticas fundadoras, consolidadoras e transformadoras, provavelmente gestadas desde os bancos escolares²⁷⁵ e expressas e disseminadas ao longo da vida na obra poética de Albano Martins²⁷⁶. Examinadas ao longo dos capítulos da tese demonstram que uma das suas interpretações possíveis é de a poesia poder preencher vazios e ausências, fissuras e quebras, pausas e silêncios com a plenitude poética no encontro ou na reconciliação do sujeito lírico consigo, com o outro e com o mundo, em Eros (erotismo), na Filia (amizade) e no Ágape (amor), do grego *agápe* ou *ágape*²⁷⁷, palavra derivada do latim eclesiástico significativa do amor divino, na explicação de Dom Fernando Antonio Figueiredo²⁷⁸, da centelha divina que nos habita enquanto criaturas e/ou criadores, incluído aqui o leitor. Nesse sentido, o exame do sujeito lírico que vai poeticamente construindo sua identidade nos três diferentes domínios, da Natureza (formas visíveis), do Amor (formas invisíveis) e da Arte (formas transfiguradas), através de metáforas que surpreendem a imaginação, demonstra que as relações entre elas estão amalgamadas na obra e em conexão com a totalidade da existência em movimento. Segundo Todorov, “Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre, ao mesmo tempo que o incita a se tornar mais ativo”²⁷⁹. Na medida em que o Poeta atinge sua plenitude através da criação poética, abre a perspectiva para o leitor alcançar seu autoconhecimento e descobrir sua identidade criativa na relação com o mundo que habita, sugerida pelo poema “Uma cidade”²⁸⁰, com o qual se encerra esse trabalho acadêmico.

²⁷⁴ ANEXO N – Dedicatória do livro *Albano Martins: uma vida interior na escrita da paisagem*.

²⁷⁵ ANEXO O – Fotografia de Albano Martins em frente à Escola Primária da Capinha – Fundão.

²⁷⁶ ANEXO P – Fotografia de Albano Martins em seu gabinete de trabalho – Vila Nova de Gaia.

²⁷⁷ CUNHA, Antonio G. *Dicionário etimológico. Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed. 1987, p. 21.

²⁷⁸ Informação verbal recebida durante a noite de autógrafos do livro *Diálogos sobre a vida*, de autoria de D. Fernando A. Figueiredo e Antonio Penteadó Mendonça, na sede Academia Paulista de Letras, em 4. 9. 2014.

²⁷⁹ TODOROV, Tzvetan. Poderes da poesia. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Prod. e dir. geral Gil Lopes; dir. e curadoria Antonio Cícero. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012, p. 36.

²⁸⁰ APÊNDICE 4 – Poema “Uma Cidade”, de Albano Martins.

REFERÊNCIAS

De Albano Martins:

Poesia

MARTINS, Albano. *Secura Verde*. Porto: Col. Germinal, 1950. 2ª ed., Edições Quase, Vila Nova de Famalicão, 2000.

_____. *Coração de Bússola*. Évora: Col. Daimon, 1967.

_____. *Em Tempo e Memória*. Viseu: Ed. do Autor, 1974.

_____. *Paralelo ao Vento*. Porto: Ed. O Ouro do Dia. 1979.

_____. *Inconcretos Domínios*. Porto: Nova Renascença, 1980

_____. *A Margem do Azul*. Porto: Ed. do Autor, 1982.

_____. *Sob os limos*. Porto: Ass. Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1982.

_____. *Os Remos Escaldantes*. Porto: O Ouro do Dia, 1983.

_____. *Poemas do Retorno*. Viana do Castel: Centro Cultural do Alto, 1987.

_____. *A Voz do Chorinho ou os Apelos da Memória*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

_____. *Vertical o Desejo*. Porto: Galeria Nasoni Edições, 1988.

_____. *Rodomel, Rododendro*. Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

_____. *Vocação do Silêncio*. Poesia 1950-1985 (inclui o livro inédito *As Vogais Aliterantes*), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

- _____. *Os Patamares da Memória*. Viana do Castelo: Limia. Col. Ícone, 1990.
- _____. *Entre a Cicuta e o Mosto*. Lisboa: Átrio, Col. O Lugar da Pirâmide, 1992.
- _____. *Uma Colina para os Lábios*. Porto: Afrontamento, 1993.
- _____. *Com as Flores do Salgueiro*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1995.
- _____. *O Mesmo Nome*. Porto: Campo das Letras, 1996.
- _____. *A Voz do Olhar*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- _____. *Escrito a Vermelho*. Porto: Campo das letras, 1999.
- _____. *Agenda Poética 2000*. Albano Martins. Porto: Univer. Fernando Pessoa, 2000.
- _____. *Antologia Poética*. Álvaro Cardoso Gomes. (org.), Carlos Vechi (pref.). São Paulo: Editora Unimarco, 2000.
- _____. *Assim são as Algas – Poesia. 1950-2000*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- _____. *Castália e Outros Poemas*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- _____. *Três Poemas de Amor Seguidos de Livro Quarto*. Vila Nova de Famalicão, 2004.
- _____. *Frágeis são as Palavras – antologia pessoal -*. Porto: Edições ASA, 2004.
- _____. *Agenda Poética 2005*. Porto: Universidade. Fernando Pessoa, 2005.
- _____. *Palinódias, Palimpsestos*. Porto: Campo das Letras, 2006.
- _____. *Agenda Poética 2008*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2008.
- _____. *As Escarpas do Dia – Poesia 1950- 2010* (inclui o livro inédito *Caderno de*

Argolas). Porto: Afrontamento, 2010.

_____. *De frente para o mar*. Palimage, Terra Ocre Edições, Coimbra, 2010.

_____. *Ofício e Morada*.- Antologia Poética. Org e Prefácio de Álvaro Cardoso Gomes. Florianópolis (Brasil): Letras Contemporâneas, 2011.

_____. *Estão agora floridas as magnólias*. Porto: Afrontamento, 2012.

_____. *Desta varanda, o mar (Desde este balcón, el mar)*. Ed. bilíngüe. Trad. para castelhano, de Alfredo Pérez Alencart. Porto: Simplesmente, 2014.

_____. *Livro de Viagens*. Porto: Afrontamento, 2015.

Poesia e Prosa

_____. *O Espaço partilhado*. Porto: Campo das Letras, 1998.

Prosa

_____. *Circunlóquios*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2000.

_____. *O Porto de Raul Brandão*. Col. Descobrir o Porto. Porto: Campo das Letras, 2000.

_____. *A letra e as tintas*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2006.

_____. *Realismo e modernidade na poesia de Cesário Verde*. Conferência proferida no Marius Bar – Esplanada Ferreira, em 21 de junho de 2008. Cadernos do Passeio Alegre, nº 4. Porto: O Progresso da Foz, 2008, pp. 12-13.

_____. *Circunlóquios II*. Porto: Edições Fernando Pessoa, 2008.

Sobre Albano Martins

ALBANO MARTINS. Dossier – 40 anos de poesia. In: *Letras & Letras*. Porto, Ano II, 13: 7-10: 1 de janeiro de 1989.

ALMEIDA, Sérgio. O poeta do silêncio e da quietude, In: *Jornal de Notícias*. Porto: 155: 39: 3 de novembro de 2000.

AMARAL, Fernando Pinto do. O solene prazer de nomear as coisas. In: *Diário de Notícias*. Lisboa: 2 de julho de 1989.

Estrelas para Albano Martins – Homenagem da Câmara Municipal e do “Jornal do Fundão”. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2006.

BARROSO, Maria do Sameiro. Coordenação e traduções. *100 poemas para Albano Martins*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Fafe – Portugal: Editora Labirinto, 2012.

BRANCO, José Fernando de Castro. *Poética do sensível em Albano Martins & Segunda Antologia Pessoal de Albano Martins*. Direcção de Coleção Annabela Rita. Lisboa: Roma Editora, 2004.

CAPELO-PEREIRA, Bernadette. *Arte e Natureza na obra de Albano Martins*. Portugal: Chiado Editora, 2015.

CARLOS, Luís Adriano. *O arco-íris da poesia. Ekphrasis em Albano Martins*. Porto: Campo das Letras, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A melodia do silêncio. Subsídios para o estudo da poesia de Albano Martins*. São Paulo: Quasi edições, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso, Eliane de Alcântara Teixeira. *A literatura e as artes visuais: diálogos em espelho*. São Paulo: Pantemporâneo, 2009.

MARTINS, Albano. *As escarpas do dia*. (Poesia 1950-2010). Prefácio de Vítor Aguiar e Silva. Coleção Obscuro Domínio. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

MARTINS, Albano. *Ofício e morada*. Antologia poética. Seleção de poemas e prefácio

de Álvaro Cardoso Gomes. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2010.

NEVES, Fernando Paulouro. Org. *Albano Martins: uma vida interior na escrita da paisagem*. Câmara Municipal do Fundão - Portugal, 2012.

ORIONE, Eduino José de Macedo. A recriação da lírica amorosa na poesia de Albano Martins. *Dor e desejo*. Org. Marlise Vaz Bridi... {et. al.}. SP: Paulistana, 2010.

PADRÃO, Maria Helena. *A palavra perfeita: uma homenagem a Albano Martins*. Org. Vila Nova de Famalicão – Portugal: Quase Edições, 2009.

VALENTIM, Jorge. *A quintessência musical da poesia: Rodomel Rododendro, um poema sinfónico de Albano Martins*. Porto: Campo das Letras, 2007.

VECHI, Carlos Alberto. In: Prefácio à *Antologia Poética*. Sp: Unimarco Editora, p. XIII

VOUGA, Vera. *As íntimas nervuras do silêncio. Nove diálogos com a poesia de Albano Martins*. Porto: Sombra pela Cintura, 2010.

As artes entre as letras. Tudo flui, tudo é ritmo, número, cadência. 60 anos de poesia para 80 anos de vida – Albano Martins. (Homenagens). Porto: 14 de julho de 2010.

Bibliografia Geral

ABRAM, David. *A magia do sensível*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbendian, 2007.

ADORNO, Theodor. *Lírica e Sociedade*. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermans. *Temas escolhidos*. Os Pensadores. Trad. Bras. São Paulo: Abril, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

ALMASI, Guido. *L'Estética dell'Osceno*, Torino, Einaudi, 1974.

ALVAREZ, Aurora G. R.; NETO, Nefatalin Gonçalves. (Org). *Na justeza da forma, a sutileza do conteúdo: homenagem à Lílian Lopondo*. SP: Todas as Musas, 2015.

ALVAREZ, Aurora G. R.; GONÇALVES, Nefatalin Neto. (Org). *Manifestações do outro na literatura*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

_____, Aurora G. R. “Da contemplação da tela de Hopper ao poema de J. M. Magalhães”, comunicação apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações e Convergências*, (13 a 17 de julho de 2008, USP – SP, Brasil)

_____. “A pintura e o poema: processos de criação e de leitura”. *Let. & Let.* Uberlândia-MG v.27 n.2 p.413-422 jul.|dez. 2011.

ALVES, Ida (UFF) & FEITOSA, Márcia Manir Miguel. (org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. www.gtestudosdepaisagem.uff.br/?page_id=230.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do povo*. 31ª. ed. Rio de Janeiro/SP: Record, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Ed. bilíngue grego-português. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2011.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2015, p. 453.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *Jornal da Tarde*, 9.5.1992.

ACTAS do X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL). Portugal: Universidade do Algarve, Campus de Gambelas, de 18 a 23 de julho de 2011.

ANAIS do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008 São Paulo, SP - *Tessituras, Interações, Convergências* / Sandra Nitri... et al. –

ATAS DO XXIII Congresso Internacional Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP). Universidade Federal do Maranhão (UFMA). São Luís do Maranhão, de 11 a 16 de setembro de 2011).

ATAS do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2001b.

_____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990b.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

_____. *A formação de espírito científico: contribuição para uma análise do conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. RJ: Contraponto, 1999^a

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Paula. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo:

- Martins Fontes, 2001a.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 6ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. 5ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 a.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 5ª ed. rev.. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010 b.
- BARBOSA, E. *Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. Salvador: Univ. Americana, 1993.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou Retórico e Mágico. In: *O obvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Edições 70 – Portugal. Col. Signos, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter et alli. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire. Textos Escolhidos*. 2ªed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).
- BERGEZ, Daniel, et.alli. *Métodos Críticos para Análise Literária*. S P: M.Fontes, 2006.
- BOMFIM, Paulo. *Sonetos*. Lisboa: Universitária Editora Ltda., 2000.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- _____. *O Ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Editora Nacional/EDUSP, 1976.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. Trad. Cláudia Berlinger. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. *La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974, pp. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 23ª. Vol.1 Petrópolis: Vozes, 2011.

BRIK, Óssip. *Ritmo e sintaxe. Teoria da literatura – formalistas russos*. Trad. Bras. Ana Mariza R. Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1976.

BOMFIM, Paulo. “Da procura quase mística”. *Sonetos*. Lisboa: Universitária, 2000.

BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. *Esse ofício do verso*. Trad. José marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27.

BUENO, Aparecida de Fátima... [et al.]. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo Alameda, 2007.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 5ª. ed. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo, Martin Claret, 2013, p. 108.

BURNS. Edward McNall, Robert E. Lerner e Standish Meachan. *História da Civilização Ocidental*. Vol. I, 29ª ed. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. RJ: Globo, 1986

CAMÕES. *Os Lusíadas*. Porto: Lello & Irmão, 1980.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005, p. 105.

CAMPOS, Augusto. *Poesia Antipoesia Antropofagia e Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 106.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 9ª ed. rv. pelo autor.

_____. *Degradação do espaço. O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Entre Campo e Cidade*. In: *Tese e Antítese*. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *O estudo analítico do poema*. 5ª ed. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.

_____. *Noções de análise histórico-literária*. SP: Associação Editorial Humanitas. 2005.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. SP: Martins Fontes, 2007.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 23ª. ed. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CINTRA, Sônia. M. A. de. *Breve reflexão sobre o uso da Metáfora na Geografia Nova, 2009*. Monografia à Disciplina FLC - 6081: “A Metáfora e suas Múltiplas Facetas”, ministrada pela professora Isabelle Oliveira, São Paulo-USP, 2009. Tradução para o francês por Jean Briant. “Brève Réflexion sur l’Usage de la Métaphore dans la Nouvelle Géographie”. In: *Terminologie, traduction et rédaction technique – Des ponts entre le français e le portugais*. Org. Isabelle Oliveira. Limoges: Lambert-Lucas, 2014, Capítulo XX, pp. 267-276.

CINTRA, Sônia. M. A. *Relações espaço-temporais na obra poética de Cesário Verde: totalidade e fragmentação*. Dissertação de Mestrado, USP-SP, 2009.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad.; Rubens E. F. Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil Ltda, 1979.

COELHO, Jacinto do Prado. *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

- COELHO, Jacinto do Prado. “Portugal imaginário e verdadeiro na poesia portuguesa”. In: *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Portugal: Publicações Europa-América, 1983.
- _____. “D’ ‘Os Lusíadas’ à ‘Mensagem’”. In: *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Portugal: Publicações Europa-América, 1983.
- CORRADIN, Flávia e JACOTO, Lilian (Org.). *A literatura portuguesa, ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2006.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*. SP, n. 2, 1997.
- COMMELIN, P. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomas Lopes. Belo Horizonte; Editora Itatiaia, 1997.
- CORRADIN, Flávia Maria; Jacoto, Lílían (Org.). *Literatura portuguesa ontem, hoje*. São Paulo: Paulistana, 2008.
- COSTA Horácio. “Quadros Revoltados”: A imagem em movimento em “O Sentimento de um Ocidental”, de Cesário Verde. *Via Atlântica*, São Paulo: Universidade de São Paulo, nº 6, 2003, p. 84-85.
- COSTA, Horácio. “CV, FP e LV: Apontamentos sobre a formação do cânone da poesia portuguesa moderna”. In: *A literatura Portuguesa: Visões e Revisões*. Org. Annie G. Fernandes e Francisco M. Silveira. São Paulo: Ateliê Editora, 2009.
- CUNHA, Antonio, G. *Dicionário Etimológico*. 2ª ed. RJ: Nova Fronteira, 1982.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 3ª ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- DUBOIS, Jacques et alii. *Retórica da Poesia*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1980.
- DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo Editora, 1969. Título Original: *Le Poétique*.
- DURAN, Gilbert. *O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*.

Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. 2^a. ed. Mineapolis: The University of Minnesota Press, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Trad. Maria E.G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FEITOSA, Márcia Miguel Manir. *A cidade de Ulisses: cotejo entre arte, paisagem e memória na literatura portuguesa contemporânea*. In: Atas do XXIII Congresso Internacional da ABRAPLIP. São Luís do Maranhão, Universidade Federal do Maranhão, de 11 a 16 de setembro de 2011.

FARIA, João R. *A Comédia Refinada de Machado de Assis. Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREITAS, Alexandre. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston de Bachelard. In: *Educação e Filosofia*: Uberlândia, v. 20, n 39, p. 39-70, jan.jun. 2006.

FERNANDES, Annie Gisele. *Espaços do ser e do não-ser e a construção do sujeito em Mário de Sá-Carneiro*. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta (org). *Literatura Portuguesa: Aquém-Mar*. Campinas: Editora Komedi, 2005.

FERREIRA, Serafim. *Albano Martins – ou a Coerência de um Discurso Poético*, Página da Educação, Novembro 1999.

FIGUEIREDO, Dom Fernando A. e PENTEADO, Antonio M. *Diálogos sobre a vida*. São Paulo: Globo, 2014.

FONTES, Joaquim Brasil. Tradução. *Safo de Lesbos – Poemas e fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo

Cordeiro. 6^a. ed. Lisboa: Nova Veja, 2006. Título original: *Qu'est-ce qu'un auteur?*

_____. *A Ordem do Discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura F. de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2007. Título Original: *L'orde du discours. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 decembre, 1970*.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, pp. 328-376.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio “Um rosto iluminado” *Safo de Lesbos – Poemas e Fragmentos*.

GAGE, John. *A cor na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GALVÃO, Jesus Bello. *Subconsciência e afetividade na língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livro Técnico/MEC, 1979.

GARCEZ, Maria Helena Nery. O alargamento da razão na literatura de viagens do século XVI. São Paulo: *Via Atlântica*, n.º. 13, 2008, pp. 219 - 228.

_____. A posição de *Os Lusíadas* na evolução do conceito de destino na epopeia. In: *Língua e Literatura 2*, FFCH-USP, São Paulo, 1973.

_____. Do desconcerto e do concerto do mundo em *Os Lusíadas*. In: *Revista Camoniana*, 2^a série, 5, São Paulo, FFLCH-USP, 1989.

_____. Congresso Internacional 100 ORPHEU - Seção Brasileira. Conferência de abertura. *No tabuleiro pessoano*. 2015.

_____. Congresso Internacional 100 ORPHEU. Seção Portuguesa. Conferência de abertura: *Uma faceta ortônima "non despicienda"*. 2015

GIDDENS, Anthony: *Modernidade e identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar Editor, 2002.

GOMBRICH, Ernest, H. *A História da Arte*. (Trad.: Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: LTC- Livros Técnicos e Científicos Editora S. A. 16ª. Edição.

GOMES, Álvaro Cardoso, Eliane de Alcântara Teixeira. *A Literatura e as Artes Visuais: Diálogos em Espelho*. São Paulo: Pantemporâneo, 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A poesia como Pintura: Ekphrasis em Albano Martins*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

GOMES, Álvaro Cardoso. Seleção de poemas e prefácio de *Ofício e Morada, antologia poética de Albano Martins*. Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2011.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*. 3ª ed. São Paulo: Annabloome, 2004.

HAMBRUGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: O sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo Martins Fontes, 1997.

HEIDGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. 4a ed. Trad. José Gaos. México: Editora Fondo de Cultura Econômica, 1971. Título original: *Sein und Zeit*.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

HERMANN, Fabio. *Psicanálise do Cotidiano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

- JAUSS, Hans Robert e outros. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, Tradução e Introdução de Luis Costa Lima. R J: Paz e Terra, 1979.
- JUDICE, Nuno. *O processo poético. Estudos de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. 18ª ed. trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. Título original: *Zwei Schriften Über Analytische Psychologie. Die Beziehungen Zwischen den Ich und dem Unbewussten*.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 64.
- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*. Seuil, 1974. In: SAYAMOYVAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. SP: Aderaldo e Rothschild, 2008.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. (1964). Trad. M.G. Magno. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Tradução de M.G. Magno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.
- LE GOFF, Jacques. *Memória. História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996, p.476.
- LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOPES, Oscar. *Cesário ou do Romantismo ao Modernismo*. In: *Vértice*, vol. XXVII,

nº. 284, Coimbra, maio de 1967, pp. 257-265.

LOPONDO, LÍlian. Org. *Dialogia na Literatura Portuguesa*. S P: Scortecce Ed., 2006.

LOPONDO, LÍlian e Aurora Gedra Alvarez. Org. *Leituras do Duplo*. Org. São Paulo: Editora da Universidade presbiteriana Mackenzie. Coleção Academack; v. 7, 2011.

LOTMAN, Iuri. “A estrutura do texto artístico”. Trad.: Maria do Carmo V. Raposos e Alberto Raposos. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCAS, Fábio. Representação social. *Dicionário de Políticas Públicas-Volume 2*. Org.: Carmen Lúcia Freitas de Castro; Cynthia Rúbia Braga Gontijo; Luciana M. R. Sardinha Pinto. Minas Gerais: Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais. Barbacena, 2015, p. 368-372.

MACEDO, Helder. *Nós – Uma Leitura de Cesário Verde*. 4ª ed. Lisboa: Presença, 1999.

MAFESOLI, Michel. “Elogio da razão sensível”. Trad. Albert C.M. Stukenbruk. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MATORÉ, Georges. “L’espace humain”. Paris: Nizet, 1996.

MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal*. O Estado Novo. Lisboa: Estampa, 1998, vol. 7.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999. - (Tópicos).

_____. *O visível e o invisível*. 4ª ed. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOISÉS, Massaud. *A literatura como denúncia*. São Paulo: Editora Íbis, 2002.

_____. *A literatura portuguesa*. 35ª edição, revista e atualizada. São Paulo: Editora Cultrix, 2008a.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 33ª ed. revi. e ampl.. São

Paulo: Editora Cultrix, 2012b.

_____. *A análise literária*. 17ª ed, ver. e atual. São Paulo: Cultrix, 2008b.

_____. *A criação literária*. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012a.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rv. ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *Discurso de Posse à Cadeira ° 17 da Academia Paulista de Letras* (16.3.200). São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. *Literatura: Mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOLES, Abraham. *A criação científica*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NALINI, José Renato. *Ética Ambiental*. Campinas SP: Millennium, 2001.

OLIVEIRA, Isabelle. Brève Réflexion sur l'Usage de la Métaphore dans la Nouvelle Géographie. *Terminologie, traduction et rédaction technique – Des ponts entre le français e le portugais*. Org. Isabelle Oliveira. Limoges: Lambert-Lucas, 2014, Capítulo XX, pp. 267-276.

ORTEGA Y GASSET, José. *Obras Completas*. 3ª. Ed. Madri: Revista do Ocidente, 1955.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASCARITO, Francesco. *L'Ambiente siamo noi*. v. 6. Roma: Civitas, nov/dez. 1991, p. 9. apud José Alfredo de Oliveira Baracho Júnior, *Responsabilidade Civil por Dano ao Meio Ambiente*. Belo Horizonte: Livraria Del Rey Editora Ltda, 2000, p. 194.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências, crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Edusp, 1995 – (Série pensamento universitário).

PAZ, Octavio. El más allá erótico. *Signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 188.

_____. *A dupla chama*. 2ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

PAZ, Octavio. “O Arco e a Lira”. Tradução de Olga Savary. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982. Título original: *El Arco y La Lira*.

-----.. O Desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. Trad. Sebastião Uchoa Leite. In: “Signos e Rotações”. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PEREC, Georges. *Espèces d’espaces*. Paris: Gallimard, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

PINO, Claudia Amigo. *A Ficção da Escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIÑON, Nélide. *Fundador*. 2ª. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2011.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana L. B. M. Costa. S.P.: Imago, 1992.

REIS, Carlos. Figurações do Insólito em Contexto Ficcional. In: *Teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Org. Flavio García e M. Cristina. RJ: Editora Caetés, 2012, pp. 54-69.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A justaposição *n’As naus*, de Lobo Antunes: o silenciado em busca da forma. *Literatura Portuguesa: história, memória e perspectivas*./ Aparecida de Fátima Bueno...[et al.]. São Paulo: Alameda, 2007.

RIBEIRO, Raquel S. O Real e o Ideal: Saramago e Platão. In: *Dialogia na Literatura Portuguesa*. Org. Lílian Lopondo. S P: Scortecci Ed., 2006.

- RIBEIRO, Raquel de Sousa. “Versátil em tempo de celebração”. Posfácio. CINTRA, Sônia. *Versátil*. Jundiaí SP: In House, 2014, p. 224.
- RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In DINIZ, Thaís F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (Org.). *Intermedialidade e Estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 15-46.
- SAMOYAYLT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos S. J. , e A. Ambrósio de Pina, S. J. Coleção O Pensadores. Vol VI. São Paulo: Victor Civita, 1973.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. SP: Edusp, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: LPM, 2007.
- _____. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2004. Título original.: *Qu’est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
- _____. *Critique de la Raison Dialectique*. Tome I. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. *Questão de Método*. Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- SARAIVA, Antonio J. *Camões*, 2ª ed., Lisboa: Publics. Europa-América, 1972.
- SILVA, Vitor Aguiar. *Prefácio de Escarpas de dia*. Porto: Afrontamento, 2010.
- SIMS, James H. “Delicious Paradise in *Os Lusíadas* and *Paradise lost*”. *Ocidente*, nov. 1972, n°. Especial.
- SOUZA, Paulo Nathanael P. *Caminhos e descaminhos da educação brasileira*. São Paulo: Integrare Editora, 2011, p. 113.
- SPINA. Sigismundo. *Presença da Literatura Portuguesa* (Sob direção de Antônio Soares

Amora) - Era Medieval. 4ª edição revista e ampliada. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971, p. 25-26.

STEIGER, Emil. “Conceitos fundamentais da poética”. Trad. Brasileira. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TELLES, Lygia Fagundes. *Um coração ardente*. São Paulo Companhia das Letras, 2012.

TENGARRINHA, José (org.). História de Portugal. 2ª ed. revisada e ampliada. Bauru/SP: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012

_____. Poderes da poesia. *Forma e sentido contemporâneo: poesia*. Prod. e dir. geral Gil Lopes; dir. e curadoria Antonio Cícero. Rio de Janeiro: ED, UERJ, 2012.

TOMACHEVSKI, B. “Sobre o verso. Teoria da Literatura – Formalistas Russos”. Trad. Bras. Ana Mariza R. Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1976.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira, São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

VAZ BRIDI, Marlise. *Dor e desejo*. Org. Marlise Vaz Bridi {et. al.}. SP: Paulistana, 2010.

VERDE, Cesário. *Obra Completa de Cesário Verde*. Pref. Org. e notas de Joel Serrão. 8ª ed. Lisboa: livros Horizonte Ltda., 2003.

VIEIRA, Yara. F. Mitologia, alegoria e erotismo: observação sobre o ‘Discurso alusivo’ de Camões. Separata da *Revista Camoniana*, 2ª Série Vol. 3. São Paulo, 1980.

Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa. Academia Brasileira de Letras, 5ª ed., Rio de Janeiro: Global, 2009.

WELLEK, René; A. Warren. “Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários”. Trad.: Luís C. Borges. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2003.

WILKINSON, Philip. Mitos e Lendas: origens e significados. Trad. Angela Maria Moreira Dias [*et alli*]. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a literatura medieval*. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Bibliotecas:

Biblioteca “Mário de Andrade” – São Paulo/ SP

Biblioteca “Florestan Fernandes” – FFLCH - Universidade de São Paulo.

Biblioteca “Brasiliana Guita e José Mindlin” – Universidade de São Paulo.

Biblioteca “Embaixador Macedo Soares” – Academia Paulista de Letras.

Biblioteca da Casa de Portugal – São Paulo / SP

Sites consultados:

<https://www.bn.br/>

[http:// www.gtestudosdepaisagem.uff.br/?page_id=230](http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/?page_id=230).

<http://www.fesh.uni.pt/edt; pt.wikipedia.org; Wikipedia Commons>.
Acessado em 3.6.2012, às 11:00.

E-Dicionário de Termos Literários. Coord. Carlos Ceia. *Google imagens*.
Acessado em 3.6.2012 – 6.8.2012.

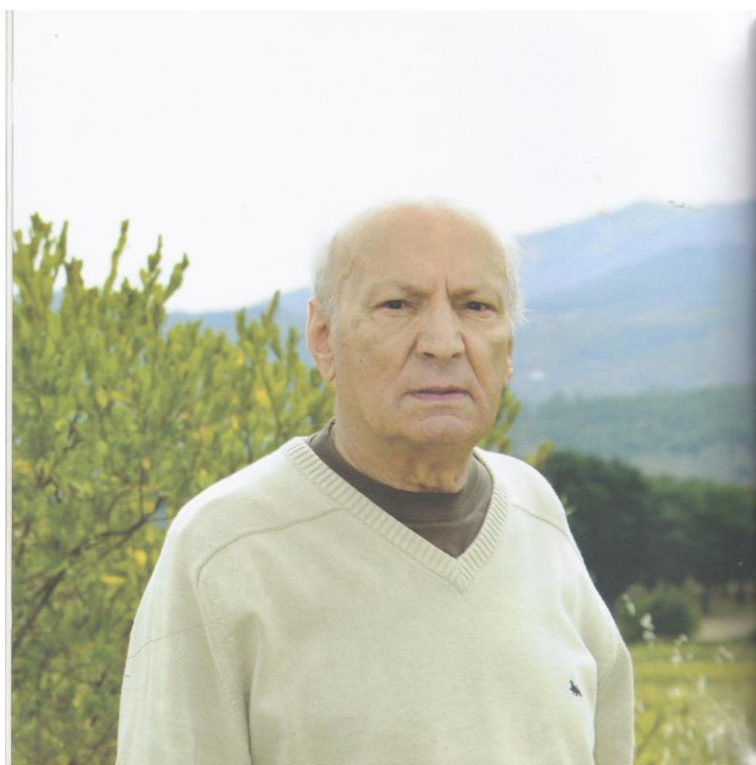
<http://www.apagina.pt>. Acessado em 10.5.2013, às 16:45

<http://www.infopedia.pt> - Acessado em 10.12.2015

<http://hemeroteca digital.cm-lisboa.pt> – Acessado em 10 .12. 2015, às 14:29.

<https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte>.

ANEXO A - Fotografia da Quinta da Rascoa, Aldeia da Capinha, Beira Baixa – Portugal.



Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Org. Fernando Palouro Neves.
Câmara Municipal do Fundão: Beira, Portugal, 2012.. Fotógrafo Diamantino Gonçalves.

ANEXO B – E-mail de Albano Martins, recebido em 18.6.2015, à 09:16.

Caríssima Profª Sônia:

Aí lhe mando, em separado, reproduzido tal como foi publicado (tinha então dezanove anos) , em 22-XII-1949, no jornal português "Diário do Norte", o poema "Desorientação" . Nunca foi recolhido em volume. Data dos anos (1948/1949) dos outros que viriam a ser recolhidos em "Secura Verde", em 1950.

Fico contente por saber que o meu depoimento sobre "Árvore" foi bem recebido e teve utilidade.

Um afectuoso abraço do

Albano

> From: sonia.cintra@terra.com.br
> To: poesis@netcabo.pt
> Subject: Comunicação e poema
> Date: Thu, 18 Jun 2015 09:16:32 -0300
>
>
> Caro Poeta Albano Martins,
>
>
>
> Bom dia.
>
> Espero que esteja tudo bem consigo e com os seus.
>
> O primeiro motivo dessa mensagem é lhe dizer que houve grande
> interesse dos ouvintes pela comunicação "Orpheu: raiz de Árvore e
> outras ramificações", no Congresso 100Orpheu, e que seu Depoimento "Árvore"
> muito nos auxiliou na elaboração do texto e das respostas.
>
> O segundo motivo é que gostaria de incluir na tese a transcrição do
> poema "Desorientação", de sua autoria, publicado Diário do Norte
> (1949?), com pseudônimo de Altino Carlos Olímpio, e não consigo
> encontrá-lo. Há alguma cópia do original ou referência de outra
> publicação?
>
> Um abraço.
>
>
>
> Sonia

ANEXO C - Cartaz e Programa da Exposição Biobibliográfica de Albano Martins – Gaia.

23 de abril às 21h30 - Biblioteca Municipal
Sessão de Abertura

Eduardo Vitor Rodrigues (Presidente da Câmara Municipal de Gaia); Delfim Sousa (Vereador do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Gaia); Pedro Salvado (Representante da Câmara Municipal do Fundão) e Salvato Trigo (Reitor Universidade Fernando Pessoa).

Encenação de Poemas de Albano Martins por Os Plebeus Avintenses

Momento musical - Grupo de Professoras da Escola de Música de Parosinho (piano, violoncelo, oboé e violino)

08 de maio às 21h30 - Casa Barbot / Casa da Cultura
Sessão de Poesia

15 de maio às 21h30 - Biblioteca Municipal
Conferência sobre a vida e a obra do Poeta

Nessalete Miranda (Diretora Jornal Artes Entre As Letras); Isabel Ponce Leão (Professora Catedrática da Universidade Fernando Pessoa); Eduardo Paz Barroso (Especialista em Comunicação e Cultura); Fernando Paulouro Neves (Jornalista) e António Fournier (Escritor e Professor na Universidade de Torino - Itália).

Momento musical - Sociedade Filarmónica de Crestuma

22 de maio às 21h30 - Biblioteca Municipal
Conferência sobre a vida e a obra do Poeta

Jaime Milheiro (Psicanalista e Ensaísta); Sebastião Tavares Pinho (Professor Catedrático Universidade Coimbra); Maria João Reynaud (Professora Faculdade de Letras Porto); Fernando Guimarães (Ensaísta e Poeta); Fernando Martinho (Ensaísta, Poeta e Professor Universitário).

Momento musical - GSax-Quarteto de Saxofones da Sociedade Musical 1ª de Agosto

30 de maio às 15h30 - Biblioteca Municipal
Sessão de Encerramento

Eduardo Vitor Rodrigues (Presidente da Câmara Municipal de Gaia); Delfim Sousa (Vereador do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Gaia); Albano Martins; Eduardo Lourenço (Professor e Filósofo) e António Pinho Vargas (Compositor).

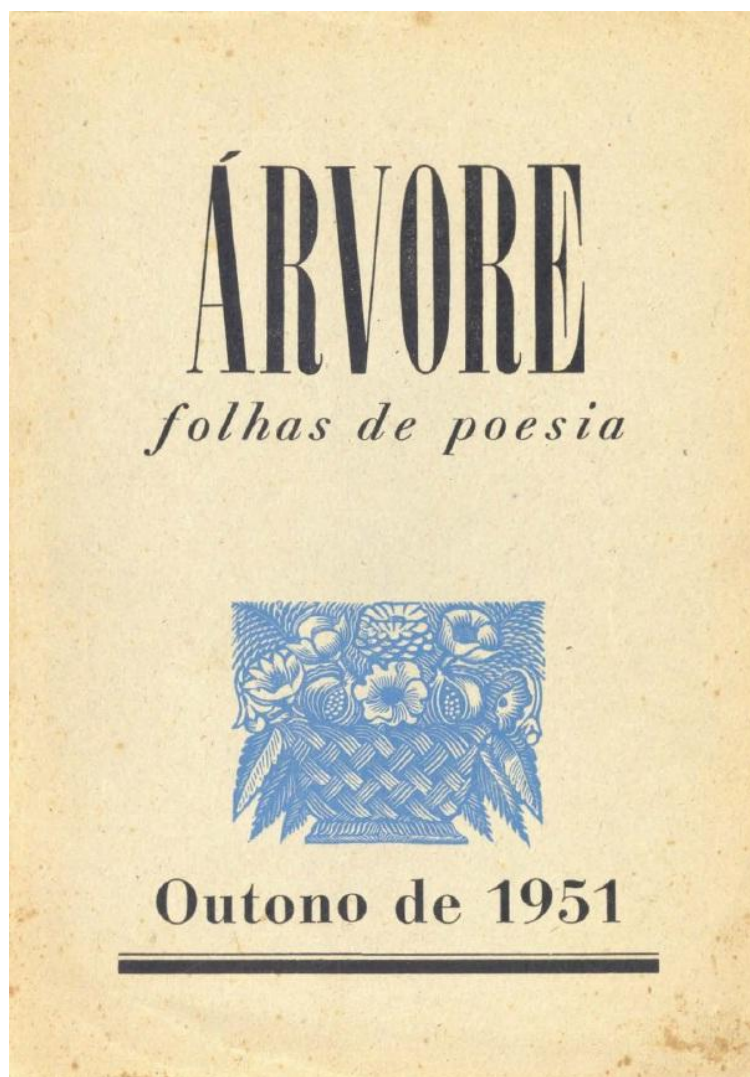
Momento Musical - Sofia Lourenço (piano)

Ref.: E-mail 11.5.2015 :

Não sei se lhe enviei o programa completo das ações da homenagem que a Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia me tem vindo a prestar, desde o dia 23 do passado mês de abril. Ele aí vai, em caso de dúvida.

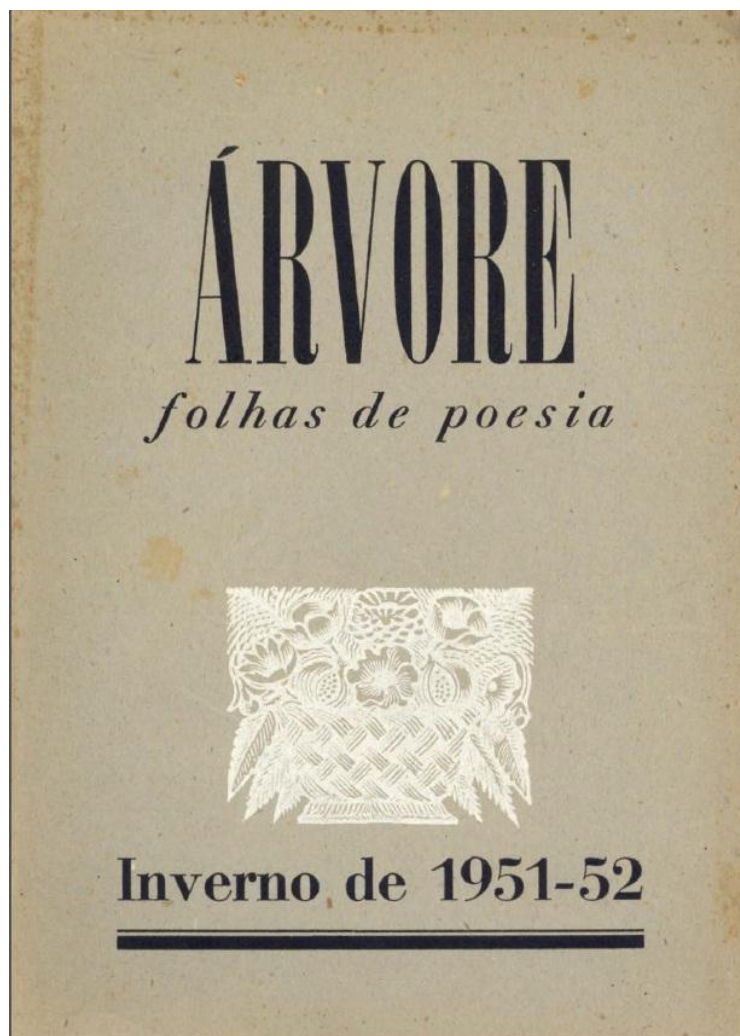
Um abraço muito amigo do
Albano

ANEXO D - Capa do número 1 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.



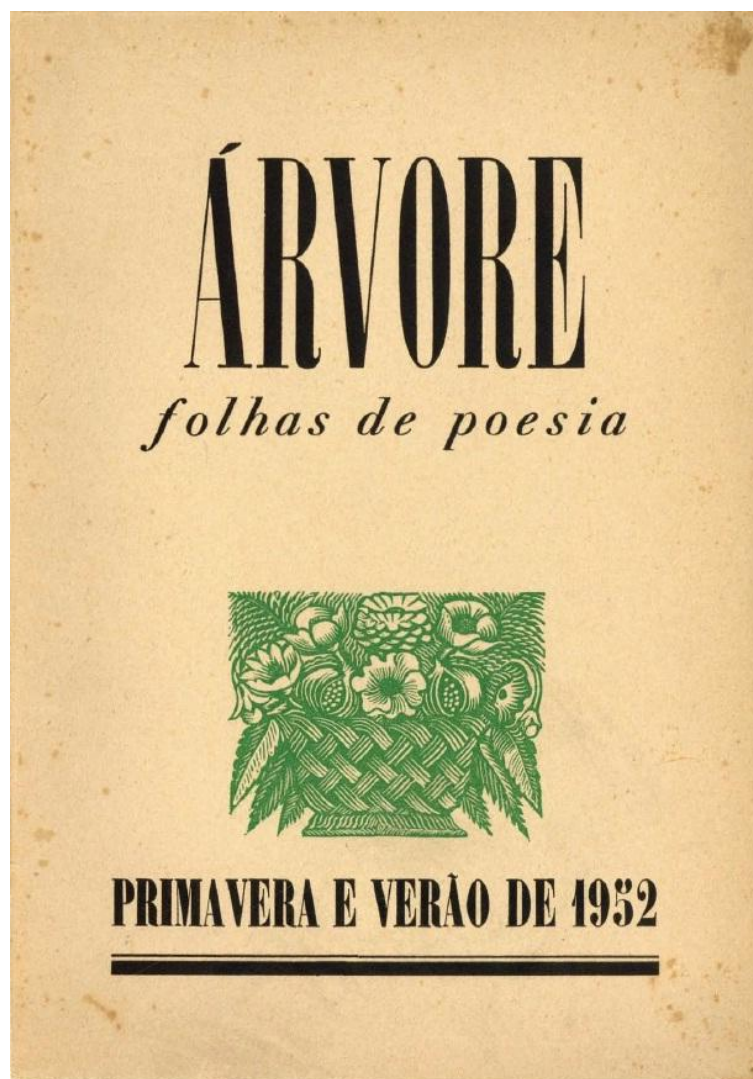
Ref. <http://www.hemerotecadigital.cm-lisboa.pt> – Acessado em 10.12.2015, às 14:29.

ANEXO E - Capa do número 2 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.

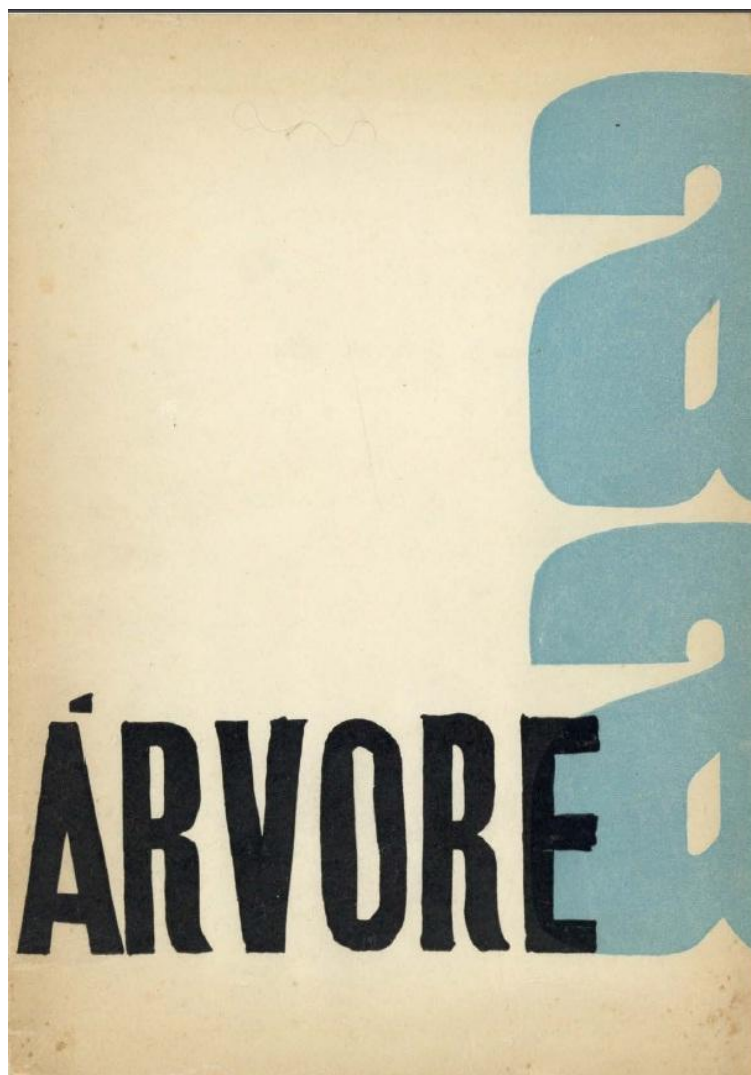


Ref. <http://www.hemerotecadigital.cm-lisboa.pt> – Acessado em 10.12.2015, às 14:34.

ANEXO F - Capa do número 3 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.



ANEXO G - Capa do número 4 da Revista *Árvore: folhas de poesia*.



Ref. <http://www.hemerotecadigital.cm-lisboa.pt> – Acessado em 10.12.2015, às 14:44.

ANEXO H - Cópia do DEPOIMENTO “ÁRVORE” (inédito de Albano Martins) 6.1.2015.

Entrei no grupo de poetas reunidos em torno da revista “Árvore” (1951-1953) pela mão de José Terra, meu condiscípulo na Faculdade de Letras de Lisboa. Ao chegar à capital, vindo da província, no início da década de 50 do século passado, eu acabava de publicar, em edição de autor, o meu primeiro livro, *Secura Verde*. No curso de Filologia Clássica éramos poucos, três ou quatro. Um deles, o José Terra (pseudónimo literário de José Fernandes da Silva) fazia parte da direcção da revista acima referida, cujo primeiro número data do outono de 1951. Também ele, José Terra, chegado a Lisboa alguns meses antes de mim e, como eu, vindo da província (ele, do Alto Minho; eu, da Beira Baixa), publicara no ano anterior (1949) o seu primeiro livro, *Canto da Ave Prisioneira*, de acentos neo-realistas. No intervalo das aulas conversávamos muitas vezes e foi através dele que, com o tempo, cheguei ao conhecimento dos outros co-fundadores e directores da revista: primeiro, o Raul de Carvalho, depois o Luís Amaro e o António Luís Moita e, finalmente, o António Ramos Rosa, que por essa altura residia no Algarve, a sua província natal.

O grupo frequentava habitualmente um ou outro dos cafés da Baixa lisboeta – o Portugal, o Chave d’Ouro -, acabando, com o tempo, por se fixar, a bem dizer, na cave do Café Martinho, situado na Praça de D. João da Câmara, ao lado do Teatro Nacional de D. Maria II. Era lá que, pelas tardes, vindo da Faculdade, eu me encontrava com frequência com o Raul de Carvalho, que era, de todos, o elemento do grupo não só mais activo e empenhado, como também o mais disponível. Aí esboçávamos os planos do próximo número da revista, escrevíamos (escrevia eu, secretário anónimo) aos amigos residentes fora de Lisboa (o António Ramos Rosa, o Vítor Matos e Sá, o Egito Gonçalves...), conversávamos sobre os últimos livros lidos e a ler, ensaiávamos a tradução deste ou daquele que tínhamos como de decisivo significado e importância (caso do *Le Malentendu*, de Camus), líamos uns aos outros os últimos poemas que escrevêramos (que, às vezes, escrevêramos na noite anterior)...

A revista, essa, era um espaço aberto às mais diversas tendências, desde que obedecessem ao critério de autenticidade estabelecido no texto introdutório do primeiro número. No depoimento que, a pedido do seu autor, Daniel Pires, escrevi para o *Dicionário da Imprensa Periódica Portuguesa do Século XX (1941-1974)*, Volume II, I tomo, digo, na entrada *Árvore*, que esta nasceu da “necessidade, sentida por alguns poetas residentes em Lisboa, de criação dum amplo espaço de convergência e de diálogo e, simultaneamente, de abertura às tendências e propostas mais inovadoras que, ao nível da linguagem e da compreensão do fenómeno poético (da poesia encarada na sua “realidade específica”) chegavam da Europa e, particularmente, da França, contrariando o formalismo, o “conformismo piegas”, o “lirismo bem comportado” e o esteticismo que ameaçavam a poesia portuguesa no início dos anos 50”. Por seu turno, António Ramos Rosa, que viria a afirmar-se como o principal teórico do grupo, define nestes termos, e no mesmo lugar, o seu entendimento do papel da revista: “...as correntes que então existiam, o surrealismo, o neo-realismo e a corrente tradicionalista representada pela *Távola Redonda*, não correspondiam aos anseios de muitos poetas que desejavam abrir uma nova perspectiva mais fiel à sua prática poética, ou seja a uma poesia em que as exigências do real (inclusivamente da realidade social) se aliassem à integridade da linguagem poética, na sua unidade e na sua essência de palavra livre e aberta ao desconhecido”.

O ideário da *Árvore* encontra-se, por assim dizer, condensado no seguinte passo da nota inserta na p. 194 do seu terceiro fascículo: “...*Árvore* nunca pretendeu ser o porta-voz de um grupo, embora não renuncie ao espírito de coesão que possa haver dentro da livre diversidade de tendências ou caminhos dos seus colaboradores. Como afirmámos no 1º fascículo, o que exigimos a estes, no plano da criação poética, é um mínimo de autenticidade”.

Da revista (para escapar à Censura, cada um dos números era designado por “fascículo”) saíram apenas quatro números: o 1º no outono de 1951; o 2º no inverno de 1951/1952; o 3º na primavera/verão de 1952 e o 4º na primavera de 1953. A 17 de abril deste último ano, por ordem da Censura, a Pide (Polícia de Informação e Defesa do Estado) ordenou a apreensão e suspensão da revista.

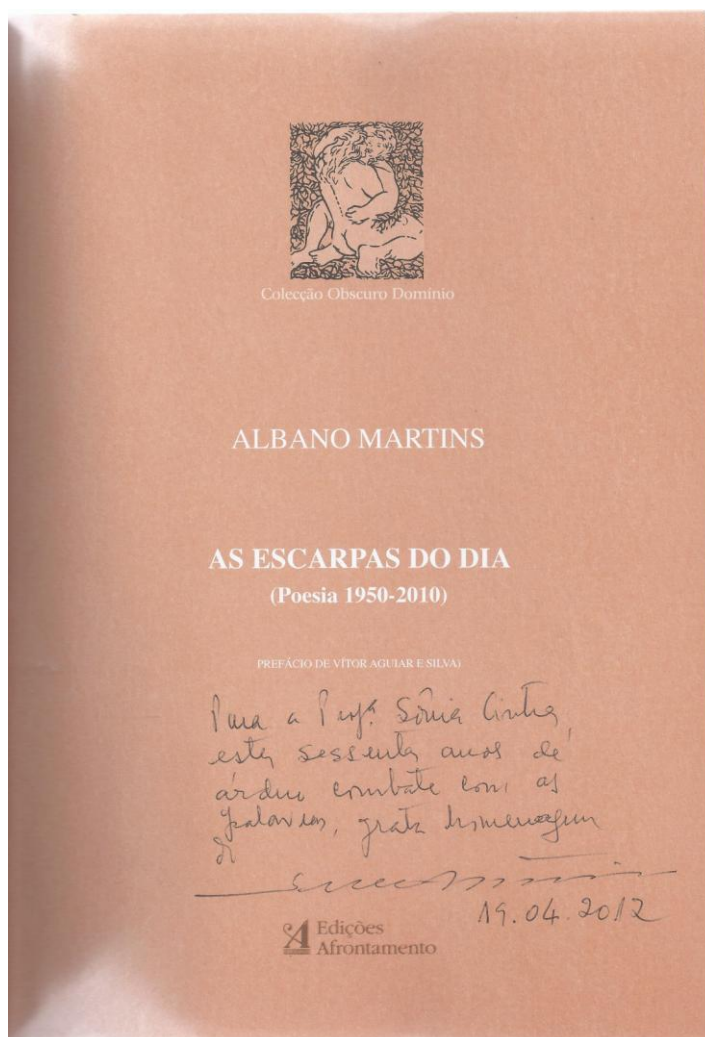
Para além de ter sido, como atrás referi, o secretário anónimo da revista, a partir do número 2, nela colaborei, como poeta, nos números 2 e 4. No 2º, com os poemas “*Campo Aberto* de Sebastião da Gama” (à memória do dito poeta, recentemente falecido com 27 anos de idade) e “Acontecimento” e, no 4º, com o “Poema para habitar” (todos eles recolhidos no volume com a minha poesia completa *As Escarpas do Dia* (Editora Afrontamento, 2010).

Vila Nova de Gaia, 08 de maio de 2015

Albano Martins

Concedido a esta autora por e-mail, em 6.5.2015, às 10:01:53 – 0300

ANEXO I – Dedicatória de Albano Martins no livro *As escarpas do dia*.



Ref. Albano Martins – Manuscrito na folha de rosto do livro *As escarpas de dia*, Porto Afrontamento, 2010.

ANEXO J - Fotografia de Albano Martins com a esposa Kay e a filha Isabel.



Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Câmara Municipal do Fundão: Beira, Portugal, 2012. Org. Fernando Palouro Neves. Fotógrafo Diamantino Gonçalves.

ANEXO K – Fotografia da Quinta do Olho de Boi, Telhado, Concelho do Fundão, Beira Baixa– Portugal.



Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Câmara Municipal do Fundão: Beira, Portugal, 2012. Org. Fernando Palouro Neves. Fotógrafo Diamantino Gonçalves.

ANEXO L – E-mail de Albano Martins recebido em 7.1.2015, às 09:25.

Cara Profª Sônia:

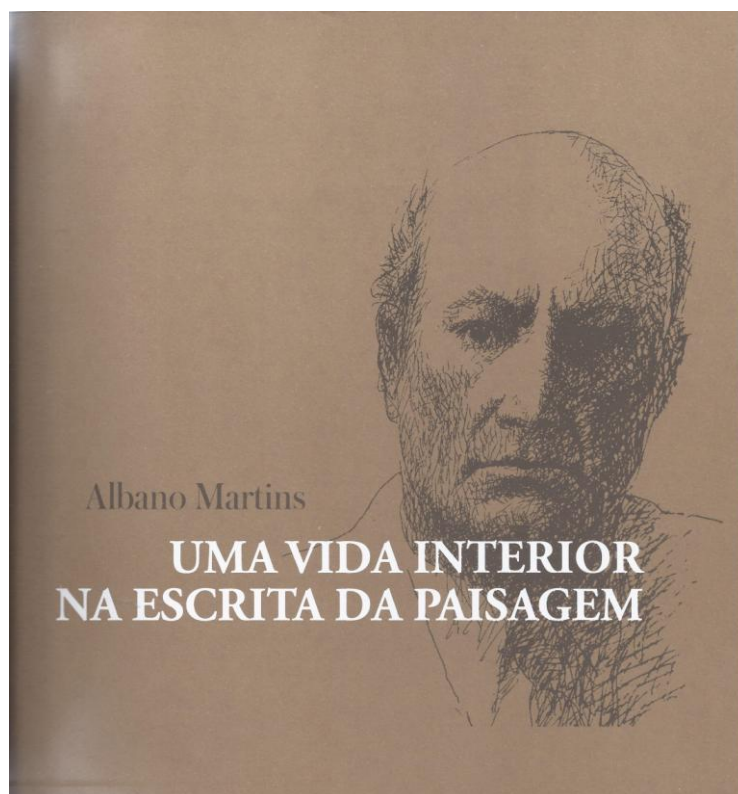
Sobre "o cavalo-cor-de-rosa" o que posso dizer-lhe é isto: encontrei a sua imagem na p. 118 do 1º vol. da "História da Arte", de J. Pijoan, publicada, em Portugal, pelas Publicações Alfa (Publicações Europa-América, L.da, 1972). A reprodução do cavalo aparece na p. 41 do meu livro "A voz do olhar", com a indicação, no verso, de: " pintura do sepulcro de Thanuny, nº 74, Tebas (Egito), acompanhada do seguinte comentário: "Este magnífico fragmento, do reinado de Tutmósis IV (c. 1420 a. C.) prova a influência artística da pintura cretense contemporânea". Mais não sei dizer-lhe. Lembro-me que fui sugestionado pela imagem e o meu poema é disso o resultado imediato. A edição do meu livro está esgotada, mas, para ver a imagem do cavalo, poderá recorrer aos préstimos dos Profs. Álvaro Cardoso Gomes e Massaud Moisés, a quem ofereci o livro à data da sua publicação.

Um abraço afectuoso

Albano

> From: sonia.cintra@terra.com.br
> To: poesis@netcabo.pt
> Subject: O cavalo cor-de-rosa
> Date: Tue, 6 Jan 2015 12:08:57 -0200

ANEXO M – Desenho de Albano Martins por Jorge Pinheiro.

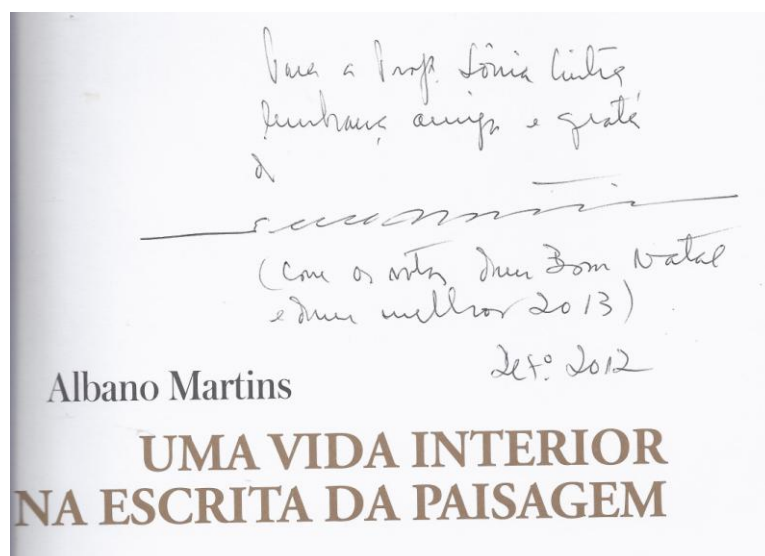


Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Org. Fernando Palouro Neves
Câmara Municipal do Fundão: Beira, Portugal, 2012

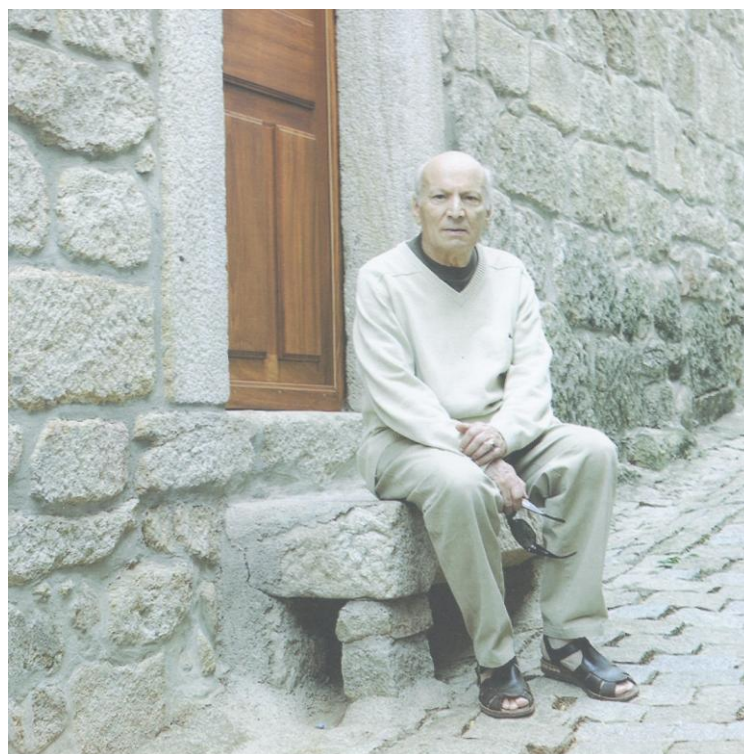
ANEXO N – Capa e Dedicatória de *Albano Martins: uma vida interior na escrita da paisagem*.



Folha de rosto com dedicatória



ANEXO O – Antiga Escola Primária da Capinha – Fundão, Beira Baixa - Portugal



Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Câmara Municipal do Fundão: Beira, Portugal, 2012. Org. Fernando Palouro Neves. Fotógrafo Diamantino Gonçalves.

ANEXO P – Gabinete de trabalho de Albano Martins – Vila Nova de Gaia, Portugal.



Ref. *Albano Martins - Uma vida interior na escrita da paisagem*. Câmara Municipal do Fundão: Beira, Portugal, 2012. Org. Fernando Palouro Neves. Fotógrafo Diamantino Gonçalves.

APÊNDICE I - OUTRAS OBRAS DE ALBANO MARTINS

INFANTO-JUVENIL

_____. *Uma casa à beira da floresta*. Porto: Campo das Letras. Col. Palmo e meio, 2008.

_____. *O balão*. Porto: Afrontamento, 2013.

_____. *A estrela Coralina*. Porto: Afrontamento, 2013.

_____. *O caroco*. Ilustrações José Rodrigues. Fundão: A.23 edições, 2015.

_____. *25 Quadras de Natal*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

EM COLABORAÇÃO

_____. Com Jorge Pinheiro (desenhos) *À memória de um anjo*. Porto: Modo de Ler Editores e Livreiros, 2007.

_____. Com Manuel Malheiro (desenhos) *Assim a cal, assim o musgo*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 2008.

Antologia, de Eugênio de Castro, (Org.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

TRADUÇÃO

O Essencial de Alceu e Safo, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Cantos, de Giacomo Leopardi. Lisboa: Editora Veja, 1986.

Cântico dos Cânticos, de Salomão. Porto: Cooperativa Árvore, 1988.

Dez Poetas Gregos Arcaicos. Lisboa: D. Quixote, Col. O Aprendiz de Feiticeiro', 1991.

Dez Poetas Italianos Contemporâneos. Lisboa: D. Quixote. O Aprendiz de feiticeiro, 1992

Os Versos do Capitão, de Pablo Neruda. Porto: Editora Campo das Letras, 1996.

Antologia Poética de Rafael Alberti. Porto: Campo das Letras, 1998.

50 “*Xiaoling*”, de Zhang Keiju. Porto Campo das Letras, 1998.

Canto Geral, de Pablo Neruda. Porto: Campo das Letras, 1998.

Do mundo Grego outro Sol – Antologia Palatina e Antologia de Planudes. Porto: Asa, 2002.

O Jardim Adormecido e outros Poemas, Mahmud Darwich. Porto: Campo das Letras, 2002.

Antologia poética de Nicolas Guillén. Porto: Campo das Letras, 2002.

Pequena Antologia da Poesia Palestiniana Contemporânea. Porto: Asa. Col. Formato, 2004.

Cem Sonetos de Amor, de Pablo Neruda. Porto: Campo das Letras, 2004.

Cadernos de Temuco, de Pablo Neruda. Porto: Campo das Letras, 2004.

Cantos, de Giacomo Leopardi. Edição integral. Porto: Asa, 2005.

As Núpcias Silenciosas, de Lourdes Espínola. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2006.

Terceira Residência, de Pablo Neruda. Porto: Campo das Letras, 2007.

As Uvas e o Vento, de Pablo Neruda. Porto: Campo das Letras, 2007.

Livro das Perguntas. Porto: Campo das Letras, 2008.

Antologia da Poesia Grega Clássica. Lisboa: Portugália, 2009.

25 Carmes de Catulo. Évora: Editora Licorne, 2010.

Três momentos da poesia europeia: Porto: Afrontamento, 2012

Antes que a luz trema, Antologia Poética de David Rosenmann-Taub. Porto: Edt. UFP, 2013.

APÊNDICE 2 – POEMA DE ALBANO MARTINS

ELEGIA EM FORMA DE EPÍSTOLA

Para a Kay

A circunstância de sermos homem e mulher
presos por uma aliança tácita
e secreta
do sangue
é que nos prende à vida, meu amor, e nos salva.

Nascemos sem passaporte,
entre fronteiras guardadas
por sentinelas de sal e de silêncio.

O rio da história corre, estrangulado, entre as pedras,
e o cascalho, e os detritos humanos,
e a alegria suicida das coisas limpas e puras
abandonadas e soltas à vertigem da morte.

Construímos
para nossa defesa
um muro de ironia e de sarcasmo
- imponderável cortina
de humana ternura envergonhada
ou, como tu dizes, perseguida.

O silêncio á a corda
que nos prende aos mastros,
a antena vegetal por onde
a vida se insinua
universal e atenta.

Marinheiros duma pátria
ancorada no tempo,
bebemos o sal dos minutos que passam
e adormecemos, hirtos, de costas para o mar.

*

É preciso arrancar as árvores,
impedir que a noite suba,
descalça, pelos seus ramos.
É preciso, e já.
Antes que a sombra se farte
e nos vomite nos olhos.

(Albano Martins, *Coração de bússola*, 1967)

APÊNDICE 3 – POEMA DE CESÀRO VERDE

NUM BAIRRO MODERNO

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussée repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Como é saudável ter o seu conchego,
E a sua vida fácil! Eu descia,
Sem muita pressa, para o meu emprego,
Aonde agora quase sempre chego
Com as tonturas duma apoplexia.

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho da horta aglomerada
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

E eu, apesar do sol, examinei-a.
Pôs-se de pé, ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esguelhada, feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos.

Do patamar responde-lhe um criado:
"Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais." E muito descansado,
Atira um cobre ignóbil, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces.

Subitamente - que visão de artista! -
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do Sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?!
Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,

Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca, frenética, de vez em quando.

E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injetados.

As azeitonas, que nos dão o azeite,
Negras e unidas, entre verdes folhos,
São tranças dum cabelo que se ajeite;
E os nabos - ossos nus, da cor do leite,
E os cachos de uvas - os rosários de olhos.

Há colos, ombros, bocas, um semblante
Nas posições de certos frutos. E entre
As hortaliças, túmido, fragrante,
Como alguém que tudo aquilo jante,
Surge um melão, que lembrou um ventre.

E, como um feto, enfim, que se dilate,
Vi nos legumes carnes tentadoras,
Sangue na ginja vívida, escarlate,
Bons corações pulsando no tomate
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

O Sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
"Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!..."

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

"Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!"
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre, afasta-se, ao calor de agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,

E sem quadris na saia de ramagens.

Um pequerrucho rega a trepadeira
Duma janela azul; e, com o ralo
Do regador, parece que joeira
Ou que borriфа estrelas; e a poeira
Que eleva nuvens alvas a incensá-lo.

Chegam da giga emanações sadias,
Ouço um canário - que infantil chilrada! -
Lidam ménages entre as gelosias,
E o sol estende, pelas frontarias,
Seus raios de laranja destilada.

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.

E, como as grossas pernas dum gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.

Lisboa, Verão de 1877.
Brinde aos Senhores Assinantes do Diário de Notícias em 1877.
Publicado em 1878.

APÊNDICE 4 – POEMA DE PAULO BOMFIM

SONETO XX

Este desejo místico e feroz
De recriar em mim a natureza,
Este sabor de terá e de incerteza
Germinando a palavra em minha voz.

Estes passos voltando sempre sós
De epidermes de pedra, e a correnteza
Do rio cheiro de águas de surpresa
Vindas de ontem, morrendo em minha foz;

Dos dedos renascendo dos matizes
Do id feito de olhos esquecidos
Na face que amanhece nas raízes...

Só na tarde semilouca:
O desejo da chuva em meus sentidos,
E este gosto da noite em minha boca.

APÊNDICE 5 – POEMA DE ALBANO MARTINS

UMA CIDADE

Uma cidade pode ser
apenas um rio, uma torre, uma rua
com varandas de sal e gerânios
de espuma. Pode
ser apenas um cacho
de uvas numa garrafa, uma bandeira
azul e branca, um cavalo
de crinas de algodão, esporas
de água e flancos
de granito.

Uma cidade
pode ser o nome
dum país, dum cais, um porto, um barco
de andorinhas e gaivotas
ancoradas
na areia. E pode
ser
um arco-íris à janela, um manjerico
de sol, um beijo
de magnólias
ao crepúsculo, um balão
aceso
numa noite de junho.

Uma cidade pode ser
um coração,
um punho.