

BRANCO

ERNESTO RODRIGUES*

1

A POESIA É ARTE de ouvir e olhar. O poeta começa por ouvir vozes, cadências, súbitas fúrias ou risos, contornos de uma indefinição que serena em ritmo verbalizado. O modo como se rodeia, aflora, aceita ou recusa certo vocábulo, e como se lança na página, apreende-se, hoje, em confissões autorais, em leituras dos seus próprios versos e, melhor ainda, em crítica genética – mas seria mais evidente nos exercícios de aproximação que é sempre uma tradução literária. Gravar os *takes* (como se faz no cinema e na música) de elaboração do verso tornar-se-ia ainda mais esclarecedor. Veríamos, então, a saborosa tactilidade com que a língua processa o discurso, como ouvir é ouvir-se, e como o gesto, visto ou não, se precipita ou envolve no acto – às vezes, aparentemente simples – da redacção. Repentes, suspensões, demoras e espantos acompanham tais percursos; não raro, *são* essa história. É o que procuraremos entrever, à luz de uma diligência particular: o *branco* espaço-temporal, afim das brancas musicais.

Manchas de palavras dispõem-se na página e na voz, internamente sinalizadas: se a beleza das letras, em seus tão diver-

* Escritor, ensaísta e tradutor. Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

sos corpos e ar de família, habitua o olhar, interessa-nos, agora, a formatação – a partir da esquerda, no nosso regime. Eis o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Lisboa, 1982): as linhas, visíveis em fundo, colaboram nessa regularidade, deixando perceber melhor a distância entre estrofes abrindo num desenho de capitulares. As páginas em branco deste códice 10 991 estão longe de intenções que, nos séculos XIX a XXI, se possam atribuir a lençóis semelhantes, já na publicidade, já como forma de respiração da peça jornalística, se não foi, por exemplo, *marcar o lugar da censura*, iniciativa pioneira de Almeida Garrett em colunas d’*O Portuquez* (1826–1827), que o diário *República* mimava, antes do 25 de Abril. E se, modernamente, deparamos com linha justificada à direita ou em direcção transviada, não é menos verdade que também se foi perdendo a disposição em duas colunas, patente no Colocci-Brancuti. Complexificou-se, entretanto.

Na orientação do branco, a quadra seguinte faz-se duas, três, quatro quadras, ou os múltiplos que o leitor entender, se jogar com oito frases. É um modelo de labirinto (como era a juventude – minha e do país – em 1974), antes de o saber teorizado por Philippe Nunes, em *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria* (Lisboa, 1615):

Van Gogh desperta	trago ladros nas costas
e manhãs abertas	como girassóis
Primavera precoce	e filho e vento e filho
a nascer imberbe	com brisa por voz

Ao folharmos o *Cancioneiro Fernandes Tomás* (Lisboa, 1971) e o *Cancioneiro de Luís Franco Correia. 1557-1589* (Lisboa, 1972), a regularidade de certas formas – do soneto, em particular – marcará a edição: ressalta a primeira palavra das quadras e tercetos, com avanço dos demais versos; repete-se na composição tipográfica, embora o primeiro verso também possa avançar. Esta diferença é útil à leitura e à ordem

do conglomerado, na ausência de espaçamento inter-estrófico, seja numa elegia por tercetos, em oitavas ou superior. Junte-se a coerência entre maiúsculas e minúsculas em início de verso, com tantas variações, depois, até à maiusculação pronominal de Ângelo de Lima no interior, ou à alternância entre caixas altas e baixas na mesma palavra, desde as vanguardas de Novecentos.

Se, em Quinhentos, acrósticos e anagramas reconduziam já o olhar, influências pitagóricas, cabalísticas e do *tarot*, a par da emblemática e da alegorização, vêm confirmar o império visual, cada vez mais globalizado. Desde os primeiros séculos cristãos, cruz de letras em latim é um feliz caligrama. Na decifração de enigmas e labirintos (com que melhor se cria o *branco* do pensamento, e não o vazio), descansamos em alvas alamedas, a tal ponto dançam as íris, entre círculos, diagonais e letras aos saltos. Sem estas pausas, úteis à reflexão, não havia leitura. É algo diferente da função paragrafal, *consecutiva*, em prosa. *A Experiência do Prodígio* (Lisboa, 1983), antologia de Ana Hatherly para os nossos séculos XVII e XVIII, ou volumes do movimento internacional OULIPO demonstram quanto fica dito.

Existem, pois, margens – um branco horizontal e vertical –, distância entre palavras (a qual, horizontal, se pode verticalizar) e, por norma, linha ou linhas saltadas, esse branco horizontal sobre que nos debruçamos. Outro poema antigo:

Sobre a margem
 Desfeita
 cá vou indo
 no horizonte
 noiva pálida
 enfeita-se
 a Lua

Pobre

Como ela
triste de mim
E ninguém a recebê-la

Ninguém que se chegue aqui

“Pobre” foge à dupla linha vertical; sente-se perdido, também na horizontal, qual destino de bicho no chão e alto astro, extremos de que também bebe o próprio verso *em acto*: como não procurá-lo uníssono, em quadro fundindo duas vozes, que de novo se reúnem no final? Neste processo topográfico – topográfico, note-se –, o que separa (*v. g.*, na relação entre espaço e estado de alma) é desejo de união. Mas paira a indeterminação, como se algo viesse elidido: pobre, quem? como? porquê? Não faltará uma palavra, *essa* que todos esperam, que o leitor insere? Até que ponto a análise gramatical suscita ecos morais? Além de distância e choque, percebe-se o silêncio que rodeia; e foi a presença deste – *visto* na página – que fez dizer a Paul Claudel:

Le rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi la *page* est son domaine propre, comme le livre est celui de la prose. Le *blanc* n'est pas un effet seulement pour le poème, une nécessité matérielle proposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration. (*Œuvres en Prose*, Paris, Gallimard [coll. Bibliothèque de la Pléiade], 1965, p. 77)

O propósito estético traduzido em pausa – mesmo sem supressão de vocábulo(s), sem violentas rupturas internas e de translineação (p. ex.: “so tu r na”; “Bá- / rbara”; “Bach Beethoven Bernstein the Beatles e a sim senhora da Brigitte Bardo / t”), sem rasura e descaso de sentido – tem valor afectivo, intelectual, sentimental. Por vezes, almeja-se um efeito-surpresa.

Quanto à respiração do verso, ela pode divergir no poeta e no leitor. É quebra, expectativa, descanso, ofegar. Isso já é evidente na escansão, e mais quando versos há decomponíveis, ou compósitos, qual provam medievalistas. Como verter, no papel e na voz, cantigas medievais? Basta-nos aceitar transcrições tardias? O branco responsabiliza-nos – e, no imediato, aos editores de texto. Face a novos interstícios, aumentam as probabilidades. Desde a teorização mallarmeniana, entretanto, lance de palavras cai sobre a página. Abria-se, aí, uma era de dispersão *também* no suporte (no espaço da página; na materialidade do letrismo gráfico, que será cor na pintura letrada de João Vieira; na inclusão de vinhetas e desenhos de artistas reputados; na escolha do papel, gramagem, formato, encadernação...), enquanto novos meios locomotivos – modelados pela... locomotiva – nos transportavam aos confins, inclusive, de nós mesmos.

O interessante é que isso acontece num tempo de convenções, sob o manto diáfano da vacuidade e de alguma facilidade, entre nós, evidente desde 1840. Mas, bem antes de Baudelaire redigir em prosa futuros alexandrinos, a educação clássica do verso branco faz o seu curso, e anima ao verso livre. Filinto Elísio permite-se decassilábica “Tradução duma prosa poética” (*Obras Completas* de –, vol. IV, Braga, 1999, p. 150-152). Num soneto admirável (IV, p. 58), mostra como, desviando-se de mote – “Assim de flores se coroa a Aurora” –, glosa a *ars* versificatória, ressaltando de reticências (também figuras de vazio signifiante) uma suspensão, o inacabado, um referente deitado às urtigas, ou substituído por um pensamento a fazer-se:

Um soneto! Ainda esta me faltava!

Quatorze versos! Isso é mui comprido.

Não chega lá meu estro desprovido;

Muito é, se deito a barra a uma outava.

Lá vai: O Sol brilhante campeava
 Pela estrada do meio... Vou perdido,
 Longe do mote, longe do sentido.
 Nunca, no Outeiro, Albano assim glosava.

Entro por outra porta... Desta feita
 Creio que dei c'o trincho: *Uma Pastora*
 Que c'o cajado, na água, tinha feita...

Não presta. Tome lá, Minha senhora;
 Guarde o mote; e dir-lhe-ei, quando se enfeita:
Assim de flores se coroa a Aurora.

Verso a verso, quadra a quadra, até à oitava, à onzena, aos catorze versos (ou treze, se eu propuser soneto incompleto; dezasseis, com estrambote; vinte, se duplo; ou refazendo outras divisões estróficas: assim se joga, por defeito ou excesso, com forma rígida), muitos se desenhencilharam à maneira de Filinto, assumindo dificuldade, uma *carência*, desde “Un soneto me manda hacer Violante...”, de Lope de Vega, a Alexandre O'Neill e uns tantos. A por vezes alegada dificuldade – como prometer, em sumário das *Viagens na Minha Terra*, o que se adia para o capítulo seguinte – é sede de ironia, se, de facto, não houver constrição de espaço (e havia limites, no primeiro estádio daquele Garrett); mas, quando passa a *falta* de assunto, não sendo já um pensar-se, a história muda de figura.

2

Uma das queixas recorrentes após 1840 é a falta de assunto, seja em título de folhetim, ou já traduzida em *nada* titular. A nacional pasmaceira incomoda; é tudo desinteressante, sem amores trágicos, nem sequer umas facadas. Eis uma

das razões para a penúria do romance pátrio, consideram alguns, enquanto denunciam pobre imaginação. Os autores, que diariamente se traduzem em gaulês, estão sem forças e tempo para um rasgo original. Daí, o concomitante vazio de ideias, que, numa pressa (isto é, quando chega a hora do fecho de edição), se resolve da seguinte maneira, em que abundam exemplos: 1) reflecte-se sobre a crónica; 2) mostra-se como uma pena aflita procurou desincumbir-se da urgência, a exemplo do forçado sonetista, embora por razões diferentes; 3) cura-se do ridículo à mão – com mais propriedade, ao pé, em Júlio César Machado –, narrando epicamente a desgraça de acordar e não ver ali as chinelas.

Outras implicações têm as soluções romanescas, que não entenderemos sem recurso ao estádio jornalístico (substitui, mesmo, manuscritos perdidos) num quadro sociológico preciso, cuja vacuidade foi acima reiterada. Desde logo, não é sem consequências a crescente profissionalização autoral ou, no mínimo, retribuição pecuniária que assentava num preço à linha em espaço pré-definido.

As injunções de novo e concorrido mester favorecem o culto da perífrase, estilizações apressadas, modismos; do verosímil ao improvável, sem falar nos impossíveis devidos a muita distração, é curta a distância; a frase-golpe revê-se em diálogos sucintos, monossilábicos, interjectivos e reticentes. Linhas e diferimento de espaço ou tempo são marcados por reticências e pontinhos. Bem cedo, estes passarão de mero expediente suspensivo e financeiro a sinal de cansaço e lugar de recusa.

A banda desenhada, o cinema mudo e o cartunismo vão aproveitar as reticências, também reduzidas a meras interrogações ou exclamativas: exímio nesta contra-ordem, Rafael Bordalo Pinheiro – assinando Rafael Rimuito – atinge o cúmulo do século ao retratar Sua Alteza o Infante D. Augusto no *Álbum das Glórias* (Março de 1882) com estas singelas pala-

bras: “Nasceu.” O resto da página todo pontuado. A fechar: “É Infante e General.” Cinco palavras em confronto com o interminável nome do vácuo sujeito, esparramado sob a ilustração: Augusto Maria Fernando Carlos Miguel Gabriel Rafael Agrícola Francisco de Assis Gonzaga Pedro de Alcântara Loyola.

O rendilhado de pontos vai treinando o olhar para a verificação decadentista, simbolista e modernista, em geral. Assoma um pontilismo coetâneo do pictórico, nascido nos anos 80.

No jornal *Novidades* (Lisboa, 8-IX-1896), com reedição em periódico macaense não identificado e na *Centauro* (Dezembro de 1916), Camilo Pessanha transforma em pontos os versos 17-20 do poema iniciado por “Quando se erguerão as seteiras,”. O editor crítico deve numerá-los, como faz Barbara Spaggiari (*Clepsidra e Outros Poemas*, Porto, Lello Editores, 1997, p. 107). O mesmo para os versos 4-6 do soneto de “Se andava no jardim,” (p. 119).

Linhas simples e duplas concorrem em Mário de Sá-Carneiro: conjugadas com reticências (Sá-Carneiro é dos mais reticentes; com Ângelo de Lima, tem um uso particular do travessão, outro elemento *branco*, em início, meio e fim de verso, que E. M. de Melo e Castro transformará em largo traço entre, sob e sobre palavras: ver “In-saio”, *Resistência das Palavras*, 1975), são elementos prosódicos relevantes para compreender títulos como “Intersonho” ou “Vontade de dormir” (ambos de Paris, 6-V-1913). “Apoteose” (Lisboa, Maio de 1915) triplica a linha; mas, aqui, interessam vazios resultantes da ondulação de algarismos e de símbolos; sobretudo, de letras com suas famílias, corpos e estilos, logo formulando anúncio ou tabuleta, até à autonomia de pontos de exclamação.

Face a isto, é modesto Alberto Caeiro; pontua Álvaro de Campos o início de “Dois excertos de odes”, já assim quatro versos em “Passagem das horas”. Mais quantiosos são

Gomes Leal, Eugénio de Castro, Augusto Casimiro e Domingos Monteiro poeta.

José de Almada Negreiros estende o processo em “Mimi-Fataxa”: mas, a par de corpos tipográficos e caixas altas, do til em negrito e de chavetas, de capitulares, as notações musicais de “Histoire du Portugal par cœur” são um caminho directo para “Divertimento com sinais ortográficos” de Alexandre O’Neill (*Abandono Vigiado*, 1960):

Depois de mim: maiúscula
ou o espaço em branco
contra o qual defendo os textos.

Tratado o ponto, sucedem negras reticências, qual imagem do sujeito:

Em aberto, em suspenso
Fica tudo o que digo.

E também o que faço é reticente...

Perfaz-se o caminho com os algarismos de “Soneto soma 14 x” de Melo e Castro (*Poligonia do Soneto*, 1963), e jogos de setas, cinco quadrados interseccionando-se, poema alinhado ou numerado no Jorge de Sena de 1970 reunido em *Sequências* (1980), época de outros *Exorcismos* (1972).

Esta é década, também, do vazio entre palavras, que Pedro Tamen transporta até hoje. A prosa ressent-se, enquanto abole a pontuação, ou corrobora minúsculas seguindo ponto; e já a Revolução de Abril autoriza Mário Cláudio a abrir parágrafo com dois pontos (*As Máscaras de Sábado*, 1976) ou Olga Gonçalves a grafitar as páginas de *Ora Esguardae* (1982).

Neste século, enfim, Ana Hatherly extrema e resume posições: *Um Calculador de Improbabilidades* (2001) tanto

dá variação com página vazia após título, como sublinha (p. 305) demanda antiga nesta novena:

para a potência de viver
 armas que se podem concretar:
 —
 —
 —
 —
 —
 —
 os campos abertos do dizível

Reduzindo assim o branco, decresce o vazio na proporção do potencialmente dizível?

3

Quanto fica dito sobre os processos de factura em Mário de Sá-Carneiro e Almada, antes de aportar em Sena e companhia, revê-se, ainda em 1916, em *Francisco Levita, Negreiros – Dantas. Uma página para a história da literatura nacional*, seguido de *Óscar Pereira São-Pedro (Pintor), Tristão de Teive, Príncipe de Judá, Coimbra Manifesto 1925* (Fenda Edições, 2009), que Rita Marnoto edita e estuda como *textos-espectáculo* de sabor marinettiano (p. 46):

Nos dois manifestos de Coimbra, essa dimensão é bem evidente. Destaca-se, sob um primeiro olhar, a diversidade do corpo de alguns caracteres tipográficos e o negrito, a fazerem sobressair certas palavras. As normas de concatenação sintáctica e de articulação entre os vários componentes da frase, bem como as convenções da escrita linear, são muitas vezes derrogadas. Substituem-nas sequências de lexemas fora do comum, quer em termos

gramaticais, quer em termos de disposição gráfica. Inventa-se, assim, uma outra sintaxe, veiculada por uma mancha que não respeita as linhas, usa sinais matemáticos e outros símbolos não verbais, explora sentidos onomatopaicos e gera sinestésias.

É neste quadro de novas experiências e *charge*, comum aos livros de fim de curso universitário, que Francisco Levita (1894-1924) propõe, também em 1916, “(1) / A criação do Nada!” (p. 57-58), soneto entre duas barras negras, com treze versos de linhas em pontinhos desiguais e o seguinte verso final:

E foi assim que o Nada se creou!...

Este soneto gerou “Paródia à construção do nada”, assinada XENOPHONTE, n’*O Trovão* / Quinzenário de crítica a eles e a elas (Figueira da Foz, n.º 2, 15-V-1917), como revelou Alberto Sismondini em comunicação ao Quinto Encontro de Italianística (Coimbra, Março de 2009):

Mal.....

.....
.....
.....

uk.....

.....
.....
.....

oide.....

.....
.....
.....

E com algumas teias d’arachenoides

Fez-se assim a construção dos malukoides

Se, aqui, a paródia é explícita e redundante, em Levita, questiona-se radicalmente uma forma fixa secular, indo ao cerne da própria criação, ao sentido originário de *tirar do nada*, *ex nihil*, que, à época, também desembocava em *aniquilar* a humanidade, na sua primeira conflagração mundial. O desacerto pós-oitocentista era flagrante e doridamente trágico: este texto pode subsumir, igualmente, a pobreza intelectual europeia denunciada na folhetinagem, enquanto um século armamentista se preparava para trincheiras dantescas; pode, à luz de um Almada manifestando contra Dantas, ser Coimbra a bater em gregos e troianos do Chiado, com remissa para o vigésimo aniversário daquele *Nada* (1896) de Júlio, único, aliás, a sentar-se à mesa com um Marinetti tardio, na Legação de Itália. Ora, se outros brincos gráficos do futurismo luso revivesceram, como provado, e Pessanha ainda esboçou quadra pontilhada que a tradição folhetinística trouxera até tímido Pessoa e mais ousados Sá-Carneiro e Almada, certo é que Francisco Levita impacta sobre forma consagrada, processo que, antes de chegar a Ana Hatherly, já eu experimentara, sem conhecer Levita e seu epigonal Xenofonte.

Em 31 de Março e 1 de Abril de 1985, redigi, em Budapeste, uma coroa de sonetos (*O Escritor* [Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores], 7, Março de 1996), cujo décimo terceiro comportava primeiro verso – “Bate de leve pra irmos a par” – e último – “gozar a Primavera, a Primavera” –, intervalados por doze linhas de pontinhos. O título do ciclo, “Primavera”, continha-se aqui; e, sendo coroa, em que o décimo quinto, ou soneto-mestre, é formado pelo limiar de cada um dos catorze anteriores, exigia-se um primeiro verso que também encadeasse o sentido. Acresciam coerência, ausência bem marcada e rogo num poema que *não se reduzia somente a dois versos*.

Se era a primeira coroa na lírica de língua portuguesa, inspirada no húngaro József Attila (1905-1937), antes de

encontrar experiência semelhante no esloveno France Pres̃eren (1800–1849), aquele décimo terceiro soneto tinha ascendência directa que eu ignorava, embora reflexão afim da agora apresentada me caucionasse. Acrescia interesse pessoal pelo *jazz*, pela música erudita novecentista, dita ‘contemporânea’, por certas experiências da cor indo de Kandinski a Mark Rothko, e quanto existe de ruptura (“brisure”, dizia Derrida) no aleatório, para alguns, Destino. Eu construíra, já, um teatro de silêncio (como permanece, editorialmente falando), silêncio que há-de elogiar G. Steiner, ao lembrar que, muito antes de Mallarmé, “Quatre cents vers concluent l’*Alceste* d’Euripede où l’héroïne reste debout sans dire un seul mot”, face ao indigno marido Admeto (por distração, lê-se “son époux Hercule”; Georges Steiner, Ramin Jahanbegloo, *Entretiens*, Paris, Éditions du Félin, 1992, p. 117):

Et ce silence évoque celui de Pilade muet devant Oreste qui, au désespoir, s’approche de lui. Les Grecs affirmaient déjà qu’à travers le silence de Pilade, c’était le dieu Apollon qui s’exprimait par sa bouche. La problématique du silence existait bien avant les modernes, mais elle prit son véritable envol après les symbolistes.

Dos brancos inter-estróficos de copista à numeração (e pagamento) da linha pontilhada desenvolvem-se esforços – ora rasteiros, ora irónicos, construtivos e pertinentes – na conquista de algum silêncio em eras cada vez mais logocêntricas e ruidosas. Enquanto algarismos, símbolos e outras soluções gráficas *estão* no texto-suporte, com o estatuto de quaisquer vocábulos, e suas constrições ou hipóteses de subversão, o regular ou irregular pontilhado branco *está em vez de*, suporta *um lugar*, exigindo parâmetros mínimos. É um branco, um *nada* assertivo, não um vazio; é imagem do criador, encedendo-se na (digamos, para abreviar) página *em branco*.