

Entre as Raízes e os Astros: António Ramos Rosa em diálogo

Eds.: Ana Paula Coutinho e Helena Costa Carvalho

CASSIOPEIA

Título

Entre as Raízes e os Astros: António Ramos Rosa em diálogo
dezembro de 2025

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
www.ilcml.com
Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal
Ilc@Letras.up.pt
T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores
Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

Autores

Amélia Muge, Ana Carolina Meireles, Ana Paula Coutinho, Andrea Ragusa, António Pedro Pita, António Pinho Vargas, Bruna Carolina Carvalho, Bruno Ministro, Catarina Braga, Catherine Dumas, Daniel Rodrigues, Diogo Marques, Fernanda Bernardo, Graciela Machado, Helena Costa Carvalho, Hugo Amaral, Ida Alves, Isabel Carvalho, João Castro Pinto, Manuel Valente Alves, Maria do Carmo Mendes, Marieta Georgieva, Patrícia Esteves Reina, Pedro Eiras, Rui Torres, Silvina Rodrigues Lopes, Terhi Martilla, Yana Andreeva

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

A partir da imagem do cartaz *Entre as Raízes e os Astros: António Ramos Rosa em diálogo*.

ISBN: 978-989-36147-4-7 | DOI:<https://doi.org/10.21747/978-989-36147-4-7/cass18>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2025

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do projeto UID/00500/2025 | <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>, e através do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia
UID/00500/2025



FLUP
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

Índice

9 >> Apresentação

Ana Paula Coutinho, Helena Costa Carvalho

I. Rizomas

17 >> *O descolar das folhas*

Silvina Rodrigues Lopes

29 >> *Ler e fazer poesia: um mesmo gesto. Crítica e cantos amebeus em António Ramos Rosa*

Catherine Dumas

39 >> *Imagens, transições e passagens em António Ramos Rosa*

Daniel Rodrigues

53 >> *O que pensa a poesia de António Ramos Rosa? Primeira aproximação*

António Pedro Pita

61 >> *A Inadiável Nudez da Voz. Ramos Rosa – “uma voz na pedra” ou uma po-ética da sobre-vivência*

Fernanda Bernardo

79 >> *“ó forma de desejo já perdida”: no contra-tempo como ter-lugar do poema, ler Ramos Rosa com Derrida*

Hugo Amaral

99 >> *Uma “teia viva”: entrelaçamento(s) e reversibilidade(s) na poesia de Ramos Rosa*

Helena Costa Carvalho

113 >> *“Aproximem-me a natureza até que a cheire”: Ramos Rosa sob o signo da Ecocrítica*

Maria do Carmo Cardoso Mendes

127 >> *“O Arco e a Lira” de António Ramos Rosa*

Ida Alves

143 >> *Ramos Rosa contra Caeiro*

Ana Paula Coutinho

161 >> *António Ramos Rosa e Carlos de Oliveira: vestígios de memórias vegetais*

Bruna Carolina Carvalho

177 >> *A receção búlgara da obra poética de António Ramos Rosa*

Yana Andreeva e Marieta Georgieva

195 >> *10 poemas de Ciclo do Cavalo traduzidos para italiano*

Andrea Ragusa

II. Folhagens

- 213 >> *Frase, sílaba, folhagem: ecossistemas da escrita e da leitura numa perspectiva ecocrítica digital*
Bruno Ministro, Patrícia Esteves Reina e Ana Carolina Meireles

III. Constelações

- 235 >> *A exposição Matéria Viva*
Bruno Ministro e Patrícia Reina
- 239 >> *A flor da palavra*
Catarina Braga
- 241 >> *TEXTURAS | RUPTURAS: Ensaio Multimedial em Fluxo Digital*
Diogo Marques
- 249 >> *Cada vez que se diz: silêncio, vazio e nada...*
Isabel Carvalho
- 251 >> *“O todo da redonda natureza” – narrativas electroacústicas a partir da obra de António Ramos Rosa*
João Castro Pinto
- 263 >> *ARR_GPT – António Ramos Rosa – Gesto Perpétuo Trémulo*
Rui Torres
- 265 >> *Pedra, pena, pássaro: re-imaginar uma queda com o António Ramos Rosa*
Terhi Martilla
- 275 >> *Escutar e cantar Ramos Rosa*
Amélia Muge
- 291 >> *Sobre as Nove Canções de António Ramos Rosa (1995)*
António Pinho Vargas
- 293 >> *Opus, erecta, dórica...*
Manuel Valente Alves
- 303 >> *Varrer o que não se vê*
Graciela Machado
- 305 >> *Algumas notas sobre Escrito na Pedra*
Pedro Eiras

*Entre as Raízes
e os Astros:
António Ramos Rosa
em diálogo*

Eds.: Ana Paula Coutinho e Helena Costa Carvalho

CASSIOPEIA

Apresentação

“Cintilações oblíquas”, ou uma forma de acenar ao futuro

Por um feliz acaso, o livro que aqui se apresenta surge numa coleção ensaística cujo nome – Cassiopeia – evoca uma das constelações mais relevantes do hemisfério norte, constituindo esse o enquadramento simbólico mais ajustado às interações, rotações e disseminações da poesia ramos-rosiana, cuja glosa este *António Ramos Rosa em diálogo* adota também como sua orgânica metafórica.

A 17 e 18 de outubro de 2024, ou seja, exatamente cem anos depois do nascimento de António Victor Ramos Rosa, reuniu-se, na Faculdade de Letras do Porto, um conjunto diverso de especialistas e leitores mais recentes do poeta d’*O Grito Claro*, com o comum propósito de revisitar a poesia e a crítica ramos-rosiana com lentes atuais, ou atualizadas, passíveis de apontar para o seu futuro enquanto obra aberta. Dando continuidade ao espírito dialógico que sempre moveu o poeta, procurou-se trazer à luz renovadas perspetivas sobre as muitas raízes e ramificações — concretizadas ou potenciais — do seu universo criativo, num diálogo com diferentes disciplinas, quadros teóricos e artes: poesia; crítica e teoria literárias; artes plásticas e artes performativas; artes intermédia e digital; filosofia, além de outras abordagens teóricas recentes, como a ecocrítica e os novos materialismos.

Num primeiro andamento desta incursão de cariz ensaístico, experimental, artístico e testemunhal, revisitaram-se várias vertentes da *energía* que irriga a obra de Ramos Rosa, enquanto (meta)poética de fundamentos (raízes) e de ramificações aéreas (rizomas) que continuam a projetá-la para além de si e do seu tempo de escrita.

Abrindo a secção ensaística, Silvina Rodrigues Lopes parte de uma *close-reading* do livro *Quando o Inexorável* para acompanhar o *désouvrement* da escrita ramos-

-rosiana, naquele que é o seu desvio do Livro sagrado, e desvio também da espera(nça) do Livro absoluto de Mallarmé. Ao mover-se na suspensão de sentido, aquele livro – como, aliás, a maioria dos livros deste autor – está sujeito a brotar da sua contínua reinvenção, o que significa que a própria “ficção do eu” que nele(s) perpassa radica – como bem lembra a ensaísta – numa responsabilidade de ser múltiplo, o que constitui um compromisso de natureza tanto estética como ética.

Por sua vez, Catherine Dumas convoca a tradição dos cantos amebeus como horizonte de referência para a leitura dos livros que Ramos Rosa escreveu a várias mãos com outros poetas, permitindo-lhe sublinhar que essa escrita colaborativa, além de ser intrinsecamente coerente, teve bastante impacto na atividade poética e crítica de Ramos Rosa, o qual sempre se mostrou aberto ao diálogo com outros autores, independentemente do seu grau de afirmação e de reconhecimento sociocultural.

Para essa permeabilidade estruturante da poesia ramos-rosiana concorrem igualmente versos e imagens de “passagem”, “transição” ou “abertura” que Daniel Rodrigues respiga e analisa em vários livros do poeta, vendo nelas figuras liminares que lhe permitiram aceder a uma montagem temporal complexa, anacrónica, que o ensaísta aproxima das “imagens abertas” de Didi-Huberman (2007), por também elas promoverem interações entre a imagem visual e a imagem poética.

Já para as extensões rizomáticas potenciadas pelo diálogo entre a poética ramos-rosiana e o(s) discurso(s) filosófico(s) concorrem de forma mais direta e intensa as leituras de António Pedro Pita, Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Helena Carvalho.

No caso do autor de “Que pensa a poesia de António Ramos Rosa? – Primeira aproximação”, o seu enfoque vai para a reflexão crítica e ensaística que Ramos Rosa começa por desenvolver em *Poesia, Liberdade Livre*. Depois de analisar as respetivas interlocuções filosóficas no quadro geral da aclimação da fenomenologia francesa em Portugal, António Pedro Pita concentra-se naquilo que a própria poesia ramos-rosiana foi configurando de *pensamento* – ainda hoje interpelador – por nele coexistirem a intuição do “real” e a tensão do “desejo” que o ensaísta identifica como prefiguração poética decisiva de uma exigência filosófica.

Por seu turno, Fernanda Bernardo e Hugo Amaral entregam-se à densidade própria a leituras desconstrucionistas da obra poética de Ramos Rosa. A primeira autora opera por via de uma perseguição, de evidente signo derridiano, trabalhada ao rés do poema e sob a ação do seu próprio pensamento enquanto poema, onde busca o timbre po-ético, que, resgatado do mero esteticismo, confere singularidade

àquela que Fernanda Bernardo designa como arte da resistência ramos-rosiana, que não prescinde nem da vida imediata, nem de uma poética reconstrução do mundo. Adotando também uma matriz derridiana para a sua leitura da poesia de António Ramos Rosa, Hugo Amaral faz questão de precisar que não se trata de uma opção exterior ou aleatória, mas que esse horizonte especulativo vai ao encontro de uma condição endógena ao “idioma poético” do autor de *Declives*, onde facilmente se reconhece o dom da *différance* derridiana. Nesse sentido, e tomando como mote o verso “ó forma de desejo já perdida”, Hugo Amaral vê nele uma autêntica *ligne de vie* aberta ao porvir, razão por que o poema só pode ser um “contra-tempo”, divergindo constantemente de si, ou seja, retardando(-se).

Já o diálogo que Helena Carvalho tem vindo a desenvolver entre a poesia de Ramos Rosa e o(s) discurso(s) filosófico(s) opera a partir de outras referências, concentrando-se aqui muito em particular na ontofenomenologia de Merleau-Ponty e na figura tutelar da “teia viva”, que a autora adota como síntese de uma relação quiasmática entre o sujeito poético e os vários elementos e reinos naturais, ao mesmo tempo que releva a existência de uma circulação contínua e reversível entre a matéria das palavras, a matéria do corpo e a matéria natural.

Num ensaio que estabelece pontos de contacto com o anterior, Maria do Carmo Cardoso Mendes propõe uma (re)leitura ecocrítica da poesia ramos-rosiana, nela identificando a presença da “ecocrítica afetiva”. Ao pôr em evidência a forma como, na referida poesia, as emoções e as percepções se entrelaçam com o mundo natural, a autora destaca a inter-relação entre humano e não humano, bem como entre corpo e paisagem.

Os ensaios de Ida Alves, Ana Paula Coutinho e Bruna Carvalho celebram o espírito dialógico da obra poética e ensaística de Ramos Rosa ao sondarem as raízes, mais ou menos subterrâneas, que ligam o autor d’*O Grito Claro* a outras figuras tutelares da poesia e da crítica contemporâneas: Octavio Paz, Fernando Pessoa e Carlos de Oliveira.

Ida Alves tece um diálogo entre o pensamento poético do autor português e um dos autores que mais surgem citados na sua escrita ensaística, Octavio Paz, mais especificamente a obra *El Arco y la Lira*. A partir desse encontro de vozes, a autora conduz-nos no exercício de avaliação da relevância da obra de Ramos Rosa na poesia portuguesa moderna e contemporânea, num sentido simultaneamente retrospectivo e prospetivo: o que nela pode ser visto como anacronismo, mas sobretudo o que continua a apelar a uma perspetiva renovadora da relação entre corpo, palavra e mundo.

Por sua vez, Ana Paula Coutinho investiga aquela que é porventura a relação mais ambivalente que descobrimos na matizada teia de diálogos e influências cultivados pelo poeta: a que estabeleceu com Fernando Pessoa, mais especificamente com o Mestre Alberto Caeiro. Evidenciando os momentos-chave que configuram a história desse (des)encontro, a autora não deixa de mostrar em que medida as ressonâncias de Caeiro se revelam tanto mais significativas quanto mais vão ao encontro da dialética que enforma o “pacto pastoral” na poesia moderna, que, além de ter marcado o universo de Caeiro, significou também um nó górdio na poesia e poética de Ramos Rosa.

Bruna Carvalho convoca outra figura tutelar da poesia portuguesa contemporânea, Carlos de Oliveira. Partindo da dimensão subterrânea e radicular que pervade o diálogo entre o referido poeta e Ramos Rosa, colhida em poucas linhas de cartas e rascunhos, a autora sinalizará uma afinidade temática entre as obras dos dois autores que passa por uma forte presença do reino vegetal, mas também pelo próprio carácter “arborescente” dos seus textos.

A clave dialógica conhece outra modulação no ensaio de Yana Andreeva e Marieta Georgieva, dedicado à receção búlgara da obra poética de Ramos Rosa. Destacando o trabalho dos tradutores Georgi Mitzkov e Sidónia Pojarlieva, os textos críticos que têm sido dedicados à referida obra, bem como a sua presença nos *curricula* académicos da Universidade de Sófia, as autoras atestam um interesse crescente da nova geração de leitores búlgaros pela poesia ramos-rosiana.

Ainda sob o mote da receção da poesia ramos-rosiana noutros solos e idiomas, surge o texto de Andrea Ragusa, que nos apresenta 10 dos poemas de *Ciclo do Cavalo* (1975) na tradução italiana que, pela sua mão, recentemente conheceram em *Ciclo del Cavallo* (ed. San Marco dei Giustiniani, 2023). Numa breve introdução de feição tradutológica, o autor aborda aspetos que se revelaram sensíveis nesse trabalho, aclarando aquilo que, na escrita de Ramos Rosa, se oferece como opacidade ou transparência.

A segunda parte deste volume, que surge sob o signo “Folhagens”, condensa a passagem entre a força subterrânea das raízes e a promessa da floração — consubstanciada na exposição *Matéria Viva*, de que nos ocuparemos adiante. O ensaio que marca este segundo andamento é assinado por três membros do projeto exploratório FCT *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a poesia de António Ramos Rosa à distância* (ILCML, 2023-25) — Bruno Ministro, investigador responsável, Patrícia Reina e

Ana Carolina Meireles, bolsistas de investigação. O projeto visou aplicar métodos computacionais de análise de texto à poesia completa de António Ramos Rosa, com vista a uma releitura da sua obra numa perspetiva ecocrítica. Apresentando e discutindo as linhas-mestras da investigação desenvolvida, a sua metodologia e as conclusões aventadas, o ensaio oferece-nos um precioso mapa da presença do mundo natural, nomeadamente dos reinos animal, vegetal e mineral, na poesia ramos-rosiana, constituindo, pelo carácter inovador do projeto que testemunha, um importante incentivo para investigações afins.

Associada ao desdobramento artístico previsto no projeto exploratório acima referido, a primeira parte do terceiro andamento deste livro – *Constelações* – é constituída pelos textos dos artistas que participaram na exposição *Matéria Viva*, que decorreu no Instituto Pernambuco (Porto), entre 17 de outubro e 15 de novembro de 2024. Como se poderá ler no texto dos curadores, Bruno Ministro e Patrícia Reina, a exposição apresentou obras de seis artistas intermédia e digitais que resultaram de um diálogo com a poesia ramos-rosiana, reescrevendo-a criativamente e expandindo-a em novas matérias, formas e meios artísticos. Nas palavras dos curadores, tais obras “incentivam a que se repense uma leitura da ecologia e uma ecologia da leitura na qual a palavra é matéria viva”.

Os textos que aqui publicamos, assinados pelos referidos artistas, falam-nos sobre o processo criativo que deu forma às obras que foram expostas: as instalações digitais de Catarina Braga e de *digital individual coletivo* (Diogo Marques e João Santa Cruz), a peça audiovisual de Isabel Carvalho, a peça eletroacústica de João Castro Pinto, a obra que explorou a poesia de Ramos Rosa através de um modelo GPT-4, de Rui Torres, e, por fim, o 2D platformer de Terhi Martilla.

Já da segunda parte do último andamento desta obra coletiva, fazem parte os registos testemunhais dos participantes da mesa-redonda com que se encerrou o Colóquio “Entre as Raízes e os Astros: António Ramos Rosa em diálogo”. Desde as notas do músico e compositor António Pinho Vargas, a propósito da sua obra para canto e piano – *Nove Canções de António Ramos Rosa* (1995) a partir de poemas d’*A Intacta Ferida* – até ao projeto de litografia de Graciela Machado, envolvendo uma pedra da Croácia, poemas de António Ramos Rosa e de Pedro Eiras, que se prolongariam também numa leitura performativa aberta ao público, passando ainda pelos testemunhos da experiência de convívio com Ramos Rosa e de criação artística do artista visual Manuel Alberto Valente e da cantora e compositora Amélia Muge.

A plaquete de poemas de Pedro Eiras – *Escrito na Pedra* – foi propositadamente impressa sem título na capa. A cada leitor foram facultados carimbos que lhes permitiam também ser interatores, inscrevendo livremente na capa em branco esse título que, em si mesmo, já absorve e transforma a poesia de Ramos Rosa devolvendo-a ao porvir. É com o mesmo espírito performativo que deixamos no final desta introdução um espaço em branco, disponível para a inscrição de mais e futuras leituras da obra poética e crítica de António Ramos Rosa.

I. Rizomas

O descolar das folhas

Silvina Rodrigues Lopes*

IELT-FCSH

O meu texto parte da leitura de *Quando o Inexorável* (Rosa 2018), livro de poemas em prosa de António Ramos Rosa. Irei falar de um movimento da escrita deste poeta que rompe com a ideia de livros que acabam — livros que seguem a injunção de ter princípio, meio e fim, e por essa ordem —, uma vez que na sua escrita tudo recomeça a cada passo, a cada corte. Pelo persistente recomeço, as folhas dos livros descolam de qualquer ordem no mesmo movimento em que a escrita descola da realidade e interrompe os sistemas de referência plausíveis. O que fica é sempre o não se saber de onde se cai nem para onde se sobe, embora o vento do pensamento, que isso testemunha, deixe no poema indícios que incitam à leitura. Trata-se de, através da força criadora da linguagem, abandonar a ideia do trágico da existência humana. Não por se ter chegado a qualquer certeza, mas por se pressentir que a relação com o exterior, indissociável do acaso, é relação impossível, consumada na escrita.

Ao escapar às generalizações da tutela sujeito-objecto, a escrita anuncia, indicia, o que escapa a qualquer ordem, materializando esse excesso na criação de um espaço de dissonâncias, o de um jogo sem regras, “*désœuvrement*”, tal como designado por Maurice Blanchot. O testemunho da ausência de centro é o da “única voz que atravessa o inexorável” (Rosa 2018: 905) — voz estranha, que cria apagando, não para chegar a um hipotético real original, mas porque só distanciando-se do já dito o dizer pode impedir a rejeição da linguagem para um sistema de equivalências no qual o singular se anula.

Em *Quando o Inexorável*, a escrita desdobra-se na criação de ficções que se realizam e se pensam de modo indiscernível. Cada texto poético que constitui o livro

instaura um movimento de saída da realidade enquanto mundo fechado na troca de comunicação e informação. A ideia de unidade, que seria a de um Livro, com maiúscula, vai-se dissipando e o que permanece é a dicção. Nas palavras extraordinárias do poeta: “Todo o encontro é a dicção de um silêncio” (*idem*: 897). A inscrição do silêncio no poema é a sua abertura a outras dicções, a inscrição de um devir.

Irei destacar os seguintes aspectos: 1. a ficção, movimento de afirmação/realização de desejo; 2. interrogação e fragmentação no confronto com a ordem; 3. A incessante rememoração/reescrita do sensível enquanto movimento de si, isto é, o relacionar-se com a sua multiplicidade.

O título, *Quando o Inexorável*, é uma frase incompleta, uma elipse que nos leva a procurar a continuação ou continuações, isto é, hipóteses possíveis do que ocorre quando vem o Inexorável. Uma vez que se trata de um conceito que refere uma necessidade, uma ocorrência a que se não pode escapar, ficam duas hipóteses para as quais se pode encontrar resposta no livro: a primeira projecta nele a ideia de inexorabilidade enquanto força que induz a escrita ou nela se apresenta; a segunda afirma, que face ao sentimento de inexorabilidade, escrever é distanciar-se poeticamente, quer dizer, para lá do entendimento possível. Na expressão de Maurice Blanchot, “nomeando o possível, respondendo ao impossível. O que, todavia, não dá lugar a uma espécie de repartição, como se tivéssemos à nossa escolha uma palavra para nomear e outra para responder” (Blanchot 1969: 68). Necessidade e acaso coexistem na nomeação e são indiscerníveis.

A travessia do inexorável é uma afirmação de errância, que passa pela ideia de que sem a linguagem — com a qual os seres humanos se relacionam entre si e também com os outros vivos e com tudo o resto que há no mundo — este não teria sido criado e não continuaria a sê-lo. Desse modo, a inexorável solidão que advém com a consciência de si e a de ser mortal, é contrariada pelas infinitas ligações que o uso poético da linguagem incessantemente descobre e instaura. Nesse movimento de universalização, a suposição do Um é contínua e inexoravelmente abandonada, pois cada nascimento, onde e quando quer que ele ocorra, introduz no mundo outro começo. Assim, sem ignorar a condição mortal dos vivos, o desejo de escrever enquanto desejo de nascer de novo, põe de parte a certeza da morte de si enquanto destino inexorável e, aceitando que só se escreve enquanto se está vivo e só se nasce até à morte, concretiza-se como intensificação da vida.

1.

Que a ficção poética é movimento de afirmação/realização de desejo, lê-se de imediato na primeira frase do primeiro texto, “Transparência” — “Desejava o fogo alto da manhã verde” (Rosa 2018: 885) refere o desejo de alguém. Pode supor-se nessa frase narrativa uma terceira ou uma primeira pessoa”: “Ele desejava”, ou “Eu desejava”. Também se pode entender que alguém fala de si como se falasse de um outro. Aquela primeira frase, em que o verbo está no pretérito imperfeito, instaura a coincidência entre ele e eu, tal como no que se segue se instaura a coincidência temporal entre desejar, andar pela cidade e escrever. O protagonista de um passeio pela cidade desejava enquanto passeava. Sem deixar de estar em casa a escrever, ele entra no abismo do presente e da irreabilidade em que cada passo é único. Aquilo que é um impossível lógico é possível em ficção e introduz um efeito de estranheza próprio do uso poético da linguagem.

Relacionando essa estranheza com o título, “Transparência”, pode falar-se de uma transparência impossível. Não aquela habitualmente suposta, que impede de ver, mas o rastro do que ao desaparecer se metamorfoseia. Ver de maneira diferente do que é costume supõe um combate com a suposta transparência, um desvio da generalização. Daí não advém a nitidez da linguagem, mas o encontro com uma nebulosidade, com o vago, o fugidio, o movente, que ela pode proporcionar.

Como qualquer outro conceito, o de ficção não pode ser exaustivamente delimitado. Compreende-se a partir de certos traços dos seus usos aos quais convém o modo de leitura que Coleridge designou como “suspensão voluntária da incredulidade”. O que não obsta a que o discurso ficcional suponha um certo grau de indiscernibilidade em relação ao discurso do quotidiano e ao discurso reflexivo. Esta confluência está na base dos textos poéticos de *Quando o Inexorável*, livro no qual discursos sobre a poesia, sobre a linguagem e sobre vários aspectos do mundo fazem parte da ficção e, mais do que solicitar a suspensão da incredulidade, recorrem com frequência ao “talvez”, que destitui a ideia de qualquer necessidade, suprema, histórica ou outra, e se coloca por isso na proximidade do acontecimento. É ficção escrita, portanto, aquilo que se afasta do suposto ser realidade. Assim, a insistência no uso de “talvez” neste livro assinala a possível introdução de novas figurações que sejam uma abertura à promessa, vinda da experiência única de experimentar, pela qual é circunstancial, textual e fragmentária.

Referida à ficção, a frase “Desejava o fogo alto da manhã” é apresentada como requerendo certas condições para que o desejo se cumpra: “A minha ficção tinha de ser breve, entrecortada, mas de tal maneira sensível que pudesse despertar alguém — eu ou a figura do Livro eternamente inacessível?” (*idem*: 885). Há assim um projecto de escrever uma ficção breve, fragmentada e sensível ao ponto de fazer despertar. As duas primeiras condições são objectivas, dizem respeito à forma e não suscitam dúvidas, mas a terceira condição, se repararmos bem, manifesta um desejo sem forma precisa que o concretize: “de tal maneira sensível que pudesse despertar alguém” — eu ou a figura do Livro eternamente inacessível? A ficção deve ter a capacidade de despertar “alguém”, e, portanto, de o fazer sentir, de o retirar do que seria um estado de dormência, de entorpecimento e imobilidade anterior à escrita. Isso, se entendermos que é alguém que deseja ser despertado, por exemplo, aquele que vai começar a escrever. Mas a pergunta — “eu” ou “a figura do Livro eternamente inacessível?” — introduz a dúvida sobre qual das duas instâncias deveria ser despertada e poderia sê-lo, isto é, que figura assume aquele que escreve, “eu” ou “Livro”? uma experiência pessoal ou uma total impessoalidade? A frase seguinte não responde à pergunta, mas desvia da resposta: “O céu vazio e ilimitado não prometia nada”. Aquele que escreve refere aquilo que vê, o que implica distanciar-se do que teria em memória e traçaria um certo horizonte, tanto quanto de um Livro sagrado. A ficção que vai escrever é uma “ficção impossível” devido ao próprio vazio que a exigia. Com ela acede a uma dimensão antes desconhecida, sente-se fora do tempo e do espaço. Não responde por quem era antes, tal como não responde pelo Livro, nem se dispõe a ser respondido por ele. A dimensão imponderável a que o leva o seu gesto criador vem de si, embora não seja sua, é “a flor do vazio”, aquela que se abre no jogo de palavras que o poeta inventa e entrega ao leitor para que reinvente de novo.

2.

A escrita do “Livro”, livro com maiúscula, sugere uma problemática, que poderia ser a do Livro Sagrado, a Bíblia, enquanto súplica de tudo o que pode ser pensado. Como foi dito acima, essa hipótese parece afastada logo de seguida, com a frase “o céu, vazio e ilimitado não prometia nada”. Por outro lado, é possível pensar na ideia de Livro, que Mallarmé começou por absolutizar: “Impersonificado, o volume, na medida em que o autor enquanto tal se separa dele, não reclama aproximação do leitor. Tal, saiba-se, entre os acessórios humanos, ele tem lugar sozinho: feito, ente”

(Mallarmé 1945: 372). Ao poeta bastaria conseguir dar a iniciativa às palavras. Mais tarde, Mallarmé formula esta distinção nos termos da oposição entre uma linguagem da comunicação e da informação, em que as palavras funcionam como moedas, e a excepção a esse funcionamento, que seria a da linguagem essencial, a da literatura. Em Ramos Rosa esta oposição é desfeita, pois a ideia de essencial coloca a possibilidade de uma linguagem superior à pluralidade das línguas, uma metalinguagem. O que vai contra a ideia mallarmeana de uma inexpugnável contingência, que se pode ler na célebre frase “Um lance de dados nunca abolirá o acaso”.

A ideia do Livro — uno, absoluto, escrito com maiúscula — enquanto espaço em que as palavras tomam a iniciativa é chamada por este livro de Ramos Rosa e nele subtilmente suspensa ao ser associada à hesitação sobre a esperança: “a esperança é talvez o livro”, desta vez escrito com minúscula (*idem*: 887). Tal esperança, uma ilusão, seria agora a da linguagem como casa do ser, uma possível esperança de ver chegar à página branca “as palavras que um dia seriam o Livro [com maiúscula], que já o eram no passo ligeiro em que caminhava através da bruma” (*ibidem*). Repare-se na passagem de “seriam” para “já o eram”. O uso do condicional corresponde à esperança que se suspende. Associo o imperfeito, “eram”, ao que na ficção foge de ser desejo no presente, fica demasiado preso do passado. Por isso, ela é um pouco aterrorizadora e precipita a fuga, exposta na frase seguinte, interrogativa, que é começo de outro texto, “A palavra transfigurada”: “Como incendiar a página com uma linguagem nua e frágil? Nada se escreve sem terror perante o inerte e a plenitude de uma linguagem vã” (*ibidem*). O terror está nisto: “As folhas fatigam-se, envelhecem, e o bolor é o futuro condenado de todos os vocábulos” (*ibidem*). Seria preciso penetrar nos “interstícios do visível” para que a linguagem fosse fulgurante, para que incendiasse os aspectos. O poema surge então não como “casa do ser”, mas como casa do fogo, do desejo, sem sujeito nem objecto: “O que nos liga é o que nos liberta: a sede de um lugar livre sem a servidão dos discursos” (*ibidem*). Não é um lugar sem discursos, é um *lugar sem a servidão deles*: a ideia de que a ligação com os outros seres vivos começa na recusa da servidão está na base daquilo que Ramos Rosa escreveu e desse modo desejou.

Escrever escrevendo e amar amando é o que ocorre no intervalo, no instante imperceptível, em que há transfiguração, metamorfose: “Os vocábulos imitam as pedras e as estrelas” (*idem*: 887). Quando o poeta cria imagens em palavras, e as impede de se fixarem, pois no mesmo gesto as apaga, o que permanece desse gesto é “o amor frágil de uma palavra suspensa”. Ele é o que importa na ligação ao que não

são todos os lábios que as palavras tocaram — “Estes lábios antigos, já descritos em todos os livros ou no único Livro” (*idem*: 889)—, mas os do hipotético leitor: alguém, único, vivo.

A linguagem não existe enquanto potência de criação senão quando alguém escreve (ou lê) de corpo e alma e não por qualquer ditado ou inspiração. É esse alguém que imprime o movimento que não é de pura destruição, mas de multiplicação das formas de uma chama — “a escrita é uma estrela em perpétua deflagração” (*idem*: 890). Inscrever o fogo que não começa nem termina, que não tem causa precisa, que recomeça sempre em novas formas é o desígnio colocado na feitura de obras poéticas: objectos compostos de frases e expressões diversas que decorrem do encontro do desejo de quem escreve com a potência de variação da linguagem através dos seus usos. Nesse encontro, o recomeço é afirmação de novas intensidades que sugerem o movimento para fora do hábito, que permite as mudanças que as palavras acolhem: “Vento, esquecimento vivo, cegueira activa do ar”. Ou “No corpo das palavras pressente-se o imperceptível ardor de um fluxo discreto, mínimo, como a pulsação de um pulso de insecto, indemonstrável, secreto” (*idem*: 891). Escrever é jogar com palavras para criar sensações. Todas as palavras podem ser desviadas de uma transparência asfixiante, a da iniciativa que espontaneamente tomariam, para a transparência de uma deflagração.

Na ficção do movimento “para uma ilimitada transparência”, aquela em que o corpo perde a configuração de unidade e se torna sensível entre as coisas que o rodeiam, quem escreve verifica a sua estranheza: “Mal sinto o corpo e, no entanto, sinto-me solidário, obliquamente unido a todo o ser vivente, quer ele me pareça imune e alheio, quer indefeso e ameaçado” (*idem*: 885). O que o poeta deseja e realiza na sua ficção é a possibilidade impossível de abandonar a consciência para se aproximar do que vive, frágil e inacabado. O quase abandono de si coloca-o próximo do esquecimento das classificações que arrumam os outros vivos, destruindo a singularidade de cada um.

3.

Voltando à primeira frase, quase-programática, de *Quando o Inexorável*, a ficção que aí se deseja é dita ser entrecortada, qualificação que sugere uma respiração difícil e, de imediato, um modo fragmentário. Acrescenta-se uma sensação de urgência, de sair de um certo estado: “Como inaugurar esta manhã verde que é já o princípio de uma promessa no princípio do texto?” (*idem*: 886). É notório aqui, como acontece

também ao longo do livro, que a pergunta é uma interrupção. Ela vem acentuar a incerteza do movimento que se vai seguir. Vem instaurar um modo não arrogante de se dirigir, quer a si próprio, quer ao leitor, o de mostrar que o que se segue é uma busca não previamente garantida. No texto seguinte, a pergunta pela esperança vem de uma situação de ruína onde a “mudez de morte” prevalece e só o grito é vazio. Coloca-se, pois, desde o início, um conflito entre o uso da linguagem que constrói figuras e lhes dá nome ignorando a mudança, e aquele que, sentindo o tédio do mesmo, se afasta de qualquer figura para se ligar ao que não tem forma, não tem medida.

O texto “Ruptura/continuidade” é um daqueles em que há um tom convulsivo e se declara a sensação de impotência do poema, de um cansaço da linguagem. Depois pergunta-se: “Que digo eu, que diz a linguagem?” E responde-se, perguntando de novo: “Diz a língua urgente [...]. Que é o poema, que é a língua?” (*idem*: 892). E, mais adiante: “A linguagem apresenta-te, representa-te a árvore, a pedra, a água, o linho e a seda de um corpo, o *rictus* da máscara, o ritmo do real inatingível” (*idem*: 892). A omnipresença da linguagem é perturbadora, pelo que a fuga impossível que ocorre na escrita nada tem a ver com a busca de efeitos retóricos, começa fora de qualquer busca de efeitos. O poeta está cansado “das versões eloquentes, demasiado belas para poderem corresponder ao (quase) imperceptível murmúrio da realidade” (*idem*: 891).

O poeta invoca o seu uso da linguagem para perceber como ele não é tudo, é ainda insuficiente: “A linguagem desdiz tudo o que diz e desdizendo diz” (*idem*: 891). Esta possibilidade de um apagamento do que se diz e de esse apagamento ser ainda dizer não basta ao poeta. O que ele deseja é chegar a um uso que não seja simples negação do anterior, um uso poético que, relançando o dizer, o desvia de uma linha lógica ou necessária. Propõe-se assim associar ruptura e continuidade, distanciando-se das generalizações, da sua força de indiferenciação, para ser um dizer único e irrepetível. Isso passa pela impressão de novos ritmos que cantem o que nunca foi dito e nada está dito em definitivo: uma “linguagem do intacto” seria o canto da contingência, manifestação extraordinária, capaz de fazer sentir a matéria gráfica e o branco da superfície da página. Capaz de fazer sentir que se está vivo. O poeta joga linguagem contra linguagem, num movimento de oscilação entre medida e desmesura, ligação e separação. Sem qualquer certeza.

Imaginar viver na “plenitude do sol” ou existir na “plenitude do branco” é imaginar o instante em que se nasceu, e nessa medida correspondeu àquele em que se morre numa realidade, aquela em que se estava sem estar, a qual acabou com a primeira respiração:

o expirar faz parte da respiração e esta assinala o estar no mundo. No movimento de desfazer o que já foi dito, aquele que escreve lê e apaga, inspira e expira.

Em Ramos Rosa, o amor das palavras e o amor das coisas são inseparáveis. Esse é o inexorável da escrita: mover-se num plano em que o sensível é paradoxalmente imaterial. Enquanto gesto criador, a escrita poética de *Quando o Inexorável* move-se no sentido de um viver em que o corpo se enraíza num sentir que não existe senão na criação dele.

O desejo inicial — “Desejava o fogo alto da manhã verde” — reúne o sol e a folhagem. Esta, que pontua todo o texto e em várias passagens é metonimicamente apresentada pela cor verde, é o apelo à proximidade, enquanto o sol é a distância que a permite. Reúnem-se dois tempos que estão para lá do tempo dos seres humanos, que, no entanto, deles dependeu. Tempos de que não há possibilidade de memória, mas que não estão perdidos. As árvores atestam o nascer dos seres terrestres e o sol atesta a ausência de escuridão total, a possibilidade originária de ver, forma de contacto que introduz o longe e o perto. Dois marcos do acesso ao visível.

Enquanto realização de desejo, a escrita cria de novo a origem da terra para nela habitar, e habita-a provocando a contaminação entre as palavras e o que foi criado. No texto “Entre o sal e o sol”, a pequena diferença no interior de uma sílaba diz o poder das línguas, de onde podem surgir infinitas combinatórias. Esse poder extraordinário é o de fazer frases sem comprovação possível e de, com elas, compor afectos únicos. Para que as palavras cheguem ao papel é preciso que aquele que pensa e sente ficione percursos sinuosos, inesperados, nos quais se imprime. É isso a dicção: “A mão levanta-se até tocar uma raiz, uma veia, uma palavra. O corpo é uma sombra luminosa. É um animal entre o vento e o sol. É uma sombra ondulante e leve” (*idem*: 895). O que se deseja não é da ordem do sonho ou do ideal. É aquilo que se diz de modo singular, em palavras, atravessadas por muitas e imponderáveis memórias. Trata-se de atentar nas múltiplas relações sempre em devir para, ao distinguir cada coisa e cada ser vivo, fazer justiça à sua estranheza, ao incompreensível que os rodeia. Escapar ao Um, ao Livro, peso de uma realidade compacta e guerreira.

Num texto de 1962, “A poesia e o humano”, Ramos Rosa escreveu o seguinte:

A poesia situa-se, pois, ao nível deste humanismo concreto e libertador, antidogmático por excelência. Como poderia ela pactuar com qualquer espécie de autoritarismo ainda

quando acobertado sob a forma de idealismo racionalista ou de pretensas normas de universalidade abstracta? (1962: 17)

É aqui muito evidente uma preocupação ética que afasta a poesia de qualquer dominação, de qualquer pretensão ideológica ou mítica. Ela está ligada à recusa da unidade soberana, a começar pela do autor. Como observou David Hume: “Quando penetro mais intimamente no que chamo eu, chego sempre a uma percepção particular ou outra, de quente ou de frio, de luz ou de sombra, de amor ou de ódio, de dor ou de prazer. Não posso nunca captar-me, eu, em nenhum momento sem uma percepção e não posso observar senão a percepção” (Hume 1995: 343). Por sua vez, Freud mostrou que aquilo que designamos por “eu” é apenas a parte consciente resultante de uma divisão constitutiva dos seres humanos. A ficção de um “eu” não deixa por isso de corresponder a uma subjectivação em que há uma “subjeição” a ideais socialmente partilhados. Se o indivíduo se limitasse à subjectivação tornar-se-ia parte de uma máquina na qual executaria as funções idealizadas por alguns, poucos ou muitos. Ele não seria livre, com tudo o que isso implica de ser responsável. Não seria livre, antes de mais, por abdicar de si. É na não-abdicação de si que o estético e o ético se tornam inseparáveis.

Em *Quando o Inexorável*, a poesia mostra-se como uma insistência em tocar as coisas e seres do mundo, irredutíveis à realidade já feita e consumível. Ao fazê-lo adverte para a atenção à dicção, ao estilo, àquilo que não é certo, aos contrassensos, fugas, desvios. Dado que, enquanto uso da linguagem, na dicção se não apaga a potência significante, qualquer frase suscita diversas associações, que no dirigir-se aos outros permitem e propiciam a conversação, que não é um repetir idêntico e não ocorre quando não há ninguém.

Quem escreve destrói, pela sua dispersão no que escreve, a possibilidade de ser pensado como uma figura e associado a uma poética. Essa destruição é um modo de relação a si. A liberdade livre é a liberdade poética. Existe no dirigir-se que não é da ordem do performativo nem do filosófico-teórico. Daí o seu antidogmatismo e antiautoritarismo. A responsabilidade de criar é a de ser múltiplo, e prescindir de uma finalidade própria, nem mesmo a da forma — apenas na multiplicação de perspectivas, sem as quais nada existe. O poeta participa da multiplicidade que cria e assume a responsabilidade de criar, de passar além da repetição. Daí que a condição de ser livre passe pela recusa de se entregar a qualquer tipo de pura espontaneidade

entendida como inspiração, pois a obediência a impulsos pode não passar de hábito, automatismo e escravidão. Para os afastar, o poeta diz, dirigindo-se a si-próprio: “Repara, o teu deus não é mais que o deus dos teus dedos, o silêncio da tua mão nua” (*idem*: 897). A mão forma-se ao escrever, torna-se realização imaterial de desejo. Grito escrito.

É ao romper com a ideia de inspiração que o poeta escreve letras brancas em páginas brancas. Na sua escrita, aquela que se não reduz ao dito, quem escreve/lê pode sentir que tudo vem de nada (de nenhuma origem, natureza ou Deus) e que em tudo ressoam as palavras que vieram até si. Para que elas se não extingam em automatismos, pois é com elas que se abrem outras perspectivas, o poeta corre o risco da (i)legibilidade, repto que também dirige ao leitor, o de ler naquilo que a escrita apaga. No texto “A (i)legibilidade do livro”, o poeta, assumindo-se como mais do que um, distingue entre impossibilidade e improvável possibilidade, distinguindo dois múltiplos, escrita e leitura. Cito: “Estamos perante a impossibilidade de ler por um excesso de luz que é a um tempo a nossa morte e a improvável possibilidade de escrever o que não vemos, de ler o que não lemos” (*idem*: 895). Esta formulação coloca dois níveis: o primeiro é o do desaparecimento do sujeito como função unificadora, e, por conseguinte, da forma. O segundo, é o da escrita enquanto relação, na qual aquele que sente que não vê procede no sentido da recusa do dar a “ver como”, daquilo que impede que se veja. Para isso, precisa de inventar uma improvável composição de palavras e de confiar na persistência da improvável possibilidade de leituras diferentes.

Não se trata de esperança, mas de uma dimensão ética do desejo: escrever de modo que a abertura da escrita ao que não se vê se possa repetir como abertura da leitura ao que não se lê. Em cada livro que se escreve, alguém caminha sobre a memória e o esquecimento. Essa é a base da metamorfose, como é sugerido no final do livro. Cada palavra da língua materna chega a quem a fala vinda de muito mais longe que a formação dessa língua, e por isso não existe língua una. Na diversidade das metamorfoses imperceptíveis, estiveram implicadas muitas línguas e quem as falou. A leveza das metamorfoses advém da “espera sem esperança” (*idem*: 905), que são as palavras finais do poema.

NOTA

* Silvina Rodrigues Lopes é professora catedrática aposentada de Teoria da Literatura na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. É autora de diversos livros, entre os quais: *Tão Simples como Isso*; *E se-pára*; *Sobretudo as Vozes*; *Inconjuntos*; *A Legitimação em Literatura*; *Aprendizagem do Incerto*; *Teoria da Desposseção*; *A Alegria da Comunicação*; *Agustina Bessa-Luís. As Hipóteses do Romance*; *Literatura Defesa do Atrito*; *A Anomalia Poética*; *Exercícios de Aproximação*; *A inocência do Devir*; *O Nascer do Mundo nas suas Passagens*. Foi investigadora do IHA (Instituto de História da Arte) e do CEIL (Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário). Atualmente é investigadora no IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição). Participou na coordenação das revistas *Elipse*, *Intervalo* e *Dobra* (revista online).

Bibliografia

- Blanchot, Maurice (1969), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard.
- Hume, David (1995), *L'Entendement: Traité de la nature humaine*, Paris, Flammarion.
- Mallarmé, Stéphane (1945), *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard.
- Rosa, António Ramos (1962), “A poesia e o humano”, in *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Morais Editora.
- (2018), *Obra Poética I*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Ler e fazer poesia: um mesmo gesto. Crítica e cantos amebeus em António Ramos Rosa

Catherine Dumas*

Université Sorbonne Nouvelle – Paris3

Esta minha análise da produção poética de António Ramos Rosa centra-se num género poético em especial chamado desde a Grécia clássica cantos amebeus, que são conjuntos de poemas alternados entre vários poetas. Estes participam na obra de Ramos Rosa, tanto poética como crítica, naquilo que chamo “um mesmo gesto” de abertura à palavra do outro. Este “gesto” é estético e emocional ao mesmo tempo, criando círculos de “amigos” que comunicam consoante uma poética do “acolhimento”. Para levar a cabo a análise deste *corpus*, começarei por comentar um poema da secção “Quatro poemas solidários” de *O Centro na Distância* (Rosa 1981):

ATÉ ONDE VÓS ESTAIS

Ó presenças amigas, ó momento
em que alongo o braço e toco em cheio os rostos.
A minha língua abriu-se para dizer a face
do vento que percorre as vossas vidas.

Estou perante a noite mais profunda,
a delicada noite das raízes: vejo rostos
vejo os sinais e os suores das vossas vidas.

Atravesso árvores submersas, ruas obscuras,
poços de água verde, e vou convosco ter,
minhas faces lívidas, mãe, amigos, amores.

A terra que penetro é este chão de terra
com as raízes feridas, com os ferozes pulsos,
a vertente que desço é uma subida às vossas vidas.
(Rosa 1981: 53)

Trata-se, neste poema, da construção duma paisagem visionária a partir da invocação de personagens que fazem parte do espaço autobiográfico concedido pelo poeta à sua obra. Fantasmagóricas, tais personagens, pela sua presença no poema, ganham e transmitem-lhe “vida”. Chamo a este processo de integração de várias vozes no poema uma poética do acolhimento e da partilha que se relaciona com o lado solar da poesia de Ramos Rosa. A seguir, proponho-me analisar o gesto crítico do poeta exegeta da poesia dos seus contemporâneos, tanto nos livros em que reuniu ensaios como nas revistas efémeras que fundou com os amigos na poesia e na vida. Por fim, falarei dos poemas amebus como de poemas comunicantes. Ao longo da minha análise, usarei o poema “Até onde vós estais” como ponto de partida e base da minha reflexão.

Uma poética do acolhimento

No livro *Centro na Distância*, a secção “Quatro poemas solidários” convoca para dentro do poema figuras mortas, sagradas pela sua potência vital e poética ao mesmo tempo. A primeira é a de José Gomes Ferreira, no poema “A minha pedra para José Gomes Ferreira”, sendo a segunda Che Guevara (“A face submersa de Che”) e a terceira Catarina Eufémia (“Catarina palavra viva”). São chamadas ao último poema, como já referi, as “presenças amigas” com os seus “rostos” e as “faces lívidas” (Rosa 1981: 53).

A 23 de Maio de 1986, Ramos Rosa manda ao poeta Albano Martins uma carta a propósito do seu último livro, *Vinte Poemas para Albano Martins* (Rosa 1986). Escolhe umas linhas desta carta para a epígrafe do livro: “Gostei muito de escrever estes poemas

para si. Eles valem sobretudo como uma homenagem fraterna, o que não é muito frequente em Portugal”. Primeiro, António cria uma comunidade, uma fraternidade dos poetas “solidários”. Como crítico literário, lamenta a política de exclusão da crítica literária portuguesa da sua época. Existe hoje em dia um debate sobre o tipo de crítica que existe em Portugal. Esta epígrafe revela-se muito importante por reivindicar, já nos anos 80, uma ética crítica, a da inclusão.

A sede de unidade é mais afirmada no livro *Mediadoras*, que sai em 1985. Musas sem o serem, estas figuras aparecem à noite, ou no “obscuro”, proporcionando ao sujeito-poeta avassalado de angústia a “Secreta totalidade respirada” (“Mediadora da totalidade secreta”). Em “Mediadora dos frutos nocturnos”, a paisagem nocturna fica iluminada pelo fenómeno da mediação:

[...]

Entre lâmpadas e sombras
respira-se o unânime.

Os ombros pulsam. O corpo confia
na música nocturna. Plenitude
de uma esfera de água. Opulência
suave. Cresce o fulgor dos frutos.

(Rosa 1985: 25)

Temos também aqui a unanimidade que reencontraremos nos poemas amebeus. Mas este poema destaca-se do anterior pelo facto de um corpo pleno emergir na sua sensualidade, pela mediação da luz.

O conceito de “mediadora” interessa-me na medida em que opera a ligação, é agente da unidade, da “plenitude” e da unanimidade. Mediadora é a companheira da vida de António, a poeta Agripina Costa Marques, autora de *Instantes. Permanência* em 1993, assim como, em 1998, de *Ciclos, Fragmentos, Idades*, de *Sonhos*, em 2001 e, em 2012, de *Morada Recôndita*. Veremos mais à frente que participou, com António, em dois cantos amebeus. Queria, com esta minha intervenção, fazer juz à poeta que foi Agripina e que nos deixou uma obra singular duma grande qualidade. Em *O Teu Rosto*, livro que lhe é dedicado, António usa a imagem do delta, imagem primordial em toda a sua obra. O rosto da mulher amada é “múltiplo como um delta” (“Um

sopro transparente”). No mesmo livro, recusa-lhe a qualidade de “musa” para lhe dar a de “mulher”. Religa-a desta feita ao “dia-a-dia”, e o mesmo é dizer à vida, às “vidas” das “presenças amigas” do poema “Até onde vós estais”:

É por ti que escrevo que não és musa nem deusa
mas a mulher do meu horizonte
na imperfeição e na incoincidência do dia-a-dia
(...)

(Rosa 2002: 51)

Num capítulo de *O Aprendiz Secreto*, livro de prosa poético-filosófica de 2001, realiza-se a circulação da palavra à volta do “construtor” e da possível/impossível habitação do mundo. O Autor fala assim, no “círculo luminoso e ardente do encontro”:

É por esta razão que o construtor sente que a obra está em movimento na palavra viva dos que estão sentados em torno da redonda mesa de pedra bebendo um pouco de vinho e comendo as doiradas sardinhas que um deles lhes vai passando de sobre a grelha colocada sobre as brasas de que se elevam pequenas chamas faiscantes, no velho fogareiro de barro, que esse amigo aviva com um pequeno abano de palhas entrançadas. (Rosa 2001: 52)

Esta cena é de teor autobiográfico e pertence portanto à vida real. Os factos, o quadro e as emoções emanam de um sujeito empírico, embora soubessemos que o ser empírico ramos-rosiano não se pode separar do sujeito poético. Mas esta cena, pelos seus pormenores, também é simbólica de uma fraternidade possível. Aqui, Ramos Rosa reata com os ritos dionísiaos, unindo o trivial duma sardinhada acompanhada de “um pouco de vinho” às libações dos rituais religiosos da Grécia Antiga. O altar do sacrifício do animal oferecido aos deuses transforma-se no “velho fogareiro de barro” e na “redonda mesa de pedra”, o animal não é outro senão “as doiradas sardinhas”. O objecto adjuvante do ritual é nesta circunstância da sardinhada entre amigos “um pequeno abano de palhas entrançadas”, objecto corriqueiro. E, no centro medular de cena, está o fogo: “a grelha colocada sobre as brasas de que se elevam pequenas chamas faiscantes”. Tudo na cena é humilde, pequeno. A primeira alusão ao fogo, aliás, é contida na cor doirada das sardinhas. O fogo atua paralelamente à “palavra viva”. Os comensais não são nomeados, mas existem pelo simples facto de estarem “sentados em torno da

redonda mesa [...] bebendo [...] e comendo [...]”. O ritual da amizade “aviva” a “palavra” que passa, aliás, entre os amigos, ao mesmo tempo que as “doiradas sardinhas”. Só assim, partilhada, é que a palavra podia acontecer. Este livro ocupa um lugar único na obra de Ramos Rosa, religando os grandes mitos clássicos e o activismo político da juventude de Ramos Rosa.¹

O crítico literário

Já vimos em que medida Ramos Rosa considera a crítica literária como um gesto de inclusão. O crítico Ramos Rosa desenvolveu a sua actividade sob várias formas. Uma delas são as revistas de poesia que fundou com “amigos” no tempo da ditadura. São, para a maior parte delas, revistas efémeras por serem alvo da censura da PIDE. A mais efémera é *Cassiopeia* que só teve um número (Março de 1955). Apresenta-se como uma “Antologia de Poesia e Ensaio”, chamando poetas portugueses e estrangeiros a colaborar. Anteriormente, já tinha havido os quatro números de *Árvore*, publicados entre 1951 e 1953 com o subtítulo “Folhas de Poesia”, que levavam com a máxima seriedade a publicação de poemas e de crítica, em diálogo. Os seus directores, Ramos Rosa entre eles, queriam dar a ler jovens poetas mais ou menos desconhecidos ao mesmo tempo que criavam uma nova crítica. Ramos Rosa abria as páginas destas revistas a poetas estrangeiros como Pierre Seghers em *Cassiopeia*, ou René Char e Henri Michaux em *Árvore*. *Cadernos do Meio-Dia* foi a última destas revistas e teve cinco números entre Abril 1958 e Fevereiro 1960. Esta publicação tinha como subtítulo “Antologia de Poesia, Crítica e Ensaio”, conservando a linha editorial iniciada com *Cassiopeia*. Chamava colaboradores das tendências mais diversas que havia então em Portugal. Aqui também as “presenças amigas” ganham pujança e vida. Coeditar estas revistas foi para Ramos Rosa uma forma de alargar sempre mais o círculo das suas amizades em poesia, de alongar “o braço” e de “tocar em cheio” cada vez mais “rostos” (Rosa 181: 53).

Por outro lado, António Ramos Rosa reuniu cinco livros de ensaios e crítica. Interessa salientar que os poetas-objecto do seu estudo também inspiram poemas, como José Gomes Ferreira, ou/e participam na escrita de cantos amebeus. No livro de ensaios *A Parede Azul* (1991), no texto intitulado “A palavra subversiva”, António Ramos Rosa fala na criação poética do seu tempo e no trabalho crítico ao qual se dedica, interrogando:

Como seguir o discurso poético na sua errância permanente, sem a segurança de nenhum critério? Na verdade, a poesia moderna é menos expressão do que criação (*o poeta é um fingidor*). Interpretar já não é reduzir o poema a um sentido anterior mas procurar o que o poema inaugura, sabendo de antemão que qualquer reinscrição teórica é deveras impossível. Deste modo o `comentário` deve evitar traduzir as figuras ou as imagens porque assim os reduziria a simples alegorias a fim de as tornar claras e compreensíveis. É que a palavra poética não é da ordem do discurso. (Rosa 1991: 32)

E o poeta-crítico dionisíaco acaba por afirmar:

Espaço hieroglífico, cuja leitura comporta uma pluralidade de níveis, o poema elimina toda a vontade de sistema realizando-se na entrega a energias que estruturam relações desconhecidas para além da vigência do sujeito. Por isso, quem escreve é alguém que ignora e na sua ignorância instaura uma palavra que a um tempo ilumina e obscurece. (*idem*: 33-34)

Ramos Rosa pôs em prática esse postulado teórico da “ignorância” no conjunto de poemas intitulado *O Livro da Ignorância* (1988). Ao dar a primazia ao conceito de “criação”, o poeta crítico vai exactamente ao encontro da reflexão levada por um Michaux e outros poetas seus contemporâneos. Introduz em Portugal essa “palavra que a um tempo ilumina e obscurece” tanto na criação poética como na nova crítica inclusiva que quer fomentar.

Ramos Rosa começa *Incisões Oblíquas* (1987) por um texto crítico intitulado “José Gomes Ferreira ou a contestação do real” onde fala da poesia-“grito”, dialogando com o seu poema “Até onde vós estais”, de 1981. No mesmo livro, eu queria salientar o primeiro texto que Ramos Rosa escreve sobre Herberto Helder. Intitulado “Herberto Helder ou a imaginação liberta”, formará um díptico com um segundo texto crítico, “Herberto Helder e a subversão das categorias do real”, em *A Parede Azul*, poucos anos mais tarde (1991). Em qualquer um destes textos, Ramos Rosa insiste no valor da palavra, da “inocência e da pureza das palavras” (*idem*: 84, nota de rodapé 2). Este díptico sobre H. Helder continua hoje em dia a ser uma jóia crítica, valorizado como tal. É o que pude constatar no recentíssimo colóquio organizado em Clermont Ferrand no âmbito do centenário do poeta, pelo número de vezes em que foi citado Ramos Rosa crítico de Helder.

Ele desenvolve na sua “nova abordagem da poesia moderna” (*idem*, “Nota introdutória”: 11) uma arte da citação ímpar. Em 1979, em *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, na “nota introdutória” acabada de citar, o poeta escreve sobre a sua posição ético-estética com respeito a alguns dos seus contemporâneos: “Pareceu-me que a publicação destes textos poderiam [sic] oferecer não só o interesse de tentar uma nova abordagem da poesia moderna mas também o de apresentar uma reflexão crítica sobre poetas que ao longo destes últimos dez anos não têm obtido a atenção crítica que a sua importância requeria” (*ibidem*). Remeto aqui à epígrafe já comentada de *Vinte Poemas para Albano Martins*. É a mesma “fraternidade” entre poetas contemporâneos que está em jogo na obra crítica desenvolvida pelo poeta que não resistia a escrever prefácios tanto à obra poética de um Eugénio de Andrade como à de um poeta mais novo e pouco comentado como Carlos Frias de Carvalho, num brilhante texto intitulado “O fugidio instante” (1993). Aliás, este poeta publicou há pouco, em homenagem ao seu mentor, o livro de poemas intitulado *Éter*. Ramos Rosa entabulou diálogos prolongados com jovens poetas como, ainda, Carlos Poças Falcão visado num texto de *A Parede Azul* e que participou no poema amebou *Rotações* juntamente com Agripina Costa Marques e António Magalhães.

A prática do poema comunicante leva Ramos Rosa a integrar citações de outros poetas não bem identificados. Ana Paula Coutinho, no seu artigo de 1997, fala, e com muita razão, da “permeabilidade fundamental da sua poética” (*idem*: 184). Precisa a seguir, entre parêntesis: “(muito embora essa atitude de inusitada admissão da presença actuante de textos alheios na sua própria poesia tenha sido por vezes entendida de uma forma perversa, porque superficial)”. É conhecida esta autoconfissão do poeta: “Sou um poeta extremamente influenciável e um pouco plagiador”.

O poema comunicante

A única referência crítica aos poemas amebous que encontrei até agora é justamente o tal artigo que já citei de A. P. Coutinho (1997). Não tratarei aqui de considerações teóricas a propósito dos poemas alternados iniciados por Ramos Rosa. Ana Paula Coutinho fê-lo muito bem e remeto ao seu artigo. Só queria salientar, a propósito da referência a Virgílio, incontornável tratando-se dos cantos amebous, as palavras do crítico Philippe Henzé. Ele considera o empréstimo como o motor essencial desta forma de poesia: “Le travail de Virgile est tel qu’on ne peut dresser une liste exhaustive des emprunts parce qu’ils se situent à tous les niveaux de la création poétique (...) Tout se passe comme si

Virgile proposait le reflet brouillé d'une forêt" (Henzé 2011, parágrafo 23). Vê nos cantos amebeus um caminho para "uma forma poética essencial" (*idem*, parágrafo 19).

Meditações Metapoéticas, que Ramos Rosa e Robert Bréchon escreveram a quatro mãos, constitui o conjunto mais volumoso dos cantos amebeus em que participou Ramos Rosa. O texto foi publicado parcialmente na revista *Colóquio/Letras* em 1994. Foi preciso esperar até 2003, data da edição da Editora Caminho, para termos acesso à totalidade do conjunto dos poemas. A. P. Coutinho, no artigo citado *supra*, comenta os poemas publicados parcialmente na revista e o prefácio exemplar assinado por Robert Bréchon. Este escreve a propósito da finalidade do livro:

Queríamos afirmar a nossa amizade franco-portuguesa, de quarenta anos (...) Acredito na virtude da pluralidade das línguas. Babel não está nas gargantas nem na tinta das canetas, está nos corações. Temos de ser diversos para nos unirmos e nos amarmos. Este livro é um hino à amizade na diferença. (*Apud* Coutinho 1997: 186)

Ao traduzirem-se mutuamente, os dois amigos plasmam a união e a unidade. Reencontramos este tema da possível unicidade em *Rotações*, poema alternado entre António Ramos Rosa, a sua companheira Agripina Costa Marques e Carlos Poças Falcão. António e Agripina entrançam os seus poemas a partir da metáfora da "caligrafia": Ramos Rosa: "A caligrafia extrema é a do sal" (Ramos Rosa 1991b: 28); e Costa Marques: "a caligrafia de uma onda sobre o mar" (Marques 1991b: 29). A seguir, Agripina Costa Marques fala na "palavra sagrada" (*idem*: 32) e Carlos Poças Falcão de "A palavra reveladora" (*idem*: 33). Ramos Rosa lança a imagem de "o vagaroso aroma" (*idem*: 34), que Marques retoma assim: "é luxuriante uma existência/ se tu lhe dás o ritmo, a coroa, a lentidão" (*idem*: 35). Todo o conjunto de poemas é atravessado pela imagem das "três taças", trabalhada por cada um dos três poetas, e que acaba por se unificar no fim do livro: "a taça a transbordar" (*idem*: 50).

Acontece o mesmo processo num livro a seis mãos de António Ramos Rosa, Agripina Costa Marques e António Magalhães, *O Centro Inteiro* (1993), com a imagem da "casa". Esta arte de entrançar poemas e versos define o conceito que estes poetas têm dos cantos amebeus, bem longe dos "desafios" dos poetas populares nordestinos, por exemplo.

Por fim, queria regressar ao diálogo de António com Agripina, prolongado, depois do último canto amebeu que fizeram juntos, pelo livro *Sonhos* publicado por Agripina

Costa Marques em 2001. Agripina transcreve os seus sonhos com António a partir de 6/5/1982 até 8/1/1988. Trata-se de um diálogo, pois, a seguir à transcrição do sonho do 5/5/1982, Agripina menciona: “No dia seguinte, António escrevia estas estrofes num poema (...). O livro em que o poema se integra vai chamar-se ‘Dinâmica Subtil’”. Foi publicado em 1984 pela editora Ulmeiro.

Os cinco livros de cantos amebus constituem o auge daquilo que chamei uma poética do acolhimento que sempre se revelou ser um motor na obra poética de António Ramos Rosa. Seja em poemas, seja nos ensaios teóricos e críticos, este motor actuou como um impulso de religação com a presença de outras vozes, base da parte solar da poesia de António Ramos Rosa.

NOTAS

* Catherine Dumas é professora emérita de língua e literatura portuguesas na Universidade da Sorbonne Nouvelle Paris 3. É autora da primeira tese de doutoramento em França sobre a obra da romancista portuguesa Agustina Bessa-Luís e dum livro sobre a mesma autora, *Estética e Personagens* (Campo das Letras, 2001). Interessa-se em especial pelo cruzamento das escritas do íntimo e do discurso poético, pelas questões de género, pelo diálogo inter-artes e pelo diálogo entre os textos literários e a filosofia no âmbito da literatura-mundo. Organizou vários livros colectivos e publicou numerosos artigos sobre a ficção contemporânea e a poesia de língua portuguesa. Traduziu do português para o francês poesia, ficção, teatro e diários. É membro de vários centros de pesquisa nas universidades francesas, portuguesas e brasileiras. Colabora, entre outras, na revista *Colóquio/Letras*.

¹ Esta cena foi-me relatada pelo próprio António Ramos Rosa. Com efeito, quando passou a viver em Lisboa, aos domingos costumava reunir-se para sardinhas e conversas de teor político em Oeiras, em casa de um amigo de juventude, Manuel Madeira, poeta também ele, e comprometido politicamente tal como os outros comensais. Estas reuniões eram clandestinas.

Bibliografia

- Carvalho, Carlos Frias de (1993), *Antes da Água*, Lisboa, Ara galeria de arte.
- (2024), *Éter*, Lisboa, Edição Glaciar.
- Coutinho, Ana Paula (1997), “A poesia como corrente electiva: António Ramos Rosa e Robert Bréchon”, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 143-144, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Henzé, Philippe (2011), “Au miroir profond des chants amébées. La création spéculaire dans les Bucoliques”, in *Miroirs*, édité par Jackie Pigeaud, Presses universitaires de Rennes, <https://doi.org/10.4000/books.pur.38084>.
- Marques, Agripina Costa (2001), *Sonhos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições.
- Rosa, António Ramos (1979), *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, vol. 1, Lisboa, Arcádia.
- (1981), *O Centro na Distância*, Lisboa, Arcádia.
- (1984), *Dinâmica Subtil*, Lisboa, Ulmeiro.
- (1985), *Mediadoras*, Lisboa, Ulmeiro.
- (1986), *Vinte Poemas para Albano Martins*, Porto, Exercício do Dizer.
- (1987), *Incisões Oblíquas*, Lisboa, Caminho.
- (1988), *O Livro da Ignorância*, Ponta Delgada, Signo.
- (1991a), *A Parede Azul. Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Caminho.
- (1991b), *Rotações*, com Agripina Costa Marques e Carlos Poças Falcão, Lisboa, Cadernos Solares.
- (1993), *O Centro Inteiro*, com Agripina Costa Marques e António Magalhães, Lisboa, Cadernos Solares.
- (2001), *O Aprendiz Secreto*, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições.
- (2002), *O Teu Rosto*, 2.^a edição aumentada, Porto, Edições ASA.

Imagens, transições e passagens em António Ramos Rosa

Daniel Rodrigues*

Université Clermont Auvergne/ CELIS

Em *Viagem através duma Nebulosa*, o autorretrato “O funcionário cansado” define o “olhar lírico” (Rosa 2018: 14) com o qual o poeta examina a sociedade, as paisagens presentes ou sonhadas, e que será um dos pilares do seu estilo. Guiado pelo imperativo de “ecoar o mal estar perante a realidade social da época” (Mendes 1999: 38), o poeta esboça o retrato de um poeta traçado como um rasgo, uma abertura, no retrato do funcionário que dá o nome ao poema. O olhar do poeta, de facto, encontra numa gaiola distante, uma espécie de espelho deformado no qual se pode projetar ao mesmo tempo prisioneiro do seu tempo, posto que é uma gaiola, e livre, permitindo uma fuga do escritório de contabilidade.

O segundo dos “poemas-testemunhos”¹ mencionados pela crítica, “O boi da paciência”, também tenta definir este olhar que caracteriza a habitação poética do mundo. Aqui, ele se assemelha ao de uma criança, possuindo uma força capaz de transformar a realidade. Entretanto, esta força acaba por enfraquecer, pois é constrangida pela própria realidade, ou seja, pelo “homenzinho diário” (Rosa 2018: 25) que recomeça incessantemente seu trabalho alienante. Mais uma vez, podemos perceber dois retratos ou autorretratos sobrepostos: o primeiro aloja-se no olhar do poeta, no brilho imenso como a esperança, todavia rasurado por um segundo, que obedece às regras da realidade e da verossimilhança e projeta-se no confinamento de um quarto alugado. Esse *speculum*, para utilizar uma das características do autorretrato literário

segundo Michel Beaujour (1980), torna-se o reflexo de um país e de uma cultura; um retrato coletivo projetado sobre a imagem do poeta.

Nosso objetivo aqui é o de tentar mostrar que esta abertura de uma imagem em uma outra parece ser uma constante na obra, não apenas no que toca ao retrato ou ao autorretrato; as imagens poéticas rosianas parecem ser determinadas por este processo de abertura.

Nosso ponto de partida será assim um outro retrato, ou melhor, um retrato que se desdobra em autorretrato. Em *O Teu Rosto* (1994 e modificado em 2002), ao esboçar o retrato da sua companheira Agripina Costa Marques, o poeta traça, como fundo da imagem feminina, outro rosto, o do próprio poeta.

1.

Os poemas da recolha são regidos pela doação do poeta a sua mulher. De fato, o volume é dedicado reiteradamente à sua esposa, três vezes como forma de dedicatória (em epígrafe ou como título do segundo poema) e manifesta-se ainda no interior dos poemas como, por exemplo, no vigésimo nono fragmento: “Ofereço-te esta frágil flor esta pedra de chuva/ para que sintas a verde frescura/ de um pomar de brancas cortesias” (Rosa 2020: 579). Esse ato de oferecer e de se oferecer à mulher se confunde, portanto, com a própria escrita do poema. No mesmo movimento, encontramos tanto a busca pelos traços do rosto amado quanto a afirmação do amor conjugal: “escrevo uma sílaba do teu rosto/ a pedra lenta/ a que vou chamar amor” (*idem*: 577). O ato do retratar, ou seja a dinâmica entre o olhar do poeta e o rosto amado que se transforma em versos, encontra-se sob o signo da escrita ou do canto, como evidencia outro verso: “O teu rosto é uma vogal de água” (*idem*: 569). A essa observação soma-se uma reflexão de Helena Costa Carvalho que, ao responder à pergunta “O que representam ou encarnam as imagens poéticas?”, escreve: “Lucidly aware of the distance between words and things, poetry opens its space precisely in the insurmountable gap between signifier and meaning, in that zone of fissure, emptiness, and death where the poetic word discovers its paradoxical condition, but also its productive power” (Carvalho 2021: 29). A imagem poética, enquanto efeito retórico construído pelas palavras do poema, materializa o que a crítica designa como seu “poder produtivo”. A mimese do rosto — seus traços reais e sua figuração — é evocada por um deslocamento de sentido: de uma simples visão, transforma-se em afeto, ou seja, naquilo que toca o poeta, que o desloca, o abala e o põe em movimento.

O poeta, por sua vez, aspira à imagem de um curso d'água tranquilo e sereno, construindo assim uma paisagem recorrente das imagens de fundo dos retratos. Esse pano de fundo, descrito como uma paisagem idílica de tons luminosos e claros, é, na recolha, o espaço doméstico. Citamos um dos fragmentos em sua íntegra:

A hora na sua lenta balança
não é de pressentimentos ou presságios
Os muros estão lavados os frutos reluzem
e o chão vermelho do terraço
brilha com algumas poças de água

Um pacífico frémito
perpassa no ar e na folhagem
O mar é uma lâmina cinzenta
sob o céu enevoadado

Após a tempestade
a terra repousa como depois da cópula
Na casa a areia da luz é fulva
quase sombria
como um ninho de ervas

Lentamente debruço-me sobre a página
como quem procura erguer uma torre
de penumbra fresca
Tu estás no fundo da casa
com a tua fronte azul
e o teu rosto clarividente.
(Rosa 2020: 567)

Essa casa, onde reina a harmonia de uma paisagem tranquila, encarna um *locus amoenus* recorrente na poesia de António Ramos Rosa. É particularmente interessante revisitar o trecho canônico das sardinhas em *O Aprendiz Secreto* (2001) para destacar as imagens que apresentam semelhanças com o poema citado:

O construtor está reunido com alguns amigos à volta de uma redonda mesa de pedra, no terraço. Um deles abana um velho fogareiro de barro onde vai pondo a assar sardinhas prateadas e um pouco gordas que logo se tornam loiras sobre a grelha por entre a qual se elevam as pequenas e faiscantes chamas do carvão. O ambiente é extremamente agradável porque dali se vê a larga faixa azul de um rio e entre os pinheiros e os eucaliptos e porque o ar é suave e a folhagem oscila levemente dispensando uma sobra fresca e tranquila. Este instante do encontro é um privilégio único em que a alegria reina e a palavra é fácil, transparente, plena da energia que difundem as árvores verdejantes de largas copas, a terra de um jardim um pouco selvagem, os fermentos vivos da aragem, o espaço solar, a pureza ácida dos frutos e das sementes. [...]. (Rosa 2001: 20)

A cor azul do elemento aquático cria uma abertura na paisagem, entre “os pinheiros e os eucaliptos”, permitindo vislumbrar as águas do rio. O murmúrio de um vento calmo, uma oscilação suave e quase silenciosa do universo, estimula os sentidos do corpo: a audição, a visão e o tato. Essas percepções transformam a maneira como o sujeito apreende a natureza, que deixa de ser uma entidade externa ao mundo para integrar-se nele, não só uma relação de autoinspeção, mas de recepção do mundo. Em outras palavras, não se trata de um simples espelho projetando suas emoções, mas de uma câmara de ecos.

A visão do sujeito poético percorre a abertura do espaço do jardim, em busca da água, elemento que Silvina Rodrigues Lopes associa ao informe e ao silêncio, assim como o rosto da mulher em *O Teu Rosto*: “O silêncio nasce na distância, e é daí que tudo vem, até a proximidade” (Lopes 2017: 9). O silêncio é condição da percepção do mundo mas também o próprio ato da contemplação da paisagem, como nos versos que seguem o poema citado anteriormente: “Amo este silêncio de baía vespertina/ com a praia cinzenta do mar e das conchas das nuvens” (Rosa 2020: 567). A relação petrarquista, em que o amante se torna o objeto amado, reflete-se tanto no espaço fechado da casa quanto na natureza ao seu redor. No entanto, essa transformação não busca uma plenitude estática, mas constitui uma etapa na construção de um espaço em perpétuo movimento, em constante metamorfose.

Narrado em terceira pessoa, o texto do *Aprendiz Secreto* mantém à distância os sentidos físicos do construtor. O seu corpo recebe os estímulos e, posto que está *excitado*, ou seja aberto, num estado *hors soi*, o sujeito não apreende a natureza como simples *umwelt*, ou seja, como o mundo apreendido pelos captores sensoriais dos

animal descritos pelo barão Uexküll.² Nesta perspectiva, o animal fecha-se ao mundo, enquanto aqui, o construtor, servindo-se na abertura da paisagem, abre-se ao mundo; um mundo criado através das relações das partes que o constitui, aproximando-se da “ecologia da percepção” descrita pelo crítico francês Michel Collot (2022: 61).³ Este mundo que se abre em relações, em um jogo de ecos, passa a ser todo ele potência. Ou melhor, potencialidade de uma reunião daquilo que a palavra grega *oikos*, radical do nosso termo “ecologia”, designa.

Enquanto pintor, o autor segue o postulado clássico da pintura, como a fórmula de Vitruvius: “Parmi les propos souvent plus prosaïques des auteurs recensés par Adolphe Reinach, on trouvera le point crucial de ce renversement dans la définition vitruvienne de la peinture : ‘Par la peinture se fait l’image de ce qui est ou peut être’ (*pictura imago fit eius, quod est seu potest esse*)” (Didi-Huberman 2007: 79), formulando em negativo uma crítica feroz à arte que cria aquilo que não existe, ou seja, a fábula e o monstruoso. Ou, como formulado no verso de “Animal olhar”, poema dedicado a Robert Bréchon: “Meus olhos não fabricam mas encontram” (Rosa 2018: 213).

Poeta do olhar, poeta do real, do “excesso do real”, segundo Eduardo Lourenço. Para o crítico português, o poema é um modo de se apropriar do que “já está aí e misteriosamente nos escapa” (Lourenço 2003: 183) ou ainda o lugar de uma “luta por uma unidade – uma unificação sobretudo – jamais dada nem jamais alcançada e no entanto presente pelo palpável e fulgurante excesso que o contacto com o real estabelece em nós” (*idem*: 187-188). E logo em seguida, ele reformula o paradoxo anunciado: “Ou talvez, melhor ainda, pelo des-contato, a falha, que só o poema premente busca aniquilar [...]” (*idem*: 188).

Esta falha causada pelo “excesso do real” pode ser, talvez, reformulada como abertura do e no real. O “des-contato” ou a “distância”, segundo S. Rodrigues Lopes, é um artifício que permite pensar não apenas o fazer poético – E. Lourenço termina seu artigo afirmando que a “poesia da poesia” é um “mostro inventado por críticos” (*idem*: 221) –, mas, sobretudo, a sua matéria enquanto material, substância da realidade, sendo a palavra uma das temáticas mais recorrentes na obra que conheço do poeta, como podemos ler no poema “A palavra” de *A Facilidade do Ar*:

A palavra é a semelhança e a diferença
ou a selvagem unidade incendiada
que em verticais vislumbres se antecipa,

a evidência e a distância reunindo
em pedra ou nuvens esparsas.

(Rosa 2020: 238)

Se aproximarmos esta citação do verso já citado, “Meus olhos não fabricam mas encontram”, percebemos que cabe à palavra, feita ao mesmo tempo de “pedra” e de “nuvens esparsas”, reformular não a realidade em si, mas a realidade enquanto relação com “olhar”. Permitimos retornar ao texto de E. Lourenço, quando ele afirma que a poesia de António Ramos Rosa é “pura e alta poesia arrancada a meias da fonte da nossa existência e da existência cegante de tudo quanto nos cerca e nos devora ser e substância. Tudo quanto olhamos de frente se torna esfinge. Foi o real mesmo que Ramos Rosa fitou até não poder distinguir a visão do visto” (Lourenço 2003: 221). Assim, a reflexão poética é, neste contexto, uma reflexão sobre o olhar, e assim uma reflexão sobre a reprodução do olhar.

A expressão “cegante” nos lembra igualmente, posto que havíamos como ponto de partida o retrato e o autorretrato, ao mito de Dibutade. De fato, Jacques Derrida, refletindo sobre as origens do retrato, que o retrato do ser amado evoca a origem mítica do desenho, ou seja, o mito da filha do oleiro de Sicião, traçando os contornos da sombra de seu amado antes de sua partida para a guerra. Para o filósofo francês, o retrato do ser amado passa pela cegueira do pintor, pois, ao traçar a sombra do ser amado, este se desvia de seu modelo e esboça, na verdade, uma imagem já presente na memória, o que ele chama de *skiagraphia* (Derrida 1990: 54). À procura do real, e assim da presença, o poeta passa pelo afeto, pela emoção, ou seja, aquilo que o põe em movimento, para distinguir “a visão do visto”, como afirma E. Lourenço. Percebemos este movimento, se nos concentramos na relação que estabelecemos entre a cegueira e o ato de retratar, ou, alargando à *poïesis*, em versos como o de *O Teu Rosto*: “Amo-te porque abri os olhos e despertei do esquecimento” (Rosa 2020: 585). No verso, a relação de afeto, o verbo amar é o único enunciado no tempo presente, é a consequência de um tempo anterior, o da visão e da rasura do esquecimento.

A palavra não é assim o afeto em si, mas a potencialidade do movimento *hors soi* do poeta. É o crítico francês de arte, Didi-Huberman, que, ao questionar a palavra “afeto”, lembra que ao ser afetado (*e-moção*, movimento para a abertura de si) o sujeito se encontra num campo de abertura de possibilidades:

En amont d'un mot il y a son étymologie, son histoire, ses bifurcations, ses us et abus, ses compromissions de faux ami, ses courages politiques, ses audaces poétiques. En aval il y a ce que je pourrais – ou, mieux, pourrai – faire de tout cela pour un désir nouveau : ce que je pourrais ou pourrai réinventer de ce mot, pour recommencer de le comprendre et de l'adresser à autrui. (Didi-Huberman 2023: 17)

Esta abertura de possibilidades é então um recomeço constante. Em *O Teu Rosto*, o corpo da mulher amada, à semelhança do espaço que o rodeia, encontra-se em perpétua metamorfose e reconstrução. Vários versos evocam essa transformação constante e a capacidade de gerar novas formas, através de uma retórica de recomeço e de ato inaugural. O seu retrato evolui assim ao longo de uma série de metáforas centradas em diversos elementos: água e ar, ou gazela, mas também vegetais, pólen e trigo, bem como seiva ou primavera ou espuma no mar: “Amanheces porque te despes sem espelhos/ ao sol como uma gazela deslumbrada” (Rosa 2020: 585). O olhar do poeta reencontra pois um corpo, um objeto ou uma paisagem são investidos pelo afeto, pondo assim as palavras em movimento:

Meu olhos não fabricam
a realidade ou tu:
limpos barcos,
novidade acesa como a terra viva,
movimento de braços, amálgama
exacta duna.

E um pouco adiante:

Ó calmo olhar animal
da terra ao mar, popa
de espuma.
O mundo é natural, ridente, quando o verde rompe,
animal olhar.
Não estou só: porque te acendo entre as pedras,
abarco tua altura larga e teu ombro,
essência da fome visual e braço e nome.
(Rosa 2018: 213)

A voracidade deste animal que é o olhar e que habita o mundo já contém em si – o verbo utilizado é abarcar – o corpo desejado e extraído das pedras. Ela traduz a força-motriz que gera a abertura do “mundo natural” e dá corpo a esta espuma, que revive o mito de Afrodite – a espuma em grego se diz *aphros*. Também a mulher, nascida do desejo, possui um poder de recriação; mas o que interessa ao poeta é a sua plasticidade. G. Didi-Huberman explora o mecanismo com o qual as representações de Afrodite transcendem a mera imitação da forma física, envolvendo elementos de metamorfose e transformação contínua:

L'écume serait donc bien la matière d'une forme en génération : ce serait en quelque sorte l'eau avant Narcisse, l'eau avant qu'elle ne soit tout à fait calmée, débarrassée de ses taches et spumosités pourpres ou blanchâtres, l'eau qui n'est pas encore plan miroitant, en laquelle rien ne se distingue. Ce serait en quelque sorte l'eau du neutre, à peine en train se virer à la formalité d'un genre, à peine ébauchant sa possibilité de différenciation. (Didi-Huberman 2007 : 75)

Todo o processo de abertura das imagens, em António Ramos Rosa, parece depender de um afeto, de um estímulo que excita os sentidos do sujeito lírico. Esse estímulo muitas vezes é carregado de erotismo, de um erotismo pensado como abertura, como por exemplo nos versos:

Todas as palavras se iluminam
ao lume certo do corpo que se despe,
todas as palavras ficam nuas
na tua sobra ardente.
(Rosa 2018: 320)

O olhar enquanto palavra é assim preso a vislumbres que Ana Paula Coutinho Mendes chama de “instantes ilusórios de coincidência perfeita” (Mendes 2001: 380).

2.

A abertura das imagens também reveste uma potencialidade temporal. De fato, ela permite que o sujeito tenha acesso a uma heterogeneidade de tempos que se sobrepõem. Utilizaremos aqui um segundo ponto de partida, o poema “O tempo concreto”, que

evoca claramente a heterogeneidade temporal para descrever Portugal durante o regime salazarista. Sublinharemos inicialmente o fato de que a montagem temporal aqui é marcada pela violência. A consciência da heterogeneidade abre-se face ao sujeito, como uma imposição dos tempos históricos que o tentam delimitar:

O tempo da razão
em que os versos são soldados comprimidos
que guardam as armas dentro do coração
que rasgam os seus pulsos para fazer do sangue
a tinta de escrever uma nova canção
(Rosa 2018: 20)

E que canção é esta? A da adequação do real com o sujeito:

circulação sóbria como um poço
de ecos incontrolados
de timbres inesperados
(*idem*: 19)

“Timbres inesperados” de uma sensibilidade que é capaz de criar uma comunidade, mesmo que esta ainda se apresente como promessa: “chego ao limite onde a aurora ainda dorme” (*idem*: 21). Se a comunidade ainda não existe, posto que ainda é noite, ela existirá, pois o poema é aurora. É necessário relacionar essa ideia com o fato de a sensibilidade ser a maneira com a qual sentimos com o outro e pelo o outro. Ela está intimamente ligada ao afeto e a este movimento *hors de soi*, chegando mesmo à perda do eu. O centro da enunciação abre-se, desdobra-se, ou, como o poeta formula no *Aprendiz Secreto*:

A separação individual deixa de reger o comportamento dos que participam no encontro e a palavra opera a metamorfose do eu que, assim, se torna o centro aberto dos impulsos afectivos e eufóricos que se reflectem no círculo luminoso e ardente do encontro. É por esta razão que o construtor sente que a obra está em movimento na palavra viva dos que estão sentados em torno da redonda mesa de pedra bebendo um pouco de vinho e comendo as doiradas sardinhas que um deles lhes vai passando de sobre a grelha colocada sobre as

brasas de que se elevam pequenas chamas faiscantes, no velho fogareiro de barro, que esse amigo aviva com um pequeno abano de palhas entrançadas. (Ramos Rosa 2001: 20)

Assim, não é inocente a resposta que o poeta dá a Ana Marques Gastão quando ela lhe pede para que se defina a ele, António Ramos Rosa:

[...] Sabe, Gertrude Stein dizia: “Uma rosa é uma rosa, uma rosa”. Por que motivo afirmava ela isto? Por um lado, para mostrar a dificuldade da definição, por outro, para contestar a tendência das hipérboles. Que sei eu de mim? Mário de Sá-Carneiro escreveu uma grande verdade num dos mais originais poemas da poesia portuguesa: “Eu não sou eu/ nem sou o outro/ sou qualquer coisa de intermédio/ o pilar da ponte de tédio/ que vai de mim para o outro”. (*apud* Gastão 2011: 119,120).

Fugindo à definição e ao exagero, o poeta se caracteriza como movimento de transição e, muito provavelmente, os motivos psicológicos que o levam a enunciar-se como Sá-Carneiro não são os mesmos deste último. Poeta do “limite da aurora”, de “timbres inesperados”, ou de “qualquer coisa de intermédio”, a obra (e o poeta por ela criado) se posiciona e se afirma como abertura, como passagem, ou seja, transição e inflexão dos tempos.

A esta autodefinição e ao trabalho temático da abertura das imagens, centrado sem dúvida por uma leitura atenta da filosofia, acrescenta-se a posição limítrofe que a obra ocupa na história literária, situando-se numa transição entre a sua posição de mestre, ecoando a sua participação e papel central na revista *Árvore* e nos *Cadernos*, e, ao mesmo tempo, contemporâneo da geração da Poesia 61, da PO EX, de Ruy Belo e de Herberto Helder, e mesmo das gerações dos anos 80 e 90, produzindo até o início do século XXI.⁴ Quanto a esta posição, Gastão Cruz testemunha da importância central da obra de Ramos Rosa como limítrofe: “Para a minha geração, julgo ter sido António Ramos Rosa o poeta que, quase intuitivamente, considerámos o nosso antecessor imediato, por muitas outras que fossem as leituras que igualmente nos influenciavam” (Cruz 2008: 178).

António Guerreiro, no capítulo dedicado ao poeta na edição especial “Um século de Poesia” da revista *A Phala*, afirma:

Das grandes constelações da nossa poesia deste século, há uma delas que tem o centro e o lugar inaugural em António Ramos Rosa. Quando em 1958 publica *O Grito Claro* e, sobretudo, quando dois anos depois faz aparecer *Viagem através de uma nebulosa*, Ramos Rosa contribui decisivamente para assinalável inflexão do percurso da nossa mais recente modernidade, deslocando-o de um insistente e hegemónico neo-realismo para um programa que assenta em bases processuais que autonomizam a escrita de sobredeterminações ideológicas não estritamente estéticas e revalorizam a palavra na sua intransitividade propriamente poética. (Guerreiro 1988: 126)

Maria Helena de Jesus também chama a atenção para o facto de que esta geração (ela estuda a obra de António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade e de Sophia de Melo Breyner Andresen) sabia “aprender e desaprender” o passado, dando um passo em direção às transformações que seriam destiladas e cristalizadas ao longo dos anos 60:

Pendant cette période de formation, ils ne souffrent pas de cette pathologie moderne (récurrente depuis les concours littéraires de l'Antiquité !) qui est « l'anxiété de l'influence », l'anxiété du neuf ou l'agonistique d'un bien esthétique suprême. Ainsi, ils savent apprendre et désapprendre avec le psychologisme de *Presença*, le sociologisme marxiste du Néo-réalisme, la mémoire des néoclassiques (tangible chez des auteurs de *Cadernos de Poesia* et *Távola Redonda*), l'expérimentalisme esthétique multidisciplinaire, le délire surréaliste (rappelons que le surréalisme ne surgit sur la scène poétique portugaise que dans l'après-guerre, donc de façon tardive par rapport à la poésie française où le mot jaillit de la plume de G. Apollinaire déjà en 1917). (Jesus 2011: 36)

Assim, a obra ramos-rosiana, consciente do seu próprio tempo, enuncia claramente a transformação poética que ela propõe e que se produzirá em Portugal. Ela nunca se afasta do seu tempo e da abertura necessária imposta pela sua determinação histórica:

Não posso adiar o amor para outro século
não posso
ainda que o grito sufoque na garganta
(Rosa 2018: 13)

lemos, em *O Grito Claro*. E, anos mais tarde “Em precários grãos” das *Figuras Solares*:

Não é possível evitar o embate
contra o muro branco
mas se o pulso estilhaça
e olhar se turva
que a mão salve o alento
entre cintilantes cacos
(Rosa 2020: 795)

O tempo da passagem, da promessa e da transição (necessária, sonhada ou temida) cria esta espécie de futuro utópico e inocente, consciência da precariedade do mundo e memória de uma poesia que se renova sempre, como lemos em “Oh, porque sim”:

Oh, porque sim
mas não sombra de rosa,
ela mesma,
branca de lama, lama branca,
em vertical vertigem.
(Rosa 2018: 389)

Vertical vertigem, a rosa, a rosa de Gerstrude Stein não como hipérbole, mas manchada pela lama e nela se dissolvendo. O real como interrogação é abertura, fundo de uma horizonte onde a unidade finalmente se realizará.

NOTAS

* Daniel Rodrigues é Professor Adjunto na Universidade Clermont Auvergne, e membro permanente do Centro de Pesquisas CELIS (Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique – EA 4820). Sua pesquisa focaliza-se sobre a literatura portuguesa contemporânea, em particular sobre a obra do poeta Herberto Helder e sobre as poéticas do eu. Coordena, com Assia Mohassine, o eixo “Genres littéraires et gender” do CELIS. Trabalha atualmente sobre o Matrimônio cultural, e é membro do projeto MAAC (Matrimoine afro-américain et caribéen) da Agência Universitária para a Francofonia (AUF-Caraíbes). É professor de literatura e civilização portuguesa e de língua portuguesa.

¹ Ana Paula Coutinho Mendes chama nossa atenção para o fato de estes poemas pertencerem a um grupo que ela chama de “poemas-testemunhos” (Mendes 1999: 38); poemas cujo objetivo era o de apaziguar o sentimento de culpa de uma juventude ávida por liberdade em um país marcado pela repressão. Nós citamos “Nos inícios, o jovem e neófito algarvio não escapou ao complexo de culpa neo-realista, causador de um compromisso, não raro desequilibrado, entre as exigências internas à própria arte poética e as responsabilidades sociais ou cívicas do poeta” (*ibidem*).

² Giorgio Agamben, ao ler Heidegger, afirma: “L’animal est enrêimé dans le cercle de ses désinhibiteurs exactement comme il l’est, pour Uexküll, dans les rares éléments qui définissent son monde perceptif. Aussi, comme chez Uexküll, l’animal, s’il entre en relation avec un autre, ne peut rencontrer que ce qui frappe l’être-capable et le met ainsi en mouvement. Tout le reste n’est pas a priori en mesure de pénétrer dans le cercle de l’animal” (Agamben 2006: 82,83)

³ Para descrever a ecologia da percepção, Michel Collot apoia-se na obra do filósofo Maurice Merleau-Ponty: “Il y a une sorte de réciprocité entre la Nature et moi en tant qu’être sentant. Je suis une partie de la Nature et fonctionne comme n’importe quel événement de la Nature : je suis, par mon corps, partie de la Nature” (*apud* Collot 2022 : 61,62).

⁴ O *Grito Claro* é publicado no mesmo ano em que foi publicada a plaqueta *O Amor em Visita* de Herberto Helder; o livro *A Interrogação do Real* é contemporâneo do *Photomaton & Vox*. O prefácio de *Ocupação do Espaço* é de E.M. de Melo e Castro, e A. Ramos Rosa participa do experimentalismo nascente.

Bibliografia

- Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait*, Paris, Seuil.
- Carvalho, Helena Costa (2021), “The Total Relation: Poetry, Real, and Intimacy in António Ramos Rosa”, in *Aesthetics, Art and Intimacy*, eds. C. J. Correia e E. Ferreira, Lisboa, CFUL: 25–36.
- Collot, Michel (2022), *Un nouveau sentiment de nature*, Paris, Éditions Corti.
- Derrida, Jacques (1990), *Mémoires d’aveugle. Autoportraits et autres ruines*, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

- Didi-Huberman, Georges (2007), *L'Image ouverte. Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard.
- Gastão, Ana Marques (2011), *O Falar dos Poetas*, Porto, Edições Afrontamento.
- Guerreiro, António (1988), “António Ramos Rosa e a aridez fecunda das palavras”, in *A Phala. Um Século de Poesia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim: 126-131.
- Jesus, Maria-Helena (2011), *Regard sur la poésie portugaise contemporaine. Gnose et poétique de la nudité*, Paris, Harmattan.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2017), “Da perplexidade inamovível e das imagens que se desprendem”, *Colóquio/Letras*, n.º 196, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 9-14.
- Lourenço, Eduardo (2003), “Poética e poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva: 183-221.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (1999), “António Ramos Rosa entre uma constelação poética francófona”, *Relâmpago*, n.º 5: 33-49.
- (2003), *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições.
- Rosa, António Rosa (2001), *O Aprendiz Secreto*, Vila Nova de Famalicão, Quasi edições.
- (2018), *Obra Poética*, vol. I, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Assírio & Alvim.

O que pensa a poesia de António Ramos Rosa?

Primeira aproximação

António Pedro Pita*

Universidade de Coimbra

Devo esclarecer a fórmula “primeira aproximação”, que comparece no título. Lembro o título da famosa obra de João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, publicada seis anos depois de *Grande Sertão: Veredas*, a obra prima do escritor, cuja estreia remonta a 1936. *Primeiras Estórias* (1962) não são as “histórias” escritas em primeiro lugar por Guimarães Rosa. São “histórias” de situações primordiais, elementares, arcaicas – no sentido social e antropológico das palavras.

No presente título, “primeira aproximação” significa aproximação à *situação onde se organizou* a poética de António Ramos Rosa, com privilégio para uma leitura minuciosa de *Poesia, Liberdade Livre* (1962),¹ sobretudo a primeira parte, “O fenómeno poético, centro de liberdade”.

Aí, a *problemática* de António Ramos Rosa já apresentava uma configuração pessoal, mais do que nos poemas que lhe estão cronologicamente próximos, onde o poeta ensaiava uma retirada da constelação neo-realista.

António Ramos Rosa procedeu a uma exigente seleção de textos (críticas e ensaios), incluindo reescritas expressivas, da qual resultou um macrotexto teórico, construído a partir dos artigos, convertidos em capítulos.

Numa apresentação dos propósitos da revista *Critique*, Georges Bataille afirmou: “É preciso que a consciência humana deixe de estar compartimentada. *Critique* procura as relações entre a economia e a literatura, entre a filosofia e a política”. E precisou: “*Critique* quer ser a intersecção da filosofia, da literatura, da religião e da economia política”. E acrescentou ainda o seguinte: “penso que há neste momento nos homens uma necessidade de viver os acontecimentos de maneira cada vez mais consciente. Penso que compete à Europa tornar consciente o que está em jogo entre a América e a Rússia. Para nós, não se trata de modo algum de agudizar os conflitos. Mas se a humanidade quer chegar a realizar as promessas que traz em si mesma, só o pode fazer com a plena consciência dos conflitos que a dilaceram” (Hollier 1996: 592-593).²

Em 1946, quando participou na fundação da revista, Georges Bataille ainda não publicara obras que lhe deram notoriedade, como *A Parte Maldita* (1949), *O Erotismo* (1957) ou *A Literatura e o Mal* (1957). Mas *A Experiência Interior*, a longa maturação (não desconhecida do público) de *A Parte Maldita* e o envolvimento em revistas como *La Critique Sociale* nos anos 30, identificavam o autor, que prosseguia uma reflexão desconcertante “fora das disciplinas particulares”, algures entre a física do globo, a economia política, a sociologia, a história e a biologia, sem esquecer a filosofia e a literatura. Mas esse desconcerto e essa novidade ajustavam-se ao programa da revista *Critique*.

Estavam também em sintonia com o ambiente político. Georges Bataille não se limitava a referir os conflitos que opunham a América e a Rússia. Designava a Europa como portadora das promessas da própria humanidade, na consciência plena dos conflitos que a dilaceravam. Uma outra ordem social e política e um outro critério de inteligibilidade eram indispensáveis.

No plano filosófico, a fenomenologia desempenhou aqui um papel significativo – fenomenologia ou melhor, a *aclimação francesa da fenomenologia*, processo em que participaram ativamente Jean-Paul Sartre (pela célebre apresentação da intencionalidade, por *A Transcendência do Ego*, 1936, e por *O Ser e o Nada*, 1943), Maurice Merleau-Ponty (sobretudo com *Fenomenologia da Percepção*, 1945) e Mikel Dufrenne (com *Fenomenologia da Experiência Estética*, 1953).

Esta fenomenologia francesa, que deve entender-se mais como um movimento de pensamento do que como uma doutrina, respondia a uma dupla fundamentação naquelas circunstâncias epocais: prestava justiça ao particular, ao singular, ao individual mas não renunciava à exigência do sentido e a uma perspetiva de

racionalidade e de universalidade. Mais rigorosamente: não *começava* pela abstração do conceito, não desenvolvia uma filosofia da história, não situava os indivíduos numa universalidade já antecipadamente configurada (Roman 1989: 134-135).

Enquanto movimento de pensamento, essa “fenomenologia francesa” respondeu a sentimentos que povoavam um campo de experiência alargado e percorrido por fortes tensões internas e desenhavam um horizonte de expectativas exigente e necessário: necessário para conflitar com hegemonias ideológicas, exigente porque colocava em cada indivíduo, em cada situação, em cada escolha a responsabilidade de estabelecer um pacto com a universalidade, na medida em que, como escreveu Merleau-Ponty, “somos fundados no universal pelo que temos de mais próprio” (*idem*: 137).

Pisando os terrenos da simplificação, direi que a fenomenologia francesa quis contrapor-se, filosoficamente, ao “marxismo” que se tornara porventura hegemónico, no campo político-ideológico vitorioso na Guerra de 1939-1945 – em nome, justamente, de uma liberdade que a deriva estaliniana do comunismo sacrificara cruelmente³ e que valeram a esse marxismo críticas contundentes.

A sua recepção em diversas geografias sugere uma compatibilidade com os problemas, as expectativas e sobretudo o *desejo* da época. O facto de não ser uma doutrina mas um movimento de pensamento permitiu que no seu âmbito se tivessem desenvolvido problemáticas específicas e imposto vozes, e sobretudo escritas, singulares.

A escrita de António Ramos Rosa *persegue-se* nesse ambiente intelectual. Formou-se sob o signo da *viagem* mesmo se se iniciou como *grito*. Mas singularizou-a o facto de nessa escrita ter *acontecido*, como em nenhuma outra do século XX português, com excepção de Fernando Pessoa por caminhos diferentes, um efetivo “pensamento poético”, no sentido em que a expressão é utilizada por Alain Badiou: “uma obra que se reconhece como obra de pensamento porque nela o poema é o lugar da língua em que se desenvolve uma proposição sobre o ser e o tempo” (1989: 49).⁴

A poética de António Ramos Rosa emerge na recepção atenta da “extraordinária revolução” (1962: 12),⁷ como caracteriza o surrealismo.⁵

Nessa atenta recepção desenharam-se três linhas fundamentais para o atual propósito: uma ontologia, uma antropologia e uma poética.

No entanto, um ensaio de resposta à pergunta: “O que pensa a poesia de António Ramos Rosa?” releva menos da autonomia de cada uma dessas categorias do que do modo como elas *devêm*, o modo opera o movimento de *transcendência*.

A “transcendência” é um processo decisivo para a inteligibilidade do universo poético de António Ramos Rosa. Notemos que “transcendência” é a designação para caracterizar o *humano* e a *poesia*. Por esta via, “transcendência” alarga a sua importância e converte-se em coordenada central.

Uma primeira referência explícita encontra-se na secção “Poesia e espontaneidade criadora”: “o homem anseia ser uno com o mundo e consigo mesmo, transcendendo a dicotomia consciência-ser, recuperando-se nas suas origens” (Rosa 1962: 17).

Mas a tese remonta, implicitamente, ao próprio início do texto e liga com a valorização do surrealismo: “essa aventura visava restituir a unidade do espírito, restabelecer o homem no universo” (*idem*: 11); “a tentativa de unir o que está cindido, de estabelecer a unidade perdida...” (*idem*: 12); “o homem na sua condição básica é este poder de se transcender, de se negar e se afirmar através da negação” (*idem*: 22); “ser ‘humano’ não indica um estado mas um processo constante, uma luta, uma transcensão sem fim. O ‘humano’ não é um estado ou condição mas o próprio ato de consciência perfazendo-se no sentido da totalidade” (*idem*: 24).

Contra as cristalizações categoriais do “humano”, António Ramos Rosa extrai do surrealismo, autonomizando-a, a noção de que o “humano” é movido pela alteridade. O humano não é o que é. Mas a negação não é dialética. Se o fosse, o devir humano ou o humano como devir estariam já abstrata e antecipadamente estabelecidos. É a imaginação ou “espontaneidade criadora” (*idem*: 16) que resolve a negação e possibilita a alteridade. Trata-se, pois, no plano antropológico, “de ser imaginariamente e realmente esse outro que somos e não somos” (*idem*: 27).

É claro que a radicalidade política da obra de António Ramos Rosa se estabelece a partir daquele “ser ... realmente outro”. Não é menos claro como e porque é que esta antropologia desliza para a aproximação ontológica. Diria que a in-finitude ou o i-limite da transcendência estão em confronto permanente com o fantasma da totalidade ou da unidade: o ato de consciência perfaz-se no sentido da totalidade (*idem*: 24), o universo transforma-se num corpo vivo (*idem*: 15), trata-se de unir o que está cindido e reencontrar a realidade primeira (*idem*: 12).⁶

Mas a poética de António Ramos Rosa foi-se desligando do primado antropológico e *adentrando o campo des-subjetivado da poesia e do poema*.

A poesia é, ela própria, uma realidade em transcendência. Em primeiro lugar, no plano da linguagem (...). Depois, como realidade histórica. “O destino da poesia é transcender a época, é ser presente a todas as épocas mas só atingir essa presença

total encarnando-se num instante, num momento histórico” (*idem*: 20). António Ramos Rosa liberta a poesia – entenda-se: a poesia moderna – dos constrangimentos historicistas; ou, dito de outro modo, Ramos Rosa demarca-se de uma noção histórica totalizante (percebemos que o marxismo é, também aqui, o interlocutor polémico) por intermédio da poesia porque concebe a poesia como a expressão por excelência do humano no processo de formar-se. Afirmar que a poesia “tende à essência humana” (*idem*: 12), que a finalidade da poesia é estabelecer a integração imediata do homem no mundo através da combustão verbal, salvar o mundo e o homem no seu encontro e na sua unidade (cf. *idem*: 12) ou que *só pela imaginação poética* “todos os enigmas do universo ascendem à palavra” (*ibidem*) é tornar a poesia a expressão, ou melhor: a ascensão à palavra das forças que *podem* tornar-se mundo.

Há, pois, uma homo-logia entre a existência humana e a atividade poética. É certo que a dinâmica autotélica da existência humana e o resultado da “combustão verbal” da poesia têm resultados diferentes (a existência humana tem a sua finalidade devendo autêntica e a atividade poética concretiza-se em poema). Mas também é verdade que o *dever autêntico* da existência e o *dever poema* da poesia são homólogos: é impossível a transcendência da configuração atual do humano sem a noção de que esse *atual* insatisfaz e empobrece e é impossível a transcendência do uso instrumental da linguagem sem a noção de que as palavras têm uma virtualidade expressiva liberta dos constrangimentos da lógica formal; por isso, os percursos de transcendência são na realidade homólogos: “as raízes da poesia são as raízes do essencial humano por mais diferentes que sejam o ato poético, na sua especificidade, e o processo permanente de humanização” (*idem*: 27). Sublinho: o processo *permanente* de humanização.

Na importância do “poema” concentram-se as dimensões referidas até agora. Escrever um poema abre a complexidade do ato de escrever. Tudo o que se associa ao verbo “escrever” – fixar, memorizar, informar, comunicar – é insuficiente para traduzir o sentido de escrever poemas. Ao retirar do universo comum as palavras que organizam o quotidiano, o poeta situa-se num limiar desconhecido, uma “zona misteriosa onde se elabora a fecunda simbiose consciência-ser” (*idem*: 52). Ordenada, é que vai ordenar no plano da linguagem uma realidade nova que o poema institui, “um alargamento de horizontes, um aprofundamento até às raízes do ser” (*idem*: 51).

É o poema que institui essa realidade – não o poeta. Neste ponto, a rejeição do primado antropológico é inequívoca: é mesmo um dos sinais distintivos da poética de António Ramos Rosa, O poema é a configuração essencial deste universo. Mas, neste

universo, qual é a exigência, qual é o enigma e qual é a importância geral da noção de “poema”?

A exigência – lançada sobretudo aos leitores – é não abstrair da “mediação da linguagem e do próprio ato poético que a eleva à sua função mais significativa” (*idem*: 208); o poema não diz por outras palavras o que sem ele poderia ser dito, o poema não é redutível à sua exterioridade, o que repõe o problema da referencialidade, não é a partir de realidades exteriores, como a experiência subjetiva do poeta, que o poema ganha a inteligibilidade que não tenha em si mesmo e a partir de si mesmo. Por outro lado, na medida em que esta inteligibilidade suscita um alargamento de horizontes, o poema tem uma dimensão de Acontecimento: o poema surpreende porque resiste ao reconhecimento, resiste a ser integrado no saber comum e mostra que o real atual não é todo o real.

Daí o enigma: como é possível que a individualidade (a singularidade) do poema se universalize, seja efetivamente captada e apropriada pelos leitores?

Ao escrever sobre Paul Éluard, mas na verdade escrevendo (também) sobre si, António Ramos Rosa afirmou: “o essencial é sair de si mesmo, atingir a verdade prática, a poesia impessoal” (*idem*: 178). Comenta: “Aparente contradição: não ver a realidade tal como eu sou, imaginar o mundo sem nós, tal é a temerária empresa que paradoxalmente melhor revela os momentos mais subtis do coração e do espírito do poeta” (*idem*: 178-179).

E o poeta escreveu: “Escreve-se para que algo aconteça sem acrescentar nada ao mundo”.

A “temerária empresa” revela a importância geral da noção de “poema”: não é uma autobiografia diferida nem a expressão de uma subjetividade mais ou menos rica. O “poema”, o poema de que se fala aqui, forma-se na co-substancialidade do homem e do mundo – *impessoal* e, por isso, poema-mundo. O aprofundamento da co-substancialidade abre um via de interessante aproximação da poética de António Ramos Rosa com o pensamento de Mikel Dufrenne.

Retomo o itinerário de Alain Badiou: “numa situação em que a filosofia está submetida seja à ciência, seja à política, alguns poetas, ou antes alguns poemas, vêm ocupar o lugar onde habitualmente se declaram estratégias de pensamento propriamente filosóficas” (1992: 22).

No contexto instável senão conflituoso das décadas de 40 e 50, em que a filosofia, quer dizer: um movimento de pensamento autónomo, esteve ou pareceu estar suturado

sobretudo à política, a opção de António Ramos Rosa pela “fenomenologia francesa” não foi só uma *adoção* filosófica no sentido técnico da palavra. Foi, sobretudo, a possibilidade de afirmar a poesia e sobretudo o poema *como pensamento* que pensa a transcendência (a relação não dual entre aparentes opostos), que pensa o real (como naturante e não como naturado) e que pensa a relação (assegurando a coerência destes movimentos e processos) (cf. Rosa 1991: 13).

Neste sentido, uma releitura da obra de António Ramos Rosa que a situe em ambiente poético transnacional e permaneça atenta às movimentações da *filosofia como filosofia* pode revelar-se de uma fecundidade surpreendente.

NOTAS

* António Pedro Pita é Professor catedrático aposentado da Faculdade de Letras e Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares – CEIS20 da Universidade de Coimbra. Membro de Conselhos Científicos ou Consultivos e Professor visitante de várias instituições, revistas e Universidades. Investiga e publica sobretudo nas áreas da filosofia contemporânea, estética e cultura portuguesa, neste caso com destaque para a problemática neorrealista. Publicação mais recente: *Re-visão de ‘neorrealismo’: a arte, o tempo, a memória*, in Izabel Margato e Alexandre Montauray (org.). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2023: 27–55.

¹ A obra foi reeditada, com um prefácio de Fernando J.B. Martinho, Lisboa, Ulmeiro, 1986. As citações serão todas da 1.^a edição (1962).

² É o número comemorativo dos cinquenta anos da revista *Critique*, 1946–1996.

³ É compreensível, por isso, que nos subterrâneos dessa “fenomenologia francesa” e no ambiente cultural geral daqueles anos uma figura como de Kierkegaard se tivesse imposto. Numa entrevista concedida a Paulo Mendes Campos em 1947, o grande crítico de arte Mário Pedrosa sublinhou a importância de Kierkegaard nesse contexto: “Opondo-se a Hegel, o último construtor de grandes sistemas filosóficos arquitetonicamente fechados, mas em direção oposta a Marx, Kierkegaard previu, em seu tempo, o isolamento fatal do homem de nossos dias. Para ele, a dialética devia virar seus poderes de escurmação para o campo interior do homem. Era este que precisava ser transformado”. Pedrosa identificou as condições para “a súbita atualidade de Kierkegaard” (Oiticica Filho 2013: 20). Em Portugal, o acolhimento dispensado ao pensamento de Kierkegaard por Eduardo Lourenço no âmbito da sua “heterodoxia” deve ser situado no mesmo contexto.

⁴ Um desenvolvimento da noção “a idade dos poetas” encontra-se na comunicação com o mesmo título, publicada em Rancière 1992: 21–38.

⁵ Não é desadequado lembrar neste momento que na sua intensa atividade como tradutor, António Ramos Rosa *transcriou*, como diria Haroldo de Campos, em português grandes textos de poetas surrealistas (cf. Mendes 2006). Traduziu também Franco Fortini, “O movimento surrealista”. Lisboa, Editorial Presença, 1965.

⁶ A pesquisa num corpus textual alargado valorizará, certamente, a experiência da *distância* em tensão com a unificação totalizadora. Lembremo-nos do primeiro magnífico texto de “No parque” (*Obra Poética*, I: 617). de poemas como “Na distância breve insuperável” (*idem*: 383-385), “Mutações da distância” (*idem*: 982-983) ou “Na distância sem distância” (*idem*: 1069-1070) sem esquecer livros como *O Centro na Distância* (1981 in *idem*: 803-850).

Bibliografia

- Badiou, Alain (1989), “L’âge des poètes”, in *Manifeste pour la Philosophie*, Paris, Éditions du Seuil: 49.
- (1992), “L’âge des poètes”, in Jacques Rancière (dir.), *La Politique des Poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel: 22.
- Hollier, Denis (1996), “La fin des sommations”, *Critique*, n.º 591-592, Août-Septembre: 592-593.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (2006), *António Ramos Rosa – Voz Consonante. Traduções de Poesia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- Oiticica Filho, César (org.) (2013), *Mário Pedrosa: Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue.
- Rancière, Jacques (dir.) (1992), *La Politique des Poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse*, Paris, Albin Michel.
- Roman, Joël (1989), “Eloge de l’existentialisme français. Politique et philosophie”, in *Les Enjeux Philosophiques des années 50*, Paris, Centre Georges Pompidou: 134-135.
- Rosa, António Ramos (1962), *Poesia, Liberdade* Livre, Lisboa, Livraria Morais Editora, coleção *O Tempo e o Modo*, n.º 15/16.
- (1991), “A filosofia da imanência radical”, *Letras&Letras*, n.º 44, 3 de Abril: 13.
- (2018), *Obra Poética*, vol. I, Lisboa, Assírio&Alvim.

A Inadiável Nudez da Voz. Ramos Rosa – “uma voz na pedra” ou uma po-ética da *sobre-vivência*

Fernanda Bernardo*
Universidade de Coimbra

Escreve-se sempre com as mãos nuas
(Rosa, OP, I: 901)

não escrevo senão para viver
(Rosa, OP, I: 889)

Sou uma voz que nasceu na penumbra do vazio.
Estou um pouco ébria e estou crescendo numa pedra.
(...)
Indecisa e ardente, algo ainda não é flor em mim.
(Rosa, OP, II: 245)

No seu posfácio ao segundo volume da monumental *Obra Poética* (2020)¹ de António Ramos Rosa, António Guerreiro advoga que o poeta

operou uma assinalável inflexão nos caminhos da poesia portuguesa, deslocando-a de um insistente e hegemónico neo-realismo [...] para uma incidência na escrita, na palavra poética considerada na sua imanência, acentuando assim uma dimensão auto-reflexiva. *A questão da poesia*, isto é, a poesia enquanto questão para si própria, ganha então, na sua obra, uma importância fundamental. (Guerreiro 2020: 841)

Atentando na rara singularidade do *idioma poético* de Ramos Rosa, é a hipótese desta *inflexão* que, muito brevemente, demasiado brevemente, necessariamente, aqui me importa tentar perseguir e realçar, sugerindo ao mesmo tempo que talvez a *questão da poesia* ou talvez, e talvez mais precisamente, a *questão do poema* desnude o timbre do mesmo *espírito* que terá inspirado o designado neo-realismo, considerando muito genericamente este como um movimento artístico criticamente atento ao real e às *questões sociais* que pretende perspectivar e retratar sob um olhar de *justiça*² – sob o olhar da *justiça*, que aqui perspectivado como prévia ao direito e distinta do direito³, ou sob o olhar daquilo que, no léxico, no pensamento e na obra de um filósofo como Emmanuel Levinas (1906-1995), é designável por *ética*⁴: por *ética* (ou mais precisamente por meta-ética) equacionada à própria *justiça* ou mesmo ao *poema*⁵ pensados, *antes e para além* do moralismo, da juridicidade e da própria poesia (na linha de uma certa *poiesis*), como uma ininterrupta *relação de interrupção à alteridade* na multimodalidade dos seus possíveis perfis,⁶ e esta relação como sendo “o humano enquanto humano”;⁷ ou seja, como sendo uma *experiência* de individuação através da qual é talhável uma subjectividade (*po*-)ética ou justa tanto quanto um destino e uma obra.⁸

Hipótese que, assim perspectivada, aqui perseguirei e realçarei tomando a nudez, ou antes o “sonho da nudez” (OP, II: 513) – uma das mais insistentes e onnipresentes palavras (e ideias) do *léxico poético* de Ramos Rosa –, quer como o sintoma do mais absoluto e desvalido despojamento, da mais fundamental discrição, da mais “essencial simplicidade” (*idem*: 72) ou, nas palavras do próprio poeta, como “um relâmpago prolongado” (*idem*: 500) da “claridade [...] da distância aberta” (*idem*: 75); quer como o sintoma da alteração, do transtorno, isto é, da afecção ou da comoção da voz – sobretudo de uma *voz poética*, como a de Ramos Rosa, tão tocantemente assombrada pelo “inominado relâmpago” (OP, I: 381) do “impronunciável” (*idem*: 387), do “inexprimível”, do “inominável” (OP, II: 309) ou do “inacessível”. De facto, como bem lembra Jean-Louis Chrétien, “o que há de alterado na voz é precisamente o que a desnuda” (Chrétien 2000: 326).

É esta *sugestão* e este (como que duplo) *sentido da nudez* que, embora muito brevemente, o meu título pretende significar e dar a escutar: *A inadiável nudez da voz*. Ramos Rosa – “uma voz na pedra” ou uma *po-ética da sobre-vivência*,⁹ isto é, uma poética da jubilosa afirmação, celebração, testemunho e monumentalização da vida. Da vida vivida, intensamente pensada, sentida/sofrida e vivida, *datando-se, escrevendo-se e enviando-se para além* da própria vida – no modo de uma obra dando re-nome ao nome

recebido. Uma obra que testemunha que o poeta, que muito explicitamente confessa “não escrev[er] senão para viver” (OP, I: 886), na linha de um certo Nietzsche, fez “do sangue/ a tinta de escrever” (*idem*: 20). Uma Obra ao mesmo tempo testemunho de vida e de reflexão contínua sobre o gesto singular da escrita poética que é, por isso, uma “constelação de sangue” (OP, II: 238) – ou uma “rosa de pedra” (*idem*: 403), sendo para o poeta (como já havia sido para Paul Celan)¹⁰ a *pedra* uma metáfora do poema-poesia. Mais precisamente, a metáfora do que resta do poema – ou seja, do evento *po-ético*.

Um título que quer, sobretudo, fazer ressoar o *timbre po-ético* do próprio pensamento através do pensamento do poema com o qual, singular ou idiomáticamente – e sublimemente! – Ramos Rosa saudou, assinou e marcou a língua e a cultura portuguesas no seu meditado, declarado e assumido “sonho do outro” “para além dos signos” (OP, II: 111), “para além das palavras” – “para além das palavras”, sim, é certo, mas, como o próprio poeta faz também questão de precisar, “com as palavras” (OP, I: 1153). Sonho da alteridade ou da transcendência do outro (*como outro*, *como ab-soluto (ab-solus)*, isto é, como separado ou secreto) que, como o próprio poeta explicitamente o confessa em *O Deus Nu(lo)* (OP, II: 69-75), terá ditado,¹¹ inspirado e alimentado a sua escrita – o que é dizer – e daí a minha *sugestão* inicial – que, no alheamento da poetologia, da tropologia e do histrionismo, o poema se revela algo assim como o *meridiano* (à Celan) da escrita, da escrita “*tout court*”, tal como Ramos Rosa a entende; ou seja, e no próprio dizer do poeta, como “a hora da aliança entre as veias e os astros” (OP, II: 427): uma *aliança*, isto é, uma relação, no “mistério mesmo da linguagem” (OP, II: 74), onde se mantém “a distância entre o dito/ e o inominável” (OP, II: 309). Poder-se-ia talvez traduzir, dizendo: o “acto de escrever” (OP, II: 72), tão intensa e obsessivamente meditado por Ramos Rosa, é a cena da rectidão de uma *aliança desejante* no “mistério mesmo da linguagem” com o “inexpugnável silêncio” (OP, II: 73) da coisa ou do referente onde sempre se mantém “a distância entre o dito/ e o real, a transcendência do real”, pois, como escreve Ramos Rosa, “a palavra é uma procura/ do que nunca se lhe entrega” (OP, II: 311). Na sua meditação da linguagem e da escrita (poética), Ramos Rosa diz-nos que, desde que há palavra, seja ela “uma palavra de vida” (OP, I: 62), como é a do poeta, a intuição directa, a re-presentação e a enunciação da coisa ou do vivido não tem mais qualquer *chance* – nunca a coisa do poema ou da escrita se deixará dizer e esgotar pelo escrito: o referente é inesgotável.¹² Não chove nem faz sol no poema, sugere F. Ponge! Ou como, não menos explicitamente, diz N. Júdice: “O poeta quer escrever sobre um pássaro: // e o pássaro foge-lhe do verso” (2008: 12).

Daí, em nosso entender, o “espírito” do poema, da escrita poética, não diferir do “espírito” da escrita – vise esta retratar o real, denunciando-o criticamente, como por excelência terá pretendido o neo-realismo : “nunca se toca/ a matéria mesma/ do que se escreve” (OP, II: 310) observa Ramos Rosa. Escreve-se (sempre) “para manter na distância o inexprimível” (OP, II: 311). Tal como para Clarice Lispector, para Ramos Rosa escrever dá antes de tudo a grande medida do silêncio – do “inexpugnável silêncio” (OP: II: 73) – ou da separação: de mim a ti (cf. Jorge de Sena), de mim a mim mesma, ao vivido ou ao referente, a distância é a lei!

Eis como Ramos Rosa no-lo diz numa fulgurante passagem de *O Deus Nu(lo)*, descrevendo a sua escrita como uma escrita da alteridade – entenda-se: ditada ou inspirada¹³ (sem romantismo nem irracionalismo) pela alteridade *ab-soluta*: *ab-soluta* (*ab-solus*), insisto,¹⁴ no sentido de separada ou de secreta, isto é, no sentido de jamais enunciada, apropriada, conceptualizada ou tematizada e sempre, e só, insistentemente *escutada, acolhida, aproximada e desejada*. Como a poesia, a escrita é – sempre – uma “fotografia enlutada da festa” (Derrida 2003: 5), isto é, do evento (único) ou da data (única) nela testemunhada.

Escrevo, talvez, para manter a nascente aberta, embora nunca a possa descobrir. O que chamo palavra não é mais do que a discreta vibração de um acorde justo, o mais justo possível. Não é para falar que escrevo, mas para ouvir ou, antes, ser capaz de ouvir. Acolho, na sua nudez dolorosa, o que não tem nome nem figura. Entre nós não há nenhum laço, mas uma ligação que não deveria existir e que todavia existe: aquele que se recusa a manifestar-se é no entanto a origem de toda a manifestação. É preciso que o dom acolha o dom e que o silêncio diga obrigado à palavra, silêncio que, por sua vez, se agradece. [...] O encontro é sempre impossível, problemático, incerto. Sei, no entanto, que não ocorreria se eu não escrevesse. Escrevo tentando ouvir o rumor do desconhecido. *O que escrevo depende dessa ténue relação com alguém invisível que espera e suplica. É, porém, o que escrevo que torna possível o encontro, o transparente dizer da alteridade.* (OP, II: 71)

Eu sublinho¹⁵: “*O que escrevo depende dessa ténue relação com alguém invisível que espera e suplica. É, porém, o que escrevo que torna possível o encontro, o transparente dizer da alteridade*”. E sublinho na intenção de como que fundamentar a hipótese que dita a minha sugestão de pensamento e de leitura iniciais, e de acordo com a qual, à semelhança do próprio acto po-ético, o “acto de escrever” “tout court” revela-se em

Ramos Rosa o acto *espiritual e existencial primeiro e por excelência* – é ele que faz o poeta ou o escritor, em boa verdade um escutador atento que é o primeiro leitor de si próprio. Por ele, isto é, graças a ele, re-nasce o poeta fazendo-se um nome e uma obra: “Uma palavra sou, entre cinzas e cinzas.” (OP, II: 165), proclama Ramos Rosa – a palavra de um homem que testemunha pelo que vive e pelo que é. Explicitemos, justificando, ao rés da *Obra Poética* do poeta, esta nossa hipótese de leitura inspirada na própria obra de Ramos Rosa.

Com efeito, se, com Paul Celan

– o poeta do “Stehen” (Celan 2003: 21),¹⁶ isto é, do “aguentar” ou do “resistir de pé”, o poeta do “Steinhaube Zeit” (Celan 1987: 68),¹⁷ do “tempo revestido de pedra”, da “versteinerten Segen” (Celan 2003: 16)¹⁸ e da “Herzstein” (Celan 2002: 88),¹⁹ isto é, o poeta da “bênção petrificada” e da “pedra do coração”, tanto quanto o poeta do “*grub ich mich in dich und in dich*” (Celan 2003: 78-79)²⁰ (“enterro-me em ti e em ti”) e do “*ich bin du, wenn ich ich bin*” (“eu sou tu/ quando sou eu”), cuja (omni-)presença inspiradora encontramos em Ramos Rosa (OP, II: 144)²¹ –,

com efeito, dizia, se, com Paul Celan, tivermos o poema pelo envio, de cada vez único, de um destino à língua (Celan 2002: 41), que ciosamente se *ex-apropria* e se fala, tatuando-nos corpo e alma e doando-nos espectralmente a “matéria nua do mundo” (OP, II: 489); então, a leitura da monumental *Obra Poética* de António Ramos Rosa marca-nos um encontro surpreendente, e algo siderante, com a *poesia pensante* de língua portuguesa: um encontro no qual começamos por nos deparar não só com a *singularidade do pensamento do poema* de Ramos Rosa – o poeta da *nudez branca* e da *voz inicial* (OP, I: 61ss; OP, II: 167) que, nascida “na penumbra do vazio” (OP, II: 245), desejou “incendiar o silêncio” (OP, II: 245) e “escrever para manter na distância o inexprimível” (OP, II: 311) –, mas também com a singularidade do seu (des-)encontro, e consigo próprio e com a poesia, com “o grito claro” (OP, II: 122) de quem ousa começar a confessar *não poder adiar o coração* (OP, I: 13-14), *não poder adiar para outro século o seu amor, o seu grito de libertação, enfim, a sua vida*, a fim de silabar a vertigem do êxtase da “extrema delicadeza da atenção” (OP, II: 72) à “pedra branca do tempo” (OP, II: 503) e o furor da luminosa alegria e da dor de *viver, de viver a escrever e de escrever escrevendo-se*, esculpindo-se e esculpindo o mundo, o seu mundo e o seu modo de estar-no-mundo, com o corpo espectral de vibrantes “palavras em chamas” (OP, I: 115) ou de “palavras nuas” – tão desamparadamente nuas e secretas que talvez nem mesmo “o silêncio veste” (OP, I: 53)!

Que a “pedra do poema”, que é o poema ou a própria obra poética, “é apenas uma sombra de um homem” (OP, II: 397) e do seu mundo – isto é, é a gloriosa lápide de um destino – tecida pela palavra e petrificada e arquivada numa língua e numa obra, Ramos Rosa di-lo poeticamente assim:

– em “Através da memória” (OP, I):

(...) esse respirar de sílabas
fluindo em graça pura,
não plumas,
mas sílabas certas e claras,
sílabas onde o destino bate
com a grave leveza de quem dança
de noite, entre as estrelas.
(OP, I: 59)

– em *O Livro da Ignorância* (OP, II):

Que a palavra fosse sempre a travessia
de um espaço em que ela própria fosse aérea
do outro lado de nós e do outro lado de cá
tão idêntica a si que unisse o dizer e o ser
e já sem distância e não-distância nada a separasse
desse rosto que na travessia é o rosto do ar e de nós próprios
(OP, II: 46)

– em *Volante verde* (OP, I):

A construção do poema é a construção do mundo.
Não símbolos, não imagens, simples criaturas
do ar, evidências obscuras, enigmas luminosos,
as formas do vento, os silêncios do sono.
As palavras são impulsos de um corpo soterrado.
(OP, I: 1081)

E na enigmaticidade do *rostos*²² do poema, do *rostos que é o próprio poema*, ouçamos e notemos Ramos Rosa ainda a confidenciar-se *des-encontrado*, isto é, *em si* separado de si, de tudo e de todos e *a caminho*²³ (*caminho* que é a metáfora do pensamento para Heidegger, cf. *Der Fehl heiliger Namen. Zu Denken als Weg*): a *caminho de si*, sempre a *caminho de si* (e de outrem graças à sua extra-ordinária atenção a outrem) no escolhido *caminho de palavras* desejadas como a respiração ou a “floração do silêncio” (OP, II: 288), como o “sopro do inominável” (OP, II: 311), a “silenciosa irradiação do vazio” (OP, II: 71), do “puro vazio” – do “puro vazio”, sim, mas de um “vazio vivo” que convoca o poeta para a obstinada recusa da ameaça, nunca redimida, nunca erradicada, do *i-mundo*:

[...] *caminho, caminho,*
porque há um intervalo entre tudo e eu, e
nesse intervalo caminho e descubro o meu caminho.

Mas entre mim e os meus passos há um intervalo também: então
invento os meus passos e o meu próprio caminho. E com as palavras de
vento e de pedra, invento o vento e as pedras, caminho um caminho
de palavras.

Caminho um caminho de palavras
(porque me deram o sol)
e por esse caminho me ligo ao sol
e pelo sol me ligo a mim.
(OP, I: 134–135)

[...] A palavra é música,
pura respiração que adere às veias do silêncio.
O que ninguém indica, o *mistério da ausência*,
é o *puro vazio*, a música silenciosa
que inicia e revela, que unifica e promove.
Esta é a língua aberta de um país paradisíaco
cujo fermento abre as portas sobre o *vazio vivo*.
(OP, II: 148)

Expliquemo-nos breve e muito sucintamente, tentando agora aproximar um pouco mais de perto, e ao rés da *Obra Poética*, a singularidade do *pensamento do poema* (e portanto da escrita) de Ramos Rosa:

1) – E expliquemo-nos, *por um lado*, porque, sem índice de teoretismo, de intelectualismo, de conceptualismo, de poetologia ou de tropologia, há efectivamente um *pensamento do poema* em Ramos Rosa: um *pensamento* que se diz e se escreve no corpo do próprio poema – até mesmo como o próprio poema...

2) – E expliquemo-nos, *por outro lado*, porque o *encontro* de Ramos Rosa com o poeta que viria a esculpir e a ser e com a poesia está, obviamente, em estrita consonância com este *pensamento do poema* – um *pensamento* tão criticamente alheio ao *dichterish wohnt der Mensch auf dieser Erde*, de Hölderlin, quanto ao “pôr-em-obra da verdade”, de Heidegger, e a uma certa tradição do *poiein*²⁴: um *pensamento* à escuta do insondável enigma do que, tão extra-ordinariamente – *sim, tão extra-ordinariamente!* – o poeta designa, sem traço de onto-teologia todavia, de “deus mudo e insignificante” (OP, II: 74), de “puro vazio” (*idem*: 111), de “fulgor do vazio” (*idem*: 260), de “para além dos muros” (*idem*: 511), de “oculta nascente” (*idem*: 245), em suma, de limite-limiar com a sibilina forma do *instante* de onde lhe vem “o sonho da nudez” (*idem*: 513), “a possibilidade da palavra” (*idem*: 74) e o “desejo de nomear” (*idem*: 516). Numa palavra, de onde lhe vem o desejo de escrever, de viver a escrever *mesmo sem escrever*, como ele mesmo o confessa, e de, pelo “acto de escrever»” (*idem*: 72), “nascer ainda em vida” (*idem*: 622), re-nascendo na lâmina de *cada instante* para a vida – para a vida viva, livre e justa, antes da lei e para além da lei –, atitude que, no dizer do poeta, é “vitória que”, *a cada instante*, “se constrói todos os dias” (OP, I: 24). E é, notemo-lo, o registo auto-bio-gráfico da escrita declinado em termos *auto-bio-thanato-hetero-gráficos* que assim se designa – um registo pelo qual escrever é escutar e responder *singularmente*, isto é, na sua vez e na sua voz, a algo ou a “alguém que tem sede e chama [...] em silêncio.” (OP, II: 73). Sílabas de vida e de uma vida, a escrita-poema é, como só poderia ser num poeta como Ramos Rosa que “une a linguagem e a vida” (OP, I: 935), “uma voz na pedra.” (OP, II: 622):

Escrevo [...] porque *escrever é a condição da experiência do encontro*. Ele espera-me talvez, na brancura que atravesso. (OP, II: 74)

*

É a ele, *ao deus mudo e insignificante, que pertença*. Uma ligação que de certo modo o não é, porque ele nunca se revela e, sempre fugidio, jamais permite a desejada companhia. *Estar com ele não é, afinal, sentir a Ausência mais ausente e a infinita brancura do branco mais vazia e nula?* Ele é o ser solitário, vazio, irremediavelmente separado.

Um muro branco se ergue entre ele e eu. E, no entanto, como poderia escrever sem ele? Mesmo ausente, *ele é a possibilidade da palavra, a iminência do encontro*.

*

Oiço-o, talvez, solitário e desamparado, no seu círculo deserto. Oiço-o quando as palavras são as de uma boca rasa de pedras sobre mim e é já quase mar. [...] Neste momento, *ele tornou-se paixão pura, ardente espaço, incandescência branca...*

(OP, II: 74-75)

*

A nenhuma outra exigência me submeto, *não escrevo senão para viver esses momentos em que respiro como se nunca tivesse nascido ou começasse de novo a viver noutra dimensão [...]*

(OP, I: 886)

Pergunto: como pensa então Ramos Rosa o *poema*? Ou como nos dá Ramos Rosa a pensar o *poema*? O que é (*ti estí?* o idioma e a gesta por excelência da filosofia) *poema* para o poeta cuja voz diz ter nascido “na penumbra do vazio” (OP, II: 245)?

Ciente de que, apesar das suas “sílabas certas e claras”, das suas “sílabas do vento” ou “do sangue” (*idem*: 511), e não de meras plumas, e não de “sílabas que não latejam” (*idem*: 273), a *palavra poética* não passa, no entanto, de “um sopro que diz, mais do que tudo, a sede, o vazio, o esquecimento” (*idem*: 85), a distância, a ausência, a maiusculizada Ausência e o febril desejo do poema – (assim estriando de separação, de distância, de sombra, de desvãos e, ao mesmo tempo, de caminhos e de recomeços a silhueta de si, dos *seus* dias e do *seu* mundo, e, *ipso facto*, eternamente assim adiando a consumação do desejo do poema que reiterada e obsessivamente terá buscado) –, sob cuja suja sede e sob cujo fulgor escreve, Ramos Rosa tem o *poema* pela *chama*, pelo *dom* da “*iminência do encontro*” (OP, II: 74) e pela “*medida do mundo*” (*idem*: 248): é como se o *poema*, aquilo que Ramos Rosa entende por *poema*, fosse, ou devesse ser, *a cada passo a experiência* da respiração do tempo, da “*pedra branca do tempo*” (*idem*: 503), a movimentar e a ritmar, *em cada instante* e, portanto, em cada “onda de existência”, “a

mão que escreve” ou, mais precisamente, “o fogo de um pulso que incendeia a pedra/ e a transforma num espaço transparente/ em que os gomos do sol se misturam às folhas da sombra/ *E então o tempo parece uma instância solar*” (*idem*: 488, 499). E a cada instante e sempre de novo, não só porque a distância, o branco, a ausência, a sombra e o silêncio timbram quanto (se) escreve, como de cada vez “único é o instante em que a porosa chama/ se arqueia e ramifica/ como uma nascente” (*idem*: 383-4) e ilumina a “opaca e muda [...] matéria do mundo” (*idem*: 383). Na nudez do seu esplendor (*OP*, II: 450-451), o instante – dito o “nunca mais e sempre” (*idem*: 250) – é, para Ramos Rosa – como já havia sido para a admirável Clarice Lispector – “semente viva” (Lispector 1998: 12). Isto é, semente de vida – dele brotam “palavras que se erguem para o início” (*OP*, I: 1170). Escutemo-lo:

O que o desejo abraça [...]

[...]

[...] é um redondo mundo que [...]

[...]

[...] inunda o espaço inteiro do ser

(*OP*, II: 476)

Como se o poema fosse a material oferenda

de uma ânfora de líquen arcaica e pura.

(*OP*, II: 479)

O tempo é a monotonia de uma ausência incessante

de que ouvimos o nebuloso rumor insondável e vago

Mas ausência de quê? *Ausência pura ausência*

De não se sabe o quê

[...]

Os múltiplos instantes não mudam o seu curso inexorável

mas em cada instante o mundo pode transformar-se

com o fogo de um pulso que incendeia a pedra

e a transforma num espaço transparente

em que os gomos do sol se misturam às folhas da sombra

E então o tempo parece uma instância solar

que transfigura os bairros e anula os monstros
como se o nada que é fosse um deslumbrante corpo
apaixonado pelo ar e pela boca dos amantes.
(OP, II: 499)

Re-[a]colhendo e silabando “a mudez do instante” e “do mundo” e laboriosamente a transformando “em canto” – ou em grito –, o poema, o poema-poesia, o poema-já-poesia, é o dom do próprio poema – ou, no dizer de Celan, uma “mudança na respiração” (*Atemwende* (1967)) e o retomar da respiração no prosseguimento do instante de sufoco do poema, que é a aventura da *vivência* ou da *experiência* (*experiri*) do poema:

O poema seria uma onda lenta de existência
e a sua voz delicada e cintilante como um cálice
*

O poema deveria avivar a volúvel identidade
para que todas as coordenadas se iluminassem
com a primeira luz de uma alvorada.
(OP, II: 522-523)

O poema desejaria absorver
todas as *sílabas do vento* todas as *sílabas do sangue*
e descansar por fim como um pássaro
ou uma *pedra tranquila*

Mas se o poema é um polvo de cal
ou uma *torre de areia*
como poderá abrigar a chama
ou ser *um espaço para além dos muros?*
(OP, II: 511)

*

[...] a função do poema é abrir um espaço
que é simultaneamente seu e de um mundo que nasce
(OP, II: 743)

Mas notemo-lo: do mesmo modo que, no dizer do poeta, “a palavra só vive se reserva/ o que diz no desejo de dizer” – pois não passa da “superfície em que aflora/ o que para nascer quer apagar-se” (OP, II: 313), pelo que nunca, “*Nunca se toca/ a matéria mesma/ do que se escreve*” (idem: 310) –, também o poema, o poema-poesia, não passa (já) da sombra, da “sombra fulgurante” (OP, II: 245), do “traço negro” (idem: 515), da “alta sepultura” (idem: 247), da “asa abandonada” (idem: 514), da “constelação de sangue” ou da “constelação de pedras” (idem: 238, 378), da “cicatriz visível” do poema, do *que resta do próprio poema*, que é, ele, o *que resta do fulgurante instante que não resta mais*²⁵: a saber, não tanto o encontro, “a maravilha nua do encontro” (OP, I, 621), mas (tão somente) “a iminência do encontro”; não tanto o contacto, mas (tão somente) o “subtil contacto” (OP, II: 71), não tanto o fogo, mas as cinzas de “*um fogo perdido*” (OP, I: 903) – numa palavra, “o amor de estar” (idem: 656). Ou, mais precisamente, a que obriga o “amor de estar”, porque, no dizer deste poeta apaixonado pelo “amor de sílabas graves, intactas” (idem: 893), “no rumor da vida” (idem: 893) “a natureza do Outro é dupla: aproxima-se e retrai-se” (OP, II: 72), pelo que “É necessário acolhê-la segundo o seu ritmo próprio” (idem: 73) – dela se está sempre, e só, *a caminho*. A sua obstinada aproximação é ditada por uma ininterrupta relação de interrupção... Fala o poema/poeta:

*Uma palavra sou, entre cinzas e cinzas,
e através da noite
queria brilhar para vós,
para vós, ainda.
(OP, II: 165)*

*onde estou é alguém de toda a origem
onde estás é além de todo o encontro
[...]
Tudo em mim é ausência ou um contacto vão
(OP, I: 530-531)*

*E o poema é agora constelação de sangue
ou um rio de pulsos e de obscuras portas
que atravessa as muralhas da nocturna língua.
(OP, II: 239)*

escreve-se para transformar a ausência noutra ausência
soprando os despojos das cinzas sobre o sangue das palavras
para que cada vocábulo seja como um golpe nu
em que ressoa o silvo de um obscuro navio errante.
(OP, II: 376)

a palavra só é palavra do silêncio
quando abre um espaço para as raízes para o rosto
e a nossa sombra com a sombra da terra
forma a morada aberta do poema
(OP, II: 376)

[...] as palavras de fogo [...] são a cinza de um fogo perdido de um fogo a acender com a
respiração do deserto ou do mar
(OP, I: 903)

O amor da pedra é um amor de sílabas graves, intactas.
(OP, I: 893)

No desejo da inseparação absoluta que o dita, o data e no-lo envia, Derrida disse o poema “a encantação silenciosa”, a “ferida áfona que de ti desejo aprender de cor” (2003: 9): *de ti*, isto é, da ardência de um encontro (com algo ou alguém) ou de um evento. Ramos Rosa – para quem “todo o encontro é a dicção de um silêncio” (OP, I: 897) e para quem tudo é a sombra da “silenciosa irradiação do vazio” (OP, II: 71) – dirá o poema, o poema-poesia, o poema-já-poesia, a “cicatriz visível” do vivido (poemático). A cicatriz do seu vivido – a cicatriz que data e monumentaliza o seu vivido. “*Glória de cinzas*” (ASCHENGLORIE), designou-o Celan – sim, talvez! Ainda assim GLÓRIA – luminosa GLÓRIA que admirativamente aqui se saúda lendo, escutando, sentindo e dizendo a *poética vivida, pensada e pensante* de Ramos Rosa:

Nenhuma coisa procura
na palavra o seu nome
mas a nossa voz por vezes
é a voz do seu silêncio
(OP, II: 309)

*O que tu lêes são as cicatrizes visíveis
de um corpo ausente flagelado
por fortuitos dardos por setas solitárias
[...]*

*O que estremece no poema é a sua ausência
ou o espaço do seu desaparecimento
(OP, II: 512–513)*

*Sob a máscara corroída do poema
Quanta noite, quantos espaços vãos!
[...]
Como descobrir o fogo sob a sua voz surda?
(OP, II: 280)*

*Uma ferida não cessa no silêncio branco
e não ascende à boca do poema.
(OP, II: 263)*

*Cada caminho de palavras na página
conduz-nos
a uma pedra
Esta pedra é a do sepulcro ou o sinal de um perpétuo adiamento
(OP, I: 903)*

Epilogando: Ramos Rosa – “uma voz na pedra”

*Sim, quero dizer sim ao inacabado
que é o princípio de tudo
[...]
sim a ti, que és nada e atravessas tudo
e és o sangue secreto do poema.
(OP, I: 1187–1188)*

Em suma, na multitude de títulos que compõem a sua monumental *Obra Poética*, Ramos Rosa dá voz a uma *arte po-ética* que, a par de uma singular arte da *sobre-vivência* pessoal – isto é, do viver a escrever e do escrever escrevendo-se, assim timbrando e dispersando a sua *assinatura po-ética* da língua portuguesa e assim tecendo uma *obra* –, *data* também, na tão desolada contemporaneidade que é, hoje, a nossa, uma singular *arte da resistência* plasmada numa jubilosa saudação da vida viva e da incessantemente sonhada *justa* ou *po-ética* re-construção do mundo: com efeito, Ramos Rosa tanto escreve para, no curto-circuito do instante do ar arfante do tempo, silhueta a sua “arquitectura íntima” (OP, I: 1188) no extra-ordinário dom de uma Obra, dando também voz à voz silenciada e mutilada dos homens esquecidos e sós de “um país de ausência” (OP, I: 1188) e de uma “pátria de [um] exílio” (OP, II: 377), como [escreve] para reafirmar a força frágil – frágil, sim, mas invencível – do *canto po-ético* para, no alvor do instante de cada amanhecer, buscar de novo, *sempre de novo*, a luz para tentar iluminar e transformar a “opaca e muda [...] matéria do mundo” (OP, II: 383).²⁶ E *em cada instante sempre de novo*, porque começar é sempre re-começar: “Estamos [sempre] tão longe de tudo que talvez [esse sempre tão longe] seja [de cada vez] o princípio” (OP, II: 170) – o princípio da re-afirmação, do re-nascer e da monumentalização de uma vida “pela escrita incorrupta” (OP, I: 483).

A nenhuma outra exigência me submeto, não escrevo senão para viver esses momentos em que respiro como se nunca tivesse nascido ou começasse de novo a viver noutra dimensão [...].
(OP, I: 886)

Sou eu, sou eu ainda,
[...]
Sou ainda uma voz
para dar o alarme
(OP, II: 165)

NOTAS

* Filosoficamente posicionada na Desconstrução, Fernanda Bernardo é professora jubilada de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – é tradutora de Jacques Derrida, de Emmanuel Levinas, de Jean-Luc Nancy, de Maurice Blanchot e de Hélène Cixous e autora de diversos títulos de que aqui se lembram alguns: *Uma Túnica Sem Costura. A arte po-ética de Sophia*; (com outros) *Derrida lecteur de Heidegger. Après les Carnets Noirs*; *Derrida – em nome da justiça*; *De la Destruction à la Déconstruction: de la mort et de la peine de mort*; *Derrida – o dom da diferença*; *A Hora da justiça e da Política: justiça e “tercialidade” em Totalité et Infini* de E. Levinas; *A Subjectividade à prova da Responsabilidade*; *O Animal Olha-nos – o parti pris dos animais: Derrida e a tradição sacrificialista em questão*; *HOSPITALITY – the pulse and the pulsation of Deconstruction*; *The Exception Derrida – The Secret Elected of the Animals: the onto-anthropo-theological vein in question*; *O Feminino – o acolhedor por excelência. A diferença sexual em desconstrução*; *Sonhar o Porvir. Uma educação para a responsabilidade/humanidade*.

¹ *Obra Poética, I e II*, doravante: OP I e OP II.

² Pensada em termos meta-ontológicos e, portanto, também em termos meta-éticos, a ética é equacionada à justiça que, anterior e distinta do direito, é pensada como “relação a ...” (cf. Levinas 1998: 89, 101). Dito o neo-realismo de inspiração marxista, refira-se que é uma tal justiça que Jacques Derrida considera a promessa por vir, ainda por vir, do próprio marxismo (cf. Derrida 2021; 2022: 173-247).

³ Para esta questão veja-se, nomeadamente, Derrida 2003.

⁴ No alheamento tanto das éticas filosófico-sistemáticas como das ideologias éticas, a ética, segundo E. Levinas, é pensada em termos meta-onto-lógicos como “relação ao outro” – uma relação de índole heteronómico-dissimétrica designada “relação de face-a-face” ou inter-humana e tida pela situação primeira ou última (cf. Levinas 1998: 77, 80).

⁵ Para o poema-poesia como inaudita modalidade do “de outro modo que ser”, veja-se Levinas 2002: 35.

⁶ Tais como o da atenção, do cuidado, do acolhimento ou da hospitalidade, do desejo, do dom, da resposta e da responsabilidade, da justiça, do perdão, do amor e da amizade, ... etc.

⁷ “Eu descrevo a ética – é o humano enquanto humano” (Levinas 1991), “Philosophie, Justice et amour” (idem: 127). Ou seja, a ética é um exigente re-pensar do humano, do’s humanismo’s e da’s antropologia’s, sendo, ainda assim, um humanismo sacrificialista, porque a alteridade é nela a do “outro humano” e não a do vivente em geral. No entanto, a responsabilidade ética, tal como Levinas no-la dá a pensar (anárquica, anacrónica, infinita, incondicional e contraditória), é passível de nos levar a pensar a responsabilidade pelo meio ambiente e pela vida dos viventes em geral.

⁸ Para a ideia (meta-onto-teo-lógica) de *Obra* veja-se, nomeadamente, E. Levinas (1972: 43-44), onde pode ler-se: “Uma orientação que vai livremente do Mesmo para o Outro é *Obra*. [...] A *Obra* é assim uma relação com o Outro que é alcançado sem se mostrar tocado”.

⁹ Para este “conceito” – de *sobre-vida* ou de *sobre-vivência* – veja-se, nomeadamente, Derrida 1986, “Pas”; 2005.

¹⁰ Paul Celan tem a “pedra” por uma metáfora do poema – assim, em *Die Niemandrose/La Rose de personne*: “der Herzstein” [“pedra coração”] ou “pedra do coração”] (2002: 78, 146); “Die Hellen /Steine” [“Pedras claras”] (idem: 88); e em *Partie de Neige/Schneepart* (2007): “Steinmut” [“coragem de pedra”], “Stein, aus dem ich dich / schnitz” [“Pedra em que te esculpi”].

¹¹ Como também Jacques Derrida (2003: 5) o refere, para Ramos Rosa a poesia “vê-se ditada” – o poeta é, antes de mais, um “escutador” atento: “Mantenho a passividade, quero mantê-la no próprio acto de escrever. Quero estar apto a recebê-lo, num espírito de paciência, de modéstia, de subtileza, de ternura também ... [...] Alguém espera por mim, alguém que tem sede e chama. Chama em silêncio. Nenhum segredo me diz, mas é como se me dissesse: escreve” (OP, II: 72-73).

¹² Cf. Derrida 1993: 68; Derrida 2020; Derrida 1992, “This strange institution called literature”.

¹³ *Inspiração* re-pensada em termos de *hetero-afecção* da língua do outro na língua do poeta – Levinas di-la-á o carácter profético da linguagem (cf. Levinas 1988: 130).

¹⁴ Como lembra Emmanuel Levinas (1976: 9): “Numa colecção publicada três anos depois da Segunda Guerra mundial sob o título de *Poesia, Pensamento, Percepção*, Jean Wahl notava (p. 253) sob a palavra “Absoluto”: é primeiramente a ideia de separado. Tornou-se a ideia de completo e de englobante. O não-englobado tornou-se englobante”. Derrida, por sua vez, salienta a diferente proveniência etimológica de “*ab-solus*” / “*ab-sollus*” para lembrar e marcar esta distinção.

¹⁵ Todos os destaques, em itálico, nas citações da autoria de Ramos Rosa são sublinhados meus.

¹⁶ Vd. “STEHEN, im Schatten // des Wundenmals in der Luft”.

¹⁷ Vd. “Lob der Ferne”.

¹⁸ Vd. “WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH/ deiner Hand./ Aus der Vier-Finger-Furche/ wühl ich mir den/ versteinerten Segen”.

¹⁹ Vd. “Die Niemandrose/La Rose de personne, *op. cit.*: “der Herzstein” [“pedra coração” ou “pedra do coração”] (p. 78, 146); “Die Hellen /Steine” [“Pedras claras”] (p. 88).

²⁰ Vd. “Aschenglorie /Gloire de cendres”.

²¹ Para além da “pedra” como metáfora do poema, atente-se também em alguns títulos – como, por exemplo, “De silêncio a silêncio” como um eco de “De limiar em limiar” de Celan – e em alguns versos de timbre manifestamente celaniano: por exemplo, alguns versos do poema “Nudez” (OP, I: 935-936): “tudo se compreende e tudo é incognoscível/ Tudo passa tudo deriva e tudo é imóvel / Somos e não somos somos sempre mais” (como um eco de “Alles ist weniger/ als es ist/ alles ist mehr [...] Ich bin du, wenn ich ich bin” (Celan 1987: 68).

²² Observo que, contraposto ao “fenómeno” tido pelo aparecer de algo para o “eu” e pelo “eu” – no âmbito de um processo de autonomia e de egologia, portanto –, o “rosto” é um termo/filosofema criado por Emmanuel Levinas para significar “a maneira pela qual o Outro se apresenta ultrapassando a ideia do outro em mim” (Levinas 1998: 43). Ou seja, “o rosto” quer significar e configurar a alteridade *ab-soluta* (isto é, separada ou secreta) do outro.

²³ À semelhança da dimensão evenemencial do poema (*cf.* OP, II: 73), a metáfora do “caminho” ou do “a caminho” é uma constante na poética de Ramos Rosa, manifestamente leitor de Heidegger (que cita *cf.* OP, II: 105): “Caminho contra o vento com um resto de calor” (OP, I: 328); “Caminho com a pequena lâmpada vazia // Caminho com o sol” (OP, I: 353); “Se eu pudesse caminhar com palavras lentas sóbrias// [...] Não será este um caminho uma forma do grito?” (OP, I: 530-531); “e todos os caminhos conduzem a um deserto” (OP, II: 527).

²⁴ Criticamente alheio a uma certa tradição do *poëin* (do fazer, do *experiri* como um fazer) trata-se, pois, de um pensamento do poema ditado e alimentado pela atenção de Ramos Rosa ao “fulgor do vazio” (OP: 260), no qual relampejam uma miríade de inquietações que vão da religião e da filosofia à poética, à política e às artes, enunciado num léxico onde sobressaem as palavras e a palavra, o branco, a pedra, o silêncio, a sombra, a cinza, a lâmpada, o deserto, a árvore, a folha, a constelação, o sopro, o limiar, o vento, a cinza, o punho, a mão, a Ausência, o espaço, o vazio, o ar, a luz, ...

²⁵ Como lembra Jacques Derrida (2003: 5): “Não há poema sem acidente”.

²⁶ E, observe-se também, é precisamente porque “O mundo nasce a cada palavra e é a palavra que nasce” (OP, I: 548), embora “Nunca se to[que]/ a matéria mesma/ do que se escreve” (OP, II: 310,) que, no *meridiano da poética* de Ramos Rosa – tão plena de elementos naturais: a flor, a folha, a árvore, a casa, o sol, o mar, a erva, o cavalo, a chuva, a pedra, a serpente, a terra, a água, o fogo, o vento, o ar, o rio, a nuvem, o pássaro, a sombra, ... –, encontramos também inspiração para um re-pensar da grande e ameaçada *casa do mundo* e, por conseguinte, da própria *eco-(Oikos/casa)logia*, assim re-pensando igualmente a dita *materialidade (espectral) da literatura* para além da simples enumeração de palavras (elas próprias o que há de mais espectral) ...

Bibliografia

- Bernardo, Fernanda (ed.) (2022), *Espectrografias. Do Marxismo à Desconstrução*, Coimbra, Palimage.
- Celan, Paul (1987), *Pavot et Mémoire*, ed. bilingue, tr. fr. Valérie Brier, Paris, Ch. Bourgois ed.
- (2002), *Le Méridien & Autres Proses*, ed. bilingue, tr. fr. Jean Launay, Paris, Seuil.
- (2003), *Renverse du Souffle*, ed. bilingue, tr. fr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil.
- (2007), *Partie de Neige*, ed. bilingue, tr. fr. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil.
- Chrétien, Jean-Louis (2000), “La traduction irréversible”, in J.-L. Marion (dir.), *Emmanuel Lévinas. Positivité et Transcendance*, Paris, PUF.
- Derrida, Jacques (1986), *Parages*, Paris, Galilée.
- (1992), *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge, New York, Routledge.
- (1993), *Passions*, Paris, Galilée.
- (2003), *Força de Lei*, tr. Fernanda Bernardo, Porto, Campo das Letras.
- (2003), *Che cos'è la poesia?*, tr. Osvaldo Silvestre, Coimbra, Angelus Novus.
- (2005), *Aprender Finalmente a Viver*, tr. Fernanda Bernardo, Coimbra, Ariadne Ed.
- (2020), *Déplier Ponge*, entretien avec Gérard Farasse, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- (2021), *Espectros de Marx*, tr. Fernanda Bernardo, Coimbra, Palimage.
- Guerreiro, António (2020), “Posfácio” a A. Ramos Rosa, *Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Júdice, Nuno (2008), *A Matéria do Poema*, Lisboa, D. Quixote.
- Levinas, Emmanuel (1972), *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana.
- (1976), *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana.
- (1988), *À l'heure des nations*, Paris, Minuit.
- (1991), *Entre Nous*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- (1998), *Totalité et Infini*, Paris, Librairie Générale Française.
- (2002), *Paul Celan – de l'être à l'autre*, Montpellier, Fata Morgana.
- Lispector, Clarice (1998), *Água Viva*, Rio de Janeiro, Rocco.
- Rosa, António Ramos (2020), *Obra Poética*, vols. I e II, Lisboa, Assírio & Alvim.

“ó forma de desejo já perdida”: no contra-tempo como ter-lugar do poema, ler Ramos Rosa com Derrida¹

Hugo Amaral*

Universidade de Coimbra

*há talvez uma palavra
que eu tenho de formar.
Ou não há nada e eu quero
não me perder.*

*

Escrever é perder perder para respirar

*

Perco-me e encontro-me na leveza do desejo.

António Ramos Rosa

Procuro duas palavras no “laço do começo” (Rosa 2018: 609), que aqui se desprende do primeiro verso de um poema de *A Nuvem sobre a Página* (1978), de António Ramos Rosa. Neste “acorde inicial”² que fora já escrito, onde “outra boca se abre inicial, perdida” (*idem*: 972) sob a “sombra branca Não inicial” (*idem*: 541), a língua faz-se eco para dizer outra coisa,³ condenada a dizer “como se fora aqui aqui começo / nada ou só o que desejo e perco” (*idem*: 445).

Sem a pureza de um começo sem sombra – afinal “começámos” logo “a partir da dobra do retorno, do movimento da repetição” (Derrida 1996: 83), “num eterno num secreto / recomeçar” (Rosa 2018: 553) –, estendo uma “primeira palavra” de

agradecimento a Ana Paula Coutinho e a Helena Costa Carvalho pela *hospitalidade graciosa*⁴ e pela palavra dada. Uma palavra que, inclinando-se ao dom do génio de quem marcou, singularmente, no ardor da língua ferida “no extremo do possível” (Rosa 2018: 555), na paixão por ela e no desejo de tocá-la,⁵ aquilo que nela aponta *para além*⁶ da generalidade do nomeável,⁷ me leva a desejar honrar a data que partilhamos neste lugar, neste encontro único. Uma data que comemora uma constelação e *se promete na data do outro*,⁸ que se endereça e deve a uma singular *experiência poética* do evento datado,⁹ no segredo do encontro do outro na mesma data,¹⁰ que continua a aguardar-nos no porvir: António Ramos Rosa, poeta *unheimlich*,¹¹ de uma estranheza familiar e intangível, estranhamente íntimo e como que “vagamente espectral” (Derrida 2008: 10), “tão próximo e longínquo” (Rosa 2018: 968). Com efeito, fascinado com o “segredo incomunicável” (*idem*: 893; Rosa 2020: 373) que desliza e se aparta em cada verso, com esse “segredo não-segredo” (Rosa 2018: 898) que o desejo inesgotável do poema respira – “o meu desejo é o segredo da linguagem” (Rosa 2020: 655) –, Ramos Rosa, voltado para o silêncio siderante que intima, sempre nos olhou a partir de uma *distância estelar* (Mendonça 2022: 11), incomensurável – desde o início, parece-nos, e não apenas *depois*,¹² não só por fim, como observou José Tolentino Mendonça, quando nas últimas fotografias “[d]esse desconhecido”¹³ “o cabelo e a barba tinham praticamente ocupado o lugar do rosto, como uma explosão de branco” (*ibidem*).

Uma outra palavra – desdobro devagar o começo em fuga – para pedir perdão.¹⁴ Porque o “querer dizer” destas folhas, tão fascinadas quanto inacabadas, está de antemão ligado à *falha inexorável* (Rosa 2018: 494), à perda irredimível desse “segredo singular”¹⁵ que marca a voz¹⁶ e a escrita, a sua “velocidade branca” (*idem*: 877), logo marcando também a minha incapacidade, tão banal¹⁷ quanto fundamental, para escrever “sobre” o idioma poético de Ramos Rosa. Aliás, no começo, há o perdão (Derrida 2019: 75). “Por não querer dizer”, disse, escreveu e ensinou Jacques Derrida (*idem*: 131) – o filósofo-pensador-escritor da Desconstrução, de quem Ramos Rosa, importará recordar, terá sido primeiríssimo tradutor em Portugal¹⁸ –, assim lembrando a atopia congénita da palavra que não procede da consciência viva e voluntária do *querer-dizer*, da intenção de representar um sentido original alimentício do “sabor-desejo” (Rosa 2018: 67) da mais “viva e central plenitude” (*idem*: 1129). O poema, mais do que dizer de forma nua e clara, “sem espuma” (Rosa 2020: 186), a realidade exacta e natural, revela já o recorte “falsamente transparente” (Rosa 2018: 413) da palavra, que inscreve em si o perjúrio:¹⁹ “e eu falso cantava”, confessa Ramos Rosa (*idem*: 15).

Se é certo que “Querer dizer é demais” (*idem*: 1022), como lemos no fundo de “Mediadora do silêncio”, já que “as palavras fogem ao pensamento e ao dito” (*idem*: 890) e, portanto, “Tudo o que se diz fica por dizer” (*idem*: 676), o caminho que aqui desejo sulcar, num passo necessariamente hesitante, no rastro do pensamento do poema que vem já a perder-se quando se lê, não pode senão confrontar-se com o infigurável da língua, com a sua impertinência e o seu im-poder, com a força mais ferida e vulnerável na poesia de António Ramos Rosa, onde “os vocábulos vivos são os que se ligam ao vazio, às margens, à ausência, ao silêncio” (*idem*: 890). Essa ligação é, em boa verdade, uma abertura viva, uma travessia – “As palavras são travessias” (Rosa 2022: 130) – do exterior no interior, do infinito no finito, assim produzindo um abalo, “o grande sismo do silêncio” (*idem*: 390) de onde brota a possibilidade do sentido, incessantemente avançando, não sem vertigem, para aquilo que o interrompe. Eis o testemunho de Ramos Rosa, numa página de *Quando o Inexorável* (1983), que parece ecoar no conhecido verso testamentário de “Errata”, de Manuel de Freitas, “Onde se lê *poesia* deve ler-se *nada*” (Freitas 2007: 38): “Não há nada a dizer, tudo está dito e por isso tudo está por dizer. A palavra escava continuamente o sentido, estabelece o espaço do silêncio, desmorona as significações, provoca abalos sísmicos na linguagem.” (Rosa 2018: 890).

E, em “Fora do arco”, poema de *A Pedra Nua* (1972), lemos:

Nada quero dizer
Nada se alcança.
Música, a necessária:
boca do desejo
que inicia a perda ou
o espaço em branco.
(*idem*: 424)

Alimentando-se da palavra que se alimenta de um implacável “quase nada ou nada” (*idem*: 657),²⁰ a poesia de Ramos Rosa marca assim *passagem* a um *lugar-limite*, insondável ou intransponível, apontado como falta ou falha (Martelo 2022: 83). Mais deslocalizado do que localizado (*idem*: 81), “não localizável nem sequer no devir discursivo do poema” (*idem*: 85), “este lugar inabitável não é o princípio nem o centro” (Rosa 2018: 541), mas, no poema e como poema, o próprio “impossível que principia algures / a arder” (*idem*: 550), para o dizermos com *Boca Incompleta* (1977).

Resistindo in-finitamente à transferência da palavra,²¹ este *impossível*,²² que nada tem de negativo ou dialéctico (Derrida 2019: 72), é bem a condição de possibilidade do poema, do dom ou do desejo de o poema *guardar em partilha* o impartilhável,²³ quer dizer, de guardar vivo a singularidade do outro, da vez ou do único – o próprio evento irrepetível ou irreversível que vem, *de uma vez por todas as vezes*, sem que nenhuma repetição possa esgotá-lo, assim lhe assegurando porvir. Trata-se, notemos, do próprio desejo de guarda do poema, em Ramos Rosa, já sempre confiado ao outro, para o dizermos com Derrida:

gostarias de reter de cor uma forma absolutamente única, um evento cuja intangível singularidade já não separasse a idealidade, o sentido ideal, como se diz, do corpo da letra. No desejo dessa inseparação absoluta, do não-absoluto absoluto, respiras a origem do poético. [...] Isso é o impossível, isso é a *experiência poemática*. (Derrida 2003a: 8)

É bem isto que se passa: tentar aceder à vibração desse desejo inicial que, cedendo à folha do poema a sua respiração, impossibilita ao mesmo tempo o poema de dizer, sem sombra ou resto, “a dureza do corpo intacto” (Ramos 2018: 840), “nu e vivo” (*idem*: 321). É que, se a própria língua diz, na singularidade idiomática ramos-rosiana, que “A palavra viva é a impossível nudez do corpo, a lâmpada do silêncio” (*idem*: 888), o poema só pode sonhar “alcançar o coração de alguma coisa / a substância o centro ou a terra do poema” (*idem*: 541) que as palavras coagulassem. Nesta medida, um poema de *O Centro na Distância* (1981) calcula *Diante da folha branca*, “na fronteira imperceptível entre o desejo e o poema” (Rosa 2020: 529), o pulsar ou a vibração meteórica do que está *para além* da página:

Uma palavra surge: *espaço* ou *árvore* e outras, [...] palavras que traduzem um impulso e um desejo, um desejo que cresce e é já um ritmo, uma secreta vibração da língua, uma pulsação. [...]

Que dizem estas palavras?
Que diz esta árvore
que não é exactamente a árvore que nós vemos
mas que na página respira
[...]

As palavras dizem algo inicial
nascem da sede e do desejo
dizem e são a sede e o desejo
[...]
Todo o poema é um tecido de relações
um corpo de palavras
e nesse corpo arde o desejo do corpo
(Rosa 2018: 840-841)

Ou como acontece nestes versos de *O Incerto Exacto* (1982):

[...] para o desejo ou o obscuro
A palavra que o disser dissolver-se-á
dissolvê-lo-á
na brancura doutra
Outro desejo e o mesmo
na palavra nua
(Rosa 2018: 859)

A *experiência poemática* de Ramos Rosa – a própria *experiência* do dom do poema antes da *poiese*, ou seja, o poema estranho à criação (Derrida 2003a: 9), sem se acomodar à palavra (*idem*: 7), como Derrida no-lo dá a pensar em *Che cos'è la poesia?* – concebe-se e conhece-se como canto da perda, da perda do insubstituível “num rumor de queda” “sem fim, irrecusável, irredutível” (Rosa 2018: 1135), a solicitar o amparo e o arquivo na língua assim ferida: “no livro só as feridas / do corpo sem o corpo” (*idem*: 638), que *Os Volúveis Diademas* (2002) confirmam: “A minha ferida é uma página” (Rosa 2022: 315). Ramos Rosa faz coincidir desta forma o poema com *aquilo* que arrisca perder-se na boca do desejo, no desejo de uma palavra “tão idêntica a si que unisse o dizer e o ser / e já sem distância e não-distância nada a separasse” (Rosa 2020: 45). Se o poeta escreve “é para inventar um espaço a partir desta perda”, lemos em *Deambulações Oblíquas* (2001) (Rosa 2022: 297). E num poema de *Boca Incompleta*, o leitor prova a *experiência pática*²⁴ do que se abre e se perde na palavra como rastro de um “segredo na evidência fugitiva” (Rosa 2018: 1094): “Não sei se se perdeu se vai perder-se / ou se para sempre o nome em nós sofria / se fomos pelo nome o lábio do silêncio” (*idem*: 516); “Não sei já quem tu és se / tens um corpo se escrever é perder-te ainda mais” (*idem*: 533).

Como aquilo que se guarda dando-se já em perdição, como “uma coisa estranha e difícil que”, nele, “sempre se retraiu e foi sempre o recomeço” (Rosa 2020: 467), o poema dá-se à *corps perdu* ou em *mal de arquivo*,²⁵ resistindo à inscrição, hesitando entre a memória do evento e a ficção,²⁶ o cálculo e o intraduzível,²⁷ ocorrendo já sempre numa repetição incomparável e inventiva: “as palavras surgem renovadas / como se o poema as dissesse pela primeira vez / numa outra língua” (Rosa 2018: 842). O poema é, pois, *dom sem presente*,²⁸ dá-se como o *perfume-pharmakon*²⁹ de um excesso ou de um “resto impuro” (Rosa 2022: 117) que não resta³⁰ e que, turbando a língua em que o pensamento se diz, se dissipa, desaparece ou evapora – “desaparece e permanece” (*idem*: 355), “move-se perde-se repete-se” (Rosa 2018: 20), afirmando prometer a/ firmar-se: acaso “Poderá ser a palavra a sombra perfumada / do que ela não alcança o perfume da sua sombra?” pergunta o poeta, testemunhando em *Versões/Inversões* uma “dúvida suspensa na garganta” (Rosa 2022: 255).

Tudo flutua no poema, “tão longínquo e tão presente como se o sol fosse um perfume / que da montanha descesse sobre as palavras ditas” (Rosa 2020: 114), pelo que os versos “secretamente trabalhados” (Nancy 2005: 19) pelo “perfume da forma” (Rosa 2020: 227) condenam a pupila, a do poeta e a do leitor, como lemos em *Mediadoras*, a vibrar na espera de coincidir: “a pupila, // [...]. Vibra / [...] discreta e lancinante, espera / coincidir” (Rosa 2022: 136).

O poema de Ramos Rosa move-se assim ao “ritmo de uma respiração aérea” (*idem*: 280), vagueia como “o próprio ritmo do ar” (Rosa 2018: 1152), confunde-se, de resto, com o *vagar* de “uma música despojada, quase inaudível” (*idem*: 890). Curiosamente, se a música, tal como a pensa Marie-Louise Mallet (2002: 14), no rastro de Derrida, é “a passante”, também os poemas de Ramos Rosa, “onde a sombra se abre como um futuro antigo” (Rosa 2020: 51), nos dão a ler e a viver *aquilo* que “não chega senão a apagar-se” (Derrida 2003c: 28; 1986: 89), o que nunca é o mesmo e *passa* ou não chega senão a partir, sem poder-se reter, assim alimentando e abrindo mão do desejo de apropriação.³¹ Escutemos o poeta partir de “Voz das pálpebras”, em *O Não e o Sim* (1990):

As minhas palavras não são palavras, são talvez sombra,
talvez música. Não me retenhas mas guarda o meu aroma
e faz dele uma palavra amante
em que o sentido se condense anoitecendo.
(Rosa 2020: 167)

Se a “secreta sombra” (Rosa 2018: 897) se inscreve ardendo no poema, é também nele apagamento: poema já sempre “entre desejo e sombra”, voltado para o “por-vir de um ‘talvez’”³² que o detém, incapaz de romper a distância incessante entre si e o outro, que o atravessa, garantindo-o *bênção* do outro antes do saber (Derrida 2003a: 7), acesso a um “sentido sempre por fazer”, para o dizermos com Jean-Luc Nancy (2005: 10). Na verdade, “há um intervalo entre tudo e eu”, escreve Ramos Rosa, “Mas entre mim e os meus passos há um intervalo também: [...] // a noite existe / e a palavra sabe-o” (Rosa 2018: 135).

A forma do poema tem a medida da *realidade do desejo* (*idem*: 1075) de “estar no cerne do presente respirando”, como confessa *Delta* (1996) (Rosa 2022: 243). “Escrever”, lemos em *A Intacta Ferida* (1991), “é criar a distância / que apague a própria forma”, pelo que “Quem escreve / quer juntar-se” (*idem*: 212). O poema não é senão desejo de “firmar [...] a duração e a palavra viva” (*idem*: 260), diz-nos *À Mesa do Vento* (1997), de ser “o cântico da mais viva unidade” (*idem*: 261), de dar forma ao sentido já sempre liquefeito, de “tocar o corpo [...] com o incorpóreo do ‘sentido’” (Nancy 2000: 11), já que o vislumbre do poeta “não é o sinal com um sentido / é um poema / que ninguém pode soletrar” (Rosa 2022: 307), incapaz de “aparecer à luz do dia como uma fotografia revelada”, para o dizermos segundo *Mémoires d’aveugle* (1990), de Derrida (2010: 12).

Tomado por uma outra (experiência da) noite, à beira de uma noite absoluta, abissal e sem fundo, mais nocturna do que a própria noite – logo irredutível à fenomenalidade, como a “Noite dos limites” (Rosa 2022: 22) impossível de ser inscrita “Na pobreza do caderno” de “o boi da paciência” (*ibidem*), essa “noite mais profunda” (*idem*: 121) do poema “Até onde vós estais”, no *Centro na Distância* (1981), que percorre a vida, inflamando a “sôfrega retina” (Rosa 2020: 734), fazendo-a tremer “entre o júbilo e a agonia” (*ibidem*), “entre desejo e sombra” (Rosa 2018: 917) –, o poema tem “sabor fúnebre da iminência” (*idem*: 655), diz-nos um verso enlutado de *Círculo Aberto* (1979), é provação de sombra ou de *tempo morto* na palavra mais viva, no dito *presente vivo* da palavra: esse “tempo ausente / dos olhos dum desejo”, escreve Ramos Rosa (*idem*: 18), onde “o desejo aboliu / os seus fantasmas” (Rosa 2020: 806).

A “fuga absoluta” que marca o desejo de dizer a “referência absoluta” (*idem*: 752) é traço e rastro inerente ao poema, em que uma espécie de fundo de noite que não amanhece, que não é nem temporal nem intemporal, abre ou espaça a palavra: “Espaço, espaço, talvez o espaço de / uma palavra perdida” (*idem*: 1132). Em rigor, o poema

diz e repete a vinda da noite na aurora,³³ “refractária / a qualquer apreensão ou juízo apaziguante” (Rosa 2020: 746).

Ora, se começámos pelo canto do desvio, da “dissidência originária / onde a boca bebe o princípio da alteridade acesa” (Rosa 2018: 559); se começámos pela disjunção ou pelo *contratempo* golpeante que nos levou ao veredicto da *noite da noite*,³⁴ sem contorno, à sintaxe incondicional do “silêncio do silêncio” (*idem*: 442, 1050) ou da “entrada da morte na plenitude da vida” (*idem*: 1214) que comanda o jogo do poema como jogo *do*³⁵ “mundo do princípio do desejo e da sua plenitude inicial” (*idem*: 1135), foi em vista da sentença, tão temível quanto magnífica, que nos espera e obriga ainda a errar, a nunca atingir o alvo da promessa, “o centro branco de si mesma” (Rosa 2020: 748): a “promessa fulgurante” (Rosa 2018: 938; 1080) de, no “indecifrável silêncio da nudez” (*idem*: 12), a palavra consagrar a iminência do “instante aceso” (Rosa 2020: 648), o “imperceptível instante”: “Escrevo ao sopro de uma promessa em que tudo se torna presságio, iminência, vinho do vento e língua de uma transparência que nunca é tempo nem presença, mas o imperceptível instante que alia a nostalgia e a promessa” (Rosa 2018: 896).

Partamos de novo: “ó forma de desejo já perdida” (*idem*: 657). Eis, ainda neste limiar – e não estou seguro de que possamos sair daqui, do limiar –, o verso do poema “Quase nada ou nada”, de *Círculo Aberto*, que no *contra-tempo* como o próprio *ter-lugar* do poema aqui me guia para ler, e *dar a ler*, Ramos Rosa com Derrida. Um verso – *artéria da atenção* (*idem*: 974) – que é como que o próprio poema, o *dom do poema* que é “mais do que e algo de diferente da própria poesia” (Nancy 2005: 10), para o dizermos com Nancy, que “diz o dizer-mais de um mais-que-dizer. E diz também, por conseguinte, o não-mais dizê-lo. Mas dizer *isso*” (*idem*: 16). Isto é, este verso diz a exigência deste impossível: dizer *isso* que se perde ou apaga,³⁶ justamente, a *im-possibilidade* aporética³⁷ que invade e locomove incomensuravelmente o dizer do poema, sempre a refazer-se.

Ora o ar deste verso breve e elíptico,³⁸ “ó forma de desejo já perdida”, um verso tão melancólico quanto *quase*-jubilatório, enlutado e como que fascinado e exultante, que dá “um lábio novo ao lamento de uma ferida” (Rosa 2022: 259) e se abre para deixar escutar a paixão ou a “*amância*”,³⁹ essa intensa forma de desejo e de fascínio, o ar deste verso que guarda *em ruína* ou *em disseminação* a singularidade secreta e irrepetível do evento que o dita e magnetiza, e do qual está já *in memoriam* ou não é senão o arquivo enlutado – e importa lembrar: o poema é a “fotografia da festa em luto”, eis como o pensa e diz Derrida em *Che cos’è la poesia?* (2003a: 5) –, ora o canto vibrante deste

como que *one line poem*, a ecoar a interjeição de “O único sabor”, em *Voz Inicial* (1960), “ó perdida proximidade, ó perdida longinquidade” (Rosa 2018: 67), chega-me a partir de, sob ditado⁴⁰ (“sou um ditado, profere a poesia, aprende-me de cor”, lembra Derrida 2003: 5), sob a injunção do outro, através de ou segundo um irreparável *contratempo*, aproximando aquilo que liga, talvez, a questão da não-coincidência do tempo e da vida à *experiência poemática* de Ramos Rosa: tempo e vida obrigados e destinados ao outro, como o próprio poema – como o poema como “não-coincidência”, para o dizermos novamente com Nancy, como “impropriedade substancial” (Nancy 2005: 11). O poema “é”, com efeito, “do domínio do ar” (Rosa 2018: 937; 943), ascende e cai numa “língua toda ela língua de ar” (*idem*: 569), uma vez que a “A palavra é o ar não é ainda a palavra”, lemos em *Gravitações* (1983) (Rosa 2022: 131). O poema é *lugar* dessa inextricável contaminação do tempo do outro no presente vivo, a que também nos reconduz *Viagem através duma Nebulosa* (1960): “como se não no presente / [...] / A vida continua tão improvavelmente” (*idem*: 34).

O poema ressoa “entre a ausência e a presença e a respiração de ambas” (*idem*: 273), como declara *O Princípio da Água* (2000), já que o que nele “se retira ou se retrai”, como acontece nestas linhas de *Relâmpago de Nada* (2004), “é idêntico ao que se manifesta e se ausenta na sua própria manifestação” (*idem*: 339). O poema, “esse pautado repetido multiforme” (Rosa 2018: 291), não é senão “um corpo [que] se retrai e se constrói / pelo vazio que gira em torno dele” (*idem*: 866), e é esse “ser-excrito” (Nancy 2000: 20) que se retraça como um *fora-dentro*, reiterando ou suplementando o que se retira, e ao qual o poema se endereça. “Repetição da forma não límpida insegura” (Rosa 2018: 735), o poema, movendo-se no vazio, “repete-se mas desvia-se” (*idem*: 1032). Nele, “tudo é outro e outro / o que se repete é diferente e o diferente é o mesmo” (*idem*: 1034). Não admira, assim, que o poema “Antes do poema”, de *Boca Incompleta*, se confronte também com a necessidade de “repetir a diferença de palavra a palavra” (*idem*: 553), sendo “o possível de tudo a repetição da diferença / o princípio de tudo” (*idem*: 555).

Este “entre a ausência e a presença” (Rosa 2022: 273), lugar onde “tudo se perde entre a ausência / e o ardor” (Rosa 2018: 638), articulando ou percorrendo não exactamente o sentido, antes inclinando e declinando, talvez, um sentido de “Entre as raízes e os astros”, em que as raízes e os astros se respondem secretamente, o indecível deste “entre” vive no poema de Ramos Rosa, alimentando-o. Sem a espessura deste “entre”, do que já não é mais e do que ainda não é, jamais o poema respiraria, para lembramos aqui o título “O poeta e a respiração do desejo”.⁴¹ A irredutibilidade do evento

do poema à palavra, ou seja, o poema do *evento* reenviando para além da instância do seu registo, logo desviando-se dele, fazendo-o diferir e divergir, instituindo-se mesmo como rastro do que interrompe, sobrevém como a sua própria *chance*, a sua paradoxal condição de possibilidade (“começo e onde estou é o livre intervalo / que o rastro das palavras restitui”, avança “Antes do poema”, *idem*: 554), pelo que o queixume que o poema ecoa por mal deixar aflorar⁴² aquilo mesmo que excede e abre, não se distingue, justamente, do seu canto exultante. O poema de Ramos Rosa, lugar do encontro único com o único, seria assim como que o evento inaudito ou o *dom* desse excesso, desse “dizer-mais de um mais-que-dizer” (Nancy 2005: 16), impossível de se totalizar ou sintetizar na palavra, já sempre confiada ao outro – um dom sem economia, porque ditado pela tão desejada quanto impossível “coincidência perfeita” (Rosa 2018: 241) entre aquilo que o dita e interdita *como tal*, sem resto ou sombra, já sempre *como se*: “Disse sol outrora como se dissesse o sol”, diz Ramos Rosa em *A Nuvem Sobre a Página*:

e era a morte viva que designava
era o negro esplendor do nada
era o vazio entre os espaços
do de cada ser e cada coisa

Mas era a vontade de um combate.
Era o desejo de alcançar a força viva
de lhe criar um espaço para mim e para ti
para viver ao sol desperto e nu.
(*idem*: 655-656)

Do poema em António Ramos Rosa dir-se-á que não retorna a si em si, que só retorna afectado pelo *tempo do outro* que surpreende, suspende, disjunta ou revoluciona o “cerne do presente” (Rosa 2020: 721), logo pensando-se já sempre como *contratempo*. (Que *Poesia Presente* tenha sido “o título de um projecto de antologia não concretizado [...], escrito a lápis” por Ramos Rosa (Rosa 2022: 8), como lemos na “Advertência” assinada por Maria Filipe Ramos Rosa, deixa-nos em herança o segredo inexaurível de outros “imprevisíveis astros”... (*idem*: 286)).

Lo-comovido pelo desejo, ou como diz também Ramos Rosa, por essa “fome nua” (Rosa 2018: 379), por essa “sede que arfa” (*idem*: 143), “sede imensa / de estar vivo

no ser e no desejo coincidentes!” (*idem*: 1167), por essa “fúria sedenta” (*idem*: 630) de “Uma palavra / mais nua / que o silêncio”, como declara Oásis Branco (1991) (Rosa 2022: 205), o poema, aí onde “o seu ‘ter-lugar’ [...] afecta a própria experiência do lugar”, tem lugar como “rastro que traça (inscreve, guarda, porta, refere ou difere)”, para o dizermos com Derrida, “a *différance* deste evento que acontece ao lugar – que chega a(o) ter-lugar” (Derrida 1996: 45), assim desafiando a tradução. Com efeito, como nos diz Numa Folha, *Leve e Livre* (2013): “Só o que não tem lugar / está no seu lugar / como uma nuvem imóvel / em que desaparece e permanece” (*idem*: 355). O poema, “se fosse o combate da presença viva / se fosse o lugar / verdadeiro” (Rosa 2018: 639), apagaria o desejo e a promessa: “Nunca apagarás o desejo. Nem / desistirás de procurar o lugar / ainda que lhe chames ausência” (*idem*: 674), adverte o poeta, que assim é levado a afirmar: “Sou a diferença que caminha e que adere à distância / Cada palavra me separa e me diz o lugar / ou não lugar / em que vou falar-lhe” (*idem*: 1031-1032). E é nesta diferença, nesta “diferença desconhecida sem diferença / a lâmina do silêncio branco dentro” (*idem*: 567), é bem nesta *différance*, com “a”,⁴³ como grafa Derrida, que de um só gesto fende e abre a relação ao outro, que tanto interdita quanto promete o desejo de arquivo, de salvaguarda ou de apropriação, é nesta *différance* pensada como “interrupção ininterrupta, *continuum* e demora do heterogéneo” (Derrida 2018: 71), é bem aí que irrompe e respira o elemento do poema como *experiência* do desejo: “Todo o desejo quer espaço e quer o seio”, declara *Passagens* (2004) (Rosa 2022: 333). O desejo do poema nasce na “distância insuperável” (Rosa 2018: 383) (*de sidere*, “dos astros”). “Uma distância, ou o desejo” (*idem*: 424), escreve o poeta em *A Pedra Nua* (1972). “Satélite ou desejo”, enuncia “Mediadora da perfeição aberta” (*idem*: 994), tal como o silêncio, lembra Silvina Rodrigues Lopes, “nasce na distância, e é daí que tudo vem, até a proximidade” (Lopes 2018: 1211).

Deixando então ao outro o lugar, o poema, na sua “distância próxima” (Rosa 2018: 676; 829), na sua “longínqua proximidade” (*idem*: 829), “é” lugar de desconstrução do enraizamento, abertura “ao encontro das raízes do espaço”, como escreve Ramos Rosa (*idem*: 955), ecoando as “raízes viradas para o céu” de Paul Celan,⁴⁴ ou as *raízes aéreas* de Nicole Brossard (1988: 91).

A verdade é que o poema, já sempre conciliado com o incessante vento da ausência (“e o vento e a ausência que quase diz um nome”, Rosa 2022: 157), abre um espaço-tempo que abre o “aqui-agora” *para além*, traçando um movimento *quase-transcendental* inerente ao audacioso “*pas au-delà*” (*passo/não passo para além e/ou*

não há além)⁴⁵ deste “entre as raízes e os astros” (Rosa 2020: 570), próprio ao *algures-aqui*⁴⁶ de um “inacessível próximo” (Rosa 2018: 1027) onde respira o desejo da “sua transcendência de plenitude ideal” (Rosa 2022: 267) no dizer de *Pátria Soberana* (1999). Afinal, a origem, escreve Ramos Rosa em *As Palavras* (2001):

está diante de ti nesta página branca
e no gesto que irás fazer mesmo através da distância
O mundo não está além mas na delicadeza viva
das coisas imediatas e das palavras lentas
Não procures o oculto porque o invisível lê-se
na superfície nua ou sumptuosa do tangível
(Rosa 2022: 282)

Se, *por um lado*, o poeta reconhece, em *Clamores* (1992), estar “cada vez mais cercado pelos astros”, procurando “a identidade numa imprevisível estrela/ no coração do instante/ no rasgão fugidio do poema” (Rosa 2022: 225), *por outro lado*, “Para ser aéreo é preciso sentir os grãos de terra em cada passo” (*idem*: 281) – versos de *As Palavras* que parecem acenar para o célebre *incipit* de *Totalité et Infini* (1971), de E. Lévinas, que abre o primeiro parágrafo intitulado “Desejo do invisível”, contra-assinando a *mot d’ordre* de Rimbaud: “‘A verdadeira vida está ausente.’ Mas nós estamos no mundo” (Lévinas 2000: 27). Um mundo que o poeta habita no coração como uma árvore no seu “giro de desencontros” (Rosa 2022: 24) com a folha aérea. Um mundo de vozes a ecoar a “desmesura da ausência” (Rosa 1998: 53) incessante que é abertura de tudo, a “Ausência na presença plena” (*idem*: 827).

Tudo parece passar-se, então, *como se* a silhueta do poema ramos-rosiano se assemelhasse a essa “aérea sombra do desejo” (*idem*: 1094) a deslizar incansavelmente para fora de si em si, inquietando, fendendo e arruinando a pretensa interioridade do *presente vivo* com que sonha: “É um sonho é um logro e é a presença viva” (*idem*: 935), quer dizer, “A presença viva apaga-se entre as pedras no papel... apaga-se mas não se anula... fica o seu rastro alucinante... uma visão vaga mas ardente... o desejo de retornar ao canto...” (*idem*: 931).

A silhueta do poema em Ramos Rosa faz-se e desfaz-se como rastro espectral de uma ausência ou de uma distância incalculável mas fluida, tão insuperável quanto generosa,⁴⁷ que dá vida ao desejo de dizer sem resto o outro, guardando-o como promessa de evento por vir – “um impossível desejo” (*idem*: 889), escreve o poeta,

“onde a palavra ainda não se diz” (*idem*: 1051) ou só diz diferindo (do *differre* latino: e divergir e retardar) (cf. Derrida 1972), quer a retardar e a desviar-se da consumação, quer a espaçar-se, a distanciar-se ou a diferir de si (*ibidem*).

O verso “ó forma de desejo já perdida”, essa *ligne de vie*⁴⁸ “para sempre futura” (*idem*: 518), diz exemplarmente o desejo aberto ao porvir e abrindo o porvir, abrindo no por-vir *chance* e risco, angústia e júbilo misturados, diz essa “*travessia* [...] do tempo do outro no tempo do mundo”, de que o poema “é e o *contra-tempo* e o ‘ter-lugar’”, como bem diz Fernanda Bernardo (2007: 121).

Não haverá talvez verso de Ramos Rosa que não seja rastro brilhante e murmurante do desejo embargado na sua completude ou satisfação pelo contratempo que o anima – um desejo *perdidamente vivo* (“perdidos nos seus nomes / perdidos vivos”, Rosa: 2018: 877), respirando o que nele “não vem senão a apagar-se” (Derrida 2003c: 28): “O meu desejo / só o saberei no sabor / das palavras com que o persigo / e o vou perdendo...”, reconhece Ramos Rosa em *A Construção do Corpo* (1969) (Rosa 2018: 320). A realidade do desejo do poema coincide assim com a promessa da vinda daquilo que, sem fim, se deseja guardar: “imaginar a forma / doutro ser. Na língua / proferir o seu desejo”, sonha o poema “A partir da ausência” (*idem*: 611). *Forma Informe*, para o dizermos segundo o belo título de Rosa Maria Martelo, forma do desejo que informa o poema como “inacessível corpo em outro corpo vivo” (*idem*: 877), os versos são “formas que respiram na brancura” (*idem*: 866), formando-se a partir do que se perde.

Escutemos Ramos Rosa, como se fosse a primeira vez e a única. Porque é preciso deixar que o poema faça tudo falar (Nancy 2005: 19). Deixar... é o princípio, adverte *O Aprendiz Secreto* (2001), enquanto “As palavras no centro vazio”, de *Boca Incompleta*, reclamam:

Deixa as palavras caminharem na sombra
em busca da sua própria boca
ávidas do corpo entreaberto
[...]

tudo o que no silêncio nasce	
e morre sem cessar	Talvez
renasça no poema	Talvez
recomece	

“ó forma de desejo já perdida”

por nunca ser senão pelo desejo
de um quase nada
que é todo o seu ser.

(Rosa 2022: 101-102)

Partindo desse “invisível lugar ausente” (Rosa 2018: 554) nos versos de António Ramos Rosa, que nos intimam a nunca extinguir o desejo do poema e a não deixarmos de lhe procurar o lugar branco (do) impossível, aí onde o desejo sempre inicia o que ainda não tem nome, escutemos-lhe o relampejar furtivo e fulgurante, “o ilegível rumor nas palavras legíveis / o legível rumor nas palavras ilegíveis” (*idem*: 554), a partir de *As Palavras* que a leitura não saberá esgotar:

A palavra é o desejo do espaço e o espaço do desejo
para que tudo o que em nós é confuso e vago
se transforme em leve arquitectura
com janelas para o mar ou campos ondulados

Não sabemos de onde vem esse desejo incandescente
se é do sangue da terra ou de um voluptuoso vento
e por isso ignoramos se o que escrevemos coincide
com o que em nós se cala numa intérmina neblina

Mesmo quando a palavra é transparente e nua
nunca elimina esse silêncio de montanha imersa
e assim o que nunca foi dito ficará não dito
tão inatingível como a monótona claridade do dia
(Rosa 2022: 277)

NOTAS

* Formado em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Ingleses e Alemães), pós-graduado em Estudos Anglo-Americanos e em Estudos Transdisciplinares Linguagens, Identidades e Mundialização, pela FLUC, Hugo Amaral é doutorando em Filosofia (área da Desconstrução), também pela FLUC, com os apoios do Instituto de Investigação Interdisciplinar da UC e da Fundação Calouste Gulbenkian. Última tese «Derrida, a escrita ou o desejo em tradução», sob orientação da Professora Doutora Fernanda Bernardo. É membro-colaborador da Unidade de Investigação & Desenvolvimento do IEF e integrou o *Atelier Leitura e Tradução em Desconstrução* da FLUC. Coordenou o projecto de investigação «Representações e Experiências da Leitura» (IPV/Fundação Lapa do Lobo).

¹ Por opção do autor, este ensaio não segue as normas do Novo Acordo Ortográfico.

² “O Acorde Inicial” é o título de um poema de *A Imagem e o Desejo* (Rosa 1998: 14). Já em “Origem”, poema de *Gravitações* (1983), o verso é marcado pelas “primícias de um acorde” (*idem*: 939).

³ Eis como Derrida o diz, em “Veni”, no preâmbulo a *Vadios*: “[...] Eco pode ter fingido repetir uma última sílaba de Narciso para proferir outra coisa [...]. Eco deixa então ouvir, a quem quiser ouvi-la, a quem pode gostar ao ouvi-la, outra coisa que o que ela parece proferir.” (Derrida 2009: 30).

⁴ Para a questão da *hospitalidade incondicional* ou *poética*, em sede derridiana, como “arte ou poética” da *graciosidade*, ver: Derrida, J. (2019), “Não há / Passo de hospitalidade”, *Da Hospitalidade*, tradução de Fernanda Bernardo, Coimbra, Palimage [1993]: 61–62; Naas, Michael (2025), “Fenómenos do Limiar: Jacques Derrida e a questão da hospitalidade”, tradução de André Mendes, Bruno Padilha, Hugo Amaral, *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 34, n.º 67: 93–132.

⁵ “O seu uso da língua [de Derrida], a sua paixão por jogar com ela, a sua loucura por tocá-la”, Nancy, Jean-Luc (2019), “Sens elliptique”, *Derrida, suppléments*, Paris, Galilée: 13.

⁶ “O para-além [...] não é um lugar, mas um movimento de transcendência”, Derrida, J. (1993), *Sauf le nom*, Paris: Galilée: 74.

⁷ “O nome ‘génio’ é suposto nomear aquilo que nunca cede nada à generalidade do nomeável. A genialidade do génio, se é que existe, obriga-nos, com efeito, a pensar o que subtrai uma singularidade absoluta à comunidade do comum, à generalidade ou à genericidade do género e, portanto, do partilhável.” (Derrida 2003a: 9).

⁸ Referindo-se ao *segredo do encontro* de Paul celan, em “O Meridiano” (1960), Derrida reafirma a intersecção da própria data com o outro, da vinda do outro ao poema, excedendo-o: “[...] um poema, da sua própria data, da sua *mise en œuvre* poética também, que faz da data própria ao poeta uma data para o outro, a data do outro, ou inversamente, pois este dom torna como um aniversário, um passo pelo qual o poeta se transcreve ou se promete na data do outro.” (Derrida 1986: 25).

⁹ “[...] a experiência poética da data” (*idem*: 19). Em *Che cos’è la poesia?*, Derrida chama poema “a uma certa paixão da marca singular” (2003b: 9).

¹⁰ Em *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Derrida lembra que “a literatura permanece o lugar absoluto do próprio segredo desta heteronomia, do segredo como experiência da lei da vinda do outro [...], a própria vinda do outro” (Derrida 2003a: 59).

¹¹ Servimo-nos da palavra alemã, estruturalmente indecível e idiomáticamente intraduzível, *unheimlich*, que diz, no mesmo sopro, o mesmo (*heimlich*) e o outro (*unheimlich*), para procurarmos reavivar os sentidos e as hipóteses de leitura que os textos de Freud (“Das Unheimliche” (1925), *Gesammelte Schriften*, vol. X, Leipzig, Viena e Zurique, Internationaler Psychoanalytischer Verlag [1919]: 369–408) e Derrida (nomeadamente: *Carneiros*, op. cit.; *Psychanalyse et critique littéraire* (1960–1970), edição de Pascale-Anne Brault e Elizabeth Rottenberg, Paris, Seuil, 2025), na respectiva singularidade, apontam.

¹² “O que é que fez dele, primeiro, uma espécie de propulsor da viragem na poesia portuguesa, lido, reconhecido e desejado, e depois, sem que ele tivesse deixado de estar próximo, revelou a distância estelar de onde nos olhava?” (Mendonça 2022: 11). Itálicos meus.

¹³ “António Ramos Rosa, esse Desconhecido” é o título do prefácio a *Poesia Presente*, que José Tolentino Mendonça assina (Rosa 2022: 10–15).

¹⁴ “Escreve-se sempre para pedir perdão” (Derrida 2019: 73).

¹⁵ “[...] a palavra, o discurso, o verbal é no fundo, enquanto coisa comum e geral, lugar de perda da singularidade, [...] de um segredo singular que se perde no próprio elemento da generalidade.” (Derrida 2024: 98).

- ¹⁶ “através da minha voz, começo a perder-te”, escreve Derrida em “Envois” (1980), *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980: 131.
- ¹⁷ “Não há nada mais banal do que escrever sobre alguém, isto é, a propósito de uma obra, de um pensamento”, Nancy, J.-L. (2019), “Sens elliptique”, *Derrida, suppléments*, op. cit.: 13.
- ¹⁸ Cf. Derrida, J. (1967) “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, tradução de António Ramos Rosa, *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos*, edição de Prado Coelho, Lisboa, Portugalíia Editora, Lisboa.
- ¹⁹ “[...] perjurio como respiro” (Derrida 2019: 74).
- ²⁰ Ramos Rosa disse-o também, claramente, em *O Que não Pode Ser Dito* (2003): “A palavra [...] não procura a respiração ou qualquer abertura. Alimenta-se de um quase nada e vai-se apagando na ignorância da sua própria língua” (Rosa 2022: 323). E em “Diante da Folha Branca”, de *O Centro na Distância* (1981), o poeta confessa não ter talvez mesmo nada a dizer: “Que tenho eu para dizer? Nada. Talvez nada.” (Rosa 2018: 839). Já em *O Deus Nu(Lo)* (1988), o poeta afirma dever haver uma discrição fundamental em tudo o que tem a dizer: “A minha voz deverá ser extremamente tênue, delicada, fiel a esse ‘quase nada’ que é a minha parte inalienável e irredutível” (Rosa 2022: 173). E em “Poemas Nus”, de *Viagem através duma Nebulosa* (1960), escreve: “como se não houvesse mais para dizer que uma palavra / uma interminável palavra / no interminável silêncio” (Rosa 2018: 43).
- ²¹ “[...] a resistência infinita à transferência da letra” (Derrida 2003a: 8).
- ²² “uma potência de impossível – que exigirá de nós ainda a força para re-pensar o que quer dizer a possibilidade do im-possível ou a im-possibilidade do possível” (Derrida 2019: 41-42).
- ²³ “Segredo a guardar em partilha relativamente a um segredo que não se partilha.” (Derrida 2019: 139).
- ²⁴ Dizemos *experiência pática* para a conotarmos um “compromisso assumido no sofrimento ou no padecer” (Derrida, J., (1996), “Demeure. Fiction et témoignage”, *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, edição de Michel Lisse, Paris, Galilée: 21. A experiência é uma indelével *provação e travessia* – do latim *experiri*, e no sentido da *Erfahrung* alemã: “*Erfahrung*, portanto, e não *Erlebnis*”, sublinhará, por seu turno, Philippe Lacoue-Labarthe que, em *La poésie comme expérience* (2004, Paris, Christian Bourgois Éditeur: 30-31) nos dá a ler e a pensar o duplo sentido de experiência como *provação e risco*.
- ²⁵ Cf. Derrida, J. (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée. “O arquivo não se deixa fazer, parece resistir, dá bem que fazer [elle donne du mal], fomenta uma revolução” (Derrida 2003b: 20).
- ²⁶ O mesmo é dizer, como escreve Derrida: “[...] entre a realidade e a ficção, entre a ficção que é sempre um evento real [...] e a dita realidade que pode sempre não ser senão uma hipérbole da ficção.” (*idem*: 58).
- ²⁷ Também em *Carneiros*, Derrida insiste no laço entre tradução do *intraduzível a-traduzir e experiência poética*: “O poema não é somente o melhor exemplo do intraduzível: ele dá o lugar mais próprio, o menos impróprio, à *provação da tradução*” (Derrida 2008: 11).
- ²⁸ Com efeito, o dom da escrita é “um dom sem presente”, para o dizermos com Derrida, segundo o subtítulo do segundo capítulo de *Donner le temps*, “Folie de la raison économique: un don sans présent” (Derrida 1991).
- ²⁹ Cf. Peretti, Cristina de (2007), “Question de flair!”, *Derrida pour les temps à venir*, edição de René Major, s.l., Stock, 2007: 346.
- ³⁰ “o resto não resta”; “resta na medida em que não resta”, Derrida, J. (1974), *Glas*, Paris, Galilée: 69b e 140a.
- ³¹ “Deixá-lá vir, passar sem nunca mais voltar. Deixá-la ser a “passante” que “não chega senão a apagar-se”, que “não chega senão a partir”, sem tentar retê-la. Deixar que aquilo que vem com ela, que nunca é o ‘mesmo’ e mais não faz que passar, também volte. Escutar o que diz sem nada dizer. Não renunciar a pensar, mas tentar pensar renunciando à vontade de apropriação. (Mallet 2002: 14-15).
- ³² “Tudo está entregue ao por-vir de um ‘talvez’” (Derrida 2019: 137; 161).
- ³³ “[...] como um re-aparecer da noite em direcção à aurora”, Derrida, J. (1987), *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée: 143.
- ³⁴ Cf. Derrida, J. (2003) “Cette nuit dans la nuit de la nuit...”, *Rue Descartes*, 42: 112-27. Esta noite na noite recorda-nos a metanoite da escrita de Maria Gabriela Llansol, que estando para além da noite, nos dá a ler e a pensar diferentemente o real: “Há, no real, um lugar envolvente e sublime, a que chamo metanoite, que está para além da noite”, *Lisboaleipzig – O encontro inesperado do diverso. O ensaio de música*, Porto, Assírio & Alvim, 2014: 168.
- ³⁵ O jogo da escrita, a escrita pensada a partir da possibilidade do jogo, é jogo do mundo – refere Derrida no rastro de Nietzsche – e não jogo no mundo (cf. Derrida, J. (1967), *De la Grammatologie*, Paris, Minuit: 73).

- ³⁶ Isso (em si mesmo privado, por essência, de mesmidade, de unidade inacessíveis e de nominação) assedia e dinamiza o poema, passeia-se nas palavras, excedendo-as, ferindo-as, sincopando-as, pluralizando-as ou heterogeneizando-as, reenviando para além da própria palavra, ou seja, dando-se já apartando-se e apagando-se na economia do verso.
- ³⁷ Cf. Derrida, J. (2001), “Une certaine possibilité impossible de dire l'événement”, *Dire l'événement, est-ce possible?*, com G. Soussana e A. Nouss, Paris, L'Harmattan: 79–112.
- ³⁸ Sublinha Derrida: “A economia da memória: um poema deve ser breve, elíptico por vocação, qualquer que seja a sua extensão objectiva ou aparente” (Derrida 2003a: 6).
- ³⁹ Cf. Derrida 2003c; *Sauf le nom*, op. cit.: 39–40.
- ⁴⁰ “[...] escrito sob o ditado – do outro, que lhe permanece [reste] absolutamente invisível, inacessível, intocável”, Derrida, J. (1980), “Envois”, *La carte postale*, op. cit.: 55.
- ⁴¹ Depoimento de António Ramos Rosa, intitulado “O poeta e a respiração do desejo (Agradecendo a Medalha de Ouro da Câmara de Faro)”, publicado no *JL*, a 13 de Novembro de 1990. *Apud* Ana Paula Coutinho Mendes (2003), *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi: 523.
- ⁴² Cf. Bernardo, F. (2010), “‘Singbarer Rest’: ou o que do resto aflora no poema – como o próprio poema”, *Revista Filosófica de Coimbra* 38 (2010): 471–488.
- ⁴³ Cf. Derrida, J. (1972), “La différance”, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit: 1–29.
- ⁴⁴ Fragmento de um verso do poema “Ouvi Dizer” (“Ich hörte sagen”), de Paul Celan, no livro *Von Schwelle zu Schwelle* (*De limiar em limiar*), de 1955. João Barrento traduz o verso “ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn” por “vi as suas raízes suplicar noite voltadas para o céu” (in *Sete rosas mais tarde*. Selecção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno, 2023, Lisboa, Relógio D'Água: 37. Nós (mal) traduzimos por: “vi as suas raízes viradas para o céu a implorar noite”).
- ⁴⁵ Para a questão da aporia do passo em sede derridiana, na linha de pensamento do “pas au-delà” de Maurice Blanchot (*Le pas au-delà*, (1973) Paris, Gallimard), ver sobretudo: Derrida, J. “Pas” (2003), *Parages*, Paris, Galilée (1986); “Pas d’hospitalité” (1997), *De l’hospitalité*. Com A. Dufourmantelle, Paris, Calmann-Lévy; *Apories*. Mourir – s’attendre « aux limites de la vérité » (1996), Paris, Galilée.
- ⁴⁶ “O arco do poema liga a promessa e a presença / e o que está além está aqui” (Rosa 2018: 26). O não-lugar ou o fora absoluto que é condição de possibilidade de o poema se dizer, e de pensar diferentemente, tanto assombra e parasita quanto desafia e entretece o tecido onde o poema está obrigado a anunciar-se.
- ⁴⁷ Para esta questão do rastro que anuncia em si a separação ou a distância generosa, ver nomeadamente *L'écriture et la différence*, de Jacques Derrida: páginas 108 e 151. Ver também Mireille Calle-Gruber (2009), *Jacques Derrida, la distance généreuse*, Paris, Éditions de la Différence.
- ⁴⁸ Fragmento de verso de um breve poema de Derrida, intitulado “Petite fuite alexandrine (vers toi)”, publicado em *NOTES publiées par Raquel*, “Monostiches/One line poems, n.º 1, mai 1986: 2, e em Hocquard, Emmanuel/Raquel (1986), *Orange Export Ltd. 1969–1986*, Paris, Flammarion: 314.

Bibliografia

- Bernardo, Fernanda (2007), “Verso – Para uma Poética”, *Revista Filosófica de Coimbra*, n.º 31.
- Brossard, Nicole (1988), “De radical à intégrales”, in *La lettre aérienne*, Montréal, Remue-ménage.
- Derrida, Jacques (1996), *A Voz e o Fenómeno*, trad. de M. J. Semião e C. A. de Brito, Lisboa, Edições 70, [1967].
- (2008), *Carneiros, o Diálogo Ininterrupto: Entre Dois Infinitos, o Poema*, trad. de Fernanda Bernardo, Viseu, Palimage [2003].
- (2003a), *Che cos'è la poesia?*, trad. de Osvaldo Manuel Silvestre, Coimbra, Angelus Novus [1992].
- (1991), *Donner le temps, t. I: La fausse monnaie*. Paris, Galilée.
- (1996), *Écographies de la télévision*, com Bernard Stiegler, Paris, Galilée.
- (2018), “Formiga’s”, in *Idiomas da diferença sexual*, tradução de Fernanda Bernardo, Coimbra, Palimage [1994].
- (2003b), *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l’archive*, Paris, Galilée.
- (1972), “La différance”, in *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit.
- (2019), *Le parjure et le pardon, vol. I: Séminaire (1997-1998)*, ed. Ginette Michaud e Nicholas Cotton, Paris, Éditions du Seuil, Bibliothèque Derrida.
- (2010), *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas* (2010), trad. de Fernanda Bernardo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1990].
- (2003c), *Políticas da Amizade*, trad. de Fernando Bernardo, Porto, Campo das Letras [1994].
- (1986), *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris, Galilée.
- (2024), *Répondre – du secret. Séminaire (1991-1992). Secret et témoignage*, vol. I, edição de Ginette Michaud e Nicholas Cotton, Paris, Galilée.
- (2009), *Vadios. Dois ensaios sobre a razão*, trad. de Fernanda Bernardo, Gonçalves Zagalo, Hugo Amaral, Coimbra, Palimage, [2003].
- Freitas, Manuel de (2007), *Terra sem Coroa*, Vila Real, Teatro de Vila Real.
- Lévinas, Emmanuel (2000), *Totalidade e Infinito*, trad. de José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70 [1971].
- Lopes, Silvina Rodrigues (2018), “Posfácio”, in António Ramos Rosa, *Obra Poética I*, Lisboa, Assírio & Alvim: 1009-1218.

- Mallet, Marie-Louise (2002), *La musique en respect*, Paris, Galilée.
- Martelo, Rosa Maria (2010), *A Forma Informe. Leituras de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2022), *Devagar, a Poesia*, Lisboa, Documenta.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (2003), *Mediação Crítica e Criação Poética em António Ramos Rosa*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- Mendonça, José Tolentino (2022) “António Ramos Rosa, esse Desconhecido”, in António Ramos Rosa, *Poesia Presente. Antologia*, selecção de Maria Filipe Ramos Rosa, Lisboa, Assírio & Alvim [2014].
- Nancy, Jean-Luc (2000), *Corpus*, tradução de Tomás Maia. Lisboa, Passagens [1992].
- (2005), *Resistência da Poesia*, tradução de Bruno Duarte, Lisboa, Vendaval [1997].
- Rosa, António Ramos (1998), *A Imagem e o Desejo*, Lisboa, Universitária Editora.
- (2018), *Obra Poética I*, posfácio de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética II*, posfácio de António Guerreiro, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2022), *Poesia Presente. Antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim [2014].
- Rosa, Maria Filipe Ramos (2022), “Advertência”, in António Ramos Rosa, *Poesia Presente. Antologia*, Lisboa, Assírio & Alvim [2014].

Uma “teia viva”: entrelaçamento(s) e reversibilidade(s) na poesia de António Ramos Rosa

Helena Costa Carvalho*

Universidade de Lisboa, CLEPUL / Universidade do Porto, ILC

Nous nous plaçons, comme l'homme naturel, en nous et dans les choses, en nous et en autrui, au point où, par une sorte de chiasma, nous devenons les autres et nous devenons monde.

Maurice Merleau-Ponty

A obra poética de Ramos Rosa é, como tem sido amplamente apontado, marcadamente metapoética, configurando uma interrogação do poema a partir do seu próprio movimento, ou seja, da sua deflagração *autónoma* e *livre* na página em branco. Porém, e apesar dos momentos em que essa interrogação se agudizou, ao ponto de reclamar a imagem do deserto¹ como forma de reiterar o movimento autotélico do poema e a irreparável cisão entre as palavras e o mundo, nunca o real — o real ontológico, sobretudo na sua feição *elemental* — desapareceu do horizonte do poeta. Basta olharmos para títulos como *Sobre o Rosto da Terra* (1961), *No Calcanhar do Vento* (1987), *Facilidade do Ar* (1990) ou *A Mão de Água e a Mão de Fogo* (1987, antologia), bem como para várias

dezenas de títulos de poemas ou de partes dos mesmos, para comprovarmos o forte apelo que os elementos naturais exerceram sobre a escrita rosiana.

Na verdade, cedo encontramos em Ramos Rosa, quer nos textos poéticos, quer nos ensaísticos, a sugestão de que o acto poético é uma forma de (re)ligação do humano a uma unidade primordial, natural e cósmica, ideia que o poeta assumiria cada vez mais como vocação e fito da sua escrita. Lembremos, desde logo, o texto “A poesia é um diálogo com o universo”, publicado pelo então jovem autor no quarto número da revista *Árvore* (1953), ou textos escritos poucos anos depois, e que viriam a integrar *Poesia, Liberdade Livre* (1962), nos quais o autor atribuía à poesia moderna a possibilidade de restabelecer “a unidade na multiplicidade” e a “riqueza da percepção original” (Rosa 1962: 12), bem como de promover a “recuperação da unidade perdida” e a integração do “homem no universo” (*ibidem*).

Há, pois, na escrita rosiana uma forte relação entre metapoesia e ontologia, na medida em que a sua meditação metapoética é já uma forma de interrogação do ser e do seu devir sensível, e vice-versa, desenhando-se uma relação de homologia e, para além disso, de reversibilidade entre a matéria textual e a matéria do mundo elemental, entre o corpo do poema e os corpos naturais, relação que procurarei aqui aclarar em diálogo com os conceitos de *entrelaçamento* e de *reversibilidade*, tal como forjados pelo ontofenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty.

1. Escrever a “teia viva”: uma poética do entrelaçamento

Na última fase da sua produção teórica, nomeadamente em obras (póstumas) como *L’Œil et l’Esprit* (1964) e *Le Visible et L’Invisible* (1964), Merleau-Ponty fez por dar forma a uma nova ontologia de via indirecta, capaz de acolher a camada originária pré-reflexiva que vinha a escapar ao discurso filosófico. Procurando estilhaçar as dicotomias sujeito/objecto e corpo/mundo, que, vindas da metafísica clássicas, persistiam ainda na fenomenologia husserliana, o filósofo recorreu a conceitos como *entrelaçamento* e *reversibilidade* para dizer o movimento próprio de um *ser de indivisão* (cf. Merleau-Ponty 1979: 258). O autor defenderia, assim, que só é possível vermos e conhecermos as coisas porque há um *entrelaçamento* (*quiasma*)² e um movimento reversível entre o corpo (antes da consciência) e o mundo (ou a natureza, como prefere chamar nos seus últimos escritos). Segundo o filósofo francês, só vemos e tocamos porque nós mesmos somos visíveis e tácteis, ou seja, porque estamos implicados numa textura comum, designada por “Carne”, onde se tece o imbricamento entre tocante e tangível, vidente e visível, senciante e sensível.

Esta alusão ao pensamento de Merleau-Ponty, sobretudo às duas referidas noções, num ensaio sobre a poesia de Ramos Rosa faz-nos ainda mais sentido se lembrarmos o destaque que, nas obras mencionadas, o filósofo deu à linguagem poética e ao trabalho da metáfora no quadro da nova ontologia a construir, dada a vocação do discurso poético para captar e expressar *entrelaçamentos, relações laterais e parentescos* (cf. Merleau-Ponty 1979: 164). Como veremos, a escrita rosiana perfila-se, em grande medida, como uma *poética do entrelaçamento*, revelando-se, assim, um terreno fértil para a investigação filosófica, desde logo para a ontofenomenologia.

Para além disso, António Ramos Rosa encontrou em Merleau-Ponty, tal como noutros fenomenólogos que enfatizaram o papel do corpo no processo de conhecimento, nomeadamente Michel Henry e Mikel Dufrenne, uma inspiração que se tornaria notória, e que teria os seus efeitos, sobretudo na escrita dos anos 90. Veja-se, nesse sentido, o seguinte excerto de um texto publicado no jornal *Letras & Letras*, em 1991, com o título “A filosofia da imanência radical”:

O entrelaçamento ontológico entre o corpo e o mundo, por um lado, e, por outro, entre a consciência e o corpo, não é compatível com o conceito de uma consciência detentora de poderes originários e constituintes em relação ao corpo e ao mundo. É o conhecimento da subjectividade absoluta que torna possível a experiência enquanto emergência do mundo e do sujeito cujo poder só se determina na relação viva entre os seres e as coisas do mundo. Estes não são puramente transcendentais, como diz Sartre [...]. Opondo-se a esta definição de Sartre, Merleau-Ponty põe em evidência a relação originária da participação do sujeito no mundo e do mundo no sujeito: “Eu só vejo as coisas porque elas se ligam à carne do mundo e à minha própria carne. Eu só as vejo porque também eu sou visível [...]”. (Rosa 1991a: 13)

Feitas tais considerações, começo por notar que a locução “teia viva” (OP-I: 860)³, que colhi de *O Incerto Exacto* (1982) para dar título a este texto, tal como outras análogas, como “teia aberta” (OP, I: 815) ou “rede amorosa” (OP, II: 785), surgem como algumas das muitas formas de a poesia de Ramos Rosa aludir a uma rede dinâmica de equivalências, simultaneidades e reversibilidades que unifica, ou *entrelaça*, todos os seres e matérias, os vários reinos e elementos naturais. Como mostram mais agudamente as obras publicadas nos anos 80 e 90, nas quais se tornará mais agudo o apelo ontofenomenológico – mas também o eco de alguns filósofos pré-socráticos,

nomeadamente de Anaxágoras⁴, e das filosofias orientais –, o poeta irá pôr em evidência a “relação deliciosa/ do todo com o todo, nuvens, folhas, astros,/ rumores, mar e céu” (OP, II: 259), como lemos em *Facilidade do Ar* (1990). Enfatiza, por conseguinte, em versos que também parecem invocar Plotino, o carácter ilusório da divisão entre coisas ou seres, dada a teia ou *rede* que em todos habita e que a todos atravessa:

As coisas só na aparência têm limites
e cada uma é uma rede inextricável
e silenciosamente vertiginosa
(OP, III: 303)

Este “ecopoeta *avant la lettre*”, como recentemente lhe chamou Ana Paula Coutinho Mendes (cf. Mendes 2025), cantará, assim, na proximidade de Espinosa, a unidade *amorosa* da matéria, isto é, a evidência de uma matéria única que irmana humanos e mais-que-humanos, elementos naturais e planos do real. Num dos fragmentos de uma obra não por acaso intitulada *Três Lições Materiais* (1989), o sujeito poético asseverava em toada sapiencial: “O amor conhece-se sobre a terra coroada: animal das águas, animal do fogo, animal do ar: a matéria é só uma, terrestre e divina.” (OP, II: 93)

2. Poema-corpo-natureza

A poética do entrelaçamento que podemos vislumbrar na obra de Ramos Rosa tem a sua força motriz na dinâmica de reversibilidade e transferência que se estabelece entre “[a] pedra, o corpo e a escrita/ das árvores [...]” (OP, I: 744), tríade a que poderíamos juntar, jogando com os referidos termos, o *corpo da escrita*. Assim se tece uma homologia, e mesmo a sugestão de uma consubstancialidade, entre poema, corpo e natureza, enquanto modalidades de uma mesma “matéria lúcida” (OP, I: 1175)⁵, sendo na relação entre os três termos, ou no *entrelaçamento* das três matérias, que radica a possibilidade da *lucidez* ou da *evidência* poéticas tantas vezes reclamadas na obra rosiana.

Neste triângulo, é muitas vezes a noção de *corpo* que parece funcionar como termo médio, ou seja, como o vértice que opera a relação, e todo um jogo de reversibilidades, entre poema e natureza, matéria textual e matéria natural. Note-se, a propósito, que “corpo” é o segundo substantivo que mais surge na poesia de Ramos Rosa, logo depois de “palavra”, e que os bigramas “corpo-palavra”/“palavra-corpo” têm uma recorrência expressiva na sua obra⁶, o que fortalece a hipótese de que uma das chaves-mestras do

sentido da sua poética, senão a principal, radica na intimidade que se surpreende entre as duas matérias, corporal e textual. Lemos, nesse sentido, em *Boca Incompleta* (1977):

Tudo se move num plano total que governa os movimentos paralelos
do corpo e da escrita
numa corrente que impele todas as sequências vivas da palavra
de argila e sangue
(OP, I: 551)

Em obras posteriores, aquilo que, em *Boca Incompleta*, era apresentado como um paralelismo dará lugar a fórmulas cada vez mais sugestivas de um movimento de mútua transmutação entre corpo e palavra: “Ou como se a palavra se transformasse num corpo para tudo” (OP-II: 29); “O corpo possui a verde violência que a palavra assume” (OP, III: 92).

Num texto dedicado à poesia de E. M. de Melo e Castro que viria a integrar *A Parede Azul* (1991), uma colectânea de textos críticos e ensaísticos, Ramos Rosa esclarecia o que está em causa nesse processo de transferência — *energética, afectiva e rítmica* — que reúne corpo e palavra:

[...] o poeta realiza uma participação integral na matéria una da linguagem e do mundo que ela engloba. Palavra e corpo permutam as suas energias, configurando um espaço tenso e aberto, profundamente afectivo e de uma riqueza rítmica (vibratória) que, para além da aparência objectiva, nos revela a essência da vida [...]. O poema é assim uma ordenação primeira, sacral, capaz de absorver o caos, de o integrar num novo corpo. (Rosa 1991a: 92)

Com efeito, ao longo de toda a obra rosiana, vários são os versos nos quais veremos a palavra ou o poema a assumirem as mesmas qualidades do corpo físico ou natural, como mostram os seguintes versos de obras que distam décadas entre si — *Ocupação do Espaço* (1963), *O Centro na Distância* (1981) e *Deambulações Oblíquas* (2001), respectivamente:

elas [as palavras] formam um corpo
que respira e se move
que resiste como o ar
(OP, I: 173)

Todo o poema é um tecido de relações
um corpo de palavras
e nesse corpo arde o desejo do corpo
(OP, I: 841)

o poema é um sistema de nervos e de músculos
(OP, III: 456)

Aquele *corpo cujo desejo arde no corpo do poema*, aludido na segunda citação, não é apenas ou especificamente o corpo humano, mas o corpo natural nas suas diversas formas. Vejam-se as múltiplas passagens nas quais o poeta complementa a expressão “o poema é” com a alusão a organismos vegetais ou animais. Ora, o poema é: “uma rosa” (OP, I: 834); “o violento caule” (OP, II: 527); “um búzio” (OP, II: 765); “um insecto frágil” (OP, III: 272) ou “um cavalo ébrio” (OP, III: 449); enfim, “um corpo de reverência viva” (OP, III: 758). O poema é, assim, apresentado como um ente afim ao corpo físico, natural, desde logo porque, apesar da sua “autonomia radical”, “nem por isso o poema deixa de ser permeável às energias que, através do corpo, impulsionam a palavra” (Rosa 1991a: 19), sendo também ele (poema), enquanto “vasta rede de magnetismos” (*idem*: 26), mobilizado pelas forças primitivas de atracção que estão na origem de tudo o que existe, do mais ínfimo ao todo cósmico.

Adquirindo, assim, uma forte dimensão corporal e sensorial, bastante distante da fria clausura autotélica de que amiúde a acusaram, a poesia rosiana está pejada de verbos alusivos aos sentidos, cruciais para se afirmar a “inexplicável corrente” que concilia poema e corpo. “Ver” e “olhar” são os mais recorrentes, sendo a coincidência e a reversibilidade entre a escrita e o olhar várias vezes reiteradas, como mostram estes versos de *Círculo Aberto* (1979) — e note-se o quiasmo inicial:

[...] olhos
que são palavras e palavras que são olhos
dizem tudo o que não dizem, dizem,
inexplicável corrente em mutação constante,
espelho e muralha, luz e sombra,
entre a terra e a página, entre a treva e a música
(OP, I: 662)

Ainda que o corpo seja, muitas vezes, evocado metonimicamente através de um dos seus sentidos (sobretudo da visão) ou órgãos (como olhos, mão, boca, língua, ossos, músculos, etc.), a poesia rosiana encena um entrelaçamento das várias partes e capacidades corporais, formas múltiplas de sinergia e sinestesia que apontam para a unidade do corpo vivo, mas também para a transitividade entre o corpo e o poema. Vejamos como isso mesmo era sugerido logo em *Ocupação do Espaço* (1963): “oiço e ouvindo escrevo/ o que não vejo ainda”; “Escrever para sentir ou para ver/ a verdade do sol mais visível” (OP, I: 167). A rede, ou *teia*, de equivalências e reversibilidades que se estabelece entre um plano e outro — a experiência sensorial do mundo e o dinamismo da própria escrita — mostra bem em que medida os dois planos, mais do que paralelos, são convergentes, confundindo-se na experiência total que é o acto poético. Escreve o poeta em *A Pedra Nua* (1972) — e repare-se, também aqui, na estrutura quiasmática dos seus versos:

Se a linguagem surge, a árvore vive,
olhar e espaço se reúnem,
se eu vejo a árvore viva
a linguagem surge
(OP, I: 428)

Assim, se os vários corpos e matérias naturais que se vão multiplicando nos versos rosianos — cavalo, insecto, árvore, terra, água, seiva, folha, madeira, pedra, entre tantos outros — concorrem para a meditação metapoética sobre o funcionamento orgânico do poema, não é menos verdade o contrário: também a criação poética, enquanto construção de um corpo vibrátil de matéria verbal, ajuda a *ver* ou *tocar* esse real originário, as suas texturas, dinâmicas e qualidades. Nessa medida, não será uma mera contingência o facto de ser num livro como *As Palavras* (2001), em cujos poemas ecoa a toada fortemente metapoética do próprio título, que encontramos uma maior frequência de alguns dos termos referentes a entes naturais que mais se repetem na poesia de Ramos Rosa, nomeadamente “água”, “pedra” e “terra”.⁷ A esta luz, o poema, mesmo no seu momento auto-reflexivo, não deixa de ser uma meditação sobre o ser e os seus modos de aparição sensível, sendo nesse nexo que radica a assinalável dimensão ontológica e fenomenológica da poesia rosiana.

3. Corpo-poema-natureza

Neste ponto, sugiro que rodemos o triângulo a que anteriormente me referi (poema-corpo-natureza), de forma a que o poema fique agora como o termo médio, ou seja, como o lugar onde simultaneamente se diz e se (re)atualiza a ligação originária entre o corpo próprio e a totalidade natural a que pertence. Esta possibilidade — a de o poema reatualizar a relação primordial entre o corpo e o mundo natural, elemental — surge anunciada logo nas obras poéticas publicadas nos anos 60, dizendo-se de uma forma meridiana em *A Construção do Corpo* (1969):

A mão flui liberta tão livre como o olhar.

[...]

Tudo o que eu disser são os lábios da terra,
o leve martelar das línguas de água,
as feridas da seiva, o estalar das crostas,
o murmúrio do ar e do fogo sobre a terra,
o incessante alimento que percorre o meu corpo.

Aqui no grande olhar eu vejo e anuncio
as claras ervas, as pedras vivas, os pequenos animais,
os alimentos puros,

[...]

(OP, I: 359)

A partir dos anos 80 e 90, os tópicos da génese e da integração do sujeito poético numa totalidade ou unidade originária ganham uma expressão ainda mais robusta na poesia de Ramos Rosa, tornando-se bastante premente o desejo de uma intimidade amorosa com a unidade natural e um novo sentido de participação no todo: “Pedra, planta e pássaro, homem e mulher na incandescente unidade.” (OP, II: 250). O poeta acalentava, como escreveria mais tarde em *As Palavras* (2001), o desejo-promessa de “o corpo retorna[r] à nascente verde de si próprio” (OP, III: 285).

Uma grande parte dos artigos que escreve nos anos 90, alguns deles em diálogo com pensadores como os já referidos Merleau-Ponty, Michel Henry e Mikel Dufrenne, parece querer legitimar filosoficamente essa possibilidade poética. No artigo anteriormente citado “A filosofia da imanência radical”, publicado no jornal *Letras & Letras* em 1991, Ramos Rosa ressaltava, nesses autores, a ideia de que existe um “entrelaçamento

ontológico entre o corpo e o mundo, por um lado, e, por outro, entre a consciência e o corpo”, pelo que “[a] relação ontológica pela qual o mundo nos é dado, só é possível a partir da imanência radical do corpo subjectivo” (Rosa 1991b: 13), e não de uma consciência reflexiva desencarnada. Na sua imanência material, que acolhe as mesmas energias e dinâmicas que animam o corpo subjectivo e a natureza, o poema assumir-se-á cada vez mais, na poética rosiana, como espaço de testemunho e de renovação da co-pertença primordial, ou do *entrelaçamento*, entre a *carne do corpo* e a *carne do mundo*, expressões que, tal como fez o nosso autor no artigo citado (cf. *ibidem*), tomo de Merleau-Ponty.

Sentir ou tocar com o corpo potenciado do poema é, pois, pressentir essa textura única “onde o todo se entrelaça em sua móvel morada” (OP, II: 507), e em virtude da qual a nossa capacidade de tocar a carne do mundo se revela um dom oferecido pela própria matéria tangível.⁸ Põe-se, assim, em evidência um jogo de reciprocidades que novamente nos remete para o pensamento de Merleau-Ponty, nomeadamente para a sua ideia de que há um círculo do tangível e do tocante, bem como do visível e do vidente (cf. Merleau-Ponty 1979: 185-6), ideia sintetizada por Ramos Rosa no mesmo artigo: “Eu só vejo as coisas porque elas se ligam à carne do mundo e à minha própria carne. Eu só as vejo porque também eu sou visível [...]” (Rosa 1991b: 13).

Atentemos, a esta luz, nos seguintes versos rosianos — e note-se o jogo entre a voz activa e a voz passiva na última citação:

O que toca a mão é a água viva.

(OP, I: 605)

Se uma boca ou uma mão se desenha neste rectângulo de água, és tu e eu que se tocam, se interpenetram e mutuamente se dessedentam.

(OP, I: 897)

Recebo porque sou recebido na fraternidade das árvores

(OP, II: 425)

Ora, é precisamente esta dinâmica de reciprocidade que a poesia rosiana nos dará a ver sobretudo a partir de *O Incêndio dos Aspectos* (1980), obra em que o quiasma inerente à experiência poética é reiteradamente dito por via da correspondente figura de retórica ou de estruturas que a evocam, enfatizando-se a reversibilidade entre corpo, escrita

e natureza (note-se a dupla acepção que o termo “folha” quase sempre assume nesta poesia, remetendo tanto para a folha vegetal, quanto para a folha da escrita): “E folha sobre folha ardência de outro corpo/ e mais ardor de ser mais corpo sobre o corpo” (OP, I: 716); “Ó árvore ó palavra ó árvore” (OP, I: 711).

Obras posteriores, como *Volante Verde* (1986), *Clareiras* (1986) ou *Acordes* (1989), surgem como hinos de uma jubilosa adesão ao real, em que poema e corpo, poema e natureza, corpo e natureza, se pressentem como uma só respiração. Assim, se, em *O Incêndio dos Aspectos*, o poeta escrevia “Ó árvore ó palavra ó árvore”, em *Volante Verde* o poeta dirá: “Se digo árvore a árvore em mim respira” (OP, I: 1096). O sujeito poético cantava agora a felicidade de uma comunhão poética com a matéria do mundo, a visão de um *esplendor absoluto*, e o seu canto não iludia o êxtase sensorial do seu corpo, agora *ligeiro e liberto*, feito sensação total. Lemos na referida obra:

[...] Sinto-me ligeiro
como um pequeno peixe, uma coisa vagarosa.
Feliz, feliz, na frescura das veias, nos músculos libertos.
Ouço as flores bebendo luz, ouço o esplendor
absoluto. Como saberei cantar no grande círculo móvel?
(OP, I: 1066)

Estamos perante aquilo a que podemos chamar uma fenomenologia da fusão, em que o olhar se faz evidência, uma evidência que se oferece como toque, quiasma, vibração conjunta do corpo e da terra, ou do corpo e do universo. Um dos epítomes de tal estado – contemplativo e de feição já quase mística –, pode ser encontrado no texto “No círculo total”, de *Clareiras* (1986):

Tudo o que vejo toco. O vento que perpassa nas folhas corre-me pelas veias e pelas fibras. Fibras de um corpo, fibras do universo, vibrando no universo. [...] Totalmente ébrio de uma totalidade em que repouso e vibro. Sou tudo aquilo em que estou. Folhagem e água, ar, pedras, o sono verde da terra, as cores, os muros, as árvores e as casas adormecidas, rugosas, tudo, o todo inteiro, aqui, na coincidência feliz de ser, de mais ser, ebriamente límpido, misteriosamente idêntico. (OP, I: 1130)

Neste “círculo total”, no qual a figura do triângulo a que operativamente recorremos ao longo deste texto naturalmente se dissolve, corpo e natureza, corpo e universo, são reconduzidos à trama onde tudo flui numa *feliz* circulação. Nesse círculo que não cessa, vivo e não vivo, terreno e sideral, mínimo e magnífico, descobrem-se *entrelaçados*, e nós retomamos o nosso lugar no “todo da redonda natureza”:

A mão começa a enamorar-se de um caminho
em que o vivo e o não vivo se entrelaçam
(OP, II: 715)

[...] A urze e a estrela aliam-se no contínuo círculo
sagrado em que o mínimo e o magnífico
se entrelaçam [...] (OP, III: 682)

[...] é esse o âmbito do desejo liberto
em que somos o todo da redonda natureza
e sentimos a longa pulsação da eternidade
em que água e sol se entrelaçam numa vibrante e refulgente renda
(OP, III: 431-2)

Ainda que nunca se tenha libertado da contínua “dança entre o sim e o não” (OP, II: 149),⁹ da consciência trágica, eminentemente moderna, de que “a palavra é uma procura/ do que nunca se lhe entrega” (OP, II: 311), o poema surge, em Ramos Rosa, por breves momentos que seja, como o pressentimento da plenitude da totalidade, frémite conjunto da palavra e do corpo, ou da palavra e da natureza, ou o corpo e da natureza. Neste estado, todos os pólos se entrelaçam e todas as reversibilidades são possíveis. É este o círculo da matéria sensível na sua apaixonada reverberação.

NOTAS

* Helena Costa Carvalho é investigadora integrada no CLEPUL (FLUL) e colaboradora no ILCML (FLUP). Doutorou-se em Estudos Portugueses e Românicos (FLUL, 2022), com uma tese sobre a obra de António Ramos Rosa, usufruindo de uma bolsa FCT. É licenciada e mestre em Filosofia. Em 2024, foi investigadora pós-doutoral no ILCML, onde também integrou o projecto *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de A. Ramos Rosa à Distância* (2023–25). Em 2023, foi investigadora visitante no Programa em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Co-organizou o ciclo de conferências “Passagens: Literatura e Filosofia” (FLUL, 2023–24). Organizou a colectânea de ensaios *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal* (CLEPUL, 2021) e co-editou o presente volume dedicado ao poeta. É autora do ensaio *António Ramos Rosa: A Lucidez do Poema* (Colibri, 2025).

¹ Lembremos o título *As Marcas no Deserto* (1978), bem como os livros *A Nuvem sobre a Página* (1978) e *Declives* (1980), nos quais são evidentes as marcas do despojamento e da aridez, quer a nível temático, quer estilístico.

² Sobre o quiasma, escreve o filósofo em *Le Visible et l’Invisible*: “Le chiasma n’est pas seulement échange moi autrui [...] c’est aussi échange de moi et du monde, du corps phénoménal et du corps ‘objectif’, du percevant et du perçu: ce qui commence comme chose finit comme conscience de la chose, ce qui commence comme ‘état de conscience’ finit comme chose.” (1979: 264); “[...] l’idée du *chiasme*, c’est-à-dire: tout rapport à l’être est *simultanément* prendre et être pris, la prise est prise, elle est *inscrite* et inscrite au même être qu’elle prend.” (1979: 313)

³ As obras poéticas de Ramos Rosa serão citadas a partir do volume da *Obra Poética* (ed. Assírio & Alvim) em que foram recolhidas (vol. 1: 2018; vol. 2: 2020; vol. 3: 2025). Nesses casos, de forma a facilitar a identificação do volume da *Obra Poética* citado, optamos por apresentar a sua sigla (OP, I ou OP, II), em detrimento do seu ano de publicação.

⁴ O filósofo é especificamente evocado pelo poeta numa entrevista que foi publicada na revista *Babilónia*, em 2009: “Nas antigas civilizações, mesmo anteriores à da Grécia, os filósofos afirmavam que ‘Tudo está no Tudo’. [...] Anaxágoras diz a mesma coisa com a afirmação: ‘O que está numa parte do todo está no Todo’.” (Rosa 2009: 371)

⁵ Cita-se a partir dos seguintes versos do poema “Onde ainda não nasci”, recolhido em *No Calcanhar do Vento* (1987): “Já nada me separa de uma matéria lúcida/ que trabalho e acaricio com o meu corpo inteiro.”

⁶ Estes dados foram apurados no âmbito do projecto experimental FCT *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* (<https://doi.org/10.54499/2022.08122.PTDC>), desenvolvido, entre 2023 e 2025, no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), sob a liderança do investigador Bruno Ministro. Os referidos dados podem ser consultados em: <https://arvore.ilcml.com/visao-panoramica/>.

⁷ Informação apurada no referido projecto *Ver a Árvore e a Floresta* e apresentada no ensaio de Bruno Ministro, Patrícia Reina e Ana Carolina Meireles publicado no presente volume.

⁸ O verbo “tocar” surge, na referida fase da poesia rosiana (anos 80–90), quase sempre associado a matérias naturais: “Toco a madeira [...]” (OP, I: 1110); “Toco o rio e a pedra [...]” (OP, II: 250); “Toco a argila do fogo” (OP, II: 573) — lemos em *Volante Verde* (1986), *Facilidade do Ar* (1990) e *O Teu Rosto* (1994), respectivamente.

⁹ Refiro-me ao título de um poema que integra *O Não e o Sim* (1990), “A dança entre o sim e não”, inspirado na célebre passagem de Paul Celan: “Fala,/ mas não separe o não e o sim.” (*apud* OP, II: 145).

Bibliografia

- Mendes, Ana Paula Coutinho (2024). “António Ramos Rosa, eco poeta ‘avant la lettre’”, *Colóquio/Letras*, n.º 217 (Setembro), Lisboa, FCG: 87–97.
- Merleau-Ponty, Maurice (1979), *Le visible et l’invisible suivi de notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d’un avertissement et d’une postface, [Paris], Éditions Gallimard [1964].
- Rosa, António Ramos (1962), *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Morais Editora.
- (1991a), *A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa, Editorial Caminho.
 - (1991b), “A filosofia da imanência radical”, *Letras & Letras*, 3 de Abril: 13.
 - (2009), “Entrevista a António Ramos Rosa” (por Maria Raquel Andrade), *Babilónia: Revista lusófona de línguas, culturas e tradução*, n.º 6–7: 371–375.
 - (2011), *Prosas seguidas de Diálogos*, Faro, 4 Águas Editora.
 - (2018), *Obra Poética I [OP, I]*, organização e revisão de Luis Manuel Gaspar, com a colaboração de Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa, posfácio de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - (2020), *Obra Poética II [OP, II]*, organização e revisão de Luis Manuel Gaspar, com a colaboração de Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa, posfácio de António Guerreiro, Lisboa, Assírio & Alvim.
 - (2025), *Obra Poética III [OP, III]*, organização e revisão de Luis Manuel Gaspar, com a colaboração de Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa, posfácio de Rosa Maria Martelo, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (s/d), *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* [site do projecto], <<https://arvore.ilcml.com/>> (último acesso em 18/09/2025).

“Aproximem-me a natureza até que a cheire”: Ramos Rosa sob o signo da Ecocrítica

Maria do Carmo Cardoso Mendes*

Universidade do Minho

Não há segredo mais supremo nem mais simples do que esta relação vital entre o corpo e o espaço, entre o alento e a paisagem, entre o olhar e o ser.

António Ramos Rosa, *O Aprendiz Secreto*

1. “Construir um corpo na paisagem”

A obra poética de António Ramos Rosa (1924-2013) revela uma profunda conexão com o meio natural, refletida em imagens de paisagens, elementos vegetais e animais não humanos. A inter-relação humano-não humano demonstra que a natureza não representa apenas um cenário, mas adquire o estatuto de entidade viva, dinâmica e atuante na existência humana. Tal relação íntima com o mundo natural manifesta-se ainda na atenção a minúsculas formas de vida (os “pequenos animais” referidos em “Aqui mereço-te” – *OP*, I: 359), como as formigas que circulam em torno das árvores (e as aranhas tecedeiras), e à fluidez dos ritmos naturais, cujos movimentos constantes são captados não apenas como transformações naturais, mas ainda como eventos que encerram um valor próprio. Dito de outro modo, a natureza é vivida na poética rosiana como parte essencial do ser e os elementos – vegetais, naturais e animais – que a

povoam partilham experiências humanas. A terra e a água são dois elementos cósmicos especialmente relevantes num projeto de harmonização entre o humano e o não humano. Desde *Volante Verde* (1986) é celebrada, de uma forma mais premente, a integração do homem na natureza, no universo. Em *O Aprendiz Secreto* (2001), uma relação total entre o corpo e o espaço desfaz qualquer oposição ou sentido de distanciamento entre interior e exterior:

Por isso o construtor se integra na paisagem e, reflectindo-a, não a elabora nem a altera. Toda a sua vida está intacta e plenamente segura na indistinção entre o seu íntimo e a túmida e fresca serenidade da paisagem que o envolve.¹ A realidade exterior passou a ser a matéria mais íntima e mais pura da relação total e, inversamente, o contemplador converteu-se num elemento da paisagem que a partir dela própria a vê e nela se vê. (*idem*: 32)

A declaração “sou um corpo construído/ pela paisagem nua” (*OP*, I: 481) simboliza uma disponibilidade emocional para que a paisagem modele os traços físicos e psicológicos.

2. “Sou uma pequena folha na felicidade do ar”

A atenção a minúsculos seres que habitam o planeta – os insetos – é um exemplo relevante desse cuidado.² A recorrência do termo na obra poética rosiana supõe um desejo de compreensão de seres vivos habitualmente pouco merecedores de atenção,³ que analiso tomando como referência ao poema “Suponhamos um insecto cabisbaixo com um élitro de prata”:

Suponhamos um insecto cabisbaixo com um élitro de prata
Suponhamos que ele é pudico e desajeitado
e que detesta a eloquência e os gestos exuberantes
Talvez sorria para os pequenos grãos do seu caminho
talvez se sinta ridículo e seja afectuoso
Quem sabe se também perante os enigmas se sinta perplexo
e murmure algumas sílabas de uma prece
Não sabemos se de vez em quando contempla as constelações
Talvez tenha uma companheira e um pequeno filho
talvez goste de danças nas festas em que esvoaçam flâmulas vermelhas

talvez seja um filósofo ou um poeta
Mas não é mais que um insecto nada mais que um insecto
a quem não interessa nada essas conjecturas
que nada tem a ver com sua pequena identidade
que ele rola vagarosamente num mundo que nós não conhecemos
e que é tão irrevogavelmente um mundo como o nosso é para nós
(OP, II: 728)

Esta reflexão poética sobre o valor de vidas à primeira vista insignificantes (as dos insetos, com os quais se procura uma identificação: “sou um incerto insecto” – OP, I: 1085) recorre à figura do insecto como hipótese de análise do que está para além da aparência banal. O tom especulativo da composição – através do uso da forma verbal conjuntiva – cria uma atmosfera de incerteza que lança as bases para uma identificação de traços de um insecto: ser minúsculo, humilde e irrelevante, ele é dotado de emoções e experiências, de uma vida sensível e interior que rejeita a grandeza (sugerida no “élitro de prata”) e prefere a insignificância. Na sua pequenez, ele é capaz de refletir sobre mistérios do universo e mostra-se indiferente a conjeturas ou projeções humanas sobre os seus sentimentos e emoções. O poema conclui com uma afirmação sobre a irrelevância das especulações humanas, o que revela uma crítica ao antropocentrismo como propensão humana de centralização na sua perspetiva, de atribuição de significados complexos a tudo e domínio de conhecimento que orienta muitas das nossas percepções. O distanciamento entre o mundo humano e o mundo não humano deriva para uma reflexão mais profunda sobre a nossa incapacidade de compreensão de realidades que nos são alheias e para a representação de um universo – metaforizado no insecto – cuja existência é independente e distinta da humana. Significativamente, o insecto tem a sua “pequena identidade”, o que sugere a existência de realidades e de formas de vida que escapam à compreensão humana sem por tal serem menos válidas ou menos plenas. O insecto terá porventura uma vida familiar, alguma convicção religiosa e um desprendimento completo das especulações que um humano sobre ele possa fazer.

O comentário sobre a incapacidade humana de compreender outras formas de vida é ampliado na poesia de Ramos Rosa a todo o entendimento do natural e do vegetal. No excerto da composição poética a seguir reproduzido, “No centro da aparência”, é interessante observar que os sentidos verbais do segundo quinteto revelam uma

incompletude no esforço de conhecimento, expresso também nas formas interrogativas, enquanto a plenitude é traduzida por manifestações sensoriais:

Alguém compreende a sede de uma pedra?
Quem estuda a felicidade? Quem define um jardim?
Que linguagem é a do espaço? O que é o sal da sombra?
Esquecemos a linguagem do vento e do vazio.
Nunca houve um encontro. Quando será o início?

Vejo a folhagem e os frutos da distância.
Olho longamente até ao cimo da ternura.
Vivo na luz extrema em todas as direcções.
O pequeno e o grande conjugam-se, consagram-se.
Canto na luz suave e bebo o espaço
(*idem*: 1060)

O inseto metaforiza uma poética entre as raízes e os astros, entre o apego às coisas simples e a contemplação do universo. Creio que esta composição é um exemplo do conceito de “Ecocrítica Afetiva” (*cf.* Goldberg 2014: 55-70). Numa coletânea de ensaios com o mesmo título Kyle Bladow e Jennifer Ladino (2018: 13) defendem que “Bodies, human and nonhuman, are perhaps the most salient sites at which affect and ecocriticism come together (...) ecocritics have too often neglected the affectivity of human bodies in their eagerness to champion greater attention to the more-than-human world” (*idem*: 13). Os autores reivindicam, assim, uma perspetiva da abordagem ecocrítica distanciada daquela que surge na definição seminal de Cheryll Glotfelty e que não contempla a dimensão afetiva do mundo “mais que humano” (expressão que com frequência vem substituindo “mundo não humano”).

Em rigor, o conceito de Topofilia desenvolvido pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan antecipa já na década de 1970 o valor das perceções e das emoções na apreensão da natureza. O neologismo define “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, subtilidade e modo de expressão” (Tuan 1980: 10). As respostas emocionais à natureza são, para além de estéticas, valorizadoras dos estímulos sensoriais que podem ser “potencialmente infinitos” (*idem*: 129). Do simples deleite ao afeto, a

relação do homem com a natureza (e tudo o que a compõe) cria redes emocionais que a Ecocrítica Afetiva privilegiará.

A Ecocrítica Afetiva, propondo uma intersecção entre Ecocrítica e teoria das emoções, pode ser observada em diversos textos da obra poética de Ramos Rosa.

Quer as percepções quer as emoções definem a poética de Ramos Rosa. As emoções moldam a relação entre humanos e não humanos, humanos e paisagem.

As impressões sensoriais são determinantes para reforçar uma ligação emocional ao espaço físico: lê-se em *Ciclo do Cavalo* que “a visão do animal obceca-me, fascina-me” (OP, I: 529); “Visão” é o título de um poema que fixa neste sentido uma atmosfera de leveza, de encantamento, de luminosidade e de transcendência.⁴ Desde o primeiro verso se destaca uma perda de densidade da matéria, que se torna fluída e vaporosa. O espírito da terra ou do ar traduz a busca de um estado em que o físico e o espiritual se misturam. A “flor vertiginosa que dissolvia o mundo” reforça a ideia de algo que transcende o comum, desafiando os limites da materialidade e do tempo. Corpo e natureza são organicamente integrados numa imagem quase animista da “terra com os seus ombros e as suas veias latejantes” de pulsação e de vida do mundo natural. Se a linguagem parece falhar na captação da plenitude, a visão e as imagens diáfanas de luminosidade que ela constrói é capaz de a alcançar. Sublinho ainda a imagem final – “Somos sílabas de uma folhagem luminosa, somos uma pulsação clara e quase cega da matéria feliz” – sugerindo a ideia de que o ser humano é uma parte de uma imensa cadência universal, o que, mais uma vez, diluiu a perspectiva antropocêntrica:

Leve, tão leve que nada mais seria
que ar e luz e a poeira que dançava.
Era o espírito da terra ou o espírito do ar
em graciosa chama, em animal delícia,
flor vertiginosa que dissolvia o mundo

no prodígio da leveza e na penumbra branca?
Uns dedos subtis desenham a rapariga
que na pedra está rindo ébria e cintilante.
A substância de tudo revela-se transparência
e são os nomes da luz ou a luz já sem nomes.

Estamos perto da terra com os seus ombros
e as suas veias latejantes. Como tudo se incendeia
na ligeira violência da visão! Somos sílabas
de uma folhagem luminosa, somos uma pulsação
clara e quase cega da matéria feliz
(*idem*: 1084)

Em “Celebração da terra”, o leitor é envolvido numa contemplação íntima da natureza que desperta sentimentos de tranquilidade e de desejo de fusão: “o corpo já não espera vive numa planície/ Tudo respira e tudo é exacto e puro/ Ondulação do simples ondulação do completo/ O universo é a terra que respira é o corpo liberto” (*idem*: 937).

Num cenário natural de leveza e de silêncio, é tão relevante a presença do humano quanto a plenitude do mundo natural. Da conexão de ambas resultam a serenidade e a harmonia: “nenhuma interrogação trai a claridade viva/ nenhum pesar nenhum ardor nenhuma fúria/ tudo se consome e reaviva em tranquilas presenças” (*idem*: 937). Numa obra poética serena, a autoimagem é construída a partir do modelo da natureza: “Sou a tranquilidade dos montes,/ a lenta curva das baías,/ os olhos subterrâneos da água,/ a liberdade dispersa do vento, a claridade de tudo” (*idem*: 246)⁵.

Versos como “caligrafia das águas sobre as pedras”, “árvores despertam dormem”, “trémulo deslumbramento da água jorrando lisa da terra” definem uma ideia de natureza como essência da vida humana. Água, terra e árvores são agentes dinâmicos de experiências vitais. Existências vegetais dotadas de atributos significam, para além de um descentramento do humano, o reconhecimento da vida do não-humano (ou do para além do humano), que se identifica de modo exemplar em “Primavera”⁶:

O meu dia existe
neste punho de pedra
nesta serra verde
nesta casa fria

Uma folha canta
É um lábio livre
Uma folha olha
Tranquilamente

Olho é bom olhar
ver o tronco
as ramagens finas
a boca que espera
no murmúrio das folhas
(*idem*: 257)

No poema “No limiar da claridade móvel”, as metáforas sensoriais descrevem o corpo e elementos naturais, e criam uma ligação íntima entre o desejo e a transparência do ambiente; o corpo agrega-se e fragmenta-se na natureza, e com ela mantém uma relação de fusão ou, à luz da Ecocrítica Afetiva, um entrelaçamento que gera afeto: “inesgotáveis são as folhas/ as relações inúmeras gotas de água/ os objectos sucessivos simultâneos/ o corpo desagrega-se/ recompõe-se/ o mesmo corpo e outro e outro/ a distância mantém-se e é abolida” (*idem*: 921-922).

A conexão entre o corpo e o ambiente, proposta pela Ecocrítica Afetiva, caracteriza de modo insistente a poesia de Ramos Rosa. Em “O rosto sob as águas”, é possível presumir que a autoimagem se molda ao sabor dos ciclos naturais. Em rigor, não é estabelecida qualquer dissociação homem-natureza, pois as imagens de árvores, pedras e água tanto descrevem a paisagem quanto o corpo humano:

as intempéries talharam este rosto.
de chama. calcinada.
o seu silêncio é um latido do tempo.

por vezes é uma forma que cintila.
um talismã. e um desejo de
um fundo inesgotável.

por vezes vemo-lo branco. a vertigem
faz-nos desfolhar as páginas.
e ele irrompe como uma água surda.

é uma cabeça de terra. de árvore e pedra.
a sua ironia tem o sabor das estações.
por ele passaram já todas as águas.

pela água límpida a nitidez aviva-se
e é a matriz de todos os nomes que cintila
(*idem*: 917)

3. “Paraíso vegetal”

Recupero uma expressão de um texto em prosa de António Ramos Rosa: “À sombra de uma grande folha verde”, que considero paradigmático de dois motivos nucleares da obra rosiana: a procura de uma harmonia Eu-Natureza e a tensão entre o apego telúrico e a busca da transcendência.⁷

Sem vertigens, mergulhamos na materna espessura de um paraíso vegetal. Toda a densidade do obscuro mundo animal se resolveu na paciência forte e suave de uma terna e acolhedora superfície arborescente que nos envolve na sensual flexuosidade dos seus ramos robustos, linhas determinadas, completas e compactas na sua generosa amplitude de promessa que em folhas, frutos, flores mantém a integridade da energia única que as compõe e as conduz ao seu termo último.

É a metamorfose de uma flora abolindo a fronteira entre o terrestre e o aquático, é o mar e a floresta, é a amorosa e firme direcção do desejo incandescente que encontra o limite da forma terminal e se manifesta na pujante plenitude do compacto, a energia viva visível em toda a sua extensão, como se todo o impulso criador se configurasse no limite máximo da fixação, da imobilidade.

Uma flora iridescente mas cálida, paciente e impetuosa. (*idem*: 699)

O texto constrói uma fusão entre o humano e a natureza, entidade maternalmente acolhedora que aponta para o regresso a um estado de pureza original edénica. A “materna espessura” associa a natureza ao ato feminino criador, distanciando-se, portanto, de uma representação meramente visual/contemplativa de um cenário natural. Na natureza encontra o sujeito segurança, vitalidade, ordem, perfeição e harmonia, e superação de fronteiras entre mundos. As transformações que nela se realizam metaforizam o próprio desejo de criação. O mundo vegetal é feito de vitalidade e de contrastes – “iridescente mas cálida, paciente e impetuosa” –, de quietude e de dinamismo, de suavidade e de força, numa obra que representa a complexidade dos ciclos naturais. Na sua dimensão totalizadora, a natureza abarca os aspetos contraditórios da existência: a tranquilidade e o ímpeto do desejo; a fixação e o movimento; a criação e a

transformação; a ligação ao mundo natural e a procura do universo transcendente. O ato poético, por sua vez, parece dimanar, na sua limpidez, de um campo semântico que salienta termos associados à natureza: transparência, luminosidade, limpidez,

Dois sentidos distintos organizam a simbologia das árvores: elas significam, por um lado, a vida, a conexão entre o céu e a terra; os ramos que se erguem simbolizam uma aspiração espiritual e um desejo de alcançar o infinito; e, por outro, uma ligação íntima com o mundo físico, na sua identificação com raízes, sombras e terra: “Mastigo-te, raiz, e quase te oiço. / Construo um músculo verbal em teu ouvido, / alimento-me do teu mar visual e lento: / renasço pouco a pouco no teu horizonte dado” (*idem*: 214).

A poética de Ramos Rosa desenvolve, nas imagens de árvores, um equilíbrio entre movimento e imobilidade, uma tensão entre libertação – “ramagens são dispersão, imagens moventes” – e fixação telúrica que, em última instância, espelha o conflito humano entre desejo de permanência e inevitável transformação. Neste sentido, a árvore projeta um desejo pessoal introspetivo: “procuro numa árvore não sei que intimidade”. Que intimidade será esta? Podemos entendê-la como um anseio de conexão profunda com a natureza e com a interioridade do sujeito que nela procura tranquilidade e autodescoberta. A associação das árvores à experiência humana e à espiritualidade que esta pode convocar constitui, em suma, uma representação de um duplo impulso poético: o de enraizamento e o de transcendência.

A intimidade com a árvore chega a ser representada no processo de auto caracterização⁸: “Sou uma árvore. Mil folhas tremem. O sol acompanha-me” (*idem*: 342); “sou azul com o céu, verde com as árvores verdes” (*idem*: 438); “sou / a madeira e a seiva da árvore sob escombros” (*idem*: 481); “sou um tronco / voraz” (*idem*: 582); “sou uma haste solitária. / (...) / Dispo-me e sou um tronco, ou um ramo, uma figura da terra” (*idem*: 1401); “sou uma árvore / que não sabe ser imóvel para estar em tudo” (*idem*: 1063);

Árvores que respiram – “uma árvore respirava” (*idem*: 52) –, que têm “braços magros” (*idem*: 59), ombros (*idem*: 110), veias (*idem*: 165), pestanas (*idem*: 298) e “olhos [que] nascem/ para verem outros olhos” (*idem*: 495), ouvem e riem (na composição “Por uma aridez fecunda” – *idem*: 87), que sussurram (*idem*: 172) ou que são silenciosas (*idem*: 410), que são procuradas para a criação cumplicidade – “procuro numa árvore não sei que intimidade” (*idem*: 88) –, que definem o feminino (“A mulher é árvore” – *idem*: 1601) – são os elementos vegetais mais significativos, na obra poética de Ramos Rosa, para a definição de uma ânsia de fusão, claramente exposta na poesia “Árvore”:

Forço e quero ao fundo delicadamente
como subindo no sentido da seiva
espraiair-me nas folhas verdejantes,
espaçado vento repousando em taças,
mão que se alarga e espalma em verde lava,
tronco em movimento enraizado,
surto da terra, habitante do ar,
flexíveis palmas, movimentos, haustos,
verde unidade quase silenciosa
(*idem*: 182)

Não surpreende, assim, a declaração do poema “Ritmo do ritmo”: “Sou uma árvore” (*idem*: 342). A vida de uma árvore é fundida com a vida do homem e do poeta (“toda a minha vida é um sono de árvores// (...)// Oscilo na folhagem” (*idem*: 1057-58): tal como os ramos da árvore ondulam ao ritmo do vento, assim a existência do poeta e o ato criativo oscilam e balançam: “Se a linguagem surge, a árvore vive,/ olhar e espaço se reúnem,/ se eu vejo a árvore viva/ a linguagem surge”, *idem*: 428). Ou ainda: “Eu não pertenço a nenhum reino, sou uma árvore/ que não sabe ser imóvel para estar em tudo” (*idem*: 1063).

4. Ecopoesia

A visão da natureza como realidade cujo conhecimento total escapa ao ser humano e, portanto, determina um projeto de humildade – “Estou vivo e escrevo sol/ (...) / E não sou mais que este momento puro” (*idem*: 241) – e de reconhecimento de impotência individual, surge luminosamente expressa nos versos de “Animal olhar”:

Meus olhos não fabricam
a realidade ou tu:
limpos barcos,
novidade acesa como a terra viva,
movimento de braços, amálgama
exacta duna.

Meus olhos não fabricam mas encontram.

A terra que se enche já vem cheia,
o hálito começa na claridade do céu.

(idem: 213)

Os animais ocupam um lugar muito significativo (confluindo para a construção de uma zoopoética): a própria noção de vida surge a eles associada numa curiosa imagem em “Como quem aflui para o que nasce”:

Como quem aflui para o que nasce,
um bicho fino e vertebrado
se desloca. Em sua boca vive
um desejo de ramos sem desenlace prévio.

(...)

No movimento dele e do seu espaço acordo,
descentro-me ou disparo, reúno-me, caminho,
tudo animal, assim o espaço volve
à claridade de ser espaço e tudo é novo,
em sua língua a vida vive em alto número.

(...)

e no nítido tremor tudo aflui por sob
a sombra que se esvai; de novo a terra é terra,
de novo se compõe a vida animalmente:
começo onde aflui o que nasce, novas áreas,
novos níveis se definem, as veias repercutem
este rumor de língua: metal das próprias coisas,
e sou ligeiro com as palavras deste dia,
e sou azul com o céu, verde com as árvores verdes,
presente para o presente, movo-me e não cesso.

(idem: 437-438; meus itálicos)

Como última observação, considero que obra literária de António Ramos Rosa se integra na Ecopoética porque representa uma atenção crucial ao mundo natural. Cunhado em 2000 por Jonathan Bate em *The Song of the Earth*, o termo “Ecopoética” tem sido

aplicado sobretudo a poemas que tomam a natureza como objeto de estudo. Todavia, a evolução da análise deste conceito tem permitido considerar que um texto ecopoético não é apenas aquele que toma a natureza como centro de escrita. Isso significa que num ecopoema o espaço natural não é simplesmente composto por elementos biológicos. A abordagem ecopoética procura identificar experiências emocionais, memórias e valores (pessoais e culturais) necessariamente diferentes de poeta para poeta:

un-natural ecopoetics investigates how poets attempt to use unique forms to capture the multiplicity and complexity of lived experience as closely as possible while simultaneously foregrounding the textual space in which such expression occurs” (...).

Rather than separating nature from other aspects of real experience, this understanding of the term *ecopoetics* focuses on various situations in which individual memory, personal experience, ideology, and the limitations of the senses intermingle with natural elements of experience and on how new forms and experimentation with language can work to express these facets of experience as accurately as possible (...).

Conceiving of environment in this way allows ecopoetics to begin to consider not only how the physical elements of a landscape are expressed in text, but also how invisible or nonphysical aspects of experience are expressed for each individual. (Nolan 2015: 87-89)

“Aproximem-me a natureza até que a cheire!” ou “Dêem-me árvores para um novo recomeço!”, versos de “O boi da paciência” (OP, I: 24) exibem estas duas orientações atuais da Ecocrítica: a Ecopoética e a Ecocrítica Afetiva. A lição que parece consumir-se, na leitura de uma obra poética de profunda sensibilidade ecológica onde se interligam laços de afetos, de renovação e de espiritualidade, é que, na natureza, sons, cores, odores, movimentos e pausas definem um modo singular de estar no mundo ou, nas palavras do próprio poeta, “Habitar a terra é ser o olhar e a luz” (*idem*: 943). O *genius loci* possui uma identidade própria feita de memórias e de significados espirituais. Nele construiu Ramos Rosa uma poesia serena que respirou ao ritmo natural da Terra. “Sou tudo aquilo em que estou. Folhagem e água, ar, pedras, o sono verde da terra, as cores, os muros, as árvores e as casas adormecidas, rugosas, tudo, o todo inteiro, aqui, na coincidência feliz de ser, de mais ser, ebriamente límpido, misteriosamente idêntico” (*idem*: 1130).

NOTAS

* Maria do Carmo Cardoso Mendes é professora do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos da Universidade do Minho, onde desempenhou as funções de Vice-Presidente de Escola e Presidente do Conselho Pedagógico. Dirige a Licenciatura em Estudos Portugueses. Foi professora convidada visitante em universidades de Cuba, Federação Russa e Japão. É especialista em literatura portuguesa moderna e contemporânea; Ecocrítica; literaturas e culturas africanas de língua portuguesa. É Vice-Presidente do Instituto de Estudos do Antropoceno (*Infast*) e coeditora da revista académica *Anthropocena* – *Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*. Para além de cerca de uma centena de ensaios e de capítulos de livros, os seus livros mais recentes são: *Ecocrítica e Horizontes Ecológicos nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (2025); *Africanidades Eletivas. 22 Estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* (2020); *Ecocriticism 2018. Literature, Arts and Ecological Environment* (2018); *Idades da Escrita. Estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís* (2017).

¹ A hipálage acontece também no verso da composição “Mediadora da ausência”: “Serenidade fresca” (OP, I: 995).

² O adjetivo “pequeno” tem relevância na representação do espaço natural e dos seres (animais e vegetais) que o povoam: “terra / ampla e pequena” (OP, I: 99); “pequeno elefante” (*idem*: 125); “um mar pequeno” (*idem*: 128); “uma pequena gota” (*idem*: 143); “uma pequena ponte” (*idem*: 44); “uma pequena raiz” (*idem*: 244); “pequeno mar” (*idem*: 334); “pequenas crepitações vegetais” (*idem*: 336); “pequena lua essencial” (*idem*: 459); “pequena chama da montanha” (*idem*: 512); “pequenas folhas frescas” (*idem*: 618); “simples sol pequeno mais palpável” (*idem*: 719); “pequenas ilhas” (*idem*: 1064); “pequeno peixe” (*idem*: 1066); “pequenos arbustos” (*idem*: 1070); “pequena fonte” (*idem*: 1077); “pequeno bosque” (*idem*: 1110); “pequenos fósseis brancos” (*idem*: 1121); “Ouves a pequena pergunta dos pássaros?” (*idem*: 1136); “uma minúscula aranha, uma pequena chama no solo” (*idem*: 1139); “um pequeno vulcão” (*idem*: 1174).

³ Também o espaço é valorizado nos ínfimos detalhes, como pode ler-se no poema “O jardim”:

Consideremos o jardim, mundo de pequenas coisas,
calhaus, pétalas, folhas, dedos, línguas, sementes.
Sequências de convergências e divergências,
ordem e dispersões, transparência de estruturas,
pausas de areia e de água, fábulas minúsculas.

[...]

Um murmúrio de omissões, um cântico do ócio.
Eu vou contigo, voz silenciosa, voz serena.
Sou uma pequena folha na felicidade do ar.
Durmo desperto, sigo estes meandros volúveis.
É aqui, é aqui que se renova a luz
(OP, I: 1073)

⁴ A visão é o sentido privilegiado na obra poética de Ramos Rosa, como é demonstrado pelos substantivos “visão” e “olho(s)” e pelas formas verbais “veja” e “olho”. Mas importa sublinhar que as restantes quatro impressões sensoriais estão também presentes de forma recorrente.

⁵ O sentido da liberdade é apresentado em muitos outros momentos da obra poética. Veja-se o seguinte exemplo: sou livre quando o vento me trespassa / sem idade, / e perco o olhar na claridade (OP, I: 323).

⁶ Ou também nos versos “Há uma sombra fresca há um olhar que me vê / um olhar que procura na sombra centrar-se nos meus olhos” (*idem*: 47).

⁷ Não será casual a presença do cipreste e do pinheiro como símbolos de um desejo de eternidade.

⁸ Ela pode também ser construída pela identificação com elementos naturais, como, por exemplo, no verso “serei eu sou eu pedra sem lamento” (OP, I: 513); “sou uma linguagem límpida com o vento / (...) / Sou o ar que se dissipa no ar” (*idem*: 984); “sou o ar que desce / alegre, o ar, o sol, o sangue” (*idem*: 1054); “Sou uma chama do ar” (*idem*: 1057); “sou um astro apagado” (*idem*: 1129).

Bibliografia

- Bladow, Kyle and Ladino, Jennifer (2018), *Affective Ecocriticism. Emotion, Embodiment. Environment*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Goldberg, Sylvan (2014), “‘What is it about you . . . that so irritates me?’”, *Northern Exposure’s Sustainable Feeling*”, in Serpil Oppermann (ed.), *New International Voices in Ecocriticism*, New York & London, Lexington Books: 55-70.
- Nolan, Sarah (2015), “Un-natural Ecopoetics: Natural/Cultural Intersections in Poetic Language and Form”, in Serpil Oppermann (ed.), *New International Voices in Ecocriticism*, New York & London, Lexington Books: 87-100.
- Rosa, António Ramos (2001), *O Aprendiz Secreto*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- (2018), *Obra Poética I* (OP, I), Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética II* (OP, II), Lisboa, Assírio & Alvim.
- Tuan, Yi-Fu (1980), *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, São Paulo, Difel [1974].

“O Arco e a Lira” de António Ramos Rosa

Ida Alves*

Universidade Federal Fluminense/CNPq

Uma esperança paciente. A invenção
de tudo a cada instante. Uma linguagem
viva.

E não a aridez e a solidão sem vida.

(António Ramos Rosa 2018: 622)

1. O Arco

Nas décadas de 70 a 90 do século passado, o ensaísmo do poeta António Ramos Rosa, publicado em livro desde 1962, era frequentemente lido e comentado nos principais cursos de Letras do Rio de Janeiro, onde o estudo da poesia portuguesa moderna e contemporânea sempre foi fecundo. Seus estudos, com frequência, uniam-se aos textos críticos de Eduardo Prado Coelho (1944–2007), nome muito referencial na cena literária do período e conferencista convidado em alguns congressos internacionais de literatura realizados no Brasil. Podemos mesmo afirmar que a reflexão teórica e a perspectiva analítica de suas obras irradiantes marcaram intensamente a nossa formação literária e a compreensão da linguagem poética, porém, com certeza, não irradiaram isoladamente e sim em diálogo com outros ensaístas e poetas referenciais, como os brasileiros Antonio Cândido, Alfredo Bosi, os irmãos Campos, e os estrangeiros Octavio Paz, Roman

Jakobson, Roland Barthes, Ezra Pound e T.S. Eliot, entre outros destacados nomes que igualmente poderiam ser aqui citados.

O pensamento rosiano era marcante para quem havia escolhido a poesia portuguesa como campo de estudo, não só porque explicitava muito claramente um modo moderno de discutir o fenômeno poético (assim denominado) como convocava outros pensadores e artistas, sobretudo franceses, para mapear o que, naqueles anos, estava sendo discutido em diferentes espaços de produção. Dessa forma, seu ensaísmo abria trilhas de análise e indicava vozes diversas vindas da linguística, da filosofia, da poética, da crítica literária para delinear um horizonte de leitura teórica e analítica mais alargado.

Naquele momento de muita leitura dos estudos de Ramos Rosa (e também de sua poesia), era frequente convocar do mesmo modo *O Arco e a Lira*, do poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano Octavio Paz (1914-1998), autor muito prestigiado em nossos cursos de Letras e entre os demais leitores ou pensadores de poesia moderna. Mesmo o poeta português indicava claramente, em notas ou referências, a leitura dessa obra, na sua primeira edição de 1956, e destacava tanto o subcapítulo “La consagración del Instante”, como a questão da “otredad” (alteridade), no capítulo “La Inspiración”. Mas, ainda que não houvesse essas referências, são nítidos no pensamento teórico de Ramos Rosa os pontos de contato, como a ênfase na liberdade da palavra poética, a exploração de elementos formadores do poema, o peso da imagem e a relação do poeta com o tempo.¹ Um comparativo detalhado entre os dois autores, aliás, já foi realizado por Firmino Mendes e publicado na revista *Colóquio/Letras*, n.º 147/148 (Jan. 1998), e por isso não nos cabe repetir o que já foi bem demonstrado nesse artigo. O nosso foco nesta abordagem desloca-se para avaliar o que representa ainda hoje a concepção poética de Ramos Rosa e, assim, repensar o arco e a lira desse poeta maior do século XX português a partir de nossa perspectiva contemporânea.

Em prefácio à segunda edição (1982) de *Poesia, Liberdade Livre* (1962), Fernando J. B. Martinho expõe exatamente a importância que as obras ensaísticas rosianas tiveram ao seu tempo e de que forma trouxeram para Portugal o que de atual estava sendo discutido sobre poesia.² Do mesmo modo, como tradutor, Ramos Rosa contribuiu para a divulgação de estudos filosóficos e literários, além de poetas estrangeiros. Depois do seu primeiro título de 1962, que tanto marcou, entre nós, o conhecimento da poesia portuguesa então publicada, lemos com igual interesse seus outros livros: *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* – vol. I e II (1979), *Incisões oblíquas* (1987) e *A Parede Azul* (1991), conjunto de obras que representa 30 anos de reflexão sobre a modernidade

lírica, diversos poetas portugueses e estrangeiros, em paralelo com a prática contínua de sua própria poesia reunida em cerca de 80 livros, sem contar antologias. A obra *A Parede Azul*, com o subtítulo “Estudos sobre poesia e artes plásticas” foi especialmente dialogante com certos tópicos de Octávio Paz sobre a poesia moderna e muito estimulante para quem, nos anos 90, estudava a poesia portuguesa e a relação interartes, tema que começava a estabelecer, na academia, uma fortuna crítica apreciável. É de notar que o ensaísmo rosiano encerra-se aí, pois o poeta passa a dedicar-se inteiramente aos seus livros de poesia.

Podemos dizer hoje, afastados no tempo dessa produção, e já num balanço do seu trabalho autoral, que Ramos Rosa atuou fortemente, no seu contexto de escrita, para renovar a reflexão teórica e aplicada sobre o lirismo ocidental, com a valorização de determinados poetas, a preocupação metapoética e a entrega plena aos seus poemas, sem contudo fechar-se numa torre de marfim. Semelhante a Octavio Paz, o poeta e ensaísta português instituiu um modo singular de falar de poesia, afastando-se de definições e classificações acadêmicas, em geral redutoras, para expor com liberdade sua relação essencial com a linguagem poética. Seus textos foram assim interrogativos e semeadores, mostrando caminhos comunicantes entre muitas vozes e projetos. Sua compreensão de poesia valorizou algumas questões fundamentais como “a poesia e o humano”, “poesia e liberdade”, “poesia e alteridade”, “a comunicabilidade”, “a pobreza da poesia”, “a palavra subversiva”, “a relação entre poesia e história”, além da potencialização da forma e o relevo material dos significantes. Destacamos a seguinte consideração rosiana em *Poesia, Liberdade Livre*:

O suplício moderno, como dirá Octavio Paz, consiste na presença contínua da consciência estranha ao nosso corpo. É a separação e o sentimento do absurdo. E a revolta. E a tentativa de unir o que está cindido, de estabelecer a unidade perdida e reconquistar uma nova consciência original, elementar. O homem no homem, o homem no universo, a vida de novo na sua ardência primeira, o esplendor da criação, a aliança entre o sonho e a realidade, a identificação dos contrários, a comunhão fraterna – tudo se consubstancia neste sonho que não é sonho, pois que ele é a realidade primeira e a única realidade a conquistar. A poesia tende à essência humana. (Rosa 1962: 22)

E em *A Parede Azul*, vale destacar a abertura do texto “A relação poética na poesia moderna”:

O real não se pode desprender da nossa própria interrogação sobre ele. Se a poesia moderna é uma experiência da palavra, é, também, concomitantemente, uma experiência da realidade. Por isso, a gênese da palavra poética é o encontro do corpo e da palavra, das pulsões e das imagens, da materialidade e do espírito. É assim que o poeta reconhece o outro em si, sem fantasia, sem qualquer preceito abstracto, sem nenhum princípio ideológico. O poema terá então o seu próprio objecto no movimento da sua autónoma impulsão, a sua própria reflexão na liberdade perceptiva da sua espontaneidade e isto até ao extremo da perda das relações referenciais. (Rosa 1991: 19)

Em relação aos estudos aplicados a obras de outros poetas, Ramos Rosa tem suas eleições. Os textos mais extensos ou constantes de livro a livro são dedicados, por exemplo, a Herberto Helder. Aos mais novos na época, como Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Luís Miguel Nava, Al Berto, dedica resenhas críticas acolhedoras. Entre os poetas franceses, refere mais vezes Paul Éluard, Henri Michaux, Pierre Reverdy, Jean Tortel, Yves Bonnefoy, Robert Bréchon, e entre os latino-americanos, o brasileiro Carlos Drummond de Andrade, o venezuelano Eugenio Montejo e o argentino Roberto Juarroz. Ao analisar obras diversas, discute a atenção criadora, o problema ontológico, a devastação da vida presente, a alteridade, o real absoluto, a metamorfose do vazio, a consciência livre e a restituição do real.³ A maior parte dessas abordagens têm sua origem em artigos críticos ou resenhas publicadas em revistas de poesia e suplementos literários portugueses ou internacionais. Lembremos ainda que Ramos Rosa foi um dos diretores da mais significativa revista de poesia portuguesa do início da década de 50, *Árvore* (1951-1953), que acolheu diferentes projetos poéticos. No texto de abertura da revista, primeira parte, provavelmente de sua autoria, intitulado “Da necessidade da Poesia”, há a seguinte afirmação: “Livre, é a palavra mais querida dos poetas, a mais vital para a poesia”.

O que importa assinalar é que, como todo poeta maior, ele foi um leitor infatigável e seu olhar inquisitivo examinou nos outros poetas núcleos significativos que dialogavam de forma convergente ou não com sua própria reflexão de poesia. O trabalho poético alheio representava assim um meio de pensar escolhas poéticas, estruturas e posições estéticas.⁴ Provocava portanto um dialogismo⁵ reflexivo no interior da matéria poética e, por isso, o seu olhar crítico ia ao encontro, à compreensão da alteridade, afirmando a vitalidade da palavra poética. Como enuncia em *O Deus Nu(lo)*, poemas em prosa: “Escrevo no entanto porque escrever é a condição da experiência do encontro.” (Ramos Rosa 2020: 74)

2. A lira

Ora, algo que desejamos interrogar agora, limitando-nos inicialmente ao espaço brasileiro e usando palavras do próprio Ramos Rosa sobre outros poetas pouco lidos, em nota introdutória de *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, é se hoje seu ensaísmo e poética tem “a atenção crítica que a sua importância requer(ia)”, se os jovens leitores de poesia de hoje conhecem seus livros, sua extensa poética e reflexão. Se o ensaísmo ramos-rosiano configurou até os anos 90 um modo de ler a poesia portuguesa moderna, a virada para o século XXI foi progressivamente desfocando sua voz, em nosso espaço acadêmico, assim como de alguns outros poetas vitais, os quais, ainda que referidos de forma valorativa ou lembrados aqui e ali em efemérides, deixaram de ser realmente lidos e discutidos, tornando-se ausências sintomáticas em cursos regulares ou em publicações atuais de poesia. No caso de Ramos Rosa, a busca de seu nome mostra, em dez periódicos acadêmicos brasileiros referenciais sobre estudos literários,⁶ com chamadas para a literatura portuguesa e considerando os últimos 20 anos, que só foi publicado um artigo dedicado inteiramente à sua obra, a par de alguma referência contextual ligeira em outros sobre poesia portuguesa moderna ou contemporânea.

Em relação a dissertações de mestrado e teses de doutoramento, dos anos 90 para cá, o repositório brasileiro da CAPES registra apenas duas catalogações do Mestrado (1992 e 2015) e duas da titulação superior (2006 e 2017) a respeito de sua obra. Em Portugal, ainda que o quadro seja possivelmente diferente, poderemos mesmo assim observar um decréscimo de atenção. Ao consultar, por exemplo, a revista internacional *eLyra*,⁷ dedicada à poesia moderna e contemporânea, a ferramenta de pesquisa não indicou nenhum artigo publicado a seu respeito. Na longeva e prestigiada revista portuguesa *Colóquio/Letras*, nos últimos 30 anos, predominam recensões a livros específicos do poeta: até o final da década de 90, há vinte registros e nos anos 2000, seis. Em termos de ensaios, foram publicados, da década de 70 aos anos 90, dez ensaios e sete notas ou comentários; nos anos 2000, sete ensaios e uma nota /comentário. Alguns dos ensaios são de um mesmo autor, como ocorre em 2024, por exemplo, com três estudos de Ana Paula Coutinho Mendes, reconhecida leitora da obra de Ramos Rosa. Somente um desses ensaístas é brasileiro e mais jovem, com cerca de 40 anos: Leonardo Gandolfi.⁸ Se no espaço português a obra rosiana é relativamente acessível para leitura ou investigação, havendo já a edição da obra poética em dois alentados volumes, no Brasil, com maior dificuldade de acesso, após o desaparecimento de livrarias físicas dedicadas aos autores portugueses em São Paulo e no Rio de Janeiro, encontram-se exemplares

de algumas de seus livros somente em bibliotecas universitárias, na Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, e em alguns alfarrabistas, com preços abusivos.⁹ Edições brasileiras? Há uma boa antologia *Animal Olhar*,¹⁰ para introdução à leitura de sua poética, com organização de Rosa Alice Branco e Rodrigo Petronio, publicada em 2005. Por outra pequena editora, Moinhos, foram publicados *O Ciclo do Cavalo* (em 2018) e *Volante Verde* (em 2019).

Esse rastreamento que não se pretende exaustivo faz-nos interrogar se o trabalho poético e ensaístico de Ramos Rosa, uma vida dedicada inteiramente à poesia, com a famosa renúncia “ao modo funcionário de ser”, encontra na atualidade novos leitores, provocando renovados estudos. A densidade ontológica de sua escrita ressoará neste tempo voraz e de demandas cada vez mais mercadológicas e maquinicas, tempo carregado de ruídos e desencontros? Como reencontrar ou dar a pensar a sua escrita numa contemporaneidade tão excessiva de meios eletrônicos de comunicação, estes tão dispersos em atenção?

Em resposta, podemos defender que, quer em seus ensaios, quer em toda a sua poesia, Ramos Rosa é um escritor resistentemente “anacrônico”. Essa adjetivação, com sua ambiguidade significativa, deslocamos da extensa reflexão que o filósofo, historiador e crítico de arte Didi-Huberman desenvolve, em sua obra *Diante do tempo história da arte e anacronismo das imagens* [2000] (trad. port.¹¹ 2017), na qual questiona, no seu campo de interesse, modos de ler as imagens plásticas atravessadas por camadas de tempo que colidem entre si. No referido livro, a provocação vem de um fresco, parte inferior de *Madonna delle Ombre* (Nossa Senhora das Sombras, 1440-1450), de Fra Angelico, no Convento de São Marcos, em Florença. Nesse painel não há imagens figurativas, mas “manchas erráticas”, “uma deflagração: um fogo-de-artifício colorido” com o pigmento “projectado à distância, em chuviscos, num mero instante e que, desde então, se perpetuou como uma constelação de estrelas fixas.” (Didi-Huberman 2017: 9-10). Frente ao painel do século XV, o filósofo experimenta um espanto estético, pois a pintura poderia receber “o rótulo de arte ‘abstracta’” (*idem*: 11), o que aproxima Fra Angelico, de repente, do artista americano Jackson Pollock¹² (1912-1956). A partir desse estranhamento temporal, Didi-Huberman vai discutir a questão do anacronismo em Arte, considerando que “um artista anacrônico” é um “artista contra o seu tempo” (*idem*: 21).

Não vamos prolongar a análise do que *Diante do Tempo* tão detalhadamente nos apresenta, em outro campo estético e com outros interesses. Mas a fecundidade dessa noção de anacronismo nos interessa muito ao pensar – na atualidade – o lugar da obra de

António Ramos Rosa e de outros poetas afins, os quais atravessaram diferentes tempos de produção literária e assumiram questões muito próprias que os seus leitores futuros só poderão compreender, se não fixarem os artistas apenas em seu presente-passado de elaboração estética. É com essa perspectiva que consideramos ser a obra de Ramos Rosa ainda estimulante, pois ultrapassa tempos fixados pelas histórias literárias, tornando-se produtivamente anacrônica ao estabelecer uma relação ontológica fortemente comprometida com a evidência da natureza, que o leitor apressado poderá considerar uma escolha passadista (como a opção pelo bucólico, a paisagem como reflexo da subjetividade lírica, a busca do sublime, do inefável, por exemplo). No entanto, esse aparente anacronismo de imagens ou cenas “verdes” de escrita impõe interrogações ao leitor de hoje: como ainda ler essa poesia? Que projeto poético constitui-se com essa relação recorrente com o vegetal e o animal? O que podemos discutir é que poetas assim (pseudo-idealistas? essencialistas? neorromânticos?), ao serem relidos em nossa contemporaneidade com tantos desequilíbrios, podem inesperadamente responder a demandas de hoje. No caso da poética rosiana, é caso de dizer que a poética vegetal que se desdobra em diferentes livros pode questionar nossas necessidades ecológicas, hoje tão debatidas, mas muito pouco vivenciadas como uma ética de habitação do mundo.

A palavra poética relacionada às matérias da terra, aos elementos naturais, mesmo que criada em outros contextos temporais, pode levar o leitor contemporâneo ao encontro de uma ecopoética ou de uma geopoética formuladas no agora. Por isso, é necessário insistir na atualidade crítica de um poeta como Ramos Rosa que, ao falecer em 2013, aos 88 anos, deixou um projeto *po-ético* necessário cada vez mais para a vida de hoje. Ramos Rosa foi “contra seu tempo”¹³ ao manter uma relação cerrada com a linguagem poética, apesar das diferentes condições de produção e de recepção à sua volta: optou por uma vivência outra do tempo, uma disponibilidade integral à arte, uma vigília contante no espaço de cada poema. Essa experiência temporal e ontológica que flui de sua poética requer paciência e lentidão a envolver o trabalho de escrita e de leitura, uma cena de escrita desencontrada com o movimento do mundo cada vez mais veloz a partir da expansão tecnológica e com o desprestígio da cultura humanista. Disso, fala-nos o poema “Onde o vagar se inclina”:

A minha casa é onde o ócio se insinua
em limpa lentidão e em si repousa
até rodear a solidão e ser a concha

em que o vagar se inclina e é uma aura.
E tudo é intimidade silenciosa
em que há um ritmo de equivalências puras.
A atenção flui numa vigília imponderável.
O espaço se alarga em íntimas planícies
por onde ver acende abismos leves
que nos dão a luz mais recôndita do espírito.
E uma nuvem branca passa e o mundo se abre
em torno do anel onde estarmos é ser.
(OP, I: 1182)

Voltemos, por um momento, ao escritor mexicano Octavio Paz. Ao nomear seu livro *O Arco e a Lira*, explicou a origem do título: “... vem de Heráclito e alude à luta dos opostos que a poesia transforma em harmonia, ritmo e imagem” (Paz 2012: 14). Trata-se do fragmento 51 do filósofo pré-socrático: “Não compreendem como aquilo que está separado se reúne consigo mesmo; há harmonia na tensão contrária, como no caso do arco e da lira”.¹⁴ Paz relaciona também o arco à caça e a lira à música a fim de compreender exatamente a busca do que seja a poesia e o que a poesia revela em sociedade. “Há um dizer poético – o poema – irreduzível a qualquer outro dizer? O que dizem os poemas? Como se comunica o dizer poético?” (*idem*: 34). Por isso, em seu livro, há três grandes partes: 1- O poema, 2- A revelação poética e 3- Poesia e história. Afirma o ensaísta: “Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não passa de tempo, ritmo perpetuamente criador” (*ibidem*). Como Paz, Ramos Rosa busca essa harmonia dos contrários e pensa esse acesso, o poema como tecido de relações e uma linguagem de restituição (o encontro com os seres e as coisas do mundo). Esse é o seu arco e a sua lira, um espaço de percepções contrárias e de harmonia de formas e imagens, um espaço de vazio, ausências, mas também abrigo oferecido ao leitor que se aproxima. Escreve o poeta Ramos Rosa: “Penso numa linguagem desconcertantemente simples, falsamente transparente, um pouco tosca. Térrea e pétrea. E aí brilha uma lâmpada, uma pedra, o ar. Uma linguagem de restituição” (OP, I: 413).

As imagens televisivas que nos chegam hoje do poeta em entrevistas à RTP, em sua casa, mostram bem um homem cercado de livros, falando ao entrevistador como se falasse para si próprio, contemplando suas ideias e derivações. Há aí uma imagem

de pobreza (não material propriamente), mas de contenção do excesso, uma prática da brevidade, da recolha do essencial. “Sou um trabalhador pobre / que escreve palavras pobres quase nulas / às vezes só em busca de uma pedra” (OP, I: 630).¹⁵ Transmite ainda sua escolha pela desaceleração da vida, que a arte pode refigurar e configurar com o espectador, o leitor. “O meu desejo era escrever um poema / com a lenta pluma do sossego”¹⁶ (OP, II: 751).

Ao ouvirmos hoje as apresentações de certos jovens poetas, parece-nos que os poemas estão sobrecarregados de palavras e a relação com o mundo perde-se no excesso de questões e numa visão carregada de elementos extraliterários, daí seja fácil a dispersão da atenção, a “desvitalização da literatura” (expressão que tomamos emprestado a Silvina Rodrigues Lopes em *Literatura, Defesa do Atrito*, 2003: 23). A poesia rosiana, se é dispersa em muitos livros que publicou, é em cada um deles de alta concentração semântica. Por isso, se o ritmo da vida cotidiana acelerou nas últimas décadas, o poeta foi, na progressão de sua obra publicada até o falecimento em 2013, aproximando-se com vagar e cada vez mais intimamente dos elementos da natureza, do devir animal e do devir vegetal, sobretudo das árvores, sobre as quais expressou um silêncio lento, o que significa dizer que formulou para si e para seu leitor uma geopoética radical, que deveríamos discutir mais para realmente ler hoje António Ramos Rosa.

Com esse horizonte natural de pensamento poético, podemos assumir que Ramos Rosa alia-se a outros poetas, no mundo, que demonstram uma “éco-sensibilité”,¹⁷ como discute Michel Collot em seu livro de 2022, intitulado *Un nouveau sentiment de la nature*. O poeta português acentuou, com o passar dos anos, a micropaisagem de seus poemas, transmitindo em seus versos uma outra relação com o mundo fora do sujeito. Muitos poemas dão ênfase, como referimos, a elementos vegetais, convergindo para uma escrita consciente de matérias que exalam vida de outra forma e sobre outros princípios que os homens ignoram ou desprezam. Essa sensibilidade ao mundo natural, tão fundamental para a própria existência humana, exige uma outra relação entre os seres e outra dimensão temporal, bem afastada da voracidade e ruído da vida humana urbana contemporânea.

O que tentam dizer as árvores
no seu silêncio lento e nos seus vagos rumores,
sentido que têm no lugar onde estão,
a reverência, a ressonância, a transparência
e os acentos claros e sombrios de uma frase aérea.
(OP, I: 1176)

Ou seja, a escrita de Ramos Rosa detém o fluxo temporal “num ritmo de equivalências puras” (OP, I: 1182) e entrecruza a escrita, o corpo e o mundo numa micropaisagem vital. Isso poderia ser mais detalhadamente demonstrado¹⁸ em poemas como “Varanda com um cavalo” (OP, II: 769), “Na plenitude do ocaso”, com o verso “A terra era vegetal na pele e nas entranhas” (*idem*: 255), num poema de *O Livro da Ignorância* com o verso “Por vezes um arvoredor à nossa volta” (*idem*: 15), “Entre o silêncio e o sol” (OP, I: 133), “Sobre o rosto da terra” (*idem*: 136) e “Árvore” (*idem*: 182). Frente à aceleração que impera nas relações entre os indivíduos, e entre estes e os objetos técnicos e tecnológicos que moldam a vida no Antropoceno,¹⁹ esse lirismo, desde suas raízes, afasta-se desse movimento de aceleração, de indiferença e de desatenção, exigindo o *pensamento-paisagem* (como defende Michel Collot 2011), a re-habitação de espaços de afetos, a memória de sujeitos, a afirmação de uma ecologia existencial, interior, capaz de transformar nossa relação com o mundo, enfim, “l’invention d’une nouvelle type de rationalité”, ainda Collot (2011: 12).

CORPO DE ARGILA

Aqui, para que se abram os poros na floresta.
Aqui o verde incendeia-se, os muros tornam-se aéreos.
Tudo é liso e nítido na grande folha do dia.
A terra mostra as fibras castanhas e vermelhas.
Um pássaro pousou algures na proa de uma pedra.

A ignorância, a inocência mais completa, mais nua.
Acarício as lâmpadas do corpo vegetal,
sulcos que não conheço, portas leves e verdes
de uma casa nua, o aroma do sono,
os simples sortilégios que se lêem nas árvores.

Algo nos cria e nos liberta dos absurdos cercos.
Despertámos para tocar a boca esquecida pela noite.
Somos a folhagem e o espaço, somos uma garganta fresca.
As sombras aquecem-nos e as estrelas vistam-nos.
O meu corpo é de argila estou vivo e aceito o dia.
(OP, I: 1048)

O ritmo da escrita desse poeta (com suas “imagens de pensamento”²⁰) figura e contempla a vagarosidade da escrita e dos sentidos – “Lenta paixão do olhar”. (OP, I: 318) –, convoca o sossego, o ócio, a atenção ao mínimo e experimenta todas as formas de silêncio, onde o oco do poema ressoa. É um poeta europeu mas talvez se aproximasse bem de certo poeta brasileiro, Manoel de Barros (1916–2014),²¹ ou de um lirismo de fonte indígena que hoje tem se afirmado de forma mais resiliente em poetas da Amazônia. Ana Paula Coutinho Mendes publicou, aliás, recentemente (2024), um artigo na *Colóquio/Letras*, intitulado “António Ramos Rosa, eco poeta ‘avant la lettre’”. São perspectivas que bem podem dialogar.

Com que silenciosos dedos ela tocará a pedra!
Que atónita e lenta a consciência se levanta
e depois se prolonga e se amolda ao lugar!
[...]
E tudo o que pensa é um vagar de uma verde densidade.
(OP, II: 39–40)²²

Ramos Rosa deixou-nos o seu testemunho poético, a sua ética de escrita cúmplice do silêncio e das matérias do mundo, uma estética que tensiona contrários, sobretudo percepções da ausência e da presença na linguagem poética. Fez também uma escolha de tempo (o presente irradiante para trás e para a frente) em que sua poesia flui sem cessar. Talvez hoje haja poucos leitores pacientes para ela, talvez seus ensaios pareçam, aos que tem pressa, fora do tempo deles, mas sob o arco de sua escrita sempre se abre um espaço lírico que um leitor (ou *legente*, como requer Maria Gabriela Llansol) pode compartilhar. “Que as minhas palavras desenhem uma paisagem aérea, silenciosa, inicial.” (OP, I: 1127). Se for realmente um *legente*, perceberá que a lira dos versos rosianos, seguindo a trilha do pensamento geopoético, vibra em harmonia, possibilitando ainda hoje (ou devemos dizer: agora mais ainda) uma experiência poética renovadora dos sentidos frente a realidade de um mundo em que o humano é “um traço de alarme”.²³

Em posfácio ao segundo volume da *Obra Poética* (2020), António Guerreiro, ao analisar a poética de Ramos Rosa, considerou que há um “horizonte irrecusável” vindo da poesia de Mallarmé, contudo faz um contraponto importante:

Mas aquilo que para Mallarmé era um ponto de chegada essencial, é aqui o acaso contingente de um ponto de partida. Em Mallarmé, apenas subsiste a linguagem dizendo a sua “maravilhosa natureza”; em Ramos Rosa procura-se a natureza (o real) na sua maravilhosa linguagem. Estão próximos um do outro nesse ponto de intersecção em que a maravilhosa linguagem da natureza se cruza com a maravilhosa natureza da linguagem (Guerreiro, *in OP*, II: 845)

Essa síntese expressa bem que a extensa poética de Ramos Rosa dá-nos um mundo verde para habitar na linguagem, instigando-nos a encontrar uma outra racionalidade, um outro cuidado relativo à tríade fundamental de nossa existência: corpo – palavra – mundo.²⁴ Estarmos receptivos a essa vivência outra, a uma outra sensibilidade das coisas sobre a terra, será a condição necessária para definir uma ética do viver capaz de confrontar e resistir às desfigurações de nosso tempo.

Mas para além da fixidez e da retenção que poderiam congelar a vida das formas, para além dos respeitadas limites objectivos que poderiam circunscrever-se à fria perfeição das linhas, existe este vigor verde, este maternal e puro saber da vida que vai encontrando as flexões, os ritmos e o pulsar da verdadeira terra original, de um mundo descoberto na sua pureza radiosa. (*OP*, I: 700)

NOTAS

* Ida Alves é professora titular de literatura portuguesa da Universidade Federal Fluminense, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – UFF e Investigadora Colaboradora do ILCML – Universidade do Porto. Coordenadora do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB/RGPL) e editora da Revista *Convergência Lusíada*. Pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq desde 2008. Colíder do Grupo de Pesquisa *Poesia e Contemporaneidade* e também do Grupo *Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Autora e coautora de diversos livros, capítulos e artigos em revistas acadêmicas brasileiras e estrangeiras sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Os mais recentes: *25 de Abril: 50 anos depois recordar, refletir, reimaginar*, 2025 (ebook e impresso); *O Que Há Num Nome? Estudos sobre Ana Luísa Amaral*, 2023 (ebook e impresso); *Revistas de Poesia Brasil, Moçambique, Portugal*, 2022 (ebook).

¹ Esses aspectos da obra de Ramos Rosa, seu pensamento teórico e crítico, são bem discutidos em ensaios reunidos por Helena Costa Carvalho (org.), 2021. Acesso em <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstreams/37476889-e7e8-4eb4-89a5-107793f24322/download>.

² “O trabalho que realizou ao longo das décadas de 50 a 60, a par de alguns outros, fora e dentro da Universidade, não pode, no entanto, deixar de ter sido, pela sua exigência e atualização a nível teórico, um ponto de referência para a nova crítica que, entre nós, começa a definir-se na segunda metade dos anos 60”. (Martinho, J.B., in Rosa 1986: 16)

³ Essas questões tomavam, sem dúvida, toda a atenção do poeta, como é possível observar também em correspondência a outros escritores amigos. Algumas dessas cartas encontram-se transcritas na tese de doutoramento de Helena Costa Carvalho, defendida em 2022 na Faculdade de Letras da Univ. Lisboa, com o título “A Lucidez do Poema: A meditação metapoética como caminho filosófico e sapiencial em António Ramos Rosa”. Em 2025, essa tese foi publicada pela editora Colibri (Lisboa), com o título “António Ramos Rosa: A lucidez do poema”. Acesso à tese em: <http://hdl.handle.net/10451/55933>

⁴ É interessante o modo como Ramos Rosa intitula, em geral, seus ensaios sobre outros poetas, contrapondo o nome do poeta escolhido a um posicionamento poético, por exemplo, no livro *Poesia Liberdade Livre*, encontramos “A poesia de Jorge de Sena ou o combate pela consciência livre”, “A poesia de Natércia Freire ou a unidade pela dispersão”, “Egito Gonçalves ou a lúcida integração no tempo”, “José Gomes Ferreira ou a Imaginação perante o Real”, “Jean Tortel ou a palavra necessária”.

⁵ É comum encontrar em seus livros poemas dedicados a outros poetas e mesmo poemas que respondem a versos alheios. Assina também sete livros de poesia em colaboração com outros poetas como Casimiro de Brito, Maria Teresa Dias Furtado, Robert Bréchon, Isabel Aguiar, Agripina Costa Marques, Carlos Poças Falcão e Gisela Gracias Ramos Rosa.

⁶ Consideramos os periódicos eletrônicos *Gragoatá* e *Abril* (Universidade Federal Fluminense), *Alea* e *Metamorfoses* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), *Terra Roxa* e *Outras Terras* (Universidade Estadual de Londrina, Paraná), *Texto Poético* (Universidade Federal de Goiás/ANPOLL), *Aletria* e *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (Universidade Federal de Minas Gerais), *Desassossego* (Universidade de São Paulo), *Convergência Lusíada* (Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro).

⁷ Revista eletrônica sediada no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto e com ampla recepção nos espaços de investigação poética em língua portuguesa.

⁸ Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP. Seu Mestrado e Doutorado foram sobre a obra de Carlos de Oliveira. Dedicou-se ao estudo da poesia portuguesa contemporânea.

⁹ Claro que hoje contamos com o comércio eletrônico, que facilita a compra de livros estrangeiros, mas ainda é uma despesa apreciável para o jovem leitor/estudante brasileiro.

¹⁰ Essa antologia reúne poemas retirados de livros de 1958 a 2005. A apresentação do livro é um diálogo entre os organizadores Rosa Alice Branco (portuguesa) e Rodrigo Petronio (brasileiro), bastante interessante em torno das linhas de força da poética rosiana. Publicação da Editora Escrituras, coleção Ponte Velha.

¹¹ Nas citações, conservamos a grafia portuguesa do tradutor.

¹² Didi-Huberman refere esse artista americano ligado ao expressionismo abstrato. Sua técnica de pintura ficou famosa pelo “drip painting”, ou seja, pintura por meio de gotejamento. Ver site Pollock-Krasner Foundation em <https://pkf.org/>

¹³ Nascido em 1924, Ramos Rosa publicou seu primeiro livro de poesia em 1958, quando, em Portugal, o movimento neorrealista ainda detinha a atenção. Se os primeiros poemas apresentavam marcas dialogantes

com esse movimento, Ramos Rosa, progressivamente, foi se afastando de forma determinante de práticas metafóricas previsíveis e por demais comunicativas.

¹⁴ Ribeiro Jr., Wilson. Heráclito de Éfeso / Fragmentos e doxografia. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0259. Data da consulta: 11/10/2024. Em artigo de Marcus Mota, Universidade de Brasília (UNB), intitulado “Heráclito e a música”, há uma outra tradução talvez mais clara: “Eles não entendem como aquilo que está em luta consigo mesmo pode estar de acordo: união de forças contrárias, como o arco e a lira.” Acesso em https://www.academia.edu/28231698/Her%C3%A1clito_e_a_M%C3%Basica_An%C3%Aalise_do_Fragmento_51.

¹⁵ Poema “Daqui deste deserto em que persisto”.

¹⁶ Em *Delta* seguido de *Pela Primeira Vez*, poema que começa com “Eis a página branca em branco”.

¹⁷ “L’écologie ne doit pas seulement défendre l’environnement mais les sginifications et les valeurs humaines que s’y rattachent. J’appelle de mes voeux, avec d’autres, l’avènement d’une écologie symbolique, qui redonne sens à notre condition terrestre. Une écologie du sensible, capable de retisser le lien, rompu par une rationalité purement technicienne, entre la connaissance et l’expérience; de répondre à cette nouvelle forme du sentiment de la nature que j’appelle notre écosensibilité, – non pour verser dans l’irrationnel mais pour inventer ‘une raison que ne lâcherait pas en route le sensible’. À cette invention, concourt la création artistique et littéraire contemporaine, qui a été pour moi une source de réflexion aussi précieuse que la philosophie et les sciences, et à laquelle beaucoup d’écologistes ne prêtent pas assez d’attention”. (Collot, 2022: 10). Nessa passagem, o Autor cita Francis Ponge, “La Nouvelle Araignée”, *Pièces*, dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999–2002 (2 vol.), t.1, p.340.

¹⁸ Devemos observar que, no lirismo de Ramos Rosa, o processo vegetalista e, por vezes, o devir animal, desenvolve-se desde os primeiros livros. Notem-se os títulos de livros como *Corpo e Terra*, *No Vagar da Terra*, *Sobre o Rosto da Terra*, *Transcrição da Terra*, *Animal Olhar*, *Terrear*, etc. Não se trata de mera opção temática ou de simples cenas de natureza, mas de um processo contemplativo da construção poemática, de criação poética, um pensamento ecopoético ou uma percepção geopoética do mundo transmutada na poesia. Por isso, falamos de “micropaisagem”, via os estudos de Michel Collot.

¹⁹ Com essa nomeação (Era do Homem), referimos *en passant* as discussões produzidas pela Ecocrítica sobre a relação entre humanidade e transformação destrutiva do planeta Terra. Ao se falar de Antropoceno, nomeia-se também o Capitaloceno (Era do Capital). A respeito dessas discussões, indicamos a leitura do n. 61 da Revista *Gragoatá* (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense), que apresenta uma entrevista com Kenneth White, criador da Geopoética e diferentes artigos sobre perspectivas ecocríticas e ecopoéticas. Ver Antunes, S. L. M. e Ida Alves (2023).

²⁰ Tomamos emprestado título de um conjunto de textos de Walter Benjamin. Sobre esse título e Benjamin, comenta Adorno: “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.” Ver “Comentário”, em Benjamin 2004: 289, edição e tradução portuguesa de João Barrento.

²¹ Poeta brasileiro que viveu em Campo Grande, cidade do estado de Mato Grosso do Sul, na região Centro-Oeste do país. Sua poética desenvolveu-se em direção à relação do ser humano com a natureza, a linguagem e o cosmo. Com extensa obra de poesia, destacamos: *Matéria de Poesia* (1974), *O Guardador das Águas* (1989), *Gramática Expositiva do Chão: Poesia Quase Toda* (1990), *Tratado Geral das Grandezas do Infimo* (2001). Muito relacionado à cultura do Pantanal brasileiro, o próprio poeta declarava sua arte como “vanguarda primitiva”. Ver a respeito entrevista sua em <http://www.overmundo.com.br/overblog/manoel-de-barros-se-considera-um-songo-parte-ii>

²² Versos de um poema de *O Livro da Ignorância*.

²³ De “O Poema” – I, Luíza Neto Jorge.

²⁴ Eduardo Lourenço, em *Tempo e Poesia* (1987: 223), no ensaio “Poética e Poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real” afirma algo que faz todo o sentido aqui: “O corpo reenvia à natureza inteira, a natureza ao corpo e na possessão de um se lê a possessão intermínua do outro: ‘Bebo a terra pelos ombros’”.

Bibliografia

- Antunes, S. L. M. / Ida Alves (2023), “Literatura, natureza e compromisso ético: olhares ecocríticos”, *Gragoatá*, vol. 28(61). <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/58686>
- Benjamin, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Carvalho, Helena Costa (org.) (2021), *António Ramos Rosa: Escrever o Poema Universal*, Lisboa, CLEPUL. Acesso em <https://repositorio.ulisboa.pt/bitstreams/37476889-e7e8-4eb4-89a5-107793f24322/download>
- (2022), *A Lucidez do Poema: A meditação metapoética como caminho filosófico e sapiencial em António Ramos Rosa*, tese de doutoramento defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Acesso em <http://hdl.handle.net/10451/55933>
- Collot, Michel (2011), *La pensée-paysage*, Paris, Actes Sud/ENSP.
- (2022), *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Éditions Corti.
- Cruz, Gastão (2008), *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Lourenço, Eduardo (1987), “Poética e poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio D’Água.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2003), *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (2015), “A posteridade de António Ramos Rosa em ‘Poesia Presente’ [crítica a ‘Poesia Presente’, de António Ramos Rosa]”, *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 189: 179-185.
- (2024), “António Ramos Rosa, eco poeta ‘avant la lettre’”, *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 217: 87-97.
- Mendes, Firmino (1998), “A palavra poética: Octavio Paz e António Ramos Rosa”, *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 147/148: 282-289.
- Paz, Octavio (1956), *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e história*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2012), *O Arco e a Lira*, trad. Ari Roitman e Paulina Wacht, 2.ª ed., São Paulo, Cosac Naify.
- Rosa, António Ramos (1962), *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Moraes.
- (1979), *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – I*, Lisboa, Arcádia, coleção Artes e Letras.

- (1987), *Incisões Oblíquas. Estudos sobre poesia portuguesa*, Lisboa, Caminho, colecção Universitária.
- (1991), *A Parede Azul. Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa, Caminho.
- (2005), *Animal Olhar* (antologia), org. Rosa Alice Branco e Rodrigo Petronio, São Paulo, Escrituras.
- (2018), *Obra Poética*, vol. I (OP, I), Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética*, vol. II (OP, II), Lisboa, Assírio & Alvim. [Ebook Bertrand].

Ramos Rosa contra Caeiro

Ana Paula Coutinho*

Universidade do Porto, ILC

“Quem procura a diferença talvez encontre o comum”

António Ramos Rosa in *Meditações Metapoéticas* (2003)

Tanto enquanto poeta como em lugar de crítico, António Ramos Rosa mostrou-se alheio aos processos de encobrimento poético assentes numa concepção romântica de génio e na correlata “angústia da influência”;¹ pelo contrário, dos mais diversos modos foi dando a conhecer muito dos elos de ligação do seu discurso poético e ensaístico, deixando perceber o quanto nele era intertexto em resposta ou prolongamento da sua leitura de outros autores, portugueses e estrangeiros. Por isso mesmo, parece difícil de perceber, ou melhor, torna-se bastante instigante procurar compreender por que o autor de *Estou Vivo e Escrevo Sol* parece passar à margem de um diálogo com a poesia de Fernando Pessoa até meados da década de 90, inclusive por que motivo, em 1988, por ocasião do “Prémio Pessoa”, declarou sentir-se distante da obra pessoana, quase três décadas volvidas após lhe ser outorgado o primeiro prémio por *Viagem através duma Nebulosa* (1960), que, curiosamente, fora também um galardão em homenagem a Fernando Pessoa.

É certo que o poeta chegou a afirmar ter lido “deslumbrado”, na adolescência, a poesia de Fernando Pessoa, mas sem que esta o tivesse influenciado, pois diante do pessoano “muro de nuvens densas” (Pessoa 1942:116), sentira a necessidade e o desejo de enveredar por outros caminhos e de “procurar uma perspectiva menos pessimista e mais aberta ao mundo” (Rosa 1990: 18). Se por acaso confundisse processos de criação poética com condições de ordem psicológica, talvez o autor d’*O Grito Claro* fosse levado

a reconhecer que Pessoa o havia influenciado, sim, mas pela negativa. No entanto, não era essa a perspectiva do poeta-crítico que, no ensaio “A influência de Fernando Pessoa nas gerações que se lhe seguiram”, reunido em *A Parede Azul* (1991), iria ao ponto de defender que, apesar de algumas marcas pessoanas (sobretudo por via de Álvaro de Campos) na poesia portuguesa contemporânea, o autor de “Autopsicografia” não tinha deixado discípulos (Rosa 1991: 98).

Bastará atentar nas aturadas pesquisas de Fernando J.B. Martinho sobre a poesia portuguesa contemporânea e, em particular, sobre o legado pessoano que nela se foi manifestando (Martinho 1983, 2022), para sermos levados a concluir o quanto aquela “tese” ramos-rosiana era simultaneamente acertada e injusta. Sendo verdade que nenhum outro poeta esteve interessado – ou digamos – foi capaz de dar sequência ao complexo universo pessoano, ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo, também é certo que nenhum dos principais poetas do século XX lhe foi indiferente, nem mesmo quando escreveram “de costas voltadas” para ele, como afirmou Eugénio de Andrade (1995: 25), utilizando uma expressiva metáfora da “angústia de influência”, que Harold Bloom explorou como base de uma teoria da poesia (Bloom 1991).

É certo que os ensaios reunidos em *Aspectos do Legado Pessoano* (Martinho 2022) não contemplam qualquer estudo específico sobre a obra ramos-rosiana, surgindo uma única vez o nome do autor d’*A Poesia Moderna e a Interrogação do Real II*, mas a propósito de Cesariny e do seu *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, onde Ramos Rosa cedo identificou a promessa cumprida de “*reabilitação do real quotidiano*” (Martinho 2022: 27).

Proponho-me, então, regressar a esse diálogo, pelo menos aparentemente interrompido e pouco relevante, de António Ramos Rosa com a poesia de Fernando Pessoa & Cia, de molde a procurar dilucidar alguns contornos desse estranho (des)encontro.

Por que razão, ou até que ponto, o deslumbramento juvenil não suscitou uma qualquer homenagem ou forma explícita de diálogo com a poesia de Pessoa, à imagem daquilo que frequentemente aconteceria com outros poetas? Por que foi preciso chegar à década de 90 para que Ramos Rosa escrevesse sobre a poética pessoana e publicasse dois poemas em que convoca diretamente “O rei da nossa Baviera”, nas palavras de Eduardo Lourenço? Qualquer tentativa de resposta a essas perguntas não dispensa uma análise seccionada no tempo, uma vez que a relação do poeta-crítico Ramos Rosa com a poesia de Fernando Pessoa foi manifestando alterações e ajustes em função quer de circunstancialismos externos, quer das mais ou menos subtis metamorfoses da

própria poesia ramos-rosiana. Julgo que é preciso compulsar alguns desses factores, externos e internos, para equacionar, em particular, a sua relação em particular com a poesia de Alberto Caeiro, relação essa que, a meu ver, configura o diálogo implícito mais duradouro, e também mais ambivalente, entre a obra de Ramos Rosa e a poética de Fernando Pessoa. Devo salientar que esta percepção crítica é não apenas tributária da minha leitura retrospectiva das várias dezenas de livros de poesia publicados ao longo de meio século pelo autor d'O *Grito Claro*, como é também sensível à argúcia crítica de Eduardo Lourenço, o primeiro que há mais de 50 anos, ainda Ramos Rosa estava a menos de meio do seu “caminho de palavras”, apontou para a relação da poesia ramos-rosiana com a poesia de Alberto Caeiro. Entre outras considerações, o autor de *Tempo e Poesia* escrevia então que “Ramos Rosa vive a sério o que Caeiro assumiu no plano de uma secreta – mas já dolorosa – ironia” (Lourenço 1987: 206).

Voltarei mais adiante a essa breve, mas muito certa nota no ensaio lourenciano, uma ilação que parece ter caído no mais absoluto silêncio, dado não ter merecido à época qualquer reação junto de outros críticos, nem mesmo da parte do próprio Ramos Rosa enquanto poeta-crítico de si mesmo. Não obstante, esse ensaio de Eduardo Lourenço – “Poética e poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real” seria o posfácio do primeiro volume de poesia reunida de António Ramos Rosa, intitulado *Não Posso Adiar o Coração*, publicado em 1974.

O (in)evitável Fernando Pessoa

Antes de chegar ao caso concreto do diálogo com Alberto Caeiro, parece-me importante distinguir dois grandes momentos na relação do pensamento poético ramos-rosiano com a poética pessoana, que correspondem a um antes e depois de finais dos anos 80, período este que coincide com a inflexão generalizada para uma literatura mais declaradamente transitiva, em especial, no panorama das literaturas românicas, e mais precisamente daquelas que seguiam mais de perto o paradigma francês de pensamento filosófico, bem como a dinâmica literária em França.

No primeiro desses momentos, entre os anos 50 e o início da década seguinte, o autor de *Poesia, Liberdade Livre* limitara-se a integrar o poeta d'Orpheu numa constelação poética de referência internacional e transhistórica, constituída por autores como François Villon, Arthur Rimbaud, Walt Whitman, Luís de Camões ou António Nobre. Nesse seu primeiro livro de ensaios, Ramos Rosa dedicava-se ainda a um breve “close reading” de dois poemas de Pessoa ortónimo, para enfatizar

que a densidade representava o cerne da percepção poética, conduzindo a uma forma de comunicação mais fecunda do que a mera significação lógica dos versos. Donde se poderá inferir que essa presença fugaz no pensamento poético de Ramos Rosa – crítico estava longe de sugerir uma adesão à poética pessoana, que o autor do ensaio se limitava, aliás, a classificar como “clássica” (Rosa 1962: 22). Note-se que Fernando Pessoa tinha começado a ser convertido em mito, pelo que se tornava inevitável fazer-lhe referência, mas para o crítico Ramos Rosa os poemas pessoanos significavam sobretudo pequenas narrativas com assunto e argumento facilmente identificáveis, onde era, por conseguinte, mantida “a hegemonia psicológica e racional e a correspondente distância entre sujeito e objecto” (*idem*: 40–41). Apesar de já existir a antologia pioneira de Adolfo Casais Monteiro sobre a Poesia de Fernando Pessoa, incluindo os seus três principais heterónimos, publicada pela primeira vez em 1945, Ramos Rosa não fazia qualquer menção a essa constelação pessoana,² e tão-pouco reconhecia na poesia de Fernando Pessoa ligações com a modernidade de cunho baudelairiano e extensão mallarmeana, pelo que o conceptualismo de Pessoa ortónimo não podia senão chocar com àquilo que o autor de *Poesia, Liberdade Livre* procurava na poesia moderna: a espontaneidade criativa da imagem poética, na linha do Surrealismo, que ao superar a lógica da representação ou de um sentido racional pré-determinado, fazia emergir uma presença original.

Essa subtil demarcação de Ramos Rosa relativamente à poesia pessoana não seria de todo alheia ao facto de esta, à época, surgir muito associada aos autores da *Presença*, em relação aos quais os poetas mais jovens, estreados entre os anos 40 e 60, tendiam a cultivar ou a manifestar a sua distância estética e ideológica, ou porque não comungavam do personalismo estético presencista, empenhados que estavam na denúncia social pela arte, ou porque viviam num certo entusiasmo pela irreverência imagética e formal do nosso Surrealismo tardio, ou ainda porque se inclinavam mais para a novidade de vozes poéticas do estrangeiro que tinham a vantagem de resgatá-los da bipolarização no panorama literário nacional. Acresce ainda o facto de, na altura, serem ainda desconhecidos a maior parte dos textos da obra pessoana, por exemplo, a voz do cansaço existencial de Bernardo Soares, a que o autor do célebre poema “O funcionário cansado”, não teria sido seguramente insensível. Mas, desse *malaise* existencial de cunho citadino, o poeta e crítico Ramos Rosa só conhecia as modulações mais estridentes de Álvaro de Campos, uma vez que a primeira edição d’o *Livro do Desassossego* veio a público em 1982.

Por fim – e não será de todo irrelevante lembrá-lo – em meados do século passado, eram ainda muito poucos os estudos sobre a obra de Fernando Pessoa. Ora, se há escritores que sempre fizeram questão de viver (ou, pelo menos, de parecer) alheados da crítica e teoria literária, António Ramos Rosa, pelo contrário, mostrou-se sempre amplamente informado sobre a poesia, e sobre o pensamento em torno dela; em especial, e por razões geracionais, através de publicações francófonas e hispânicas. Por isso mesmo, foi um dos poetas portugueses da segunda metade do século que mais difundiu e mais praticou a conjugação moderna do acto poético e do acto crítico, seja no próprio poema, seja no trânsito constante entre a leitura/escrita de poemas e os textos em prosa ensaística. Não é de estranhar que, à entrada da década de 90, no seu ensaio “Fernando Pessoa ou o trágico irreduzível”, António Ramos Rosa viesse a inserir a seguinte dedicatória: “A Robert Bréchon, Eduardo Lourenço, Teresa Rita Lopes e Maria Alice Galhoz que tão admiravelmente têm estudado a obra de Pessoa” (Rosa 1993: 6).

Não obstante serem amplamente conhecidos os seus numerosos gestos de simpatia e gratidão para com outros autores e leitores, parece-me oportuno dar destaque a essa dedicatória, por ela ser particularmente reveladora de um *ethos* poético que também passa pela inscrição ou pelo reconhecimento da importância da mediação crítica levada a cabo pelos “estudiosos” da poesia. Não é de somenos importância lembrar que a gratidão em causa não tinha a ver com leituras realizadas sobre a sua própria poesia – o que se integraria no regime de trocas ou de homenagens recíprocas mais ou menos comuns nos meios artísticos –, mas reportava-se ao contributo que aqueles especialistas tinham dado ao conhecimento da obra pessoana. Na altura, Ramos Rosa era um poeta já amplamente afirmado, mas fazia questão de reconhecer publicamente que a leitura daqueles críticos tinha sido decisiva para a sua (re)visitação do sistema poético pessoano.

Ao longo desse ensaio, o autor d’*A Parede Azul* insistia nalgumas expressões e tópicos de leitura que interessará aqui recordar, porque, mais do que aquilo que revelavam sobre o universo pessoano, dão-nos a conhecer o tipo de relação que o poeta-crítico Ramos Rosa mantinha com a poesia de Fernando Pessoa & Cia, ou, por outras palavras, a imagem que o poeta Ramos Rosa dela tinha absorvido: “negatividade insuportável”; “racionalização metafísica”, “explosão de angústia”, “irremediável perda”..., expressões essas que, além de justificarem a expressão-epíteto que Ramos Rosa utilizava no título do ensaio – “o trágico irreduzível” – conduziam à conclusão de que a poética pessoana enfermava de uma espécie de aporia:

O obstáculo para Fernando Pessoa é a consciência limitada no seu círculo subjectivo, sem a capacidade de se entregar, inocentemente ou ingenuamente, às sensações e emoções que a natureza e o mundo proporcionam quando a consciência se liberta de si e vive a unidade sensitiva numa relação pré-reflexiva com o real (Rosa 1993: 6).

Ao contrário do que tinha acontecido em *Poesia, Liberdade Livre*, agora Ramos Rosa já convocava os principais heterónimos de Pessoa, embora em nenhum reconhecesse a superação do plano racional, nem mesmo em Alberto Caeiro, em relação ao qual escrevia o seguinte:

Alberto Caeiro é, aparentemente, o poeta da aceitação plena da existência mediante a percepção pré-reflexiva e simples do real. Todavia, esta percepção pré-reflexiva não é um dado sensível na poesia de Caeiro, mas um conceito constantemente reiterado, o que, de algum modo, é uma contradição. O não pensar é o ideal de Caeiro, mas ele, constantemente, raciocina, pensa, contesta, filosofa. Por isso ele, é de todos os poetas-Pessoa o mais distante da realidade sensível, ainda que não faça mais do que comentá-la. (*ibidem*)

Não deixa de ser curioso notar alguma contradição nestas declarações: se, por um lado, nesse início dos anos 90, o poeta-crítico Ramos Rosa se mostrava novamente, e cada vez mais, interessado numa poética da “confiança” e da “presença” do real mais imediato (lembre-se, a propósito, o poema-compromisso “Sim” no final do livro *No Calcanhar do Vento* (1987)), o que à partida poderia torná-lo mais sensível ao declarado materialismo espontâneo e ateu de Caeiro (Pessoa, 2004: 200), por outro lado, aquilo que sublinhava na poesia d’*O Guardador de Rebanhos* era a existência de um logro ou de contradições na alegada comunhão sensorial com a realidade pré-reflexiva. Aquilo que poderia parecer uma rendição à concretude, às “coisas mesmas” de Caeiro, aos olhos de Ramos Rosa não tinha passado d’“a suprema ficção metafísica de uma consciência dilacerada pela impossibilidade de aderir ao real e de encontrar nele o solo fundamental do ser e de si própria” (*ibidem*). Analisada esta afirmação do ponto de vista relacional, ou seja, tendo em conta que a crítica de um autor é sempre, de algum modo, uma crítica interessada ou uma poética própria oblíqua, poderíamos ser levados a admitir que, mais do que interpretar o projeto poético de Caeiro, o poeta d’*Acordes* estava a defender, por oposição, o rumo da sua própria poesia. Ora, essa inferência poderia efectivamente

justificar-se, caso não se estivesse perante um poeta-crítico que valorizou mais as afinidades com outros poetas, do que procurou expor divergências ou incompatibilidades com outras poéticas autorais. Razão por que me parece que o modo como Ramos Rosa leu ou julgou, à época, a poesia de Caeiro não tinha tanto a ver com a necessidade de opor-se àquele heterónimo de Pessoa, mas mais com a ânsia de ele próprio – enquanto poeta-crítico – se afirmar na resistência às marcas de “negatividade” na sua própria poesia. De resto, haverá de reconhecer-se que a metafísica e a intelectualização que Ramos Rosa apontava a Caeiro, retomando nesse ponto a argumentação do Pessoa ortónimo³, não estavam longe do excesso de auto-referencialidade que também lhe era apontado, ou contra o qual ele próprio se debatia. Por outras palavras: ninguém mais que Ramos Rosa estava interessado em resolver as suas aporias, ou em cumprir aquele que representava também para si, e desde o início, o seu próprio horizonte poético de abertura à “vida imediata”, para utilizar uma expressão cara a Paul Éluard, um dos seus primeiros “interlocutores” poéticos.

Ressonância(s) entre Ramos Rosa e Caeiro

Ao invés de procurar ler a poesia de Ramos Rosa como receptáculo – directo ou indirecto – da poesia de Alberto Caeiro, o que seria partir de um axioma e de uma metodologia improcedentes, parece-me mais ajustado e fecundo, do ponto de vista hermenêutico, concentrar-nos nas ressonâncias entre as duas poéticas. O termo “ressonância” é aqui utilizado no sentido que a Física lhe atribui de *encontro* entre dois sistemas de frequências semelhantes, potenciador das respetivas oscilações, e nessa medida também amplificador dos dois sistemas. Assim, e por analogia, o encontro entre estes dois sistemas poéticos pressupõe não apenas a existência de um princípio de funcionamento semelhante, como acaba por ter impacto no sentido de cada um deles. Em relação ao princípio comum, de natureza poética e ontológica, proponho designá-lo como “pacto pastoral”, no sentido que Jean-Claude Pinson, na esteira de Paul de Man, atribui a essa noção (Pinson 2020: 10). Trata-se de designar uma relação que não se reduz à tradição lírica do bucolismo, mas que aponta para uma ligação, uma forma de acordo, tão íntimo quanto arcaico, entre poesia e Natureza, no sentido de *Physis*, ou de “*natura naturans*” (natureza original), como ela é entendida em Espinosa.

Com efeito, não será difícil reconhecer que as poesias de Caeiro e de Ramos Rosa se cruzam ao nível de um ideal de plenitude pela comunhão estética, sensitiva, entre o sujeito e o mundo original identificado com elementos da natureza, “as cousas que

verdadeiramente existem”, como dizia Caeiro numa suposta entrevista” (Pessoa 2004: 199), ou seja, aquele que se auto-definia como “Descobridor da Natureza” ou como “Argonauta das Sensações Verdadeiras” (*idem*: 83), e que dizia acreditar no mundo “como num malmequer”, por vê-lo e não por pensá-lo (*idem*: 24). Ramos Rosa procurava chegar a um conhecimento primordial do mundo, iminentemente sensorial, àquele sabor original anterior a qualquer forma de saber, tal como tinha deixado inscrito no poema do seu livro *Voz Inicial*, publicado em 1960 (Rosa 2018: 67-68).

Essa busca comum a ambos de uma relação adâmica e cratílica com o mundo seria contudo levada a debater-se com a consciência moderna da fissura entre as palavras e as coisas, e por conseguinte da negatividade da linguagem. Se em Alberto Caeiro essa negatividade parece ser estrategicamente ignorada, até porque a sua poesia se integra num sistema heteronímico de vozes/visões diversas, no autor d’*Os Volúveis Diademas*, é constante a consciência dessa negatividade, ela manifesta-se omnipresente, ainda que nem sempre com a mesma intensidade. Toda a poesia e o pensamento crítico ramos-rosianos revelar-se-iam extremamente sensíveis a essa questão, a um tempo filosófica e poética ligada à tradição da modernidade estética. Nesse sentido, a busca da elementaridade e do “sabor original” visados por este “ecopoeta *avant la lettre*” (Mendes 2024) seria acentuada, e ver-se-ia de algum modo confirmada pelos desenvolvimentos poéticos e estéticos de finais do século XX, na sua reação a excessos de autoreferencialidade seja na literatura, seja em outras artes.

O facto de ser possível ler poemas de Caeiro e de Ramos Rosa a partir da convergência em termos de “pacto pastoral”, não significa que não existem diferenças significativas no modo como cada um desenvolve a relação com o mundo da natureza. Pelo contrário, cada uma envereda por modalidades divergentes que nos fazem pensar na tradição do romantismo alemão, em particular, no pensamento estético do génio criativo de Friedrich Schiller que, em *Poesia Ingénua e Sentimental*, define a sensibilidade artística dos “modernos” (românticos) por comparação com os antigos (clássicos), mas à margem de qualquer nostalgia da antiguidade como período áureo de harmonia com o mundo.

Além de defender que os “modernos” – como ele próprio – devem assumir a dialética entre ser “ingénuo” e ser “sentimental”, enquanto duas modalidades poéticas⁴, Schiller frisa que “sentimentaliche” nada tem a ver com o sentido trivial de “comovente” ou “apaixonado”, mas sim com a etimologia de “sentir”, que remete para uma experiência pelos sentidos e pela razão (“O que em mim sente, está pensando”,

escreve Pessoa no seu célebre poema “A ceifeira”). Por conseguinte, o termo “poeta sentimental” significa um sujeito reflexivo para quem é justamente na reflexão que tem origem a comoção a que ele próprio é transportado e para a qual transporta também o leitor (Schiller 1991: 64). Atendendo ao modo como o poeta alemão se refere à oposição entre as duas modalidades poéticas – “O poeta [...] ou é natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (*idem*: 60), poderia levar-nos a identificar Caeiro como ingênuo e Ramos Rosa como sentimental, mas essa colagem significaria não apenas subestimar que a dicção caeiriana se integra num sistema poético mais vasto e heterogêneo, como também esquecer algumas passagens dos poemas desse heterônimo pessoano.

A propósito, nunca será demais lembrar que Caeiro é uma criatura de Fernando Pessoa, e que tanto este como Ramos Rosa são poetas clara e assumidamente modernos, ou seja, que nunca confundiram poesia com efusão lírica, mas que foram levados a lidar com aquele “sentimento misto” de quem sente e pensa “duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com a sua Idéia enquanto infinito”, como discorria Schiller no citado ensaio (*idem*: 64).

A trave-mestra do génio criador de Fernando Pessoa foi sem dúvida a irradiação heteronímica, com que o autor d’*Orpheu* deu corpo de escrita a diferentes sensibilidades e mundividências poéticas, levando até às últimas consequências uma fragmentação tão tensional quanto dialógica, na busca de “Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos”, como diria o poeta-engenheiro naval Álvaro de Campos. Já o poeta de *Nomes de Ninguém*, apesar de não ter enveredado pela heteronímia, deu também voz a posições distintas perante a “crise da representação” e seus efeitos na relação com o mundo, mas fê-lo a partir de um mesmo “eu” poético sujeito à dialéctica entre presença e ausência, com incidências que vão variando nos seus livros ao longo do tempo, quando não no interior do mesmo livro ou até, e como acontece frequentemente, do mesmo poema, na linha do princípio metapoético de Paul Celan “Fala/Mas não separe o não e o sim”, que Ramos Rosa utiliza como epígrafe inicial do seu livro de poemas, de 1990, intitulado *O Não e o Sim*.

Em 2002, no âmbito da sua reflexão sobre os desafios estéticos e éticos na poesia, o filósofo e poeta Jean-Claude Pinson publicou um conjunto de ensaios sobre poesia contemporânea, que partia do citado ensaio de Friedrich Schiller para adaptá-la a uma interessante perspectiva hermenêutica da poesia contemporânea. Acompanhado do pensamento de outro poeta e filósofo romântico – Giacomo Leopardi –, Pinson aponta

para uma forma de “ingenuidade” segunda que, pela conjugação de poética e ética (donde a sua palavra amálgama “Poétique”), traduz a emergência de uma confiança operativa, ou seja, de uma lucidez criadora, que não apenas crítica, pelo menos em alguma poesia contemporânea (Pinson 2002: 23). Sobre essa nova “poesia sentimental”, Pinson considera que ela é trabalhada por duas pulsões distintas: uma predominantemente analítica, reflexiva e até irônica, e outra especulativa, quando não mística (*idem*: 20), que vêm de certo modo a substituir os três estados de sensibilidade que Schiller havia designado como sátira, elegia e idílio, sem que os subsumisse a formas determinadas (Schiller 1991: 83).

A existência dessas duas pulsões na poesia moderna ajudam-nos a entender a bifurcação subjacente às poesias/poéticas de Caeiro e Ramos Rosa: partem de um desiderato e comunhão com o mundo natural e imediato, e ao mesmo tempo da sua impossibilidade ontológica, mas acabam por desenvolver modalidades discursivas divergentes. Enquanto o poeta d’O *Guardador de Rebanhos* envereda pela ironia, instaurando uma distância profundamente ambígua entre o intelecto e sua própria enunciação, o autor d’*As Palavras* tende para o discurso especulativo, para uma poesia reflexiva, ou mesmo meditativa (Carvalho 2025), chegando a manifestar alguns acentos místicos ou de filosofias orientais. Dito de outro modo: ambas são poesias herdeiras da consciência infeliz da modernidade, mas, enquanto a poesia de Alberto Caeiro reage pela contradição ou pelo paradoxo, António Ramos Rosa envereda por um movimento de auto-correção, pelo balanço constante entre diferentes visões. Atente-se, a propósito, no seguinte poema do livro *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992), onde a conjunção adversativa demarca a existência de dois momentos tensionais no poema, que ao mesmo tempo representam duas perspectivas distintas sobre a relação do poeta (ou melhor, de qualquer ser humano) com o mundo ontofenomenológico:

Nunca poderemos entrar na misteriosa câmara
onde negro sobre negro
se elabora a claridade das imediatas evidências
Os olhos que desenham a semelhança
Elevam torres fictícias sobre um ser silencioso
Que em incessante corrente **nunca** se fixa ou descansa
Mas nós procuramos a sua sombra **como se** ele amanhecesse
e soltasse do seu âmagô pássaros matinais

na liberdade de um voo de íntima imensidade

Porque nós queremos nascer de uma árvore de silêncio e luz

e ser o corpo do corpo a pupila do pólen

de um rosto azul que **apenas** vislumbramos flutuando na água

e atravessando a solidão de um espaço virgem

chegar ao centro branco onde o intacto é a nudez da luz

(Rosa 2022: 518-19, sublinhados meus)

O segundo momento parece rebater a negatividade projetiva do primeiro – “Nunca poderemos entrar”, por via da assertividade de duas proposições performativas “nós procuramos” e “nós queremos”. Trata-se de uma inflexão discursiva muito comum nos poemas e na crítica de Ramos Rosa, que traduz bem a tensão ou a dialética que opera no seu pensamento da poesia. Raramente essa tensão se vê resolvida: qualquer performatividade de cunho positivo é sujeita logo à condição de dúvida e incerteza (“como se ele amanhecesse/ e soltasse do seu âmagos pássaros matinais”). Assim, os poemas e os livros ramos-rosianos são fundamentalmente coalescências provisórias de consciência e de ingenuidade. Na verdade, aquilo que mais interessa ao “aprendiz secreto” é o gesto construtivo em si mesmo, na medida em que instaura uma abertura, uma forma de habitar o espaço do poema e do mundo.

Já no que toca à voz poética de Alberto Caeiro, retomo e corroboro a declaração de Eduardo Lourenço sobre a sua “dolorosa ironia”, que talvez não seja tão secreta quanto a entendeu aquele ensaísta, uma vez que os poemas caeirianos são pródigos em antífrases e contradições que, em si-mesmas, já pressupõem o questionamento e o distanciamento (auto-)irónico do sujeito poético em relação aos seus próprios enunciados. A abertura do conjunto de poemas *O Guardador de Rebanhos* é a esse título emblemática, porque os dois primeiros versos – “Eu nunca guardei rebanhos/ mas é como se os guardasse” (Pessoa 2004: 21) – logo à partida, desmontam ou questionam a metáfora do seu quadro enunciativo, além de prenunciarem a contradição que preside a esse como a outros poemas: “Sou um guardador de rebanhos./ O rebanho é os meus pensamentos /E os meus pensamentos são todos sensações” (*idem*: 42); “Se eu pudesse trincar a terra toda/E sentir-lhe um paladar, // E se a terra fosse uma cousa para trincar/Seria mais feliz um momento.../ Mas eu nem sempre quero ser feliz” (*idem*: 55)..., culminando naquele que poderemos considerar o distanciamento jocoso de um ironista, quando o poeta, no poema XXXI, declara que o seu estilo de escrita não se deve a nenhuma verdade ou a

nenhuma convicção pessoal, mas a um processo estético, a uma estratégia de denúncia – “porque assim faço mais sentir aos homens falsos” (...) “Porque escrevo para eles me lerem sacrífico – me às vezes/ à sua estupidez de sentidos...”, rematando de seguida com um dos mais eloquentes auto-retratos do seu próprio fingimento poético:

Não concordo comigo mas absolvo-me,
Porque não me aceito a sério.
Porque só sou essa cousa odiosa, um intérprete da Natureza,
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma..
(*idem*: 66)

Por conseguinte, o jogo de contradições a que o poeta se vota não só desestabiliza o sentido geral do poema, como, a montante e a jusante dele, sombreia o optimismo sensacionista e desvelador da sua voz e alegado magistério na polifonia dramática de Fernando Pessoa. Não obstante, seremos levados a considerar que o poeta-crítico Ramos Rosa não resistiu à simplificação dessa voz quando afirmou que Caeiro era um “poeta da irreabilidade do real e do sem sentido das coisas” (Rosa 1993: 7), ou quando realizou um pastiche das declarações proferidas por Alberto Caeiro numa alegada entrevista em Vigo, num texto a que deu o título “Entrevista a Alberto Caeiro por um Desconhecido Heterónimo de Pessoa” (Costa 2005: 459-461). Parece-me, contudo, forçado pretender concluir deste último exercício lúdico, um “jeu de rôle”, que António Ramos Rosa chegou a ver-se ou a pensar-se como (mais) um heterónimo de Pessoa. Note-se que se trata de um texto que Ramos Rosa nunca viria a publicar nem em livro, nem em revista. Tanto esse texto como o poema intitulado “Homenagem a Alberto Caeiro” (*idem*: 587-589) surgem pela primeira e única vez na tese de doutoramento, entretanto publicada em 2005, que Paula Cristina Costa dedicou à poesia de António Ramos Rosa. Trata-se, portanto, de textos inéditos, não datados, mas que deverão ter sido escritos na década de 90, em data posterior ao seu ensaio “Fernando Pessoa ou o trágico irreduzível”. O facto de não os ter retomado parece indiciar que o poeta não os considerava como “válidos”, ou seja, como textos que tivessem ultrapassado a sua própria circunstância, no caso concreto, o seu inevitável contacto com o frenesim da crítica em torno de Pessoa.

Ora, nesses textos inéditos, e ao contrário do que acontecera em “Fernando Pessoa ou o trágico irredutível”, Ramos Rosa revelava-se mais compreensivo e mais sensível, se não à poesia, pelo menos à poética de Alberto Caeiro, não apenas ou essencialmente por este ser o Mestre, o cerne da heteronímia pessoana, mas pelo facto de os seus poemas se encontrarem despidos de retórica, por irem ao encontro de um despojamento e de uma simplicidade, que eram também seus, faziam parte da sua própria busca de uma elementaridade inaugural. Nesse sentido, a poética da desaprendizagem do “Mestre Caeiro” não podia senão ressoar na poética ramos-rosiana de uma forma amplificada, porque a esta já tinha sido possível (ou forçoso) incorporar uma camada outra de ingenuidade, a “ingenuidade segunda”, própria de quem vem depois, ou seja, de quem assume um “fazer positivo” após, contra (no sentido duplo de “junto” e “oposto”) ao “negativo” moderno.

Assim, a desaprendizagem na poética ramos-rosiana já não seria fruto de um discurso (auto-)irónico, como em Caeiro; funcionaria antes uma porta de entrada “num sono lúcido/tão espesso como um fruto” (Rosa 2022: 12), numa nebulosa pré-reflexiva tributária do inconsciente caro aos surrealistas, de onde passariam a brotar também as imagens da poesia de Ramos Rosa. Em *O Aprendiz Secreto*, o poeta referir-se-ia explicitamente a essa espontânea ingenuidade como ocasião de “contacto fundador”:

A ingenuidade é o próprio espírito original da criação que participa em todo o acto que visa o horizonte do ser. Ela situa-se aquém da visão lúcida e vigilante, no interior da pupila enublada e semifechada pelo sono. A sua distração é uma atenção segunda, imersa no limbo em que se equaciona nas relações primeiras com o mundo. Qualquer partícula da realidade exterior pode interromper o fluxo desta região íntima e sempre misteriosamente velada. O carácter inicial e inovador da construção resulta deste contacto fundador que estimula a imaginação e fermenta a sensibilidade. O círculo do presente renova-se e transforma-se na possibilidade de uma presença plena e inaugural. (Rosa 2025: 400)

Não se trata aqui de regressão a uma condição poética pré-moderna, mas da “douta ignorância” do “aprendiz secreto” que Ramos Rosa procurou ser, através de um incansável “caminho de palavras”, de diálogos explícitos e implícitos com outros poetas, ensaístas, filósofos e pintores. Essa permeabilidade intertextual permitir-lhe-ia firmar o seu próprio rumo, (co)responder aos reptos estéticos e éticos da modernidade,

assim como recuperar a confiança na “matéria-emoção” (Collot 1997) da poesia, vendo nela o espaço de experiência inaugural do mundo.

Por circunstâncias várias, fundamentalmente externas (Prémio Pessoa, comemorações do Centenário de nascimento de Fernando Pessoa, intensa atividade editorial e crítica em torno da obra pessoana...), António Ramos Rosa foi levado a revisitar a obra pessoana entre finais dos anos 80 e meados da década seguinte, altura em que – como já se viu –, escreveu especificamente sobre a poética pessoana, e veio mesmo a dedicar-lhe um poema, que seria incluído em *Meditações Meta-poéticas* (2003)⁶, escrito a meias com o poeta e ensaísta francês Robert Bréchon, autor de *Étrange étranger: une biographie de Fernando Pessoa* (1996).

No entanto, mais até de que um gesto de homenagem ao Poeta da *Mensagem* e ao seu biógrafo, o poema em causa deixa perceber um auto-retrato oblíquo do próprio Ramos Rosa. A relação entre o “eu” e o “tu” no poema, configuradora do diálogo com a alteridade pessoana, revela uma espécie de ferida íntima, uma “mágoa infinita” causada pela inquietação que já era sua antes mesmo de reconhecê-la no “tu” da poesia pessoana. O poeta-leitor não tinha precisado da poesia de Fernando Pessoa para ser “Outro”, mas ao (re)visitá-la identificava-se nessa alteridade polarizada:

Ouvi a melodia da tua mágoa infinita
e ela era mais minha e mais real do que todas as verdades
mais reveladora que o esplendor do mundo ou a ofuscante plenitude da beleza
Eu bebia essa água que estilhaçava as máscaras e os espelhos,
e em delicadíssimo fluir inundava a minha ferida
consumando-se sem se consumir
e envolvendo-a numa líquida e desfalecente clareira de neblina
(Rosa/Bréchon 2003: 268)

Por sua vez, o texto em forma de verso “Homenagem a Alberto Caeiro” (*apud* Costa 2005: 587-589) assemelha-se a um simples conjunto de apontamentos (auto-) reflexivos sobre a poesia de Caeiro. Ramos Rosa inferia desta feita que “Alberto Caeiro não viu o mundo como uma imagem/ bloqueado por um conceito/Para ele das coisas para as palavras havia uma correspondência transitiva/ a sua poética estabelece a relação imediata/entre as coisas e a linguagem (...)” (Costa 2005: 587). Ao contrário do que tinha acontecido em “Fernando Pessoa ou o trágico irredutível”, Ramos Rosa parecia

agora rendido à leveza e fluidez da poética caeiriana, o que não deixa de ser estranho, dado tratar-se de textos relativamente próximos. Poder-se-á especular sobre as razões que terão conduzido Ramos Rosa a um entendimento diverso da poética de Caeiro, mas julgo que nenhuma será mais importante do que a dinâmica interna à própria poesia ramos-rosiana. No início dos anos 90, o poeta d'*A Intacta Ferida* estava mais disponível quer para o lado sensorial da poesia caeiriana, quer para as suas contradições e ambivalências, também elas um nó górdio do seu próprio fazer poético. Por isso mesmo, nunca o “contra” Caeiro – na sua ambivalência de proximidade e tensão – fizera tanto sentido retroprojectivo na poesia de Ramos Rosa.

Desta reconstituição do (des)encontro de Ramos Rosa com Caeiro, conclui-se que a poesia de Fernando Pessoa não foi nem tão irrelevante como chegou a fazer crer António Ramos Rosa, nem tão decisiva ao ponto de este desejar dialogar com ela, como aconteceu com tantos outros seus interlocutores poéticos.

Em grande medida, as comemorações do centenário de Pessoa foram o catalizador de um encontro adiado (ou subvalorizado) com a obra pessoana via o poeta d'*O Guardador de Rebanhos*, pelo que a revisitação da poesia caeiriana teve sobretudo o mérito de amplificar as ressonâncias daquele “pacto pastoral” comum que, apesar ou a par de todas as euforias e catástrofes do último século, foi atravessando a poesia contemporânea de tradição moderna. Um pacto que também para nós, mais do que nunca, faz sentido reequacionar.

NOTAS

* Ana Paula Coutinho é Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tem-se dedicado ao estudo da literatura contemporânea numa perspetiva comparatista, e nos últimos anos à investigação no domínio das interculturalidades e das representações literárias e artísticas das migrações e do exílio. Coordena as enciclopédias digitais *Ulysses@s* e *Diásporas em Português*, sedeadas no ILCML. Integra a rede transnacional *LEA! Lire en Europe aujourd'hui* e foi Co-Investigadora Principal do projeto exploratório FCT *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia à Distância*. Da sua bibliografia crítica constam diversos estudos em torno da obra de António Ramos Rosa, de que se destaca *António Ramos Rosa. Mediação Crítica e Criação Poética*, 2003 (Prémio Ensaio Pen Club).

¹ Tornar-se-ia particularmente conhecida e citada a sua afirmação numa entrevista ao *JL*, “Sou um poeta extremamente influenciável e um pouco plagiador”, paratexto esse que o poeta iria, aliás, recuperar para publicar em *Prosas seguídas de Diálogos* (Rosa 2011).

² A propósito, e de acordo com a referência bibliográfica do próprio António Ramos Rosa, o poema “Depois da Feira”, que comentava em “O poema, sua génese e significação”, era citado a partir do “Cancioneiro” incluído na *Obra Poética de Fernando Pessoa* (1960), numa edição de José Aguilar, que acaba de sair no Brasil. Importará também notar o modo como, em 1951, Ramos se referia à fortuna crítica de Pessoa, no contexto da sua já mencionada crítica a *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*: “Não é certamente indiferente o signo de Álvaro de Campos, ou seja Fernando Pessoa, esse mestre da indisciplina, como Jorge de Sena lhe chamou, e cujo martirólogo começou com a restritiva consagração antológica e oficial e prossegue com a descascagem a que o estão submetendo os novos justiceiros da poesia.” (Rosa 1980: 96).

³ Em artigo previsto para a revista *A Águia*: “No sr. Alberto Caeiro toda a inspiração, longe de ser dos sentidos, é da inteligência. Ele, propriamente, não é um poeta. É um metafísico à grega, escrevendo em verso teorizações puramente metafísicas” *apud* Richard Zenith, “Caeiro Triunfal” (Pessoa 2004: 250).

⁴ “Todos os que realmente são poetas pertencerão ou aos ingênuos ou aos sentimentais, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme as condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes.” (Schiller 1991: 57)

⁵ Destaques meus.

⁶ Este e alguns outros poemas do livro tinham sido previamente publicados na *Colóquio/Letras* (n.º 132-133, Abril-Setembro 1994).

Bibliografia

- Andrade, Eugénio de (1995), *Rosto Precário*, 6.^a ed. acrescentada, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.
- Carvalho, Helena Costa (2025), *António Ramos Rosa. A lucidez do poema*, Lisboa, Colibri.
- Collot, Michel (1997), *La Matière-Émotion*, Paris PUF.
- Costa, Paula Cristina (2005), *António Ramos Rosa, Um Poeta in Fabula*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.
- Lourenço, Eduardo (1987), “Poética e Poesia de Ramos Rosa ou o excesso do real” [1968-1972], in *Tempo e Poesia, Carvalho, Helena Costa (2025), António Ramos Rosa. A lucidez do poema*, Lisboa, Colibri: 201-243.
- Martinho, Fernando J.B. (1983), *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa: Do «Orpheu» a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura e Literatura Portuguesa.
- (2022), *Aspectos do Legado Pessoaano*, Lisboa, Edições Tinta-da-China.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (2024), “António Ramos Rosa, ecopoeta ‘avant la lettre’”, *Colóquio/Letras*. n.º 217, Lisboa, FCG, Set. 2024: 87-97.
- Monteiro, Adolfo Casais (2006), *Poesia de Fernando Pessoa*, introdução e seleção de Adolfo Casais Monteiro [1945], Lisboa, Editorial Presença.
- Pessoa, Fernando (1942), *Poesias*, Lisboa, Edições Ática [ed. ut. 1995].
- (2004), *Poesia, de Alberto Caeiro*, 2.^a edição, edição de Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pinson, Jean-Claude (2020), *Pastoral. De la Poésie comme Écologie*, Ceyzérieu, Champ-Vallon.
- Rosa, António Ramos (1962), *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Morais Editora.
- (1988), Entrevista à Revista *Expresso*, 19 Novembro 1988: s/p.
- (1990), “O mundo aberto”, *Ler*, Agosto/Setembro 1990: 18.
- / Bréchon, Robert (2003), *Mediações Meta-poéticas*, Lisboa, Caminho.
- (1993), “Fernando Pessoa ou o trágico irredutível”, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 4 de Maio de 1993: 6-7.
- (1991), *A Parede Azul: Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa, Caminho.
- (1991), “Para Fernando Pessoa”, *Fernando Pessoa e a Europa do século XX*, Porto, Fundação de Serralves: 13. [publicado originalmente em *JL*, 1988].
- (2011), *Prosas seguidas de Diálogos*, Faro, 4 Águas Editora.
- (2018), *Obra Poética I*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2020), *Obra Poética II*, Lisboa, Assírio&Avim.

-- (2025), *Obra Poética III*, Lisboa, Assírio&Avim.

Schiller, Friedrich (1991), *Poesia Ingênua e Sentimental*, estudo e tradução de Mário Suzuki, São Paulo, Iluminuras.

António Ramos Rosa e Carlos de Oliveira: vestígios de memórias vegetais

Bruna Carolina Carvalho*

Universidade do Porto, ILC

1. Uma carta

Na véspera do Natal de 1968, António Ramos Rosa escreve uma efusiva carta¹ a Carlos de Oliveira cujo conteúdo não se resume a votos de boas festas apesar da sugestão da data. Em quatro páginas preenchidas por sua caligrafia críptica, Ramos Rosa expressa o arrebatamento sentido com a leitura de *Micropaisagem*, livro de poemas de Oliveira publicado no mesmo ano. Logo no início, Ramos Rosa escreve:

O seu livro apaixonou-me. Leio-o e releio-o. Não esgoto o entusiasmo – e manifestá-lo como leitor identificado, maravilhado, empolgado – ensaio estes adjectivos a tentar exprimir a minha paixão, é o termo – é a minha primeira e fundamental razão para lhe escrever – antes ainda de qualquer obrigação de camaradagem ou de amizade. Testemunho do puro leitor ao sujeito (impessoal) do objecto (-sujeito) poético que ele fruiu em plenitude. (Rosa 1968: 1-2)

Lisboa, 24 de Dezembro de 1960

Meu caro Carlos de Oliveira,

Collo bem. Sounei-te neste dia, e o
fui o tempo possível — tor, distraído, e na
sua presença. É o propósito da sua recepção
que é, com o mesmo desejo, um grande
e verdadeiramente português. Quem pôs o
um leitor internacional, e que de se entender,
de se de, em grande entusiasmo e que
também de a expressão, independentemente
de "a linguagem" ou de outras que não
o leitor português não há presente o
primeira — presente este de a mesma poesia
e há pois. Um em não a outra presente
a obra de poesia portuguesa! Fui em
a língua e a obra de poesia — que a obra de
— mi não, mas para que que me me
de um livro dentro de poesia de a poesia
entre correntes, uma vez que a obra de
grande livro de poesia. Ah, não, não
a poesia — mesmo de a poesia de a
muito de a obra, a obra — a obra de a obra

Imagem 1: De António Ramos Rosa (a Carlos de Oliveira), 4 pp.

No texto da carta, Ramos Rosa não engendra uma crítica acerca do livro de poemas, como o havia feito, por exemplo, em 1960, em uma breve nota acerca do livro *Cantata* (1960), também de Oliveira, publicada na revista *Seara Nova*. Ao final da carta, o próprio Ramos Rosa assume essa ausência analítica do seu escrito.

Esperava poder testemunhar-lhe de uma forma mais forte, mais pertinentemente crítica, a importância, a grande importância que atribuo ao seu livro — grande acontecimento na poesia portuguesa — mas julgo ter, pelo menos, manifestado o que me cumpria como leitor que não podia suprimir o entusiasmo que o tomou. E como a data é festiva, festiva, mas não convencional, é esta carta em que me regozijo de o poder abraçar no élan de um entusiasmo puro. (Rosa 1968: 2)

Parto dessa carta, preservada no espólio de Carlos de Oliveira, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, para projetar um diálogo entre os dois poetas. Concentro-me, sobretudo, nesse “leitor identificado” afirmado por Ramos Rosa em relação a *Micropaisagem*.

No arquivo de Ramos Rosa, disponível para consulta na Biblioteca Nacional, em Lisboa, não há registros de uma resposta a essa carta. Aliás, enviado por Oliveira, restou ali somente um telegrama, de 11 de julho de 1973,² com os seguintes dizeres: “Um abraço amigo do camarada e admirador Carlos de Oliveira” (1973: 1).

No entanto, no arquivo de Oliveira, há um datiloscrito no qual se lê o poema V da parte “Amazónia”, do livro *Turismo*, em sua primeira versão, publicado em 1942.³ Como é comum no espólio deste autor, o datiloscrito contém emendas à caneta. A presença de tais emendas, vale mencionar, reforça um traço de Oliveira já várias vezes referido por seus críticos: a autoexigência do escritor que o fez corrigir, emendar, reescrever e refundir os seus poemas e romances, mesmo aqueles já publicados em livro.

Exemplos disso são os romances *Pequenos Burgueses*, de 1948, completamente transformado em sua 3.^a edição, de 1970, e *Casa na Duna*, livro de 1943 reescrito em 1964 (cf. Martelo 1998). Mesmo *Alcateia*, romance publicado em 1944 e recolhido em seguida pelo regime de Salazar, chegou a ser objeto de um projeto de reescrita pelo autor. Porém, Oliveira não conseguiu concluir a tarefa antes de sua morte, em 1981, restando somente dois fragmentos do capítulo XV, publicados em 1982 pela revista *Vértice* (cf. Silvestre 2021: 8-9).

Em relação aos poemas, a maioria passou por alterações profundas, especialmente os dos primeiros livros, quando da organização de suas duas coletâneas: *Poesias*, de 1962, e *Trabalho Poético*, de 1976. Inclusive *Turismo*, livro do poema do datiloscrito citado, não figura na primeira coletânea, ressurgindo somente em *Trabalho Poético*, com poemas tão diferentes dos primeiros que valeria a reflexão se tratar-se-ia do mesmo livro (cf. Martelo 1998; Gama 2009; Carvalho 2021). Em resumo, pode-se afirmar que, ao longo do tempo, Oliveira torna os seus poemas mais breves e depurados.

O costume de reescrever o mesmo texto constitui uma diferença relevante de método entre Oliveira e Ramos Rosa. Enquanto o primeiro reescreve os mesmos poemas, os mesmos livros, tornando aparentemente magra a sua obra literária, Ramos Rosa, conforme caracteriza-o Ana Paula Coutinho, “não é um poeta que tenha por hábito rever ou reescrever continuamente o mesmo texto”, o que explica as poucas variantes nas versões no volumoso conjunto de seus poemas (Coutinho 2001: 7).

A decantação que Oliveira impõe aos escritos é salientada por Ramos Rosa na crítica à *Cantata*. Esse livro pode ser tomado como prenúncio da mudança pela qual passaria a obra poética de Oliveira, que, segundo Gastão Cruz, inauguraria uma segunda fase com *Sobre o Lado Esquerdo* (1968) e *Micropaisagem*. Apesar da diferença constantemente

apontada entre esses dois momentos da poesia do autor, “a presença dos mesmos motivos, a fidelidade a um mesmo real, aproximam as duas margens da obra. [...] Na primeira fase, ele procura captar o rigor, a geometria do real, enquanto na segunda tenta produzir esse rigor, essa geometria” (Cruz 2009: 87).

Sobre *Cantata* escreve Ramos Rosa no recorte da revista *Seara Nova*, item também presente no espólio de Oliveira⁴:

Carlos de Oliveira que, como poeta, há muitos anos se mantinha silencioso, ressurgiu nesta breve “*Cantata*”, um livro depurado da mais autêntica e mais bela poesia que ultimamente tem vindo a lume. [...] Nunca talvez como nesta plaquette Carlos de Oliveira atingiu momentos de uma tão requintada simplicidade, de um tão perfeito despojamento que é também uma superação de um certo brilho excessivamente literário que em certos dos seus poemas se sobrepunha à pulsação do poema. (Rosa 1960: 29)

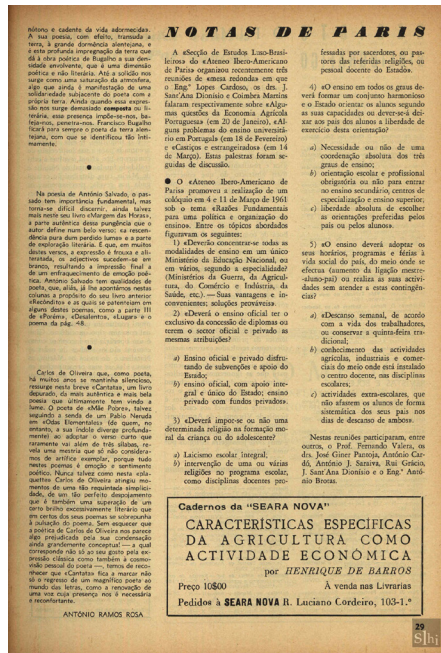


Imagem 2: *Seara Nova*, n. 1383-1384 (jan. e fev.): 29

Na carta, Ramos Rosa ilustra alguns métodos pessoais de leitura, como se a sua experiência diante de *Micropaisagem* atestasse o rigor poético pelo qual Oliveira é reconhecido. Não sem destacar os versos breves do livro, alguns com um só lexema, que trazem para a página os espaços vazios de Mallarmé, poeta caro ao próprio Ramos Rosa. Afirma:

Leio os seus poemas no ritmo vagaroso e pausado que cada palavra impõe, a fazer valer o seu peso na brancura da página, à beira do silêncio, e não há uma palavra que quebre a unidade maravilhosa que se vai tecendo. Tento a experiência de os ler mais rapidamente, e tudo se destrói – prova negativa, aliás supérflua, de que as palavras estão nos lugares e espaços devidos, de que os espaços entre elas funcionam a pleno. [...]. Maravilhosa justeza! (Rosa 1968: 4).

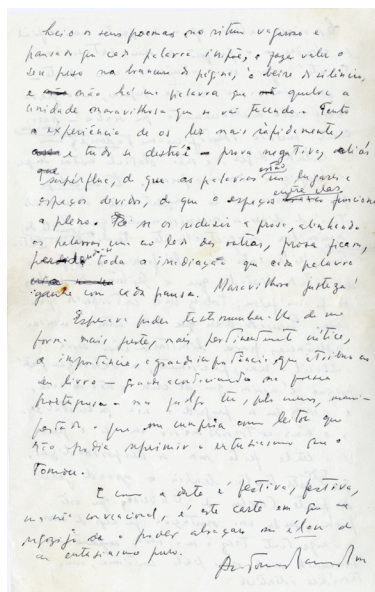


Imagem 3: De António Ramos Rosa (a Carlos de Oliveira), 4 pp.

2. Memórias vegetais

Volto ao citado datiloscrito de Oliveira do poema V de “Amazónia”. O objetivo deste ensaio é menos o de explorar, no documento, as transformações entre a versão de 1942 e a de 1976 de *Turismo*. Não é o poema datiloscrito, mas o texto encontrado no verso da página que interessa à reflexão. Nele, há um parágrafo escrito à mão por Oliveira em aparente resposta à carta de Ramos Rosa:

Meu caro Ramos Rosa,

Tenho perdido o meu tempo entre Lisboa e Coimbra (quatro viagens em duas semanas), de modo que você me desculpará o atraso com que venho agradecer-lhe a sua carta e as suas palavras amigas (não convencionais) que me foram, claro, extremamente gratas. Se partiram dum leitor, como v. diz, partiram sem dúvida dum leitor privilegiado, oficial do mesmo ofício, o que as torna ainda mais raras para mim. (Oliveira s/d: 2)

Não é possível saber se esse rascunho, inacabado, foi um dia concluído, tampouco se foi enviado ao destinatário. Mas não deixa de merecer atenção que uma única página, uma folha de papel, abarque um complexo emaranhado de tempos: esse é um texto escrito, provavelmente, entre 1968 e 1969, no verso do datiloscrito de um poema publicado em 1942 e republicado em 1976 com algumas das emendas ali apontadas.

Se considerar aquilo que Jacques Derrida postula acerca do arquivo, que, em vez de remeter a um passado fixo ou uma tradição, diz respeito a um porvir, a “uma experiência muito singular de promessa” (1995: 51), vale acrescentar ao elenco de datas o ano de 2025, quando escrevo este ensaio. Pedro Eiras define tais encontros anacrônicos ou supercrônicos como uma “experiência de contratempo”, na qual a fixidez do passado cronológico é substituída por uma “cosmovisão outra, em que todos os tempos ressoam no presente. Quero dizer também que o passado não é estanque, nem sequer é passado, na medida em que o sentido dos tempos passados continua a ser revisto pelo tempo presente” (Eiras 2019: 146).

Pensar o papel como superfície de um encontro de tempos foi o ponto de partida de Umberto Eco para caracterizar a chamada “variante vegetal da memória”. Segundo Eco, se a variante animal da memória se expressa na transmissão oral de conhecimentos dos mais velhos aos mais novos; e se a variante mineral surge concomitante à escritura, quando os humanos passam a decalcar cunhas na argila, a desenhar nas paredes das

cavernas ou a contar histórias por meio da arquitetura de pirâmides e catedrais, a variante vegetal apresenta-se pouco a pouco com o estabelecimento generalizado da escrita.

Ainda que os primeiros pergaminhos fossem feitos de peles de animais, a humanidade produz, ao menos desde o século XII, páginas a partir de algodão, cânhamo e tecido, e desde o século XIX, a partir da madeira. A celulose até hoje é a matéria-prima dos livros, logo, das bibliotecas e dos arquivos – suportes evidentes de memória.

O livro [...] permitiu que a escritura se personalizasse: representava uma porção de memória, inclusive coletiva, mas selecionada a partir de uma perspectiva pessoal. [...] A leitura se converte em um diálogo, mas um diálogo – e este é o paradoxo do livro – com alguém que não está diante de nós, que talvez tenha morrido há séculos e que está presente somente enquanto escritura. (Eco 2011: 15)

Por uma via diferente da de Eco, Emanuele Coccia recupera uma analogia presente desde Platão e Aristóteles entre os reinos vegetal e animal. No *Tratado da Alma*, Aristóteles escreve que “o que é a cabeça para os animais, as raízes o são para as plantas se é pelas funções que se deve distinguir ou identificar os órgãos”. (Aristóteles *apud* Coccia 2016: 78). A correspondência entre o animal e o vegetal, mais especificamente, entre a função do cérebro para o humano e a da raiz para a planta, acompanha, segundo Coccia, toda a tradição da Filosofia e Teologia medievais até a modernidade.

E é por meio de seu sistema radicular que uma planta captura os principais dados sobre o estado do meio em que está imersa. Também é por meio de suas raízes que entra em contato com outros seres limítrofes, administrando coletivamente os riscos e as dificuldades da vida subterrânea. “A parte mais sólida da terra se transforma, então, graças a elas [às raízes] num imenso cérebro planetário onde circulam as matérias e as informações sobre a identidade e o estado dos organismos que povoam o meio ambiente” (Coccia 2016: 79).

3. Duas árvores

É justamente pelas raízes que Carlos de Oliveira inicia o seu poema “Árvore”, de *Micropaisagem*, do qual reproduzo as duas primeiras partes:

I

As raízes da árvore
rebentam
nesta página
inesperadamente,
por um motivo
obscuro
ou sem nenhum motivo,
invadem o poema
e estalam
monstruosas
buscando qualquer coisa
que está
em estratos
fundos,

II

talvez poços,
secretas
fontes primitivas,
depósitos, recessos
onde haja
um pouco de água
que as raízes
procuram
de página
em página
com a sua obsessão,
múltiplos filamentos
trespassando
o papel
(Oliveira 1976b: 55-6)

O poema estabelece na primeira parte o encontro entre a árvore viva e a árvore em seu devir matéria-prima, devir papel, sobre a qual se impregnará o produto da escrita: o poema. A esse encontro de momentos distintos, de vida e morte, acrescenta-se o efeito vertiginoso, algo entre a metalepse e o *mise en abyme*: as raízes rebentam “nesta página” sobre a qual se debruça o escritor. Além disso, o seu monstruoso estalar dá-se também diante do leitor – leitor que carrega consigo uma página produzida a partir de uma árvore na qual pode ler o poema “Árvore”.

Conforme análise de Rosa Maria Martelo, só aparentemente esse poema refere-se a duas realidades diferentes: à da árvore e à do papel. Na verdade, se refere a uma “realidade única e contraditória [...] embora apresentada como metamorfose” (2004: 75-6). Metamorfose, acrescento, de cariz econômico, uma vez que é produzida por meio do trabalho humano: o trabalho de transformação da árvore em papel, mas também o trabalho da escrita e o trabalho da leitura – é válido reforçar que a coletânea de Oliveira se intitula *Trabalho Poético*.

Entre a primeira parte e a segunda, as raízes realizam na página aquilo que costumam empreender na árvore viva: vencer a resistência do meio para buscar nos “estratos / fundos” do subterrâneo “secretas / fontes primitivas” de água. Em outras palavras, atravessar o sem fundo da memória para buscar as lembranças virtuais e atualizá-las, transformando-as no poema. Oliveira elabora de modo semelhante esse processo entre a escrita e a leitura, entre a percepção sensível e a atualização mnemônica nos poemas “Filtro” e “Líquenes”, do mesmo *Micropaisagem*. Exemplifico com a parte II de “Filtro”:

O poema
filtra
cada imagem
já destilada
pela distância,
deixa-a
mais límpida
embora
inadequada
às coisas
que tenta

captar
no passado
indiferente.
(Oliveira 1976b: 87)

O metapoema dedica-se a explorar duas transformações: a primeira, operada pelo poema, que converte a imagem – “as chamas / da lareira” (idem: 86) em uma imagem nova, “mais límpida”. A segunda transformação é anterior, realizada pela memória. O substrato do poema não estaria nas coisas ou nas criaturas, nem nas imagens imediatas que formamos a partir delas, mas no que dessas imagens é possível restituir (ou constituir) no porvir. Estaria, então, nas imagens atualizadas pela memória, nas imagens diferidas pelo tempo, em “cada imagem / já destilada / pela distância”⁵.

Passo agora a outra árvore, de outro livro, em outra página, essa escrita por Ramos Rosa. Mais do que a poesia de Oliveira, a de Ramos Rosa marca-se por um nítido caráter “arborescente”. A “árvore” e outros termos do mesmo campo semântico são lexemas muito constantes nos seus versos – estão presentes em todos os livros do poeta⁶ – além de figurar no título da revista codirigida por Ramos Rosa entre 1951 e 1953: *Árvore*.

Ana Paula Coutinho destaca que, assim como a árvore do poema de Oliveira, as árvores de Ramos Rosa não obedecem a um princípio paisagístico, tampouco se referem a árvores existentes em espaços determinados. “Importa considerar a onnipresença vegetal na poética ramos-rosiana quer na qualidade de síntese da sua imaginação material, em termos bachelardianos, quer como metáfora viva da experiência sensível do mundo” (2004: 150).

As árvores, os troncos, as folhas, os ramos apontam, em alguns casos, para uma autorreflexão do fazer poético – essa relação entre a escrita e a árvore pode ganhar contornos eróticos, sendo um dos exemplares mais evidentes *Bichos Instantâneos*, escrito a quatro mãos com Isabel Aguiar Barcelos. Exemplifico com uma estrofe do poema “Parede e altamente a luz soou...”, de *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966).

Essa é uma palavra que jorrou
como uma cor e encontrou o espaço
e em espaço convertida outra palavra
como árvore árvore de sol se renovou
(1975: 186)

O poema no qual se inscreve o significante “árvore” cria uma árvore – “árvore de sol” – e, a partir de sua página (cuja matéria-prima é a árvore), cria também um espaço. A aparente redundância da repetição “árvore árvore” tensiona o verso, e reconhece esse jogo entre palavra, imagem e real com a mesma tendência vertiginosa para a qual se lança o leitor do poema “Árvore”, de Oliveira. Helena Costa Carvalho propõe uma distinção entre a “realidade” e o “real” para pensar como Ramos Rosa engendra esse jogo (ainda que o poeta, por vezes, use os dois termos de forma indiferenciada). Se tomarmos a “realidade” como a totalidade inteligível, já dada, e o “real” como uma totalidade mais radical, que abarcaria não só o captável pelos sentidos (a realidade), como também o informe, o invisível, pode-se dizer que o compromisso de Ramos Rosa não é com a realidade, mas com o real.

O espaço artístico ou poético recusa, no sentido em que dela não se socorre ou a ela oferece subserviência, a realidade — histórica, social, psicológica — previamente constituída, com a sua série de vícios e de prisões, produzindo um novo real, poético, em virtude do qual é possível antever novas modalidades possíveis da realidade. (Carvalho 2025: 134)

Outro aspecto das árvores de Ramos Rosa está na frequente fusão entre o animal e o vegetal em seus versos. Reproduzo o poema de título “Árvore”, publicado em *Ocupação do Espaço*, de 1963.

Forço e quero ao fundo delicadamente
como subindo no sentido da seiva
espraiar-me nas folhas verdejantes,
espaçado vento repousando em taças,
mão que se alarga e espalma em verde lava,
tronco em movimento enraizado,
surto da terra, habitante do ar,
flexíveis palmas, movimentos, haustos,
verde unidade quase silenciosa.
(Rosa 1963: 48)

O sujeito poético se confunde com a árvore, incorpora o seu movimento ascensional, lança-se verticalmente das raízes alocadas no “surto da terra” às folhas verdejantes da

copa, passando pelo tronco, “habitante do ar”. Segundo Coutinho, a própria escrita do poema “parece plasmar o dinamismo vital de uma árvore, das suas raízes ao espriar da sua folhagem” (2004: 151). Ramos Rosa restitui o caráter híbrido das plantas, que, graças às suas raízes conseguem habitar, ao mesmo tempo, a terra e o ar, o solo e o céu.

O poema faz lembrar que a relação com a terra é apenas um dos termos dos organismos vegetais: não só o geotropismo, como o heliocentrismo, portanto um direcionamento astral, cósmico, definem a vida das plantas. Segundo Coccia, os vegetais são os grandes mediadores entre os animais e o Sol, entre a luz solar e a massa orgânica da qual nos alimentamos sobre a Terra, também ela, um astro. “O céu não é o que está no alto. O céu está em toda parte: é o espaço e a realidade da mistura e do movimento, o horizonte definitivo a partir do qual tudo deve se desenhar” (Coccia 2016: 92).

Vocação similar de hibridismo entre o animal e o vegetal e entre a terra e o ar, encontra-se em Oliveira. Exemplifico com o poema “IV” da parte “Infância”, incluída em *Turismo* somente em 1976.

Chamo
a cada ramo
de árvore
uma asa.

E as árvores voam.

Mas tornam-se ainda mais fundas
as raízes da casa,
mais densa
a terra sobre a infância.

É o outro lado
da magia.
(1976a: 6)

Volto ao poema “Árvore”, de Oliveira. Na quarta parte, a árvore apresenta-se em seu devir-móvel, como uma planta que “foi dispersa / em pranchas de soalho, / em móveis e baús” (1976b: 58). Baú este que, no canto do quarto doméstico, na parte final

do poema, está “ponteados / como o céu / por tachas amarelas, / por estrelas / pregadas na madeira / da árvore.” (*idem*: 62).

O céu em toda a parte, em sua infinitude, surge aqui em uma relação metafórica e metonímica, com a árvore na particularidade de um móvel no interior de uma habitação doméstica. Um encontro entre o céu e o solo, entre o ar e a terra, entre o imenso e o ínfimo. Também um encontro entre os tempos díspares permitido pelo poema, pelo arquivo, pela escrita e pela leitura.

NOTAS

* Bruna Carolina Carvalho é Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto com o apoio de uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2022.13315.BD). Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com dissertação acerca da obra do cineasta brasileiro Glauber Rocha (bolsista Capes). Licenciada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero e estudante de Letras na UNIRIO. Foi bolsista de Iniciação Científica com projetos sobre os escritores portugueses Carlos de Oliveira e Gonçalo M. Tavares (bolsista CNPq e Capes). Em 2020, obteve uma bolsa de intercâmbio (Programa Ibero Americanas, Banco Santander) para realizar parte da licenciatura em Letras na Universidade do Porto. Atuou como professora voluntária de Literatura Brasileira e Produção Textual no Pré-Vestibular Social Leonhard Euler, projeto de extensão vinculado à Unirio e, por cinco anos, foi repórter em redações brasileiras de notícias nas editorias de Política Nacional e Internacional. É autora do livro *Glauber Rocha, Leitor do Brasil* (Lumme Editora, 2021) e tem poemas e ensaios publicados em coletâneas e antologias. Atualmente, investiga as relações entre as obras de Carlos de Oliveira e Glauber Rocha.

¹ Carta preservada no Espólio Literário de Carlos de Oliveira, localizado no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, na série Correspondência/Correspondência Recebida, sob o código de referência A25, cota 6.2.398, na Caixa 45, Documento 49.

² O telegrama está preservado no Arquivo António Ramos Rosa, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, sob o código N7, na caixa 19.

³ O datiloscrito está no Espólio Literário de Carlos de Oliveira, na série Produção Literária/Poesia, sob o código de referência A25, cota 1.47, na Caixa 2, Documento 2.

⁴ O recorte de jornal está no Espólio Literário de Carlos de Oliveira, na série Impressos/Críticas à obra, sob o código de referência A25, cota 9.39, na Caixa 84, Documento 39.

⁵ Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, ao menos dois textos referem-se à linguagem como uma referência não às coisas, mas às imagens das coisas atualizadas pela memória. São eles “Janela acesa” e “O Iceberg”.

⁶ Este ensaio considerou o referido por Ana Paula Coutinho acerca dos livros publicados por António Ramos Rosa: “Nomeada como tal, ou prefigurada por termos que lhe estão directamente ligados (folhas, ramos, raízes, tronco, frutos, verde...) a imagem arbórea perpassa todos os livros do poeta, sem excepção, desde 1958” (2004: 149). A afirmação feita pela autora continua válida também para os livros de poemas publicados após *Os Animais do Sol e da Sombra* seguido de *O Corpo Inicial*, em 2003. De *O Que Não Pode Ser Dito* (2003) a *Numa Folha, Leve e Livre* (2013), passando pelos livros de diálogo *Bichos Instantâneos* (2005, com Isabel Aguiar Barcelos) e *Vasos Comunicantes* (2006, com Gisela Ramos Rosa), incluindo *Passagens* (2004), *Relâmpago de Nada* (2004), *Génese* seguido de *Constelações* (2005), *Horizonte a Ocidente* (2007), Rosa

Intacta (2007) e *Em Torno do Imponderável* (2012), todos os livros contêm expressões ligadas à “árvore” ou pertencentes ao mesmo campo semântico. De todas essas publicações, a única que não carrega a palavra “árvore” é *Em Torno do Imponderável* – porém, mesmo nesse livro menos arborescente de Ramos Rosa, o termo “flor” repete-se por duas vezes (2012: 27). Ramos Rosa seguiu também a mesma tendência de só raramente referir-se a árvores específicas. Ao elenco já citado por Coutinho (2004: 150): “pinheiros e ciprestes (*Gravitações* e *O Não e o Sim*), palmeiras e acácias (*Três*), pinheiro e laranjal (*Deambulações Oblíquas*), lianas e magnólias (*Nomes de Ninguém*)”, acrescento cedro, araucária e palmeiras (*Passagens*); amendoeira (*Vasos Comunicantes* e *Génese*) e amendoeirais (*Génese*).

⁷ “Como nos encontramos nós, Isabel? Foste tu que me encontraste, fui eu que te encontrei? Como foi? Encontrava-me numa varanda a escrever um poema e escrevia-o com a energia cósmica de uma árvore situada na minha frente, na plenitude luxuriante da sua folhagem. Não é preciso acrescentar mais pormenores” (2005: 37).

Bibliografia

- Carvalho, Bruna Carolina (2021), “Carlos de Oliveira”, in *A Europa Face à Europa: Poetas escrevem a Europa*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, disponível em <<https://aeuropafaceaeuropa.ilcml.com/pt/verbete/carlos-de-oliveira/>>, acesso em 09.fev.2025.
- Carvalho, Helena Costa (2025), *António Ramos Rosa: A lucidez do poema*, Lisboa, Colibri.
- Coccia, Emanuele (2018), *A Vida das Plantas. Uma metafísica da mistura*, tradução de Fernando Scheibe, São Paulo (Brasil), Cultura e Barbárie [2016].
- Coutinho, Ana Paula (org.) (2001), “A poesia em espiral”, in Rosa, António Ramos (2001), *Antologia Poética*, Porto, Círculo de Leitores.
- (2004), “A poesia arborescente de António Ramos Rosa”, *Espaço/Espacio Escrito*, Badajoz (Espanha), n.º 23–4: 149–163.
- Cruz, Gastão (2009), *A Vida da Poesia. Textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Derrida, Jacques (2001), *Mal de Arquivo. Impressões freudianas*, trad. de Claudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumaré [1995].
- Eco, Umberto (2021), *La Memoria Vegetal y otros escritos sobre bibliofilia*, tradução de Helena Lozano Miralles, Barcelona (Espanha), Lumen. [2011]
- Eiras, Pedro (2021), “Contratemplos (M.G Llansol, W. Benjamin, A. Sokurov)”, in *Constelações 3. Ensaio comparatistas*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Edições Afrontamento: 157–170.

- Gama, Chimena Barros da (2009), “Do ideológico ao estético: Encontro com os dois Turismos, de Carlos de Oliveira”, *Itinerários*, Araraquara (Brasil), n. 28: 183-197.
- Martelo, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a Referência na Poesia*, Porto, Campo das Letras.
- (2004), “Carlos de Oliveira e a erosão do mundo”, in *Em Parte Incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras: 63-79.
- Oliveira, Carlos de (1942), *Turismo*, Coimbra, Novo Cancioneiro.
- (1976a), *Trabalho Poético*, vol. I, Lisboa, Sá da Costa.
- (1976b), *Trabalho Poético*, vol. II, Lisboa, Sá da Costa.
- Rosa, António Ramos (1961), “Crítica de poesia”, *Seara Nova*, n.º 1383-4 (jan./fev.): 29.
- (1975a), *Ocupação do Espaço in Animal Olhar* (Volume II da *Obra Poética*), Lisboa, Plátano: 5-99 [1963].
- (1975b), *Estou Vivo e Escrevo Sol in op.cit.*: 121-198 [1966].
- (2003), *O Que Não Pode Ser Dito*, Évora, Casa do Sul.
- (2004), *Passagens*, Porto, Edições Asa.
- (2004), *Relâmpagos de Nada*, Fafe, Labirinto.
- (2005), *Génese seguido de Constelações*, Lisboa, Roma Editora.
- (2007), *Horizonte a Ocidente*, Maia, Cosmorama Edições.
- (2007), *Rosa Intacta*, Fafe, Labirinto.
- (2012), *Em Torno do Imponderável*, Évora, Editora Licorne.
- (2013), *Numa Folha Leve e Livre*, Póvoa de Santa Iria, Lua de Marfim.
- Rosa, António Ramos / Barcelos, Isabel Aguiar (2005), *Bichos Instantâneos*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- Rosa, António Ramos / Rosa, Gisela Ramos (2006), *Vasos Comunicantes*, Fafe, Labirinto.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2021), “Um livro na máquina do tempo”, in Oliveira, Carlos de (2021), *Alcateia*, Lisboa, Assírio & Alvim: 7-21.

A tradução da poesia de António Ramos Rosa na Bulgária: um olhar para o passado e uma aposta no futuro

Yana Andreeva, Marieta Georgieva*

Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski/ Sofia University “St. Kliment Ohridski”

No seu ensaio “A tarefa do tradutor”, publicado em 1923, Walter Benjamin escreve que “a tradução nasce do original — de facto, não tanto da sua vida mas da sua ‘sobrevivência’ (*Überleben*)” (Benjamin 2015: 93). Essa noção da tradução como vida posterior de um texto tem-se transformado em princípio de base sobre o qual se constroem as áreas em desenvolvimento crescente da literatura-mundo e dos estudos de tradução. Como ato hermenêutico que se propõe transpor da língua do original para a língua da tradução não apenas o conteúdo, mas também o tom e a significação de um texto, a tradução vai transformar o texto original, reescrevendo-o de certa forma para enquadrá-lo num contexto linguístico e literário diferente, e em muitas ocasiões também num ambiente cultural, político e histórico muito diverso daquele em que o texto fora produzido.

Tal é o caso da tradução da poesia de António Ramos Rosa na Bulgária, que aqui procuraremos descrever nos seus momentos e aspetos mais significativos. Partindo do pressuposto que é por meio da tradução que a obra ramos-rosiana se integra de forma plena na literatura-mundo, refletiremos sobre as suas traduções búlgaras na medida

em que representam um contributo para o alargamento das fronteiras de receção da obra deste Poeta que a crítica literária portuguesa reconhece “como um dos maiores poetas portugueses contemporâneos, e aquele que mais tem publicado desde finais de década de 50” (Coutinho 2001: 17).

Para avaliar e contextualizar a receção búlgara da poesia de António Ramos Rosa, partiremos da informação disponível na base de dados de traduções de autores portugueses da Direção Geral do Livro e das Bibliotecas do Ministério da Cultura de Portugal. Os dados identificados nesta base, alguns dos quais serão mais adiante por nós retificados, permitem justificar claramente o peso que tem a tradução da obra do Poeta na Bulgária, quando cotejada, em primeiro lugar, com a tradução em outros espaços literários europeus e não só europeus, e, em segundo lugar, com a tradução da obra de outros poetas portugueses, já no nosso país.

Assim, quanto aos livros de poesia de António Ramos Rosa publicados em traduções fora de Portugal, a referida base de dados indica a existência de 30 traduções, no total, editadas em livro em 11 países. A distribuição por países e respetivas línguas é como segue: 9 volumes traduzidos em França (em 1987, 1988, 1990, 1991, dois em 1993, 1995, 1998, 2000); 8 volumes em Espanha: (um s/d, 1985, 1990, 1994, 1998, 2003, 2002, 2009); 3 volumes na Bulgária (1999, 2002, 2007); 2 volumes na Itália (2006, 2023); 1 volume em cada um dos países seguintes: Venezuela (1980, a mais antiga tradução), Bélgica (1992), Suíça (1993), Colômbia (2004), Alemanha (2008), México (2014). Acrescentamos aqui a notícia da mais recente tradução, publicada na Suécia (2024) e ainda não referida na base de dados.

Ao comparar as traduções da poesia de António Ramos Rosa com a tradução da obra de outros poetas portugueses, já na Bulgária, os dados que podemos aferir são os seguintes: há 29 poetas portugueses cuja obra é parcialmente traduzida para búlgaro, os volumes de poesia de um só autor são até ao momento 49 e as antologias coletivas de poesia portuguesa são 12. Assinalemos aqui que, embora a lista de poetas traduzidos em antologias pessoais seja muito mais curta (29 poetas) do que a dos ficcionistas portugueses (46 ao todo), a poesia traduzida não deixa de ser representativa das principais tendências estéticas da poesia portuguesa durante o século XX, estendendo-se até ao século XXI. Diga-se de passagem que contamos com traduções de textos poéticos de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, Afonso Duarte, José Régio, Vitorino Nemésio, Miguel Torga, José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca, Mário Dionísio, Álvaro Feijó, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Egito Gonçalves,

Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Alexandre O'Neill, Herberto Helder, Ruy Belo, Ana Hatherly, Pedro Tamen, Maria Teresa Horta, Natália Correia, Fiama Hasse Pais Brandão, João Miguel Fernandes Jorge, José Manuel Mendes, Al Berto, José Jorge Letria, Nuno Júdice e outros.

Para comprovarmos o lugar da poesia de António Ramos Rosa no quadro da receção búlgara da poesia portuguesa, faz-se necessário referir os poetas mais traduzidos e com maior número de antologias pessoais editadas em livro na Bulgária. À frente de todos está, como é de supor, Fernando Pessoa, com 8 livros de poesia editados, seguidos por 4 livros de Casimiro de Brito, 3 livros de António Ramos Rosa e 3 livros de José Manuel Mendes. Temos portanto, à partida, toda a justificação necessária para considerar, pelo menos até ao momento, que as traduções da obra poética ramos-rosiana merecem um estudo mais detalhado, tanto no quadro da tradução da obra de outros poetas portugueses na Bulgária, quanto no contexto da tradução da poesia portuguesa contemporânea em outros espaços linguísticos e literários.

Apresentaremos a seguir as traduções editadas em livro, por ordem de aparição, comentando alguns aspetos referentes à seleção dos textos antologiadados, aos contactos entre o poeta e o tradutor (quando dispomos de dados), à presença ou não de um dispositivo crítico que facilite tanto a seleção dos textos para tradução, como a sua interpretação pelo tradutor e a leitura que será efetuada no final pelo leitor das traduções.

A primeira antologia da poesia ramos-rosiana na Bulgária é editada em livro pela Editora Karina M, em 1999, e com o título de *Lírica (Лирика)*¹, e não *Antologia Poética*, como o indica nos seus registos a DGBL. A coletânea é organizada e traduzida do português por Georgi Mitzkov, contendo no total 100 textos (98 poemas e 2 textos em prosa poética), acompanhados de 5 belas ilustrações do artista Momchil Stoyanov. Na página da ficha técnica indica-se expressamente que “O presente livro é uma seleção de todos os livros de António Ramos Rosa”. Na antologia, que tem um total de 142 páginas, os poemas aparecem distribuídos em 4 secções, intituladas respetivamente “Animal Olhar” (cf. „Животното поглед” e *Animal Olhar*, vol.II da *Obra Poética*, de 1975), “O Cavalo” (cf. „Конят” e *Ciclo do Cavalo*, de 1975), “O Deus nu” (cf. „Голият бог” e *O Deus Nu(lo)*, de 1988), “Livro da Ignorância” (cfr. „Книга на неведението” e *O Livro da Ignorância*, de 1988).

É de notar que o volume *Lírica* inclui uma breve nota final, intitulada “Sobre o Autor” (Mitzkov 1999: 141-142), subscrita pelo tradutor, de apenas uma página e meia.

A nota apresenta sumariamente dados biográficos fundamentais sobre o nascimento, a formação e a ocupação profissional do Autor e refere o conjunto da obra escrita (em géneros e números), chamando a atenção do leitor para o conhecimento da poesia e da filosofia mundial que o poeta tem. São referidos de modo muito conciso alguns aspetos temáticos relevantes da obra poética ramos-rosiana e são traçados paralelos com a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen e com a do argentino Roberto Juarroz, aliás traduzido por António Ramos Rosa. No final da nota inclui o tradutor uma referência muito pessoal: sobre um dia inesquecível, transcorrido em Lisboa, na companhia da esposa do Poeta: “Almoçamos no restaurante Nsiolaius (*sic*), onde tomava o seu aperitivo Fernando Pessoa, sob as arcadas da Praça do Comércio, à beira do rio Tejo” (Mitzkov 1999: 142). A julgar pelo tom elevado desta nota dedicada à poesia de Ramos Rosa e da referência ao encontro com a esposa do Poeta no Martinho da Arcada, cremos poder afirmar com quase absoluta certeza que para o intelectual búlgaro respirar o ar da liberdade poética sob a radiante luz lisboeta deve ter sido uma experiência única e deslumbrante, após os anos de fechamento nas estreitas fronteiras totalitárias do seu país de origem.

É imprescindível fazer aqui uma referência à figura do tradutor, não só por ser ele um dos tradutores mais assíduos de António Ramos Rosa, mas também por representar um perfil muito significativo da figura do intelectual búlgaro na segunda metade do séc. XX, que em termos históricos, até 1989, identificamos com o período do regime comunista na Bulgária. Georgi Mitkov (3/04/1921–2/05/2002), conhecido entre seus colegas e amigos como *Georges*, foi poeta e tradutor literário. Nos anos 40 e 50 foi perseguido pelo regime comunista, devido não só aos seus laços de família (o pai fugiu do país para se salvar do comunismo e o irmão foi sentenciado à morte por razões políticas), mas também por causa da sua homossexualidade. Ficou preso durante algum tempo na prisão de Vratza e internado no campo de concentração Bogdanov Dol. Não lhe sendo permitido residir na capital, refugiou-se como ermita nas proximidades de Sófia, numa casa de repouso nas faldas da montanha Vitosha. No dizer do crítico Kiril Popov, encarnou “a imagem mais autêntica do intelectual búlgaro caído em desgraça na época do regime comunista” (2001: 281). Tradutor incansável e poliglota, Mitkov representou, e até impulsionou, toda uma época na recepção da cultura ocidental na Bulgária, como o afirma Alexandar Tomov (1996: 8). Ao seu labor de tradutor deve-se o aparecimento em búlgaro da poesia de Rilke, Mario Luzi, René Char, Henri Michaux, Victor Segalen, Saint-John Perse, Ezra Pound, Alain Bosquet, Dino Campana, entre

outros. Apesar do cancelamento intelectual a que foi submetido, conseguiu conservar ao longo dessas décadas a sua energia poética, traduzindo poesia. Revelou-se como poeta com obra própria ao publicar, após a chegada da democracia em 1989, seis volumes de poesia em búlgaro e um livro em francês, onde reuniu os textos guardados na gaveta. A partir da década de 90 de Novecentos, começou a traduzir a obra de poetas portugueses, deixando excelentes traduções da poesia de Fernando Pessoa, a nosso ver as melhores que na Bulgária se fizeram, de Pedro Tamen e Nuno Júdice, para além de Ramos Rosa.

Não há nenhuma notícia sobre o destino do arquivo pessoal de Georgi Mitzkov, que poderia ser uma fonte de informação preciosa sobre os seus contactos com António Ramos Rosa e as razões que motivaram a seleção ou justificaram as escolhas feitas na tradução dos textos. Pelas circunstâncias biográficas acima referidas, como pelo facto de ter falecido em 2002 sem deixar herdeiros, reeamos que o espólio de Mitzkov na Bulgária e a sua de certeza riquíssima correspondência pessoal com alguns dos autores por ele traduzidos tenham ficado irremediavelmente perdidos, como aconteceu com o espólio de algumas figuras emblemáticas da intelectualidade búlgara “cancelada” pelo regime comunista. No entanto, não queríamos deixar de mencionar aqui alguns dados que são merecedores de uma investigação mais minuciosa no futuro, já que o estudo que agora apresentamos, como foi já referido, teve as suas limitações espaciais e temporais.

Em primeiro lugar, identificando as pistas para uma futura pesquisa, encontramos a referência à doação do espólio literário do Poeta à Biblioteca Nacional de Portugal, que António Ramos Rosa fez em 2007. Na notícia há uma indicação precisa de que as cartas do seu tradutor búlgaro Georges Mitzkov integram aquela parte significativa do epistolário do poeta que constituiu a transferência inicial do espólio para o Arquivo da Cultura Portuguesa Contemporânea (ACPC). De facto, as cartas de Mitzkov podem aí ser consultadas, encontrando-se na caixa 18 do espólio do poeta (N7).

Outro dado que nos poderia esclarecer sobre o primeiro contacto do tradutor com o Poeta seria o facto de que Mitzkov era não só leitor assíduo e tradutor de poesia francófona, como também tinha contactos de longos anos com revistas e instituições culturais belgas (*Journal des Poètes, Maison Internationale de Poésie de Bruxelles, Biennales Internationales de Poésie*). Daí ser possível formularmos a hipótese de que Mitzkov pode ter descoberto a obra de António Ramos Rosa primeiro em francês, através das traduções na França (a primeira em livro é de 1987) e na Bélgica (a tradução em livro é de 1992). Mais um dado relativo aos possíveis primeiros contactos de Mitzkov com a obra ramos-rosiana poderia ser retirado da afinidade de ambos, enquanto tradutores, com a

poesia dos mesmos poetas, nomeadamente Paul Éluard, Henri Michaux, René Char, de cuja divulgação em Portugal António Ramos Rosa foi o responsável, como também de outros poetas francófonos que traduziu para português.

Mitzkov, que tinha iniciado as suas traduções de Ramos Rosa em 1996, publicando uma antologia coletiva que reúne poemas seletos de Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa e Pedro Tamen, traduz, após o volume *Lírica*, de 1999, mais um livro de poesia só de António Ramos Rosa, editado igualmente pela KARINA M, já em 2002. Embora a ficha técnica na base de dados da DGLAB indique como título da obra original *À Mesa do Vento*, que é de 1997 (e nesse sentido o registo na base estaria correta), na verdade o livro traduzido é *Acordes*, de 1989, o que se confirma também pelo título em búlgaro *Akopdu [Acordes]*.

Este segundo volume de poesia exclusivamente ramos-rosiana, editado na Bulgária, e de novo traduzido do português por Georgi Mitzkov, contém 60 poemas e um breve prefácio da autoria do tradutor, intitulado “A poesia: liberdade que nos liberta” (optamos pela tradução literal, mas teria todo cabimento a associação com um título original de António Ramos Rosa: *Poesia, Liberdade Livre*, de 1962). Na coletânea, de 72 páginas, todos os poemas são intitulados. É de notar a qualidade altamente literária da tradução, habitual para Mitzkov, com uma sensibilidade muito fina no que respeita à transmissão das imagens, à elaboração de conceitos e à gradação de tonalidades e sensações comunicadas ao leitor, ao trabalho feliz do ritmo, como também ao cuidado na tradução dos títulos. Em suma, revela-se nestas traduções aquela sensibilidade extraordinária a todos os desafios na criação poética e à tradução de poesia que faz dos poetas bons tradutores e dos tradutores bons poetas.

Merece alguns breves comentários também o prefácio, já antes referido. Mesmo repetindo os inevitáveis, e invariáveis, dados biográficos, o prefácio búlgaro de *Acordes* contém informação atualizada sobre o conjunto da obra do Poeta e dedica um longo parágrafo a um dos últimos livros, até àquele momento, de António Ramos Rosa: *À Mesa do Vento*. Seria esta provavelmente, julgamos, a causa do erro no título original da obra, indicado na ficha técnica da DGLAB, se é que não se tratou de uma confusão de títulos de projetos de tradução paralelos, apresentados pela editora nas sessões concursais de apoio à edição. Seja como for, é preciso esclarecer que *À Mesa do Vento* nunca foi traduzido para búlgaro, mas sim *Acordes*.

O terceiro volume de poesia traduzida de António Ramos Rosa na Bulgária é de 2007 e já é resultado do trabalho de outro tradutor, Sidónia Pojarlieva. O livro é editado pela

Slavyani com o título búlgaro *Въображение за реалното* [*Imaginação do Real*], mas é registado na base de dados da DGLAB com o título impreciso de *Antologia Poética*. Sidónia Pojarlieva (n. 1935) é jornalista, poeta e tradutora, formada em Letras Francesas. Nos anos 70 e 80 do século passado visita Portugal várias vezes como jornalista. Publica reportagens culturais na imprensa búlgara e entrevista os escritores portugueses que visitam a Bulgária por ocasião dos dois Encontros Mundiais de Escritores na década dos anos 80 de Novecentos. Pojarlieva escreve poesia em búlgaro e francês, é autora de dezasseis livros de poesia e de um volume de crítica literária. A sua obra poética foi premiada com prémios nacionais e internacionais. No campo da tradução literária tem 56 livros publicados até ao momento, traduzindo poesia e ficção do francês, do português e do espanhol. Organizou e traduziu várias antologias poéticas de um só autor, estando entre eles os poetas portugueses António Ramos Rosa, Pedro Tamen, José Jorge Letria, José Manuel Mendes, Nuno Júdice, Casimiro de Brito e Ruy Belo.

A incursão de Pojarlieva na tradução da poesia de Ramos Rosa é muito anterior ao livro traduzido por ela em 2007. Mais adiante, referir-nos-emos às traduções isoladas, publicadas em revistas literárias, mas desde já queríamos assinalar que a estreia búlgara de Ramos Rosa se dá em 1991 na revista *Rodna Rech*, justamente com as traduções feitas por Sidónia Pojarlieva de fragmentos seletos de *Três Lições Materiais*, acompanhados de uma apresentação do Autor com dados biobibliográficos (1991: 45-46). Entre as antologias coletivas que integram textos de António Ramos Rosa, a primeira, de 1993, é selecionada e traduzida novamente por Pojarlieva, o que será detalhado mais à frente. Servem estes dados para afirmar que o interesse desta tradutora pela obra do Poeta tem manifestações muito anteriores à tradução do livro *Imaginação do Real*, o que se confirma também pela longa correspondência, de duas décadas, que se manteve entre Pojarlieva e o casal Rosa, especialmente com Agripina Costa Marques, esposa do Poeta.

A antologia *Imaginação do Real* contém 83 poemas traduzidos, extraídos de 53 coletâneas poéticas de António Ramos Rosa, publicadas desde 1960 até 2005. A contracapa reproduz uma fotografia do poeta por cima da transcrição do poema “Há um azul de colina...”, do livro *Génese*, seguido de *Constelações* (2005), sendo que o poema está também incluído entre os poemas mais recentes na seleção antológica em questão. Sobre o processo e os critérios de seleção dos textos, como sobre a ajuda recebida na escolha dos poemas e do título da antologia, trataremos mais à frente, ao abordar a correspondência da tradutora com o Autor e sua esposa.

A edição de *Imaginação do Real* abre com uma breve introdução, composta pela tradutora em duas partes. A primeira parte (“António Ramos Rosa”) é constituída por uma brevíssima referência ao percurso do Poeta, com indicação muito seletiva de alguns títulos de obras suas e de algumas das suas traduções na Bulgária. A segunda parte é intitulada “A riqueza da imaginação e/ou da realidade?!” e apresenta, também de forma breve e com todas as limitações subsequentes, um esboço superficial da poética ramos-rosiana, ressaltando as suas preocupações com o tempo e o homem, a pátria e a terra, o universo – majestoso e incomensurável. A profunda admiração que a tradutora nutre pela obra de António Ramos Rosa culmina no final desta breve apresentação com uma declaração entusiasmada, cuja tradução literal seria a seguinte:

Feliz o povo português por ter essa literatura, por ter um poeta tão radiante, um poeta de tanta riqueza espiritual, poeta nacional, internacional e universal, como o é António Ramos Rosa... Digo universal porque suspeito que, se alguma vez a humanidade chegar a realizar o seu nobre destino e perceber a suprema Verdade ou chegar a contactar seres de outras galáxias, ali, nos registos do computador cósmico, encontrará as suas palavras poéticas, há muito tempo inscritas. (Pojarlieva 2007: 15)

Sidónia Pojarlieva facultou-nos o acesso ao seu arquivo pessoal com vista à divulgação dos dados relativos ao processo de elaboração das traduções e às consultas que efetuou com o Poeta por meio da correspondência com sua esposa Agripina Costa Marques. Entre as cartas na posse de Pojarlieva, trocadas com diferentes escritores portugueses por diversos motivos, pudemos identificar 43 missivas no total, na maior parte cartas, mas também alguns bilhetes e cartões postais, datados de 2006 a 2024. Delas, 23 cartas foram enviadas por Sidónia aos “Prezados amigos António R. Rosa e Agripina” e 18 foram as missivas que recebeu, assinadas por “António e Agripina”, mas escritas na sua maior parte à mão por Agripina Costa Marques, ou, após 2013, somente “Agripina”, havendo também algumas poucas cartas trocadas com a filha, Maria Filipe Rosa, após o falecimento de Agripina Costa Marques. Consideramos, no entanto, que a troca epistolar deve ter tido início muito antes, talvez em 1992, a julgar por uma carta do arquivo de António Ramos Rosa, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, que nos foi facultada em cópia por Ana Paula Coutinho. e que refere a primeiríssima tradução de textos do Poeta na Bulgária, feita por Sidónia Pojarlieva em 1991 e já acima referida.

As cartas que mais nos interessam inscrevem-se no período entre novembro de 2006

e dezembro de 2007 e dão conta do trabalho sobre a edição de *Imaginação do Real*. Os escritos referem questões à volta da cedência dos direitos de autor e da candidatura a programas de apoio à edição, mas também, e é o que mais nos interessa aqui, testemunham alguns aspetos da colaboração entre o autor e o tradutor no processo de seleção e tradução, inclusive na escolha do título desta antologia de Ramos Rosa em búlgaro.

Em carta de 15 de novembro de 2006 Pojarlieva refere o seu projeto de tradução pela primeira vez (citamos o texto tal qual aparece na carta datilografada em português):

Caro Amigo, tenho a ideia de traduzir uma parte, cerca de 80-85 poemas, de diversos livros seus, num só livro, que vai revelá-lo como o grande Poeta de Portugal: filósofo existencial e esotérico... Tenho à minha disposição os originais *Génese* e *Constelações*, *Duas Águas*, *Um Rio* (com Casimiro de Brito) e um velho *A Mão de Água e a Mão de Fogo*, Antologia Poética de 1987, de onde penso, Gueorgui Mitzkov escolheu muitos dos seus poemas para traduzir no seu livro *A.R.Rosa - Lírica*, 1999. ... Agradecia ao Amigo que me envie ainda outros livros para ajudar-me na minha intenção...”

A correspondência continua com a consulta sobre a seleção dos poemas e o título da antologia em preparação, revelando-nos o interesse do Poeta pela divulgação da sua obra na Bulgária e a sua colaboração no processo de seleção dos textos antologiadados e do título do livro. Em carta de 30 de novembro de 2006, escreve Agripina Costa Marques:

Quanto ao que nos pede na sua última carta, o envio de outros livros que lhe possibilitem a tradução de um volume inteiramente de poemas de Ramos Rosa, infelizmente no estado de “prisioneira” em que me encontro não posso tratar disso. Mas telefonei à editora que publicou a última antologia de poesia de Ramos Rosa a solicitar-lhe um exemplar que nossa filha lhe enviará. Trata-se de uma excelente antologia organizada por uma amiga muito competente (a primeira pessoa que fez tese de doutoramento sobre a poesia de Ramos Rosa) e que abrange toda a obra incluindo a mais recente. Evidentemente que os direitos de autor para o livro que vai preparar serão seus. Já é muito importante a divulgação que vai fazer da obra.

A antologia sugerida para orientar a seleção que terá de ser feita pela tradutora é a *Antologia Poética* de António Ramos Rosa, com prefácio, bibliografia e seleção de Ana Paula Coutinho Mendes, editada pela Dom Quixote em 2001. Quanto ao título

da antologia búlgara, a tradutora propõe as variantes de “Resplandescências” ou “Ascensão”, justificando a escolha com a sua interpretação pessoal da obra ramos-rosiana, e pede consentimento ao Poeta, em carta de 9 de janeiro de 2007. Na resposta, datada de 24 de janeiro de 2007, Agripina Costa Marques escreve:

Congratulamo-nos que já tenha editora para publicar a Antologia, a mesma que publicou os seus livros. Quanto ao título da Antologia, Ramos Rosa preferia *Imaginação do Real*, se estiver de acordo, de harmonia com o primeiro verso de um poema do livro *As Palavras* cuja fotocópia envio e Ramos Rosa gostaria que abrisse a Antologia, no caso da Sidónia aceder a seu pedido. Ficaremos aguardando notícias sobre isso.

A tradutora confirma, em carta de 10 de fevereiro 2007, a aceitação do título que lhe foi proposto pelo Poeta e reflete minuciosamente sobre o assunto e os argumentos que a levaram a formular as primeiras propostas de título para a antologia. Já na carta de 27 de agosto de 2007 informa sobre a entrega da antologia à editora. A edição sai do prelo em finais de outubro ou inícios de novembro, do que dá conta a carta de Sidónia de 7 de novembro em que informa do envio de 5 exemplares do livro *Imaginação do Real*.

A confirmação da receção por António Ramos Rosa e Agripina Costa Marques vem na carta de 26 de novembro de 2007:

Quanto à edição de *Imaginação do Real* está belíssima. E quanto ao último livro publicado pelo António e de que lhe enviei um exemplar, *Rosa intacta*, não poderia constar ainda do seu trabalho, uma vez que a data da publicação foi de 20 de outubro. Nessa data, creio que **o seu livro** já estava pronto”. (O sublinhado de “**o seu livro**” é nosso.)

A carta termina com uma nota muito pessoal:

Admiro a sua tenacidade não obstante os problemas de saúde. Acho fundamental não nos deixarmos vencer: a vida perderia todo o sentido. As adversidades se, de algum modo nos limitam, também estimulam as nossas forças: e é um desafio pôrmo-nos à prova.

Enviamos-lhe um grande abraço com a nossa amizade e admiração,

o António e a Agripina

A correspondência continua nos próximos meses, incluindo o envio de alguns poemas: um poema da autoria de Sidónia Pojarlieva, dedicado a António Ramos Rosa, escrito em búlgaro e francês, passados alguns anos revisto por José Manuel Mendes para ser publicado em português, e um poema dedicado a Sidónia, escrito por Agripina Costa Marques. Aqui reproduzimos o último poema, datilografado e com a dedicatória manuscrita da Autora:

A Sidónia Pojarlieva

Próxima a Noite. De fim denominada
como se o Nada de tudo nesse fim
confluísse. E, no entanto, de Tudo
é o culminar. De luz é já o passo
que a aproxima. E esplendor: sê-lo-á.
Do excesso que a visão não domina,
na aparição tão súbita que a transcende:
o Ilimitado a desvelar-se pleno
ante um olhar que o limite confinara.

Concluindo esta rápida apresentação da correspondência da tradutora com a família Rosa, podemos afirmar que a reação de sensibilização mútua que as cartas testemunham revela, a nosso ver, o teor essencial deste epistolário que em grande parte ultrapassa o diálogo formal e técnico entre tradutor e autor, para se tornar a mostra de uma amizade intelectual que se manifesta na solidariedade, na admiração mútua e no reconhecimento do valor do trabalho do Outro. Aliás já encontramos este sentido cifrado na expressão “seu livro”, com que Agripina Costa Marques se refere à antologia poética de António Ramos Rosa traduzida por Sidónia Pojarlieva, tornando assim visível a consciência daquela nobre apropriação do produto artístico e da profunda impregnação das ideias de outrem através da identificação medular do tradutor com o traduzido.

Mesmo tendo-nos concentrado neste estudo sobre as três antologias com poemas exclusivamente de Ramos Rosa, que foram editadas em livro na Bulgária, por apresentarem a nosso ver e em perspetiva um campo relativamente mais amplo para a análise dos diversos aspetos da tradução poética e das transferências interculturais

que esta potencia, não podemos aqui prescindir de fazer uma apresentação sumária das traduções da poesia de António Ramos Rosa em antologias coletivas e revistas literárias, publicadas na Bulgária entre 1991, quando aparece a primeira tradução identificada, como foi assinalado acima, até à atualidade.

É de assinalar que a inclusão da poesia ramos-rosiana em antologias coletivas da poesia portuguesa antecede cronologicamente as antologias pessoais do Poeta, feitas na Bulgária. Assim, já na década de 90, que por razões de índole política e cultural se caracteriza por uma abertura extraordinária do mercado editorial búlgaro para literaturas e autores quase desconhecidos até ao momento, como são os autores portugueses, a poesia de António Ramos Rosa é integrada em duas antologias coletivas. Podemos afirmar, sem lugar a dúvida, que o aparecimento destas antologias marca o início de uma segunda fase na receção da poesia portuguesa na Bulgária, a partir da qual a presença avulsa, em publicações periódicas literárias, de traduções isoladas de alguns poucos poetas, que definia a fase de receção anterior, passa a ser substituída por uma divulgação muito mais criteriosa e orientada para a apresentação dos grandes nomes da poesia portuguesa do século XX. Neste sentido, as duas antologias que se referem a seguir são uma espécie de divisor de águas, pois facultam aos círculos literários búlgaros um primeiro contacto com o panorama da poesia portuguesa moderna e contemporânea, permitindo enquadrar no seu fluxo a obra individual das vozes poéticas mais destacadas em Portugal.

A primeira destas antologias pioneiras, que se afirma de fundamental importância para a receção geral da poesia portuguesa na Bulgária, é a *Antologia da Poesia Portuguesa do Século XX*, publicada em 1993 pela editora Nov Zlatorog, com seleção, tradução do português e prefácio de Sidónia Pojarlieva. O livro apresenta, nas suas 192 páginas, 44 poetas portugueses, inscritos em diversos momentos e tendências estéticas, desde o Primeiro Modernismo até aos anos de Novecentos. Nela, em quatro páginas incompletas, encontramos apenas dois poemas breves de Ramos Rosa e 9 fragmentos poéticos seus, extraídos de *Três Lições Materiais* (Rosa in AAVV 1993: 125-128). A segunda antologia intitula-se *Poetas Portugueses Contemporâneos*, sendo a seleção, a tradução do português e o posfácio da responsabilidade de Georgi Mitzkov. Publicado pela Karina M. em 1999, este volume de 254 páginas já dedica, à diferença do anterior, um espaço considerável à obra ramos-rosiana. Fazendo para o leitor búlgaro uma seleção representativa da obra de quatro poetas (Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Pedro Tamen), a antologia de Mitzkov reúne a tradução de 57 poemas de Ramos Rosa, extraídos de diversas coletâneas do Autor,

como *O Livro da Ignorância*, *Ciclo do Cavalo*, *Animal Olhar*, *As Palavras*, *Não Posso Adiar o Coração*. Mas os parâmetros quantitativos acima indicados, que se referem aos textos poéticos ramos-rosianos, incluídos na antologia *Poetas Portugueses Contemporâneos*, selecionada e traduzida por Mitzkov, seriam apenas um pretexto para a considerar o primeiro marco verdadeiramente notável na receção búlgara da poesia de Ramos Rosa. O que faz sobressair esta antologia é a indiscutível mestria do tradutor que se empenha com ardor e erudição no seu ofício: a sua extraordinária capacidade de perceber o âmago conceptual e sentir a pulsação emocional dos poemas ramos-rosianos, para conceber a tradução e recriar com honestidade artística e fidelidade estética os versos, ideados e sentidos originariamente em português pelo Poeta, plasmando-os em versos numa língua tão diferente nas suas tonalidades e cadências como é a língua búlgara.

Neste quadro da receção da poesia de António Ramos Rosa na Bulgária, que aqui esboçamos, assinalando os seus factos e significados mais relevantes para a transferência intercultural que pela tradução literária se efetua, é preciso referir também as traduções de poemas isolados ou grupos de poemas, publicados em revistas literárias. Note-se que da mesma maneira que as antologias poéticas coletivas antecedem as edições de livros ou antologias poéticas que contêm exclusivamente poemas de Ramos Rosa, as traduções ocasionais de certos poemas, publicadas na imprensa literária, antecedem e preparam o terreno para o aparecimento de uma tradução mais sistemática da poesia ramos-rosiana, já reunida em livro. Essas primeiras traduções, de poemas isolados ou pequenos grupos de poemas, somam ao todo 7, e aparecem nas páginas de revistas e jornais literários que surgem na década de 90, fazendo parte da nova e proliferante imprensa, chamada então democrática por promover a abertura do país, mas também em algumas publicações periódicas de grande longevidade, que sobrevivem à mudança de regimes na Bulgária durante o século XX. Assim, identificamos traduções de alguns poemas de António Ramos Rosa em *Rodna rech*, em 1991; *Vek 21*, em 1995; em *Literaturen forum*, em 1995; em *Literaturen vestnik*, em 1995 e 1996; em *Ah, Maria*, em 2003; em *Plamak*, em 2006. Não estranhará que os tradutores destes poemas sejam os já conhecidos Sidónia Pojarlieva e Georgi Mitzkov, a quem em 2003 se une, com a tradução de uns poucos poemas, Rumen Stoyanov, também poeta e tradutor profissional como Mitzkov. Os poemas traduzidos por Pojarlieva e Mitzkov para a imprensa literária hão de integrar posteriormente as antologias pessoais e os volumes coletivos publicados respetivamente em 1999, 2002 e 2007 e em 1993 e 1999, não se observando alterações consideráveis nas traduções dos textos que permitam identificar uma retradução.

Nesta apresentação não tomamos em conta as publicações em linha que crescem em número nos últimos anos, mas que não acrescentam ao espaço de receção da obra de António Ramos Rosa na Bulgária dados substanciais nem modificam o seu quadro geral, pois reproduzem sem variação as traduções anteriormente publicadas tanto em livros como em revistas, e já acima referidas.

Impõe-se reconhecer que a investigação sobre a receção da poesia de António Ramos Rosa na Bulgária por meio da sua tradução realizada até ao momento, embora esgotando a descrição de todas as traduções publicadas na Bulgária e assinalando alguns aspetos importantes na comunicação entre o Autor e os seus tradutores no processo da tradução, é ainda incompleta. Acreditamos que uma futura consulta que se estenda a mais arquivos pessoais de tradutores e ao espólio do Autor poderá detetar fontes e testemunhos essenciais que aqui não puderam ser apreciados devido às limitações inerentes a esta primeira abordagem do assunto.

Para concluir, sustentamos que os dados relativos à receção da poesia de António Ramos Rosa na Bulgária por via da tradução atestam um interesse significativo por parte dos tradutores de poesia estrangeira, nomeadamente portuguesa, e das editoras búlgaras que entre 1993 e 2007 publicaram três antologias pessoais do Poeta e mais duas antologias coletivas, contendo poemas seus, podendo-se acrescentar a estas traduções os poemas traduzidos para publicação na imprensa literária. Note-se que as duas décadas em questão se, por um lado, se seguem à abertura democrática e cultural da Bulgária e ao manifesto interesse em conhecer novas vozes da literatura mundial, por outro lado, coincidem com o período de definitiva consagração da obra do Poeta a nível nacional e internacional, sendo ambas as circunstâncias altamente propícias para a realização dos projetos dos tradutores búlgaros, empenhados na tradução da poesia de Ramos Rosa. O que este estudo da receção búlgara da obra ramos-rosiana nos revelou permite-nos afirmar que, na última década do séc. XX e na primeira do nosso século, foi criada uma base sólida para um futuro labor tradutológico no sentido de uma subsequente divulgação de textos de Ramos Rosa ainda desconhecidos ao leitor búlgaro.

Nesta aposta no futuro do alargamento da receção da obra de António Ramos Rosa na Bulgária, queríamos também sublinhar a importância da sua presença nos programas de unidades curriculares da licenciatura e do mestrado em Filologia Portuguesa na Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski, assim como em atividades académicas extracurriculares, dedicadas à apresentação e leitura de poesia em língua portuguesa. As várias tentativas de aproximação à obra ramos-rosiana que temos feito com os nossos

estudantes e doutorandos nos últimos anos fazem-nos acreditar que há um interesse da nova geração de leitores na Bulgária, e entre eles estão os futuros tradutores literários que preparamos na universidade, interesse esse que se poderá concretizar em iniciativas de novas traduções. Cabe a nós, docentes e investigadores da literatura portuguesa, leitores deslumbrados pelas figuras solares e pelas constelações do universo ramos-rosiano, divulgar nas nossas atividades a obra do Poeta, revelar a atualidade renovada de algumas das ideias e práticas de base que edificam a sua poética, lembrar aquele seu altíssimo teor estético, ético e filosófico que a mantém como expressão artística transversal a tempos e espaços, e que a torna humanamente compreensível e familiar, também em outras línguas, quando sintonizada pela boa tradução.

NOTAS

* Yana Andreeva é professora catedrática da Faculdade de Filologias Clássicas e Modernas da Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski. Ensina Literatura Portuguesa nos cursos de Licenciatura e Mestrado em Filologia Portuguesa. Doutorou-se em Literatura Portuguesa Contemporânea com a tese “A escrita autobiográfica na obra de Fernando Namora”. É autora de vários livros sobre escritores e temas da literatura portuguesa, publicados na Bulgária (*Discursos de identidade na obra autobiográfica de Fernando Namora*, 2007; *Leituras da literatura portuguesa*, 2010; *Escritor e sociedade nos diários de escritores portugueses de finais do século XX*, 2011; *Leituras da migração*, 2017), do estudo *Portugal segundo a Bulgária*, publicado em Portugal em 2020, de numerosos artigos e prefácios, organizadora de três antologias da Literatura Portuguesa e vários volumes coletivos, orientadora de teses de mestrado e doutoramento em Literatura Portuguesa Contemporânea. Atualmente dirige o Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos e a Cátedra José Saramago nesta universidade.

Marieta Georgieva é licenciada em pedagogia. Especializou-se em biblioteconomia e informação científica e fez o mestrado em jornalismo na Universidade de Sófia Sveti Kliment Ohridski. Foi responsável pela Sala de Leitura em Português na Biblioteca Municipal de Sófia desde a sua criação em 1993 até 2016. De 2007 a 2016 foi chefe do Departamento de Diálogo Intercultural da Biblioteca Municipal. Desde 2022 é chefe do Departamento de Coordenação e Relações Públicas da Biblioteca Universitária Sveti Kliment Ohridski. Investigadora, autora de artigos, co-autora do livro *Portugal – Bulgária nos extremos da Europa: relações bilaterais* (2004). Organizadora do Índice bibliográfico *Bulgária e a Lusofonia: Livros*, no prelo da Editora da União de tradutores e intérpretes na Bulgária.

¹ Todas as traduções de títulos de obras e citações provenientes de textos escritos originalmente em búlgaro e reproduzidas neste estudo são feitas por Yana Andreeva.

Bibliografia

- AAVV (1993), *Portugalska poesiya XX vek: Antologiya* [Antologia da Poesia Portuguesa do Século XX], seleção, tradução do português e prefácio de Sidónia Pojarlieva, Sófia, Ed. Nov Zlatorog.
- AAVV (1999), *Savremenni portugalski poeti: stihotvoreniya i poemi* [Poetas Portugueses Contemporâneos], seleção, tradução do português e posfácio de Georgi Mitzkov, Sófia, Ed. Karina M.
- Benjamin, Walter (2015), *Linguagem | Tradução | Literatura (filosofia, teoria e crítica)*, tradução e notas de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (2001), “A poesia em espiral”, in Rosa, António Ramos, *Antologia Poética*, seleção, prefácio e bibliografia de Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa, Dom Quixote.
- Mitzkov, Georgi (1999), “Za avtora” [“Sobre o Autor”], in Rosa, António Ramos, *Lírica*, tradução de Georgi Mitzkov, Sófia, Karina M.: 141-142.
- Pojarlieva, Sidónia (2007), “António Ramos Rosa (1924): a riqueza da imaginação e/ ou da realidade”, in Rosa, António Ramos, *Vaobrajenie za realnoto* [Imaginação do Real], seleção, introdução e tradução de Sidónia Pojarlieva, Sófia, Ed. Slavjani: 11-15.
- Popov, Kiril (2001), “Za duhovnoto prevazhodstvo na vatrešnata svoboda” [“Sobre a superioridade espiritual da liberdade interna”], *Demokratcheski pregled*, Prolet: 278-283.
- Rosa, António Ramos (1991), “Tri materialni uroka (miniaturyuri)” [“Três lições materiais (miniaturas)”], tradução de Sidónia Pojarlieva, *Rodna retna*, n.º 7-8: 45-46.
- (1993), in AAVV, *Portugalska poesiya XX vek: Antologiya* [Antologia da Poesia Portuguesa do Século XX], (seleção, tradução do português e prefácio de Sidónia Pojarlieva), Sófia, Ed. Nov Zlatorog: 125-128.
- (1995), “Poesiya – Antonio Ramos Rosa” [“Poesia de António Ramos Rosa”, 4 poemas], tradução de Georgi Mitzkov, *Vek 21*, IV, n.º 10, 11.
- (1995), “Nostalgiata ne napomnya i ne fiksira minaloto, ako e bilo...” [“A nostalgia não lembra ou fixa o haver sido...”], tradução do poema de Georgi Mitzkov, *Literaturen forum*, V, n.º 10, 8.
- (1995), “Poniakoga vsemi predmet se osvetyava...” [“Por vezes cada objeto se ilumina...”], tradução de Georgi Mitzkov, *Literaturen vestnik*, n.º 11, 8.

- (1996), “Ot Tzikala za konya” [“Do Ciclo do Cavalo”, 9 poemas], tradução de Georgi Mitzkov, *Literaturen vestnik*, VI, n.º 13, 16.
 - (1999), in AAVV, *Savremenni portugalski poeti: stihotvoreniya i poemi* [Poetas Portugueses Contemporâneos], seleção, tradução do português e posfácio de Georgi Mitzkov, Sónia, Ed. Karina M.: 143-213.
 - (2001), *Antologia Poética*, prefácio, bibliografia e seleção de Ana Paula Coutinho Mendes, Lisboa, Dom Quixote.
 - (2003), “Ot golyamata otvorena stranitza na tvoeto tyalo” [“Da grande página aberta do teu corpo”], tradução de Rumen Stoyanov, *Ah, Maria*, n.º 14: 158.
 - (2006), “Portugalska poesiya – Antonio Ramos Rosa” [“Poesia portuguesa – António Ramos Rosa”, 7 poemas], tradução de Rumen Stoyanov, *Plamak*, XLIX, 11-12.
 - (2007), *Vaobrajenie za realnoto* [Imaginação do Real], seleção, introdução e tradução de Sidónia Pojarlieva, Sónia, Ed. Slavyani.
- Tomov, Alexandar (1996), “Pessoa i negoviat prevodatch” [“Pessoa e o seu tradutor”], *Demokratziya*, 4/03/1996: 8.

Referências webbibliográficas

- Biblioteca Nacional de Portugal. Aquisições. Ramos Rosa doa o seu Espólio Literário à BNP (2007), https://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=623:ramos-rosa-doa-o-seu-espolio-a-bnp&catid=49:aquisicoes&Itemid=662&lang=pt (último acesso em 16/09/2025)
- Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas – Site DGLAB: Translations Database <<http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/Paginas/PesquisaTraducoes.aspx>> (último acesso em 16/09/2025)

10 poemas de *Ciclo do Cavalo* traduzidos para italiano

Andrea Ragusa*

Universidade de Parma

Os setenta e dois poemas que compõem *Ciclo do Cavalo* foram publicados pela primeira vez em 1975 pela editora Limiar do Porto (coleção “Os Olhos e a Memória”) e reeditados, com um desenho de Franz Marc, pela Edições ASA (Porto, 2004). A coleção completa foi então incluída no primeiro volume da *Obra Poética*, editada por Luis Manuel Gaspar (em colaboração com Agripina Costa Marques e Maria Filipe Ramos Rosa, Lisboa, Assírio & Alvim, 2018), que é o texto de referência para estas versões. Existe também uma tradução em francês (*Le cycle du cheval*, trad. de Michel Chandeigne, prefácio de Robert Bréchon, Le Muy, Editions Unes, 1993, republicada em 1998 pela Gallimard) e uma tradução para o espanhol (*Ciclo del caballo*, trad. de Ángel Campos Pámpano, Valência, Pre-Textos, 1985). Em italiano, além de traduções esporádicas de poemas individuais em revistas especializadas, foi publicada uma antologia, editada por Vincenzo Russo (*Non posso rimandare l'amore. Poesie 1958-1999*, Lecce, Manni, 2006). Mais recentemente foi publicado *Ciclo del cavallo* (tradução e introdução de A. Ragusa, Génova, San Marco dei Giustiniani, 2023), do qual são retiradas as 10 traduções que aqui se propõem.

A linguagem de Ramos Rosa é “desconcertantemente simples” e “falsamente transparente”,¹ neste *Ciclo* como em outros lugares da sua obra, especialmente no que diz respeito ao léxico. Além do vocabulário recorrente (*lâmpada*, *nuvem*, *boca*, *campo*, *árvore*, *insectos*, *pedra*, *terra*, *água*, *ar*, *incêndio*), é constante o recurso a

termos polissêmicos ou utilizados nas suas diversas nuances e acepções – pt. *alento* (it. ‘anelito’, ‘slancio’, ‘respiro’), *assombro* (‘stupore’, ‘timore’, ‘sgomento’), *visão* (‘vista’ o ‘visione’), *varado* (‘percosso’, ‘stravolto’, ‘spaventato’), *folha* (‘foglia’ o ‘foglio’), *vagar* (‘vagare’, ‘lentezza’, ‘flemma’), *bafo* (‘fiato’ o ‘alito’) e *hálito* (it. ‘alito’ e, por extensão, ‘odore’) –, embora também se observem casos em que as relações sintagmáticas e as unidades lexicais ficam subordinadas ao elemento métrico-rítmico, como acontece, por exemplo, no verso “Viste o cavalo varado a uma varanda”, fortemente aliterativo (e, por essa razão, optou-se por traduzir de forma “lateral”: “Hai visto il cavallo vergato a una veranda”), onde *varado* foi traduzido como o it. ‘verгато’ (que mantém as polissemias), e *varanda* não corresponde precisamente ao it. ‘veranda’ (pt. *marquise*), mas ao it. ‘balcone’, embora pertencendo à mesma esfera semântica. Outro caso particular é o do pt. *poema* (ex.: “E o cavalo caminha inscrito no poema”), aqui entendido exclusivamente como “composição” (“E il cavallo nella poesia cammina inscritto”) e não de poesia como “arte poética”, nem sequer na acepção do it. *poema* (composição de dimensão extensa, como a *Commedia* de Dante), embora, num contexto diferente, esta última aceção também fosse totalmente admissível. Os termos relativos ao comportamento equino (*estacado*, *empinado*), foram traduzidos com os equivalentes italianos (‘piantato’, ‘impennato’), enquanto para os detalhes anatómicos (*ventas*, *cascas*) foram escolhidas formas genéricas de uso comum (it. ‘narici’, ‘zoccoli’) e não termos especializados (‘froge’, ‘corone’). Mesmo a partir da prevalência de uma linguagem precisa e deliberadamente essencial, tentou-se manter o contraste com os raros adjetivos obsoletos ou literários (*rubra*, *abrupto*, *cálido*, *repisada*) também na tradução (it. ‘rubra’, ‘abrupto’, ‘calido’, ‘ripestata’), assim como o uso transitivo de verbos intransitivos (ex. “che galoppa nel bianco il suo nero galoppo”), ou o recurso ao pronome pessoal ‘lui’ (ele, usado em pt. indiferentemente para pessoas ou animais), à luz da essência poética e quase “humana” de um “animal cordial e iluminado”.

Do ponto de vista morfofossintático, também se mantiveram na tradução as discrepâncias entre nomes de géneros diferentes e adjetivos (ex. “Tens o poder e a altura *precisas* / Hai il potere e l’altezza *precise*”), as falsas concordâncias entre as partes variáveis do discurso (“que da *tua* elegância e ritmo se libertam / che dalla *tua* eleganza e ritmo si liberano”; “e a estrela a que *está presa* a mulher e o cavalo / e la stella cui è *legata* la donna e il cavallo”), e a escassa ocorrência de hipérbatos e anástrofes, como nos versos

Cavalo de terra pronto a ser montado
mas volte sempre ao lugar do diamante
na paisagem incrustado [...]

Cavallo di terra pronto a esser montato
ma torna sempre al luogo del diamante
nel paesaggio incastonato [...]

onde o pt. *incrustado* pode referir-se a “cavalo” ou a “diamante” (entendidos como um único objeto poético), mas não a “paisagem”, embora na tradução exista uma ambiguidade inexistente na língua original, uma vez que o pt. *paisagem* é de género feminino, enquanto o it. *paesaggio* é masculino.

A explicação de alguns fenómenos linguísticos, mesmo que através destes poucos exemplos, pode ser útil para compreender a estratégia de tradução, tratando-se de uma poesia baseada num vocabulário declaradamente espontâneo e em formas geralmente lineares e simples, dentro de um contexto sem uma identidade métrica fixa ou rigorosamente fechada. Ramos Rosa foi tradutor de poesia e, não raro, foi-o “até aos limites da literalidade”, uma vez que fez sua a palavra dos poetas traduzidos de línguas afins (como o citado Éluard (cf. Rosa 2006: 21), mas também Michaud, Bonnefoy, Vallejo e Salinas, só para citar alguns), a ponto de confundi-las com a sua própria voz, tanto de poeta como de tradutor. Também nesta óptica — sem adoptar uma posição arbitrária do lado do sentido em detrimento do som, nem sustentar postulados enganosos como o da “literalidade” — optou-se por valorizar a simplicidade estudada da sua linguagem, evitando, em termos gerais, constrangimentos métrico-rítmicos e procurando não distorcer, na medida do possível, a naturalidade plana dos seus versos.

Já alguém viu o cavalo? Vou aprendê-lo
no jogo das palavras musculares.
Alento alto, volume de vontade,
força do ar nas ventas, dia claro.

Aqui a pata pesa só a mancha
do cavalo em liberdade lenta

para que o cavalo perca todo o halo
para que a mão seja fiel ao olhar lento

e o perfil em cinza azul aceso
de clareira de inverno. Bafo, o tempo
do cavalo é terra repisada

e sem véus, de vértebras desenhadas,
lê o cavalo na mancha, alerta,
na solidão da planície. E uma montanha.

Qualcuno ha già visto il cavallo? Lo apprendo
nel gioco delle parole muscolari.
Anelito alto, volume di volontà,
forza d'aria nelle narici, giorno chiaro.

Qui la zampa pesa solo la macchia
del cavallo in libertà lenta
perché il cavallo perda tutta l'aura
perché la mano sia fedele al lento sguardo

e il profilo d'azzurro cenere acceso
di radura d'inverno. Fiato, il tempo
del cavallo è terra ripestata

e senza veli, le vertebre disegnate,
leggi il cavallo nella macchia, all'erta,
nella piana solitaria. E una montagna.

Cavalo de folha sobre folha,
cavalo de jogar e ler, escrever terra
em que estás plantado em teu tamanho
força de todo o corpo aberto ao ar.

Cavalo de terra pronto a ser montado
mas volte sempre ao lugar do diamante
na paisagem incrustado, alento aceso
de um animal ali no centro em qualquer campo.

Os membros apagados, fulva mancha,
dissipa-se o vapor da relva
e das narinas, inteiro, alerta
o fogo sai para as casas mais desertas.

Cavallo di foglia su foglia
cavallo da leggere e giocare, scrivere terra
in cui nella tua stazza sei piantato,
forza di tutto il corpo aperto all'aria.

Cavallo di terra pronto a esser montato
ma torna sempre al luogo del diamante
nel paesaggio incastonato, anelito acceso
di un animale al centro in qualche campo.

Le membra esauste, fulva macchia,
il vapore si dissipa dal prato
e dalle narici, intero, all'erta
il fuoco esce verso le case più deserte.

Viste o cavalo varado a uma varanda?
Era verde, azul e negro e sobretudo negro.
Sem assombro, vivo da cor, arco-íris quase.
E o aroma do estábulo penetrando a noite.

De outra margem ascendia outro astro
como uma lua nua ou como um sol suave
e o cavalo varado abria a noite inteira
ao aroma de Junho, aos cravos e aos dentes.

Uma língua de sabor para ficar na sombra
de todo um verão feliz e de uma sombra de água.
Viste o cavalo varado e toda a noite ouviste
o tambor do silêncio marcar a tua força

e tudo em ti jazia na noite do cavalo.

Hai visto il cavallo vergato a una veranda?
Era verde, azzurro e nero e soprattutto nero.
Senza timore, vivo di colore, quasi arcobaleno.
E l'aroma della stalla che penetra la notte.

Dall'altra sponda ascendeva un altro astro
come una luna nuda o come un sole soave
e il cavallo vergato apriva la notte intera
all'aroma di giugno, ai garofani e ai denti.

Una lingua di sapore da lasciare nell'ombra
di tutta un'estate felice e di un'ombra d'acqua.
Hai visto il cavallo vergato e tutta la notte hai udito
il tamburo del silenzio scandire la tua forza

e tutto in te giaceva nella notte del cavallo.

Eis a mão, o vento, a língua sem razão.
Que inscreve ela na árvore? Um nome de árvore,
a razão do efémero, a morte desse nome.
Só um cavalo salva o seu nome na árvore.

Árvore, cavalo errante, que dizem? Rasgam
a casca, o pêlo, as inscrições resistem,
a mão desta tarde de Abril não se eterniza
com um número ou um nome. Os nomes não se perdem.

Árvore, razão incessante, cavalo, razão errante,
simbiose de amor e obscuro furor estático,
a minha mão demora-se na árvore e no cavalo.

Um vento já soletra as palavras da árvore.
E o cavalo caminha inscrito no poema.
E tudo é sem razão por uma razão diferente.

Ecco la mano, il vento, la lingua senza ragione.
Cosa la iscrive nell'albero? Un nome d'albero,
la ragione dell'effimero, la morte di quel nome.
Solo un cavallo salva il suo nome nell'albero.

Albero, cavallo errante, cosa dicono? Strappano
la corteccia, il pelo, le iscrizioni resistono,
la mano di questo pomeriggio d'Aprile non si eternizza
con un numero o un nome. I nomi non si perdono.

Albero, ragione incessante, cavallo, ragione errante,
simbiosi d'amore e oscuro furore statico,
la mia mano indugia nell'albero e nel cavallo.

Un vento già scandisce le parole dell'albero.
E il cavallo nella poesia cammina inscritto.
E tutto è senza ragione per una ragione diversa.

Quem pega o sol do osso e lhe dá a boca?
Quem dá o seio firme à mão dilacerada?
Quem saceia de orvalho uma sede nocturna?
Quem abriu esta mão ao turbilhão do dia?

Pulsa a terra e o pulso torna-se o movimento
de fibras minerais ferindo a pedra feliz.
Mil filhos do sol, mil campos, mil abraços
restabelecem a torre, sua pureza rubra.

Ó sabor da alegria, ó sabor de argila!
Aqui é o campo da boca mais sedenta:
Liberta o arco da cabeça,
diz bom dia ao vento.

Chi prende il sole dall'osso e gli dà la bocca?
Chi dà il seno fermo alla mano dilacerata?
Chi sazia di rugiada una sete notturna?
Chi ha aperto questa mano al turbinio del giorno?

Pulsa la terra e il polso si fa il movimento
di fibre minerali che feriscono la pietra felice.
Mille figli del sole, mille campi, mille abbracci
ristabiliscono la torre, la sua purezza rubra.

Oh sapore d'allegria, oh sapore d'argilla!
Ecco il campo della bocca più assetata:
libera l'arco della testa,
di' buongiorno al vento.

Com seus campos, seus arbustos, ele caminha,
a folhagem solar dentro do corpo.
É um animal cordial e iluminado,
pela sede, pelo odor, pela firmeza.

Cada pálpebra que se fecha
é folha cheia, cada olhar
a mão no dorso quente:
estilhaços de luz, concentração mortal.

Aqui não há venenos mas um cavalo que nasce
da brancura plena e anseia ser a busca
de um animal mais alto, mais puro e mais perfeito.

Con i suoi campi, i suoi arbusti, lui cammina,
il fogliame solare dentro il corpo.
È un animale cordiale e illuminato,
per la sete, per l'odore, per la fermezza.

Ogni palpebra che si serra
è foglia piena, ogni sguardo
la mano sul dorso caldo:
schegge di luce, concentrazione mortale.

Qui niente veleni ma un cavallo che nasce
dalla piena bianchezza e brama d'esser la ricerca
di un animale più alto, più puro e più perfetto.

Ausência do poema? Clamor de nada.
Ou a harmonia inesperada. O corte brusco
de um apelo, pura invenção ainda!

Chamo-te meu desejo, minha terra,
meu chão, montanha, meu cavalo,
chamo-te sobre a terra, este papel.
Mas é o ventre vivo que te chama!

Longe da vida, não sei que vida seja,
se no abrupto seio da treva súbito
nasce o apelo cerrado a uma outra vida.

Esta só de linhas, ou de ímpetos no vácuo,
sabe que morrerá de sua morte. Mas
a ignorância surge e nela a esperança!

Assenza della poesia? Clamore di niente.
O l'armonia insperata. Il taglio brusco
di un appello, pura invenzione ancora!

Ti chiamo mio desiderio, mia terra,
mio suolo, montagna, mio cavallo,
ti chiamo sulla terra, questo foglio.
Ma è il ventre vivo che ti chiama!

Lontano dalla vita, non so che vita sia,
se nell'abrupto seno della tenebra subito
nasce il serrato appello a un'altra vita.

Questa solo di linee o di impeti nel vuoto,
sa che morirà della sua morte. Ma
l'ignoranza nasce e in essa la speranza!

As formas do teu ser são várias,
mas negam a inércia, arrancam-te
do chão. Tens o poder e a altura precisas
para a vasta geografia dos campos e das casas.

És vertical no peso, na verdade do nome
do princípio ao fim, firme de seres terra
e o cheiro que tens é de um livre universo:
a terra pode esperar, confia em teu galope.

Porque te quero único, por não ser e
para ser, quantas vezes te falho
sem a paciência
da tua impaciência nobre de cavalo.
Mas o teu galope liberta o meu alento
e o meu desejo corre sobre a planície branca,
a teu lado chispando a rubra fúria,
com a garganta ébria
de uma implacável frescura.

Sono varie le forme del tuo essere,
ma negano l'inertza, ti estirpano
dal suolo. Hai il potere e l'altezza necessarie
per la vasta geografia dei campi e delle case.

Verticale sei nel peso, nella verità del nome
dal principio alla fine, saldo di essere terra
e hai l'odore di un libero universo:
la terra può attendere, confida nel tuo galoppo.

Perché ti voglio unico, per non essere e
per essere, quante volte ti manco
senza la pazienza

della tua nobile impazienza di cavallo.
Ma il tuo galoppo libera il mio slancio
e corre il mio desiderio sulla pianura bianca,
al tuo fianco scintilla la rubra furia
con la gola ebbra
di un'implacabile frescura.

A seta principia pela sede. Ou o desejo
no seu centro negro (húmido, efervescente)
e vai pelo campo em corpo de cavalo
dizer a plenitude do sangue nesta página.

Cavalo de espaço, terra de vigor e paz
para ser a sede, a força
de outra força,
o puro alento da felicidade ignorante.

Ah não saber e ser a sede irradiante
da água de um cavalo e de uma estrela
do mar no desenho do combate
em que o negro se volve claridade brusca.

E eis a lâmina a ferir a lucidez
de uma verdade morta, a pressa de correr
ao mais ardente nome, o do cavalo sempre,
que galopa no branco o seu negro galope.

La saetta ha principio nella sete. O il desiderio
nel suo centro nero (umido, effervescente)
e va per il campo in corpo di cavallo
a dire la pienezza del sangue in questa pagina.

Cavallo di spazio, terra di vigore e pace
per essere la sete, la forza
di un'altra forza,
il puro anelito della felicità ignorante.

Ah non sapere ed essere la sete radiante
dell'acqua di un cavallo e di una stella
di mare nel disegno della lotta
in cui il nero si fa chiarore brusco.

Ed ecco la lama che ferisce il luccicare
di una verità morta, la fretta di correre
verso il più ardente nome, quello del cavallo sempre,
che galoppa nel bianco il suo nero galoppo.

Tem o poder das águas, a negra mãe fatal
que eu saúdo no sono das palavras mais duras,
tem as garras da vida, tem as unhas mortais,
a pele que ela me arranca deixa-me ao vivo

morto. Mas a água cura-me as feridas de esfolado
e novamente avanço para o centro da terra
na noite do meu sono de escrever sem saber
solto na ignorância, na liberdade incerta.

Este cavalo da vida monumento e animal
onde está ele agora? Preciso desse alento
quero criar o mundo com o seu esperma
verde. Quero fabricar contra a morte
o alento, a paz, o sono límpido
de outras palavras vitais, e de outra paz.

Ha il potere delle acque, la nera madre fatale
che io saluto nel sonno delle parole più dure,
ha gli artigli della vita, ha le unghie mortali,
la pelle che mi strappa mi coglie nel vivo

morto. Ma l'acqua mi cura ferite scorticate
e di nuovo avanzo verso il centro della terra
nella notte del mio sonno di scrivere senza sapere
affrancato nell'ignoranza, nella libertà incerta.

Questo cavallo di vita monumento e animale
dov'è lui ora? Mi occorre quello slancio
voglio creare il mondo col suo sperma
verde. Voglio fabbricare contro la morte
lo slancio, la pace, il sonno limpido
di altre parole vitali, e d'altra pace.

NOTAS

* Andrea Ragusa (Turim, 1979) é docente na Universidade de Parma na área dos estudos de tradução e da linguística do português, e investigador colaborador do IELT (Universidade Nova de Lisboa). Traduziu para italiano obras de Pessoa, Antero de Quental, Almada Negreiros, Fialho de Almeida, Ramos Rosa e outros. Realizou as versões portuguesas de *Una questione privata*, de Beppe Fenoglio (com Sofia Andrade) e dos *Pensieri*, de Giacomo Leopardi (com Ana Cláudia Santos). Em 2019 publicou o ensaio *Como Exilados de um Céu Distante. Antero de Quental e Giacomo Leopardi*. Um seu estudo mais recente está no prelo, sendo dedicado à tradução, poliglotismo e intercâmbios entre lusófilos europeus e escritores portugueses em finais do século XIX (*Corrispondenze lusofile. Tommaso Cannizzaro e il "saggio di traduzione" dal portoghese*).

¹ “Penso numa linguagem desconcertantemente simples, falsamente transparente, um pouco tosca. Térrea e pétrea. E aí brilha uma lâmpada, uma pedra, o ar. Uma linguagem de restituição” (cf. *OP*, I: 413).

Bibliografia

- Rosa, António Ramos (2006), *Voz Consonante. Traduções de poesia*, org. Ana Paula Coutinho Mendes, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- (2018), *Nos Seus Olhos de Silêncio*, in *Obra Poética*, vol. I, ed. Luís Manuel Gaspar, posfácio de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim.

II. Folhagens

Frase, sílaba, folhagem: ecossistemas da escrita e da leitura numa perspetiva ecocrítica digital

Bruno Ministro, Patrícia Esteves Reina e Ana Carolina Meireles*

Universidade do Porto

*Pedra, planta e pássaro, homem e mulher na incandescente unidade.
Habitó as evidências do mundo com olhos de raízes.*

António Ramos Rosa, *Facilidade do Ar* (1990)

Introdução

“As frases não se distinguem das sílabas da folhagem”, escreveu António Ramos Rosa em *Volante Verde* (OP, I: 1074). No projeto *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* tentamos distinguir estas frases, sílabas e folhagens, mesmo estando já previamente advertidos pelo verso do poeta. Neste projeto exploratório iniciado em março de 2023 e com término em fevereiro de 2025, procuramos ler a poesia de Ramos Rosa tanto numa perspetiva panorâmica quanto numa visão de detalhe. Quisemos, portanto, observar a floresta, mas também cada uma das suas árvores, o seu tronco, os seus ramos, as suas folhas, as raízes mais cravadas na terra. Dito de outro modo ainda, e se nos é permitido apropriarmo-nos de mais dois versos do poeta, pretendemos vislumbrar os padrões dessa “leve respiração [que] ondula ao ritmo da folhagem” (OP, II: 250), mas quisemos manter também “a árvore surpreendente em

cada folha” (OP, I: 318). Seja esta uma folha que respira no mundo natural ou no mundo do poema – no livro, na página, na linha, na fibra de celulose.

A dimensão ecológica da poesia de António Ramos Rosa é um aspeto central do projeto e foi determinante para as investigações que realizamos. Nesse âmbito, *Ver a Árvore e a Floresta* visou entender o modo como as entidades dos mundos vegetal, animal e mineral fazem parte de uma construção poética que concebe o mundo segundo uma perspetiva ecológica. Assim, a equipa do projeto procurou compreender, através do desenho de múltiplos exercícios de releitura, como a poesia de Ramos Rosa contribui para pensar uma coexistência planetária mais inclusiva entre humanos e mais-que-humanos. Empregamos diferentes metodologias para alcançar estes objetivos, entre elas o uso de técnicas de investigação em humanidades digitais. Estas consistiriam sobretudo, mas não só, na aplicação de métodos de análise computacional de texto e visualização de dados.

O objetivo deste nosso texto é apresentar e discutir uma parte do trabalho realizado no arco temporal do projeto. Focar-nos-emos na ligação entre as vertentes de análise e visualização de dados, comentando também algumas linhas de leitura que daí resultam. Nisto, não pretendemos esgotar os dados ou as suas sugestões, pelo que apenas nos centraremos num estudo de caso em particular. Também não perseguimos qualquer exaustividade das interpretações desses dados, fornecendo, isso sim, alguns meios que esperamos poder ser úteis para outras releituras da obra ramos-rosiana por quem a estuda. Por outro lado ainda, embora se ofereça uma contextualização metodológica, essa dimensão é aqui sumária e menos técnica do que aquela que em breve publicaremos noutro contexto (Ministro/Reina 2026).

Do (quadro) geral ao (enquadramento) particular

Sem afastar os desafios metodológicos do projeto *Ver a Árvore e a Floresta*, desafios esses que são também de ordem epistemológica, importa-nos sublinhar que há, como antes aludido, um espaço de investigação que nos interessava explorar ao ligar a poesia de Ramos Rosa a perspetivas ecológicas. Nesse sentido, vem a propósito localizar sucintamente a ecocrítica, enquanto corrente contemporânea, cuja eclosão se deu com Joseph Meeker, em 1972, quando o autor aponta para a ideia de uma “ecologia literária” em *The Comedy of Survival*. Embora o conceito de Meeker já estivesse presente na literatura, é claro, apenas em 1978 surge pela primeira vez o termo “ecocrítica”, cunhado por William Rueckert. Desde então, e com particular expressão a partir da

década de 1990, a ecocrítica tem sido matéria de crescentes estudos, fato motivado também pelas circunstâncias ecológicas atuais. A relativa novidade da ecocrítica no âmbito das disciplinas humanísticas não coincide de forma exclusiva com os seus objetos de estudo, isto é, esta tanto estuda romancistas contemporâneos afligidos pela crise climática, como poetas da Grécia antiga que contemplaram e pensam a natureza à sua volta. Alguns estudos recentes prontificam-se, à sua própria maneira e escala, a problematizar a literatura portuguesa e a ecocrítica em retratos que se pretendem panorâmicos e dialogantes (Mendes/Vieira 2019; Mendes 2021).

A fortuna crítica sobre a obra de António Ramos Rosa não conheceu, até ao momento, trabalhos de fundo que ofereçam uma perspetiva ecocrítica de uma poesia que, aos olhos de um(a) leitor(a) de hoje, se encontra ali tão presente. A grande exceção neste cenário é o ensaio “A poesia arborescente de António Ramos Rosa”, de Ana Paula Coutinho Mendes (2004), sobre a ligação da sua poesia à figura da árvore e da natureza em geral. É certo que o tema foi aludido noutros ensaios nos quais, porém, se analisa somente um único poema (Lage 2019) ou o tema é referido apenas de passagem (Ramalho 1992; Sousa 1998; Guimarães 2008). Mais recentemente, Silvina Rodrigues Lopes apontou, no posfácio ao primeiro volume de *Obra Poética*, a existência de uma “relação imediata com a matéria” (Lopes 2018: 1211), numa poesia com a aguda consciência de que “[t]udo estaria destinado a dissolver-se, não no ar, mas na terra” (*idem*: 1214-1215). Por seu turno, na tese de doutoramento que dedicou ao autor e no livro que prolonga essa investigação, Helena Costa Carvalho fala-nos de uma certa escrita vegetal, como por exemplo na relação “entre a folha vegetal e a folha de papel” numa “comunhão com a natureza através da folha escrita” (Carvalho 2025: 213).

Além de alguns dos textos incluídos no presente volume, contribui para esta renovada linha de leitura ecocrítica alguma da produção desenvolvida no decurso do projeto *Ver a Árvore e a Floresta* em torno do meio ambiente e das potencialidades expressivas que este adquire na obra do poeta (Carvalho 2024; Mendes 2024; Meireles 2024). Enquanto hipótese de trabalho, sempre nos pareceu que os contributos, em anos recentes, de campos como a ecocrítica material, os estudos críticos das plantas e dos animais, os novos materialismos, entre outros, poderiam fornecer pontos de ancoragem importantes para uma renovada releitura ecológica.

Nesse sentido, ler a poesia de António Ramos Rosa à distância, como o subtítulo do projeto sugere, significa não só olhar para os seus poemas através de uma metodologia afim da chamada “leitura distante”, mas também, porventura de forma ainda mais

acentuada, olhá-los a partir deste tempo transcorrido desde o seu momento de escrita particular até à nossa releitura hoje com os novos instrumentos críticos, teóricos e afetivos que temos à nossa disposição.

Numa perspetiva transversal, o quadro conceptual do projeto *Ver a Árvore e a Floresta* está estruturado em quatro componentes, todas elas independentes mas interrelacionadas. Como já referido, a primeira componente aplica métodos computacionais de análise de texto à obra de Ramos Rosa e a segunda transforma essas análises em artefatos de visualização de dados. Por seu turno, a terceira componente expande-se a práticas híbridas de leitura, incluindo métodos interpretativos, sempre com foco numa reexaminação ecocrítica da sua poesia. A quarta componente assenta na criação, por artistas convidados, de trabalhos intermédia e digitais a partir da obra do poeta. Dela resultou a exposição *Matéria Viva*, inaugurada no Instituto Pernambuco Porto a 17 de outubro de 2024, dia do centenário do nascimento do poeta.¹

O que sempre propusemos, de um ponto de vista conceptual mas também prático, é que cada uma das componentes do projeto configura um método de releitura da poesia de António Ramos Rosa: ler a sua obra em perspetiva ecocrítica é relê-la; ler computacionalmente é reler; ler e dar a ler através de visualizações é reler; ler e reescrever em novas obras artísticas é reler. Mesmo o fato de usarmos métodos de leitura provenientes das humanidades digitais não significa que estes sejam prescritivos ou exclusivistas, como por vezes se aponta a projetos nesta área do conhecimento. A nosso ver, é justamente por esses métodos terem as suas potencialidades que os usamos e é por também terem limitações que não nos cingimos inteiramente a eles no quadro mais vasto do projeto. *Ver a Árvore e a Floresta* apresenta uma proposta heurística que, efetivamente, só se concretiza na relação entre todas as suas componentes. Nesse sentido, e sem nos afastarmos da metáfora do mundo natural, gostamos de pensar que o projeto se assemelha a um ecossistema. As diversas componentes foram desenvolvidas de forma mais ou menos independente umas em relação às outras, e cada uma delas até poderia ser um projeto autónomo. Contudo, na proposta científica do projeto e seu contributo efetivo, é a todas que nos dirigimos, colocando-as em diálogo, questionando-as, refletindo sobre elas.

Mesmo tendo em consideração que as componentes deste projeto não se distinguem umas das outras, assim como “as frases não se distinguem das sílabas da folhagem”, neste texto vemo-nos obrigados a traçar essa distinção e encontrar pontos de foco mais específicos, tanto por economia de espaço como para adequação ao que entendemos

ser mais relevante no presente contexto. Na esteira do quadro geral que traçamos antes e para melhor ilustrar os trabalhos desenvolvidos, no que se segue, apresentamos um estudo de caso particular dedicado aos reinos da natureza.

Ainda antes desse mergulho nos exemplos, importa identificar de forma mais explícita o *corpus* de estudo, caracterizando também, sucintamente, os métodos de análise computacional e de visualização que foram empregues para explorar o *corpus*, assim como as diferentes etapas desse desenvolvimento. No que respeita ao *corpus*, este é composto pela obra poética completa de Ramos Rosa tal como coligida nos dois volumes publicados à data de início dos nossos trabalhos (*Obra Poética* I e II) e também no terceiro volume então em fase de provas (*Obra Poética* III).² O *corpus* totaliza quase 400 mil palavras. Na definição computacional dos métodos de análise, a constituição do *corpus* respondeu a uma separação deste por livro (totalizando 79 documentos). Esta estratégia permitiu manter a sequência cronológica das publicações e garantir a possibilidade de aplicar análises quer a toda a obra ramos-rosiana, quer a conjuntos de livros, quer a diferentes períodos ou mesmo a um livro em específico.

Uma primeira etapa do desenvolvimento desta componente do projeto consistiu no pré-processamento e limpeza dos textos, incluindo a sua transformação dos formatos originalmente paginados em PDF e DOCX para formato de texto simples (TXT). Com os textos pré-processados e alguns dos seus problemas devidamente corrigidos, recorremos à linguagem R para a análise computacional, no ambiente de desenvolvimento integrado RStudio. Entre as linguagens disponíveis para tratamento estatístico, a escolha recaiu sobre a linguagem R, por ser estável e *open source*. Já no RStudio, além de novas limpezas de base, como a retirada de pontuações, números e espaços em branco, procedemos à retirada das chamadas palavras de paragem (*stopwords*) e à lematização. O primeiro procedimento consiste em eliminar um grupo de conjunções, determinantes e proposições, visto que não possuem valor expressivo para o tipo de análises que nos interessavam. Já o processo de lematização consiste em agrupar as flexões lexicais no mesmo lema, ou seja, na sua forma-base, sem flexões verbais ou nominais.

Depois destes procedimentos, avançaram as análises propriamente ditas. Estas desenvolveram-se através da escrita de vários *scripts* e com recurso a diferentes pacotes, consoante o objetivo particular da análise em apreço. Como prometido, não entraremos em detalhes técnicos. Há uma ideia, contudo, que gostaríamos de exprimir na ligação entre o técnico e o metafórico – mais este último, na verdade. Essa ideia ou

imagem é esta: do ponto de vista técnico, na análise em R, toda a obra de Ramos Rosa consiste numa só linha, um só verso contínuo da primeira palavra em *O Grito Claro* (na *OP I* incluído em *Viagem através duma Nebulosa*) até à última em *Numa Folha, Leve e Livre*.

A partir dos dados obtidos nas análises em R optamos por executar as respetivas visualizações em RAWGraphs, uma *web-app* também ela *open source*. Foi esta opção externa ao ambiente RStudio, ele mesmo munido de ferramentas próprias de visualização, que nos permitiu elevar os nossos materiais a um grafismo que consideramos bastante satisfatório em termos estéticos. Esperamos que isso esteja patente nas visualizações que acompanham este nosso texto.

Mais em jeito de reflexão do que de explicitação metodológica, vale ainda a pena referir que a possibilidade de olhar a poesia de Ramos Rosa com métodos digitais surgiu no projeto *Ver a Árvore e a Floresta* (ou, melhor, fez surgir o projeto) por dois principais motivos, ambos de ordem muito pragmática. Por um lado, há uma reconhecida insistência em determinados temas na sua obra poética, o que se revelou desde logo adequado para uma leitura quantitativa como aquela a que inicialmente nos propusemos. Por outro lado, pese embora seja raro este tipo de abordagem computacional a obras de um só autor, o volume da obra de António Ramos Rosa mostrou-se sempre igualmente recetivo à aplicação destas metodologias de análise. Tanto mais quando um dos seus objetivos é, de fato, testar o que acontece, já não, como noutros projetos, numa análise de um século de romances ou em toda a produção de ficção especulativa de uma determinado nação, mas antes na obra de um autor singular e, em particular, na poesia. Senão vejamos o que nos diz a ambiguidade poética da poesia de Ramos Rosa na sua redonda insistência sobre o tema dos reinos da natureza.

Estudo de caso: reinos animal, vegetal e mineral

Enquanto estudo de caso, exploramos de seguida alguns aspetos relativos à expressão dos três reinos da natureza na poesia de António Ramos Rosa.³ Esta categorização é de base aristotélica e divide-se em apenas três reinos: animal, vegetal e mineral. As análises e visualizações dos reinos assentam num conjunto de listas com diferentes níveis de especificidade lexical: uma lista apenas com os termos literais que designam os reinos (isto é, “animal”, “vegetal” e “mineral”), outra lista com termos genéricos associados a cada reino (ex. “pássaro”, “árvore”, “pedra”) e uma terceira lista mais específica com tipos de espécimes (ex. “abelha”, “dália”, “mercúrio”). No fim, produzimos também uma lista “total” que reúne todos os anteriores resultados

para indagar sobre a presença geral dos três reinos na poesia do autor. Vale lembrar que estas análises são feitas a partir do *corpus* lematizado. Isto quer dizer que, embora os termos apareçam sempre no singular nas visualizações, eles incluem na contagem as suas formas plurais: por exemplo, a frequência do termo literal “animal” inclui também as ocorrências do termo “animais”.

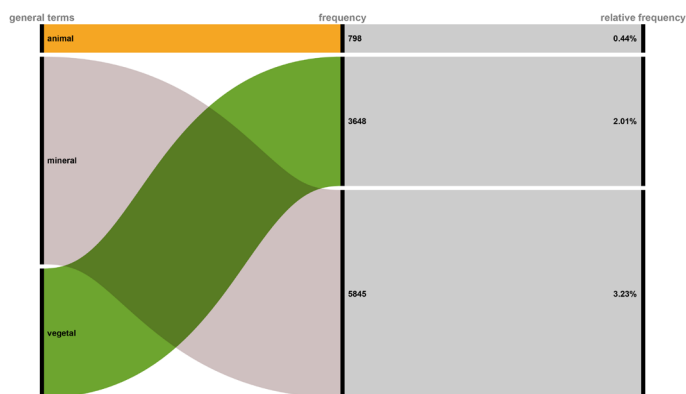


Fig. 1. Freq. absoluta e relativa dos termos genéricos

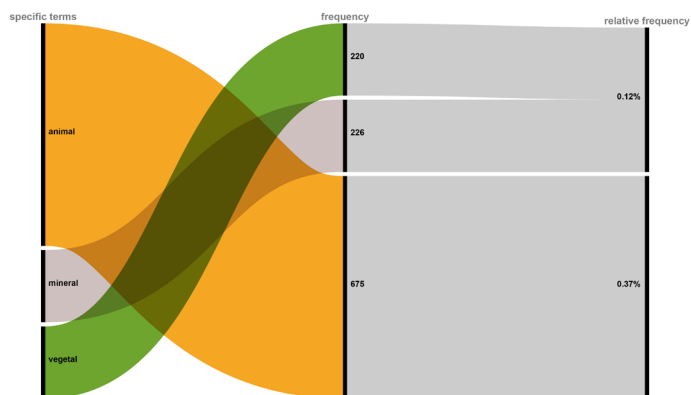


Fig. 2. Freq. absoluta e relativa dos termos específicos

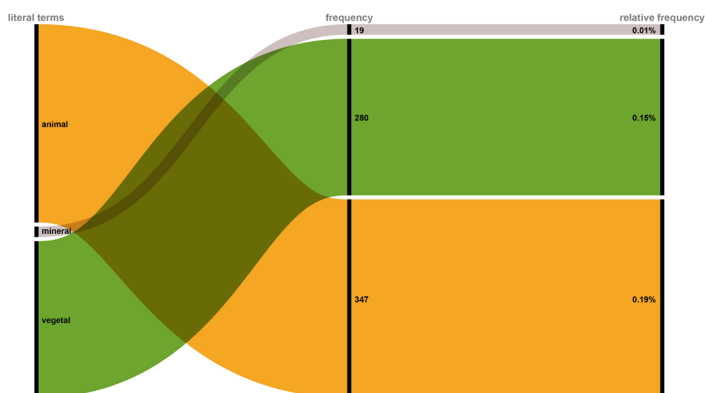


Fig. 3. Freq. absoluta e relativa dos termos literais

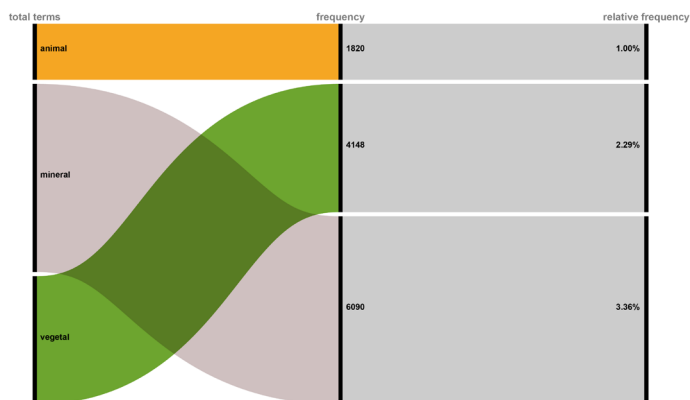


Fig. 4. Freq. absoluta e relativa dos termos totais

De forma sucinta, a inferência dos dados revelou uma predominância no uso de léxico de tipo genérico na referência aos minerais (figura 1). É possível identificar, contudo, uma predominância no uso de léxico específico na referência aos animais (figura 2), dado o uso frequentes de nomes de animais; o mesmo se verifica ao nível dos termos literais, em que “animal” tem maior expressão face a “vegetal” e “mineral”

(figura 3). No cômputo geral, quando feito o somatório de todos os termos literais, genéricos e específicos, é o reino mineral que se revela mais expressivo (figura 4).

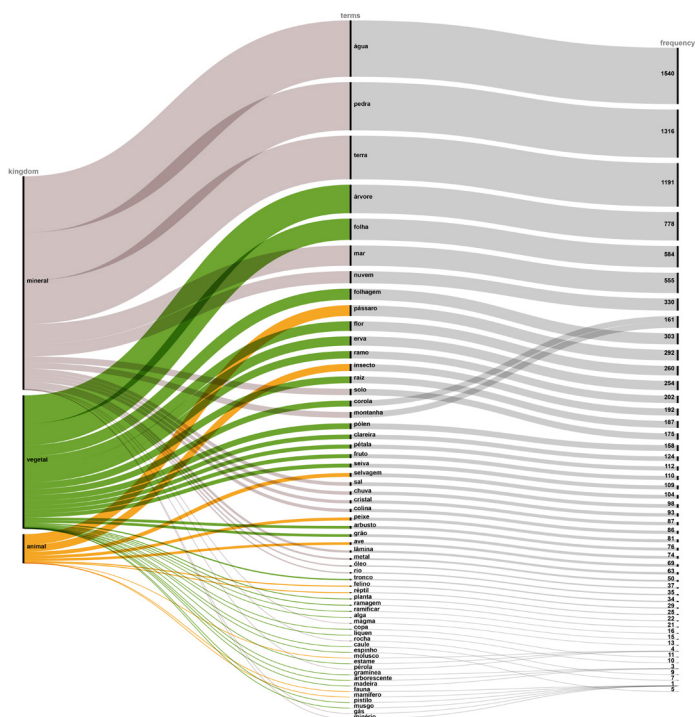


Fig. 5. Freq. absoluta discriminada dos termos genéricos

A visualização na figura 5 mostra, de modo discriminado, o número de ocorrências de cada elemento da lista com termos mais genéricos dos reinos, justificando a primazia do reino mineral visto este incluir os três termos mais frequentes nesse contexto textual: “água”, “pedra” e “terra”. Em contraste, através de outro gráfico ainda (figura 6), este dedicado às ocorrências dos termos específicos por reino, podemos entender que é o reino animal o mais representativo a esse nível, indicando que Ramos Rosa aplicou maior especificidade em termos associados a este reino do que naqueles relacionados com os reinos mineral ou vegetal.

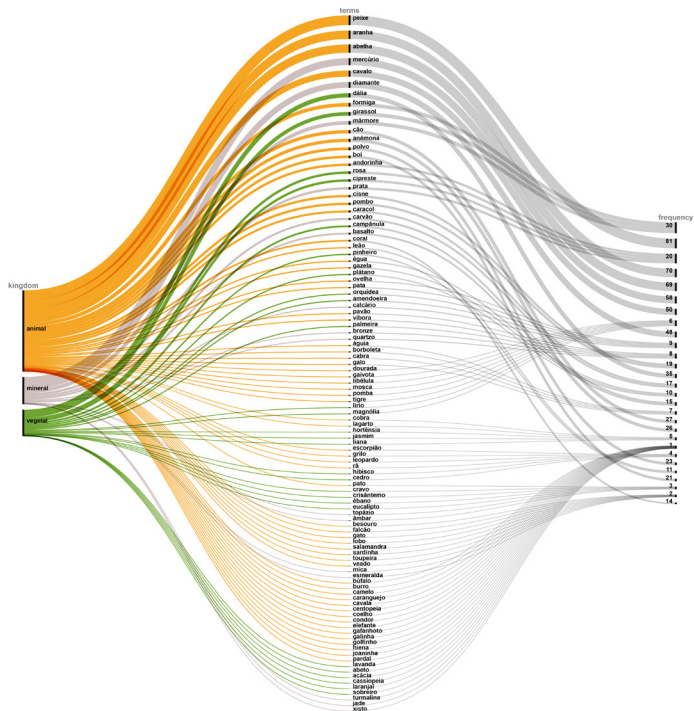


Fig. 6. Freq. absoluta discriminada dos termos específicos

Na presença destes dados, uma pista que nos pareceu relevante seguir foi a análise da distribuição destes mesmos termos por livro. Assim, desenvolvemos novas visualizações para realizar esse objetivo.

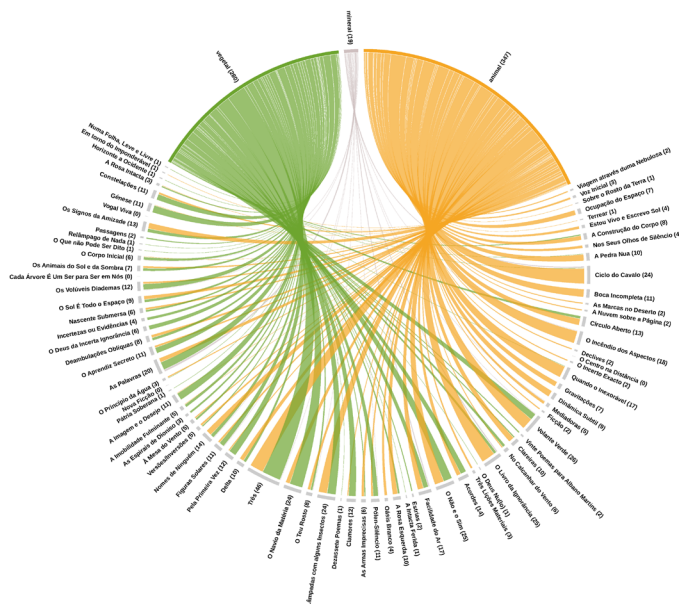


Fig. 7. Freq. absoluta dos termos literais “animal”, “mineral” e “vegetal” com distribuição por livro

Se observarmos a visualização na figura 7, ordenada por data de publicação da direita para a esquerda, ao atentar nas ramificações cor de laranja, podemos concluir que, desde *Viagem através de uma Nebulosa* (1960) até *Ficção* (1985), houve uma predominância clara do reino animal. A partir de *Volante Verde* (1986), dá-se uma transformação cuja repercussão se verifica no relevo que o termo “vegetal” manifesta. Aprofundando um pouco mais os dados além do que o gráfico mostra, verificamos que o termo literal “animal” surge com maior frequência em *Ciclo do Cavalo* (21 ocorrências), *O Incêndio dos Aspectos* (17), *Quando o Inexorável* e *Volante Verde* (ambos com 16). Estes dados podem, porventura, sugerir uma mudança no que diz respeito ao tratamento dos reinos naturais. Por outras palavras, fica evidente que o reino animal tem uma presença maior em termos absolutos até meados da década de 1980, mas, a partir desse

período, há uma viragem (não exclusiva) para o reino vegetal que vem colocar este em convivência com o reino animal.

Lembramo-nos, a este propósito, daquele ser híbrido, porque poético, a que o autor fazia alusão justamente em *Ciclo do Cavalo* (1975), num verso que nos parece bastante ilustrativo, porque sucinto: “Árvore e cavalo transformam-se num só ente real”, mais adiante referido mesmo como um “ser animal vegetal” (OP, I: 484). Esta reconfiguração da atenção de Ramos Rosa pode sugerir, em última instância, um ato poético que se relaciona com a natureza de forma mais orgânica e heurística. Por exemplo: serão estas manifestações e mudanças indicativas de uma nova perspectiva face ao conceito de natureza por parte do autor? Será que, a partir do período discriminado, se pode pressentir uma certa sensibilidade ecológica em Ramos Rosa ou, tratar-se-á, tão só, de um novo enfoque estilístico e temático?

Ainda que tenha sido apenas durante os primeiros quinze anos de publicação que Ramos Rosa utilizou mais o termo literal “animal”, importa salientar que os termos específicos deste reino sempre estiveram presentes ao longo da sua obra. É, ainda assim, notória, uma maior frequência de animais identificados pela sua espécie a partir de 1990. Com base nestes dados, torna-se possível questionar se este vinco poderá pautar uma valorização da diversidade e da singularidade dentro do reino animal ou se será apenas uma coincidência, ou mesmo uma preferência estilística, novamente, por parte do autor. À semelhança deste raciocínio, importa refletir acerca das vantagens e dos inconvenientes em abordar o mundo natural de uma forma quer geral, quer particular. Perguntamos, também nesse sentido: o que poderá ou não a poesia de António Ramos Rosa representar num panorama ecológico ou ecologista?

Já no que diz respeito aos termos genéricos, se retomarmos a figura 5, facilmente se destacam os vocábulos “água”, “pedra” e “terra”, que, não só correspondendo estes ao universo mineral, o qual conta com 5845 ocorrências em todo o *corpus*, também fazem parte da lista de dez palavras mais utilizadas por Ramos Rosa.⁴ Além disso, o livro onde se denota uma maior presença destes termos é *As Palavras*, de 2001. Numa análise superficial, poderá pensar-se que o que se encontra na poesia ramos-rosiana é a invocação de elementos considerados primários e estruturais da natureza, que formam o substrato físico, ou seja, que tecem relações muito fortes com o orgânico.⁵ Talvez uma diferença que possa ser contemplada, com base nestes dados, é que, ao contrário dos reinos vegetal e animal, compostos por seres vivos com processos de

vida mais dinâmicos e evolutivos, o mundo mineral apresenta disposições de maior durabilidade, de permanência e, ainda, de resistência, face quer ao tempo, quer à sua transformação enquanto matéria.

Numa reflexão um pouco menos abstrata, mas igualmente breve, podemos ler o seguinte poema de *As Palavras*, e identificar não só a presença mineral supramencionada, como a sua relação com o próprio poema enquanto objeto e com o ato poético:

Escreve-se para que algo aconteça
sem acrescentar nada ao mundo
Por isso um pássaro de **pedra** se levanta
e logo se recolhe ao ninho da sua leve sombra

Assim a palavra se abre e fecha como uma **concha**
ou como o leque de um **muro** que respira
Quando a palavra parte é já um retorno ao sono
quando a voz se levanta é já o frémito de uma queda

O poema recebe o alento com que se move
e a si mesmo se abraça quando abraça o tronco
de um deleite branco ou de um puro devaneio
O seu lugar é o seu movimento azul ou branco
e o que nele canta é uma **pedra** trespassada
pela sombra que acompanha a sua voz
(OP, III: 332; sublinhados nossos)

Desde a primeira estrofe se poderá compreender um caráter de constância e de inatividade, isto é: como é que algo pode acontecer sem acrescentar nada ao mundo, sem introduzir uma nova informação e de forma desinteressada? Seria preciso problematizar de que acontecimentos se trata e o que se entende por acrescentar ou não acrescentar algo ao mundo. Destaque-se também a metáfora do pássaro de pedra, que aponta para uma clara ambivalência neste processo de escrita: um poema é escrito, e escreve-se, por e para si próprio. Notamos também o uso de “concha” que, sendo a camada protetora de um molusco, só abre tendencialmente por dois

motivos: um, para a alimentação do mesmo, e dois, para expelir um resíduo, um objeto estranho ou até mesmo um parasita. Não sendo possível a expulsão, dá-se, então, a enquistação, o processo através do qual se geram as pérolas. Em suma, quando o sujeito poético assemelha a palavra à atividade da concha, poderá pensar-se num processo cíclico, natural, de ocultação, de revelação, de proteção ou mesmo de sobrevivência. Na poesia de António Ramos Rosa, o modo de funcionamento da natureza é, muitas vezes, usado, mencionado e mesmo comparado com o ato de escrita, e este poema serve apenas como uma sugestão de leitura ecocrítica do que poderá também revelar-se uma tendência.

Para fazer uma observação mais aproximada dessa possível tendência e sistema de relações, num segundo momento de análises e visualizações, procedemos à aplicação de um modelo de manipulação dos dados que busca destacar pares de palavras em contexto de sequência: o N-grama. O objetivo consistiu em identificar que termos referentes ao léxico dos três reinos são mais frequentes, considerando também a sua distribuição por livro, ao longo de toda a obra poética de António Ramos Rosa. Elegemos como ponto de partida a deteção de todos os pares de palavras no *corpus* que apresentassem como um dos termos integrantes uma palavra do léxico literal de cada um dos reinos (a saber, de novo, as palavras “animal”, “vegetal” e “mineral”). Diante da extensa lista resultante, discriminamos cada bigrama (i.e., par de palavras) por publicação, contabilizando a frequência de ocorrência. Na figura 8, os números de frequência absoluta representam o somatório de ocorrências dos bigramas em cada livro, e a falta da sobreposição de cor nas raias correspondentes a cada reino permite identificar as obras que possuem total ausência de referência lexical literal a um ou mais reinos.

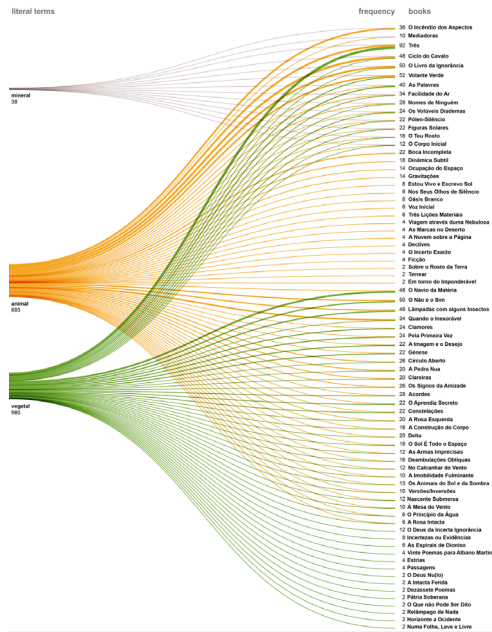


Fig. 8. Freq. absoluta dos bigramas constituídos pelos termos literais “animal”, “mineral” e “vegetal” com distribuição por livro

Na sequência desse estudo, utilizamos o mesmo modelo N-gramático para comparar, dentro do grupo de bigramas relacionados aos termos literais, a correspondência entre os reinos ao longo da obra ramos-rosiana no que diz respeito aos bigramas constituídos por palavras do léxico pertencente, respectivamente, aos termos genéricos e específicos de cada reino. Na figura 9, vemos 30 ocorrências do termo literal do reino animal, sendo que apenas uma delas corresponde a um termo genérico relativo ao reino animal (“animal selvagem”). Nessa mesma análise, há apenas uma ocorrência do termo literal do reino mineral entre as 35 ocorrências de termos genéticos relacionados ao reino mineral em bigramas: “mar mineral”. Já no caso dos bigramas que correlacionam termos literais e termos específicos (figura 10), as ocorrências destacam-se pelo caráter excepcional (raras no geral, e únicas em frequência), bem como pela ausência total de qualquer relação entre alguns dos termos literais e específicos, como no caso do reino mineral.

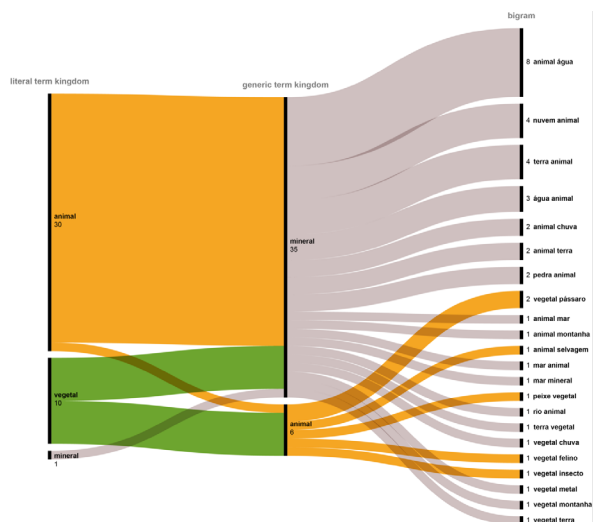


Fig. 9. Freq. absoluta dos bigramas em que um dos termos pertence ao léxico literal dos reinos e o outro ao léxico genérico dos reinos.

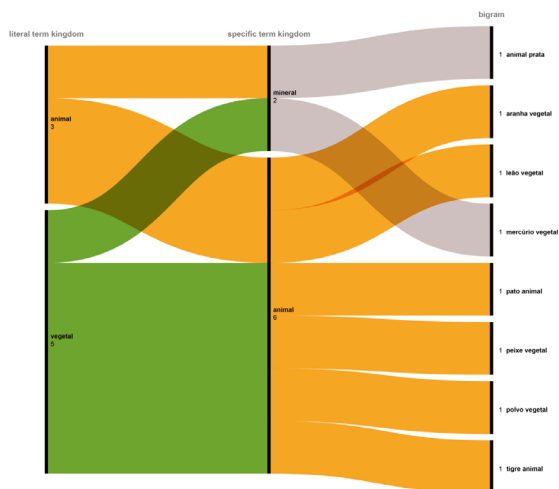


Fig. 10. Freq. absoluta dos bigramas em que um dos termos pertence ao léxico literal dos reinos e o outro ao léxico específico dos reinos.

Como inicialmente referido, ocupamo-nos, neste texto, principalmente com a tarefa de fornecer uma descrição dos materiais e métodos de análise, mas breve e não tão técnica, com o principal objetivo de disponibilizar um comentário geral das visualizações publicamente disponíveis para que o seu racional e nuances fiquem mais efetivamente à disposição de estudos futuros da obra ramos-rosiana. Não obstante, tal como fomos fazendo para o conjunto das visualizações anteriores, importa deixar aqui um comentário, desta feita menos interpretativo e mais interpelativo. Como demonstrado antes pela primeira abordagem de análise (representado pelas visualizações constantes nas figuras de 1 a 7), a poesia de Ramos Rosa é altamente repetitiva naquilo que tem de recorrência a nível vocabular e de padrão no contínuo da sua obra. Contudo, como agora identificado numa segunda abordagem com foco em N-grama (figuras 8 a 10), essa repetição não parece ter a mesma expressividade ao nível do sistema de relações, neste caso dos reinos da natureza. Dito de outro modo, aquilo que na poesia de Ramos Rosa é comprovadamente uma força de insistência do animal, do vegetal e do mineral, frequentemente presentes e sempre em retorno, acaba por explodir numa variabilidade única em que raramente os elementos desses reinos se relacionam duas vezes de forma semelhante. Neste caso, a circular força da repetição é sempre e também a da variação constelar.

Considerações finais

Piscando o olho à circularidade constelada da poesia de António Ramos Rosa, repescamos neste momento, em jeito de conclusão, os versos dados em epígrafe no nosso texto: “Pedra, planta e pássaro, homem e mulher na incandescente unidade. / Habito as evidências do mundo com olhos de raízes” (OP, II: 250). A unidade do humano, figurada no homem e na mulher, com os mundos mineral da pedra, vegetal da planta e animal do pássaro, patente nesses versos como, esperamos, reconhecíveis da nossa reflexão, sugere que a “evidência do mundo”, à qual o mundo da investigação não escapa em momento algum, é feita mais de processos que de resultados. Assim, acreditamos que os dados produzidos pela nossa investigação exploratória podem e devem ser usados para enriquecer novas análises, gerando mais raízes de reflexão, questionamento, inquietações e novos ângulos de abordagem. No nosso humilde entendimento, as várias análises e visualizações que produzimos revelam-se um recurso essencial para a problematização da vertente ecológica da obra do autor. A nosso ver, estes dados permitem não apenas identificar as formas pelas quais a natureza e as suas

ramificações são representadas ao longo da obra do poeta, como possibilitam, também, compreender algumas das relações que o autor estabelece entre os vários reinos naturais e o modo como a sua poesia dialoga com as questões ambientais contemporâneas. Nesse sentido, esperamos que novos estudos dedicados ao autor possam beneficiar do trabalho desenvolvido pela nossa equipa de investigação e, desse modo, que se continue a celebrar o legado, vivo e vivificante, da poesia de António Ramos Rosa.

NOTAS

* Bruno Ministro é doutorado em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra. A sua investigação recente tem sido dedicada ao estudo da poesia contemporânea através de metodologias dos estudos comparados dos média e humanidades digitais. De março de 2023 a fevereiro de 2025 foi Investigador Responsável do projeto exploratório FCT *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O seu trabalho tem sido apresentado em encontros nacionais e internacionais, tendo publicado artigos sobre os seus temas de estudo em revistas como *Pessoa Plural*, *Compendium*, *Biblos*, *MATLIT*, *Colóquio/Letras* e *eLyra*.

Patrícia Reina é doutoranda em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, estando a concluir tese doutoral dedicada ao modo como a autora norte-americana Johanna Drucker utiliza os espaços tipográficos como dispositivos gráficos que modelam interpretações e potencializam significados, para a qual recebeu apoio da FCT (Bolsa de Doutoramento) e do Programa Fulbright (Visiting Research Scholarship). Foi bolsreira de investigação do projeto *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* (ILCML).

Ana Carolina Meireles frequenta o Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É licenciada em Línguas, Literaturas e Culturas, na vertente Estudos Portugueses e Franceses pela mesma instituição. Foi bolsreira de Iniciação à Investigação no projeto exploratório *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* (ILCML) e bolsreira de Mestrado no seu projeto “Natureza, animais, poesia e inconsciente: ler o surrealismo à luz da ecocrítica” (CITCEM). Em 2024, coeditou o livro digital “*Escrever com os Pardais*”: notas para uma zoopoética (com Helena I. Lopes, Porto: ILCML) e atualmente desenvolve a sua dissertação sobre zoopoética e ecofeminismo em poesia portuguesa contemporânea.

¹ É possível consultar em linha alguns dos documentos da exposição *Matéria Viva*, incluindo registos audiovisuais e hiperligações para as obras digitais: <https://arvore.ilcml.com/exposicao/>. O trabalho que dedicamos à curadoria da exposição representa uma dimensão importante do projeto *Ver a Árvore e a Floresta*, constituindo uma das suas quatro componentes, como descrito, ao oferecer modos de leitura com base na investigação artística. Por motivo de foco e espaço não nos detemos nessa dimensão aqui. Pode ser consultado o artigo de Ministro e Reina antes referido no qual dedicamos parte da nossa atenção à reflexão sobre os trabalhos desenvolvidos para a exposição por Catarina Braga, DiGiTo indivíduo _colectivo (Diogo Marques e João Santa Cruz), Isabel Carvalho, João Castro Pinto, Rui Torres e Terhi Marttila.

² Agradecemos o apoio e generosidade de Maria Filipe Ramos Rosa e do editor Luis Manuel Gaspar, que facilitaram o acesso aos três volumes e autorizaram o seu uso para os fins da nossa investigação. Por um lado, trabalhar com as versões criticamente estabelecidas é um imperativo de qualquer projeto que adentre, mesmo que de modo tangencial, os domínios da crítica textual. Por outro, foi para a nossa equipa uma

felicidade e também uma sorte existirem essas coleções recentes em formato digital, posto que, de outro modo, o trabalho que precisaríamos desenvolver na fase inicial levaria, obrigatoriamente, por dispêndio de tempo e de esforços, ao encurtamento dos resultados alcançados no fim do projeto.

³ Dada a matéria em discussão, naturalmente, o nosso texto será ilustrado com recurso a algumas das visualizações que produzimos no decurso dos trabalhos. Convidamos, de qualquer dos modos, à navegação e consulta na íntegra do grupo mais extenso das visualizações dos reinos em: <https://arvore.ilcml.com/reinos/>.

⁴ As análises dos termos com maior frequência na obra poética do autor indicam os seguintes resultados por esta ordem: “palavra”, “corpo”, “silêncio”, “sombra”, “água”, “branco”, “ser”, “pedra”, “espaço” e “terra”. Para mais detalhes pode ser consultado o grupo de visualizações intitulado “Visão Panorâmica”: <https://arvore.ilcml.com/visao-panoramica/>.

⁵ Embora fiquem de fora deste texto, devido ao seu escopo e dimensão, importa referir que também produzimos no âmbito do projeto um conjunto de análises e visualizações dedicados aos quatro elementos primordiais: <https://arvore.ilcml.com/quatro-elementos/>.

Bibliografia

- Carvalho, Helena Costa (2025), *António Ramos Rosa: A lucidez do poema*, Lisboa, Colibri.
- (2024), “Poema, ‘corpo natural’”, *Colóquio/Letras*, n.º 217: 98–107.
- Guimarães, Fernando (2008), “A recorrência das imagens em António Ramos Rosa”, in *A Poesia Contemporânea Portuguesa: Do final dos anos 50 ao ano 2000*, 3.^a ed., Vila Nova de Famalicão, Quasi: 13–25.
- Lage, Rodrigo Conçole (2019), “Nota de reflexão sobre as especificidades do reino animal em ‘Suponhamos um insecto cabisbaixo com um élitro de prata’ de António Ramos Rosa”, *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP*, vol. 2, n.º 7: 1–7, <<https://doi.org/10.34630/erei.v2i7.4117>> (último acesso em 27/01/2025).
- Lopes, Silvina Rodrigues (2018), “Da perplexidade inamovível e das imagens que se desprendem”, posfácio a António Ramos Rosa, *Obra Poética I*, edição de Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim: 1211–1218.
- Meeker, Joseph (1972), *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Nova Iorque, Scribner’s.
- Meireles, Ana Carolina (2024), “‘O poema é um insecto frágil’: para uma breve leitura ecocrítica de António Ramos Rosa”, in Adão, Pedro Lopes (org.), *Ele Escrevia Sol. Nos cem anos de António Ramos Rosa*, Braga, Teórica: 9–19.

- Mendes, Ana Paula Coutinho (2004), “A poesia arborescente de António Ramos Rosa”, *Revista Espaço / Espaço Escrito*, n.º 23-24: 149-63.
- (2024), “António Ramos Rosa, ecopoeta ‘avant la lettre’”, *Colóquio/Letras*, n.º 217: 87-97.
- Mendes, Maria do Carmo Cardoso (2021), “Verdes letras: pródromos a um estudo da presença da Ecocrítica na literatura portuguesa”, *Colóquio/Letras*, n.º 207: 22-37.
- Mendes, Victor K. / Patrícia Veira (eds.) (2019), *Portuguese Literature and the Environment*, Lanham, Lexington Books.
- Ministro, Bruno / Patrícia Esteves Reina (2025), “Toward an Ecology of Reading in Speculative Digital Humanities: A Four-Dimensional Rereading of António Ramos Rosa’s Poetry”.
- (2026), “Speculative Ecologies of Reading and the Digital Humanities: A Four-Dimensional Rereading of António Ramos Rosa’s Poetry”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n.º 30.
- Ramalho, Maria Irene (1992), “Verde coincidência: a poesia feliz de António Ramos Rosa”, *Colóquio/Letras*, n.º 123-124: 353-356.
- Rosa, António Ramos (2018), *Obra Poética I*, edição de Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética II*, edição de Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2025), *Obra Poética III*, edição de Luis Manuel Gaspar, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Rueckert, William (1996), “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”, in Glotfelty, Cheryl / Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Atenas/Londres, The University of Georgia Press [1978].
- Sousa, João Rui de (1998), “Entre o deserto e o oásis”, in *António Ramos Rosa ou o Diálogo com o Universo*, Leiria, Editorial Diferença: 117-124.

Financiamento:

Este texto foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no projeto exploratório *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância*, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (<https://doi.org/10.54499/2022.08122.PTDC>) e tendo como instituição de acolhimento o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

III. Constelações

A exposição *Matéria Viva* [texto dos curadores]

Bruno Ministro e Patrícia Reina*

Na obra do poeta português António Ramos Rosa (1924-2013) há animais, plantas e pedras, há corpos e sombras, há palavras mas também muitos silêncios. O pensamento ecológico que a sua poesia nos oferece propõe a convivência plena entre humanos e não humanos. O próprio ato de escrita é entendido enquanto prática de inscrição natural e matéria viva em si. Como na biologia, a matéria viva não é simples substância, sendo antes uma forma de organização da matéria quando em atividade contínua.

Na exposição, a poesia de Ramos Rosa oferece-se enquanto matéria viva para a criação de novas obras por seis artistas intermédia e digitais. Para usar um verso do poeta, tanto a sua poesia como as obras que nela se inspiraram representam essa “matéria viva do corpo e da palavra”. Explora-se, sempre por caminhos diversos, a potencialidade da língua, em geral, e da língua portuguesa, em particular.

Preparada no âmbito do projeto exploratório FCT *Ver a Árvore a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* (10.54499/2022.08122.PTDC), a exposição integra obras desenvolvidas especificamente para este contexto por Catarina Braga, d1g1t0 indivíduo_coletivo, Isabel Carvalho, João Castro Pinto, Rui Torres e Terhi Marttila.

Além de questionar a articulação entre natural e artificial, cada um destes trabalhos configura uma reescrita, em sentido amplo, através de uma prática particular de leitura criativa. Os artistas respondem, assim, ao convite e desafio de pesquisa e experimentação com novas possibilidades de construção de sentido. No seu conjunto, as suas obras oferecem ecos, diálogos e entrelaçamentos com essa poesia que lhes é

anterior e que ali se expande em nova matéria. Incentivam, desse modo, a que se repense uma leitura da ecologia e uma ecologia da leitura na qual a palavra é matéria viva.

Vídeo da exposição e folha de sala: <https://arvore.ilcml.com/exposicao/>



NOTAS

* Bruno Ministro é doutorado em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra. A sua investigação recente tem sido dedicada ao estudo da poesia contemporânea através de metodologias dos estudos comparados dos média e humanidades digitais. De março de 2023 a fevereiro de 2025 foi Investigador Responsável do projeto exploratório FCT *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância* no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O seu trabalho tem sido apresentado em encontros nacionais e internacionais, tendo publicado artigos sobre os seus temas de estudo em revistas como *Pessoa Plural*, *Compendium*, *Biblos*, *MATLIT*, *Colóquio/Letras* e *eLyra*.

Patrícia Reina é doutoranda em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, estando a concluir tese doutoral dedicada ao modo como a autora norte-americana Johanna Drucker utiliza os espaços tipográficos como dispositivos gráficos que modelam interpretações e potencializam significados, para a qual recebeu apoio da FCT (Bolsa de Doutoramento) e do Programa Fulbright (Visiting Research Scholarship). Foi bolseira de investigação do projeto *Ver a Árvore e a Floresta*.

A Flor da Palavra

Catarina Braga*

Palavra, flor, imagem. *A Flor da Palavra* procura traduzir, numa instalação digital, as observações que descrevem a flor do poema “A flor que ainda não nasceu na página” de António Ramos Rosa. Aqui, a constante mutação que caracteriza as plantas e as flores revela a impossibilidade da sua “captura” definitiva, quer através do processo de escrita quer através das suas imagens. A partir do devir de uma flor constroem-se narrativas que aparecem e desaparecem entre as múltiplas flores que observamos nesta página: por entre as que podemos ler, as que podemos ver e as que podemos imaginar. Ligando as várias existências necessárias para essa flor existir às tentativas do poema para a descrever e a imagens e digitalizações de flores, esta obra confere ao poema de António Ramos Rosa um novo sentido.

Link para a obra: <https://catarina-braga.com/a-flor-da-palavra>

NOTA

* Catarina Braga (Guimarães, 1994) é artista visual, investigadora e escritora especulativa. Mestre em Artes Plásticas – Intermédia (2022) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Atualmente é doutoranda na Escola das Artes – Universidade Católica no Porto. Expõe a nível internacional desde 2016 e, em 2022, venceu o Prémio Arte Jovem Fundação Millennium BCP. Das exposições mais recentes, destacam-se a exposição individual “Práticas de um Arquivo Vivo” na Galeria da Biodiversidade (Bienal de Fotografia do Porto, 2025) e “Afetos Produzidos – Produção Afetada” no Museu de Alberto Sampaio (Guimarães, 2022), e as exposições coletivas “This is a Shot” no Museu de Serralves (Porto, 2025), “Matéria Viva” no Instituto Pernambuco do Porto (2024), “LOSS OF AURA” na Galeria Pedro Oliveira (Porto, 2022) e “RETURN” no Arbre Art Center (Shenzhen, 2020). A sua obra encontra-se representada em coleções como a Col. Fundação de Serralves (2022) e Guanlan Printmaking Museum (2018).

TEXTURAS | RUPTURAS:

Ensaio Multimedial em Fluxo Digital¹

Diogo Marques*

Universidade do Porto, CODA/ILC

“Modela na origem a matéria dos sinais

Escreve mas para dissipar o que está escrito”

A instalação TEXTURAS | RUPTURAS, concebida por `di1g1to indivíduo_coletivo` (Diogo Marques e João Santa Cruz), insere-se no campo da ciberliteratura como uma experiência interativa que explora tensões conceituais através de pares fundamentais encontrados na obra completa de António Ramos Rosa (ARR): *palavra/silêncio, corpo/ espaço, branco/sombra, terra/água e pedra/mão*.

palavra-silêncio corpo-espaço branco-sombra água-terra pedra-mão

O silêncio fala na palavra

o momento da eclosão em que o silêncio espontaneamente se manifesta

TEXTURAS | RUPTURAS

Por meio de uma série de instruções poéticas dadas de antemão, o leitor, ou interator, é convidado a tecer/romper significações várias que a linguagem poética das referidas instruções convoca, numa relação metarreflexiva com a linguagem do código computacional:

Palavra/Silêncio: Escavar o sentido da palavra, estabelecendo o espaço do silêncio.

Corpo/Espaço: Procurar o espaço consagrado, pelo gesto de outro corpo magnético.

Branco/Sombra: Combinar o murmúrio do branco com o rumor da sombra.

Terra/Água: Fluir na espessura da terra, para ser na transparência da água.

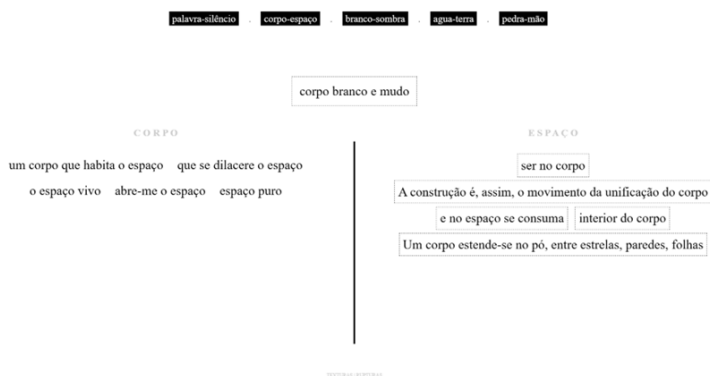
Pedra/Mão: Deixar que as palavras caiam sobre o muro, a mão suspensa sobre a pedra negra.

Esta experimentação poética digital ressignifica, por sua vez, o espaço da leitura e a performatividade textual, estabelecendo um diálogo entre a materialidade da linguagem e a experiência do interator.

“Respiro esta matéria

agora fria agora mais ardente”

Ao interagir com o *corpus* poético de ARR – reconfigurado digitalmente no contexto da exposição “Matéria Viva” (ILCML – Árvore, 2024) por diversos artistas e em consonância com as leituras distantes realizadas no âmbito do projeto “Ver a Árvore e a Floresta”, liderado por Bruno Ministro –, a instalação participa desse gesto curatorial de ler à distância, expandindo a relação entre palavra e matéria, característica por nós entendida como fulcral na escrita de ARR. Neste sentido, se, na obra do poeta, a palavra se apresenta como um ‘organismo’ que se inscreve e se transforma no espaço da página, a experiência interativa proposta por TEXTURAS | RUPTURAS transfigura esse princípio ao traduzir a organicidade do texto para o meio digital.



Assim, o leitor-interator não apenas percorre os versos, como também os (maqui) manipula, dissolvendo e recombinaando os seus elementos – num entendimento expandido de leitura que envolve a dimensão háptica e os elementos expressivos das interfaces digitais enquanto condições (des)estabilizadoras consideradas essenciais para a sua experiencição (Marques 2018; 2021).

“matéria modelada corpo a corpo,

fugacíssima estrela presente”

A interseção entre o legado poético de ARR e a ciberliteratura enfatiza a plasticidade da linguagem, bem como a sua capacidade de se expandir para novos suportes. Se “a palavra é matéria viva”, organismo que respira e se refaz na página, em TEXTURAS | RUPTURAS, essa respiração metafórica no limiar, ou limite, da página ocorre no domínio digital, onde a materialidade textual se atualiza em tempo real através da ação do interator.



A obra, portanto, não apenas homenageia a tradição poética de Ramos Rosa, mas também a reinterpreta num contexto de interação, recomposição e retextualização digital contínua, reafirmando a poesia como um território dinâmico e em constante transformação.

“que resta do corpo?”

Uma matéria negra e fria?”

A literatura digital redefine os processos de leitura e escrita, exigindo a participação ativa do leitor como coautor do texto. Segundo Katherine Hayles, esta literatura eletrônica desloca o leitor para uma posição ativa, transformando a leitura num evento performático (Hayles: 2008). Esta mudança epistemológica conduz a uma textualidade dinâmica e não-linear, em que o leitor não apenas interpreta, mas age sobre o texto. Em TEXTURAS | RUPTURAS, essa característica manifesta-se na segmentação e recombinação dos versos, criando múltiplas camadas interpretativas. A interface interativa permite que o leitor altere a disposição e a visibilidade dos elementos textuais, conferindo-lhe um papel de modelador do poema digital. Esta conceção aproxima-se do que Espen Aarseth define como cibertexto: “um meio que exige do leitor não apenas uma interpretação, mas uma participação ativa na sua configuração” (1997: 1). Por sua vez, Lev Manovich argumenta que “a interatividade é um princípio estrutural” dos meios digitais, permitindo-nos a influência direta na experiência textual” (2001: 57). No caso de TEXTURAS | RUPTURAS,

essa característica traduz-se na capacidade de manipulação dos pares conceituais, que operam como forças em constante mutação. A palavra encontra o silêncio e é desfeita; o corpo ocupa o espaço e expulsa a sombra. O poema vive no desequilíbrio.

“Eu sei que assim me perco e tudo perco

se não souber arquitectar o fogo

desta matéria nova do rectângulo”

Contudo, é no entendimento de humano e computador enquanto parceiros colaborativos, “interligados por dinâmicas intermediárias”, que Hayles coloca o ónus da questão. Pese embora a diferença na complexidade de um e de outro – “uma entidade baseada em carbono, com circuitos eletroquímicos e redes neuronais de retroalimentação altamente complexas” *versus* uma máquina que opera através de “circuitos eletrossilícios relativamente simples”, estas “heterarquias dinâmicas” revelam uma interligação “cada vez mais estreita, configurando formações físicas, psicológicas, económicas e sociais de crescente complexidade” (Hayles 2008: 47).

“Em contacto com Matéria ardente

sem visíveis margens Nenhum lugar”

A ecocrítica, conforme discutida por Greg Garrard, propõe uma análise da literatura sob a perspetiva das relações entre cultura e meio ambiente (2012: 5). TEXTURAS | RUPTURAS insere-se nesse debate ao tornar a linguagem um espaço em transformação, onde o interator planta palavras como raízes (*terra/água*), ergue muros de versos (*pedra/mão*), dissolve estruturas no fluxo do tempo (*branco/sombra*).

palavra-silêncio · corpo-espaço · branco-sombra · água-terra · pedra-mão

há dedos de água esparsos
e a tua boca à água
saliva salva como a água do encontro entre boca e boca
Bebo o sol porque sou água
A linguagem da sombra e do fogo, da água e das ervas
na transparência da água
Quando todos os vocábulos são de água
o tremido desdobramento da água
como uma chama de água
ÁGUA

TERRA
Entre a terra e a lua
alguma palavra e terra
no rês da terra
na página da terra
palavra e palavra, pulso e terra.
Entre a terra e a lua
o sono verde da terra
da luz e da terra
Entre a terra e a lua

TEXTURAS | RUPTURAS

Pensando nas “heterarquias dinâmicas” de Hayles, para Timothy Morton, a ecologia contemporânea dissolve as fronteiras entre humano e não-humano, propondo uma “ecologia sem natureza”, onde matéria e linguagem são indissociáveis (2007: 42). Essa ideia ressoa na instalação, cuja textualidade se comporta organicamente, expandindo-se ou retraindo-se conforme a interação do leitor. TEXTURAS | RUPTURAS desafia assim concepções fixas da literatura, aproximando-se de um modelo rizomático de escrita, tal como proposto por Deleuze e Guattari (Marques e Teuchmann 2023).

palavra-silêncio · corpo-espaço · branco-sombra · água-terra · pedra-mão

A mão limpa na pedra

apenas uma pedra a caligrafia das águas sobre a pedra uma pedra vacila verde pedras em que solidifico em que encontro o solo Todavia escrever é ir de pedra em pedra da pedra a pedra não é pedra
Eis que chove sobre a pedra e a pedra é espaço, o murmúrio de uma distância que a palavra transforma na sua própria densidade. Podem dizer-me que estas pedras não são pedras
Respira a pedra na palma. Outra palavra se lhe junta: ombro. O espaço intimo se abre entre a pedra e o ombro. A palavra pedra é tão irrefutavelmente pedra Era uma pedra
pedras cujo misterioso tal é o sabor de uma sombra lígnea a pedra não é pedra e a pedra é pedra. Mas a nuítil é fervor Se esta pedra é pedra
As pedras da construção são azulejos que envolvem o vazio do set. Uma granulogia emerge do fundo e o influxo impoderável coarctam-se na leveza das pedras sobrepontas.
a caligrafia das águas sobre a pedra uma pedra vacila verde Era uma pedra pedras para um ritual de aliança no terraço do meio-dia A palavra pedra é tão irrefutavelmente pedra
da dureza de serem pedras que não são pedras E com as palavras de vento e de pedra, invento o vento e as pedras
Pedra plana, quase ereta e inselável, e a pulção plana afloia o corpo e a frase estala, pedra e toalha, sinal vivo do canalise que não espera pedras em que solidifico em que encontro o solo
pedras para um ritual de aliança no terraço do meio-dia pedras em que as nascentes se despejam com a embriaguez da espuma O quebra da pedra na pedra era uma pedra.
Eis que chove sobre a pedra e a pedra é espaço, o murmúrio de uma distância que a palavra transforma na sua própria densidade. Sem enunciar as pedras, sei que as piso — durante, são pedras e não são ervas.
O quebra da pedra na pedra A mão suspensa a pedra ergue Todavia escrever é ir de pedra em pedra

TEXTURAS | RUPTURAS

Mas há também a materialidade digital, essa dimensão in-visível que sustenta o cibertexto – Aarseth reforça que o esforço do leitor, mais do que interpretativo, é operacional (1997). Em TEXTURAS | RUPTURAS, essa materialidade manifesta-se no jogo de presença e ausência, em que o poema nunca é definitivo. A cada clique/toque, desfaz-se uma ruína e erige-se outra:

- Palavra/Silêncio: a ativação de diferentes margens do ecrã revela ou oculta fragmentos textuais, evocando o diálogo entre presença e ausência do dizer poético.
- Corpo/Espaço: utiliza uma lógica magnética em que os termos interagem e se anulam, criando novas formas de corporeidade textual.
- Branco/Sombra: a variação dos contrastes visuais reconfigura a legibilidade e a percepção do poema.
- Terra/Água: a geração de ramos e raízes metaforiza processos de crescimento e dissolução do texto.
- Pedra/Mão: permite a construção e destruição de versos como um muro interativo, explorando a efemeridade e a permanência do discurso.

Por sua vez, as camadas sonoras responsivas permitem o aprofundamento da experiência sensorial do leitor-interator, na medida em que reforçam as nuances das tensões textuais, expandindo a potencial imersividade da instalação.

Como qualquer obra digital, TEXTURAS | RUPTURAS carrega a promessa de expansão. O código pode ser alterado, o poema prolongado por novas camadas interativas. A adição de som, novas texturas, dinâmicas imprevisíveis – tudo pode emergir a partir desta ruína que não se fixa, mas pulsa.

No final, apenas resta o toque. A palavra que desaparece. O silêncio que responde.

“e, acariciando a terra, libertaremos a matéria viva
e daremos ao silêncio a clara curva dos signos?”

Link para a obra: <https://wreading-digits.com/arr/>

NOTAS

* Diogo Marques é membro integrado do ILCML, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, e investigador no CODA – Centre for Digital Culture and Innovation (FLUP). Em 2018 doutorou-se em Materialidades da Literatura, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A sua tese centrou-se na análise de interfaces hápticas enquanto elementos expressivos em literatura computacional. Foi investigador de pós-doutoramento no IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA-FCSH), no âmbito do projeto VAST: values across space and time (2020–21) e Bolseiro de Investigação na Fundação Fernando Pessoa, Porto (2018–2020). É autor, curador e tradutor de (Ciber)literatura experimental e cofundador do coletivo ciberliterário digito (<https://wreading-digits.com/>).

¹ TEXTURAS | RUPTURAS consiste numa série de composições textuais interativas com base na exploração didática de relações ecocríticas e tensões entre pares de termos fundamentais presentes na obra completa do poeta: palavra/silêncio; corpo/espço; branco/sombra; água/terra; pedra/mão. Por meio de uma interface poética onde se jogam, à vez, as referidas tensões, consagra-se espaço à construção de diferentes texturas, ainda que já sempre na iminência de inevitáveis rupturas.

Bibliografia

- Aarseth, Espen J. (1997), *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*, Johns Hopkins University Press.
- Garrard, Greg (2023), *Ecocriticism* (3rd), London, Routledge [2004].
- Hayles, N. Katherine (2008), *Electronic literature: New horizons for the literary*, University of Notre Dame Press.
- Manovich, Lev (2001), *The language of new media*, MIT Press.
- Marques, Diogo, & Teuchmann, Philipp (2023), “Repetição e instrução: para uma crítica da (in)operatividade cibertextual”, *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, (22), 161–187. <https://doi.org/10.21747/21828954/ely22a10>
- Marques, Diogo (2022), “Grasp all, lose all: Raising awareness through loss of grasp in seemingly functional interfaces”, *Open Library of Humanities*, vol. 8, issue 1: 1–20. DOI <https://doi.org/10.16995/olh.6393>.
- (2018), *Reading Digits: Haptic reading processes in the experience of digital literary works*, Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Universidade de Coimbra, <http://hdl.handle.net/10316/81171>
- Morton, Timothy (2007), *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*, Harvard University Press.
- Rosa, António Ramos (2018), *Obra Poética*, vol. I, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cada vez que se diz: Silêncio, Vazio e Nada ...

Isabel Carvalho*

Com a peça audiovisual *Cada vez que se diz: Silêncio, Vazio e Nada...*, inicia-se a primeira etapa do projeto de sensibilização ecológica para crianças e jovens intitulado *Chão de Urtigas*, que germinou do contacto com a obra de António Ramos Rosa, em particular da leitura do livro *Lâmpadas com Alguns Insectos* (1992).

A partir desta leitura, ao verificar-se o uso recorrente da palavra “Silêncio”, começou-se a questionar se esta remeteria apenas para a expressão sonora humana, negligenciando outras sonoridades, como as emitidas por insetos através da estridulação e os ruídos subtis das lâmpadas no espaço do escritório do poeta, causados pelas oscilações da corrente elétrica. Tanto os insetos como as lâmpadas compõem uma paisagem sonora ruidosa, além do humano e do dualismo natural/artificial.

O interesse expandiu-se para a análise do uso de outras palavras frequentes na poesia, também presentes na obra de Ramos Rosa, como “Nada” e “Vazio”, utilizadas para abordar questões existenciais profundas do ser humano e, naturalmente, do sujeito poético que as expressa. Porém, durante o processo de investigação, concluiu-se que, historicamente, desde o expansionismo europeu, estas três palavras estiveram associadas ao excepcionalismo humano e à superioridade ocidental, cujos agentes de exploração negligenciavam o que encontravam nas “novas terras”, desvalorizando a sua existência. Isso levou à exploração colonial, ao extrativismo continuado dos recursos naturais e à violência sobre outras formas de existência, especialmente as mais vulneráveis. Estas palavras foram usadas oportunisticamente para negar a diferença e a diversidade de

culturas, sobrepondo o “Nada”, o “Silêncio” e o “Vazio” a tantas vidas humanas, mais que humanas, expressões e ambientes. Além disso, foram instrumentais para alterar profundamente ecossistemas. Exemplo disso são os habitats como as florestas ancestrais e as profundezas marinhas, que, devido à sobreposição dessas palavras, passaram a ser tratados como meros recursos a explorar ao limite ou depósitos de detritos.

Retornando a António Ramos Rosa e ao livro *Lâmpadas com Alguns Insectos*, pode-se questionar: o que é silenciado e, por isso, invisibilizado? Como proposta de releitura, poder-se-ia complexificar as palavras “Nada”, “Silêncio” e “Vazio”, para descobrir o que estas encobrem. Por exemplo: o que fazem realmente as lâmpadas aos insetos, principalmente devido às altas voltagens usadas, provocando a chamada poluição luminosa, que só recentemente se tornou objeto de lei em Portugal? Animais como as mariposas, sob a luz artificial, efetuam um voo frenético até se desfazerem em pó, mas há outros animais que padecem do mesmo problema do excesso de luz e que perecem, extinguindo-se a sua função, nomeadamente como agentes importantes na polinização.

Esta peça — composta por um painel cerâmico com elementos pictóricos de um pressuposto escritório do poeta e do espaço exterior, uma vista panorâmica noturna, e um texto recitado — reclama, de forma subtil, uma postura ética e o reconhecimento de que o uso e a repetição de certas palavras têm impacto significativo no modo como pensamos e agimos em relação aos ecossistemas, podendo levar à extinção de muitos dos seus habitantes.

Links (projeto *Chão de Urtigas* e áudio):

<https://isabelcarvalho.net/Chao-de-Urtigas>

<https://arvore.ilcml.com/audio/silencio-vazio-nada.mp3>

NOTA

* Isabel Carvalho é uma artista visual cuja prática se estende das artes visuais à escrita e edição de livros, incluindo escultura e uso do espaço tridimensional. Através da investigação em Filosofia e Literatura, explora a materialidade da linguagem e formas não-verbais de expressão. www.isabelcarvalho.net

“O todo da redonda natureza” – narrativas electroacústicas a partir da obra de António Ramos Rosa

João Castro Pinto*

“**O todo da redonda natureza**”¹ versa sobre a obra de António Ramos Rosa e articula criativamente duas dimensões estéticas, a saber: a poética e a musical, de cunho eminentemente imaginal, cuja forma resultante consiste em narrativas electroacústicas exploratórias. Ambas as dimensões foram norteadas pelo conceito axial de natureza.

Em termos formais, esta composição insere-se num sub-género musical electro-acústico designado de composição de paisagens sonoras (*soundscape composition*), cujo advento remonta aos anos setenta do século XX. Esta prática musical derivou, como consequência directa, da fundação do *World Soundscape Project*² (1971), um grupo interdisciplinar instituído pelo pedagogo e compositor canadiano Raymond Murray Schafer (1933–2021), na Universidade Simon Fraser, em Burnaby, no Canadá. Em termos estruturais, a composição de paisagens sonoras implica um conjunto de teorias e práticas baseadas no que o compositor e professor Barry Truax intitula de *context-based composition* (Truax 2017: 1–3). Esta peça pretende questionar a necessidade de respeitar a ideia purista de contexto bem como a de evento sonoro, e os subsequentes princípios que Truax cunhou (*cf.* Truax 2002). Pretende-se com esta obra demonstrar que é possível compor paisagens sonoras coerentes ao recorrer a sons captados em latitudes distintas ou mesmo fazendo uso de sons sintetizados, conquanto a macro forma da composição

se estruture em concordância com um plano semântico-taxonómico verosímil, capaz de organizar a diversidade sonora de modo adequado e consequente.³

Neste sentido, a peça partiu do tratamento criativo de gravações de campo cuja função é a de substrato sónico sob o qual a palavra, na sua multiplicidade significativa, é escarpelizada e reformulada, via processos tecnológicos de processamento do sinal áudio (ex: software / hardware, i.e., computadores / sintetizadores).

Esta composição fundamenta-se no entendimento da palavra como um conjunto de sinais que se constituem num sistema, cuja abundância de sentidos ganha forma e intensidade ao inserir-se num contexto de criação inusitada, procurando reformular o fluxo usual da discursividade e da linguagem. Em causa está a intenção de elaborar um discurso em torno dos limites da representação da obra de António Ramos Rosa, entre signo e símbolo, entre os planos semântico e fonético, e, enfim, entre as ideias basilares de natureza, tecnologia e imaginação. Com efeito, a peça tem em consideração o binómio escutar / criar som (*sound listening / sound making*), o qual se desdobra nas noções gerais de recepção e intenção. Deste modo, o processo composicional implica tanto a captação de sons espontâneos da paisagem sonora, como a criação de relações entre essas captações e sons produzidos intencionalmente, tais como os que derivam do processamento electroacústico dos registos sonoros e dos excertos vocais de poemas de Ramos Rosa.

A ideia fundamental da composição não foi documentar de modo passivo a paisagem sonora dos locais das captações, como se propusesse um mapa sonoro, mas sim partir do ambiente sónico para o domínio de um meta-espço, entre o concreto e o abstracto, um espço composto de tensões e resoluções. Esta peça pretende apelar ao desenvolvimento de uma escuta profunda e ao questionamento da paisagem sonora em que nos encontramos imersos. Do mesmo modo, a vertente poético-electroacústica procura fazer jus à fecundidade imagética da obra de Ramos Rosa, entrecruzando-se dinamicamente com o discurso musical, em direcção a uma unidade artística representacional que tem como fito reflectir criativamente sobre as ideias de noema, natureza e tecnologia, e acerca das distinções e afinidades entre os planos físico e metafísico que pulsam na obra de ARR.

Por fim, para além dos dispositivos electroacústicos de transformação sonora da palavra, esta peça incorpora uma dimensão tecnológica traduzida no uso experimental da Inteligência Artificial. Neste contexto, geraram-se composições textuais através da I.A. (ChatGPT), as quais foram contrapostas às composições originais de António

Ramos Rosa, reencaminhando a palavra do vate para um campo de potencialidades inusitadas, no que concerne à forma e ao conteúdo da expressão poética. Pretendeu-se criar uma proto-hipertextualidade aberta, um jogo fusional de articulação do natural e do artificial, entre “o todo da redonda natureza”, dado na obra do poeta, e o porvir tensional da colaboração *homem-máquina*.

ESTRUTURA DA COMPOSIÇÃO / DETALHES TÉCNICO-ARTÍSTICOS

Composição: João Castro Pinto (Setembro / Outubro de 2024)

Selecta de textos: Sofia A. Carvalho e João Castro Pinto

Voz e declamação: Sofia A. Carvalho

Duração total da peça: 20:05 minutos

(textos apresentados com carimbos temporais – CT –, de acordo com o surgimento na composição)

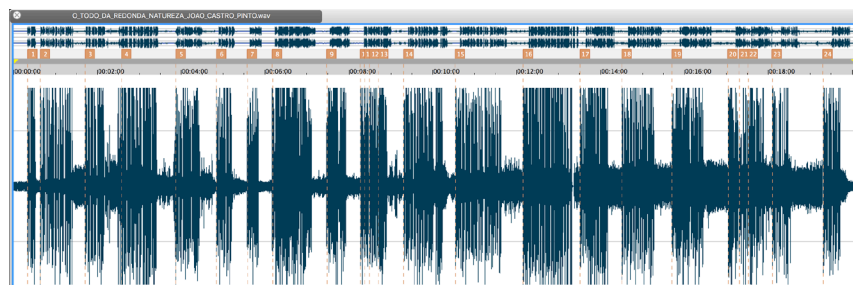


Fig. 1 : Forma de onda sonora com carimbos temporais da declamação de Sofia A. Carvalho.

“S.T.”, in *O APRENDIZ SECRETO* (Rosa 2005: 10) CT- 00:20 seg.

A textura mais secreta é o silêncio e é ele o principal fundamento da construção invisível.

“ANIMAL OLHAR”, in OCUPAÇÃO DO ESPAÇO (Rosa 2018: 213–214) CT– 00:38 seg.

O mundo é natural, ridente, quando o verde rompe,
animal olhar.

Não estou só: porque te acendo entre as pedras,
abarco tua altura larga e teu ombro,
essência da fome visual e braço e nome.

Do teu calor me nutro e fortifico,
no silêncio da tua espera.

Brilha o teu tecido circular,
a terra é um átrio: o mar é perto.

Há passos de mulher descalça.

O mundo é novo.

A terra clara.

Mastigo-te, raiz, e quase te oiço.

“S.T.”, in CICLO DO CAVALO (Rosa 2018: 471) CT– 01:42 min.

Há um sol de cavalo nas ruas e nos olhos.

Há um cavalo de sol nos campos e nas cores.

E a tua língua embriaga-se de sabores tão verdes
como as maçãs da infância das tias e avós.

O minério do cavalo, a parede, o incêndio
tudo devora a palavra, tudo tomba e se centra
no vigor de um alento de primavera verde.

“ESCREVO-TE COM O FOGO E A ÁGUA”, in VOLANTE VERDE (Rosa 2018: 1052) CT- 02:34 min.

Escrevo-te com o fogo e a água. Escrevo-te
no sossego feliz das folhas e das sombras.
Escrevo-te quando o saber é sabor, quando tudo é surpresa.
Vejo o rosto escuro da terra em confins indolentes.
Estou perto e estou longe num planeta imenso e verde.

Quem ignora o sulco entre a sombra e a espuma?
Apaga-se um planeta, acende-se uma árvore.
As colinas inclinam-se na embriaguez dos barcos.
O vento abriu-me os olhos, vi a folhagem do céu,
o grande sopro imóvel da primavera efémera.

“O JARDIM”, in VOLANTE VERDE (Rosa 2018: 1073) CT- 03:52 min

Consideremos o jardim, mundo de pequenas coisas,
calhaus, pétalas, folhas, dedos, línguas, sementes.
Sequências de convergências e divergências,
ordem e dispersões, transparência de estruturas,
pausas de areia e de água, fábulas minúsculas.

Sou uma pequena folha na felicidade do ar.
Durmo desperto, sigo estes meandros volúveis.
É aqui, é aqui que se renova a luz.

“A FESTA DO SILÊNCIO”, in VOLANTE VERDE (Rosa 2018: 1096) CT- 04:50 min.

Nada é inacessível no silêncio ou no poema.
É aqui a abóbada transparente, o vento principia.
No centro do dia há uma fonte de água clara.
Se digo árvore a árvore em mim respira.
Vivo na delícia nua da inocência aberta.

“S.T.”, in *O QUE NÃO PODE SER DITO* (Rosa 2003: 19) CT- 05:34 min.

A palavra que não fulgura e rasa o muro como um réptil não procura a respiração ou qualquer abertura. Alimenta-se de um quase nada e vai-se apagando na ignorância da sua própria língua com a qual adere às pálpebras do solo.

“S.T.”, in *DEAMBULAÇÕES OBLÍQUAS* (Rosa 2001a: 17, 87, 51) CT- 06:10 min.

Dentro do ouvido ouço o clamor suave da folhagem
o zumbido de um besouro negro que procura em inquietos zigzagues uma fresta para sair
e vejo o chão fulvo recamado de pétalas verdes
os signos nas paredes que um vagabundo aqui traçou
uma aranha alucinada numa vertiginosa dança
um ramo que entrou sinuosamente com uma flor vermelha
[...]

Abstracto e material como o vento
espadanando em espirais de espuma
rasando os muros decrepitos com veios de ouro
roçando aereamente as vagarosas copas
ou envolvendo-se no tecido translúcido das nuvens
o poema é um sistema de nervos e de músculos
que fluem entre pausas com o veludo do seu sangue
como um peixe flexível e sinuoso e lento

“S.T.”, in *VIAGEM ATRAVÉS DUMA NEBULOSA* (Rosa 2018: 49) CT- 07:28 min.

Um começar de água
a iluminar os dedos
em cada sulco árido
no ouvido da mão a rebentar o sol
a abandonada menina achada num sonho
é o sol do navio

o rouxinol na espuma
e o sabugo da rosa
o rebentar da pedra
e a andorinha
dizia o menino
o escuro rumor da casa
o miúdo calar de cada coisa
o claro romper das palavras
verticalmente duras

“S.T.”, *in O APRENDIZ SECRETO* (Rosa 2005: 20, 55, 56, 72)

A construção será redonda porque redondo é o ser. CT- 08:16 min.

Todo o gesto construtivo tem como objectivo essencial a integridade do ser. CT- 08:22 min.

A obra é um movimento sem conclusão, uma meditação activa em que o gesto construtivo antecede o pensamento e se liberta da cadeia temporal. CT- 08:29 min.

Tudo se passa como se uma verdade oculta a cada momento ameaçasse a soberania da verdade aparente dos nossos hábitos, dos nossos gestos, das nossas crenças. CT- 08:42 min.

METODOLOGIA DE CRIAÇÃO POÉTICA VIA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL (I.A. - ChatGPT)

1 - TIPOLOGIAS DE GERAÇÃO TEXTUAL

Foram ideados e implementados procedimentos de interacção com a inteligência artificial, de modo a obter resultados experimentais diversificados na reescrita de textos do poeta e na geração de produções textuais inéditas. Testaram-se comandos e solicitações (prompts), que se sintetizaram em três tipologias de geração textual que abaixo detalhamos:

a) *Reescritção de textos de ARR sem indicação do autor. Manipulações posteriores em cadavre exquis (solicitação de reescritção dos textos referenciados nas tabelas abaixo, e de posterior composição, como se tratasse de um cadáver esquisito).*

b) *Composição de poemas mimando o estilo de ARR, com ou sem sugestão de incorporação de palavras-chave nos textos. Manipulações posteriores em cadavre exquis.*

c) *Escrita de aforismos poéticos ao estilo de ARR, sem sugestão de incorporação de palavras-chave.*

TIPOLOGIA A

ARR - Textos Originais

Textos reescritos por I.A.

<p>“S.T.”, in O DEUS DA INCERTA INGNORÂNCIA (Rosa 2001b: 43)</p> <p>A luz é um silêncio mas não uma oferenda A sua nudez é um obscuro enigma Ela tem a virgindade de um seio a clara lentidão de um barco que não transporta nada e que demora voluptuosamente mas sem ardor e sem mensagem Nada nos oferece senão um círculo vazio que nenhum deus habita e de nós nada requer talvez porque é a perfeição nua de ser só o que é Para nós ela é rainha absoluta e mágica no seu imediato esplendor silencioso e puro Não podemos amá-la mas adorá-la sim como algo que não sendo um ser ilumina todos os seres Ela suscita silenciosamente um campo de sossego que desejamos habitar e que habitamos de algum modo mas como se nos fugisse obscurecendo-se lentamente.</p>	<p>O VAZIO LÚCIDO DAS SOMBRAS CT- 09:18 min.</p> <p>A luz é uma sombra que dança sem fim, um eco perdido nas margens do silêncio. Desce lentamente como um rio sem água, transportando apenas o reflexo de estrelas mortas. O seu corpo é feito de ausência, um abraço vazio onde nenhum ser repousa. Ela desfaz-se no tempo como poeira ao vento, enquanto flutua sem rumo, em círculos infinitos. Sem voz, sem promessa, um mistério antigo, que paira no ar e se esquece de si mesmo. Caminhamos dentro dela, sem saber se somos luz ou apenas a sombra que a luz esqueceu de projectar.</p>
<p>“S.T.”, in INCERTEZAS OU EVIDÊNCIAS (Rosa 2001b: 66)</p> <p>O tempo é uma esfera imóvel mas o seu dinamismo é incessante Nunca o presente é estático porque o rasga o advir que não o deixa ser inteiramente a corola de água em que se poderia atingir a perfeição estática Mas há momentos em que o silêncio é uma clareira em que se bebe a linfa pura do eterno Então já nem a morte nem a vida se digladiam e apaziguadamente extensas formam uma planície de lenta tranquilidade À luz suave de uma divina estrela sentimos que o universo é um grande barco de veludo</p>	<p>O NAVEGAR SURDO DO INFINITO CT- 10:32 min.</p> <p>O tempo é um cristal que jamais se estilhaça, mas cujas fissuras bailam em espirais imperceptíveis. O presente submerge em águas caprichosas, sopradas por ventos que desconhecem repouso. O silêncio e a eternidade entrelaçam-se como sombas fluidas, derramando-se suavemente sobre a tessitura do cosmos. Aqui, a vida não conhece contornos, e a morte não reverbera; apenas uma brisa estende um manto de serenidade inefável. Sob o lume suave de uma estrela que jamais perece, percebemos que o tempo é um navio sem rumo, deslizando por um oceano de veludo e astros adormecidos.</p>

TIPOLOGIA B

Composições poéticas ao estilo de ARR, sem sugestão de palavras-chave e cadavre exquis.

Textos gerados por I.A.

<p>SUBSTÂNCIA DA AURORA CT- 12:09 min.</p> <p>Na penumbra da aurora, onde o orvalho cintila, os pássaros entoam a sinfonia da existência, e as árvores, na sua sabedoria silenciosa, escutam o sussurro do mundo que desperta. O sol, tímido, desvenda-se da bruma, tecendo fios de luz sobre a relva viçosa, e cada folha, na sua fragilidade, reflete o eco do cosmos em expansão. Na simplicidade do instante, o tempo flui, como um rio que abraça as margens da memória, e a alma, em comunhão com a terra, descobre no quotidiano a quintessência do sagrado.</p>	<p>CARTOGRAFIA DO INVÍSEL CT- 13:30 min.</p> <p>No vazio do espaço, o silêncio traça formas, sustenta a fragilidade dos gestos desfeitos, onde o ser se contorce em tramas invisíveis, e a lógica se desdobra em fragmentos de tempo. Os pensamentos são partículas errantes, deslizamentos no horizonte do indizível, e cada respiração, um ponto de interrogação na topografia do que nunca se atinge.</p>
--	---

Composições poéticas ao estilo de ARR, com sugestão de palavras-chave e cadavre exquis.

Textos gerados por I.A.

<p>A LATÊNCIA VISCOSA DO INVISÍVEL CT- 14:30 min.</p> <p>Na pedra muda há um canto oculto, uma quietação que respira na seiva das árvores. A placidez envolve tudo como um véu espesso, e o olhar, cego de luz, tenta alcançar a opacidade do ser que se esconde nas folhas. Mas na sombra há uma presença maior, um murmúrio de transcendência, como se o universo pulsasse em cada raiz, e o tempo, imerso na terra, fosse apenas um sussurro apagado, perdido no vento.</p>	<p>SAGRADOS INTERSTÍCIOS DA EXISTÊNCIA CT- 15:42 min.</p> <p>No traço invisível da manhã, o espaço quântico vibra entre gestos banais, onde o café quente e o rumor das ruas se entrelaçam com a geometria secreta das coisas. Cada folha no vento carrega uma alma antiga, um suspiro animista que percorre as esquinas, enquanto o quotidiano se dobra em círculos perfeitos, silencioso reflexo do sagrado que habita o comum. E assim, na simplicidade do instante, o universo revela a sua trama oculta, um padrão de luz que pulsa na sombra e nos envolve, sem que o saibamos.</p>
---	--

“O todo da redonda natureza”

TIPOLOGIA C

Aforismos gerados ao estilo de ARR, sem sugestão de incorporação de palavras-chave.

O eco da consciência reverbera no abismo do não-dito. CT- 17:02 min.

O silêncio é um receptáculo onde se afiam as lâminas do pensamento. CT- 17:18 min.

Nas dobras do presente, floresce o futuro em paletas de sonhos. CT- 17:31 min.

Em cada ausência, o espaço ecoa com a presença do infinito. CT- 18:05 min.

“S.T.”, in DEAMBULAÇÕES OBLÍQUAS (Rosa 2001a: 51) CT- 19:18 min.

Ninguém nos destinou para esse instante resplandecente

mas é esse o âmbito do desejo liberto

em que somos o todo da redonda natureza

e sentimos a longa pulsação da eternidade

em que água e sol se entrelaçam numa vibrante e refulgente renda

Abreviaturas

António Ramos Rosa – ARR

Carimbo Temporal – CT

World Soundscape Project – W.S.P.

Link para a obra: <https://arvore.ilcml.com/exposicao/>

NOTAS

* João Castro Pinto (Lisboa, 1977). Compositor, sound designer, performer e investigador. Doutorando em Ciência e Tecnologia das Artes (U.C.P.); Licenciado em Filosofia (U.N.L. – F.C.S.H., 2009). Produz música experimental electroacústica e paisagens sonoras desde meados dos anos 90. A sua música circulou por mais de 60 festivais, entre os quais se destacam: INA-GRM Multiphonies (França), L'Espace du Son (Bélgica), I.C.M.C. (E.U.A.), Wien Modern (Áustria), World Music Days (Estónia), Muslab (Argentina), Visiones Sonoras (México), Seoul International Computer Music Festival (Coreia do Sul), Musicacoustica (China). Em 2018, criou um duo de poesia electroacústica com a investigadora e poeta Sofia A. Carvalho. O primeiro trabalho do duo – *HIANTE* (livro-CD / 2019) – foi editado pela Grimaces Éditions (Suíça). O duo conta com actuações nas cidades de Lisboa, Genebra e Nova Iorque. A obra de Castro Pinto tem sido distinguida por concursos de música acusmática de referência, encontrando-se publicada em mais de duas dezenas de discos, por editoras como: Unfathomless, Miso Records, Meakusma, OtO, etc. + info @ <http://www.agnosia.me> & <https://www.linkedin.com/in/sofia-a-carvalho-40807772/>

¹ O título da peça foi retirado de um poema sem título do livro *Deambulações Oblíquas*, de ARR, o qual integra a selecta de textos efectuada para esta composição (cf. Rosa 2001: 51). Esta peça é um *work in progress*, pelo que será reformulada variadas vezes e em contextos distintos, tendo em vista uma forma final que seja, eventualmente, editada. Não obstante, pode escutar-se um excerto áudio da peça, que se encontra online no site da exposição *Matéria Viva*. Para proceder à escuta da versão actual e integral da composição, dever-se-á contactar o compositor via email: agnosia@gmail.com

² O W.S.P. foi fundado no contexto do Departamento de Estudos de Comunicação da Universidade Simon Fraser (S.F.U.), em Burnaby, no Canadá. As pesquisas académicas a que se dedicava enquadravam-se no âmbito dos estudos da paisagem (*soundscape studies*) e detinham propósitos educacionais e de documentação / arquivamento sonoro. Enquanto grupo académico interdisciplinar, o W.S.P. era composto por especialistas em vários campos de conhecimento (sociólogos, músicos, especialistas em acústica e psicoacústica, estudantes de comunicação, etc.), e tinha como missão o estudo da paisagem sonora contemporânea. As pesquisas do W.S.P. deram origem às disciplinas de ecologia acústica e design acústico, assim como à publicação de vários estudos seminais no âmbito destas temáticas.

³ Em causa está a ideia de que a composição de paisagens sonoras não deverá ser absolutamente determinada pelo *locus* concreto, mas pela coerência interna das categorias sónicas em causa. Por outras palavras, para criar paisagens sonoras verosímilantes não é imperativo compor com sons originários de uma única proveniência geográfica ou de um itinerário delimitado, figurando marcas e sinais sonoros, ou *keynote sounds*, característicos desse ambiente específico. As gravações de campo podem provir de várias latitudes, assim como as cenas sonoras poderão ser compostas (parcial ou totalmente) por sons sintetizados, gerados através de programas informáticos ou sintetizadores, conquanto os resultados sonoros sejam perceptualmente convincentes e orgânicos (por exemplo, paisagens sonoras aquáticas: mar / ondas, vento, etc.). Na presente peça, o ambiente sub-aquático patente entre os 10'00'' e os 13'18'' integra sons de cetáceos e crustáceos que foram mixados com gravações sub-aquáticas de rios realizadas pelo autor em coordenadas geográficas totalmente distintas, sem qualquer correspondência com os ecossistemas naturais em que vivem os animais representados. Ao articular sons provenientes de contextos geográficos divergentes, mas mantendo a congruência semântico-taxonómica dos seus elementos constitutivos, esta composição evidencia que a noção de evento sonoro, tal como definida por Truax e pelo W.S.P., não constitui uma condição necessária para a composição de paisagens sonoras verosímeis. Em suma, apesar de não respeitar a noção purista de evento sonoro, esta composição não eclipsou a capacidade de sugerir ao ouvinte um ambiente sub-aquático realista ou mimético e, por conseguinte, uma paisagem sonora coerente.

Bibliografia

- Rosa, António Ramos (2001a), *Deambulações Oblíquas*, prefácio de Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Quetzal Editora.
- (2001b), *O Deus da Incerta Ignorância* seguido de *Incertezas ou Evidências*, Guimarães, Pedra Formosa.
- (2003), *O Que não Pode Ser Dito*, Évora, Casa do Sul.
- (2005), *O Aprendiz Secreto* [2001], 2.^a ed. Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- (2018), *Obra Poética I*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2020), *Obra Poética II*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Truax, Barry (2002), *Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. Organised Sound*, 7(1), 5–14. < <http://doi.org/10.1017/S1355771802001024> > (último acesso 16/09/2025)
- (2017), Editorial 1–3, *Organised Sound*, 22(1), < <http://doi.org/10.1017/S1355771816000285> > (último acesso 16/09/2025)

ARR_GPT – António Ramos Rosa – Gesto Perpétuo Trémulo

Rui Torres*

Universidade Fernando Pessoa

ARR_GPT é uma obra que explora a poesia de António Ramos Rosa através da inteligência artificial, utilizando como ponto de partida as perguntas poéticas presentes na sua obra. Desenvolvido com base num modelo GPT-4, ajustado para refletir o estilo, a sensibilidade e as temáticas características do poeta, o sistema interpreta essas questões — agora transformadas em comandos para a IA — de forma a ressoar com a sua voz distintiva.

Este projeto resulta de um convite do projeto exploratório financiado pela FCT, *Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa à Distância*, coordenado por Bruno Ministro na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP/ILCML). Durante três meses, um modelo GPT-4 foi treinado com 20 ficheiros textuais do primeiro volume da *Obra Poética* de Ramos Rosa, totalizando 15.200 versos e 92.278 palavras, devidamente descritos e comentados. O objetivo era criar um espaço de diálogo entre um “Ramos Rosa real” e um “Ramos Rosa artificial”.

A poesia generativa, base da experiência ARR_GPT, recorre a modelos linguísticos avançados — como redes neuronais e algoritmos de *machine learning* — que aprendem a partir de vastas quantidades de dados textuais. A partir de padrões identificados, estes sistemas geram novos textos *on-demand*, permitindo a criação de conteúdo original, imprevisível e profundamente influenciado por regras, convenções e uma aprendizagem contínua e adaptativa.

Entre as cerca de duas mil perguntas poéticas formuladas, o ARR_GPT gerou centenas de milhares de interações. Das respostas, mil perguntas e respostas foram selecionadas, editadas e aperfeiçoadas para compor uma versão web, apresentada sob a forma de mini-cartões digitais. Quinhentas dessas interações foram ainda mais trabalhadas para constituírem cinco conjuntos distintos, cada um com cem cartões impressos em papel reciclado de cana-de-açúcar, permitindo uma exploração poética simultaneamente visual e tátil.

Até o logótipo do ARR_GPT foi concebido pelo próprio sistema, refletindo as suas peculiaridades — os seus erros, nuances e dificuldades — e integrando-as como parte essencial da estética e do gesto poético que sustenta este “gesto perpétuo trémulo”.

Link para a obra: https://telepoesis.net/ARR_GPT/

NOTA

* Rui Torres nasceu, vive e trabalha no Porto. Estudou comunicação, línguas e literaturas, semiótica e hipermédia. Na sua prática pedagógica e criativa, analisa o modo como essas áreas se cruzam e transformam com os meios digitais. É professor na Universidade Fernando Pessoa, investigador do Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa e colabora com o Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. É diretor na Electronic Literature Organization e coordena o Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa. www.telepoesis.net

Pedra, pena, pássaro: re-imaginar uma queda com o António Ramos Rosa

Terhi Marttila*

Interactive Technologies Institute

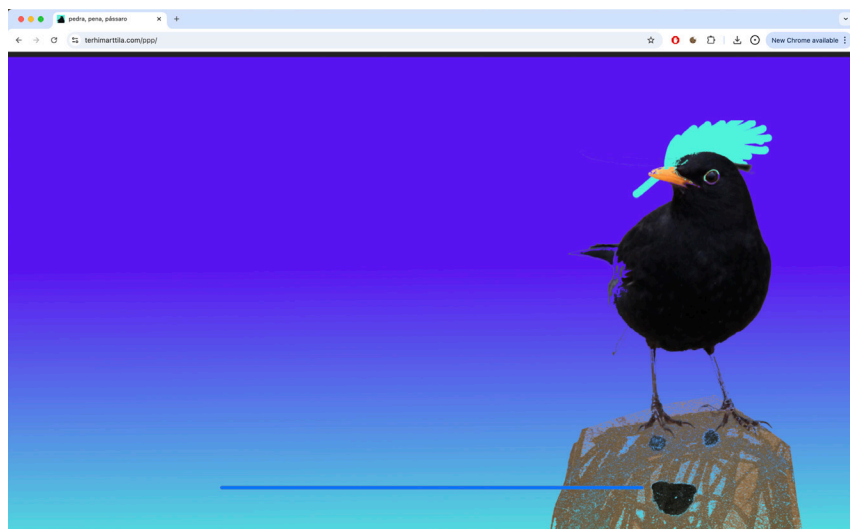


Figura 1. Ecrã inicial da *pedra, pena, pássaro*.

Introdução

No início do ano de 2024, o meu pai caiu de uma árvore. O processo de criação desta obra, por convite, para a exposição *Matéria Viva* foi trespassado por este acontecimento, como o resto da minha vida durante alguns meses. Assim surgiu uma abordagem criativa de aplicar a leitura difrativa (Barad 2007) à escrita do António Ramos Rosa e à minha experiência da queda. Respondi aos fragmentos do Ramos Rosa com a escrita de fragmentos meus. Criei três personagens que negociam quedas de formas diferentes: a pedra, a pena e o pássaro. Desafiei um Large-Language Model (LLM) para criar novos fragmentos à base dos fragmentos do Ramos Rosa (o pássaro) e da Terhi, eu (a pedra), que acabavam por ser re-leituras e re-intepretações por sua vez difrativas dos fragmentos da pedra e do pássaro. Escolhi, com papel de curadora, fragmentos do LLM que continham uma leveza (a pena), uma re-leitura da queda que me deixava esperança e me ajudava a olhar para frente e para além do acontecimento. Seguindo a abordagem da Linda Candy da reflexão crítica na prática criativa (Candy 2019), procuro neste texto verbalizar, contextualizar e entender este processo criativo à volta da realização do trabalho *pedra, pena, pássaro – como escalar uma árvore* (Marttila 2024).



Figura 2. A queda.

A queda

O convite para participar na exposição *Matéria Viva* surgiu pouco tempo antes de o meu pai cair de cerca de 6 a 7 metros de altura ao tentar cortar o topo de uma árvore com motosserra, algo que tinha feito inúmeras vezes na sua vida. Mas desta vez, caiu. Ele ficou gravemente ferido, teve uma paragem cardíaca e ficou em coma induzido nos cuidados intensivos durante duas semanas e meia, seguidas por duas fases de reabilitação. Não tem recordações da queda, só a vizinha que o viu no topo da árvore, provavelmente poucos momentos antes da queda. Subiu a árvore então, e, três meses depois, voltou para casa. Passado um ano, podemos dizer que recuperou na totalidade da queda. Com a queda do meu pai, o meu mundo mudou radicalmente. Vivemos semanas e meses intensos, sem certezas. Ainda hoje os sons parecidos com os das máquinas dos cuidados intensivos me levam àquelas memórias e momentos vividos.

Leitura difrativa, sistemas de multi-agência e uma árvore-círculo

A produção literária do António Ramos Rosa é vasta e não sabia em que canto, conceito, poema ou parte pegar. Quando fui consumida pela queda, a tarefa já parecia mais fácil: procurei intuitivamente entender que perspetivas poéticas a obra do António Ramos Rosa me podia fornecer sobre a queda. A Karen Barad, feminista pós-humana aplica o que ela chama uma leitura difrativa, em que textos e ideias são lidos difrativamente através um do outro, sem que um sirva como ponto de referência face ao outro (Barad 2007: 30). Nem procurei entender o que o Ramos Rosa pretendia com a escrita dele. Somente peguei em fragmentos que, através de uma leitura difrativa com a minha experiência da queda do meu pai, me revelassem algo da minha experiência e das palavras do Ramos Rosa.

No seu livro *Society of Mind*, Marvin Minsky chama à unidade mais simples de consciência ou computação um agente (Minsky 1988). Vários agentes formam uma rede ou *rhizome* de agentes numa sistema multi-agente que permite executar processos mais complexos. No processo criativo de pedra, pena, pássaro, implementei um sistema de escrita inspirado neste conceito de um sistema multi-agente. Ramos Rosa serviu como o primeiro agente, fornecendo-me fragmentos. O segundo agente fui eu: re-escrevi o fragmento do Ramos Rosa re-pensando a minha experiência com a queda através de uma leitura difrativa. O terceiro agente foi um Large Language Model (LLM), a qual pedi para produzir um fragmento à base do meu fragmento e do fragmento do Ramos Rosa. Assim entendo a minha abordagem de escrita e pensamento como se fosse um sistema

de vários agentes num processo de leitura e escrita difrativa, constituídos por António Ramos Rosa, eu e o LLM.

Reimaginar a queda num mundo vertical infinito

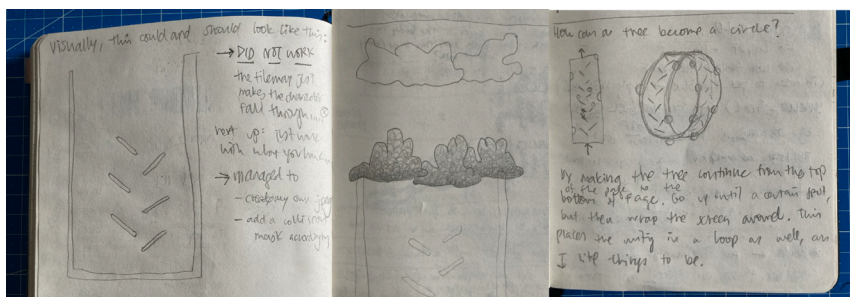


Figura 3. O pensamento diagramático para repensar a queda

Numa primeira fase, a obra tinha chão, uma árvore rudimentar e “paredes” para não permitir movimento lateral (Figura 3, imagem do lado esquerdo). Depois pensei: mas o que fazer quando o jogador chegar ao topo da árvore? Durante algum tempo tentei resolver esta questão: como negociar o topo da árvore? Ponho nuvens (Figura 3, imagem central), o que faço?

Em 2024, participei como mentor de workshop em dois seminários na FLUP, organizados pela Dra. Celeste Pedro à volta das questões de diagramas como ferramentas de pensamento.¹ No seminário em Setembro focamo-nos no tema da árvore, enquanto em Julho andamos à volta dos círculos. Houve algumas tentativas criativas de aproximar os dois diagramas, tanto visualmente como conceptualmente. Na sequência da minha participação no seminário da Dra. Celeste Pedro tive a epifania de tirar o chão do meu jogo e criar um mundo verticalmente infinito, um *loop* vertical (Figura 3, imagem do lado direito). Esta escolha fez muito sentido conceptualmente, pois assim tirei do meu mundo a possibilidade de qualquer ser cair da árvore para o chão, seja a pedra, a pena, ou o pássaro.

Logo desde o início pensei em três figuras distintas: a pedra, a pena e o pássaro, cada um com as suas restrições e habilidades de movimento. A pedra não podia saltar, nem a pena, mas o pássaro podia saltar e voar. Diverti-me a ir dos ramos de cima para

baixo com a figura do pássaro, a ver a pedra cair com muita velocidade, a pena a flutuar ou cair mais devagar.

pássaro	pedra	pena
1. As palavras caminham com o ritmo fresco dos seus pés descalços	Assim eu caminho, continuo a caminhar, caminhar, caminhar mas quem me dera poder tirar os sapatos e parar. Os pés descalços na areia da praia a repousar.	As palavras andam livres em busca do descanso, pegadas no solo no caminho das linhas
2. uma folha apenas que embora incerta está suspensa e não cai e se cair será na sua sombra e anular-se-á	Cai pelas folhas abaixo, cai e tomba nas sombras, cai cai cai, anula-se, quase deixa de existir só por ter caído	Cada folha em suspensão é uma pausa pensativa antes da conclusão, e ao cair, ela encontra seu lugar no túmulo sombrio que a espera, onde se perde para sempre na obscuridade de sua própria história
3. Cai vai caindo sem atingir o repouso sem oferecer o rosto à terra que ela chama	O peso da pedra a escalar a árvore, pousada no ramo, a resistir a queda a cada passo.	a natureza continua do ciclo de vida que busca um término no reencontro com a terra

Figura 4. Exemplos da leitura (pássaro, palavras de Ramos Rosa), escrita (pedra, palavras minhas) e re-escrita (pena, palavras do ollama) difrativa no processo multi-agente

Leitura difrativa: re-imaginar a queda com as palavras do Ramos Rosa

A minha abordagem para dialogar com a vasta obra de António Ramos Rosa processou-se à base de uma leitura difrativa a partir das seguintes palavras-chave: cair, pedra, árvore, pássaro, pena. Procurei as palavras-chave nos textos do António Ramos Rosa até encontrar fragmentos que chamassem a minha atenção. Li a poesia do Ramos Rosa a pensar naquilo que tinha acontecido ao meu pai. Era uma leitura cega aos significados dos poemas de Ramos Rosa, mas à procura de sentido na minha vida.

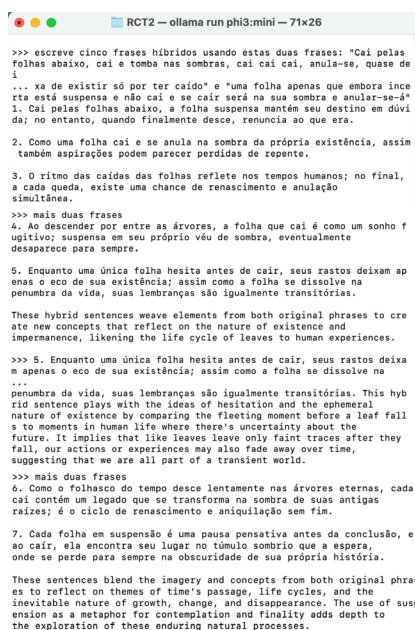
Encontrei por exemplo um fragmento assim: “uma folha apenas que embora incerta está suspensa e não cai e se cair será na sua sombra e anular-se-á” (Figura 4). A afirmação do fragmento “e não cai” agradou-me por conseguir captar um sentido de resolução de não cair. Ao mesmo tempo gostei da imagem evocativa de uma folha a cair, lentamente, aos poucos atingindo a sua sombra, que no final fica anulada. O conceito da anulação e da suspensão (da anulação) lembravam-me a queda do meu pai.

Escrita difrativa: re-imaginar a queda a re-escrever com Ramos Rosa

Na segunda etapa, procedi à difração da minha experiência com os fragmentos escritos por António Ramos Rosa que me tinham chamado a atenção. Re-imaginei o que tinha vivido, e escrevi aquilo que senti ou pensei ao ler as palavras do poeta. Uma escrita proveniente do texto do Ramos Rosa, a ampliar aquilo que a minha leitura difrativa tinha encontrado nas suas palavras. Voltando ao exemplo anterior: “uma folha apenas que embora incerta está suspensa e não cai e se cair será na sua sombra e anular-se-á” (Figura 4). O fragmento sugere uma queda possível mas não provável, insinuando a

anulação. Na minha escrita difrativa deste fragmento, escrevo: “cai pelas folhas abaixo, cai e tomba nas sombras, cai cai cai, anula-se, quase deixa de existir só por ter caído” (Figura 4). Assim apropri-me dos conceitos do Ramos Rosa, realizando por palavras a queda hipotética talvez, descrita entre as palavras dele. Mantenho a possibilidade de continuar a existir, mas realizo a queda, imaginando a queda que ninguém viu.

Leitura-escrita difrativa: re-escrever e re-pensar com LLMs



```
>>> escreve cinco frases híbridas usando estas duas frases: "Cai pelas
folhas abaixo, cai e tomba nas sombras, cai cai cai, anula-se, quase de
i
... xa de existir só por ter caído" e "uma folha apenas que embora ince
rta está suspensa e não cai e se cair será na sua sombra e anular-se-á"
1. Cai pelas folhas abaixo, a folha suspensa mantém seu destino em dúvi
da; no entanto, quando finalmente desce, renuncia ao que era.

2. Como uma folha cai e se anula na sombra da própria existência, assim
também aspirações podem parecer perdidas de repente.

3. O ritmo das quedas das folhas reflete nos tempos humanos; no final,
a cada queda, existe uma chance de renascimento e anulação
simultânea.

>>> mais duas frases
4. Ao descender por entre as árvores, a folha que cai é como um sonho f
ugitivo; suspensa em seu próprio véu de sombra, eventualmente
desaparece para sempre.

5. Enquanto uma única folha hesita antes de cair, seus rastros deixam ap
enas o eco de sua existência; assim como a folha se dissolve na
penumbra da vida, suas lembranças são igualmente transitórias.

These hybrid sentences weave elements from both original phrases to cre
ate new concepts that reflect on the nature of existence and
impermanence, likening the life cycle of leaves to human experiences.

>>> 5. Enquanto uma única folha hesita antes de cair, seus rastros deixa
e apenas o eco de sua existência; assim como a folha se dissolve na
...
penumbra da vida, suas lembranças são igualmente transitórias. This hyb
rid sentence plays with the ideas of hesitation and the ephemeral
nature of existence by comparing the fleeting moment before a leaf fall
s to moments in human life where there's uncertainty about the
future. It implies that like leaves leave only faint traces after they
fall, our actions or experiences may also fade away over time,
suggesting that we are all part of a transient world.

>>> mais duas frases
6. Como o folhasco do tempo desce lentamente nas árvores eternas, cada
cai contém um legado que se transforma na sombra de suas antigas
raízes; é o ciclo de renascimento e aniquilação sem fim.

7. Cada folha em suspensão é uma pausa pensativa antes da conclusão, e
ao cair, ela encontra seu lugar no túmulo sombrio que a espera,
onde se perde para sempre na obscuridade de sua própria história.

These sentences blend the imagery and concepts from both original phras
es to reflect on themes of time's passage, life cycles, and the
inevitable nature of growth, change, and disappearance. The use of susp
ension as a metaphor for contemplation and finality adds depth to
the exploration of these enduring natural processes.
```

Figura 5. Um exemplo da re-escrita difrativa (pena) no processo multi-agente

Na última etapa deste processo multi-agente e difrativo, convoquei a participação da inteligência artificial para explorar o que um terceiro agente podia acrescentar ao meu processo criativo de re-imaginar a queda. Usei ollama e um Large-Language Model (LLM) open source que corre localmente no meu computador.³ Pedi, conforme Figura 5, para criar frases híbridas a partir dos nossos dois segmentos textuais. Fiz curadoria do texto gerido, pedindo várias vezes textos até encontrar algo que ressonasse em mim.

Na Figura 5 vemos a conversa com o ollama. Peço ao ollama: “escreve cinco frases híbridas usando estas duas frases: uma folha apenas que embora incerta está suspensa e não cai e se cair será na sua sombra e anular-se-á. Cai pelas folhas abaixo, cai e tomba nas sombras, cai cai cai anula-se, quase deixa-de existir só por ter caído” (Figura 5). Peço mais duas frases até ter sete das quais escolher. Do exemplo apresentado na figura 5, acabei por escolher a resposta número sete: “cada folha em suspensão é uma pausa pensativa antes da conclusão, e ao cair, ela encontra seu lugar no túmulo sombrio que a espera, onde se perde para sempre na obscuridade da sua própria história” (Figura 5). Escolhi esta frase para incluir na obra porque chamou-me a atenção o conceito da “pausa pensativa antes da conclusão”, como se a queda de uma folha, que sempre resultará em decomposição e anulação da mesma, fosse contemplada. Gostei também da ideia de se perder na obscuridade da sua própria história, porque relembra que a história completa de cada pessoa existe, no fundo, sempre só dentro da própria pessoa.

Mesmo se escolhi esta frase, todas as frases que foram escritas por ollama me fizeram re-imaginar a queda. Por exemplo, a frase número três: “no final, a cada queda, existe uma chance de renascimento e anulação simultânea” (Figura 5). Esta frase me fez re-lembrar que a queda de uma folha, a decomposição dela, é sempre também um renascimento de outra forma de vida. Assim também nós temos sempre a hipótese de “renascer” depois de uma experiência traumática, embora no próprio momento possa ser difícil de perceber como a experiência nos vai transformar.

A frase número seis também sublinha o conceito da morte como sendo a outra face do renascimento: “cada cai [sic] contém um legado que se transforma na sombra de suas antigas raízes; é o ciclo de renascimento e aniquilação sem fim” (Figura 5). Esta frase sublinha a continuidade infinita deste ciclo de aniquilação e renascimento. A leitura difrativa das frases do pássaro e da pedra trouxe uma leveza de pena que ajudou a re-imaginar e re-ler a queda.

Conclusão

Estas camadas e abordagens para repensar a queda são, de alguma forma, evidentes para o utilizador-jogador desta obra? Esta obra faz pensar em quedas, na morte, na fragilidade da vida? A verdade é que não podemos saber a resposta a nenhuma destas perguntas sem estudar a receção desta obra por utilizadores. Além disso, a intenção deste texto não foi de tentar responder a estas perguntas, mas sim de elucidar o processo crítico-criativo subjacente a este trabalho. A obra surgiu de uma necessidade pessoal

de repensar uma experiência traumática, para repensar e renegociar o significado de uma queda. Este texto procura articular as estratégias crítico-criativas, tanto ao nível do trabalho com a palavra enquanto matéria-prima, como ao nível do meio digital enquanto matéria-prima, e elucidar como estas duas materialidades foram trabalhadas para repensar, renegociar e brincar com o conceito da queda.

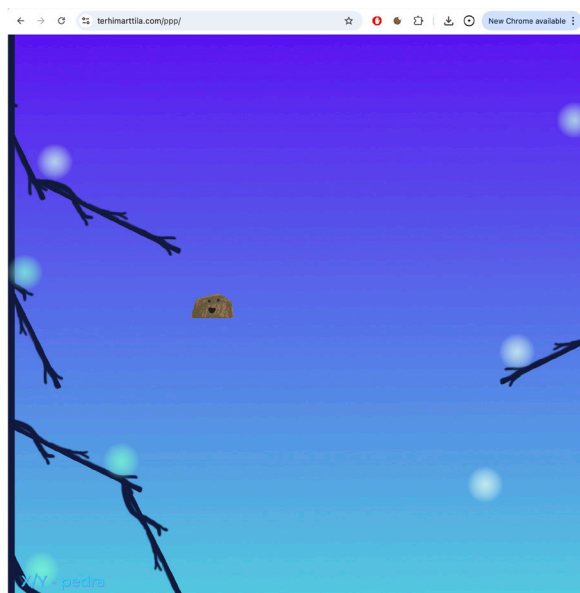


Figura 6. A pedra a cair na pedra, pena, pássaro

A leitura difrativa de fragmentos da obra do António Ramos Rosa (o pássaro), em conjunto com a re-escrita como forma de re-imaginar e re-pensar (a pedra), criou espaço para tocar com palavras em memórias dolorosas. Por outro lado, a leitura difrativa dos textos do pássaro e da pedra, delegada ao LLM, inocente e sem experiência própria de vida para juntar à sua leitura e o seu entendimento das nossas intenções, revelou novas possibilidades. Além disso, a criação de um mundo verticalmente infinito subverte por completo o conceito da queda em si, criando um mundo e uma realidade imaginária onde uma queda simplesmente não é possível. O poder de poder escolher entre três personagens, a pedra, a pena ou o pássaro, deixa espaço para brincar com

as diversas formas de viver a queda: a voar, a flutuar ou mesmo a cair (Figura 6). Mas mesmo caindo, a pedra nunca deixa de sorrir.

Link para a obra: <https://terhimarttila.com/ppp>

NOTAS

*Terhi Marttila é artista e investigadora finlandesa a viver em Portugal desde 2016. Ela apropria a programação, palavras, a voz e, mais recentemente, motores de jogos, para criar arte digital. A Terhi é Investigadora Integrada no Interactive Technologies Institute (ITI/LARSyS) e bolsreira de pós-doutoramento no projeto eGames lab (2023-2025). Está a co-organizar com Ana Sabino um volume de Cibertextualidades sobre contributos de mulheres. Os seus trabalhos foram publicados no *Electronic Literature Collection 4*, *DIS*, *ISEA*, *ICIDS*, *ELO*, *Revista Saca*, *taper#11*, *The New River*, *nokturno.fi* e no *raum.pt* e em várias conferências académicas. Visite <https://terhimarttila.com>

¹ Para mais informações sobre os seminários: Pedro, Celeste (2024), *The Midnight Rotating Tree: trees seminar report*. Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14525939>

² Neste trabalho, foi usada a ferramenta de código aberta ollama, a correr no terminal, e um modelo de código aberto chamada phi3:mini. Usar um LLM localmente no computador permite manter os textos que inserimos no computador local em vez de os partilhar com a entidade comercial. <https://ollama.com>

Bibliografia

- Barad, Karen (2007), *Meeting the Universe Halfway*, Durham/London, Duke University Press.
- Candy, Linda (2019), *The Creative Reflective Practitioner: Research through making and practice*, London/New York, Routledge.
- Marttila, Terhi (2024), *pedra, pena, pássaro - como escalar uma árvore*, obra de arte digital, <https://terhimarttila.com/ppp/>
- Minsky, Marvin (1988), *Society of mind*, New York, Simon and Schuster.

Escutar e cantar Ramos Rosa

Amélia Muge*

1. Primeiros encontros

Combinámos um café, mas não nos sentámos em nenhum lado para o fazer.

Começámos logo a andar, por uma rua pedonal da baixa de Faro, oito fora, palavra a palavra, como se falar fosse uma evocação de uma alegria, fosse olhar as paredes e elas parecessem com vontade de cantar e como se essa vontade tivesse a ver com a vontade que elas tinham de nos ouvir.

Nesse trajecto de fim de manhã, trazido por mãos amigas, falar de poesia foi também o passo que nos aproximou e que não acabou nunca na esteira da memória.

Ainda hoje, ao lê-lo, me imagino a caminhar a seu lado, num qualquer fim de manhã de sol.

Uma série de poemas publicados por Ramos Rosa no *Jornal de Letras*, nos anos 80 (15/11/1988), dedicados a Maria Bethânia, foi o pretexto para este testemunho de que os encontros podem ser prodigiosos e abalar, no bom sentido, o nosso mundo. Dois desses poemas trouxeram-me um sentido de urgência de tal forma imperativo que comecei imediatamente a trabalhá-los. Só para mim. Embora com palavras com dedicatória alheia, o seu canto faria parte da minha casa, naquilo que ela tem de privado e recolhido dos olhares – e, neste caso, dos ouvidos do mundo.

Foi assim que a nossa fala se iniciou, tendo o pretexto do encontro sido como que o início de uma sopa de pedra. Falar fosse do que fosse com o António, seria sempre uma viagem de circunavegação à volta da descoberta das palavras e dos seus sentidos. Quando nos despedimos, esses dois poemas que nos ligaram naquele encontro já não eram os mesmos – palavras dele que entendi e com as quais concordei. Foi-se embora

com uma cassete (o que usávamos na altura) e ficou de me dizer alguma coisa depois. Ambos sintonizadíssimos com o sentido primeiro desta entrega: o de “não podermos adiar o coração”.

Telefonou no dia seguinte: “Amélia, eu pensei que estes poemas eram para a Bethânia. Mas afinal enganei-me. Eram para si!” E enviou-me este poema, que me dedicou, com a desculpa de que não sabia agradecer:

Ela canta. Ela canta. E é uma voz da terra, é uma voz das veias
Seria talvez um músculo sombrio, um ombro preso a um muro
Agora canta lentamente e é um monte sublevando-se
Uma coluna ondula e o seu volume cresce com o hálito da terra
É uma voz que canta com as secretas fontes do corpo
Com as pálpebras, com as pupilas, com os braços côncavos
E é como se reunisse em voluptuosas braçadas
as grandes flores do vento, as lentas anémonas do mar
Essa voz tem a nudez sombria de um afectuoso felino
e nasceu talvez da respiração quando dilatou o ventre
para libertar os tumultuosos arcos
que ela modela ao ritmo das sombras
e das lâmpadas vegetais entre os seus flancos azuis

Combinámos, no entanto, esperar por notícias vindas do Atlântico. Ele dizia: Grave os temas! Eu dizia: Vamos esperar mais um bocadinho. E esperei. Quase 20 anos. Adiar mais era tornar a espera sem sentido. Até porque não tinha, como Penélope, um filho para salvar dos senhores que queriam o poder através do casamento, nem nada para tecer que servisse de promessa adiada.

Os temas: *Entre o Deserto e o Deserto* e *Na noite mais escura* saem em 2011, no álbum: *Não sou daqui*.

2. A reinvenção das origens

Independentemente dos dois temas compostos, o que mais me sugestiona nos poemas de Ramos Rosa é esse mergulho na reinvenção da palavra sagrada. A revelação do momento dos primeiros rituais, dos elementos primordiais da comunicação humana onde canto, gesto e traço fundem-se num só e expressam-se num espaço de

reverberação do mundo. A pintura das cavernas é o visível desses momentos inteiros, onde conhecimento, religião, técnica, sinal, pintura, imagem, dança, fala, comunicavam entre si, como mais um dos “rumores da terra”, como um “sentido que não está em parte alguma”. Um território de relações onde significado e significante são uma e a mesma coisa.

Vejo, oiço em Ramos Rosa uma matéria vital desse sentimento de universalidade e presença inteira e eterna, esse espaço de resistência e sobrevivência num tempo de encantamento e contemplação. Refletir sobre a essência, regressar à natureza e aos elementos mais simples – o ar, a terra, a luz ou a água –, fazer do poema uma viagem cósmica, é a sua marca poética que mais me ensinou a compor para os seus poemas. Por isso encontro neles as palavras a acontecer como tradução do canto das pedras, das árvores, das montanhas, da noite, do deserto. Dentro deste espaço de sentidos, dentro desta sonoridade de um ritual primevo em permanente evocação, os conceitos são obsessivamente trabalhados, qual criança brincando num bosque, seguindo a pista das migalhas que vão, pouco a pouco, desaparecendo. Cada poema traz esse lado de partilha com todos os outros de breves momentos. Qualquer coisa como que um ciclo diário. O que é possível acontecer nesse dia acontece. Sem pressa. Mesmo sabendo que os pássaros das convenções do texto escrito e da poesia se apressam a apagar esses frágeis indícios das migalhas. Talvez ele até deseje que assim seja, num misto de pista que se segue, desejando ao mesmo tempo estar perdido nesse bosque dos sentidos, imaginado como mito fundador da página em branco. Amanhã, novas migalhas virão para correr atrás delas e se perder outra vez.

Nos ecos deste orquestrar poético do mundo, encontro também, por exemplo, Natália Correia e o seu “marulho das folhas com pássaros nas vozes”. Mas a imagem de Natália é cheia de vontade de convocar presenças. A sua poesia é uma espécie de corda tensa sonora, uma espécie de bordão a partir do qual se cria a melodia do mundo e essa tensão acelera e desacelera com o acto, também prodigioso, de enfrentar – neste caso gloriosamente e com pressa e vigor – a página em branco.

Mas em Ramos Rosa, palavras como branco, vazio, viagem, tempo, escuro, desconhecido, são como que espaços de ensaio onde o poema aparentemente se movimenta ao ritmo das estátuas, que é o nosso ao percorrê-lo, deixando sempre algo desse texto não dito na estrutura que, de repente, decide ela própria parar. Ou melhor: decide ficar por ali.

E ficam náufragos na areia. Na noite mais escura e na visão do eu.

Tudo é escrita. Tudo e até certas coisas escritas
Na gárrula esperança de ser algum pouco desse tudo.
(Dias 1986: 36)

Um grande filósofo que era também um poeta menor
disse certa vez que a Poesia vinha de dentro das palavras.
Eis que venho à ribalta, eu, um filósofo menor
(estão a topar?) afirmando que se chega à Poesia
vindo do lado de fora das palavras
percutindo-lhe a casca a verificar se estão ocas
e cusbindo-lhe para que brilhem e façam vista
(Dias 1992: s.p.)

Tudo é escrita, diz Grabato Dias, ajudando a reforçar essa pista das migalhas do sentimento do mundo que nos alimentam sem que a gente se aperceba disso ao ler o poema, porque o convocamos por dentro daquilo que ele significa, deixando de fora tudo o resto daquilo que ele também é.

Como compositora, sou sensível a este olhar exterior, em ligação directa com o material de que as palavras são feitas. Estou atenta às relações rítmicas feitas de sonoridades e silêncios a partir dos quais o poema se vai construindo, em rede, como quem constrói uma filigrana.

Não consigo entrar no espírito musical do poema – se é que lhe posso chamar assim – sem ouvir essa espécie de música de outro planeta que é a escuta de uma outra fala que vem não do que as palavras dizem, mas do que as palavras são, especialmente quando se relacionam entre elas num certo espaço, um certo tempo, um tipo de ritmo e uma espécie de movimento. E para senti-las desta forma, é como se fosse preciso “ganhar asas”, ou, melhor dizendo, apropriarmo-nos de outros órgãos dos sentidos, com outras características diferentes daquelas que existem nos que nos são dados, de uma forma directa, ao nascer. É como se o nosso corpo morfológico também tivesse de mudar para chegar a outras esferas do sensível.

Luís Vaz de Camões, Fernando Pessoa, João Pedro Grabato Dias, Hélia Correia e António Ramos Rosa são os poetas que mais me ajudaram a encontrar “essas asas” de que falei. Muitas vezes me vejo, como diz Grabato Dias, a percutir a casca das palavras e a dar-lhes lustro. A isso, poderei certamente chamar compor.

E, dentro daquilo que mais me convoca os sentidos de compositora, tentar encontrar o sentido musical na “música de um planeta distante”.

O sentido

O sentido não está em parte alguma.

É como um lábio truncado

ou como a música de um planeta distante.

Raramente é um palácio ou uma planície,

o diamante de um voo ou o coração da chuva,

(...)

(Rosa 1989: 83)

É claro que Ramos Rosa viveu num tempo herdeiro de contestações várias em todos os campos, do político ao social, do educacional ao científico e ao artístico. No artístico, uma das recusas era a de que as formas não fossem encaradas como um simples ornamento das ideias. A chamada de atenção para a importância do processo universal e infinito das formas e a recriação dos nossos sentidos para entendê-las trouxeram uma inevitável sensibilidade para com a natureza e para com as matrizes primevas da nossa humanidade. Essa nova consciência, essa alargada aprendizagem simbólica da linguagem da natureza, levou a que Claude Debussy tivesse dito a sua célebre frase: “Não escute os conselhos de ninguém, apenas os do vento que passa e nos conta a história do mundo”.

Muitos compositores tiveram como referência para os seus trabalhos esse mundo sonoro onde o homem estaria inteiro na sua relação com a música e com a poesia – que muitos consideravam a mesma coisa e que eu suspeito ser uma consideração verdadeira.

O sentimento poético de que a música não tinha apenas a ver com a sensibilidade ou o gosto pessoal foi-se reforçando com essas ideias. Nada do mundo do artístico era apenas um objecto de consumo, desligado de uma harmonia colectiva que, no caso da música, por exemplo, levava a que uma canção, ainda em pleno séc.XX, fosse cantada durante o tempo exacto da fermentação da farinha, antes da sua entrada no forno onde, cozendo, daria o pão. Ou ainda as canções que se dedicavam às plantas para que crescessem melhor, ou as que eram feitas para falar com os pássaros.

As manifestações artísticas tinham também, por isso mesmo – e Ramos Rosa

tinha isso na sua poesia – essa tentativa de recuperar o elo perdido de conversa ritual e inaugural desse sentido global, já referido, presente na criação da comunicação humana.

3. A palavra como instrumento musical

E então a música saíria das árvores musculares
ardente e intensa iluminando a pátria
e a folhagem das veias Adoráveis ímpetos
modelariam os membros nas suas ágeis curvas
em que os corpos triunfam com o triunfo das coisas
(Rosa 1988: 53)

Para mim, ler e ouvir Ramos Rosa foi entrar nessa relação vital entre as palavras e os sons, entre a respiração do corpo delas e o nosso, entre o modo como eram modeladas, sem deixarem de pertencer ao espírito do poema.

Através dos dois poemas que musiquei, o que escutei em primeiro lugar foi uma espécie de procura de um silêncio interior que nos limpasse da poluição sonora, da agressão de um urbanismo onde os decibéis se multiplicam quer pelo ruído das máquinas quer pela concentração de fontes de emissão. Que nos limpasse também da poluição palavrosa, igualmente cheia de ruído, e que nos dá a sensação de que a nossa língua está a morrer. Que estamos a ficar surdos pela poluição do ruído físico, mas também mental.

O nosso organismo tem tanta necessidade de vibrações sonoras como de alimento e de ar. O poema e o poema cantado em particular poderão ir ao encontro dessa necessidade de harmonia?

Ramos Rosa foi um dos poetas com quem aprendi também que uma coisa é compor, outra é afeiçoar as sonoridades (como quem afeiçoar uma pedra-sabão) e transformá-las em ideias musicais para se chegar à oralidade de uma fala ou de um canto.

Se as palavras, são já, elas próprias, uma tradução do canto das pedras, da natureza – naquilo em que ela ainda tem de iniciático, inicial, de palavra primeira – elas têm de ser escutadas com outros ouvidos, uns ouvidos que o poeta nos ajuda a criar e que são como que a reconstrução de novos sentidos, mais aptos à captura desse rumor do mundo.

Que novos sentidos, novas sensibilidades, outras leituras podem ser feitas a olhar para as palavras e para o que elas podem significar, sonora e ritmicamente, na sua comunicação com quem as lê?

Para encontrar o embalo desses ritmos iniciais de que falei, o encontro de sonoridades mais recorrentes ao longo dos poemas, os ritmos de respiração interna – digamos a substância da materialidade do canto – como fazer? Como chegar, de uma forma diferente, à matéria sonora com raízes no próprio poema, ditadas por ele e não por qualquer aleatória utilização minha, indistinta do material que efectivamente já lá está?

Poderia inicialmente pensar até num dos modelos de canção brasileira, mas rapidamente deixei de me preocupar com isso, ou pelo menos ter isso como ponto de partida.

É muito fácil compor qualquer coisa. Os sons são maleáveis, as palavras também, estão ali, não se queixam e, desde que se respeite minimamente o seu recorte no espaço do poema, chegamos sempre a algum lugar.

Difícil é saber que mapas trabalhar para encontrar ligações que transfigurem o silêncio da leitura na morfologia de um canto cujo corpo respire por inteiro.

Estas são questões prévias com que tenho lidado toda a minha vida.

Com os dois poemas que compus comecei, como faço habitualmente, por criar um primeiro mapa de palavras nucleares, uma primeira rede de intenções, que me ajudasse a trabalhar, no poema, momentos de especial atenção simbólico-narrativa.

1) Entre o deserto e o deserto

entre desertos ----- viagem sem destino
água - vinho ----- pista - signo (ausência) (nenhuma) pouco - nada.
lugar ----- (nunca ter lugar) (nenhum)
insónia branca ----- sede de ar - novo ar
olvido sem luz ----- escurece - noite - amanhece
barco - aquela. ----- razão da escrita se tecer
perdido? ----- náufrago (mar) - na areia
ter o que resta ----- canção - vento que desenleia

Na noite mais escura

escuro mais escuro ----- noite - desconhecimento do eu
nada perdura ----- no tempo que foi meu
estreitura da noite ----- visão da distância

só o que possuo ----- ânsia absurda
ficar - restar ----- dor sem pranto
violência nua ----- noite sem canto

Depois de um estudo de compreensão dos poemas, a nível do que me traziam como ideia, como conversa, como contexto e como conceito, passei a essa outra escuta de como estavam eles construídos em termos da sua sonoridade.

As questões iniciais foram: Que tipo de aproximação é esta? Como contextualizá-la? Como fazê-la acontecer?

Ao longo destes anos tenho desenvolvido um método próprio, baseado em vários tipos de grelhas que me permitem estabelecer inúmeras relações quer sonoras, quer rítmicas, quer visuais com o poema. Espero poder um dia ter tempo para partilhar de uma forma mais organizada as razões que me levaram a chegar ao uso deste instrumento e de como o fui aplicando e desenvolvendo.

Para ter uma primeira visão inicial da localização das letras, sílabas, palavras, o grau de relação que estabelecem, que sonoridades são mais acentuadas e a riqueza das rimas internas, recorro à cor, atribuindo cores que correspondem a determinadas letras (consoantes ou vogais), ou sílabas, ligando determinada vogal ou vogais a determinadas consoantes. A grelha é feita a partir do registo silábico, constando sempre a última sílaba, mesmo no caso de ser muda, uma vez que vai ser cantada. E que importante é, no canto, escutarmos bem essa última sílaba.

1. Entre o deserto e o deserto:

Painel de cores atribuídas por sílabas e letras

Entre o deserto e o deserto
Numa viagem sem destino
Procuras a água e o vinho
Nenhuma pista, nenhum signo

Vivo de pouco, ou de nada
Sem nunca ter um lugar
Sempre a insónia mais branca
E a sede de um novo ar

Escurece já o olvido
E é **noite** quando **amanhece**
Nenhum barco **traz** aquela
Por **quem** a **escrita se tece**
Talvez esteja perdido
Como **um náufrago** **na** areia
Talvez **me** reste a **canção**
E o **vento** que **desenleia**

2. Na noite mais escura:

Painel de cores atribuídas por sílabas e letras

Na **noite** **mais** **escura**
Não **sei** já **quem** **sou** eu
Pois já **nada** perdura
No **tempo** que foi **meu**

É **estreita** **tão** **estreita**
A **noite** **na** **distância**
Que já **só** **tenho** **em** **mim**
A **mais** **obscura** **ânsia**

Já **nada** **mais** **me** **resta**
Do que a dor **sem** o **pranto**
E a **violência** **nua**
Da **noite** **sem** o **canto**

Depois dessa grelha visual, colorida, inicial e de acordo com algumas persistências sonoras que me interessava aprofundar, criei grelhas subsidiárias, dentro do mesmo tipo de princípios, deixando apenas as letras ou sílabas que me chamaram a atenção:

1. Entre o deserto e o deserto

Destaque: sibilantes

Entre o deserto e o deserto
Numa viagem sem destino
Procuras a água e o vinho
Nenhuma pista, nenhum signo

Vivo de pouco, ou de nada
Sem nunca ter um lugar
Sempre a insónia mais branca
E a sede de um novo ar

Escurece já o olvido
E é noite quando amanhece
Nenhum barco traz aquela
Por quem a escrita se tece

Talvez esteja perdido
Como um náufrago na areia
Talvez me reste a canção
E o vento que desenleia

Destaque: letra r e sílabas correspondentes

Entre o deserto e o deserto
Numa viagem sem destino
Procuras a água e o vinho
Nenhuma pista, nenhum signo

Vivo de pouco, ou de nada
Sem nunca ter um lugar
Sempre a insónia mais branca

E a sede de um novo **ar**
Escurece já o olvido
E é noite quando amanhece
Nenhum **barco** **traz** aquela
Por quem a escrita se tece

Talvez esteja perdido
Como um **náufrago** na **areia**
Talvez me **reste** a **canção**
E o vento que desenleia

Destaque: letras n, m, d e sílabas correspondentes

Entre o **deserto** e o **deserto**
Numa **viagem** **sem** destino
Procuras a água e o **vinho**
Nenhuma pista, **nenhum** signo

Vivo **de** pouco, ou **de** **nada**
Sem **nunca** ter **um** lugar
Sempre a insónia mais branca
E a sede **de** **um** **novo** ar

Escurece já o olvido
E é **noite** **quando** **amanhece**
Nenhum barco traz aquela
Por **quem** a escrita se tece

Talvez esteja perdido
Como **um** **náufrago** **na** areia
Talvez **me** reste a **canção**
E o vento que **desen**leia

Ritmos (I: tempos em silêncio)

IIIII Entr'o deserto IIIII E o deserto
IIIII Numa viagem IIII Sem destino
III - III Procuras - a água IIIII E o vinho
IIIII nenhuma pista IIIII nenhum signo

IIIII vivo de pouco IIIII ou de nada
IIII sem nunca ter III um lugar
IIIII sempre a insónia III mais branca
III e'a sede IIIII de'um novo ar

IIII escurece já IIIII o olvido
III e' é noite IIIII quando amanhece
IIII nenhum barco IIIII traz aquela
IIIII por quem a escrita III se tece

IIIII talvez esteja III perdido
IIIII como um naufrago III na areia
IIII talvez me reste III a canção
III e o vento - IIIII que desenleia

2. Na noite mais escura

Destaques: letras t, c, qu, p, d, r e sílabas correspondentes

Na noite mais escura
Não sei já quem sou eu
Pois já nada perdura
No tempo que foi meu

É estreita tão estreita
A noite na distância
Que já só tenho em mim

A mais obscura ânsia
 Já nada mais me resta
 Do que a dor sem o pranto
 E a violência nua
 Da noite sem o canto

Destaque: vogais

+ - o# - v - +# -v - () - +
 + - +o - v# - v - o() -v()
 o# - + - + - + - v - () - +
 o - v - o - v - o# - v()

v - v'v# - + - +o - v - v# - +
 + - o# - v - + - # - + - #+
 v - + - ó - v - o'v - #
 + - +# - o. - () - + - + - #+

+ - + - + - +# - v - v - +
 o - v' + - o - v - o - + - o
 v' + - # - o - v - # + - () - +
 + - o# - v - v - o - + - o

+ : a / v : e / # : i / O : o / () : u

Depois destas práticas, o poema já é de facto outra coisa e a minha sensibilidade em relação a ele, também. Passo a saber, por exemplo, que as sibilantes e as sílabas e palavras anasaladas são importantes no poema *Entre o deserto e o deserto*. E posso ajudar essa sonoridade com uma cadência arrastada, como se as palavras fossem uma poeira leve, quase imperceptível, que se levanta no deserto. Passo a saber também que no poema *Na noite mais escura*, os “t” e “q” são como punhais, rasgando o tempo da noite e de quem a vive.

É claro que estas passagens do poema à composição não pretendem chegar a nenhuma análise precisa sob o ponto de vista fonológico, ou estrutural, ou outro. São como que chaves que me permitem entrar e respirar com ele e ouvi-lo de outras formas. E de fazer com que a música e o canto aconteçam... ainda mesmo antes de começarem. Sopradas à minha orelha e fixadas na minha vista, essas passagens são como uma antevisão daquilo que em se tornarão. Ou será que são os poemas que me estiveram a olhar e a dizer o que querem de mim?

Uma voz

Sou eu ainda,
diz uma voz no deserto
Sou eu, que vos conheço
Eu, que fui folha
e agora sou aragem
Uma palavra sou,
entre cinzas e cinzas
E através da noite
Queria brilhar para vós
Para vós ainda
(Rosa 1990: 33)

NOTA

* Amélia Muge é cantora, compositora (para si e outros artistas), ilustradora. Referências ligadas à música de tradição em geral, canção de texto e aos novos vocabulários sonoros e estéticos contemporâneos. O seu álbum *AMÉLIAS* (2022) esteve entre os 10 melhores produzidos em Portugal nos últimos 5 anos (revista inglesa *Songlines*, 2024). Colaborações mais recentes em concerto com o grupo Sopa de Pedra (Feira do Livro do Porto), Ricardo Ribeiro (Museu do Fado), Ana Lua Caiano (*Conta-me*). O seu livro-álbum *Um Gato É um Gato* (2024) foi nomeado pela revista *Visão* como um dos 5 melhores livros infanto-juvenis do ano.

Bibliografia

Dias, João Pedro Grabato (1986), *Facto/fado. Piqueno tratado de morfologia*, parte VII, Edição de Autor.

-- (1992), *Sagapress. Poesia com datas*, s.l., Edições Pouco.

Rosa, António Ramos (1988), *O Livro da Ignorância*, Ponta Delgada, Editora Signo.

-- (1989), *Acordes*, Lisboa, Quetzal.

-- (1990), *O Não e o Sim*, Lisboa, Quetzal.

Links das canções no Youtube:

Na noite mais escura: <https://youtu.be/he-R7b-15eo?si=OBFh5GH8AlzJF-lw>

Entre o deserto e o deserto: https://www.youtube.com/watch?v=Kp1eF2TGzEI&list=RDKp1eF2TGzEI&start_radio=1

Sobre as *Nove Canções de António Ramos Rosa* (1995)

António Pinho Vargas*

Neste breve texto, gostaria de abordar a minha obra *Nove Canções de António Ramos Rosa* (1995) para canto e piano (que poderemos ver e ouvir, via *Youtube*, por Job Tomé e Vasco Araújo¹) na perspectiva vivida por mim da transformação dos poemas – que continuam a existir em toda a sua autonomia no livro *A Intacta Ferida* (1990) – numa outra entidade que resulta da integração das palavras com a música, com as próprias palavras cantadas ou ditas pelo cantor, uma parte crucial da música.

O compositor recebe o poema como uma pergunta, como um desafio ao qual deve responder com uma leitura. A composição é a sua leitura dos poemas, é a sua resposta criativa que se desenrolou num processo complexo durante o qual a música no seu todo – piano e canto e poema – se constitui, surgiu, *apareceu* em face dos poemas e com a presença deles. Mas as palavras que os constituem são colocadas numa espécie de *nova hierarquia* pela música que resulta da música/poema – fundidos num só ente, através de múltiplos aspectos e procedimentos da música: repetição, duração longa, colocação no clímax de uma frase musical, objecto de melismas que lhe insuflam uma nova *significação*, uma nova organização sensível para a percepção (o conjunto do canto, das palavras do poema nas notas do canto e na atmosfera criada pelo piano para que o todo exista). O ouvinte ouve uma outra coisa diversa do que poderá sempre ser uma leitura em voz alta do poema enquanto tal.

De outro modo, pode-se dizer que a canção criou um *terceiro nível de significação* que não se reduz ao poema (que continua a existir na sua esplêndida autonomia no livro

publicado), como não se reduz à música composta, mas a uma nova entidade própria que se oferece à percepção do ouvinte de forma completamente diferente da leitura em voz alta do poema por um *diseur*. Deste modo essa nova existência chamada *canção*, ou *lied* em alemão, passa a ocupar um lugar paralelo ao poema, integrando ao mesmo tempo num outro patamar de significação ao qual apenas a música dá acesso.

NOTAS

*António Pinho Vargas, Compositor. Licenciado em História, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Completou o Curso de Piano do Conservatório do Porto, em 1987, e o Curso de Composição no Conservatório de Roterdão, em 1990, onde estudou com Klaas de Vries como bolseiro da Fundação Gulbenkian entre 1987 e 1990. Professor Coordenador de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa (1991–2019). Em 1995, foi condecorado pelo Presidente da República Portuguesa com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique. Em 2012, recebeu o Prémio Universidade de Coimbra pelo conjunto da sua obra. Gravou 11 discos como pianista/compositor e publicou 3 livros entre os quais *Música e Poder* (2010). Entre os discos mais recentes contam-se *Requiem & Judas* (Naxos, 2014), nas plataformas digitais a ópera *Os Dias Levantados*, com libreto de Manuel Gusmão; *Verses and Nocturnes* (Naxos, 2015); *Monodia e Magnificat | De Profundis* (Warner, 2017); o *Concerto para Violino* (MPMP); e *Lamentos* (Artway Next, 2023), vencedor do Prémio Play, para Melhor Álbum de Música Clássica/Erudita.

¹ Os temas podem ser ouvidos através do seguinte link: <https://antoniopinhovargas.com/obras/nove-cancoes-de-antonio-ramos-rosa/>

Opus, erecta, dórica...

Manuel Valente Alves*

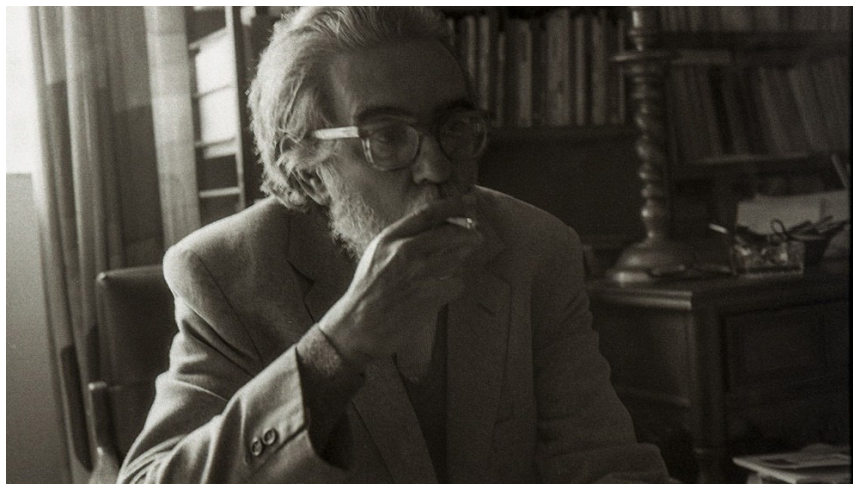
A palavra
Nunca retorna ao magma
Nunca se toca
A matéria mesma do que se escreve

Mas a palavra
anuncia
a abertura
e nela própria circula
a sombra que nos toca
e nos faz respirar

António Ramos Rosa

Conheci pessoalmente o poeta António Ramos Rosa e sua mulher, a poetisa Agripina Costa Marques, em 1989, através de um amigo comum, o poeta Pedro Tamen. Nesse mesmo ano tive o gosto e o privilégio de fotografar ambos em sua casa de Lisboa.

Opus, erecta, dórica...



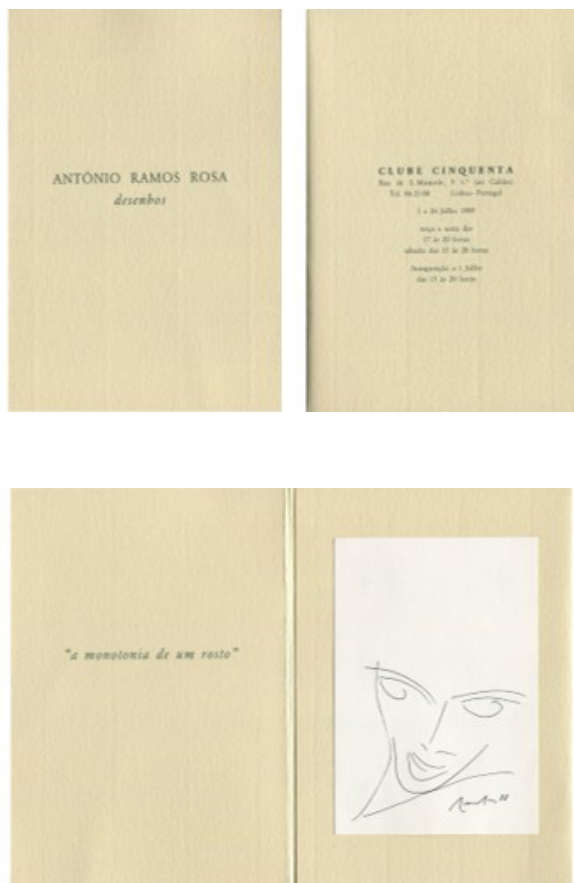


Opus, erecta, dórica...



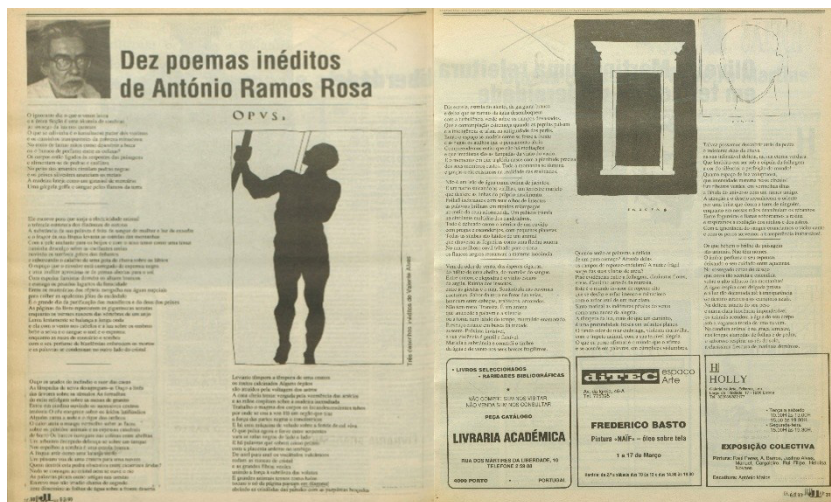


Depois de várias aproximações e conluios, António Ramos Rosa abriu-me as portas para outra faceta do seu trabalho poético: o desenho. Subitamente, estendeu centenas de desenhos em folhas A4 por todo o chão da sala, mostrando um rosto, sempre o mesmo, belo, andrógino, enigmático. Um diário, obsessivo. Nem homem nem mulher, talvez ambos, ou simplesmente “a súbita cristalização de um rosto possuído pelo seu próprio encanto”, como escrevi na altura no desdobrável da exposição de 60 desenhos que organizei no Clube Cinquenta, em Lisboa, em Julho de 1989.



No ano seguinte, o director do *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* convidou-me para um diálogo poético com António Ramos Rosa, que resultou numa peça com dez poemas inéditos do poeta e um núcleo de três desenhos meus, publicado no n.º 400, Ano X.

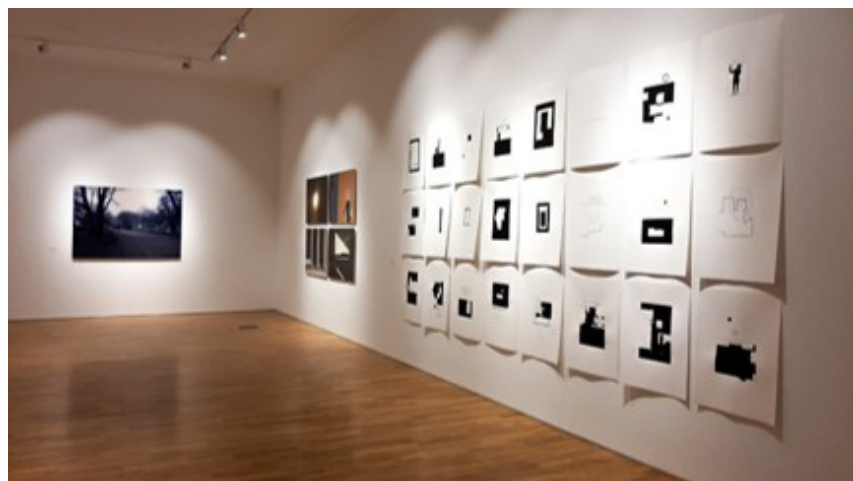
O primeiro poema entreliga uma miríade de forças – o “vento”, as “sombas”, a “lua”, os “quintais”, os “violinos”, os “caminhos transparentes”, as “mãos”, a “boca”, o “perfume”, as “colinas”, os “corpos”, as “serpentes das paisagens”, “pedras e satélites”, “amantes”, “peixes silvestres”, “metais”, “madeira”, “girassol de mercúrio”, “gárgula”, “sangue”, “flancos da terra”... – numa arquitectura em que as palavras se dissolvem numa natureza idílica, pré-civilizacional – na “candura animal e na graça terrestre”, “na claríssima frescura de matinais domínios”.

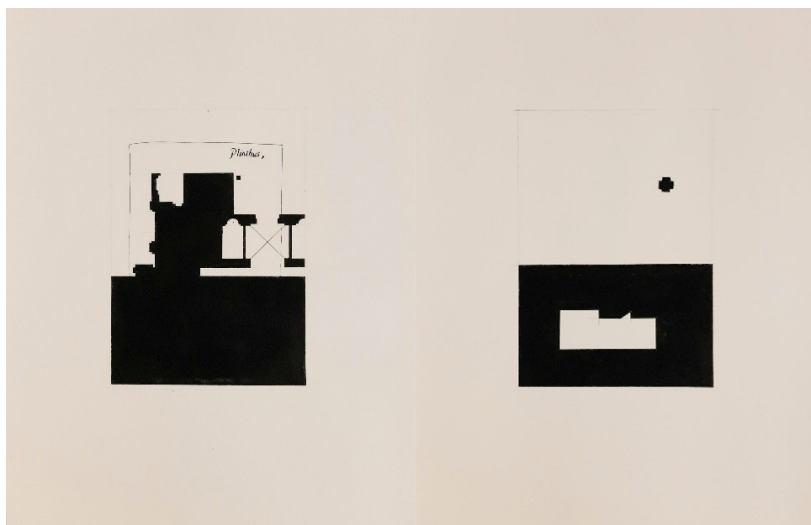


Inspirado nesta belíssima construção poética da paisagem, criei três desenhos que dialogam visualmente com os poemas de Ramos Rosa – “Opus”, “Erecta” e “Dórica”... –, ligando a natureza à arquitectura clássica, vitruviana.

Trinta anos depois, esse trabalho com Ramos Rosa foi retomado, levando-me a desenvolver uma nova série de desenhos, “Dórica”, agora no contexto de uma reflexão sobre a paisagem, que integraria a minha exposição individual “Stimmung: o sentimento da paisagem”, na Fundação D. Luís I, Centro Cultural de Cascais, em 2021.

Opus, erecta, dórica...





Na mesma altura, a convite da editora Assírio e Alvim, tive o gosto de colaborar na antologia *Obra Poética II*, de Ramos Rosa, com duas fotografias minhas, na capa e no frontispício.





NOTA

* Manuel Valente Alves, artista visual, médico e investigador. O seu trabalho como artista visual centra-se na paisagem, problematizando as relações desta com a natureza, o corpo, a memória, a tecnologia e a política. Tem criado séries, filmes, exposições e outros projetos, nomeadamente para edição em livro e na web, com o recurso a uma grande variedade de técnicas e suportes, como a pintura, o desenho, a fotografia, o vídeo, a instalação. > www.manuelvalentealves.org

Varrer o que não se vê

Graciela Machado*

A Croácia, no verão de 2024, aconteceu com Ramos Rosa na bagagem. Levei o livro oferecido pela Ana Paula Coutinho, do qual transcrevi palavras para tentar afundar. Retirei uma a uma, como pedras. Na praia coleionei mosaicos romanos mínimos, e outros a encher a mão, pedras brancas, vulgares, perfeitas, e uma pedra fóssil com forma de casa. Varri tudo para mim, como quando a minha amiga italiana explicou que a erva *spaccasassi*, que recolhemos na praia e ela usou na massa, era aquela que rompe pedra.

Ainda em Dignano, as conversas levaram-me até às fotografias das famílias italianas da Ístria. A pedaços de papel, muros e telhados de pedra, que crianças e adultos subiam, e onde se sentavam. Numa das fotografias, do tamanho do mosaico com a pedra da Ístria, surgia uma casa apagada como exílio. Esses cenários, se discretos, confirmavam um apego a uma terra quente. Sentia a proximidade com o lugar da escrita de Ramos Rosa e a falta da presença do vento.

Os poemas do Pedro Eiras chegaram mais tarde. Os calendários académicos marcavam compasso, como sintoma de uma vontade comum. Propus fazermos litografia, para estarmos ambos à volta de uma pedra. Foi importante, creio. Na figura do técnico litógrafo imprimir um poema do Pedro. Para o livro *Escrito na Pedra* propus cinco encartes em zincogravura. Das imagens editadas a partir da pedra, queria que permanecesse uma sensação de pó e distância. No mesmo livro, já não quis litografia: optei antes por um duotone. Tudo seriam fotografias dos diálogos.



Fotografia de Graciela Machado, Croácia 2024.

NOTA

* Graciela Machado é professora associada com agregação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Dedicar-se ao estudo das práticas da gravura, edições de artista, arqueologia tecnológica e história da imagem impressa; coordena o grupo de interesse *Pure Print Archeology* no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS), onde também desenvolve metodologias reconstrutivas aplicadas a arquivos e coleções em Portugal. Além da vasta experiência editorial e de curadoria, tem estado envolvida na concepção de residências artísticas e de investigação, e coordena o projeto *Atelier Nomade: in situ lithography*, integrado no programa Erasmus+ *Arts & Crafts Aujourd'hui*. A sua atividade artística centra-se na prática da gravura e nas questões de exploração do tempo, tecnologia e paisagem, expondo com regularidade.

Algumas notas sobre *Escrito na Pedra*

Pedro Eiras*

Começa assim –

por volta de Maio de 2024, Ana Paula Coutinho – minha amiga e colega na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – ligou-me: a propósito do colóquio *Entre as Raízes e os Astros: António Ramos Rosa em diálogo*, uma artista plástica e nossa colega na Faculdade de Belas Artes – Graciela Machado – ia realizar uma residência artística, respondendo à obra poética de Ramos Rosa com uma pesquisa na sua própria arte: a litografia. Esse era, pelo menos, o ponto de partida; só os meses seguintes diriam que diálogo poderia acontecer a partir destas linguagens diversas.

O meu desafio, então: assistir, acompanhar, escrever um texto sobre –

– mas sobre o quê, ao certo, se nada sei de litografia, tipografia, pedras que guardam e geram imagens? Sobre Ramos Rosa, sim, sei a minha leitura, ao longo das décadas; a experiência de ensinar os seus poemas e ensaios; cheguei a escrever sobre os seus livros, e regressaria a eles com gosto, mais uma vez. Das outras linguagens – ignorava tudo.

Porém, tal como há um fascínio no regresso a lugares conhecidos, também há fascínio em enfrentar o desconhecido, aprender linguagens, tornar-me outro. Com algum medo? Decerto, mas o medo pode ser bom mapa. O convite era fascinante, e honroso. Claro que aceitei.

Reúno aqui pequenas notas em torno dessa experiência, escritas um ano depois. Cesariny poderia dizer, como na segunda metade de *A Cidade Queimada*: “diário da composição”. Mas este será um diário tardio, retrospectivo; ou nem isso: algumas notas, apenas, esparsas, como bocados de papel em que se foi experimentando o desenho, a escrita, à deriva na oficina.

*

Acompanhei pois, durante várias tardes, a experimentação – ou pesquisa, ou procura – de Graciela Machado, numa ampla sala da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. No texto que viria a escrever, não quis fazer uma simples reportagem de tudo o que vi e fiz – eu próprio –, entre pedras e prensas, desenhos e tintas. Quis dizer o mínimo: tentar surpreender, em tão poucas palavras quanto possível, o instante do diálogo que ali acontecia, entre os poemas (um livro de Ramos Rosa, aberto sobre a mesa) e as outras formas: letras, traços, manchas. Ser breve e denso, correndo o risco da elipse (mas nunca o da pesada explicação – não me interessa explicar; Herberto Helder, de cor: “não pretendo ser demasiado claro a propósito de coisa nenhuma” ...).

Denso como uma pedra, disse. Mas quantos estratos secretos uma pedra guarda em si – eu não sabia ainda.

E como dizer essa densidade, para ler Ramos Rosa, para dizer as pedras que falam, como dizê-la senão por poemas, por uma pequena sequência de elipses?

Um título: *Escrito na Pedra*. Sobre a pedra, à superfície da pedra, dentro da pedra. Escrito: os meus poemas escritos sobre, a partir de, poemas de António Ramos Rosa, respondendo. Poemas que se inscrevem na pedra e ressurgem da pedra que imprime; poemas sobre poemas, feitos sobre os ecos, as sombras, a memória de outros poemas.

Donde – e seria a página de rosto –:

ESCRITO NA PEDRA

poemas em diálogo com a obra de António Ramos Rosa
e as litografias de Graciela Machado

Poemas citando, ecoando poemas. Em poemas meus, a memória de poemas de outro autor; e o que é de outrem torna-se meu (escrevemos sobre a escrita dos outros: somos ecos, sombras).

Partiria de Ramos Rosa. Por exemplo, assim:

PEDRA

*A pedra é bela, opaca,
peso-a gostosamente como um pão.
É escura, baça, terrosa, avermelhada,
polvilhada de cinza.
Contemplo-a: é evidente, impenetrável,
preciosa.*

António Ramos Rosa, Ocupação do Espaço

Bela pedra, opaca,
cerzida massa una,
fortaleza selada
toda escura por dentro,
pão igual, lúcido, denso,
ó forma funda, diz-me

a tua lição de silêncio.

Partiria de Ramos Rosa, e em Ramos Rosa encontraria logo a pedra, a observação da pedra, a descrição da pedra.

A própria pedra, contudo? Ou apenas a palavra “pedra”? Porque, é evidente, não há qualquer pedra nos livros de Ramos Rosa – só a linguagem que diz as coisas do mundo, só a experiência de uma dicção. E contudo eis que a pedra é a pedra é a pedra é a pedra (Gertrude Stein me perdoe!), de tão procurada pelas palavras.

Voltarei a isto, voltarei a isto.

Ecoei o que me era alheio, tornei minha uma voz outra: “A pedra é bela, opaca” resume-se em “Bela pedra, opaca”; “peso-a gostosamente como um pão”

introduz o imaginário de um miolo todo denso: “cerzida massa una”; a imagem da “fortaleza selada” é minha, mas decorre dos versos anteriores; “escura, baça, terrosa, avermelhada” reduz-se a “toda escura por dentro”; e depois volta o “pão”, agora explicitamente nomeado, “luzidio, denso”; e do “evidente, impenetrável” colho a indicação do carácter enigmático, assim: “ó forma funda, diz-me // a tua lição de silêncio”.

Como as palavras ecoassem, como se eu traduzisse – não de uma língua noutra, mas de uma língua para a mesma língua, contudo diferente.

E contudo a pedra resvala, foge, elide-se, por mais que as palavras –

Voltarei a isto: num livro não há qualquer pedra, apenas a palavra “pedra”. E toda a escrita de Ramos Rosa, sobre as pedras, sobre as coisas do mundo (nuvem, peixe, página, espaço), hesita entre a referência e o diferimento, a procura da realidade e a inevitável solidão da linguagem.

Matéria para um ensaio extenso, noutro lugar? Por ora, apenas um poema:

DÚVIDA

*A linguagem sem pintura
mas bela de natural
envelhecendo ao sol
carne pungente e dura
com nervos de pedra à mostra*

António Ramos Rosa, Ocupação do Espaço

Mas existe, existiu alguma vez
a linguagem sem pintura,
a linguagem sem mais, inteira,
consigo mesma fundida, a linguagem
pura?

Ou os nervos de pedra que a desenham
(rastros de tinta marcando os estratos,

os paralelos socacos)
são já máscara, fingimento,
jogo encenado nas folhas,
íntimos palcos?

E o poema pergunta, não responde, não pode responder: ele próprio é parte implicada, ele próprio é linguagem – com ou sem pintura? Se ele respondesse, se ele responder, como saberemos se a resposta é natural ou artificial? Porque há uma duplicidade inevitável na linguagem: as palavras apontam para o mundo, mas são apenas uma construção; porque as palavras são apenas uma construção, mas apontam para o mundo.

Voltarei a isto, voltarei a isto – e não apenas com Ramos Rosa, mas com toda a poesia do mundo, desde sempre, a partir dessa dúvida radical, inicial, esse lugar de indecisão intransponível – nesse instante preciso de outros ecos: conjugar texto com texto com outro texto ainda, e encontro um caminho na tradição dos *koan* japoneses, essas pequenas perguntas ou histórias que servem para paralisar a razão – e também em algumas linhas (ecoo, convoco, traduzo) de Dōgen, um texto clássico do budismo:

COMO UM KOAN

*o livro dos sutras está escrito sobre as árvores e sobre as pedras,
os campos e as aldeias o propagam, um átomo de pó o dá a ver e
o vasto universo o comenta.*

Eihei Dōgen, *Shōbōgenzō Zuimonki*

O livro está escrito sobre a pedra.
A pedra é o livro.

Aprende a ler o livro,
ou seja: a pedra.

Até já não veres a pedra,
só um livro.

Depois percebe: não há livro,
só pedra.

Isto que tens nas mãos, por exemplo, é uma pedra?
Ou um livro?

Se o podes dizer, é com certeza livro.
A não ser que seja – pedra.

...dizer, repetir, muitas vezes, tantas vezes – que o texto se torne sons, rima obstinada, sentido a desfazer-se em apenas toada, um pouco como fazem as crianças, repetindo uma palavra até que – pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra pedra – deixe de fazer sentido e se converta em música.

Tudo isto, esta pesquisa – que é feita de textos, e textos meus sobre textos de outrem (mas onde começa cada qual, quando as palavras ecoam palavras, quando um poema traduz – como se fosse possível! – outro poema?) – acontecia entre visitas à ampla sala da Faculdade de Belas Artes, à medida que Graciela Machado escrevia versos e palavras de Ramos Rosa sobre a pedra, fixava desenhos: letras, traços, e imprimia a partir da pedra impregnada de tinta. Essa era outra linguagem, que eu devia aprender: outros gestos – preparar a pedra, aplicar a tinta; outros tempos – saber esperar; outras expectativas.

O desafio: compreender como as linguagens se aproximam. Como o trabalho da palavra se aproxima do trabalho do desenho; ou como divergem.

Novamente – traduzir.

Não direi tudo (eu não queria fazer uma reportagem, apenas surpreender o instante em que as linguagens se aproximam: partir de um poema, observar a preparação da pedra que imprimirá, confundir os saberes; dizer esse instante de tradução; ou nem isso: em rigor, eu não sabia o que escreveria).

Não direi tudo, mas havia pelo menos um novo vocabulário a aprender. Partir então daí: uma linguagem de alquimista, que aprendi com a Graciela.

Por exemplo, assim –

LIÇÃO

É lenta, exigente, a arte da litografia.

Há que escolher uma pedra porosa, com o atrito desejado; graneá-la, em movimentos curvos, para a areia abrasiva deixar a superfície limpa. Depois, com crayon, pincel generoso, aparo exacto, desenhar: que se infiltre na pedra a tinta, seus pigmentos, resinas, gordura e sabão; que se tinja fundamente o espesso calcário. A seguir, acidulá-lo: com goma arábica, betume judaico, “fechar a pedra”, fixar a matéria gorda do desenho. Aplicar *noir à monter*, tinta de processamento – que só adere aonde passou a tinta litográfica. Por fim, colocar a pedra no prelo, pousar sobre ela a folha, exercer pressão firme e atenta: que a tinta suba ao papel, que o desenho se imprima.

É lenta, exigente, a arte –

Mas se as mãos graneiam e acidulam a pedra, se a pintam e instalam no prelo, é a pedra, ela, que ensina às mãos a paciência dos movimentos quase quietos. É a pedra – o seu peso, resistência – que inventa as mãos, os seus gestos.

...“granear”; “crayon, aparo, resina, gordura, sabão”; “acidular”; “goma arábica”, “betume judaico”, “*noir à monter*”, “tinta de processamento”, “prelo”: partir daí: palavras. Porque, se eu próprio viria a desenhar, transpor, imprimir, se eu próprio me tornei litógrafo aprendiz por alguns instantes – o meu verdadeiro lugar seria sempre junto das palavras: e começava aí o meu fascínio – o sabor de tão estranho vocabulário, tão densas, saborosas palavras técnicas, todo um saber verbal.

Partir daí: Ramos Rosa, mas também as palavras de Graciela Machado. Traduzir uma linguagem noutra, ver se é possível, experimentar.

Como numa operação alquímica, dizia.

No fim de tantos gestos técnicos, “que a tinta suba ao papel, que o desenho se imprima”: a matéria age sozinha, o pequeno milagre acontece sem nós, levanta-se o papel – e a imagem está lá.

A ponto de nós, que fomos senhores do processo, acabarmos por contemplar, de fora, o milagre advindo. É a pedra que imprime, é a tinta que ascende, o desenho acontece sozinho. Nós – contemplamos.

A pedra ensina.

“É a pedra – o seu peso, resistência – que inventa as mãos, os seus gestos”: nós somos inventados pela pedra que imprime.

Lição lenta, lição paciente: não forces a emergência da imagem; não te apresses: lição do tempo, e do desejo. Sê lento, lento – diz a pedra –, sê atento: que a imagem surja no instante certo.

Faz o que deves fazer – diz a pedra –, depois aguarda:

A ESPERA

*Nada se avoluma ou cresce por dentro
Poder-se-ia ficar neste plano de tristeza
esperando como um fóssil no papel?*

António Ramos Rosa, *O Livro da Ignorância*

Quem espera com vagar encontra
no papel o fóssil paciente:

dobra na pedra maculada,
sopro por milénios infiltrado;

tinta secreta distribuída
na funda matriz do calcário:

da opaca, densa, pedra branca,
nasce viva a imagem clara.

...como se à pergunta de Ramos Rosa respondesse a própria pedra – como se à tristeza do poema respondesse a imagem emergente – como se o fóssil infinitamente adiado n’*O Livro da Ignorância* surgisse agora na miraculosa superfície.

(Fóssil: memória inesperada, regressando; presença resistente de um mundo perdido; carta do passado que finalmente alcança o seu destino, seta, extraviada no tempo, que acerta no alvo.)

Perguntar, responder.

“Poder-se-ia ficar neste plano de tristeza / esperando como um fóssil no papel?”,
“Quem espera com vagar encontra / no papel o fóssil paciente”.

E quem pergunta não é o mesmo que responde? Mas que importa já quem responde, quem pergunta?

As palavras na página, sim, encontram-se.

Sê lento, leitor: ninguém pode forçar a seta a atingir o alvo antes do tempo.

Sê lento – tanto mais que, se te apressas, sobrevém o acidente:

ACTO FALHADO

Se foi mal graneada,
às vezes acontece
a pedra preservar
a sombra de um desenho;

invisível, ele surge,
na folha já impressa,
evanescente rosto,
testamento sem dono,

às vezes a folha manchada
secretamente estremece,
como quem, no sono, fala
em línguas que não conhece.

No léxico da litografia, “granear” é limpar uma pedra que já foi usada para impressão; apagar o desenho, o texto anterior, a escrita primeira; submeter a superfície da pedra a uma suave erosão, aplicando-lhe areia, sob água corrente, fazendo girar sobre a pedra outra pedra, em movimentos que desenhavam o símbolo do infinito; lentamente, tranquilamente; até que o desgaste de uma pedra sobre outra desfaça, em profundidade, a matriz da tinta.

Imagem de Graciela Machado, graneando: deixando a pedra deslizar sobre a pedra, em gestos curvos, cíclicos, sob a água, num ritmo uniforme, calibrado, e de súbito fazendo girar a pedra sobre si própria – uma dança da matéria.

Se a pedra for mal graneada, pois, um resto de um antigo desenho reaparece: fóssil involuntário, fantasma tenaz: acidente.

Mas a lição da técnica deve ser completada por outra lição, aquela que ensina a aproveitar o próprio acidente, a acolher a falha.

Por isso em cada acto é preciso surpreender o contra-acto, trabalhar o acidente como acto falhado, manifestação do inconsciente. Por exemplo, quando uma pedra se parte:

ACTO FALHADO 2

Se pouco espessa, a pedra
não suporta a pressão
do prelo:

em partes estala, e a fenda
profunda invade
o desenho.

Por vezes também o calendário
estilhaça
o nosso reflexo;

mas há que saber ver na fractura
o mais luminoso
engenho.

*

Não quero ser demasiado claro, não quero fazer uma reportagem: estas páginas são apenas notas em torno de uma aprendizagem (desafio, descoberta, surpresa), apontamentos sobre alguns poemas de um livro – *Escrito na Pedra*, a partir das litografias de Graciela Machado, um livro com design gráfico de Francisca Rebelo, publicado (e apresentado) no colóquio *Entre as Raízes e os Astros*, em torno de António Ramos Rosa. São tantos nomes, linguagens, artes, saberes: tantas traduções de formas noutras formas.

E haveria tanto mais a dizer, tanto – sobre as citações de Ramos Rosa, o uso de um vocabulário comum, as memórias da sala na Faculdade (pedras, máquinas, papéis, tintas), um *objet trouvé* colhido nos diálogos com Graciela Machado – “Uma pedreira é uma biblioteca” –, o diálogo com o budismo.

Mas que o texto sobre o texto multiplique a sua opacidade, que não a desfaça nunca.

Para terminar – e a propósito da tradução de formas noutras formas, alquimia infinita, que às vezes parte de tão pequenos pretextos –

O CARRINHO DE MÃO

Nómada é o mundo
sobre duas rodas
trabalhadoras:

que lhes importa
se levam
livros, capas, fotografias,
cacos, pedras, línguas mortas?

Nómada é o mundo, tudo
se transforma
noutra
forma.

– e assim termina, não terminando nunca.

NOTA

* Pedro Eiras é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde coordena a linha de pesquisas Intermedialidades. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Entre os mais recentes: *Língua Bífida*, sobre António Gonçalves (2021); *O Riso de Momo*, sobre Pedro Proença (2018); [...], *Ensaio sobre os mestres* (2017); *Platão no Rolls-Royce. Ensaio sobre literatura e técnica* (2015); e *Constelações 1, 2, 3 e 4, ensaios comparatistas* (2013, 2016, 2021, 2025). Com *Esquecer Fausto* (2005) ganhou o Prémio Pen Clube Português de Ensaio. Presentemente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

Entre as Raízes e os Astros: António Ramos Rosa em diálogo

Dando continuidade ao espírito dialógico de António Ramos Rosa, um conjunto diverso de especialistas e de leitores procura aqui trazer à luz renovadas perspetivas sobre as muitas raízes e ramificações do seu universo criativo, num diálogo com diferentes disciplinas, quadros teóricos e artes: poesia; crítica e teoria literárias; artes plásticas e artes performativas; artes intermédia e digital; filosofia, além de outras abordagens teóricas recentes, como a ecocrítica e os novos materialismos.

ISBN 978-989-36147-4-7



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

