

# Diogo Alcoforado

---

Imagem: [https://www.1000logos.com.br](#)

0 Livro das Aventuras



# O Livro das Aventuras

*Alguns aspectos da poesia de António Lopes Ribeiro*

Por Diogo Alcoforado

1. Em 1937, António Lopes Ribeiro realizava, a partir de argumento seu e de António Ferro, um célebre documentário cinematográfico: *A Revolução de Maio*, - com ele marcando um destino profissional e uma opção ideológica que jamais abandonaria; e em 1941, apenas quatro anos volvidos, montava a sua própria produtora, cedo estabelecendo, por si e por tudo quanto a sua iniciativa permitiu que se desenvolvesse, um lugar incontornável na história do Cinema português. E se estas seriam, então, acções de grande visibilidade no interior de uma actividade específica, elas não eram o primeiro passo aí dado: interveniente activo neste campo desde, pelo menos, o filme *Gado Bravo*, de 1934, onde a sua posição tem sido discutida mas corresponderia já, seguramente, a um estatuto de alguma evidência, - a dinâmica em que se envolve vai levá-lo, ao longo de muitas décadas, à produção, à crítica, à realização, à divulgação, ..., num percurso que chega até anos recentes, e que termina apenas com a sua morte.

Figura, assim, nuclear nos múltiplos aspectos ligados ao Cinema, algo não pode, contudo, ser esquecido: a escrita é outra actividade a que não se furta, e com a Literatura terá, em momentos diversos, encontros frutuosos. Poeta, tradutor, cronista, ..., A.L.R. parece ser, sobretudo, no seu afã criativo e interventor, e independentemente dos quadros de valores e opções que o animam, um exemplo da tensão contínua que atravessa e marca o produtor moderno: aquele que tende a exercitar virtualidades aparentemente díspares, por aí buscando uma completude que apenas um desejo insaciável ordena, - enquanto a si mesmo se experimenta e afirma, ou procura, nos meios e nos processos que a vida e o campo cultural vão consentindo. E se, como parece evidente, o seu nome e obra é ao sector do Cinema que ficarão ligados, o que aqui importa, agora, é chamar a atenção para alguns aspectos da sua Poesia, a qual, esquecida, ou mesmo desconhecida por muitos, possui o interesse suficiente para que sobre ela se reflecta: aquela que se concentra em dois volumes - *O Livro das Aventuras* e *O Livro das Histórias* -, publicados um e outro no fim da importante década, para o Autor, e para a toda a Humanidade, de 1930. Chamada de atenção que, neste texto, é sobre o primeiro dos volumes indicados que incide: por razões de gosto, e de espaço, - mas também, e principalmente, porque ele parece assumir um estatuto essencial no cômputo geral da prática poética de A.L.R.

Editados ambos pela Livraria Portuguesa, com tiragens iguais (520 exemplares, e todos numerados: 1 a 490 e 1 a XXX, - e sendo estes últimos fora do mercado) e com aspectos gráficos idênticos e que a simples variação de tonalidade das capas não belisca, duas diferenças, de âmbito diverso, se devem desde logo apontar: a primeira, restrita mas simbolicamente apreciável, é a que se traduz na variação dos ex-libris que A.L.R. escolhe para cada um dos livros, assim contrariando uma tendência para neles ver um sinal distintivo, mas permanente, do Autor; a segunda, mais evidente e imediatamente significativa, na díspar construção dos dois conjuntos, por ela tornando óbvia a divergência dos projectos que cada livro, na sua intencionalidade, realiza.

De facto, é imediatamente reconhecível ser *O Livro das Aventuras*, de 1939, constituído por um conjunto de setenta sonetos, todos titulados mas sem data, organizados de forma sistemática e em três partes, - ao invés de *O Livro das Histórias*, o qual, editado um ano depois, em 1940, é constituído por textos de expressão muito variada, indo do soneto (ainda...) ao pequeno conto e à composição poética livre, agrupados em cinco partes, com datas de produção que se estendem de 1928 a 1939, e que relevam de preocupações temáticas e de procuras formais bem diversas. Mas a estas diferenças imediatas algo deve ser acrescentado: a evidente unidade do primeiro volume, se começa por decorrer da utilização única do soneto, carrega-se com o facto de traduzir um evidente projecto quase confessional pela reiteração das referências imediatas à primeira pessoa, o *eu* que continuamente se conta no seu processo de evolução, enquanto o transcurso temporal dos sucessos aí ditos faz dispensar qualquer datação da escrita dos textos, a qual apenas uma lógica interna de cerrada continuidade existencial organiza; por sua vez, o segundo volume parece corresponder, sobretudo, a uma vontade de coligir material disperso, e que ficara fora do projecto inicial, nele não encontrando lugar ou cabimento, e assim exigindo que a data de produção seja explicitada, forma breve mas eficaz de marcar o carácter avulso, ou mais circunstancial, que caracteriza os textos aí insertos. E se a abordagem da poesia de A.L.R. não poderá ignorar a riqueza de muitos destes escritos, e os problemas que levantam, é, como se disse, sobre o primeiro volume que este texto brevemente se debruça.

2. Se, significativamente, A.L.R. escolhe a forma do soneto para constituir o conjunto do seu primeiro livro, quando já exercitara outros géneros e, sobretudo, quando o campo cultural da época via o verso livre atingir uma dimensão privilegiada, - é a recuperação de uma forma clássica que se manifesta, assim apontando, por tal via, uma tensão que importa considerar. De facto, se o soneto nunca fora de todo em todo esquecido pelas figuras do *Orfeu* (e vejam-se A.P. Guizado, Ronaldo de Carvalho, o próprio Mário de Sá Carneiro, a 'misteriosa' Violante de Cysneros...), ou mesmo da *Presença*, algo não pode ser esquecido: o soneto tem uma tradição ancestral, sempre impondo, pelas virtualidades da *medida* que o caracteriza, um espaço de *rigor*, e de *ordem*, que não parece poder ser perturbado, quaisquer que sejam os temas e problemáticas que o atravessem. Ora, são estas virtualidades que, a um olhar menos atento, dificilmente se podiam conciliar com uma procura e uma inquietação modernas, geralmente tidas como exigindo uma espontaneidade sem controle exterior, - em especial aquele que da sujeição a uma forma tida por paradigmática decorresse; e se uma tal forma e processo irrompiam por alguém que estava ligado a processos produtivos que se caracterizavam por uma dimensão tecnológica avançada, a perturbação acresceria, - não obstante a invocação de ilustres nomes próximos. Então, como hoje, a compreensão de um facto tão radical como a conciliação de contrários, ou a sua tentativa de superação, torna-se difícil: como compatibilizar a medida e o abissal, íntimo e sentido, como conciliar a dimensão lírica, de fortíssimo pendor individual, e individualizante, com a atracção pelo concreto e frio (?) universo da maquinaria distanciadora? Simplesmente, aqui, como em muitos outros casos posteriores, o que parece irrecusável é o seguinte: é a própria modernidade, e a procura que a impõe, que aponta, em múltiplos momentos, o uso do soneto como sua forma privile-

giada: aquela que aparece como capaz de superar contrários, pela capacidade de participar simultaneamente da emotividade e da frieza, da singularidade e da universalidade, - enquanto o próprio campo em que se insere, ao permitir a confrontação mais ampla, permite também a distinção mais rigorosa e decisiva. Assim, o uso do soneto é, a um tempo, um uso *necessário* porque *rigoroso*: aquele que a A.L.R. parece adequar-se pelas suas características de exigência construtiva e reflexiva, e que o próprio campo cinematográfico não dispensa, - ao mesmo tempo que o coloca numa linha de contiguidade com uma tradição cultural que, não obstante todas as diferenças e divergências, essenciais ou secundárias, que com ela possa haver, jamais negará.

De facto, se o soneto desarma, pelas suas exigências construtivas e métricas, quer os potenciais excessos retóricos quer os incontidos entusiasmos descritivos e discursivos, - por igual torna impossível o esquematismo quase aforístico onde, em geral, alguma pobreza de meios se tende a confundir com uma essencialidade bem distante; e se esta obrigatoriedade orgânica que os catorze versos definem pode ser constringente, ela por igual impõe a necessidade de um ritmo, e de um equilíbrio, onde o subliminar e o material, pelo jogo dos vocábulos, se potencializam e se tornam explosivos. De algum modo, e assim, o soneto tende a revelar algo que o cinema, diversa forma e diversa matéria, necessariamente é: uma construção onde a *inspiração* (e use-se este termo demasiadamente ambíguo...) exige sempre uma tecnicidade determinante; e mais: em que apenas o domínio completo de uma técnica permite pôr em relevo todos os aspectos de quanto a *inspiração* comporta, mantendo-a viva no interior de um espaço abarcável e equilibradamente apreensível.

Ora, se a opção pelo soneto parece integrar A.L.R. numa tradição ilustre e marcar uma escolha deliberada, escusado pensar que o poeta se movia fora de quadros culturais bem atentos ao mundo e a quanto, nos vários sectores artísticos, se produzia. Interior ao meio onde as mais fortes personalidades literárias e artísticas da época se movimentavam, a um tempo enraizado em matrizes nacionais irrecusáveis e informado de quanto na Europa se passava, estes textos de A.L.R. não deixam de remeter para aquela que me parece ser, ressaltadas todas as distâncias (e ultrapassado que seja o fundo onde a sombra do Garrett das *Viagens na Minha Terra* parece pairar...), uma sua figura de referência: Cesário Verde. Conhecedor, por certo, e de bem perto, da obra de Sá Carneiro e de textos de Pessoa, é no realismo (ou no impressionismo?) de Cesário que o cineasta encontrará, talvez, a sua mais próxima influência, - independentemente de quanto, e de forma quantitativa, e qualitativa, os separa. E, de facto, tal encontro jamais poderá espantar: o lado visual, e quase presencialmente físico, da escrita de Cesário, tem todas as potencialidades para despertar um interesse especial em quem ao cinema se dedica; e actualizar, no discurso contido do texto poético, uma dimensão representativa extremamente forte, outorgar à palavra e às várias sequências uma densidade quase óptica, fazer da visualização uma (ou: a) relação básica e essencial - parecem características comuns às duas figuras. E se se deixam de lado todos os aspectos valorativos, vejam-se, por exemplo, estas duas quadras iniciais de dois sonetos de A.L.R.:

*Das sensações mais raras e completas, / é esta que hoje tive: ver passar / um punhado de pálidos atletas /por uma estrada fora, a pedalar //*

ou

*Hoje, o lago serviu-me, numa salva / um poente impossível, anormal, / a que um céu cor de fogo e cor de malva / dava os tons excessivos dum postal. //(...) (O lago)*

em que o ritmo melódico e um culto sinestésico muito forte se entrelaçam para constituírem um conjunto de indiscutível força, - mas onde a presença do autor de *Deslumbramentos* parece clara.

62

3. Se a sequência dos textos propostos segue uma linha rigorosa, a estruturação de *O Livro das Aventuras*, que daí decorre, é assaz curiosa. Dividido em três partes: *A Pequena Aventura* (R.A.), *A Grande Aventura* (G.A.) e *A Verdadeira Aventura* (V. A.), - todo este conjunto, devidamente dedicado, é antecedido por uma Introdução, soneto ainda, quase programático, onde logo se confessa a sede de Aventura que ao poeta anima; e se esta decorre de uma oposição latente entre o que serão as realidades díspares *Terra Portuguesa / Mar Português*, vistas amplamente e à luz de uma consciência de perda talvez irreparável, - é um roteiro evolutivo que tende a expôr-se numa dinâmica em que os aspectos mais pessoais, e circunstanciais, se dobram com reflexões marcadas por uma radical universalidade. Iniciando o percurso aventuroso com o exercício do sonho e de uma fruição privada marcada pela imaginação projectiva (P.A.), passa às realidades da viagem concreta e às reflexões que ela determina (G. A.), - para concluir com o encontro definitivo com o amor e a morte (V. A.), aí acedendo às mais tensas dimensões existenciais. E se este trânsito é possível, ele só o é a partir de uma desinstalação de forte cariz cultural, e pela qual o desejo de aventura se abre, - e por uma indizível força capaz de animar um movimento de contínua superação, ou mesmo do que como transcendentalização pode ser designado. De facto, se a nomeada *Terra Portuguesa* seria dita, então, um espaço de fechamento e tristeza, e se o *Mar* era o lugar e a metáfora de uma força expansiva e criativa que um esforço passado consentiu manter viva, - é um espaço outro que agora se visa, talvez próximo e inatingível, exterior e desconhecido ou interior e profundo, sempre limite para que tende uma vontade, ou desejo, de inesgotável amplitude. É, ainda, sobre esta confessada tensão em que o verbo *partir* se pode conjugar reflexamente, que se abre um contínuo exercício onde as balizas definitivas (Mãe; Morte) se nomeiam, e se afirma uma inultrapassável presencialidade ao Mundo: aquela em que o deslumbramento e a capacidade de sonhar se dobram com uma consciência excessiva da força própria, em que uma fragilidade logo confessada coexiste com um vitalismo que chega ao sarcástico, e em que o culto da *viagem* parece ser, sobretudo, uma inconsciente mas aguda espera do retorno e da acalmia possível.

Vejamos, assim, e desde logo, como no primeiro soneto da primeira secção (P. A.), emblematicamente intitulado *Perigo*, se refere a relação com a Mãe:

*Mãezinha inteligente que me deste / a vida, o seio, a boa-educação / fica sabendo, bela sem senão / que o melhor poema do teu filho é este. // (...) // Mas continuo a ser o teu menino. / Olha, Mãezinha, dá-me a tua mão, / que eu vou, de novo, atravessar a rua.*

para, no texto seguinte, designado *Blasfémia* - e por mais que o título marque o sentir ambivalente de uma afirmatividade algo iníqua... - expor um significativo modo de estar no Mundo e de ser poeta:

*Ah! Como é bom não ser tuberculoso / e ser poeta ! Amar como ninguém / sem nunca andar faminto ou sequioso / de tudo aquilo que nos sabe bem! // Não ser nem genial nem invejoso; / não tossir; não ter medo de ninguém; / e sentir-me possível quando ousar / rimar uns versos para a minha Mãe! // Que bom sofrer o jugo do meu estro / sem gaguejar, sem ter os olhos tortos, / sem ser tratado por Vossa Excelência! // Sinto-me forte, equilibrado, destre. / E atiro à cara dos poetas mortos / esta saúde, como uma insolência.*

- claramente marcando não só uma dimensão de plenitude existencial de base física, aqui surgindo como Ideal confessado, - como, de novo, ao invocar a Mãe como figura reverencial, transporta o acto poético para uma órbita anterior, de cerrada relação orgânica, e que parece ultrapassar, em termos valorativos, qualquer projecto que como meramente literário se pretenda.

É sobre um posicionamento deste tipo que o tema da *viagem* irrompe, quer na sua forma sonhada quer na sua forma efectiva; e, na construção de uma e outra, o sonho assume um papel nuclear. O dinamismo vital e a força que animam o poeta exigem a superação contínua de limites estreitos, impõem uma saída gratificante, que seja realização e conquista. Desde cedo, tomando como motivo um pensável longínquo introduzido por via literária ou, mesmo, cinematográfica, é o desejo de habitar outros espaços e outros tempos que, pelo recurso a uma imaginação exuberante, se abre, - como alguns versos dos três sonetos finais de RA. enunciam:

*Eu não tenho o viver que me compete, / pois sinto em mim, de nítida maneira / a chama singular, aventureira / dum espadachim do século dezassete. //(...) (Anacronismo)*

ou

*Senhor: neste Natal quero que mandes / pôr um barco na minha chaminé. / Não é para brincar: daqueles grandes, / com mastros, velas, quilha, proa e ré. // Quando o tiver, meto-me nele - e parto. //(...) (Presente)*

ou ainda:

*Possuído da febre dos espaços / quero fazer intérminas viagens; / recortar este mundo em mil imagens / livre de obrigações e de embaraços. //(...) (Profecia)*

Ora, ao invés do que geralmente acontece, o sonhado vai tornar-se possibilidade efectiva por uma vontade real de partir, e, por esse modo, tentar *ser*. E enquanto tal não sucede, e por certo anterior e posterior a todo o desejo de *viagem*, um outro desejo se ergue: o *desejo deforma* - aquele que cada texto produzido consubstancia. De facto, se a aventura o tenta, a primeira aventura, ou aquela que concentra e justifica todas elas, é a de dar forma aos múltiplos vividos, a todas as experienciacões significativas, libertando-as do seu carácter circunstancial e outorgando-lhes duração e exemplaridade; e se o entrelaçamento do sonho e da viagem pode ocorrer, é este enunciado: *recortar este mundo em mil imagens* que, ultrapassando o aspecto poético que assume, se constitui como a base do grande projecto *moderno* de A.L.R. Consciente' ou inconscientemente, o verbo *recortar* comporta uma dinâmica de separação e de analiticidade que são o princípio de um processo de maximização e autonomização de cada parte recortada; e é a partir daqui que a vontade de outorgar a cada imagem (quer as que o real natural fornece, com a sua riqueza e fluidez contínuas; quer as que,

a partir daí, cada produtor consegue, qualquer que seja o meio de que se sirva) um estatuto de plenitude inultrapassável se torna dominante. Dar à imagem, a cada imagem, uma dimensão que tenda para o *absoluto*, ou para quanto como *absoluto* se possa entender, e vivê-la como tal, é a maneira mais directa de tentar superar a contingência e o Tempo, ligar a parte e o Todo, ou (con)fundi-los, - processo de pura imanência que é, também, um processo de superação pessoal, de ultrapassagem (?) de uma finitude obsessiva, de um sempre provisório esquecimento da Morte. O poeta, o cineasta, a seu modo, sabia-o bem; e mesmo que se julgue, neste movimento, *livre de obrigações e de embaraços*, é esta *liberdade* que surge como o centro de todas as ambiguidades e grandezas, - é ela que irrompe (e para usar, embora em diverso contexto, uma famosa expressão hegeliana...), como o maior dos conteúdos a objectivar.

4. (...)// *E aqueles que na hora da partida, /diziam mal de mim, da minha vida, / e troçavam das minhas ambições//Hão-de sentir-se pálidos, doentes/e ter ciúmes torpes, insolentes/do ar que circular nos meus pulmões.* - escrevia A.L.R. no soneto terminal da primeira parte do volume: *Profecia*, e se este desafio autoafirmativo podia ser lançado, de um modo que apenas como profético se consentia, algo estava já implícito: o sonho de partir comportaria o do regresso, o verdadeiro triunfo só existiria pelo olhar dos que ficaram, a inveja destes seria, de algum modo, a medida do sucesso obtido. Atavicamente, e não obstante todos os sonhos e possibilidades, toda a eventual grandeza do projecto, a viagem desdobrava-se; e não bastaria que o acto de viver, em qualquer país distante, fosse uma realização suficiente: o seu complemento seria ser visto como vencedor, numa dimensão que o vocábulo *ciúmes* claramente expressa. Interior ao processo poético, realizado sobre um destino pessoal, o propósito mais lato deixa-se ver; e entre o desejo de aventura e as ligações férreas ao país de origem, mesmo quando estas se apresentam sob formas tão mesquinhas, os nexos são, aqui, inultrapassáveis.

Entretanto, se o sonho consentia tais arroubos expectantes, o destino podia ser outro: a segunda parte do livro enunciá-la-á, a última apontará uma reflexão desencantada. De facto, desde logo, dois belíssimos textos: *Viagem* e *Paris*, com os seus títulos emblemáticos, introduzem uma conflitualidade tensa que a primeira parte do livro só difícil e indirectamente deixaria prever: a divisão do próprio sujeito entre a excitação da viagem e a recordação e o peso do afecto a quanto se deixa, a afirmação imediata de um amor a Portugal e ao que aí se concentra, a agudização de uma consciência de si pelos valores que se tendem a viver. E se, e ainda, a afirmação no primeiro texto citado é de uma abertura ao futuro e ao que o desconhecido comporta de excitante, cedo o encontro com determinados meios e costumes, mesmo sonhados e cosmopolitas, tenderá a despertar a mais significativa das inquietações.

*Olhando o Portugal do meu amor, /pelas janelas amplas do comboio / arrumo a confusão interior / separo em mim o trigo bom do joio. //A cada canto deixo uma saudade, / feita de sensações originais. /E cada vez que passa uma cidade, /tenho receio de não vê-la mais. // Viajo só, num trem precipitado / que rasga a terra com fragor medonho, /a demandar as terras estrangeiras. //Mas não me dói a dor do emigrado /porque levo comigo um grande sonho / que não tem acidentes nem fronteiras.*

para, duas páginas depois, em *Paris*, escrever:



*Detesto o ambiente e a catewa /do Graff- uma estrumeira de Paris; /a perspectiva baça e infeliz/onde há um quadro torto que me enerva. //Odeio o luxo da cidade actriz, / que as minhas saudades exacerba. / Fazem-me falta o sol, o mar e a erva / que cobre os campos são do meu país. //Mas se ela vem sentar-se ao pé de mim, /com o seu riso fresco e natural, /os seus olhos enormes de criança, //Não sou capaz de reflectir assim... /Já não penso em voltar a Portugal: / amo os vícios e o espírito da França.*

Assim, independentemente da esperança que podia animar o Autor, ou da excitação amorosa (ou tão só erótica...) que confessa, - algo surge como recorrente: a persistência das referências ao país deixado, e, por aí, a um quadro de valores que nele se crêem estar consubstanciados. Ultrapassando o brilho imediato das grandes cidades europeias, A.L.R. remete para uma saudade pátria, tão capaz de exacerbar o seu sentido crítico como de impor uma reavaliação, e revalorização, de tudo quanto em tempos anteriores fora secundarizado. Frente a um universo cultural talvez hostil, ou tão só 'frio' e 'indiferente' (e o poeta usará estes qualificativos a propósito de um 'Grande Hotel'...) à presença do recém chegado, o português cosmopolita procura reencontrar o refúgio acolhedor que a simplicidade comporta. E se sonetos como *Paris*, *Londres*, *Viena*, ..., são significativos de um desencanto demasiado evidente, outros textos, como *Dia de Natal* ou *Grande Hotel*, assumem, de forma óbvia, uma inadaptação que apenas o regresso poderá solucionar, - caso não seja uma tal inadaptação somente um momento de uma inquietação maior que tais encontros acentuaram.

*Nunca tive Natal tão enfadonho. / Errei nas ruas, consoei sozinho, / e vi num espelho como me definho / sob as ruínas do meu grande sonho. // Sou como a ave que perdeu o ninho. / Tremem-me as pernas, com o frio medonho / e tenho fome, se a pensar me ponho / nas consoadas dos casais do Minho. //Antigamente, quando era menino, /desembrulhava, com as mãos pequenas, /muitos brinquedos caros, exquisitos. /Hoje, o cruel, o cínico destino/brinca comigo, com as minhas penas, /como eu brincava com os meus bonitos.*

escreve em *Dia de Natal*, - para, no outro texto apontado, partir de uma situação de circunstância para um alargamento existencial preocupante:

*Um grande hotel é como um continente / onde não há fronteiras nem saída. /Lá dentro, a vida já não é vida: / é uma coisa fria, indiferente. //Passeio a minha neura de doente /pelos hotéis da Europa corrompida: /Astória, Excelsior, Pálace, Florida -/nomes que fazem bem e mal à gente. //Perdi todas as graças de menino. /Mecanizou-se, assim, o meu destino: /comer no quarto e passear no hall. //E ando ao longo de longos corredores /sem ter amigos e sem ter amores / longe da benção maternal do sol.*

Se, a partir daqui, outros sonetos, como *Nocturno*, ou *Crise*, vêm corroborar esta atitude de nostalgia extrema, nada espanta: confessada a 'neura de doente', era a derrota do orgulho que se apresentava com agressiva violência. A tristeza omnipresente, que a solidão a um tempo gerava e sofria, impunha, enquanto tal fosse possível, a opção do regresso; e ao poeta é o Portugal mais simples que aparece como gerador não só de equilíbrio físico mas de alegria de viver, pelo reencontro com os hábitos e destinos que a cidade grande não perturba. Mas é também no interior deste reencontro, e talvez de forma definitiva, que o destino

do artista se deixa dizer com a mais directa evidência: não obstante todos os encantos que a ruralidade invocada comporta, é ainda à cidade que é preciso voltar. E se trocar Paris, ou Viena, ou..., por Lisboa, pode estar de acordo com uma realidade tão mais próxima que permita o equilíbrio para que uma Obra se realize, - a cidade não deixará de surgir como polo de uma tensão inesgotável. Respondendo a *Dia de Natal* ou a *Grande Hotel* dois outros textos entre vários possíveis, *Férias*, ou *Paragem*, introduzem de novo o espaço português, como verdadeiro espaço afectivo e de determinante vitalidade. Vejamos um e outro:

*Retempero os meus nervos citadinos / na calma fluvial do Ribatejo. / E não trouxe um só livro! Só desejo / aprender a viver como os campinos. //Nem a presença duns cabelos loiros/conseguiu agravar as minhas penas. /Aqui todas as moças são morenas - / tágides fortes que não temem toiros. //Correm-me os dias bem, à vara larga. /A vida é rude, mas não é amarga; /todos me falam, tudo me sorri... //Malditas sejam, ruas da cidade, /onde não há beleza nem verdade / e onde o gado é mais bravo do que o daqui!*

e

*Estas aldeias de Entre-Douro-e-Minho, /com casas côr-de-rosa perfiladas /ao longo de suavíssimas estradas /açambarcaram todo o meu carinho. // Oiço correr as águas de mansinho, /vejo pender as uvas das latadas; /e há muitas outras coisas perfumadas /que, sem ver nem ouvir, eu adivinho. //Se eu pudesse ficar... Tenha juízo! /Poetas com negócios na cidade / metem mais gasolina - e vão se embora. // E perdendo de vez o Paraíso, / vou conduzindo a minha saudade / a noventa quilómetros à hora.*

Visão idílica da Natureza, do natural e do humilde, daquilo a que, eufemisticamente, e com graves consequências, foi designado por 'vida simples' do *bom povo português\** Seguramente. Contrapondo aqui a *cidade à aldeia*, A.L.R. não deixa de enfatizar um quadro de valores tradicionais, estáveis, ou estáticos (?), e capazes mesmos de suspenderem a aguda consciência crítica que o autor não podia deixar de ter. De algum modo, inserindo-se numa longa tradição portuguesa de escritos onde uma tal oposição se desenvolve, o que aqui está em causa é, ainda, a sobrevivência de uma tradição romântico-naturalista que por Garrett, ou Eça, ou..., se expunha, e que alguns anos antes de *O Livro das Aventuras*, mas em direcção contrária, Almada, em *Nome de Guerra*, com outra força e alcance, á um tempo apontara, e desmontara. Mas se o confronto momentâneo ocorre, se a aceitação tácita de tais quadros é reconhecida como fonte de equilíbrio físico e mental - logo o cineasta, aqui poeta, moderno como Almada era, parte para a cidade, reconhece aí o seu espaço natural: aquele onde o *artificial* o construído, o mecânico impera. Espaço, ainda, em que, na linha dos *futuristas*, o automóvel é um símbolo irrecusável - enquanto a 'saudade' confessada será, apenas, e agora, matriz de novas possibilidades produtivas: as que a podem dizer.

5. Se a resolução da angústia aparentemente mais radical podia pensar-se resolvida pelo regresso ao país de origem, e pelo reencontro com quadros físicos e afectivos adequados, a parte terceira e final do volume desmente-o. É na sequência deste reencontro, ou no interior do quadro que ele constitui, - mas que continuará a deixai\* em aberto uma nítida tensão

psicológica e metafísica... - que o entusiasmo inicial, a arrogância imensa, se vão confrontar com a desilusão mais forte, e com a Morte. Irrompendo ainda sobre algumas referências amorosas, a Aventura, e as aventuras, cerrar-se-ão com os cinco sonetos terminais: *Desespero*, *Apostasia*, *Trafalgar*, *Testamento* e *Renúncia* - todos eles marcados pelo mais denso pessimismo.

*Ai como a vida é triste, e como eu ando / cansado dela, fraco e indeciso, /desconhecendo onde, como e quando /posso encontrar a paz de que preciso! //(...)*

escreve, a abrir, a composição que designa como *Desespero*: e em *Trafalgar*, nos correspondentes quatro versos iniciais, ler-se-á:

*Vivo as horas amargas da derrota. /Sabe-me a boca a sangue. O inimigo /venceu o orgulho que arrastei comigo /e esmigalhou-o co'o tacão da bota. //(...)*

Agora, a confissão é, claramente, de perda. Mas se ela é feita, e de um modo evidente, A.L.R. transpõe ainda a sua angústia para o interior de um campo cultural onde a problemática metafísica jamais pode ser questionada. Superando quaisquer tentativas de ver em tal processo o mero resultado de uma frustração acidental, em *Apostasia* o problema amplifica-se pelo conjunto de entidades referenciadas.

*Perdi aquele antigo entusiasmo / pelo Mar, pelo Amor, pela Aventura... / Schopenhauer, Von Kleist, Antero, Erasmo, /são hoje a minha única leitura. //Não acredito em Deus — em nada — e pasmo / das ilusões que tive powentura. / E cada coisa à minha volta faz-me / o elogio inflexível da Loucura. //(...)*

Significativamente, fazendo a citação dos quatro pensadores (e aproveitando o título de obra de Erasmo para construir o oitavo verso; e, possivelmente, aqui, autor e obra para chegar à rima desejada... por mais que a figura do renascentista seja estimulante e problematizadora de um campo cultural que necessariamente o interessaria), A.L.R. afirma a sua continuada pertença a um universo capaz de questionar o domínio do banal e do efémero. A sua angústia, no limite do que lhe é dado dizê-la, tingem-se de uma grandeza que pelos autores citados lhe vem. Interior a uma elite que não perde nem a capacidade afirmativa nem a lucidez, o poeta substitui a sua anterior consciência da diferença com base na vitalidade e na imaginação fértil por uma diferença mais densa: pelo Espírito reflexivo, pela cultura, pela linhagem. Citar tais nomes é, também, um abrigo, - e uma distinção. Real ou, ainda, imaginária, a *aventura* mantém-se viva: partilha de campos alheios, habitação de espaços e tempos diferenciados, fuga ao trivial.

Mas, se todos os nomes citados são significativos, por Schopenhauer e por Antero é uma problemática que entre a recusa (ou a impossibilidade de aceitação...) de um cristianismo culturalmente regente e a atracção por uma disposição de pertença cósmica, de difícil carácter panteístico mas de eventual resolução nirvânica, se deixa ver. E se, como parece óbvio, nenhuma das características de A.L.R. o disporia, felizmente, ao fim do poeta açoreano, - e se, também, não era o exercício de um pensamento de cariz filosófico aquilo que o poeta visava, a tensão resolve-se (?), ou explicita-se, na construção dos dois últimos textos do livro: *Testamento* e *Renúncia*, - por mais diversos que um e outro sejam. Efectivamente, se o primeiro deles

*Quando a Morte, de turvas asas pretas / descer seus olhos baços sobre mim, / ninguém deve chorar: chegou enfim / a hora em que os poetas são poetas. // Quero que me sepultem num jardim / onde haja relva, goivos, violetas, /pardalada, lagartas, borboletas - /minha última torre de marfim. //Não me fechem os olhos: quero ver! /A larva bruta que me corromper / deixem cevar o ventre insatisfeito. // E meu orgulho ficará comigo /porque alimento a planta, e porque abrigo / milhões de vidas dentro do meu peito.*

assume um carácter quase abjeccionista na antevisão terminal que manifesta, e uma dimensão voluntaristicamente orgânica no modo como encara o pensável fim e a relação corpo / terra, - o segundo assume, a partir de uma confissão privada de perda, um estatuto de tranquila aceitação da vida em espaço onde, e de novo, a Natureza estabelece uma dimensão regrante de equilíbrio e dignidade.

*Procurei este canto p'ra chorar, /para carpir saudades que não tenho. / Venho de longe, muito longe... Venho /dum outro mundo para descansar //Deixei atrás de mim todo orebanho / imenso das ilusões. Quero pensar/ livre da sua voz, do seu olhar/de todo o bem que fez um mal tamanho. //Rodeado de paz e de frescura / perde-se a minha voz entre a verdura, /virgem de tudo o que é perverso e feio. // Os meus olhos inundam-se de luz. /Digo, baixinho, o nome de Jesus... / e julgo crer num Deus em que não creio.*

6. Juntando num só volume setenta sonetos que são, no seu carácter diferido, distanciado e deslocado, e por aí distinto, construções sobre um percurso pessoal, - A.L.R. parece assumir (em época fulcral da sua vida; mas quando um futuro longo se iria abrir à sua frente...) um ajuste de contas com o passado próprio, simultaneamente o recuperando e exorcizando. Estabelecendo o seu desígnio sobre experiências aparentemente paradigmáticas, e de algum modo avalizando a seriedade do projecto pelas figuras (o Pai; a Mãe; o irmão Francisco;...) a quem dedica as várias partes do livro, assumindo o estatuto de escritor capaz de se revelar (e este vocábulo tem conotações com a prática fotográfica...) sob formas de, por vezes, cruel transparência, - o cineasta-poeta terá feito, com o *O Livro das Aventuras*, uma das grandes viagens confessionais da literatura portuguesa contemporânea. E, independentemente de qualquer juízo valorativo que sobre os textos ocorra, e do carácter quase isolado que estes assumem no percurso produtivo do autor, eles instalam, paralelamente, um conjunto de temas, e de problemas, que permitem perceber melhor não só a época de 30 como, também, as opções ideológicas, e mesmo formais, que marcam a sua obra posterior: a cinematográfica.

Abrindo-se em contínuo confronto com envolvências ancestrais mas globalmente determinantes, o necessariamente *moderno* A.L.R. terá feito um percurso crítico, e de crise..., que é, a um tempo, *procura de si e procura do novo* nos limites que a sua própria situação cultural, e afectiva, definiam; e usando aqui a expressão poética para tal *viagem*, ele escolhe, talvez, a mais naturalmente portuguesa maneira de o fazer - aquela em que a simplicidade e a contensão coexistem, mas em que a discrição se torna exigente e definitiva: a que obriga o leitor ao comprometimento e ao silêncio, à partilha da própria solidão. Exigência de silêncio e de comprometimento, e de partilha, que, enfim..., a mais exigente *modernidade* sempre soube desenvolver, e para si requereu.