

COLÓQUIO | Letras

número 125/126 *Julho-Dezembro 1992*

em versos daquele timbre aforístico («Flor de marmeleiro: / ela não suporta nem o peso / de uma palavra», p. 119) que vinha já de um curioso livro de poemas em prosa, aparecido em 1984: *A Greve dos Controladores de Voo* (p. 23-39). Em ambos, como na sequência inédita — *O Segredo da Púrpura*, p. 141-168 — que este volume inclui, é recorrente o despreocupado diálogo com outras artes, com destaque para o cinema (vejam-se os poemas das p. 161-163, com explícitos envios a Wenders, Kazan e Visconti, respectivamente) e a pintura, outro alvo privilegiado de J. de Sousa Braga — «Resolvido o enigma do sorriso da Gioconda: um dos meninos do Botticelli surpreendeu-a, de noite, com um dedo acariciando o baixo ventre» (p. 28).

Havê-lo feito sem perder de vista o sentido lúdico das coisas mais simples, nimbadas desse humor corrosivo que assim as *reabilita* da gratuidade do comentário de circunstância, não será o menor dos predicados de um livro como este.

Eduardo Pitta

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

CORPOS CELESTES

Col. *Os Olhos e a Memória*
Porto, Limiar / 1990

Neste livro de António Cândido Franco, à semelhança do que acontecia nos seus anteriores volumes de poesia — nomeadamente em *Matéria[-]Prima* (1986) e em *Arte Régia* (1987) —, é possível reconhecer a exibição de uma retórica que tem no aforismo a sua base estrutural. Esta forma veicula o saber instituindo em autoridade a voz do sujeito que se coloca por detrás de cada frase afirmativa. É deste modo, e através da composição do seu próprio corpo dado como geografia, que ele se mostra ao olhar dos outros. Assim, os *corpos celestes*, que se lêem a partir do título do livro e ao longo dos seus trinta e dois poemas, não são apenas os objectos visíveis no céu: são igualmente partes do sujeito (coração, memória, corpo, olhos, amor, ideias...), paisagens interiores que se percorrem como paisagens do universo.

Esta ambivalência legitima-se na alternância, operada pelo olhar do sujeito, de planos diferentes ou opostos: «Vejo as coisas como se as visse ao espelho. / As ima-

gens estão trocadas. / A luz é a carne e o céu é um barro» («Firmamento», p. 9). As figuras da antítese e da comparação ocorrem, deste modo, em muitos poemas, mostrando a interversão do mundo e um complexo sistema de correspondências que transformam, por exemplo, o celeste no terrestre, o terrestre no celeste, o alto no baixo, o baixo no alto: «Cada estrela no céu erguida é um corpo / sobre a terra caído» («Estrelas», p. 16). De pólos inconciliáveis resulta uma instável harmonia que tem como espaço o lugar central ocupado pelo sujeito. Ele é o ponto de referência onde se projectam as imagens móveis da vida: «O meu peito é a linha do horizonte. / Por cima dele está o céu. E por baixo o inferno. / [...] / Por cima do peito há as pontes, os sonhos / que crescem do meu corpo / como coisas invertidas. Germinam aí estrelas» («Horizonte», p. 11). Mas é também a vítima da violência exercida quer pelos elementos naturais (água e fogo), quer pelos sentimentos humanos (amor, saudade, melancolia). O palco da destruição é, quase sempre, o corpo próprio — signo colectivo e exemplar — que se fragmenta ou decompõe («A saudade desfaz-nos o corpo em febre» — «Água», p. 24) para, em seguida, ser absorvido pelo universo visível ou para lhe dar origem. Estabelece-se, assim, algo semelhante a uma lei física segundo a qual «Ao ser a memória dum corpo / seremos no Universo a matéria estelar» («Constelações», p. 18). Este movimento dissipador — assim adjetivável do ponto de vista do sujeito — tem como correlato a extrema concentração do exterior no corpo espacializado: «Devemos ter dentro de nós o altíssimo lugar / das nebulosas» («Nebulosas», p. 22). Trata-se da possibilidade de fazer corresponder a uma direcção outra que lhe seja oposta e que a sinalize, sem apagar as diferenças fundamentais, sugerindo embora a sua imanência.

Estamos, em certa medida, em pleno domínio de princípios do heraclitismo — expressamente evocado no título do poema «O Fogo de Heraclito» (p. 40) —, o mais notório dos quais é o relevo dado por esta poesia à acção do fogo, do *logos* universal. O cosmos é, então, feito de ideias («Ideias que são a escultura dos fogos» — «A Torre», p. 41; «As ideias são impiedosas labaredas» — «Deimos e Fobos», p. 31) e até amar é entendido como acto racional: «Amar é compreender as imagens das coisas / porque só estas não são de pedra» («Paixão», p. 27). Por isso, a ausência do fogo faz petrificar o mundo («A pedra é

um fogo seco que cristalizou / a frio» — «Cometas», p. 20), isto é, torna-o resistente à intelecção. Cria-se uma zona de invisibilidade, pois compreender, tal como amar, depende da operação através da qual os olhos se tornam sensíveis ao que podem ver. Assim, cabe a estes «atear fogueiras» (p. 27) para que «o mundo todo se incendeie» (p. 30). É nesse incêndio global, alimentado pela imaginação, que arde o corpo e se liberta a matéria cósmica: «Saime do corpo / todo um desfile de sombras. / Em lama assisto desfeito / à noite em lençóis de mercúrio / ao teatro ideal do que imagino. Jorra-me / da boca o mundo» («Revelações», p. 39).

O corpo é, portanto, a sede da imaginação e o espaço a partir do qual se objectiva um complexo processo de criação. Porque ao acto de criar aparecem igualmente associados os de recordar e de visionar. Instituir o mundo através da modificação da matéria (deformação, desmaterialização) ou reconhecê-lo invertido num precário espelho é recordar o tempo pretérito, arruinando o presente e substituindo-o por um instante mítico, no qual as ideias e «as memórias povoam / o lugar vazio das formas» (p. 13). E se as ideias ainda se subordinam à imaginação, a memória é, pelo contrário, o elemento dominador que oblitera as coisas e sobrepõe, ao olhar do sujeito, a capacidade de este criar imagens: «Quando olho estas estrelas / aquilo que vejo não são as coisas / são rastilhos que accionam as memórias. / Não vejo, visiono. Ver é só receber imagens. / Visionar é já criá-las» («Andrómeda», p. 34). O tema do olhar é, aliás, desenvolvido ao longo de todo o livro de um modo ao qual não é estranha a tradição finissecular do poeta visionário. Nesta perspectiva, olhar não é apenas ver; ou, melhor, não é sequer ver, porque a recordação cria o isolamento do sujeito, o que tem como resultado limitar-lhe a visão ao que visiona: «Revolvo as profundidades do meu passado / e deixo à vista estratos novos. / Vejo o que visiono. / Entrego-me à lembrança» («Corpo Astral», p. 35). A extensão do efeito transfigurador operado pela memória é ainda mais lata, pois esta não só funciona como elemento único e autónomo do processo demiúrgico, como também actua sobre o próprio sujeito, aprisionando-o, integrando-o na matéria celeste.

O tempo privilegiado de todo este processo é a noite, porque, ao contrário do dia — o qual se comporta como agente ameaçador que «esfria as memórias» (p. 20) —, é ela que torna propícia a

observação da luz dos astros e dos fogos que constituem a paisagem. A observação, por outro lado, antecede a tarefa de «tornar abstracto cada corpo» (p. 41) que se recorda, sendo a noite, por isso, o tempo simbólico da nomeação do universo («É à noite que o sangue se transforma em luz / e que cada nome está no lugar ausente / de cada coisa» — «Satélite», p. 13) e o «lugar galactífero» (p. 33) no qual este se organiza.

Em *Corpos Celestes*, o mundo dito é o resultado da colagem de frases, as quais afirmam simultaneamente a sua autonomia essencial e a negam, expandindo-se de corpo em corpo, de poema em poema. Todo o livro obedece, portanto, a um processo de acrescentamento e de repetição, através do qual os temas se desdobram e se iluminam retrospectivamente. Este modo de construção não elimina a dificuldade de leitura suscitada pela sucessão de conceitos e explicações, reforçados por uma rede sonora muito trabalhada, a qual adquire uma dupla espessura quando lida à luz do conceito de unidade (evocado na arte poética que encerra o volume — cf. «Nota», p. 43-4) e reforça a coerência desta poesia.

João Minhoto Marques

ANTÓNIO MAGALHÃES

A FLAUTA NA FALANGE

Col. Caminho da Poesia

Lisboa, Editorial Caminho / 1990

Escrevendo sobre a poesia de António Magalhães, António Ramos Rosa assinalou, com propriedade, que a «colocação da voz é o sinal constante de uma maturação que conduz o poeta quase sempre à limpidez do canto, ainda que de sombras se tempere»¹. É uma observação justa na *leitura* deste poeta. Com efeito, um livro como *A Flauta na Falange* vem reiterar o pressuposto da *dicção*. Na melhor tradição da poesia chinesa (e este referente não é arbitrário), que o A. conhece com razoável profundidade e confessadamente admira, a sua poesia vive da enunciação de *signos*. Esses *signos* diferem entre si, como difere igualmente o respectivo grau de explicitação. François Cheng, tradutor de poemas dos T'ang, explica: «Au travers des signes, tout en obéissant à un rythme primordial, une parole a éclaté et a débordé de toutes parts son acte de signification»². Isto vale para a poesia de António Magalhães.