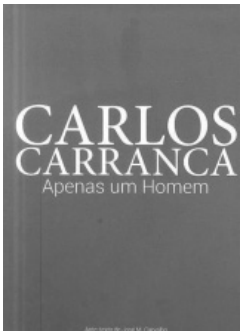
O silêncio e o tempo na linguagem poética de Apenas um Homem*: a voz, a sombra e o corpo na construção da atmosfera – Carranca*

Carlos Carranca (2018). *Apenas um Homem*. Figueira da Foz: Talentilicious, 45 p.



1. Considerações iniciais

Quando aceitei o desafio, endereçado pelo próprio Carlos Carranca, de assinar aquilo que acordámos designar por ante-texto do seu mais recente livro intitulado *Apenas um Homem* (2018), propus-me relatar a jornada que a partir da sua leitura pude experimentar. Precisamente por isso, e penso ser fiel às intenções do autor, faço menção a um ante-texto *do* texto de Carranca, e não *ao* texto de Carranca. A diferença, parecendo subtil, é, porém, assaz relevante, quanto mais não seja porque é dela que resulta, não só esta à primeira vista bizarra qualificação, como sobretudo o registo impressionista no qual predominantemente se inscreve.

Ficara, pois, entre nós estabelecido que não se tratava de redigir um prefácio ou prólogo onde se discorreria acerca do autor e da sua obra, apresentando-os, nessa medida, ao leitor. Ficara ainda determinado que não se trataria de um preâmbulo no qual constassem as chaves interpretativas do texto, oferenda o mais das vezes envenenada. Ainda ficara entre nós delineado que esse ante-texto não constituiria uma crítica literária, com o fito de revelar filiações, genealogias, paternidades mais ou menos evidentes. Ante-texto: nem prefácio, nem prólogo, nem preâmbulo, nem texto crítico, já que todos estes implicam, em maior ou menor grau, uma delimitação e objetivação da unidade-texto, unidade forçosamente estabilizada (ou a estabilizar) e em função da qual se orientam.

Ora, é justamente por esta des-orientação primeira que parece ser reclamada pela classificação encontrada (reduzida à alusão a uma mera sequência segundo a qual os textos estão dispostos, sequência essa que, pese embora presente na expressão 'prefácio' e seus familiares, aí se encontra já sobrecarregada por outras determinações normativas), que o leitor de *Apenas um Homem* não estará perante um ante-texto *ao* texto de Carranca, relação que, estabilizando este último, condenar-se-ia a permanecer-lhe exterior. Se afirmo, contrariamente, tratar-se de um ante-texto *do* texto de Carranca, é porque o primeiro pertence por inteiro à experiência da leitura do último, leitura fazendo-se constantemente, leitura refazendo a cada instante o texto sobre o qual se debruça, ao invés de repousar numa unidade já recortada, domada, obediente.

Percebe-se, assim sendo, que nada nesse *do* remete para uma relação de propriedade de um texto sobre o outro. Da mesma maneira que não se trata, evidentemente, de um ato de sobranceria pelo qual o ante-texto se reivindicaria parte do texto de Carranca. Tanto a exterioridade implicada na posse, como a total identificação plasmada na tentativa de se fazer pertencer, são imagens inadequadas para pensar a relação dos dois textos. Por meu turno, devo dizer que, com a redação do ante-texto, mais não desejei que traçar uma linha de desdobramento – apenas uma de entre outras possíveis, tantas quantas as leituras de que o texto for alvo, estou em crer –, linha emergente na experiência de leitura que forçosamente foi a minha, dela extraída, e através da qual o texto de Carranca encontra uma via de irradiação, propagação, logo, de afetação. O ante-texto mais não se presta do que a relatar as peripécias envolvidas nesse espaço-tempo afetivo fundado entre o livro e o leitor – a leitura.

Ora, se faço questão de abrir o presente artigo com esta pequena reflexão acerca da natureza do laço que os dois textos entretecem entre si, devo-o às dificuldades que a variação da sede de publicação levanta àquilo que seria um transplante integral do ante-texto. Dificuldades que se prendem, acima de tudo, com a relação que um (ante-)texto de teor declaradamente impressionista pode estabelecer com a redação de um artigo que se quer publicável numa revista universitária.

Se bem que ciente das exigências implícitas na variação da sede de publicação, considero ainda assim útil e pertinente resistir a abandonar por completo o registo por que o ante-texto se pautou, já que a análise textual que se seguirá tem como objetivo último, mais do que revelar o pensamento de Carranca, justamente demonstrar o engendramento de determinados efeitos no leitor. Assim sendo, não pretendo, no presente artigo, alterar radicalmente o tom adotado no ante-texto, intenção que me pareceria inevitavelmente fadada

ao fracasso, ou não fosse a própria linguagem-Carranca, e a experiência da leitura que lhe está associada, a dissuadi-la, mas antes aproveitá-lo enquanto indicador de alguns efeitos desencadeados com e pelo texto *Apenas um Homem*. Compreender-se-á, pois, a transcrição integral de alguns excertos do ante-texto, procedimento através do qual demando integrar algumas ideias nele impressivamente registadas num conjunto mais vasto de obras do autor (a obra poética mais recente), exercício que, além de viabilizar um desenvolvimento mais consistente da assiduidade das dimensões do silêncio e do tempo no seu pensamento (bem como as relações entre elas estabelecidas), permitirá uma busca mais clarividente dos mecanismos através dos quais elas se fazem presentes em *Apenas um Homem*. É esta a paisagem geral na qual o presente artigo se ancora e dos quais surgem os seus objetivos.

2. A libertação do afeto na palavra poética de Carlos Carranca: Deus e o tempo

Se defendi tratar-se de um ante-texto *do* texto de Carranca, e não *ao*, tal deve-se àquilo que me parece ser uma impossibilidade fundamental de falar *sobre* a linguagem poética de Carlos Carranca, e por conseguinte, da sua obra, mas apenas *com* ela. É o próprio, aliás, que o faz notar em *O Fogo o Tempo e as Cinzas* (2016b):

> Explicar a palavra?
> Só se ela estiver de vida
> morta.
> (Carranca, 2016, p. 14).

A palavra poética, viva, mantém-se a todo o preço inexplicável, sob pena do poeta se transformar num autopsiador. Com efeito, assim é, como de resto é apanágio de qualquer grande poeta, já que a linguagem poética contém em si a sua própria metalinguagem, prescindindo, com efeito, de qualquer outra linguagem que, sendo-lhe estrangeira, a viesse traduzir. Mais: dizer que a linguagem poética de Carlos Carranca contém a sua própria metalinguagem não é o mesmo que defender a demarcação de dois lugares distintos no seio da sua obra, ou sequer a existência de duas posições diversas do sujeito da fala: uma que alegadamente estaria reservada à linguagem poética, outra que, visando-a, sobre ela se rebateria, lugar este destinado à metalinguagem. No meu entender, tal conceção passa ao lado do essencial, já que a linguagem poética de Carranca

é-o, não na medida do motivo ou do objeto que toma para si, mas antes porque a cada momento é indissociavelmente linguagem e metalinguagem, sujeito e objeto, fala e escuta.

Torna-se percetível, assim, que nesse impedimento nada há a lastimar, uma vez que ele não advém de uma qualquer falta que lhe pudesse ser assacada. É rigorosamente o oposto: ele antes procede de um excesso que transpira da sua criação, com a condição, é evidente, de a esse excesso não se sobrepor a ideia de algo remanescente e dispensável. Se se testemunha um excesso na obra do poeta, ele sempre concerne à abertura para o descomedido e imoderado. E é precisamente incidindo na potência que sempre excede o ato, o de linguagem incluído, ou não fosse o sentido poético esse vapor que da palavra se desprende, que a obra poética, seja ela qual for, se evade de si mesmo, do seu formato-livro, para, vibrando com os filamentos cósmicos, se tornar um mundo, não metafórico nem exatamente atual, já que diferente daquele que diariamente experienciamos, mas plenamente real enquanto potência literalmente vivida na carne do leitor.

Acontece que é na obra e somente por via dela, no ato e somente através dele, na palavra e somente pela palavra, que a potência desse excesso se nos revela e torna sensível. Estamos no cerne da poesia de Carranca, assumida logo na abertura de *O Eu Desconhecido* (2016a): «O que há para dizer cabe em poucas palavras. Gastámo-las levianamente, coisificámo-las, vulgarizámo-las e, agora, resta-nos a ciclópica missão de lhes restituir o sentido primeiro, o compromisso devido à poesia: reconstruir o verbo derrubado» (Carranca, 2016a, p. 7). Lograr, pela palavra, o nascimento da própria palavra, esse mundo nem ainda sem palavra, nem já com palavra, mas mundo do qual despontou a força-palavra, esse sopro impessoal que lhe está na origem, a palavra-sopro (Artaud, 2006). É por isso que esse Deus que a poesia de Carranca incansavelmente persegue não é representável pela palavra, o que significaria supor uma verdade que fosse exterior à linguagem poética e que esta se limitaria a traduzir e transmitir. Ao contrário, esse Deus pertence à própria palavra poética, melhor, à sua irrupção intempestiva, relâmpago onde já nem mesmo as categorias de interior e exterior fazem sentido algum:

> Encontrar Deus?
> Só onde Ele for possível
> p'la palavra
> (Carranca, 2016b, p. 10).

Nesta demanda, Carranca alerta, é-se vedado o uso da palavra comum, já que ela foi gasta e banalizada. A língua, gramaticalmente regida e logicamente organizada, modalidade de linguagem discursiva, proposicional, significante, representacional é fundamentalmente inapta para tornar as forças sensíveis, já que se encontra presa ao mundo das formas já organizadas, ao seu próprio mundo, afinal (Derrida, 1995). A conceção de verdade correlativa a esta linguagem é absolutamente alheia à poética de Carranca. Nesta, como vimos, a verdade não pertence à esfera do ato e da realidade atual, mas outrossim da potência que dela sempre se liberta e que não pode deixar de *realmente* a exceder, não é verificável nem sequer observável, mas ao invés autoevidente e arrebatadora, verdade esquiva à demonstração, mas apenas mostrável, não geométrica ou intelectual, atributos de uma realidade estratificada e formada, mas topológica, energética e pulsante, ou não habitasse o mundo das forças. É por as forças só frivolamente se deixarem dizer, sendo apenas afetivamente captáveis, que o Deus que a poesia de Carranca incansavelmente busca é em absoluto incompatível com linguagem comum. Ora, o excesso em Carranca não é outra coisa afora aquilo que em si mesmo sobrepuja a própria obra no seu estado *já* realizado, ou o mesmo é dizer que ele é a força primeva e genuína que lhe esteve na aurora e que sempre se faz presente, mesmo no mais ascético dos poemas, como aliás evidencia a intensa linha de sobriedade tão bem delineada nos seus mais recentes trabalhos.

Assim é, em *Apenas um Homem*, com a revelação da nossa verdade, isto é, da *mareidade* do mar (o ser do mar). Oiça-se como permanece pairando no ar uma das exclamações finais: «Todos nós somos mar!» (Carranca, 2018, p. 44). Mas esta verdade não é uma a que Carranca chegou, raciocinando e concluindo, mas antes uma que dele se apossou e trespassou, verdade *no* poeta, mais que do poeta, e que neste encontrou a maneira de se fazer revelar, como num ápice, ao mundo das formas, não para neste habitar, mas para o desmontar por dentro e nesse mesmo movimento convidar-nos a tocar o mundo larvar do qual emergiu. Uma verdade da ordem do acontecimento, do inesperado e repentino, da visão, audição, sensação evanescente que só a palavra poética pode fazer durar, o relâmpago de uma visão vívida onde já nada distingue os olhos que veem daquilo que é visto, evanescência do prolongamento de um ritmo sonoro onde ouvido e ruído são o prolongamento de uma só tessitura. Uma verdade saída de um «tempo atempo, sem horas, sem minutos, sem segundos, sem tempo» (*ibid.*, p. 37), de um «tempo a correr para lado nenhum» (*ibid.*, p. 38), de um «tempo anterior à fala, primordial, sentido pelas pedras, pelos animais» (*ibid.*, p. 38), onde se pode ser «a capela primitiva» (*ibid.*, p. 36), «a respiração

original para além do mundo de existir, para além do pó das estrelas, do absurdo da transitoriedade da vida, para além… sempre para além» (*ibid*., p. 37). Tempo a-cronológico, tempo da pura aparição, não do já aparecido, da criação, não do já formado, do fluxo cósmico, não do mundo percebido. Tempo do ainda não e já não, dividindo-se perpetuamente num passado que não mais pode ser e num futuro que ainda não é (cf. Deleuze & Guattari, 1995): é esta a dinâmica temporal do Deus que só na linguagem poética Carranca pode perseguir.

Em todo o caso, é certo e sabido que essas verdades se furtam irremediavelmente, como vimos, à esfera da língua, à linguagem como instrumento manobrado pelo sujeito para representar o mundo, forçando assim o poeta a um conjunto de criteriosas operações de despojamento daquela. Significa isto que toda a questão de Carranca consiste, não em colocar de lado essa linguagem sempre castradora, sempre insuficiente e fatigante, mas antes em penetrar nela, esburacá-la por todos os lados e fazê-la escapar de si mesmo – o poeta não foge da linguagem, mas põe-na a fugir, a explorar paragens inauditas (Deleuze, 1997). É a isto, penso, que o próprio Carranca se refere quando adota a missão, não pessoal, note-se, mas da arte poética em bloco, de «reconstruir o verbo derrubado» (Carranca, 2016a, p. 7).

Isto não invalida que cada poeta tenha a sua própria maneira de torcer a linguagem e de assim aceder ao seu outro lado, diferente do que dela estamos acostumados, mas ainda sua pertença, lado de lá da linguagem abrindo na direção do que ela não é, ao mar, ao homem, mas que ainda assim só por ela é acessível – um seu mar, um seu homem, um seu fora (Foucault, 2009). É essa torção que a linguagem poética de Carlos Carranca, e especificamente em *Apenas um Homem*, inflige na língua que aqui constitui motivo de interesse. Nas palavras do próprio, estamos à espreita dessas «habilidades na corda sintática das palavras» (Carranca, 2018, p. 37). De qualquer maneira, a título preliminar, bastará frisar que ao passo do movimento da pena de Carranca, é todo um espaço poético que se vê inaugurado e onde se é convidado a experimentar uma linguagem por ele reinventada. Esvaziando-a da sua trivial função representativa, tece-se um plano onde a palavra e o mundo se tornam indiscerníveis, onde a primeira dá *imediatamente* o segundo, e onde este é imediatamente composto pela carga afetiva daquelas. Não será demais sublinhar que nesta conversão tudo passa por fazer da linguagem coisa viva do mundo (não deixando de simultaneamente ser um outro mundo), e não uma sua imagem, presença primeiramente bruta, violenta, imediata, afetiva, e só depois, acessoriamente, intelectual e compreensiva.

A minha oração
és tu
poema de sangue
(Carranca, 2016a, p. 36).

Fundar um novo mundo neste mundo pela linguagem passa por transfigurar a palavra em sangue e carne, sopro e grito – em vida, afinal de contas. É por devolver à linguagem a vitalidade que o seu uso quotidiano já a havia feito perder, que escrever e viver são uma e uma só coisa, um só fluxo, como já em 1997 soube ver Carranca:

Tento escrever
um poema,
só para me entreter.

Mas ele não vem…

Não tem sentido
um verso que seja
só para o escrever.

Tento…
mas, não!
Um verso não é isso
de ornamentar espaços de lazer.

Poesia é pão da alma,
é a consagrada
hora proibida.

E sempre que escrevo um verso,
escrevo a vida.
(Carranca, 2013, p. 9).

Escrever um poema é abrir uma passagem de vida, é criar e experimentar um pedaço de vida em estado puro (Deleuze, 1997). É por isso que a linguagem poética transporta já em si a sua metalinguagem. É que enquanto a linguagem comum, chamemos-lhe assim, implica posições de fala ocupadas por sujeitos

que a utilizam para codificar e descodificar o mundo de que se apercebem, por sujeitos que intencionam *vis-à-vis* o mundo já percebido, ordenando-o, qualificando-o, classificando-o, investindo-o – a linguagem mediando a relação com o mundo, confortando-a, segurando-a –, já na linguagem poética tudo se desenrola de modo distinto. Nesta já não se trata de intencionalidade, já que deixou de haver um mundo, mais ou menos coeso, para ser percebido, mas sim aquele que a própria vida da palavra proporciona experimentar e que se encontra em perpétua irrupção. Substitui-se, então, a lógica da intencionalidade, das relações entre posições predefinidas e ordenadas, sujeito de perceção e mundo percebido, pela intensidade própria da linguagem, pelo afeto puro, antes de tudo impessoal, ainda que sempre à espreita de corpos aventureiros, de poetas e de leitores, onde instalar-se.

Aqui já não há sujeitos nem objetos formados, mas apenas variação intensiva da matéria larvar da qual eles emergem. Nenhuma forma se fixa, senão as forças da matéria germinal, da qual a cada instante nos tornamos nós próprios passando por outros. A segurança garantida ao sujeito da fala pela ordenação e hierarquização típicas à gramática da linguagem comum, é trocada pela incerteza e pelo risco do devir, ou não fosse a verdade uma aventura. É por isso que, mais do que numa linguagem poética *de* Carranca, prefiro falar de uma linguagem-Carranca, uma linguagem que atravessa Carranca e o leva consigo, que fá-lo perder-se para logo após se descobrir o mesmo, mas sempre já transformado. É o próprio que o reconhece:

> Subitamente
> fora de mim
> um verso
> (Carranca, 2016a, p. 9).

O estilo é isto. Ele não se confunde com a recorrência de certos temas (independentemente de eles existirem), nem com noções como sofisticação e maneirismo linguístico. O estilo, e é por isso que não basta escrever bem, é antes de tudo uma forma de vida: de calar a sua voz pessoal, de se dissolver na linguagem, de captar o rumor que lhe é próprio, para depois regressar, ainda atordoado, com um pedaço de vida entre as mãos – eis um verso (Blanchot, 1987). O estilo é, numa fórmula, uma maneira de *ser* palavra. Como lembra esse homem solitário do livro em questão: «Sou palavras, talvez versos, mancha gráfica ocupando a folha em branco; sítio onde reflicto; o lugar da palavra entre palavras» (Carranca, 2018, p. 36).

Assim, Carlos Carranca, colocando o leitor na impossibilidade de falar sobre aquilo com que no momento se depara, Carlos Carranca condu-lo igualmente, e eis a sua mestria, a experimentar essa incapacidade como a mais elevada potência da linguagem e com isso põe-na a mostrar, em vez de demonstrar. É por isso que não falo *sobre* a obra de Carlos Carranca, empreendimento sempre a um passo de lhe devolver as hierarquias da linguagem comum e contra a qual o poeta tanto resiste, mas *com* ela, num registo de amizade, horizontal.

3. O silêncio e a construção da atmosfera-Carranca: a voz, a sombra e o corpo

Em *Apenas um Homem*, Carranca, hábil construtor de Deus(es) – mais do que *pela*, *na* palavra, simultaneamente coexistindo e distinguindo-se dela –, constrói uma atmosfera que transtorna por completo a função representativa que usualmente se impõe à palavra desempenhar. Esta atmosfera, claro está, não alude a algo como um ambiente no qual as palavras viriam ulteriormente repousar. Entre aquela e estas, nenhuma exterioridade pode ser reivindicada. A atmosfera-Carranca, designemo-la assim, é o mundo resultante de um efeito disparado pela própria respiração das palavras. Expandindo-se, revelando a cada vez um índice de centrifugação diverso, uma velocidade e temperatura distintas, a palavra engendra o que a rodeia. Ou o mesmo é dizer, do corpo-palavra se desprende, como um vapor fumegante, a atmosfera na qual ela granjeia, não um significado definido, mas um certo grau e tonalidade afetiva, um sentido. Escusado será dizer que o não faz sozinha, senão em conjugação com as outras, o que faz do poeta um compositor de palavras, é certo, mas sobretudo de silêncios, tarefa frontalmente assumida por Carlos Carranca.

Como o poeta trabalha o silêncio em *Apenas um Homem* e como daí surge a atmosfera adequada à libertação e circulação da carga afetiva da linguagem, e consequente entrada num tempo a-cronológico – eis a questão por ora norteadora. A relação entre o silêncio, o tempo da verdade poética e a necessidade de trabalhar a linguagem são, aliás, confessadas quando Carranca associa «o autor, a capela primitiva, fresta de silêncio» (Carranca, 2018, p. 36-37) ou as «habilidades na corda sintática das palavras, [com] o imperativo do silêncio» (Carranca, 2018, p. 37). É atingindo esse silêncio essencial que o poeta se torna a fala imemorial da linguagem. Antes de entrar no texto citado, porém, leiam-se os dois poemas seguintes:

É do silêncio que a poesia nasce.
É pelo silêncio que se cumpre
a palavra.
(Carranca, 2016a, p. 44).

*

Todo o poema
é um túmulo de
onde a palavra ressuscita.
(Carranca, 2016b, p. 9).

É que para que a linguagem poética fale, lembre-se, não basta que o poeta se cale e se deixe trespassar por ela, mas também que, retornando vivo dessa invasão visceral, ele consiga fazer com que ela tenda o mínimo possível para o tagarelar típico da linguagem comum. É por isso que Carranca raia os limites concebíveis na economização dos meios, rarefazendo e subtraindo, e com isso tocando esse silêncio que sempre se faz cumprir nas mais arrebatadoras sensações.

Não idealizemos, porém, este silêncio. Com efeito, no seu estado absoluto, ele não existe nem poderia existir. Distanciemo-nos, pois, da simplista pressuposição de que silêncio e som se opõem. Sugiro, contrariamente, um *continuum* que vai do silêncio ao grito, e vice-versa, constituindo ambos estados-limite do ruído. Pelo meio, todos os ritmos possíveis, o que, por si só, sempre implica, no mínimo, a ocorrência de dois sons e respetivo silêncio intervalar. Por só nascer à segunda batida – ainda que, nesse momento, aja retrospetivamente e acolha em si tanto a primeira batida como o período que a distancia dela, criando aí um tom –, um grito, apenas um grito, não dá lugar ao ritmo (que no silêncio encontra a sua expressão mais pura), sendo apenas um brutal rasgão no silêncio, imóvel para a eternidade. Carranca reconhece-o, senão veja-se o final da segunda secção do poema intitulado «Poesia»:

[…]
o meu grito,
rasga o momento,
o nada.
(Carranca, 2013, p. 10).

Não obstante, o grito e o silêncio, ainda segundo Carranca, estão longe de se opor, relacionando-se, por vezes, tão intimamente que chegam a sobrepor-

-se, ou não fosse este *continuum* elástico-bastante para se dobrar sob a forma circular, pondo os seus extremos a beijar-se:

> Silêncio
> Grito aflito
> Sufocado.
> (Carranca, 2016a, p. 57).

A relação do silêncio com o grito assume contornos peculiares em *Apenas um Homem*. É que se é verdade que o grito, isolado de tudo mais, é a pura impossibilidade do ritmo, já que para o ser seria necessária a emergência de uma segunda batida, um segundo sopro, não é menos verdade que, dada a perfeição rítmica inerente ao silêncio (a ponto de ele ser inescrutável ao ouvido humano), o ritmo sempre requer a existência de um grito que o rompa e lhe abra a possibilidade de sofrer essa segunda batida. É por isso que os extremos do *continuum* não existem no seu estado puro na linguagem poética, sendo esta um trabalho de articulação de ambos, de criação de ritmos, de tons vocais, de variações rítmicas, ou o mesmo é dizer, de sentidos inéditos e não significados.

Ora, a atmosfera-Carranca nasce precisamente destas articulações, sendo uma ecologia de ritmos mais ou menos próximos do silêncio, mais ou menos próximos do grito, mas sempre variando em função do recurso a um e a outro. Basta relembrar a já referida fórmula repetidamente lançada pelo homem do texto e que vai pontuando o desenrolar do texto: «Que ficará de mim?» (Carranca, 2018, p. 38, 42, 45), mas também outras tiradas que funcionam do mesmo modo, como «Todos nós somos mar» (*ibid*., p. 44) ou «Quem nos vem dizer quem somos?» (*Ibid*., p. 45). Nenhuma delas é um grito no seu sentido puro, ideal, no entanto, pela forma como se inserem no texto, pela sua abertura ao indefinido, ao porvir incógnito, pelo espaço que à sua frente abre e projeta sob a sua marca, percebe-se que são marcadores rítmicos dele próximos, espécies de sopros guturais que cortam o silêncio.

Por outro lado, só colhem sentido pelo jogo em que entram com o silêncio, o qual também nunca é, repetimos, silêncio na sua aceção mais pura, mas criações rítmicas a tender para a indiscernibilidade que é o ritmo perfeito do mundo sem fala, do silêncio, isto é. Bem vistas as coisas, se por silêncio entendessemos a total ausência de ruído, ele pura e simplesmente não poderia ocorrer, ou não fosse a própria terra uma entidade viva que respira, que geme, que pare, ou não fosse o nosso corpo um incessante e fervilhante fluxo de sangue, minérios e letras. Quando se diz, comummente, fazer silêncio, mais

não se está a indicar do que a ausência de qualquer som reconhecível. Como conquista o silêncio o seu lugar em *Apenas um Homem* e que linhas rítmicas traça ele com o grito?

Antes de mais, impõem-se mais algumas considerações acerca do silêncio em Carranca. Para isso, repare-se nos seguintes poemas:

> O segredo é
> perdermo-nos mais além
> noutra palavra
> (Carranca, 2016a, p. 18).
>
> *
>
> O silêncio repousa
> em tudo o que é vivo
> a despertar
> (Carranca, 2016a, p. 55).

O primeiro, julgo, remete para um silêncio intersticial, entre as palavras, intervalar, silêncio da folha em branco, silêncio puro insensível à audição. Ora, no que à linguagem poética diz respeito, há um silêncio mais essencial, na medida em que é ele que funda a possibilidade das palavras entrarem em linhas rítmicas – refiro-me ao silêncio inerente às próprias palavras, silêncio que me parece surgir no segundo poema. Mais essencial porque, na linguagem poética, a sensibilização ao primeiro tipo de silêncio depende da extração deste silêncio que já repousa em cada palavra. Silêncio esse que nada tem que ver com o término da sua leitura ou com o final do seu desenho gráfico, mas antes com a sua própria irrupção, com a potência que a excede, com a força, com o afeto, com o sopro, com o grito. Conquistar o silêncio à palavra é conquistar automaticamente o grito que lhe é próprio, e assim torná-la apta a entrar no jogo das variações rítmicas. É por isso que falar deste silêncio ou falar do tempo a-cronológico é falar do mesmo, é falar do tempo em que já nada pode ser como era, nem pode ser como será, é falar da verdade do acontecimento pelo qual fomos de repente engolidos, é falar da incrível verdade incausada do menino Jesus (referida pelo autor em *Apenas um Homem*), diferente de todas as outras crenças – é «o despertar».

Arrancando silêncios às palavras é para esta extasiante experiência que Carlos Carranca nos empurra, deixando-nos, a nós leitores, perante o abismo do desconhecido e, mais que isso, do inominável. E se, de um momento para

o outro, algo se nos revela, é exatamente no ponto em que nos abeiramos desse indizível pela palavra tagarela, desse insensível ao organismo, desse inaudível e invisível aos ouvidos e olhos viciados – aí, bem aí, tocamos, num instante sem instante que sempre nos escorrega por entre os dedos, o *elã vital*.

Em *Apenas um Homem* o seu silêncio reverbera do princípio ao fim. É por respirar por estas «frestas de silêncio», por desenhar contornos de ausência às entrelinhas e ao não-dito, que *Apenas um Homem*, antes de oferecer conclusões, incita à interrogação e ao pensamento. Pondo a linguagem a oscilar entre os seus dois limites assintáticos, o silêncio e o sopro, Carlos Carranca cria uma atmosfera também ela oscilante entre dois estados que, como os anteriores, convenhamos, também eles se confundem em permanência: a vacuidade e a plenitude. Este movimento pendular a que o texto, ele próprio, obedece e obriga o leitor a realizar, movimento pelo qual texto, bem como leitor, se deixam submergir numa atmosfera pautada pela incerteza e pelo mistério, tem no corpo, estou em crer, o seu ponto de ancoragem.

Carranca explora sem tréguas uma das propriedades fundamentais do corpo: a sua possibilidade de se expandir intangivelmente – sombra e voz. O corpo é, e disso ninguém duvida, esse corpo «cosido consigo mesmo», matéria, cabeça, tronco e membros, veias e sangue, sexo. Ele não deixa de ser, no entanto e ao mesmo tempo, esse corpo que atingido pela luz é sombra, imagem, mancha, contorno; esse corpo que falando é sopro aéreo, impalpável, fluxo sonoro, ritmo. A subtil articulação levada a cabo por Carranca entre a luminosidade e a sonoridade vocal – variando ângulos e intensidades luminosas de forma a fazer aparecer, por vezes sombras lúdicas, outras vezes despóticas; variando timbres e tonalidades vocais, produzindo um efeito cinematográfico onde o corpo é aproximado e distanciado dos olhos do leitor, sem que este se aperceba que eles já não são só visuais, mas polivalentes –, essa articulação entre luz e voz, incidindo no processo de desdobramento corporal sob a sua forma espectral, forja uma fenda no seio do próprio corpo e na qual o silêncio desprendido pelas palavras poderá, enfim, descarregar a sua potência afetiva.

A título de ilustração, tome-se o seguinte excerto do texto, referente a uma das indicações cénicas presentes no texto:

> […] continua sentado, de olhos fixos no chão, olhando a sua própria sombra que se projeta diante de si. Levanta-se, lentamente, brinca com a sombra do seu corpo, ergue os braços, uma perna de cada vez. Tudo em silêncio. Não se ouve um ruído para além dos sons dinâmicos da sombra. Sem que nada o faça prever, o corpo físico, carnal, palpitante, desaparece e é só sombra; ampliada no chão, vai ganhando

> o palco até se transformar numa espécie de poder totalitário que tudo toma – o espaço cénico é, apenas, feito de sombra humana. Em simultâneo, surgem numa tela, ao fundo, imagens em movimento de políticos nas suas funções, chefes religiosos, migrantes naufragando no mediterrâneo; crianças (umas em escolas, brincando, em plena ação de ensino-aprendizagem, e outros, subalimentados, vítimas de todos os poderes). A sombra gigante ocupa o chão do palco. Aos poucos, a sombra desaparece, assim como as imagens em movimento que, de súbito, deixam de existir. E fica o homem só, cosido consigo mesmo, monodialogando, sem palco, sem público, sem espaço físico identificável. (Carranca, 2018, p. 35-36).

O que aconteceu? Numa primeira fase a personagem está fixa, absorta na sua própria sombra, um e outro pertencendo-se, justapondo-se num absoluto silêncio – apenas um homem. Até ao momento em que decide levantar-se, ao que se segue um conjunto de movimentos progressivos, encadeados, como que estimulando a ação da sombra, a sua autonomização que não tardará a dar-se – apenas um homem com a sua sombra, com o seu espaço. Estes dois momentos constituem, por assim dizer, um primeiro segmento rítmico caracterizado pela dependência, ainda que sob duas modalidades distintas, entre corpo e sombra. Até que, subitamente ocorre um corte na situação que a fará entrar num novo segmento rítmico: o corpo desaparece e a sombra, senhora de si, galopa incessantemente até preencher todo o espaço. Ao contrário do ponto inicial do excerto onde o espaço era percebido sob a sua forma euclidiana, aqui todo o espaço se torna exterior, raso, sem coordenadas, atingindo o seu ápice com o aparecimento das imagens, já que nesse passo todo ele se torna uma imagem em si mesmo, desvinculada, imagem porque sombra no chão de um corpo já inexistente, imagem porque todo o ambiente exibe imagens sem referente atual na situação – segundo segmento. Um terceiro segmento rítmico, todavia, rompe a cena: a sombra começa a extinguir-se e as imagens desaparecem. Mas o nosso personagem não regressa ao espaço do qual havia partido, senão a um espaço completamente interior, sem nenhum exterior possível, e logo sem espaço identificável, sem público, absoluta e essencialmente só – eis a solidão mais essencial, o silêncio. Sombra e corpo, sombra sem corpo, corpo sem sombra: três estágios compositores de uma mesma linha rítmica, onde os primeiros dois se espaçam mais duradouramente no tempo, num crescendo paulatino (muito bem construído pela leveza associada à imagem, objeto sem peso, na realidade), enquanto o último protagoniza uma queda a pique cujo peso decorre da ideia de um corpo «cosido consigo mesmo», massa inerte, sem referência nem exterioridade que o localize num ambiente mais vasto. Serve o caso para

demonstrar como a sombra, modalidade de expansão intangível do corpo, produz, a partir das variações rítmicas que Carlos Carranca consegue incutir, uma atmosfera também ela variável, incerta, e onde é o próprio corpo que nela se abre e fecha aos silêncios e aos gritos da linguagem.

Mas atente-se à forma como o autor finaliza a indicação cénica anterior e prossegue com a fala do nosso homem:

> De novo, o poder da palavra, como sangue-alma, única realidade objectiva, identificável].
>
> – Retenhamos a seguinte ideia: eu não sou eu nem a minha circunstância, nem nada. Sou um funâmbulo de carne e osso, sangue de palavras […]. (Carranca, 2018, p. 36).

Após o corpo ter ficado cosido consigo mesmo, absoluta interioridade, uma outra modalidade de expansão intangível do corpo emerge: a voz. A personagem volta a ter a palavra e prossegue o seu discurso, somente, devido à ausência de espaço exterior, e lembremos que se trata de um monodiálogo, ela ao invés de se dirigir e repousar num destinatário (humano ou não-humano, pouco importa para o caso), permanece a vibrar no ar, dando corpo a uma atmosfera etérea. É esta falta de quem receba o discurso, esta falta de direção que não é mais que o próprio sujeito que fala, que põe a voz a ressoar e que evidencia, mais do que aquilo que é efetivamente dito, a própria reverberação da voz. Tal como a sombra se havia, por engenho do autor, autonomizado do corpo, agora passa-se o mesmo com a voz: ele expande o corpo, mas como voz que é, retirando-se no mesmo momento em que nasce, logo o apaga se não tiver onde repousar, onde deixar marca, rasto. Assim, o personagem não pode deixar de se situar «entre o ser e o não ser» (Carranca, 2018, p. 39)), na «inconsistência do ser» (*ibid.*, p. 41) que todos somos, ou se quisermos, descobre na evanescência do fluxo sonoro que é a voz a própria estrutura, não de si, mas *do* si (Nancy, 2014).

E não é essa, justamente, a *mareidade* do mar: aquilo que não existe senão diferindo de si a cada instante, fluxo constante. Assim nos diz Carranca: «voz interior à voz que somos, é nele, mar, que reencontro o segredo fechado da sua voz rouca de profeta» (*ibid.*, p. 43). «Perante ele, para além dele, nada há a descobrir, senão o aquém» (*ibid.*, p. 44). Descoberto que está o segredo da variação *permanecendo* outro, Carranca não pode deixar de se encontrar somente e apenas no exato instante em que se perde, nessa semente de tempo a-cronológico.

De sobressalto em sobressalto.
De remorso em remorso.
Nem eu nem o outro.
Só o assombro de mim.
(Carranca, 2017, p. 12).

Referências bibliográficas

ARTAUD, A. (2006). *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
BLANCHOT, M. (1987). *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
CARRANCA, C. (2013). *55 Poemas de Idade*. Figueira da Foz: Talentilicious.
— (2016a). *O Eu Desconhecido*. Figueira da Foz: Talentilicious.
— (2016b). *O Fogo, o Tempo e as Cinzas*. Figueira da Foz: Talentilicious.
— (2017). *Para Além do Mar Vermelho*. Figueira da Foz: Talentilicious.
— (2018). *Apenas um Homem*. Figueira da Foz: Talentilicious.
DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34.
DELEUZE, G. (1997). *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34.
DERRIDA, J. (1995). *Escritura e Diferença*. São Paulo: Perspectiva.
FOUCAULT, M. (2009). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
NANCY, J-L. (2014). *À Escuta*. Lisboa: Chão da Feira.

José Maria Carvalho[*]

* Doutorando em Sociologia no programa OpenSoc do Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade de Lisboa.