

A “SECURA VERDE” DE ALBANO MARTINS

THE GREEN DRYNESS OF ALBANO MARTINS

*Claudio Alexandre de Barros Teixeira**

RESUMO

No presente artigo, estudaremos as analogias entre o processo criativo de Albano Martins e os recursos tradicionais da poesia japonesa, como a brevidade, imagética, paradoxo e a relação entre texto e imagem, de acordo com uma perspectiva sincrônica, que estabelece uma relação dialética entre o passado de cultura e o presente de criação.

PALAVRAS-CHAVE: Haikai, montagem, visualidade.

ABSTRACT

In this paper, we study the analogies between the creative process of Albano Martins and traditional features of Japanese poetry, as brevity, imagery, paradox and the relationship between text and image, according to a synchronic perspective, establishing a dialectical relationship between the past culture and the gift of creation.

KEYWORDS: Haiku, montage, visuality.

Albano Martins (1930) praticou a poesia breve desde os seus primeiros títulos publicados, como *Secura verde* (1950) e *Outros poemas* (1951-1952), sob o influxo da poesia grega (o autor licenciou-se em Filologia Clássica pela Universidade de Lisboa e traduziu poemas de Safo, Alceu, epigramas¹ e dísticos latinos), da quadra portuguesa e outras formas tradicionais, inclusive o terceto, como nesta composição incluída em *Coração de bússola* (1967): “A vida – essa invenção magnífica / da morte”², revelando uma tendência “para a condensação, para a ascese vocabular rumo a um dizer essencial”, nas palavras do ensaísta português José Fernando Castro Branco, em seu livro *Poética do sensível em Albano Martins*.³ A busca da essência, ou antes dos “cernes e medulas” na expressão poética (para citarmos a conhecida frase de Ezra Pound), que no caso de Albano Martins deriva inicialmente de sua formação humanista, de sua predileção pela poesia greco-latina, se aproxima da arte verbal japonesa pela “concisão vocabular e estrutural inerente às duas situações”⁴, ao mesmo tempo que se avizinha dos procedimentos da vanguarda. A partir de *Em tempo e memória*, publicado em 1974, Albano Martins pratica uma escrita ainda mais concentrada, em consonância com as experiências construtivistas da época, desenvolvidas por poetas como Carlos de Oliveira em *Micropaisagem* (1969) e Haroldo de Campos em *Lacunae* (1969-1974) e *Signância: quase céu* (1979). Uma boa amostra da poética minimalista de Albano Martins encontra-se nestes fragmentos da terceira parte do poema *Espaço disponível*:

3.

De inomináveis
obscuros,
refluentes
sinais
se tece
a polpa,
a medula
do espaço que habitamos.

*

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

*

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

*

Branco,
solúvel
veneno

ao rés
das pálpebras
arde
lento.

*

De lágrimas se molha
o tempo e a memória.⁵

Nesta composição, é notável o desenho sintático das palavras e linhas, dispostas na página numa representação visual do movimento rítmico: “O ritmo / do universo / cabe, / inteiro, / na pupila / dum verso”. Não há uma relação de continuidade referencial ou semântica entre as estrofes, que se combinam de acordo com o princípio da montagem ou superposição, como acontece na escrita ideográfica japonesa, em que “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”⁶, conforme escreveu Ernst Fenollosa no ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como um instrumento para a poesia*. A contribuição original do sinólogo norte-americano para os estudos de poética reside justamente na abordagem da escrita ideográfica como detentora de uma lógica pictórica e relacional, baseada na justaposição de signos, não raro de forma metafórica (quando ocorre “a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais”⁷), que combina o som (tempo) e a imagem (espaço). Fenollosa cita como exemplo o ideograma que representa *comensal*, formado pela justaposição dos signos *homem* e *fogueira*.

O cineasta soviético Sierguéi Eisenstein, estudioso da escrita ideográfica chinesa e japonesa, cita outros exemplos no ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma* (1929): “o desenho da água e o desenho de um olho significam ‘chorar’; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = ‘ouvir’. Mas, isto é... montagem! Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema”⁸. Não será despidendo recordar aqui a frase do cineasta francês Jean-Luc Godard: “Não existe imagem, não existe senão relação entre imagens”⁹, fórmula que pode ser aplicada tanto à montagem cinematográfica (comparação realizada anteriormente por Eisenstein e colocada em prática em filmes como *Outubro*, *A greve* e *Encouraçado Potemkin*) quanto ao processo de aglutinação de signos na escrita ideográfica.

No caso específico da escrita poética chinesa e japonesa, a montagem envolve especialmente signos que remetem a entes visíveis, concretos: assim, por exemplo, neste verso de Li Shang-yin (813-858 d.C.), poeta da dinastia T’ang, considerado um dos mais obscuros da poesia clássica chinesa:

灰 灰 心 愁 火

cinzas

cinzas + coração
= desespero

outono sobre coração
= sentir-se melancólico, triste

fogo

Conforme interpretação de J. Y. Liu, o poeta chinês associou uma palavra que remete a uma imagem concreta, *cinzas*, a outra de sentido abstrato, *desespero*, representada graficamente por “cinzas ao lado do coração”¹⁰, *flash* metafórico que sugeriu a Haroldo de Campos uma leitura verlainiana: “outono sobre o coração” (a tradução integral deste poema pode ser lida no livro *Escrito sobre jade*, organizado e traduzido por Haroldo de Campos, e também na *Antologia da poesia clássica chinesa – Dinastia T’ang*, de Ricardo Portugal).

Já no poema de Albano Martins, o elevado grau de abstração e subjetividade (“De inomináveis / obscuros / refluentes / sinais”; “De lágrimas se molha / o tempo e a memória”) contrasta com a representação quase fotográfica dos objetos, verificável na poesia chinesa e japonesa, sobretudo no haicai, que busca o registro de paisagens e situações de contornos mais precisos – e recordemos aqui Haroldo de Campos, que no ensaio *Visualidade e concisão na poesia japonesa* afirma: “No pensamento por imagens do poeta japonês, o haicai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circundante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”¹¹. Albano Martins irá se aproximar desse princípio imagético/sensorial em outras seções da composição, como nesta pequena passagem:

Há folhas
no tempo
ainda verdes
ainda
à espera
dum
fictício
verão.¹²

Neste micropoema construído com apenas onze palavras, a simplicidade das “folhas / no tempo / ainda verdes” e a ação inusitada da “espera” de um “fictício verão” recordam algumas peças de Bashô, como esta composição traduzida por Paulo Leminski: “templo de suma / ouvi a flauta não soprada / debaixo das árvores”¹³. A representação da ausência, tão valorizada nas artes tradicionais japonesas, assim como os traços imprecisos, assimétricos ou inacabados na pintura, na poesia e na caligrafia, serão elementos constantes na poesia de Albano Martins, que valoriza o espaço em branco da página, os cortes elípticos e o discurso paratático, em poemas cada vez mais condensados. A própria distribuição das palavras e linhas na página sugere a visualidade da escrita caligráfica, como acontece no poema *Aproximações ao real*:

Andaimes
para o vento:
nuvens.

*

Altas
e solitárias voam
as montanhas e as águias.

*

Pirilampos – acrí-
licas vozes do sono.

*

Soltos ou não – quem pode vê-los? –,
de vento são os cabelos.

*

À laranja não
se lhe tira a casca,
mas o coração.¹⁴

Linhas breves, recortadas por sinais de pontuação e asteriscos, em que descobrimos nuvens e montanhas, águias e pirilampos, cabelos ao vento e laranjas descascadas, descritos com o mínimo de palavras, como se o poeta fosse um calígrafo japonês, que escreve o seu verso em rápidas pinceladas de nanquim sobre o papel. A concisão atinge o seu ponto máximo, talvez, neste poema de *Sob os limos* (1982):

*

De ciprestes
o templo

o tempo,

o cálculo,

a cinza.

*

Certifico o silêncio,
a podridão do vidro.

*

Das casas
a ruína
sem ruído¹⁵

A última estrofe – ou micropoema – da composição sugere uma referência intertextual a um dos mais conhecidos haicais de Bashô, o primeiro que comparece entremeado à prosa de sua narrativa de viagem *Sendas de Oku*: “a cabana de ervas secas / o mundo tudo muda / vira casa de bonecas”¹⁶. A similaridade temática e de procedimentos com a poesia japonesa, porém, não derivava – neste momento – de um diálogo consciente com a arte de Bashô, que Albano Martins desconhecia (em entrevista a Baptista-Bastos, o poeta declara: “... e se a minha poesia faz lembrar haicais japoneses, que todavia, é bom que se saiba, só tardiamente conheci, deixe-me lembrar-lhe que não são necessárias muitas palavras para dizer o amor, o deslumbramento, a paixão. Basta, às vezes, um oh!, um ah...”¹⁷). Somente em 1992, quando publica *Entre a cicuta e o mosto* (1992), a forma do terceto aparecerá com mais frequência na obra de Albano Martins, como por exemplo nesta série de poemas:

QUATRO HAIKAIS

1.

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

2.

A cabeça da lua
entre as coxas.
O sexo do luar.

3.

Solitários, solidários
ambos – Hermes
e Afrodite.

4.

A um passo
da luz fulguram,
grávidas, as espadas¹⁸.

A primeira composição do conjunto não descreve um movimento ocorrido nas dimensões do tempo e do espaço (no haikai japonês, sempre acontece uma ação), mas remete a uma hipótese de passado, redesenhando o mito do pecado original como metáfora erótica – tema desenvolvido nas peças seguintes, especialmente a segunda, a mais concisa e imagética do conjunto: “A cabeça da lua / entre as coxas. / O sexo do luar”. Na terceira composição, aparecem personagens da mitologia greco-romana – Hermes e Afrodite¹⁹ – que não participam de nenhum acontecimento, apenas expressam, simbolicamente, solidão e solidariedade. O último poema, com sua imagem das espadas brilhando sob o sol, é a que mais se aproxima da imagética nipônica, apesar da presença do adjetivo que transforma o objeto visível em metáfora, logo, em pensamento. Os quatro poemas breves desta série, embora escritos na forma do terceto (sem divisão métrica), não são exatamente haicais, forma poética indissociável da experiência vivida no tempo e no espaço. O diálogo entre Albano Martins e a poesia japonesa atingirá maturidade criativa no volume *Com as flores do salgueiro*, publicado em 1993, em homenagem ao tricentenário da morte de Bashô, que comparece já na epígrafe:

As cigarras cantam
sem saberem que é a morte
que as escuta²⁰.

O livro, uma reunião de 48 poemas escritos na forma do terceto, sem métrica ou rimas (salvo exceções) e incluindo a referência sazonal – “Quando o verão / morre, as amoras / vestem-se de luto”, por exemplo²¹ – apresenta motivos tradicionais da poesia japonesa, como a gaivota, o rouxinol, a rã, a libélula, a abelha e a montanha, e por vezes conversa com

haicais do cânone clássico japonês, como acontece no poema de abertura – “Um mar azul / pintou de branco / o voo das gaivotas”²², que responde ao haikai de Bashô “o mar escurece / a voz das gaivotas / quase branca”²³, numa inversão de luz e sombra.

Em outro poema, Albano Martins refabula a saga da rã: “Despida, à tona / da água, a rã / vê-se ao espelho”²⁴, desafio também aceito por Eugênio de Andrade (“Coaxar de rãs é toda a melodia / que a noite tem no seio / – versos dos charcos / e dos juncos podres / casualmente, com luar no meio”²⁵) e Casimiro de Brito (“Na página branca / na branca voz – outra rã / salta. Silêncio”²⁶), em suas incursões na micropoesia. A rima – inexistente na lírica japonesa – aparece poucas vezes nesse conjunto de poemas, e nunca de maneira ornamental ou puramente retórica; quando ela é empregada, reforça a intenção temática ou emotiva, como neste poema que recorda a delicadeza e o imaginário lúdico das crianças que caracterizam a poesia de Kobayashi Issa: “Castanha é a cor / do sorriso / do ouriço”²⁷. O olhar infantil acompanha diversas outras peças do livro, que nos fazem lembrar, por vezes, da simplicidade e da comunicação direta de um Mário Quintana, ele próprio um poeta de haikai: “A andorinha faz / a sua casa / no vento”²⁸. As imagens raras, elemento destacado na poesia de Bashô e Buson, são abundantes no livro de Albano Martins: “Com as flores / do salgueiro / fez a água uma grinalda”²⁹, composição que faz referência a uma árvore mítica da poesia japonesa, o salgueiro. Uma outra imagem inusitada, agora construída num feitiço quase teratológico: “Uma concha bivalve: / borboleta do mar, / de asas fechadas”³⁰.

A desmesura, elemento citado por Paulo Leminski como uma das características peculiares da poesia de Bashô, encontra, no livro de Albano Martins, exemplos como este: “Eclipse: a lua / joga às escondidas / com o sol”³¹. A construção artificial e rebuscada de Matsunaga Teitoku (1571-1653), contraparte da simplicidade e objetividade de Nishyama Soin (1605-1682), também comparece no volume, que não se prende a um único recurso ou estilo: “O insecto / pede à lâmpada / que lhe empreste os seus olhos”³². Albano Martins experimenta várias possibilidades criativas na estrutura do terceto, sem temer o uso do paradoxo, do *non sense* e mesmo da imagem poética de feitiço surrealista, como nesta composição, uma das mais belas do volume: “O rouxinol não sabe / que o seu canto / é verde”³³. A atribuição de características humanas a animais, a ideias ou objetos inanimados, recurso conhecido como prosopopeia, é cultivada em diversos haicais de Albano Martins, com uma fluência e aparente facilidade típicas da poesia de um outro brasileiro que, ao lado de Paulo Leminski, muito contribuiu para a divulgação do haikai em nosso idioma: Millôr Fernandes. Poemas como este: “Mais cedo ou mais tarde / o silêncio virá / perguntar por ti”³⁴, com o seu humor refinado e a incorporação crítica de expressões tiradas da linguagem cotidiana, encontram-se na mesma sintonia que as composições do poeta, cartunista e humorista brasileiro. A linguagem coloquial, longe de ser uma dissonância no repertório da poesia japonesa,

retoma a liberdade formal e o despojamento da poesia de Bashô, que incorporou a fala das ruas e a observação direta das coisas. Albano Martins, como observou José Fernando Castro Branco, não se limitou a seguir a divisão estrófica e métrica do haikai tradicional, mas buscou “o instante poético, a anotação rápida de um momento privilegiado, a fixação do efêmero pela palavra justa em que, como afirma Paz, ‘o instante é incomensurável’”³⁵ (idem).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Eugênio de. Lisboa: Fundação Eugênio de Andrade, 2000.

BRANCO, José Fernando Castro. *Poética do sensível em Albano Martins*. Lisboa: Roma Editora, 2004.

BRITO, Casimiro de. *À sombra de Bashô*. Faro: coleção do Grito Claro, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Ideograma*. São Paulo, Edusp, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *Bashô, A lágrima do peixe*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1983.

MARTINS, Albano. *Com as flores do salgueiro*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1995.

_____. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000.

Recebido para publicação em 27/04/2015

Aprovado em 22/08/2015

NOTAS

¹ Realizou o mestrado e o doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, defendendo tese sobre o tema “A recepção da poesia japonesa em Portugal”. Atualmente, realiza pós-doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Como poeta, publicou diversos livros com o pseudônimo de Claudio Daniel, entre eles *Figuras metálicas* (São Paulo: Perspectiva, 2004).

² Paulo Leminski faz uma curiosa analogia a este respeito “Pela brevidade, o haikai guarda certo parentesco com o epigrama, a mais diminuta forma da poesia greco-latina, praticada no Ocidente durante o Renascimento e o Barroco” (LEMINSKI, Paulo. *Bashô: A lágrima do peixe*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 47), opinião compartilhada por José Fernando Castro Branco, para quem “se encontra no epigrama tudo o que de essencial caracteriza o haikai” (BRANCO, 2004: 51).

³ MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 44.

⁴ BRANCO, José Fernando Castro. *Poética do sensível em Albano Martins* Lisboa: Ed. Roma, 2004, p. 51.

- 4 Idem.
- 5 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 69-70.
- 6 In CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo, Edusp, p. 2000.
- 7 Idem, 127.
- 8 Idem, p. 151.
- 9 *Suplemento Literário de Minas Gerais* (Belo Horizonte, fev./2011).
- 10 In CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo, Edusp, p. 37.
- 11 CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 65.
- 12 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 72.
- 13 LEMINSKI, Paulo. *Bashô: A lágrima do peixe*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 56.
- 14 BRANCO, José Fernando Castro. *Poética do sensível em Albano Martins* Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 101.
- 15 BRANCO, José Fernando Castro. *Poética do sensível em Albano Martins* Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 131-132.
- 16 LEMINSKI, Paulo. *Bashô: A lágrima do peixe*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 10
- 17 BRANCO, José Fernando Castro. *Poética do sensível em Albano Martins* Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 51-52.
- 18 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 230.
- 19 A mescla de referências na poesia de Albano Martins, como observou José Fernando Castro Branco, é capaz de conciliar “a ocidentalidade e a orientalidade, o espírito pagão e o espírito Zen” (BRANCO, 2004: 52).
- 20 MARTINS, Albano. *Com as flores do salgueiro*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1995, p. 11.
- 21 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 257.
- 22 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 251.
- 23 LEMINSKI, Paulo. *Bashô: A lágrima do peixe*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 36.
- 24 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 254.
- 25 ANDRADE, Eugênio de. Lisboa: Fundação Eugênio de Andrade, 2000, p. 98.
- 26 BRITO, Casimiro de. *À sombra de Bashô*. Faro: colecção do Grito Claro, 2001, p. 7.
- 27 MARTINS, Alberto. *Assim são as algas*. Porto: Campo das Letras, 2000, p. 252.
- 28 Idem.
- 29 Idem, p. 57.
- 30 Idem, 257.
- 31 Idem, 258.
- 32 Idem, 260.
- 33 Idem, 253.
- 34 MARTINS, 2000: 262.
- 35 BRANCO, José Fernando Castro. *Poética do sensível em Albano Martins*. Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 52.